Alma Mater Studiorum Università di Bologna
Dipartimento delle Arti

a cura di

MATTEO PAOLETTI, LIVIA CAVAGLIERI, STEFANO LOCATELLI e RUBEN VERNAZZA

Spettacolo dal vivo, economie, politiche culturali. Italia 1840-2025

Arti della performance: orizzonti e culture
n° 15

AlmaDL
University of Bologna Digital Library

Arti della performance: orizzonti e culture

Collana diretta da: Matteo Casari e Gerardo Guccini

La collana muove dalla volontà di dare risposta e accoglienza a istanze sempre più evidenti e cogenti nei settori di ricerca e di prassi che, in varia misura, sono riconducibili al territorio della performance: un insieme di saperi plurali ma fortemente connessi che si rispecchiano, inoltre, nelle nuove articolazioni del nuovo Dipartimento delle Arti cui, la collana, afferisce sotto il profilo editoriale. Le diverse prospettive che la animano, nel loro intreccio e mutuo dialogo, creano orizzonti di riflessione comuni e aperti alle culture che nutrono e informano, in un circolo virtuoso, le arti della performance.

Comitato scientifico:
Lorenzo Bianconi (Università di Bologna), Matteo Casari (Università di Bologna), Katja Centonze (Waseda University, Trier University), Marco Consolini (Universitè Sorbonne Nouvelle – Paris 3), Lucia Corrain (Università di Bologna), Marco De Marinis (Università di Bologna), Ilona Fried (Università di Budapest), Gerardo Guccini (Università di Bologna), Giacomo Manzoli (Università di Bologna).

Politiche editoriali:
Referaggio double blind

(CC BY-NC 4.0)
Creative Commons: Attribuzione - Non Commerciale 4.0
2026

n. 15
PAOLETTI, CAVAGLIERI, LOCATELLI e VERNAZZA
Spettacolo dal vivo, economie, politiche culturali. Italia 1840-2025
ISBN 9788854972254
ISSN 2421-0722
DOI: https://doi.org/10.6092/unibo/amsacta/8829

Edito da Dipartimento delle Arti, Alma Mater Studiorum – Università di Bologna
Editing: Emanuele Regi

Matteo Casari, professore associato presso il Dipartimento delle Arti dell'Università di Bologna. Insegna Organizzazione ed economia dello spettacolo per il Corso di Laurea DAMS e Teatri in Asia per il Corso di Laurea Magistrale in Discipline della Musica e del Teatro.

Gerardo Guccini, già professore ordinario presso il Dipartimento delle Arti dell'Università di Bologna. Ha insegnato Drammaturgia per il Corso di Laurea DAMS e Teorie e tecniche della composizione drammatica per il Corso di Laurea Magistrale in Discipline della Musica e del Teatro.

Il volume *Spettacolo dal vivo, economie, politiche culturali. Italia 1840-1925* è stato finanziato dall'Unione Europea – NextGenerationEU, nell'ambito del Progetto di Rilevante Interesse Nazionale *Performing arts, economics, and cultural policies. New interpretative paradigms between aesthetics and social sciences* - PNRR - Mission 4 Component 2 Investment 1.1 - CUP J53D23013420006 – project code 2022P749MT_001, coordinato da Matteo Paoletti (https://site.unibo.it/performing-arts-economics/en/). Le posizioni e opinioni espresse nei contributi sono unicamente riferibili agli autori e non riflettono necessariamente quelle della Unione Europea, né l'Unione Europea può essere ritenuta responsabile delle stesse.

Spettacolo dal vivo, economie, politiche culturali. Italia 1840-2025

a cura di
Matteo Paoletti, Livia Cavaglieri, Stefano Locatelli e Ruben Vernazza

Arti della performance: orizzonti e culture
n. 15

Indice

p. 8 *Introduzione*

ECONOMIA E ORGANIZZAZIONE DELLO SPETTACOLO NELL'OTTOCENTO

p. 12 Giulia Taddeo, *Alessandro Lanari impresario di ballo alla Pergola. Documenti sulla stagione di Primavera 1845*

p. 38 Livia Cavaglieri, Emanuela Chichiriccò, Marina Romani, *Per un'analisi economica del "giro del mondo" di Adelaide Ristori (1874-1876): la scommessa di Adelaide e Giuliano*

p. 107 Thaiz Bozano, *Mappa interattiva del "giro del mondo" di Adelaide Ristori*

AMMINISTRARE L'OPERA LIRICA: ECONOMIA, DIRITTO, EDITORIA, INVENZIONE

p. 112 Ruben Vernazza, *I rendiconti Ricordi-Verdi (1849-1895): una banca dati per lo studio economico del repertorio*

p. 134 Davide Ciprandi, *Ricordi (e Verdi) contro i teatri milanesi: le dispute sui diritti d'autore e gli interventi del Comune di Milano (1867-1874*)

p. 151 Niccolò Galliano, *Editoria musicale, diritto d'autore e reti transnazionali. La filiale Ricordi di Buenos Aires nel primo Novecento*

p. 174 Filippo Annunziata, *Contenziosi legali e teatro d'opera: uno sguardo alla storia e al presente*

ECONOMIE E POLITICHE TEATRALI NEL SECONDO DOPOGUERRA

p. 198 Stefano Locatelli, *Del buon senso del teatro. Ipotesi di ricerca sull'archivio della Direzione generale dello Spettacolo nel secondo dopoguerra*

p. 245 Giuseppe Amato, *Le serie TC, TCF e Commissione consultiva per la prosa del fondo del Ministero del turismo e dello spettacolo: documenti, problemi e metodologia*

p. 262 Maria Grazia Berlangieri, *Fonti storiche, intelligenza artificiale e* data visualization*: un framework metodologico per lo studio dei documenti teatrali. Il caso studio Commissione Consultiva prosa nei quadrienni 1947-1950 e 1968-1971*

p. 278 Giulia Abbadessa, Gabriel Grandelli, *Intelligenza Artificiale e* Data Visualization *applicate ai finanziamenti dello spettacolo dal vivo. Studio sui documenti della Commissione Consultiva prosa nei quadrienni 1947-1950 e 1968-1971*

STATO, REGIONI E NUOVI PLAYER. IL SISTEMA DELLO SPETTACOLO DAL VIVO, OGGI

p. 306 Matteo Paoletti, *Per una mappatura delle attività di spettacolo dal vivo in Italia: il database MIDAS (2014-2025)*

p. 328 Alessandra Carbonaro, *Il finanziamento regionale dello spettacolo dal vivo, tre casi a confronto: Sicilia, Calabria e Basilicata*

p. 344 Luca Roncone, *Stato, Regioni e finanziamento pubblico: il 'caso' Emilia-Romagna in una prospettiva di lungo periodo*

p. 376 Matteo Casari, Emanuele Regi, *Le politiche contemporanee dello spettacolo dal vivo tra intervento statale e autonomie locali (2001-2024). Sulle residenze artistiche*

p. 402 Benedetta Celati, *Tra pubblico e privato: il ruolo delle Fondazioni di origini bancaria e delle Camere di commercio nel sostegno allo spettacolo dal vivo*

p. 417 Daniele Donati, *Tra neutralità e scelta. Brevi riflessioni sui criteri al sostegno pubblico allo spettacolo*

p. 438 Abstract

p. 452 Profili biografici

Introduzione

Il presente volume raccoglie risultati del Progetto di Interesse Nazionale *Performing arts, economics, and cultural policies. New interpretative paradigms between aesthetics and social sciences* (PRIN 2022), che dall'ottobre 2023 al febbraio 2026 ha coinvolto oltre venticinque ricercatori e ricercatrici, con lo scopo di rinnovare le metodologie e le prospettive di indagine sulle arti performative attraverso il dialogo e la cooperazione interdisciplinare tra discipline umanistiche (Studi Teatrali, Musicologia ed Estetica) e scienze sociali (Economia e Diritto), con l'ausilio dell'Informatica digitale.

Il gruppo di ricerca era composto dalle unità operative dell'Università di Bologna (Coord. Matteo Paoletti - Principal Investigator), della Sapienza Università di Roma (Coord. Stefano Locatelli), dell'Università di Genova (Coord. Livia Cavaglieri) e dell'Università di Palermo (Coord. Ruben Vernazza). Ciascuna unità ha sviluppato un percorso di ricerca interdisciplinare, concentrandosi su periodi storici circoscritti che permettessero di indagare l'evoluzione dello spettacolo dal vivo italiano attraverso momenti salienti nello sviluppo del sistema normativo e delle prassi produttive della storia teatrale e musicale italiana. Gli snodi esaminati toccano l'Ottocento di Verdi e Ricordi e del Grande Attore, il passaggio tra Fascismo e Repubblica, la scena contemporanea. Ciascuno di essi è stato affrontato sulla base di un'ampia ricerca documentale condotta su fonti primarie in massima parte inedite e spesso neglette dagli studi teatrali e musicologici – rendiconti d'impresa, atti amministrativi, libri contabili, contratti, leggi, provvedimenti –, prodotte da teatri, case editrici, compagnie, istituzioni e privati in un arco cronologico che abbraccia quasi due secoli di storia, dagli anni Quaranta dell'Ottocento al 2025.

Questi documenti hanno consentito un'ampia raccolta di dati quantitativi – centinaia di migliaia di *records* – sistematizzati anche tramite sistemi informatici e di *data visualization* e analizzati attraverso metodologie qualitative e la stretta collaborazione tra studiosi appartenenti a discipline diverse, dalla storia economica al diritto amministrativo, dalla scienza delle finanze al diritto commerciale, all'informatica digitale. Il confronto interdisciplinare ha arricchito la conoscenza di momenti decisivi per la storia delle politiche culturali in Italia, evidenziando come l'evoluzione del quadro istituzionale ed economico abbia condizionato estetiche e pratiche performative con modalità a lungo sottovalutate. Se la letteratura intorno alle industrie creative è ampia, soprattutto per quanto riguarda

Arti della Performance: orizzonti e culture, n. 15, 2026 – ISBN 9788854972254
DOI: https://doi.org/10.6092/unibo/amsacta/8829
Collana diretta da Matteo Casari e Gerardo Guccini: http://amsacta.unibo.it
Creative Commons: Attribuzione - Non Commerciale 4.0 (CC BY-NC 4.0)

il cinema, le ricerche che qui si presentano sottendono un'idea certo non nuova, ma nondimeno forte: che l'attenzione per i fattori economici della creazione artistica conduca a una comprensione più complessa e realistica delle dinamiche che informano lo sviluppo del sistema dello spettacolo dal vivo in Italia, talvolta confermando e chiarendo su rinnovati fondamenti documentari tendenze già enucleate dalla storiografia, talaltra smentendo narrazioni costruite su basi ideologiche o aneddotiche. Il presente volume rende conto dei quattro ampi casi di studio che ciascuna Unità di ricerca ha sviluppato in maniera autonoma ma interdipendente. L'Ottocento è stato letto principalmente attraverso la capacità imprenditoriale di figure chiave del teatro italiano: la prima e la seconda parte del volume si concentrano così, da un lato, sull'impresario Alessandro Lanari e la Grande attrice Adelaide Ristori, dall'altro sul compositore Giuseppe Verdi e l'editore Ricordi. Lanari e Ristori, al centro del lavoro dell'Unità genovese, sono inquadrati in una luce per molti versi nuova attraverso un'ampia ricerca d'archivio condotta presso sezioni poco e per nulla indagate del Museo Biblioteca dell'Attore di Genova, della Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, dell'Accademia degli Immobili e dell'Archivio di Stato di Firenze. L'asse Verdi-Ricordi è stato indagato dall'Unità di Palermo in una prospettiva volutamente composita. Al centro delle riflessioni è il tema della proprietà intellettuale dell'opera lirica, osservato attraverso il prisma dell'economia, della legislazione, del diritto, della creatività, sulla base di documenti in massima parte inediti, conservati in particolare presso l'Archivio di Stato e la Cittadella degli Archivi di Milano, l'Istituto Nazionale di Studi Verdiani e l'Archivio Storico Ricordi. Un asse che è anche una soglia, affacciata su altri autori e attori dell'industria operistica, lungo un arco cronologico che dagli anni Quaranta dell'Ottocento giunge alla contemporaneità. La terza parte del volume, di competenza dell'Unità di Roma Sapienza, si concentra sulle politiche culturali del secondo dopoguerra e fino gli anni Sessanta, con ricerche documentarie e quantitative per la prima volta possibili grazie allo studio delle carte conservate nel Fondo del Ministero del Turismo e dello Spettacolo, presso l'Archivio Centrale dello Stato. La quarta parte, curata dall'Unità bolognese, analizza infine la scena teatrale contemporanea, concentrandosi sull'evoluzione istituzionale e normativa conseguente alla riforma costituzionale del 2001 e sulla legislazione concorrente tra Stato e Regioni in materia di attività culturali, interrogandosi su come tali mutamenti abbiano impattato sul sistema dello spettacolo dal vivo italiano, anche alla luce dell'imminente adozione del Codice dello Spettacolo. L'ampia messe documentale su cui si fondano le ricerche delle quattro Unità è stata resa disponibile grazie alla determinante collaborazione di archivisti, funzionari e dirigenti, che si ringraziano per competenza e disponibilità.

Arti della Performance: orizzonti e culture, n. 15, 2026 – ISBN 9788854972254
DOI: https://doi.org/10.6092/unibo/amsacta/8829
Collana diretta da Matteo Casari e Gerardo Guccini: http://amsacta.unibo.it
Creative Commons: Attribuzione - Non Commerciale 4.0 (CC BY-NC 4.0)

Il progetto ha prodotto numerose attività di disseminazione, a partire dal convegno tenutosi a Roma il 5-6 novembre 2024, che ha visto la partecipazione, tra gli altri, del Sottosegretario di Stato Gianmarco Mazzi (Ministero della Cultura), e ha dato uno spazio a un fecondo confronto con ospiti internazionali (Virginie Yvernault, in rappresentanza del gruppo di ricerca *Registres de la Comédie-Française*, Peter Marx, Jutta Toelle e Thomas Schmidt) e italiani (Lucio Argano, Francesca Cantore, Federica D'Urso, Damiano Garofalo, Pierluigi Ledda, Giacomo Manzoli, Mirco Modolo, Paolo Noto, Armando Petrini, Alessandro Pontremoli, Gaetano Sabatini, Emanuele Senici, Gloria Staffieri), il cui contributo è stato essenziale per definire l'evoluzione della ricerca in una prospettiva interdisciplinare. Esiti preliminari sono stati discussi in una sessione dedicata presso il congresso annuale della International Federation for Theater Research (Colonia, 9-13 giugno 2025) e in seno al convegno *La fabbrica dell'opera verdiana, ieri e oggi* (Parma, 2-3 settembre 2025). Le *Giornate dello Spettacolo* AGIS (10-11 dicembre 2025), in presenza del Ministro della Cultura Alessandro Giuli, hanno dato spazio alle ricerche riguardanti il sistema contemporaneo dello spettacolo dal vivo. Il convegno conclusivo (Bologna, 7-8 ottobre 2025) ha consentito di evidenziare ulteriori legami con la produzione cinematografica e musicale grazie al confronto con Marco Cucco, Paolo Noto ed Emilio Sala e di accentuare la dimensione internazionale del progetto, avviando un confronto metodologico ed epistemologico con le ricerche sviluppate dal gruppo guidato da David O'Shaughnessy (University of Galway) nell'ambito del progetto ERC *Theatronomics: the business of theatre, 1732-1809.*

Data la novità della ricerca, nei trenta mesi in cui si è sviluppato il progetto sono state numerose le occasioni in cui i membri delle Unità di ricerca hanno avuto l'opportunità di rendere pubbliche, in maniera indipendente, le acquisizioni del proprio lavoro. L'effettivo consolidamento di nuove prospettive, tuttavia, richiede tempi lunghi. I risultati presentati in questo volume ambiscono pertanto a segnare insieme un punto d'arrivo e uno di nuova partenza: da un lato tracciano un bilancio delle attività svolte, mettendo in luce temi, fonti, strumenti, dispositivi epistemologici e inquadramenti esegetici; dall'altro pongono le basi per ulteriori sviluppi e approfondimenti, fin d'ora previsti, di tematiche specifiche, aprendo al contempo traiettorie d'indagine che – questo è il nostro auspicio – possano costituire nuovo stimolo per la ricerca.

Matteo Paoletti, Livia Cavaglieri, Stefano Locatelli, Ruben Vernazza

Febbraio 2026

Arti della Performance: orizzonti e culture, n. 15, 2026 – ISBN 9788854972254
DOI: https://doi.org/10.6092/unibo/amsacta/8829
Collana diretta da Matteo Casari e Gerardo Guccini: http://amsacta.unibo.it
Creative Commons: Attribuzione - Non Commerciale 4.0 (CC BY-NC 4.0)

ECONOMIA E ORGANIZZAZIONE DELLO SPETTACOLO NELL'OTTOCENTO

Arti della Performance: orizzonti e culture, n. 15, 2026 – ISBN 9788854972254
DOI: https://doi.org/10.6092/unibo/amsacta/8829
Collana diretta da Matteo Casari e Gerardo Guccini: http://amsacta.unibo.it
Creative Commons: Attribuzione - Non Commerciale 4.0 (CC BY-NC 4.0)

Alessandro Lanari impresario di ballo alla Pergola. Documenti sulla stagione di Primavera 1845

di Giulia Taddeo

Il 14 aprile 1845, l'impresario marchigiano Alessandro Lanari, attivo sulle scene di tutto il Centro e Nord Italia da oltre un ventennio, firma un contratto triennale per l'appalto della Pergola di Firenze, suo teatro d'elezione. Circa una settimana dopo, il 20 aprile, ha inizio la stagione di Primavera, che, nel corso delle sue quarantaquattro rappresentazioni, presenta i seguenti titoli: per l'opera lirica, *Giovanna d'Arco* di Giuseppe Verdi, *Zampa* di Ferdinand Hérold e, in prima assoluta, *Buondelmonte* di Giovanni Pacini; per il ballo, *Giselle* (per la prima volta a Firenze) con le coreografie della prima ballerina, nonché interprete del personaggio eponimo, Nathalie Fitzjames e *Armida e Rinaldo*, coreografato da Antonio Cortesi ancora con Fitzjames come protagonista.

Attraverso l'analisi di inediti documenti d'archivio, in questo contributo – prima tappa di uno studio di più ampio respiro – individuerò alcuni fondamentali problemi di carattere economico e organizzativo relativi alla stagione suddetta, con un'attenzione privilegiata per il ballo. La novità di questa prospettiva sta proprio nell'introdurre l'indagine sulla danza all'interno degli studi sull'impresariato ottocentesco, che tradizionalmente si concentrano invece esclusivamente l'opera. Pertanto, prima di entrare nel merito delle vicende pergoline del 1845, presenterò innanzitutto un sintetico stato dell'arte di questo trascurato filone di ricerca. In seconda battuta, cercherò di disegnare una cornice metodologica all'interno della quale collocare il caso-studio proposto. Infine, passerò in rassegna una selezione di documenti d'archivio che gettano luce su tre essenziali aspetti del lavoro impresariale: l'assetto gestionale del teatro, gli incassi, l'ingaggio degli artisti.

Arti della Performance: orizzonti e culture, n. 15, 2026 – ISBN 9788854972254
DOI: https://doi.org/10.6092/unibo/amsacta/8829
Collana diretta da Matteo Casari e Gerardo Guccini: http://amsacta.unibo.it
Creative Commons: Attribuzione - Non Commerciale 4.0 (CC BY-NC 4.0)

I. Ballo e impresa nel teatro italiano dell'Ottocento: note introduttive

Gli studi sull'impresariato nel teatro musicale italiano dell'Ottocento hanno finora concentrato la propria attenzione quasi esclusivamente sull'opera lirica, riservando al ballo[1] uno spazio sicuramente marginale.

Nelle prime pagine di un volume imprescindibile come *L'impresario d'opera* di John Rosselli, pubblicato nel 1984, l'autore segnala l'esistenza di ex-coreografi attivi anche come impresari, affermando che «le capacità organizzative che richiedevano i balli del tempo, con i loro intrecci complicati e i molti cambiamenti di scena e movimenti di comparse, non erano molto diverse da quelle richieste dall'impresa teatrale» (Rosselli 1984: 18)[2].

Tuttavia, all'interno del suo studio, Rosselli dedica solo rapidi riferimenti al ballo: presenza certa e continua nel teatro musicale del secolo XIX, la danza è qui solo indicata, senza entrare in maniera organica nella riflessione sull'attività degli impresari. Questo approccio non rimane isolato: le fondamentali ricerche di Marcello De Angelis e Paolo Mechelli su Alessandro Lanari, esemplari per la solidità della documentazione considerata, lasciano la danza fondamentalmente in secondo piano. Sintomatico che, nell'attenta cronologia compilata da De Angelis in *Le carte dell'impresario. Melodramma e costume teatrale nell'Ottocento*, compaiano soltanto gli spettacoli d'opera (con l'indicazione delle relative prime parti cantanti) allestiti nei numerosi teatri gestiti da Lanari durante la sua lunga carriera, ma non vi sia alcuna traccia dei balli, pure presenti nella maggior parte delle stagioni (De Angelis 1982: 233-270). Ne *I fili della scena. Alessandro Lanari: il carteggio con impresari e delegati (1820-1830)*, Mechelli incentra il discorso sull'organizzazione e la gestione dell'opera lirica, ma fa comunque intravedere il ruolo di alcuni coreografi nell'attività impresariale di Lanari. Questo è il caso del ballerino-coreografo Lorenzo Panzieri, che, assieme al tenore Nicola Tacchinardi e allo stesso Lanari assume l'impresa della Pergola dal 1823 al 1828 (Mechelli 2009).

---

[1] Preferisco l'espressione "ballo" al posto della più usuale "balletto" perché è quella corrente nell'Italia dell'Ottocento. In tutte le fonti primarie citate in questo contributo, inoltre, compare sempre la parola "ballo".

[2] Immediatamente dopo, Rosselli aggiunge: «[…] I nomi dei celebri coreografi che diventarono impresari (Onorato Viganò, Lorenzo Panzieri, Livio Morosini, Domenico Ronzani) non sono più noti se non a qualche specialista». Resta sostanzialmente vero che i nomi segnalati da Rosselli attendono ancora di essere indagati, soprattutto dal punto di vista del lavoro come impresari. Fra questi, maggiormente studiata è la figura di Onorato Viganò, sulla quale rimando alle ricerche di Stefania Onesti, che, pur segnalando la dimensione impresariale dell'attività di Viganò, non si soffermano specificatamente su di essa (Onesti 2016; 2017; 2019). Sul ruolo dei coreografi come impresari, inoltre, si veda un recente saggio di Daniela Campana sul maestro di ballo e coreografo modenese Gaetano Grossatesta, abile impresario del Real Teatro San Carlo di Napoli dal 1753 al 1769 (Campana 2019), ma anche la biografia di Domenico Barbaja compilata da Philip Eisenbeiss, che rileva il ruolo del ballerino e coreografo francese Louis Duport come fidato collaboratore dell'impresario milanese, in particolare nella gestione del Kärntnerthortheater di Vienna (Eisenbeiss 2013).

Arti della Performance: orizzonti e culture, n. 15, 2026 – ISBN 9788854972254
DOI: https://doi.org/10.6092/unibo/amsacta/8829
Collana diretta da Matteo Casari e Gerardo Guccini: http://amsacta.unibo.it
Creative Commons: Attribuzione - Non Commerciale 4.0 (CC BY-NC 4.0)

Eppure, l'inserimento sistematico della danza nello studio dell'impresariato musicale ottocentesco consentirebbe una migliore e più completa comprensione del fenomeno. Nel corso di un secolo che si apre con i *coreodrammi* di Salvatore Viganò (oggi analizzato anche dalla prospettiva dei contratti, cfr. Albano 2018) e termina con i balli grandi di Giuseppe Rota, Ippolito Monplaisir (Monaldi 1910) e Luigi Manzotti (interessanti, questi ultimi, pure in termini di diritto d'autore, cfr. Lo Iacono 1987), passando per le tournée italiane delle (acclamate e strapagate) dive del balletto romantico negli anni quaranta (Cervellati 2024), opera e ballo sono stati quasi sempre intrecciati.

Elementi costitutivi delle medesime stagioni teatrali, di cui dunque rappresentano l'offerta, opera lirica e danza condividono il palcoscenico anche durante la singola serata di spettacolo: dapprima gli atti di cui si compone il ballo sono inseriti negli intervalli dell'opera; dopo il 1848, sulla spinta della clausola introdotta da Giuseppe Verdi nei contratti di noleggio delle proprie partiture, che prevedeva l'abolizione dei balli *entr'actes*, l'intera creazione coreografica è tendenzialmente collocata a fine serata. E, a ben vedere, non si impone nemmeno la formula dei *divertissements* inseriti all'interno del *grand opéra*, dato che, in Italia, il pubblico continua a preferire il ballo autonomo, rappresentato solo dopo la fine dell'opera (Jürgensen 1995, Fabris 2011).

Per il ballo, dunque, il confronto, la competizione – ma anche la complementarità – con l'opera sono cruciali. Dinanzi all'affermarsi di uno spettacolo lirico sempre più imponente in termini di articolazione drammaturgica e grandiosità di allestimento, ha affermato José Sasportes, il ballo italiano ha cercato di tenere alto il gradimento del pubblico puntando su due aspetti fondamentali: l'eccezionale virtuosismo tecnico delle danzatrici, soprattutto quelle formate alla scuola di ballo del Teatro alla Scala di Milano, e la spettacolarità degli allestimenti (un gran numero di scene, nutriti organici orchestrali, enormi masse umane in scena, sorprendenti effetti speciali), che richiedevano pesanti sforzi da parte delle imprese (Sasportes 1987).

Di tutti questi aspetti, gli impresari non potevano non tenere conto. Se gli studi esistenti lasciano trapelare, per la danza, informazioni relative soprattutto al fanatismo suscitato dalle dive di passaggio in Italia – elemento di traino per gli incassi di serate e talvolta di intere stagioni – e alle difficoltà, per gli impresari, di allestire balli sontuosi (e assai amati dal pubblico) a fronte di sovvenzioni governative spesso insufficienti, le pubblicazioni ottocentesche sull'organizzazione, la gestione e la legislazione del teatro musicale offrono un ben più ampio ventaglio di informazioni, mostrando come, nella prassi impresariale, opera e ballo fossero del tutto integrate.

Arti della Performance: orizzonti e culture, n. 15, 2026 – ISBN 9788854972254
DOI: https://doi.org/10.6092/unibo/amsacta/8829
Collana diretta da Matteo Casari e Gerardo Guccini: http://amsacta.unibo.it
Creative Commons: Attribuzione - Non Commerciale 4.0 (CC BY-NC 4.0)

Se ne considerino due fra le più note: il *Mentore teatrale: repertorio di leggi, massime, norme e discipline per gli artisti melo-drammatici e per chiunque abbia ingerenza o interesse in affari teatrali*, composito volume pubblicato da Francesco Avventi del 1845, che contiene anche la ristampa del *Trattato di procedura teatrale* di Giovanni Valle[3], e *La legislazione e la giurisprudenza dei teatri* di Enrico Rosmini, oggetto di due edizioni, rispettivamente nel 1872 e nel 1893. In entrambi i casi, opera e ballo risultano appaiati praticamente in tutti gli ambiti in cui si esercita il lavoro dell'impresario: il contratto con la proprietà del teatro (che comprende indicazioni precise tanto sulle opere quanto sui balli da allestire, nonché sulla composizione di entrambi gli organici), il rapporto con la censura (alla quale occorre sottoporre anche i libretti del ballo), le scritture di ballerini e coreografi (con le relative norme in caso di ritardi, assenze, malattie, sostituzioni), il ruolo delle maestranze necessarie sia in fase di prova che di spettacolo (non solo scenografi, costumisti, attrezzisti e macchinisti, ma anche calzolai, sarti e parrucchieri), il rapporto con le scuole governative di canto e ballo, la risposta del pubblico (specie quando particolarmente negativa).

In particolare, però, mi paiono significative le considerazioni proposte nel capitolo *Osservazioni sull'attuale decadimento de' teatri, ed opinioni sul modo di migliorarli* contenuto nel *Mentore teatrale*, che consiste nella riproposizione dell'ultimo capitolo del trattato di Giovanni Valle. Adottando una prospettiva evidentemente interna, il testo propone una sorta di panoramica sullo stato di salute dell'impresariato musicale nell'Italia di metà Ottocento.

Nel corso degli ultimi decenni, si legge, non vi è stata città (o cittadina) italiana che non si sia lanciata nell'impresa di riedificare, ampliare o rimodernare il proprio teatro, dotandosi così di un luogo la cui vista ammalia i forestieri e inorgoglisce gli indigeni. Con la magnificenza degli edifici, però, sono lievitate le spese necessarie alla loro manutenzione ed esercizio, soprattutto in ragione dell'allestimento di spettacoli d'opera e ballo divenuti assai più dispendiosi rispetto al passato. In particolare, se un tempo per il ballo – che era piuttosto in intermezzo e non uno spettacolo completo – c'era bisogno «d'una prima e d'una seconda ballerina, d'un primo e secondo ballerino, di tre o quattro soggetti pel grottesco, e quattro o sei coppie di figuranti, e di raro pochissima comparseria» (Avventi 1845: 251), allo stato attuale:

[3] Il trattato di Giovanni Valle è pubblicato per la prima volta nel 1823, a Milano, dalla Società tipografica de' classici italiani, con il titolo *Cenni teorico-pratici sulle aziende teatrali*. Nel 1836 esce la ristampa a Bologna, per i tipi dell'Aquila in Galliera, che è invece intitolata *Trattato di procedura teatrale*.

Arti della Performance: orizzonti e culture, n. 15, 2026 – ISBN 9788854972254
DOI: https://doi.org/10.6092/unibo/amsacta/8829
Collana diretta da Matteo Casari e Gerardo Guccini: http://amsacta.unibo.it
Creative Commons: Attribuzione - Non Commerciale 4.0 (CC BY-NC 4.0)

> «Nei balli […] così chiamati *eroici*, *tragici*, *mitologici*, *spettacolosi*, si esige una o due coppie di primi ballerini, e fra questi se ne richiede una francese (ancorché lo sia di solo nome), uno stuolo di seconde coppie, due o tre ballerini così detti primi per le parti, altri che sono poi i proscritti grotteschi per le parti secondarie, e non meno di dodici o sedici coppie di ballerini di concerto, alias figuranti, e quanta mai comparseria si può ottenere onde empire il palco.
> Tutto questo infinito divario è prodotto in parte dalla vastità del palco scenico stesso, non che dalla qualità delle opere che vi si rappresentano, e dagli argomenti de' balli , nei quali vi debbon sempre essere gran combattimenti, gran trionfi, grandi diroccate e montuose, grandi incendi e grandi olimpi, con tutte le deità possibili~~,~~, e gl'impresari non possono esimersi dal sottostare a tutti questi relativi sacrifici, e per gli obblighi de' loro contratti, e per non sentirsi fischiato lo spettacolo e vedersi deserto il teatro.
> Le spese serali in tal modo vengono ad essere assai moltiplicate in proporzione del passato». (Avventi 1845: 251-252)

Considerazioni analoghe possono essere fatte per tutti gli altri aspetti della messa in scena, dall'illuminazione all'organico orchestrale, dal vestiario all'attrezzeria. Ne consegue che:

> «le Imprese attualmente sono gravitate in un modo, tanto per ispese ordinarie che per ispese straordinarie, che volendo onestamente mantenere gli obblighi ed impegni quali loro è forza d'assumersi, non potranno che precipitare in una irreparabile passività». (Avventi 1845: 255)

Il ragionamento prosegue concentrandosi sulla necessità di introdurre una pubblica tassazione destinata al teatro. Ciò che qui soprattutto interessa, però, è la viziosità del meccanismo produttivo descritto. A fronte di spettacoli che, ormai ospitati su palcoscenici di notevole ampiezza, sono diventati sempre più impegnativi in termini di popolosità dell'organico coinvolto (cantanti, ballerini, orchestrali, comparse) e maestosità della messa in scena (illuminazione, scenografie, costumi), gli impresari non hanno visto crescere proporzionalmente le doti e le sovvenzioni governative: di conseguenza, hanno finito per dover gestire montagne di debiti e continui fallimenti. In questo quadro, il peso del ballo non risulta certo secondario. È proprio lo spettacolo coreografico a richiedere, anzi, lo sfarzo maggiore: la sua drammaturgia, infatti, è costruita attorno a situazioni ricorrenti che, implicando «gran combattimenti, gran trionfi, grandi diroccate e montuose, grandi incendi e grandi olimpi», necessitano di complessi effetti scenotecnici, grandi masse umane, impressionante mole di costumi, attrezzi e accessori. Simile grandiosità è desiderata e attesa dal pubblico, pronto a fischiare o disertare gli allestimenti che non ritiene all'altezza delle proprie aspettative.

La dinamica descritta nel *Mentore teatrale* meriterebbe uno studio specifico, se non altro per il sicuro riscontro che trova nelle fonti del tempo. Si considerino la stampa specialistica, secondo la quale "lo

Arti della Performance: orizzonti e culture, n. 15, 2026 – ISBN 9788854972254
DOI: https://doi.org/10.6092/unibo/amsacta/8829
Collana diretta da Matteo Casari e Gerardo Guccini: http://amsacta.unibo.it
Creative Commons: Attribuzione - Non Commerciale 4.0 (CC BY-NC 4.0)

sforzo dell'Impresa" costituisce un parametro fondamentale per stabilire il valore di uno spettacolo coreografico (Taddeo 2017), la narrativa e la saggistica aventi come soggetto il ballo, che vedono nella lievitata spettacolarità degli allestimenti la fondamentale differenza fra prima e seconda metà dell'Ottocento (Guerra 1899; Monaldi 1910), nonché la documentazione archivistica relativa alla gestione dei teatri, che indica nella sproporzione fra costi di produzione da un lato e doti e sovvenzioni dall'altro uno dei problemi ricorrenti.

Rispetto al caso-studio proposto in questo saggio, il riferimento ai trattati di legislazione e organizzazione teatrale ha avuto piuttosto una funzione di *ouverture*, volta a ricordare due imprescindibili questioni preliminari: da una parte, l'indissolubilità di opera e ballo all'interno delle prassi impresariali ottocentesche, e, dall'altra, l'esistenza di profonde criticità nel meccanismo produttivo del teatro musicale.

II. Alessandro Lanari, impresario: fonti e perimetro del discorso

L'attività di Alessandro Lanari deve essere studiata innanzitutto attraverso il suo sterminato archivio, custodito presso la Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze. Nel 1982, come si sa, Marcello De Angelis ne ha pubblicato il catalogo dettagliato, in due imponenti tomi corredati di preziosi apparati, a partire da un certosino indice dei nomi. Uno strumento indispensabile, che rappresenta la base per ogni ricerca su questa figura, assieme a quella parte di carteggi che non appartiene al Fondo Lanari, ma che pure è consultabile presso la Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze (nella sezione "Carteggi Vari").

Come ogni fondo, per quanto ricco, nemmeno quello di Lanari è privo di lacune. Ciononostante, costituisce una rarità. Capita assai difficilmente, infatti, di entrare nella "cucina" di un impresario e consultare quella documentazione che non riguarda solo i rapporti ufficiali con teatri e autorità (come capitolati d'appalto, delibere, regolamenti), i quali possono essere studiati anche inoltrandosi negli archivi dei teatri stessi o in quelli comunali. Nel caso del Fondo Lanari emergono anche le intricate relazioni con artisti, agenti, maestranze e collaboratori, leggibili soprattutto in carteggi e contratti, nonché la dimensione economica e organizzativa dell'impresa, resa visibile da ciò che resta della documentazione contabile, talvolta di carattere seriale: preventivi e note spese su forniture, prestazioni e servizi, ricevute di pagamenti, borderò, riepiloghi degli incassi.

Arti della Performance: orizzonti e culture, n. 15, 2026 – ISBN 9788854972254
DOI: https://doi.org/10.6092/unibo/amsacta/8829
Collana diretta da Matteo Casari e Gerardo Guccini: http://amsacta.unibo.it
Creative Commons: Attribuzione - Non Commerciale 4.0 (CC BY-NC 4.0)

Ma se, come insegna Rosselli, il mestiere dell'impresario si basa innanzitutto sulla relazione triadica fra impresa, proprietà del teatro e autorità governativa, è allora opportuno che un fondo come quello di Lanari entri in dialogo con altri depositi documentari, le cui carte restituiscano la pluralità di questa fondamentale configurazione. Nel caso del Teatro della Pergola di Firenze, da me indagato, la ricerca ha dunque richiesto un confronto con altri due archivi: quello dell'Accademia degli Immobili di Firenze – proprietaria del teatro – custodito proprio negli spazi della Pergola e dettagliatamente inventariato (Alberti, Bartoloni, Marcelli: 2010), e quello della Presidenza del Buongoverno del Granducato di Toscana, consultabile presso l'Archivio di Stato di Firenze. Impresario, Immobili e Buongoverno sono i tre pilastri che sorreggono l'assetto della Pergola durante la gestione di Lanari qui in esame: anche la loro documentazione, tanto di carattere quantitativo che qualitativo, è perfettamente complementare. La dialettica fra archivi diversi offre la possibilità, non scontata, di verificare l'attendibilità delle dichiarazioni dell'impresario nei confronti di proprietà e governo: l'aumento o l'anticipo di una sovvenzione, richiesto per via degli esorbitanti cachet di cantanti e ballerini, per esempio, può essere confrontato con quanto stabilito nei contratti. Tuttavia, dal momento che l'Accademia poteva avere accesso alla documentazione contabile dell'impresario, è lecito chiedersi se vi siano state contraffazioni da parte di Lanari al fine di mantenere o ottenere condizioni contrattuali a lui favorevoli.

Infine, stando sempre alle carte d'archivio, non sembrerebbe esservi separazione fra patrimonio dell'impresa e patrimonio della famiglia Lanari, dal momento che si trovano spesso documenti relativi a spese di carattere personale e domestico, come quelle riconducibili alla moglie di Lanari, la cantante Carlotta Corazza. Ne consegue un aspetto fondamentale: la gestione dei teatri, per Lanari, non è separata dalla gestione della famiglia, la cui ricchezza deve essere accresciuta o comunque salvaguardata attraverso l'attività impresariale.

Come annunciato in apertura, questo saggio si concentra sulle strategie gestionali e i risultati economici della stagione di Primavera 1845 del Teatro della Pergola, con uno sguardo privilegiato sul ballo. Tuttavia, un'analisi adeguata di questi aspetti richiederebbe un duplice allargamento di prospettiva, da demandare, però, a ricerche successive. Da un lato, lo studio degli affari di un impresario – che riceve doti e sovvenzioni su base annua – non può limitarsi a considerare una singola stagione, ma deve estendersi almeno all'intero anno teatrale. È questo l'orizzonte di tempo su cui si modellano le scelte impresariali, che, in un teatro come la Pergola, ricadono su ben cinque stagioni, diverse sotto molteplici punti di vista: generi proposti al pubblico (opera e ballo, solo opera, solo prosa), magnificenza degli allestimenti (maggiore nelle stagioni di Carnevale e Autunno), composizione della partecipazione

Arti della Performance: orizzonti e culture, n. 15, 2026 – ISBN 9788854972254
DOI: https://doi.org/10.6092/unibo/amsacta/8829
Collana diretta da Matteo Casari e Gerardo Guccini: http://amsacta.unibo.it
Creative Commons: Attribuzione - Non Commerciale 4.0 (CC BY-NC 4.0)

sociale. Dall'altro lato, nel caso di un impresario che, come Lanari, gestiva contemporaneamente numerosi teatri, occorre sviluppare un'indagine che abbracci l'intero ventaglio delle sue imprese. È considerando la totalità dei teatri che si definiscono le strategie gestionali. L'offerta degli spettacoli di opera e ballo, se da una parte è pensata per adattarsi ai contratti e alle richieste di ciascun teatro, dall'altra è concepita anche con l'intento di massimizzare economicità ed efficienza. Accade allora che, ad esempio, la commissione di una musica o il noleggio di uno spartito avvengano nell'ottica di distribuire un medesimo spettacolo su più piazze; allo stesso modo, cantanti e ballerini ottengono scritture a lungo termine al fine di potersi esibire in teatri diversi, contenendo la spesa complessiva per i cachet; i costumi, realizzati dalla sartoria di proprietà dello stesso Lanari, viaggiano da una piazza all'altra.

Per dare un'idea dell'estensione di quest'attività, si consideri che, nell'anno teatrale da me indagato, Lanari gestisce contemporaneamente i seguenti teatri e stagioni: La Fenice di Venezia (Carnevale), Teatro Rossini di Livorno (Carnevale, Estate, Autunno), Teatro della Pergola di Firenze (Carnevale, Quaresima, Primavera, Estate, Autunno), Teatro della Cittadella di Reggio Emilia (Fiera), Teatro del Comune di Forlì (Primavera), Teatro del Giglio di Lucca (Estate), Teatro dei Ravvivati di Pisa (Autunno). Senza addentrarsi nel calcolo degli artisti coinvolti tra prime parti cantanti e danzanti, cori, orchestre e figuranti, può essere utile stimare il numero di allestimenti realizzati, che ammonta ad almeno quaranta. Appare evidente la complessità di un simile stato di cose: analogamente a quanto osservato a proposito della Pergola, di ciascun teatro occorrerebbe definire la configurazione gestionale (teatro privato, teatro accademico, teatro comunale…) e interrogare gli archivi relativi, in un'ottica di sistema. Individuare, descrivere e analizzare i differenti percorsi in cui si ramifica l'operato di Lanari è essenziale per comprendere a fondo i meccanismi del suo lavoro, ma, al contempo, spinge a formulare ipotesi realistiche sui risultati della ricerca. In particolare, appare inverosimile riuscire a stimare nel dettaglio i costi e i ricavi di tutte le sue imprese, se non altro per le lacune presenti nella documentazione superstite, che non solo presentano mancanze su aspetti fondamentali (come, ad esempio, i borderò di alcune stagioni), ma non recano traccia nemmeno di voci non direttamente riconducibili a una singola stagione, tra cui le spese sostenute dagli artisti per gli spostamenti da una piazza all'altra[4], i

[4] Stando ai contratti da me reperiti finora, infatti, dopo l'arrivo degli artisti sulla prima piazza indicata nel contratto, gli altri costi di viaggio erano a carico di Lanari.

Arti della Performance: orizzonti e culture, n. 15, 2026 – ISBN 9788854972254
DOI: https://doi.org/10.6092/unibo/amsacta/8829
Collana diretta da Matteo Casari e Gerardo Guccini: http://amsacta.unibo.it
Creative Commons: Attribuzione - Non Commerciale 4.0 (CC BY-NC 4.0)

costi legati alle spedizioni di materiali di vario tipo, il noleggio a terzi dei costumi prodotti dalla Sartoria Lanari.

Tratteggiato dunque il perimetro entro cui si svolge il tentacolare business di Lanari, restringiamo ora nuovamente lo sguardo su quei documenti che, relativamente alla Primavera 1845, consentono di ragionare sull'organizzazione e l'economia del ballo.

III. I documenti della Primavera 1845

Oltre che per il debutto fiorentino del capolavoro del balletto romantico *Giselle*, la scelta di analizzare la stagione di Primavera del 1845 deriva anche dal fatto che, almeno per tutta la prima metà di questo stesso anno, i palcoscenici italiani sono scossi dal fanatismo per tre dive della danza internazionale. Come emerge dallo spoglio di riviste specializzate quali «Teatri, Arti e Letteratura» o «Il Pirata», infatti, nel giro di pochi mesi i teatri di Milano, Roma, Torino, Trieste, Venezia e Senigallia vedono avvicendarsi Maria Taglioni, già in una fase discendente della carriera ma sempre capace di conquistare le platee (Cervellati 2024: 64-70), Fanny Elssler, nello splendore della maturità artistica (Guest 1970), e Fanny Cerrito, più giovane delle colleghe e, in questi anni, in piena ascesa a livello europeo (Guest 1956). A costoro può aggiungersi, benché in posizione meno centrale, Nathalie Fitzjames, nome di punta della stagione pergolina qui in esame, ma in questi anni richiesta anche in molti altri teatri italiani.

Si tratta quindi di un momento che, da una parte, intercetta un fenomeno di grande portata: il divismo del balletto romantico, giunto ormai ai suoi ultimi fuochi, viatico non solo per ballerine di fama mondiale, ma anche per titoli concepiti all'estero e adattati al gusto e alle esigenze dei palcoscenici italiani. Dall'altra parte, tutto ciò è inquadrato in una prospettiva parzialmente decentrata: quella della gestione di un teatro che, come la Pergola, era sicuramente importante ma certo non di assoluto rilievo, soprattutto per la danza, come la Scala di Milano o il San Carlo di Napoli.

Dall'osservatorio fiorentino, allora, è possibile seguire il processo di penetrazione del balletto romantico a livello locale, saldando la dimensione artistica a quella economica e organizzativa. È in quest'ottica che propongo dunque di visionare una ristretta selezione di materiali d'archivio, costituita da documenti che lambiscono ambiti diversi del lavoro impresariale ma che, ovviamente, disegnano una complessa rete di relazioni con molti altri materiali: il contratto d'appalto, la serie dei borderò, il contratto per la prima ballerina Fitzjames.

Arti della Performance: orizzonti e culture, n. 15, 2026 – ISBN 9788854972254
DOI: https://doi.org/10.6092/unibo/amsacta/8829
Collana diretta da Matteo Casari e Gerardo Guccini: http://amsacta.unibo.it
Creative Commons: Attribuzione - Non Commerciale 4.0 (CC BY-NC 4.0)

III.I Il contratto d'appalto, o Istrumento d'Impresa

La stipula del contratto d'appalto tra Alessandro Lanari e l'Accademia degli Immobili per l'impresa del Teatro della Pergola nel triennio 1845-1848, avvenuta, come si diceva, il 14 aprile 1845, costituisce il punto di arrivo di una tortuosa trattativa, iniziata oltre un anno prima. Per buona parte di questo periodo, Lanari si trova lontano da Firenze, dal momento che segue sul campo la stagione più prestigiosa fra quelle dei teatri da lui gestiti: quella di Carnevale e Quaresima 1844-1845 del Teatro La Fenice di Venezia. Di conseguenza, il percorso che conduce all'accordo con la Pergola è costellato di una nutrita corrispondenza, spesso vergata per mano dell'avvocato fiorentino di Lanari, Ranieri Lamporecchi, ampiamente consultabile negli archivi.

In questo paragrafo, ripercorrerò nel dettaglio l'iter che conduce alla firma del cosiddetto "Istrumento d'Impresa", assai significativo per la natura delle connessioni che disvela tra impresari, proprietà del teatro e autorità pubblica. Dei contenuti dell'"Istrumento", quindi, proverò a individuare l'ossatura. Infine, mi soffermerò sulle questioni contrattuali più strettamente legate al ballo: quest'ultimo, tuttavia, è tendenzialmente considerato in maniera congiunta all'opera lirica, rispetto alla quale costituisce generalmente un tutto omogeneo e, come tale, univocamente regolamentato.

Il 7 febbraio 1844 l'Accademia degli Immobili deposita presso il cancelliere Giò Batta Naldi, al fine di pubblicarle sotto forma di avvisi sulla stampa e presso le Direzioni dei Teatri "stranieri" di Milano, Torino, Bologna e Parma, le *Condizioni con le quali l'Ill.ma Accademia degl'Immobili concederà l'Impresa del suo Teatro della Pergola da aver principio con la Stagione di Autunno 1844*[5]. Alessandro Lanari, già impresario del teatro fiorentino, aveva infatti espresso nel dicembre 1843[6] l'intenzione di non rinnovare il contratto in scadenza il 31 agosto 1844: si poneva pertanto la necessità di trovare un nuovo appaltante.

Tuttavia, a parte la proposta dello stesso Lanari – avanzata in giugno e rigettata dall'Accademia – per l'appalto della sola stagione di Autunno 1844[7], l'avviso rimane deserto. Ciò costringe gli Immobili a riflettere sulle cause di una simile emergenza e su eventuali provvedimenti. Il rapporto del

[5] Archivio dell'Accademia degli Immobili (di seguito AAI), *Documenti originali dal 1795*, b. XX, f. 1629, *Condizioni con le quali l'Ill.ma Accademia degl'Immobili concederà l'Impresa del suo Teatro della Pergola da aver principio con la Stagione di Autunno 1844*, 7 febbraio 1844.

[6] Stando perlomeno a quanto dichiarato da Lanari nel suo progetto per l'assunzione dell'impresa pergolina per il solo autunno 1844, ciò risalirebbe al 22 dicembre 1843. Cfr. AAI, *Documenti originali dal 1795*, b. XX, f. 1645, *Progetto di Alessandro Lanari per condurre l'impresa del Teatro unicamente nella stagione di Autunno 1844*, 24 giugno 1844.

[7] AAI, *Documenti originali dal 1795*, b. XX, f. 1645, *Progetto di Alessandro Lanari per condurre l'impresa del Teatro unicamente nella stagione di Autunno 1844*, cit.

Arti della Performance: orizzonti e culture, n. 15, 2026 – ISBN 9788854972254
DOI: https://doi.org/10.6092/unibo/amsacta/8829
Collana diretta da Matteo Casari e Gerardo Guccini: http://amsacta.unibo.it
Creative Commons: Attribuzione - Non Commerciale 4.0 (CC BY-NC 4.0)

provveditore Vincenzo Peruzzi[8], letto nell'adunanza generale dell'8 luglio 1844, non lascia dubbi: gli oblatori sono scoraggiati dalla scarsità della sovvenzione concessa dal Granducato, pari a 35000 lire toscane, nonché dall'assenza, per la Pergola, di quei privilegi che le consentirebbero di detenere il monopolio cittadino sui generi più prestigiosi ma anche più onerosi sul piano economico, vale a dire opere serie e balli. Si presenta qui un problema già indicato in precedenza: la sproporzione fra il peso produttivo degli spettacoli e le sovvenzioni concesse dai governi degli stati preunitari.

Un teatro chiuso costituisce non solo una perdita di credibilità e danaro per gli accademici, ma rappresenta anche la rovina per quelle famiglie (se ne stimano 400) la cui sussistenza deriva dalla possibilità di lavorare a vario titolo per la Pergola. Ecco allora che, già il 12 luglio 1844, il principe Pietro Torrigiani si rivolge alla Presidenza del Buongoverno, intermediario in materia di sovvenzione granducale, per esporre la gravità della situazione[9].

Eppure, la Pergola sembra rappresentare un bottino allettante almeno per un importante impresario italiano: il romano Vincenzo Jacovacci, in questi anni in forte competizione proprio con Alessandro Lanari. Se quest'ultimo, tramite il figlio Antonio, nel 1844 era riuscito a strappare a Jacovacci l'impresa del Teatro Argentina di Roma, a sua volta Jacovacci aveva sottratto a Lanari le prestigiose stagioni di Fiera a Senigallia, mantenendole per il 1844, 1845, 1846 (De Angelis 1982: 101-102). Vi erano dunque le condizioni per un assalto di Jacovacci alla Pergola. L'impresario romano presenta un proprio progetto di impresa già il 27 luglio 1844: la sua proposta[10] sembra positivamente accolta dall'Accademia, che la segnala al Buongoverno sollecitando un aumento della sovvenzione. Dalle lettere di Jacovacci all'Accademia[11], si comprende che le trattative si svolgono per tutto il mese di agosto e che anche il Buongoverno assume una posizione favorevole, sebbene l'iniziale richiesta di 80000 lire di sovvenzione sia ridotta a 60000 e si siano ammorbidite le pretese di privilegio per la Pergola, verosimilmente sollecitate dal fatto che, nel frattempo, Lanari aveva assunto l'impresa di un altro teatro cittadino, il Nuovo. A fine mese, l'affare sembrerebbe sul punto di concludersi.

Documenti risalenti al novembre 1844, però, ribaltano la situazione. Nel giro di circa venti giorni, dal 27 novembre al 16 dicembre, Alessandro Lanari propone di riassumere la gestione della Pergola e,

[8] AAI, *Documenti originali dal 1795*, b. XX, f. 1648, *Rapporto del Provveditore Vincenzo Peruzzi letto in occasione dell'adunanza dell'8 luglio 1844*.
[9] AAI, *Documenti originali dal 1795*, b. XX, f. 1648, *Relazione all'Auditore Presidente del Buon Governo da parte del Provveditore (Principe Pietro Torrigiani)*, 12 luglio 1844.
[10] La data e il contenuto della proposta di Jacovacci sono desumibili dal seguente documento: AAI, *Documenti originali dal 1795*, b. XX, f. 1678, *Delibera dell'Accademia per l'affidamento dell'Impresa dell'I. e R. Teatro della Pergola ad Alessandro Lanari*, 16 dicembre 1844.
[11] La corrispondenza del mese di agosto 1844 è contenuta in AAI, *Documenti originali dal 1795*, b. XX, f. 1664.

Arti della Performance: orizzonti e culture, n. 15, 2026 – ISBN 9788854972254
DOI: https://doi.org/10.6092/unibo/amsacta/8829
Collana diretta da Matteo Casari e Gerardo Guccini: http://amsacta.unibo.it
Creative Commons: Attribuzione - Non Commerciale 4.0 (CC BY-NC 4.0)

ottenuto parere favorevole dal Buongoverno che accorda 55000 lire di dote, l'Accademia delibera positivamente sull'attribuzione dell'impresa al marchigiano[12]. Le condizioni del contratto sono le medesime di quelle proposte da Jacovacci.

Il nodo della sovvenzione, però, resta centrale. Assai prima della stipula del contratto, posticipata proprio a causa dell'assenza di Lanari da Firenze, l'impresario chiede al Buongoverno un anticipo, adducendo fra le motivazioni le spese sostenute per la stagione di Carnevale 1844-1845, di fatto organizzata da Lanari fuori da ogni garanzia contrattuale. Se le spese legate ai compensi dei cantanti costituiscono un grosso peso per l'impresario, quelle per i primi ballerini non solo da meno. In vista della stagione di Primavera, l'avvocato Lamporecchi segnala che Lanari:

> «È disposto a servire con quello zelo e con quel miglior treno di spettacoli, che le circostanze ed i tempi a lui permetteranno, non risparmiando premure né danari. Prova ne sia lo spettacolo [d'opera] della corrente Primavera: nella quale oltre la Gazzaniga applaudita altre volte a Firenze e che ha fatto furore in Carnevale al Teatro della Fenice, canterà il tanto gradito Basso Badiali, che per sole quaranta recite gli costa millecinquecento Francesconi e l'uso gratuito d'un Palco di terz'Ordine; e nella quale agiranno, come primi Ballerini, la celebre Danzatrice Fitzjames e il non meno rinomato Ballerino Matis. Prova anco maggiore se sia l'aver egli già fissata nel futuro Autunno la ben nota Danzatrice Cerrito, che per sole dodici rappresentanze gli costerà quindicimila Franchi, e l'aver chiesta a un altro Impresario la cessione della celeberrima Danzatrice Elssler, la quale per sole otto rappresentanze conseguirebbe dal Supplicante nientemeno che sedicimila Franchi».[13]

Questa lettera, che fa del riferimento al ballo una delle leve per rafforzare le proprie argomentazioni (anche solo menzionando, banalmente, la celebrità di Fitzjames e Matis), è importante per diversi motivi. In primo luogo, conferma l'utilità di studiare il fenomeno impresariale in un'ottica di durata almeno annuale: Lanari reclama un anticipo perché ha bisogno di riempire le proprie casse non solo in vista dell'imminente stagione di Primavera, ma anche pensando a quello che succederà in autunno. Non è facile, peraltro, ottenere indizi sulla gestione dei flussi di cassa da parte di Lanari, dal momento che non si conservano documenti che li registrino in maniera sistematica. In secondo luogo, oltre a impostare una possibile comparazione fra artisti appartenenti a generi diversi (il basso Badiali e la danzatrice Cerrito, per esempio, che costano rispettivamente 250 e 1042 lire toscane a

[12] La documentazione relativa a questi ultimi passaggi della trattativa è reperibile in: AAI, *Documenti originali dal 1795*, b. XX, f. 1663, 1665, 1666, 1878.

[13] Archivio di Stato di Firenze (d'ora in poi ASFi), *Presidenza del Buongoverno*, *Negozi/Teatri*, b. 15, lettera di Ranieri Lamporecchi alla Presidenza del Buongoverno, 24 marzo 1845.

Arti della Performance: orizzonti e culture, n. 15, 2026 – ISBN 9788854972254
DOI: https://doi.org/10.6092/unibo/amsacta/8829
Collana diretta da Matteo Casari e Gerardo Guccini: http://amsacta.unibo.it
Creative Commons: Attribuzione - Non Commerciale 4.0 (CC BY-NC 4.0)

rappresentazione), consente di aggiungere informazioni di carattere economico alla narrazione sul divismo coreutico dell'Ottocento: Cerrito o Elssler, oltre a essere le dive che mandano in delirio le folle e sollecitano la fantasia dei letterati, sono delle artiste il cui prestigio deriva anche dalla possibilità di fissare per se stesse un alto prezzo di mercato.

L'Istrumento d'Impresa – denominato anche «contratto di locazione e conduzione d'opera» - dell'aprile 1845, definisce, com'è ovvio, le condizioni che disciplinano la relazione fra Lanari e gli Immobili nel triennio 1845-1848. Ne riassumo di seguito gli aspetti essenziali, per poi ragionare su ciò che riguarda più direttamente il ballo[14].

Innanzitutto, il contratto stabilisce ciò che doveva effettivamente essere posto in scena, il numero di recite e il prezzo di ingresso. Per la stagione qui esame, occorrevano tre opere serie e due balli, per un totale di almeno 40 rappresentazioni. Il biglietto d'ingresso era di due lire, tranne che per i cosiddetti posti distinti di platea: l'impresario poteva scegliere di ricavarli separando a sue spese due o più file di panche e fissare per essi un altro prezzo.

Sorvolo in questa sede sui diritti che spettavano alla cosiddetta Direzione degli spettacoli, organo interno all'Accademia[15] che, fra le altre questioni, aveva facoltà di intervenire su problemi strettamente artistici, come l'appropriatezza dei costumi o la qualità di cantanti e orchestrali.

Veniamo ora agli oneri economici e alla dote spettanti all'impresario. A carico dell'impresario figuravano le seguenti voci: la stampa del cartellone e dei libretti (previa approvazione della Direzione degli spettacoli), il reclutamento dell'organico artistico, l'illuminazione a olio di tutto l'edificio compreso l'esterno (ma non del grande lampadario della sala, al quale contribuiva l'Accademia per il 50%), l'ingaggio della truppa dei pompieri nelle sere di spettacolo, la pulizia dei luoghi di comodo (e loro sorveglianza) nelle sere di spettacolo, il pagamento delle tasse governative sui teatri, il compenso dell'Ispettore del teatro nominato dall'Accademia, le spese di allestimento per spettacoli e feste da ballo.

Quanto alla dote, era costituita prima di tutto da 74 palchi (su un totale di 108), i quali erano concessi in «uso e usufrutto»: l'impresario poteva appaltarli per tutta la stagione, venderli seralmente o concederli a uso gratuito. I palchi non assegnati a Lanari rimanevano di proprietà degli Immobili. L'Accademia consentiva poi l'uso gratuito di alcuni locali – come il salone da ballo, impiegato come

[14] La copia da me consultata è reperibile in AAI, *Documenti originali dal 1795*, b. XX, f. 1680.

[15] Era una peculiarità dei teatri accademici toscani quella di disporre di una Direzione degli spettacoli interna alle accademie stesse, e non distinta dalla proprietà dei teatri (Sorba 2009: 83-85).

Arti della Performance: orizzonti e culture, n. 15, 2026 – ISBN 9788854972254
DOI: https://doi.org/10.6092/unibo/amsacta/8829
Collana diretta da Matteo Casari e Gerardo Guccini: http://amsacta.unibo.it
Creative Commons: Attribuzione - Non Commerciale 4.0 (CC BY-NC 4.0)

laboratorio per la realizzazione delle scenografie – e vi era la possibilità, per l'impresario, di sfruttare commercialmente diversi altri spazi: appartamenti, stanza del ghiaccio, guardaroba, sala del biliardo. Infine, l'Accademia forniva alcuni materiali, che Lanari doveva impegnarsi a restituire in perfetto stato e, se necessario, provvedere a lavare o riparare: tra questi, i lumi in cristallo che servivano per l'illuminazione, il mobilio utilizzato durante le feste, nonché i teloni di stoffa (la carta era vietata da contratto) e le corde impiegati nelle scenografie.

Venendo ora agli aspetti del contratto più direttamente connessi al ballo, bisogna menzionare innanzitutto l'art. 3, che stabilisce in quali stagioni sia obbligatoria la presenza della danza (non meno di due balli in Primavera, almeno uno in Autunno e due in Carnevale), in quali opzionale (Estate) e in quali proibita (Quaresima). In ogni caso, si prevede che l'impresario allestisca «balli o grandi, o di mezzo carattere, o buffi o divertimenti di genere francese». Questa definizione abbraccia al contempo questioni di carattere artistico e produttivo: in primo luogo, importa sottolineare la differenza tra balli grandi da un lato, e balli di mezzo carattere o buffi dall'altro. Queste tipologie si distinguevano non solo per lo stile della danza e per il soggetto rappresentato, serio nel primo caso e comico/burlesco negli altri due, ma anche per lo sforzo richiesto all'impresa in termini di allestimento. Si veda su questo punto quanto indicato nel trattato di Rosmini, quando si mostra come la gerarchia fra diverse forme di ballo si rifletta anche nel nolo per il vestiario:

> «Per la somministrazione dei vestiari occorrenti al dramma, all' opera, al ballo od altro qualsiasi spettacolo, l'impresario corrisponde al sartore un prezzo di nolo, il quale varia a seconda dell'Importanza dello spettacolo, della qualità e quantità dei costumi e simili.
> Gli abiti delle opere buffe, semiserie, e dei balli di mezzo carattere costano meno di quelli addicentisi alle opere serie e ai balli grandi, e spettacolosi: quelli delie opere d'obbligo, più di quelli delle opere di ripiego.
> In occasione di una società teatrale, esistente nel 1838, Musi o Comp. e Lanari, si disputò se rappresentando balli eroici sotto il titolo e avviso di balli di mezzo carattere avessero i vestiaristi diritto al nolo maggiore invece che al minore. Si era stabilito fra i soci che il nolo dei balli grandi fosse di francesconi 500 e quello dei piccoli di francesconi 275, ma la causa non ebbe seguito […].
> È certo che, nel fissare i prezzi del nolo, le parti si riferiscono alla specie e al costo degli abiti occorrenti, e considerano la reciprocità delle convenienze. Non prevedono espressamente, ma sanno che nei balli grandi o tragici, o eroici, o spettacolosi è indispensabile una vistosa quantità di abili, con lusso di stoffe, ricchezza di ricami in oro, argento, ecc., e che nei balli di mezzo carattere o piccoli, i quali ordinariamente si aggirano sopra azioni famigliari e domestiche, il vestiario suole essere in numero più limitato, senza lusso di stoffe e senza ricchezza di ricami, tranne pochi casi, come quello di produrre in iscena uomini o dame di corte

Arti della Performance: orizzonti e culture, n. 15, 2026 – ISBN 9788854972254
DOI: https://doi.org/10.6092/unibo/amsacta/8829
Collana diretta da Matteo Casari e Gerardo Guccini: http://amsacta.unibo.it
Creative Commons: Attribuzione - Non Commerciale 4.0 (CC BY-NC 4.0)

> e simili, i di cui abiti richiedono ricchezza di ricami d'oro o d'argento. Invano, adunque, si potrebbe pretendere di rappresentare balli eroici sotto il titolo di balli di mezzo carattere, e di obbligare il vestiarista a fornire una quantità di vestiario per il numero, per la ricchezza e per il pregio delle stoffe eguale a quello che si adoprerebbe in un ballo grande». (Rosmini 1872: 134-136)

Considerazioni analoghe possono essere fatte in merito al fabbisogno di scarpe, attrezzi e alcune maestranze come sarti e parrucchieri. Di fronte a questo stato di cose, allora, l'indicazione contenuta nell'articolo 3, oscillando tra balli seri, di mezzo carattere o burleschi, potrebbe avere lo scopo di lasciare all'impresario un certo margine operativo, consentendogli di scegliere il genere più adatto alle sue possibilità produttive, o, perlomeno, di allestire un ballo meno economicamente gravoso dell'altro durante le stagioni di punta: solitamente quest'ultimo andava in scena nella seconda parte delle rappresentazioni e aveva una tenitura più breve rispetto al ballo grande. Quanto ai «divertimenti di genere francese» il riferimento va esplicitamente alla danza d'oltralpe: se, qui, l'utilizzo della parola "divertimento" sembra alludere al carattere meno sfarzoso delle produzioni coreiche francesi (per i quali, infatti, poteva giustamente impiegarsi anche la parola "balletto"), tuttavia la loro trasposizione sui palcoscenici italiani implicava sovente delle modifiche anche strutturali, che potevano andare proprio nella direzione di una maggiore articolazione nella drammaturgia (ad esempio con l'aggiunta di atti e personaggi) e, ovviamente, in quella di un allestimento più ricco.
Sempre relativo al ballo è l'articolo 4 del contratto, nel quale si legge:

> «Nel caso in cui nell'Opera che si rappresenteranno sul Teatro della Pergola, entrassero ballabili col passo della coppia dei primi ballerini, l'Impresario potrà in tal caso dare un solo ballo, mentre dell'altro ballo terrà luogo e formerà compenso il suddetto ballabile inserito nell'Opera. Ben inteso che ogni sera vi sia o il ballo separato e distinto o il ballabile come sopra inserito nell'opera. La definizione contenuta in questo articolo quarto si applica a tutte le stagioni delle quali l'Impresario è obbligato a dare ballo».

In qualche forma, dunque, il ballo deve essere presente, anche se, come ricordavo in precedenza, per tutto l'Ottocento il pubblico italiano tenderà di fatto a preferire il ballo separato dall'opera. Un'ultima annotazione importante è quella contenuta nell'articolo 14, nel quale si stabilisce che, tanto nell'opera quanto nel ballo, «tutto dovrà essere analogo al carattere, e alla natura del soggetto da rappresentarsi»: un punto fondamentale, questo, anche per Alessandro Lanari, che della cura e della coerenza dei propri allestimenti – ma anche del controllo ossessivo di tutti i dettagli produttivi (Rosselli 1985: 32-33; De Angelis 1982) – avrebbe fatto sempre un indiscutibile punto di forza.

Arti della Performance: orizzonti e culture, n. 15, 2026 – ISBN 9788854972254
DOI: https://doi.org/10.6092/unibo/amsacta/8829
Collana diretta da Matteo Casari e Gerardo Guccini: http://amsacta.unibo.it
Creative Commons: Attribuzione - Non Commerciale 4.0 (CC BY-NC 4.0)

III.II "Dimostrazioni dell'incassato" e "Note delli palchi"

Fra i documenti che il Fondo Lanari custodisce in serie completa per la Primavera 1845 vi sono le cosiddette "dimostrazioni dell'incassato"[16]: riportano il numero e l'importo dei biglietti di porta, cioè degli accessi paganti al teatro, dei posti distinti, ossia le file separate di panche di platea, dei posti "scritti", ovvero gratuiti[17], e dei palchi venduti per ciascuna serata. Vi sono poi le "note delli palchi", vale a dire i prospetti relativi all'occupazione dei 74 palchi concessi a Lanari per le 44 rappresentazioni che compongono la stagione[18]. Infine, si trovano i riepiloghi, redatti ogni tre recite, in cui si calcola la differenza fra l'incasso del botteghino e alcune categorie di spesa, suddivise fra ordinarie e straordinarie.

A partire da questi documenti, cercherò di seguire, dapprima, l'andamento degli accessi e, successivamente, quello dei prezzi per posti distinti e palchi in vendita serale. A studi successivi, invece, demanderò una più generale riflessione sul rapporto costi/ricavi, nell'ambito della quale si colloca anche l'analisi della differenza fra incassi di botteghino e spese serali.

Occorre però fare una considerazione preliminare rispetto all'analisi degli accessi: le dimostrazioni dell'incassato, infatti, non tengono conto di tutti coloro che, da contratto, potevano entrare gratuitamente a teatro e che non sembrano coincidere con le presenze segnalate dai posti cosiddetti "scritti". Secondo l'articolo 29, infatti, il «libero e gratuito ingresso» era sempre accordato a tutti i trentuno membri dell'Accademia[19], ciascuno dei quali poteva introdurre fino a quattro persone sempre a titolo gratuito; a costoro si aggiungevano una quindicina di professionisti legati all'Accademia, più un numero non precisato di inservienti il cui elenco era fornito direttamente a Lanari dal Provveditore degli Immobili. Se a queste persone si sommano, ad esempio, eventuali ospiti di Lanari o degli artisti principali, ai quali poteva essere accordato l'uso gratuito di un palco, si comprende come i dati che emergono dalle dimostrazioni dell'incassato registrino sono una parte di coloro che, sera per sera, assistevano agli spettacoli della Pergola. Gli accessi registrati nelle distinte d'incasso, detto in altri termini, non fotografano tutto il pubblico presente in teatro.

---

[16] Sono conservate nel fondo Alessandro Lanari, denominato Archivio dell'impresa teatrale Lanari (d'ora in poi AL), cassetta 14/I, inserto 5.

[17] La gratuità si deduce dal fatto che questi posti, benché registrati, non generano incassi.

[18] Da contratto, la stagione si componeva di 40 serate, ma era facoltà dell'impresario organizzare a sue spese delle rappresentazioni supplementari.

[19] Come ricorda Carlotta Sorba (Sorba 2009: 137), il passo libero era generalmente concesso agli accademici toscani, ma costituiva un'eccezione rispetto al quadro nazionale.

Arti della Performance: orizzonti e culture, n. 15, 2026 – ISBN 9788854972254
DOI: https://doi.org/10.6092/unibo/amsacta/8829
Collana diretta da Matteo Casari e Gerardo Guccini: http://amsacta.unibo.it
Creative Commons: Attribuzione - Non Commerciale 4.0 (CC BY-NC 4.0)

Come si vede nel grafico riportato qui sotto, relativo agli accessi[20], dopo la prima settimana (recite 1-6) gli ingressi rimangono decisamente sotto le 300 unità (in media, 182) fino alla venticinquesima recita. Con la rappresentazione numero 26, che vede il debutto dell'opera *Zampa* in sostituzione di *Giovanna d'Arco*, vi è un deciso aumento (346 accessi rispetto ai 132 della recita precedente), a sua volta nettamente superato, appena tre giorni dopo, dal nuovo ballo (sempre in abbinata all'opera *Zampa*) *Armida e Rinaldo*, che, dunque, sostituisce *Giselle*. Questo ballo di mezzo carattere genera ben 439 accessi, di cui soltanto nove non paganti.

Fig. 1 - Grafico relativo all'andamento degli accessi per le 44 recite della stagione di Primavera 1845

In seguito, la prima assoluta dell'opera *Buondelmonte* fa registrare 425 accessi (recita 34), ma la beneficiata del coreografo Antonio Cortesi ne vede ben 804 (recita 36). Se sono ancora le beneficate degli artisti a generare i numeri maggiori (693 per il cantante Badiali, 562 per Fitzjames), è però la recita numero 37 a produrre un picco di 1040 accessi e l'intervento della corte di Leopoldo II Granduca di Toscana. La ragione non sembrerebbe però di carattere artistico: come informa un'annotazione riportata a margine dei documenti qui in esame, infatti, lo spettacolo (composto da *Buondelmonte* e *Armida e Rinaldo*) è messo in scena con «doppia illuminazione». È possibile che questa espressione indichi una parziale introduzione, alla Pergola, dell'illuminazione a gas, che proprio in questi mesi

[20] Considero qui solo i biglietti di porta e i posti scritti, supponendo che anche coloro che pagavano per un posto distinto fossero tenuti a pagare il biglietto di porta.

Arti della Performance: orizzonti e culture, n. 15, 2026 – ISBN 9788854972254
DOI: https://doi.org/10.6092/unibo/amsacta/8829
Collana diretta da Matteo Casari e Gerardo Guccini: http://amsacta.unibo.it
Creative Commons: Attribuzione - Non Commerciale 4.0 (CC BY-NC 4.0)

veniva installata nella città di Firenze (Giuntini 1990) e che vedeva certamente nel teatro uno dei primi e più spettacolari contesti di sperimentazione.

Per quanto riguarda la vendita serale dei palchi, occorre invece rivolgersi ai prospetti forniti dalle "Note delli palchi", composti ciascuno di quattro colonne, corrispondenti agli ordini I, III, IV e V (non figura il secondo ordine, rimasto da contratto interamente nelle mani degli Immobili). Passando in rassegna la serie completa, si vede che, dei 74 palchi concessi a Lanari, solo 26 presentano un medesimo nominativo per tutte le rappresentazioni: è dunque possibile che si tratti di coloro che affittano il palco per l'intera stagione. Tuttavia, fra questi, troviamo anche i nominativi di soggetti che certamente godevano dell'uso gratuito: la Corte, ovviamente, ma anche il basso Badiali, la stessa famiglia Lanari, l'avvocato Lamporecchi (è verosimile che ve ne siano altri).

Per i restanti 48 palchi, si incontrano due possibilità: nominativi che compaiono in maniera irregolare e che indicano probabilmente degli ospiti; oppure, leggiamo l'espressione "venduto a lire", seguita dal relativo prezzo. In quest'ultimo caso si tratta di vendite serali, le quali superano le 10 unità solo in 9 rappresentazioni (con un massimo di 32, in apertura di stagione), mentre in 4 occasioni rimangono ferme a zero. Non ho finora rintracciato documentazione relativa all'affitto dei palchi per l'intera stagione, ma è realistico pensare che, nel complesso, le entrate dei palchi fossero assai inferiori rispetto alle 60000 lire prospettate dall'Accademia al momento della pubblicazione del capitolato, il quale, come s'è visto, in un primo tempo rimane di fatto deserto.

Rispetto ai prezzi, il contratto (articolo 7), come s'è detto, stabilisce che il biglietto d'ingresso sia per tutti di due lire, ossia 3 paoli, salvo casi in cui intervengano nello spettacolo artisti di particolare merito. Quanto ai posti distinti e ai palchi in vendita serale, invece, il prezzo è deciso dall'impresa (articolo 8). Osserviamo allora la strategia che, in quest'ambito, Lanari adotta durante la Primavera 1845.

Se i posti distinti passano da 2 a 3,6,8 lire[21] a partire dalla recita 29, in concomitanza del debutto del secondo ballo e degli eventi che chiudono la stagione (beneficiate e rappresentazione eccezionale con doppia illuminazione), appena più variegata è la situazione dei palchi.

Le recite 1-16 (in programma *Giovanna d'Arco* e *Giselle*) presentano il seguente schema dei prezzi: lire 33,6,8 per i palchi di prim'ordine; lire 26,13,4 per i palchi di terz'ordine; lire 13,6,8 per i palchi di quart'ordine; lire 8 per i palchi di quint'ordine. Segue un abbassamento nelle recite 16-29 (rispettivamente a lire: 26,13,4; 20; 10; 6,13,4). Ciò significa che i prezzi ridotti permangono anche in

[21] Queste cifre si conformano all'allora corrente sistema di calcolo contabile, che era strutturato in lire, soldi, denari.

Arti della Performance: orizzonti e culture, n. 15, 2026 – ISBN 9788854972254
DOI: https://doi.org/10.6092/unibo/amsacta/8829
Collana diretta da Matteo Casari e Gerardo Guccini: http://amsacta.unibo.it
Creative Commons: Attribuzione - Non Commerciale 4.0 (CC BY-NC 4.0)

occasione del debutto dell'opera *Zampa* (recita 26): quest'ultimo, stando alla stampa periodica[22], era stato preceduto da sospetti e malumori, i quali avevano forse finito per influire anche sulla decisione di Lanari di non modificare i prezzi. Un aumento viene invece introdotto per la prima del ballo *Armida e Rinaldo*, che riporta i valori a quelli della prima parte della stagione ed è seguito (recite 31-32-33) da una nuova flessione (i prezzi sono gli stessi delle recite 16-29): si tratta delle ultime rappresentazioni di *Zampa*. A partire dalla prima di *Buondelmonte* (recita 34), e fino alla fine delle rappresentazioni, i prezzi sono di nuovo quelli di inizio stagione, con due sole eccezioni: l'ultimissima data (con palchi scontati rispettivamente a lire: 20; 13,6,8; 10; 6,13,4) e il grande spettacolo con doppia illuminazione del 24 giugno, per il quale i prezzi schizzano a 53,6,8 per il prim'ordine; 40 per il terzo; 26,13,4 per il quarto; 13,6,8 per il quinto.

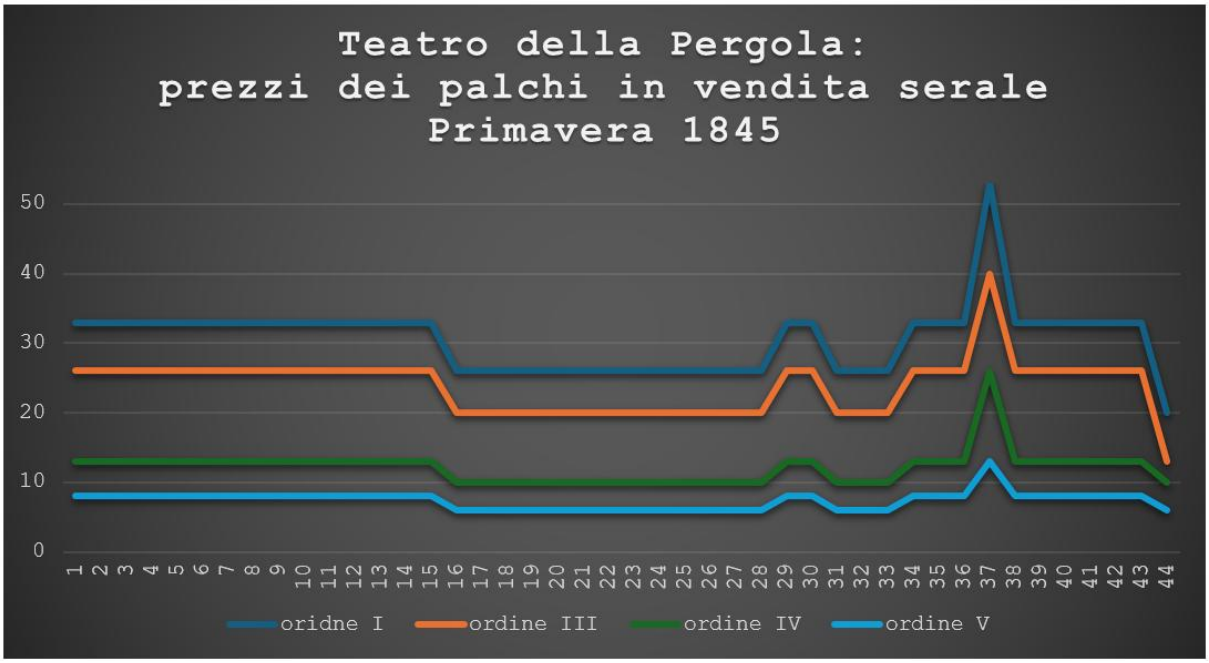


Fig. 2 - Grafico relativo all'andamento dei prezzi dei palchi in vendita serale per la Stagione di Primavera 1845 al Teatro della Pergola

Un rapido accenno ai riepiloghi che calcolano la differenza tra incassi del botteghino e spese serali, suddivise in ordinarie (in cui rientrano voci fondamentali quali coro, orchestra e maestranze del teatro) e straordinarie. Se per le prime si stabilisce una cifra a corpo pari a lire 349,16,8, le altre sono naturalmente variabili. Benché assai diverse fra loro, queste ultime tendono a concentrarsi attorno a

[22] Si legga ad esempio quanto riportato nella rubrica *Teatri* della rivista «Teatri, arti e letteratura» del 19 giugno 1845, che riporta un estratto del «Raccoglitore fiorentino», secondo il quale lo spettacolo, molto atteso, era stato preceduto dalle «sinistre predizioni di molti».

Arti della Performance: orizzonti e culture, n. 15, 2026 – ISBN 9788854972254
DOI: https://doi.org/10.6092/unibo/amsacta/8829
Collana diretta da Matteo Casari e Gerardo Guccini: http://amsacta.unibo.it
Creative Commons: Attribuzione - Non Commerciale 4.0 (CC BY-NC 4.0)

voci ricorrenti: comparse (divise in militari e "paesane"), banda militare ed eventuali strumenti non compresi nell'orchestra, materiali chimici per effetti speciali, catene per carrozze, ecc. Sulla base di questi documenti, l'incasso da botteghino è stimabile in circa 33700 lire, mentre le spese ammontano a quasi 20000 lire. Ciò che resta – e che evidentemente non costituisce la principale voce di ricavi per l'impresa – non è sufficiente a coprire tutti gli altri costi non considerati nei riepiloghi, a partire da quello in assoluto più gravoso: i compensi per prime parti cantanti, primi ballerini e corpo di ballo, indagabili innanzitutto attraverso l'analisi dei contratti.

III.III Il contratto di Nathalie Fitzjames

In vista della stagione di Primavera, Alessandro Lanari scrittura per il Teatro della Pergola la «prima ballerina assoluta di rango francese» Nathalie Fitzjames in data 6 febbraio 1845. Il contratto è firmato a Venezia, dal momento che la danzatrice è ancora ingaggiata, con il medesimo ruolo, per la stagione di Carnevale-Quaresima alla Fenice, pure gestita, come s'è detto, da Lanari. A Venezia, dove si era prodotta in due balli (*Il conte Pini* e *La fontana d'amore*), Fitzjames aveva dovuto alternarsi con la ben più nota e acclamata Fanny Cerrito, a sua volta protagonista di *L'allieva d'amore* e *Aglaja ossia il lago delle fate*.

A Firenze, invece, è Fitzjames l'unica stella. Questa condizione risulta chiaramente sancita all'interno del contratto, secondo il quale la danzatrice assume l'obbligo:

> «[…] di comporre due balli […] di genere francese, il primo dei quali sarà la Gisella, e l'altro da destinarsi obbligandosi di mettere in musica la partitura del proprio del solo primo ballo, ciò per la stagione di Primavera prossima duratura a tutto il mese di giugno, e precisamente per ballare nell'I. e R. Teatro della Pergola in Firenze, obbligandosi il Sig. Lanari di non far agire alcun'altra ballerina durante la presente scrittura, ed accordando la Sig.ra Fitz-James la facoltà di scegliere i Passi, che vorrà ballare, o prestarsi ancora in tutti gli spettacoli che potessero essere rappresentati».[23]

Questo passo della scrittura è importante perché getta luce su un ventaglio di consuetudini – oggi non ancora del tutto note – che plasmano gli ingaggi di ballerine e ballerini nel corso dell'Ottocento. Conferma innanzitutto, per le interpreti femminili di spicco, l'abitudine a esercitare il ruolo di

[23] AL, cassetta 13/I, inserto 30, scrittura di Nathalia Fitzjames, 6 febbraio 1845.

Arti della Performance: orizzonti e culture, n. 15, 2026 – ISBN 9788854972254
DOI: https://doi.org/10.6092/unibo/amsacta/8829
Collana diretta da Matteo Casari e Gerardo Guccini: http://amsacta.unibo.it
Creative Commons: Attribuzione - Non Commerciale 4.0 (CC BY-NC 4.0)

coreografe, facendosi carico di una funzione creativa spesso considerata prerogativa maschile, ma che diverse fonti primarie, come libretti e stampa periodica, sembrano precisare anche per alcune donne[24]. In secondo luogo, si rintraccia la questione della partitura musicale, procurata, come si legge, dalla stessa coreografa e, pertanto, circolante al di fuori di un vero e proprio contratto di noleggio: una conferma di questa prassi di lavoro, in Italia, sembra venire dal già citato trattato di Rosmini, secondo il quale il coreografo «deve fornire il *foglietto* ossia partitura della musica (rimanendo la copia delle parti a carico dell'impresa)» (Rosmini 1872: 112). Infine, in quanto prima ballerina assoluta, Fitzjames può permettersi di scegliere quando e come intervenire all'interno dello spettacolo: cioè, se danzare solo le sequenze di danza "pura" (assoli, duetti, terzetti, ecc.) o se mettersi a disposizione anche per scene di carattere mimico. Utile, in quest'ultimo caso, il raffronto con il *Mentore teatrale* di Avventi, che, nel paragrafo dedicato ai *Primi ballerini serii assoluti* precisa:

> «Con questa espressione vengono scritturati tanto i primi ballerini che le prime ballerine, e non raro due copie de' suddetti coll'eguale grado, secondo la grandiosità dello spettacolo: queste prime copie assolute, se non fossero altrimenti tenute a fare veruna parte mimica, dovrebbero soltanto ballare assoli, padedeux, terzetti o quartetti che a suo tempo entrassero nei ballabili. Questo particolarmente si avrebbe a ritenere in oggi per le scritture dei ballerini francesi, ai quali non si può negare la superiorità sui nostri per ciò che riguarda il ballabile, come essi riconosceranno la nostra su loro per ciò che riguarda la mimica espressiva e ragionata». (Avventi 1845: 139)

Se ulteriori condizioni di favore sono vergate a mano nel modulo prestampato impiegato dall'impresa tanto per le scritture di canto quanto per quelle di ballo (come il libero passaggio nei locali del teatro alle persone che la seguono e tre riposi settimanali), la beneficiata rimane «a totale beneficio dell'impresa»: nel relativo borderò, tuttavia, l'incasso prodotto dal botteghino è diviso equamente tra ballerina e impresario, mentre nelle casse di quest'ultimo finisce il contenuto di un «baule» segnalato a penna nel medesimo documento[25].

Un contratto come questo, per quanto denso d'informazioni e per molti versi gustoso, acquisisce pieno senso solo se messo in relazione con le scritture di tutta la compagnia di ballo – che, fortunatamente,

[24] Proprio per la stagione di Carnevale e Quaresima 1844-1845, ad esempio, i libretti attribuiscono a Fanny Cerrito, di cui pure si conosce il ruolo come co-creatrice delle coreografie di Jules Perrot e Arthur Saint-Léon (Guest 1954), la composizione e l'ideazione dei balli *L'allieva d'amore* e *Aglaja ossia il lago delle fate*. Questi documenti sono digitalizzati nell'archivio storico online della Fenice, rispettivamente agli indirizzi: https://www.archiviostoricolafenice.org/view/cronologia/scheda_libretti?ID=5068 (ultimo accesso: 11 febbraio 2026); https://www.archiviostoricolafenice.org/view/cronologia/scheda_libretti?ID=5100 (ultimo accesso: 11 febbraio 2026).
[25] AL, cassetta 14/I, inserto 5, dimostrazione dell'incassato, 30 giugno 1845.

Arti della Performance: orizzonti e culture, n. 15, 2026 – ISBN 9788854972254
DOI: https://doi.org/10.6092/unibo/amsacta/8829
Collana diretta da Matteo Casari e Gerardo Guccini: http://amsacta.unibo.it
Creative Commons: Attribuzione - Non Commerciale 4.0 (CC BY-NC 4.0)

sono sopravvissute quasi nella loro totalità – e, più in generale, con le informazioni relative all'organico danzante che si insinuano in diversi documenti: ad esempio, il cartellone della stagione (vero e proprio "contratto" fra impresa e pubblico) o gli elenchi degli artisti inoltrati da Lanari alla polizia[26].

Se ne ricava un'immagine dettagliata della struttura della compagnia di ballo, delle differenti funzioni e delle condizioni contrattuali riservate ai suoi componenti. Nella Primavera 1845, l'*ensemble* è composto da una coppia di primi ballerini di rango francese (Nathalie Fitzjames e Domenico Matis), che occupano la posizione in assoluto di maggior prestigio. Seguono poi un quintetto (4 donne e 1 uomo) di primi ballerini cosiddetti "italiani" – che si distinguono dai colleghi francesi, oltre che per tecnica e stile, anche per compensi decisamente inferiori – e un terzetto di mimi, ai quali spetta il compito di rendere intelligibile, attraverso il gesto, l'ossatura narrativa del ballo: uno definito "primo mimo assoluto" e una coppia (composta da un uomo e una donna) di cosiddetti "primi mimi". Scendendo ancora lungo la scala gerarchica della compagnia, si incontrano poi altre due categorie, i primi ballerini di mezzo carattere (10 donne e 9 uomini) e 6 coppie di corifei, i quali svolgono poco più che un ruolo di comparsa. Una compagine di 41 soggetti, probabilmente numerosa tanto quanto quella di canto[27], per metà uomini e per metà donne.

A ciascuna di queste tipologie di interpreti corrispondono specifiche fasce di retribuzione: si va dalle 90 lire a stagione per una corifea alle 4500 destinate alla prima ballerina. Per i ranghi più alti, inoltre, è previsto il pagamento delle spese di viaggio dopo l'arrivo sulla prima piazza indicata dalla scrittura: una necessità per danzatrici e danzatori, visto che Lanari, gestendo in contemporanea più teatri, poteva ingaggiare un medesimo soggetto per agire nei differenti teatri dell'impresa, con conseguenti spostamenti da una piazza all'altra. Le lunghe scritture implicano una retribuzione su base mensile: praticate anche per gli artisti del ballo, oltreché per i cantanti, queste possono essere rinnovate più volte e, dunque, offrono un esempio di continuità lavorativa nel campo della danza che costituisce un dato abbastanza inedito, specie in Italia. Anche la datazione delle scritture rappresenta un dato interessante: più arretrata per i ranghi superiori, praticamente a ridosso dell'arrivo su piazza per quelli inferiori, la cui disponibilità era plausibilmente ben maggiore rispetto a quella di dive e divi che l'impresario doveva accaparrarsi con largo anticipo. Sono tutte condizioni, queste, che conferiscono

[26] ASFi, *Presidenza del Buongoverno*, *Negozi/Teatri*, b. 15, *Impresa dell'I. e R. Teatro della Pergola. Elenco degli artisti di canto e di ballo che agiranno nel suddetto teatro durante la stagione di Primavera 1845*, 26 marzo 1845.

[27] Non si dispone di un elenco dettagliato degli elementi del coro per la stagione qui in esame, ma è possibile fare un raffronto con quello della stagione di Autunno 1841, secondo il quale il numero dei coristi ammontava a 30. AL, cassetta 3/II, inserto 1. A questi, andrebbero aggiunte cinque prime parti cantanti (De Angelis 1982: 257).

Arti della Performance: orizzonti e culture, n. 15, 2026 – ISBN 9788854972254
DOI: https://doi.org/10.6092/unibo/amsacta/8829
Collana diretta da Matteo Casari e Gerardo Guccini: http://amsacta.unibo.it
Creative Commons: Attribuzione - Non Commerciale 4.0 (CC BY-NC 4.0)

concretezza ai profili di ballerine e ballerini, noti e (soprattutto) meno noti. Il discorso si sposta così su un piano, quello della vita materiale, che consente di osservare il balletto dell'Ottocento anche attraverso il prisma delle consuetudini e delle condizioni lavorative, in parte sottraendolo alla narrazione un po' melensa che tante volte lo ha accompagnato.

Arti della Performance: orizzonti e culture, n. 15, 2026 – ISBN 9788854972254
DOI: https://doi.org/10.6092/unibo/amsacta/8829
Collana diretta da Matteo Casari e Gerardo Guccini: http://amsacta.unibo.it
Creative Commons: Attribuzione - Non Commerciale 4.0 (CC BY-NC 4.0)

Bibliografia

Albano, Roberta

2018 *Salvatore Viganò e l'attività al teatro del Fondo di Napoli*, in «Danza e ricerca. Laboratorio di studi, scritture, visioni», n. 10.

Alberti, M. – Bartoloni, A. – Marcelli, I.

2010 *L'Accademia degli Immobili "Proprietari del Teatro di Via della Pergola in Firenze". Inventario*, Ministero per i beni e le attività culturali direzione generale per gli archivi, Roma.

Avventi, Francesco

1845 *Mentore teatrale: repertorio di leggi, massime, norme e discipline per gli artisti melo-drammatici e per chiunque abbia ingerenza o interesse in affari teatrali*, Tipi di Negri alla Pace, Ferrara.

Campana, Daniela

2019 *Gaetano Grossatesta: coreografo-impresario al Real Teatro di San Carlo durante il Regno Borbonico*, in «Danza e ricerca. Laboratorio di studi, scritture, visioni», n. 11.

Cervellati, Elena

2024 *Marie Taglioni e Giselle in Italia*, Ephemeria, Macerata.

De Angelis, Marcello

1982 *Le carte dell'impresario. Melodramma e costume teatrale nell'Ottocento*, Sansoni, Firenze.

1983 *Le cifre del melodramma. L'archivio inedito dell'impresario teatrale Alessandro Lanari nella Biblioteca nazionale centrale di Firenze (1815-1870): catalogo*, 2 voll., La Nuova Italia, Firenze.

Eisenbeiss, Philip

2013 *Bel Canto Bully: the life and times of the legendary opera impresario Domenico Barbaja*, Haus Publishing, London.

Fabris, Rita

2011 *L'Ottocento*, in José Sasportes (a cura di), *Storia della danza italiana dalle origini ai giorni nostri,* EDT, Torino.

Arti della Performance: orizzonti e culture, n. 15, 2026 – ISBN 9788854972254
DOI: https://doi.org/10.6092/unibo/amsacta/8829
Collana diretta da Matteo Casari e Gerardo Guccini: http://amsacta.unibo.it
Creative Commons: Attribuzione - Non Commerciale 4.0 (CC BY-NC 4.0)

Giuntini, Andrea

1990 *Dalla Lyonnaise alla Fiorentinagas (1839-1989)*, Laterza, Roma-Bari.

Guerra, Nicola

1899 *Tersicoreide: schizzi e racconti teatrali (dal vero)*, Baldini e Castoldi, Milano.

Guest, Ivor

1954 *The Romantic Ballet in England*, Phoenix House, London.

1956 *Fanny Cerrito: the life of a romantic ballerina*, Phoenix House, London.

1970 *Fanny Elssler*, Wesleyan University Press, Middletown.

Jürgensen, Knud Arne

1995 *The Verdi Ballets*, Istituto Nazionale di Studi Verdiani, Parma.

Lo Iacono, Concetta

1987 *Manzotti & Marenco. Il diritto di due autori*, in «Nuova Rivista Musicale Italiana», anno XXI.

Maione, Paologiovanni

1992 *L'ultima stagione napoletana di Domenico Barbaja, 1836-1840: organizzazione e spettacolo*, in «Rivista Italiana di Musicologia», vol. 27.

Maione, P. – Seller, F.

1994 *I Reali Teatri di Napoli nella prima metà dell'Ottocento: studi su Domenico Barbaja*, Santabarbara, Caserta.

Monaldi, Gino

1910 *Le regine della danza nel secolo XIX*, Bocca, Torino.

Mechelli, Paolo

2008 *I fili della scena - Alessandro Lanari: il carteggio con impresari e delegati (1820-1830)*, LIM, Lucca.

Onesti, Stefania

2016 *Di passi, di storie, di passioni: teorie e pratiche del ballo teatrale nel secondo Settecento italiano*, Accademia University Press, Torino.

2017 *«Quella del piacere è la regola delle regole»: tracce di poetica in Onorato Viganò*, in J. Sasportes e P. Veroli (a cura di), *Ritorno a Viganò*, Aracne, Roma.

Arti della Performance: orizzonti e culture, n. 15, 2026 – ISBN 9788854972254
DOI: https://doi.org/10.6092/unibo/amsacta/8829
Collana diretta da Matteo Casari e Gerardo Guccini: http://amsacta.unibo.it
Creative Commons: Attribuzione - Non Commerciale 4.0 (CC BY-NC 4.0)

2020 *Un'impresa coreografica famigliare: i Viganò*, in Simona Brunetti (a cura di), *Unici: le famiglie d'arte nel teatro italiano del Novecento: atti del convegno di studi* (Verona, 28-29 novembre 2017), Pagina, Bari.

Paoletti, Matteo

2026 *The Business of Italian Opera*, in *Cambridge History of the Opera since 1800*, in E. Senici – B. Walton (edited by), Cambridge University Press, Cambridge.

Rosmini, Enrico

1872 *La legislazione e la giurisprudenza dei teatri trattato dei diritti e delle obbligazioni degli impresari, artisti, autori, delle direzioni, del pubblico, degli agenti teatrali, ecc. ecc. dell'avvocato Enrico Rosmini*, 2 voll., F. Manini, Milano.

Rosselli, John

1985 *L'impresario d'opera. Arte e affari nel teatro musicale italiano dell'Ottocento*, EDT, Torino (ed. or. T*he opera industry in Italy from Cimarosa to Verdi: the role of the impresario*, Cambridge University Press, New York, 1984).

Sasportes, José

1987 *Virtuosismo e spettacolarità: le risposte italiane alla decadenza del balletto romantico*, in Giovanni Morelli (a cura di), *Tornando a Stiffelio: atti del convegno internazionale di studi (Venezia, 17-20 dicembre 1985*), Firenze, Olschki.

Sorba, Carlotta

2009 *Teatri. L'Italia del melodramma nell'età del Risorgimento*, Il Mulino, Bologna.

Taddeo, Giulia

2017 *Un serio spettacolo non serio: danza e stampa nell'Italia fascista*, Mimesis, Milano.

Valle, Giovanni

1836 *Trattato di procedura teatrale: o sia Cenni teoricopratici sulle aziende che s'intraprendono pe' teatri ed osservazioni generali e speciali per servire in norma in tutti i contratti ... del signor Giovanni Valle*, Tipi dell'Aquila in Galliera, Bologna.

Arti della Performance: orizzonti e culture, n. 15, 2026 – ISBN 9788854972254
DOI: https://doi.org/10.6092/unibo/amsacta/8829
Collana diretta da Matteo Casari e Gerardo Guccini: http://amsacta.unibo.it
Creative Commons: Attribuzione - Non Commerciale 4.0 (CC BY-NC 4.0)

Per un'analisi economica del "giro del mondo" di Adelaide Ristori (1874-1876): la scommessa di Adelaide e Giuliano

di Livia Cavaglieri, Emanuela Chichiriccò, Marina Romani[1]

I. Introduzione

If culture's historians ignore business,
they overlook the resources that make or break an artistic choice (Davis 2000: 1).

Condotto attraverso una ricerca interdisciplinare, che ha coinvolto il dominio della storia economica insieme a quello della storia del teatro, questo lavoro mira a sviluppare un'indagine di taglio microstorico sulla dimensione economica delle compagnie drammatiche di pieno Ottocento e particolarmente sull'interdipendenza tra strategie sceniche e strategie imprenditoriali, a partire dal caso studio rappresentato dal "giro del mondo" di Adelaide Ristori. Questa famosa tournée vide l'attrice salpare da Bordeaux il 9 maggio 1874 – accompagnata dalla sua troupe, la Compagnia Drammatica Italiana (d'ora in poi CDI), e dalla famiglia – e ritornare a Roma diciannove mesi più tardi, il 14 gennaio 1876, dopo avere dato 312 recite tra Brasile, Argentina, Uruguay, Perù, Cile, Messico, Stati Uniti e Australia, e avere percorso per terra e per mare la circonferenza del globo terrestre.
Il giro del mondo fu un'impresa eccezionale e pioneristica, dai costi e dai rischi elevati, che pose definitivamente l'attrice-marchesa e le sue «donne mondiali» (D'Amico 1984: 28) nell'olimpo globale delle celebrità teatrali, suggellando un delicato momento di passaggio dall'apice della maturità scenica all'inizio della fase di declino, che si concluderà con l'addio alle scene nel maggio 1885. Ciononostante, sul piano storiografico il giro del mondo è finora rimasto inesplorato nella sua complessa articolazione, benché una quarantina di anni fa Paola Bignami vi avesse portato l'attenzione degli studi, definendo

[1] Benché l'articolo sia stato concepito e discusso nella sua interezza congiuntamente dalle tre autrici, a Livia Cavaglieri si devono i §§ I-II-III-VII-VII.I-VII.II; a Marina Romani il § IV; a Emanuela Chichiriccò i §§ V-VI-VII.III-VII.IV-VII.V-VII.VI.

Arti della Performance: orizzonti e culture, n. 15, 2026 – ISBN 9788854972254
DOI: https://doi.org/10.6092/unibo/amsacta/8829
Collana diretta da Matteo Casari e Gerardo Guccini: http://amsacta.unibo.it
Creative Commons: Attribuzione - Non Commerciale 4.0 (CC BY-NC 4.0)

questa tournée mondiale «il "capolavoro" artistico ed economico della coppia Adelaide Ristori-Giuliano Capranica»[2] (1988: 186) in un prezioso volume, che si fermava alle soglie del grande viaggio.

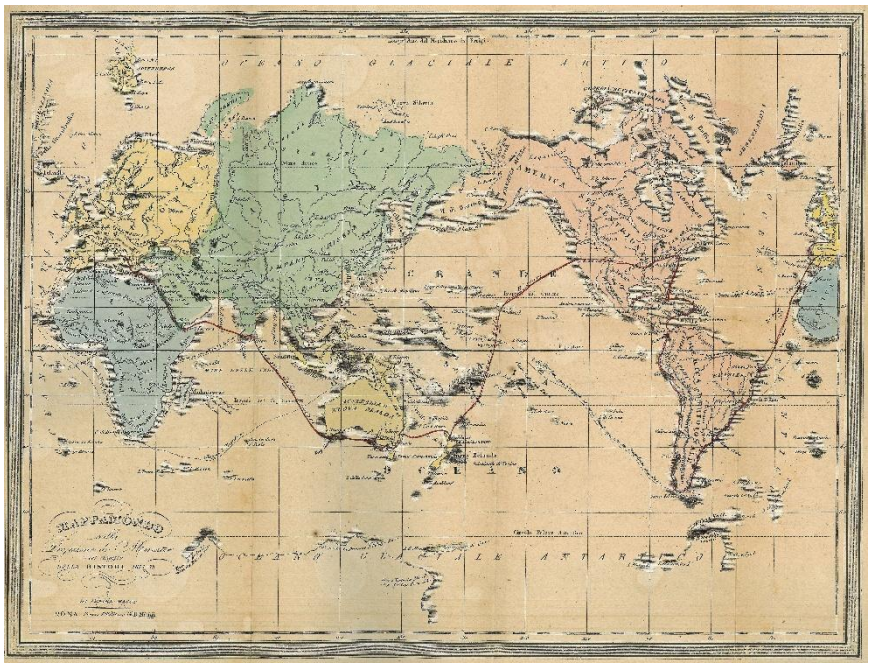


Fig. 1 – Itinerario del "giro del mondo" (Galletti 1976)[3]

La nostra ricerca mira in primo luogo a ricostruire sul piano storico l'avventurosa e leggendaria tournée dalla progettazione alla realizzazione. Ci siamo basate sulla documentazione presente nel Fondo Adelaide Ristori[4] che, in quanto archivio al contempo di persona e d'impresa, conserva estensivamente (ma tutt'altro che esaustivamente) anche la documentazione economica e contabile e organizzativa dell'attrice e della sua compagnia nelle serie 2) *Gestione e contabilità dell'attività teatrale* e 3) *Attività teatrale*[5]. Poca fortuna hanno avuto rapidi sondaggi all'interno dell'Archivio Capranica, conservato

[2] Il capocomicato della coppia si basava sulla direzione artistica di Adelaide e la direzione economico-organizzativa del marito Giuliano Capranica, marchese del Grillo. Per un profilo complessivo dell'attrice, si rimanda a Mariani 2024.

[3] Per la mappa interattiva del giro del mondo si rimanda al seguente link: https://www.google.com/maps/d/u/0/edit?mid=1p3PO8uQnS-QhZ7zL-iTsgaPyBj4GgFM&usp=sharing (ultimo accesso: 11 febbraio 2026) e al contributo di Thaiz Bozano in questo stesso volume.

[4] Il fondo è conservato presso il Civico Museo Biblioteca dell'Attore di Genova; per indicarlo d'ora in avanti si useranno le abbreviazioni MBA, *FAR*. Per un inquadramento archivistico del fondo e degli interventi che lo hanno interessato, si veda Mezzani 2024. L'inventario è consultabile all'indirizzo: https://sabliguria.arianna4.cloud/patrimonio/ec13eb40-6979-47fb-92d9-132c38b8353f/fondo-ristori-adelaide (ultimo accesso: 11 febbraio 2026). Ringraziamo sentitamente Gian Domenico Ricaldone, curatore del fondo, Donatella Mezzani, curatrice del recente riordino, e con loro Paola Lunardini e Marco Moretti di MBA per la collaborazione e la disponibilità costanti e preziose.

[5] Come noto, si tratta di un caso estremamente raro poiché le compagnie drammatiche itineranti tendevano a disperdere la documentazione. L'unico altro caso italiano comparabile, a nostra conoscenza, è rappresentato dal fondo del capocomico Cesare Rossi (conservato presso la Biblioteca Federiciana di Fano), la cui compagnia fu per un periodo semistabile presso il Teatro Carignano di Torino (cfr. Petrini 2024).

Arti della Performance: orizzonti e culture, n. 15, 2026 – ISBN 9788854972254
DOI: https://doi.org/10.6092/unibo/amsacta/8829
Collana diretta da Matteo Casari e Gerardo Guccini: http://amsacta.unibo.it
Creative Commons: Attribuzione - Non Commerciale 4.0 (CC BY-NC 4.0)

presso l'Archivio Storico Capitolino a Roma[6], mentre non è stato possibile consultare le carte conservate dalla famiglia nel palazzo romano di via Monterone 76. La ricchezza della documentazione conservata presso il Museo Biblioteca dell'Attore ci ha indotto a non estendere la ricerca presso archivi localizzati nei paesi visitati da Ristori, la cui lontananza geografica avrebbe in ogni caso rappresentato una criticità.

Alla documentazione d'archivio abbiamo accostato l'analisi dell'autobiografia dell'attrice (Ristori 1887 e 2005), dei resoconti di viaggio firmati da due testimoni che l'accompagnarono nella straordinaria peregrinazione (Galletti 1876[7] e Piazza 1948[8]) e della scarsa letteratura che si è specificamente occupata di alcuni segmenti del giro del mondo (Carlson 1984: 219-221; Mitchell 1995a e 1995b; Viziano 2013: 296-352).

Ci siamo, in seconda battuta, concentrate sulla finora inesplorata documentazione di carattere contabile per analizzare la dimensione economica del giro del mondo e portare alla luce le dinamiche di interdipendenza tra strategie sceniche e strategie imprenditoriali. L'analisi di questi aspetti rappresenta l'originalità metodologica di questo lavoro, che entra nello specifico di quell'intreccio tra arte e commercio, valore artistico e valore economico, che caratterizzò peculiarmente il teatro drammatico di pieno Ottocento, teso a declinare la relazione tra domanda e offerta secondo un deciso orientamento al mercato (Meldolesi, Taviani 1995; Livio 2000), piuttosto che a quello che, in termini contemporanei, potremmo definire "rischio culturale". Accentuata dagli effetti della prima globalizzazione, la propensione al mercato era il derivato di una condizione strutturale che vedeva le compagnie costrette ad autosostenersi sul mercato senza finanziamenti esterni, pubblici o privati che fossero. La persistenza sul lungo periodo di un sistema che poteva contare, salvo rare eccezioni, solo sugli incassi come fonte di ricavo suggerisce l'evidenza empirica che il teatro drammatico fu allora capace di generare redditi e, talvolta, persino ricchezza, certo sfruttando un periodo particolarmente favorevole, durante il quale la richiesta di svago e socialità era assorbita quasi interamente dallo spettacolo dal vivo. Questa redditività mette in discussione l'applicabilità della teoria del "morbo dei

[6] L'archivio (d'ora in poi abbreviato in ASCA, *Capranica*) contiene prevalentemente documentazione di carattere privato, ma non mancano carte relative all'attività di attrice di Ristori e alla conduzione della CDI. Per quanto riguarda specificamente il giro del mondo, è d'interesse la b. 68, che contiene parte del copialettere a firma di Giuliano Capranica, Luigi Trojani (amministratore della CDI) e Nino De Andreis (segretario della famiglia). I fogli sono però quasi illeggibili. Si ringrazia Cristina Falcucci per l'assistenza.

[7] Bartolomeo Galletti era un amico di famiglia, che si unì al giro su invito di Giuliano, a seguito di un «dolore domestico inaspettato e terribile – uno di quei dolori cui non resiste il cuore di un padre» (così nel paratesto dedicatorio in Galletti 1876). Su di lui cfr. Monsagrati 1998, secondo il quale Galletti conobbe Ristori durante l'esilio parigino, conseguente alla sua militanza garibaldina nei rivolgimenti del Quarantotto.

[8] Curato dal figlio Dino, il volume raccoglie le lettere scritte dal giovane attore Marco Piazza ai genitori, durante la tournée.

Arti della Performance: orizzonti e culture, n. 15, 2026 – ISBN 9788854972254
DOI: https://doi.org/10.6092/unibo/amsacta/8829
Collana diretta da Matteo Casari e Gerardo Guccini: http://amsacta.unibo.it
Creative Commons: Attribuzione - Non Commerciale 4.0 (CC BY-NC 4.0)

costi" (Baumol e Bowen 1966) al teatro drammatico del secondo Ottocento, come del resto già suggerito da Guerzoni e Romani (1998), i quali hanno confermato per l'opera la validità anche in sede storica del morbo, evidenziando invece come la prosa sia dotata di anticorpi robusti: costi di produzione contenuti, flessibilità del rapporto costi/ricavi, adattabilità del repertorio alla domanda e replicabilità conveniente delle recite. Se osserviamo il nostro caso studio, è vero però d'altra parte che le ripetute tournée che i Capranica intrapresero, nonostante il desiderio più volte manifestato dall'attrice di lasciare l'arte[9], segnalano che i profitti provenienti dall'attività teatrale non erano sufficienti a garantire sul lungo periodo il tenore di vita a cui ambiva la famiglia[10], pur sommati alle rendite fondiarie derivanti dall'asse Capranica del Grillo e ai guadagni provenienti dalle speculazioni commerciali e finanziarie condotte da Giuliano.

L'interrogativo, dunque, nuovo e cruciale è: in che modo e fino a che punto il teatro drammatico poteva generare redditi? Per rispondere alla prima parte della domanda (in che modo?) abbiamo messo in correlazione l'offerta della CDI con la ricezione del pubblico, decostruendo i meccanismi di confezione della celebrità[11] (di cui Ristori fu antesignana e non del tutto consapevole maestra), finalizzati a confondere l'audience in un insieme omogeneo di ammiratori in festosa accoglienza, per portare alla luce i comportamenti diversificati di spettatori eterogenei e lontani fra loro e per studiarli, all'intero di differenti contesti di fruizione, nelle loro peculiarità sociali e culturali. La varietà dei paesi attraversati permette infatti di osservare e valutare le diverse strategie con cui la CDI seppe adattare ogni volta la propria offerta alla domanda. In concreto questo ha significato inaugurare uno studio sistematico e inedito, anche sul piano metodologico, dei borderò contenuti nella sottoserie *Borderò e documentazione allegata*, per verificare la presenza quantitativa di pubblico nelle diverse tappe della tournée e, a partire dalla tipologia di titolo d'ingresso incrociata con altre fonti, anche la sua composizione qualitativa. Il quadro che ne è per ora derivato ci dice che i teatri non furono tutti sold-out e che il plauso per l'attrice-marchesa non fu sempre scontato e assoluto, ma che anzi dovette essere raggiunto anche attraverso accurate strategie di marketing. Rispondere alla seconda parte della domanda (fino a che punto?) ha voluto dire superare l'invalsa, ma del tutto insufficiente, prassi di misurare il successo di una serata o tournée basandosi sui soli incassi e prendere invece in

[9] Il tema dell'abbandono dell'arte punteggia l'intera carriera di Ristori, sin dal matrimonio, e si fa più intenso a partire dagli anni Settanta.
[10] Anche la pubblicazione dell'autobiografia nel 1887 fu guidata dall'intento di fare quattrini (Valoroso 2022: 59).
[11] Intendiamo qui il concetto di celebrità nell'accezione proposta da Antoine Lilti (2014), che distingue la celebrità da forme più antiche di notorietà e riconoscimento (come la reputazione o la gloria) e ne situa l'apparizione nel secondo Settecento, in conseguenza della nascita della sfera pubblica moderna, dell'espansione dei circuiti mediatici e del ruolo cruciale acquisito dal pubblico.

Arti della Performance: orizzonti e culture, n. 15, 2026 – ISBN 9788854972254
DOI: https://doi.org/10.6092/unibo/amsacta/8829
Collana diretta da Matteo Casari e Gerardo Guccini: http://amsacta.unibo.it
Creative Commons: Attribuzione - Non Commerciale 4.0 (CC BY-NC 4.0)

considerazione anche la documentazione contabile (sottoserie *Registri, 'quindicine' e fascicoli di documentazione contabile*), che testimonia le spese incontrate dai capocomici. In corrispondenza con il giro del mondo il fondo Ristori restituisce la serie dei libri delle quindicine (in cui erano registrati i pagamenti agli scritturati), mentre mancano del tutto registri contabili di carattere consuntivo, che documentino in modo chiaro, inequivocabile e continuativo le spese sostenute. L'incompletezza e la frammentarietà della documentazione non rendono possibile una ricostruzione completa del consuntivo economico del giro del mondo: a questo obiettivo abbiamo dovuto dunque rinunciare. Considerazioni significative sul comportamento economico e sulla mentalità contabile dei Capranica possono però essere avanzate e valere forse anche come indicazioni sul piano generale, per comprendere il funzionamento economico delle compagnie teatrali itineranti. Va infatti tenuto presente che, per quanto compagine eccezionale per il suo assetto proprietario e gestionale, la CDI generò una trasformazione di tipo imitativo nel sistema della concorrenza, inducendo anche le altre formazioni italiane ad allargare la circuitazione all'estero.

La ricerca è complessa e in ancora in corso: presentiamo qui i primi esiti del lavoro condotto all'interno del PRIN 2022 *Performing Arts, Economics, and Cultural Policies. New Interpretative Paradigms Between Aesthetics and Social Sciences*. Dopo una prima parte dedicata alla ricostruzione del giro del mondo, all'inquadramento della postura economica dei Capranica e alla presentazione dello studio sui borderò (§§ II-V), nella seconda sezione si approfondiranno due macro-tappe della tournée mondiale: il Perù[12] e l'Australia (§§ VI-VII). I casi studio sono stati scelti perché permettono di comparare le strategie della CDI in due regioni radicalmente diverse per dinamiche di colonizzazione, presupposti culturali e strutture sociali, ma accomunate dal fatto di accogliere per la prima volta la grande attrice. La spinta ideativa di questa memorabile tournée non nacque infatti, come si vedrà tra poco, dalla sfida deliberata di compiere un giro del mondo, ma piuttosto dalla brama di conquistare nuovi mercati da sfruttare in chiave estrattiva, secondo la fortunata ricetta che i Capranica avevano messo a punto in vent'anni di circuitazione internazionale (Cavaglieri 2024b: 166-169).

[12] I risultati relativi alla tappa peruviana sono in corso di pubblicazione anche in Cavaglieri, Chichiriccò, Romani 2026.

Arti della Performance: orizzonti e culture, n. 15, 2026 – ISBN 9788854972254
DOI: https://doi.org/10.6092/unibo/amsacta/8829
Collana diretta da Matteo Casari e Gerardo Guccini: http://amsacta.unibo.it
Creative Commons: Attribuzione - Non Commerciale 4.0 (CC BY-NC 4.0)

II. Il contesto: circuitazione internazionale e celebrità nell'era delle grandi migrazioni

Pur nel suo indiscusso pionierismo[13], il giro del mondo di Adelaide Ristori va riportato all'interno dell'enorme espansione della mobilità – di persone, cose, idee – che caratterizzò la seconda metà del XIX secolo e che fu principalmente legata a due fattori, derivanti dalla seconda rivoluzione industriale: le epocali innovazioni tecnologiche nell'ambito dei trasporti (navali, ferroviari e stradali) e delle comunicazioni, che accorciarono le distanze, e i grandi movimenti migratori, che indussero un'inedita mobilità del lavoro e rivoluzionarono i processi di antropizzazione e popolamento delle nuove terre[14]. In quella che è stata definitiva l'era della prima globalizzazione, la circuitazione del teatro europeo conobbe a livello mondiale un'espansione enorme nell'estensione geografica dei tour e nell'intensità e nel numero di artisti coinvolti: migliaia di cantanti, ballerine e ballerini, musicisti, attori e attrici, performer, scenografi, impresari e agenti si trasformarono in migranti temporanei[15] (talvolta anche definitivi, come vedremo) e sfruttarono i nuovi mercati e le nuove opportunità di lavoro nelle terre colonizzate dagli europei. Alla progressiva integrazione dei mercati internazionali dello spettacolo il teatro italiano partecipò intensamente, trainato dal successo planetario dell'opera e poi dalle tournée dei Grandi attori, in primis quelle apripista di Adelaide Ristori, e con lei di Ernesto Rossi e Tommaso Salvini.

Se il fenomeno della circuitazione internazionale interessò artisti di ogni livello, fra cui moltissimi di mediocre fortuna in patria, è indubbio che esso si intrecciò profondamente, fin dai suoi albori, con quello della celebrità, cioè del divismo teatrale, che conobbe una dimensione internazionale grazie all'espansione dei circuiti mediatici e alla mobilità garantita dalle grandi tournée. Sostenuta dall'abilità commerciale del marito e spinta dalla volontà di emulare la prima diva teatrale internazionale, la francese Élisabeth-Rachel Félix, Adelaide Ristori capitalizzò sistematicamente il combinato circuitazione-celebrità, fin dal 1856 quando – rientrata in Italia dalla consacrazione parigina e dalla

[13] Fra i grandi attori dell'epoca, solo Charles ed Ellen Kean avevano compiuto un giro del mondo, nel 1863-66. Anche in questo caso pare che non si sia trattato di un giro del mondo pianificato in quanto tale, ma di una lunga tournée che, cominciata in Australia, si estese in America del Nord. Sul piano della complessità organizzativa, tuttavia, la tournée non è comparabile: potendo contare sull'identità linguistica derivante dalla colonizzazione britannica, i Kean affittarono sul posto le troupe locali e portarono con sé solo tre attori (Denman Strahan 1984: 121-122).

[14] «Fra il 1815 e il 1914 non meno di quaranta milioni di europei espatriarono, attraversando gli oceani per raggiungere gli Stati Uniti, l'America Latina, il Canada, l'Australia, la Nuova Zelanda e il Sud Africa. Fu un fenomeno dalle dimensioni senza precedenti su scala mondiale» (Amatori e Colli 2017: 117). L'imponenza delle grandi migrazioni transoceaniche non deve fare dimenticare che i flussi migratori interessarono anche l'Asia e che furono ingenti pure all'interno del vecchio continente.

[15] Di questo mi sono occupata in Cavaglieri (in corso di pubblicazione), riprendendo il concetto di «interim theatre migrant» da Szymanski-Düll 2025.

Arti della Performance: orizzonti e culture, n. 15, 2026 – ISBN 9788854972254
DOI: https://doi.org/10.6092/unibo/amsacta/8829
Collana diretta da Matteo Casari e Gerardo Guccini: http://amsacta.unibo.it
Creative Commons: Attribuzione - Non Commerciale 4.0 (CC BY-NC 4.0)

tournée che la rese una "celebrità europea" – fondò dalle ceneri dall'ultima compagnia "di bandiera" della penisola (la Reale Sarda) la CDI, cioè una compagnia su misura, precisamente pensata per fare spiccare le qualità recitative e il protagonismo della vedette. Progettato a partire da un'urgenza, come vedremo, di tipo economico, il giro del mondo va dunque valutato anche come strumento primario per consolidare la celebrità dell'artista su scala mondiale, secondo un modello ereditato dalla generazione successiva di attrici internazionali[16].

III. Il giro del mondo: un capolavoro o piuttosto una scommessa?

Quando, il 9 maggio 1874 gli attori e le attrici della CDI s'imbarcano a Bordeaux sul battello a elice "Lusitania" – immaginiamo con un misto di eccitazione e timore per il lungo viaggio che li avrebbe portati nel Sud e poi nel Nord America – non sanno che stanno in realtà partendo per un giro del mondo che durerà quasi due anni, né che potranno un giorno raccontare di avere fatto parte della prima compagnia drammatica italiana ad avere recitato nel continente nuovissimo, l'Oceania. Lo scopriranno solo sette mesi più tardi (Piazza 1948: 52). Le loro scritture indicano infatti la durata di un solo anno, secondo una pratica di scritturazione "a progetto" che i Capranica iniziano a sperimentare a partire dagli anni Settanta, ma prevedono il diritto dell'amministrazione di «prolungare il presente contratto per *alcune settimane o più* mesi, dandone avviso preventivo di due mesi», come effettivamente accade a New York il 5 maggio 1875, quando tutti gli ingaggi vengono allungati «*fino agli ultimi giorni di Novembre o ai primi di Dicembre del corrente anno 1875*»[17].

È sintomatico che il giovane attore Marco Piazza, che nelle prime lettere ai genitori si era premurato di rassicurarli sulla sua prima tournée all'estero[18], comunichi l'estensione del giro fino all'Australia senza scomporsi (Piazza 1948: 63), dando prova della flessibilità e del nomadismo interiorizzato che

[16] Sviluppando un discorso comparativo tra coppie oppositive di rivali (Rachel vs. Ristori, Bernhardt vs. Duse), Knepler ritiene che queste quattro attrici siano state le uniche vere e proprie «international stage actresses»: «They are the only ones who managed to transcend the limitations of language and national culture; who for an extended period of time travelled to perform in the entire world; and who performed to international acclaim in languages which most of their audiences did not understand. […] those four women exercised an unrivalled dominion and provided the standard against which other actresses were measured […]» (1968: 4). Sul rapporto generazionale Ristori-Duse, cfr. Schino 2023b.

[17] MBA, *FAR, Gestione e contabilità dell'attività teatrale* (d'ora in poi abbreviato in *Gestione*), Scritture nn. 117-128, art. 18. In corsivo le parti addizionali manoscritte, aggiunte sul modulo prestampato.

[18] Così la lettera del 4 maggio 1874: «Ho veduto un raggio di fortuna e grandi miglioramenti per l'avvenire. Tutti gli artisti che sono stati con la Ristori all'estero sono oggi in ottime condizioni. Presentemente all'estero vi sono dieci buone Compagnie italiane: in questi giorni parte anche Morelli con la Tessero. Ciò vuol dire che ci si sta bene e, se ci stanno bene tutti, ci starò bene anch'io […]».

Arti della Performance: orizzonti e culture, n. 15, 2026 – ISBN 9788854972254
DOI: https://doi.org/10.6092/unibo/amsacta/8829
Collana diretta da Matteo Casari e Gerardo Guccini: http://amsacta.unibo.it
Creative Commons: Attribuzione - Non Commerciale 4.0 (CC BY-NC 4.0)

caratterizzava i comici ottocenteschi, per i quali il viaggio «era non un mutamento, ma una costante» (Castriota 1982: 115). Lo dimostra anche quanto aveva scritto allo zio Giuliano Giovanni Tessero, detto Giovannino[19], il fidato e intraprendente nipote, che era stato inviato in avanscoperta in Sud America, con sette mesi di anticipo sulla CDI, per organizzarne il giro:

> «[…] una volta che hai lasciato Roma, tanto fa che resti in viaggio un' (sic) anno o 18 mesi. Questo è il mio parere, so che è anche il tuo, poiché più di una volta ti ho inteso rimproverare la tua decisione per avere troncato nel '69 il viaggio che andava a gonfie vele».[20]

Soprattutto all'estero e in territori inesplorati, modifiche (volute o subite) di tempi e itinerari dovevano essere ben più frequenti di quanto non immaginiamo[21]. Lo stesso giro del mondo iniziò con una settimana di anticipo per un malinteso rispetto ai giorni di partenza dei piroscafi[22].

Richiamato lo spirito di adattamento e l'itineranza come fondante condizione di vita dei comici, ci si stupirà forse meno di scoprire che, contrariamente a quanto si è finora supposto (forse dando troppo credito alle parole di Galletti)[23], il giro del mondo non fu affatto il frutto di un grandioso progetto definito a monte, tappa per tappa, dai coniugi Capranica – o meglio da Giuliano, alla cui sagacia logistica va ascritto il disegno delle tournée della CDI. Il giro del mondo fu invece il risultato empirico e, per certi versi incidentale, di un processo incrementale. Se il primo anno di tournée nel Sud e nel Nord America fu pianificato con anticipo e dettagliatamente, grazie al lavoro di agente svolto da Giovannino, la seconda metà del tour (da San Francisco verso l'Italia, attraverso il Pacifico) fu annunciata sui giornali teatrali nel luglio 1874[24], ma fu poi concretamente definita solo in corso d'opera. Le recite in Australia

[19] Figlio della sorella di Adelaide, Carolina, che aveva sposato Pasquale Tessero, Giovannino aveva da poco deciso di lasciare «le spine dell'arte» (MBA, *FAR, Corrispondenza*, Lettera a Giuliano Capranica, 14 dicembre 1872) per lavorare come commesso viaggiatore con il cognato. Dopo un paziente e affettuoso assedio epistolare allo zio Giuliano, era però riuscito a ottenere di essere ancora il suo agente per combinare la tournée in Inghilterra del 1873 e poi il giro del mondo.

[20] MBA, *FAR, Corrispondenza*, Lettera di Giovanni Tessero, Lima, a Giuliano Capranica, Roma, 24 gennaio 1874. Nel 1869 la CDI aveva recitato cinque mesi in Brasile, Argentina e Uruguay.

[21] Dalle numerose lettere che Ludovico Mancini scrive ad Adelaide Ristori (cfr. § III.I) comprendiamo che anche la tournée di Ernesto Rossi del 1871-73 era stata governata dal riadattamento in corso del programma: visti i bei guadagni, Rossi aveva prolungato la permanenza in Cile e Perù e rinunciato al progetto di risalire a New York.

[22] Tutte le scritture del giro del mondo indicano come periodo dell'ingaggio 10 maggio 1874 – 9 maggio 1875, poiché inizialmente i Capranica credevano di imbarcarsi per l'America il 16 maggio. Dovettero poi anticipare la partenza di una settimana, a causa degli orari delle compagnie navali. L'imprevisto li obbligò a cercare di anticipare anche i contratti con i teatri.

[23] Colmo di ammirazione illimitata verso i Capranica e il loro staff organizzativo, Galletti scrive di «un gran programma che fu puntualmente eseguito», secondo un «ordine del giorno militare» (1876: 429).

[24] Cfr. «L'Arte drammatica» del 18 luglio 1874, n. 37, che riporta la notizia da «Il Trovatore», diretto da Carlo d'Ormeville, con il quale i Capranica intrattenevano ottimi rapporti. L'articolo di P. Mottei riporta l'itinerario di un «giro artistico […] che dà le vertigini soltanto a pensarci», ma non accenna esplicitamente a un giro del mondo.

Arti della Performance: orizzonti e culture, n. 15, 2026 – ISBN 9788854972254
DOI: https://doi.org/10.6092/unibo/amsacta/8829
Collana diretta da Matteo Casari e Gerardo Guccini: http://amsacta.unibo.it
Creative Commons: Attribuzione - Non Commerciale 4.0 (CC BY-NC 4.0)

furono fissate nei primi mesi del 1875, quando la compagnia si trovava già in Messico, mentre la decina di rappresentazioni che si programmava di dare a Madras, Calcutta e Bombay «à des prix très élevés pour obtenir des grands résultats en peu de temps»[25] non arrivarono neppure alla fase di trattativa e rimasero nel cassetto dei desideri irrealizzati.

La scarsa pianificazione della seconda metà del tour spiega una circostanza altrimenti curiosa e incomprensibile, cioè che emerga assai di rado nella documentazione direttamente prodotta dalla CDI e finora da noi vagliata, lo slogan "giro del mondo", nonostante il suo enorme potenziale pubblicitario, amplificato dal fatto che *Le Tour du monde en quatre-vingts jours* di Jules Verne era stato appena pubblicato (1872). Nei paesi di lingua spagnola la formula non sembra essere stata utilizzata, mentre in quelli anglofoni il giro – anche se talvolta chiamato «tour of the world» – fu preferibilmente promosso come un «farewell tour», un tour di congedo dall'arte. Adelaide aveva da poco superato i cinquant'anni e, se nella recente tournée inglese aveva ancora ricevuto grandi tributi[26], la progettazione realistica di quel giro (in cui l'attrice «batte, letteralmente, la periferia», Giorcelli 1981: 123) lascia intendere la piena consapevolezza di essere entrata in una fase di declino e la necessità di iniziare a giocare la carta dell'ultima occasione.

Fig. 2 – Adelaide Ristori fotografata da Eugène Courret a Lima nel 1874 (MBA, FAR, Fotografie*)*

[25] MBA, *FAR, Attività teatrale*, Organizzazione dell'attività teatrale (d'ora in poi abbreviato in Organizzazione), n. 10, *Instructions pour M. Bushby* (minuta). Il documento non ha autore, ma è stato senz'altro concepito da Giuliano Capranica.
[26] Scrive, per esempio, «The Irish Times», 18 agosto 1873: «the greatest living actress of today» (citato in Giorcelli 1981: 127).

Arti della Performance: orizzonti e culture, n. 15, 2026 – ISBN 9788854972254
DOI: https://doi.org/10.6092/unibo/amsacta/8829
Collana diretta da Matteo Casari e Gerardo Guccini: http://amsacta.unibo.it
Creative Commons: Attribuzione - Non Commerciale 4.0 (CC BY-NC 4.0)

Conferma questa interpretazione un passaggio delle preziose *Instructions pour M. Bushby*, conservate in minuta nel Fondo Ristori e destinate a servire da guida all'agente che avrebbe organizzato la tournée australiana. La versione ufficiale è che sono gli ammiratori, dall'Inghilterra all'America Latina e agli Stati Uniti, ad avere chiesto a Ristori di tornare sulle scene e che questa è l'ultima, imperdibile occasione per ammirarla:

> «La publicité sur Madame doit être faite avec beaucoup de <soin ?>. Vous commencerez pour (sic) dire que Madame depuis 69 avait quitté la scène pour vivre à Rome au millieu (sic) de la plus haute aristocratie Romaine à laquelle appartient comme Marquise del Grillo. Les offres extraordinaires qui lui ont été faites en Angleterre dans l'Amérique du Sud et dans les États Unis, où elle va pour la 3eme fois, l'ont décidée à laisser encore pour quelques mois sa vie de dame pour faire une dernière tournée artistique. Jamais plus donc se présentera pour l'Australie l'occasion de admirer la plus grande artiste du siècle».[27]

Il mito del viaggio intorno al mondo nasce quindi solo successivamente, grazie al volume memoriale che Galletti pubblica con impressionante rapidità al rientro, per i tipi della Tipografia del popolo romano, intitolandolo appunto *Il giro del mondo colla Ristori. Note di viaggio*, forse con qualche intento promozionale condiviso con i Capranica (è una mera ipotesi). Al «viaggio artistico nelle principali città del mondo» (Ristori 1887: 109) Adelaide dedicherà poi ben due capitoli su dieci della sua autobiografia («la prima autobiografia pubblicata da una donna in Italia»; Valoroso 2022: 53), contribuendo così in prima persona alla propria leggenda di attrice mondiale.

La straordinaria estensione temporale e geografica del giro del mondo fu, in sintesi, il risultato di un progetto in bilico fra previsione e caso, pianificazione e improvvisazione, certezze e azzardi: più che un «capolavoro», una grande scommessa, che la diva vinse in termini di immagine e celebrità (pur non riuscendo ad aggiungere il subcontinente indiano al suo portfolio), ma la cui redditività in termini economici sembra decisamente contraddetta dal fatto che, due anni più tardi, i bauli furono di nuovo approntati per l'ennesima tournée. «A chi lo dici che abbiamo bisogno di far molti denari!» (in Viziano 2004: 95), scrive infatti desolata Ristori il 5 agosto 1878 al marito, che stava appunto organizzando un tour della Spagna e del Portogallo per l'imminente autunno-inverno. Per i posteri, la versione ufficiale dei *Ricordi e studi artistici* fu naturalmente un'altra:

[27] *Instructions pour M. Bushby,* cit.

Arti della Performance: orizzonti e culture, n. 15, 2026 – ISBN 9788854972254
DOI: https://doi.org/10.6092/unibo/amsacta/8829
Collana diretta da Matteo Casari e Gerardo Guccini: http://amsacta.unibo.it
Creative Commons: Attribuzione - Non Commerciale 4.0 (CC BY-NC 4.0)

> «Confesso che, quantunque portassi meco [*al rientro dal giro del mondo*] un tesoro di soddisfazioni, pure mi sorrideva la prospettiva di un riposo che io credeva dovesse essere definitivo… ma che invece interruppi più e più volte in seguito!! […] quella febbre che infiamma l'artista, e contro la quale non si può lottare, mi condusse a privarmi nuovamente di quella quiete tanto desiderata». (Ristori 1887: 131)

III.I Da uno «stranissimo sogno» alla progettazione della tournée

Le prime evidenze di un interesse a riprendere la via degli oceani risalgono all'estate 1872, quando Capranica racconta all'impresario italo-americano Diego De Vivo[28] uno «stranissimo sogno» che gli è capitato di fare: una tournée della moglie in Messico e in California, luoghi in cui la grande attrice non si è mai esibita[29]. De Vivo plaude all'idea, che assicura vantaggiosa. Il marchese inizia a immaginare 100-120 recite nel corso di sei o sette mesi, allargando lo scenario dal Messico e California, a Cuba e agli Stati Uniti, dove Adelaide era già stata ferventemente applaudita[30].

In parallelo a questo progetto, il fondo Ristori conserva anche una ventina di lettere del 1872 indirizzate da Lodovico Mancini, da Lima e Santiago del Cile, ad Adelaide Ristori. L'attore ragguaglia la sua ex capocomica (aveva militato nella CDI come *generico* tra il 1864 e il 1870) con puntuale zelo sull'andamento della tournée del concorrente Ernesto Rossi, con cui è scritturato in un giro dei paesi sudamericani affacciati sul Pacifico. È impossibile stabilire quanto questo spionaggio sia stato esplicitamente richiesto dai Capranica, per ottenere informazioni in previsione di un tour in paesi inesplorati, e quanto derivi invece da un'azione spontanea di Mancini, che intanto si offre per ritornare nella CDI. Certo è che le voci che egli propaga e gli articoli che fa pubblicare sui giornali locali in merito a una possibile apparizione della Grande attrice in Sud America («il Perù, Lima e Callao, sono minati, Valparaiso e Santiago pure, non manca che la sua scintilla Artistica e tutto piglierà fuoco»)[31] hanno il loro effetto. Nel gennaio 1873 da Buenos Aires, l'impresario Giovanni Pestalardo cerca di stanare apertamente l'attrice con le solite convincenti espressioni: «gli posso assicurare che avrà come sempre

[28] Espulso dal governo piemontese per la militanza repubblicana, De Vivo era arrivato a New York nel 1855 e all'inizio degli anni Settanta era al massimo del successo come impresario prevalentemente d'opera. Era stato uno dei primi a portare compagnie teatrali a San Francisco (nel 1869 era stata aperta la prima linea ferroviaria che collegava le due coste degli Stati Uniti) e forse anche per questo era stato contattato da Capranica, con il quale si conoscevano da tempo. Su di lui, cfr. Bucarelli 1991.

[29] MBA, *FAR, Corrispondenza,* Lettera di Diego De Vivo, Navesink, a Capranica Giuliano, 26 agosto 1872. Il copialettere è illeggibile, perciò la situazione narrativa del sogno è dedotta dalla risposta di De Vivo.

[30] Ivi*,* Lettere di Giuliano Capranica a Diego Del Vivo, 9 gennaio 1873 e 4 giugno 1873.

[31] Ivi, Lettera di Lodovico Mancini, Santiago, ad Adelaide Ristori, Roma, 1° novembre 1872. L'attore distribuì in Sud America ritratti dell'attrice e fu (parzialmente) rimborsato dei costi sostenuti per fare pubblicare articoli sulla stampa locale, ma alla fine non fu scritturato nella stagione successiva (per cui andò con Salvini).

Arti della Performance: orizzonti e culture, n. 15, 2026 – ISBN 9788854972254
DOI: https://doi.org/10.6092/unibo/amsacta/8829
Collana diretta da Matteo Casari e Gerardo Guccini: http://amsacta.unibo.it
Creative Commons: Attribuzione - Non Commerciale 4.0 (CC BY-NC 4.0)

immensi onori e Lire Sterline, come in ogni parte del mondo dove è stata la celebre Ristori. Chile, Lima, California, per lei paesi nuovi, sono mine d'oro»[32]. La miccia è accesa: le missive dal Sud America si susseguono e una proposta arriva persino attraverso Rossi[33].

La CDI era stata nel frattempo sciolta nel dicembre 1871, al termine di una tournée nell'Europa orientale, che avrebbe dovuto essere l'ultima per Adelaide, se l'agio della famiglia non fosse stato messo a rischio dalle perdite finanziarie generate dalla guerra franco-prussiana, dalla caduta di Napoleone III e dal fallimento del Crédit Mobilier, attraverso cui Giuliano aveva acceso un mutuo per l'acquisto del palazzo parigino di Rue des Malesherbes (Viziano 2013: 282). Il denaro per mantenere un tenore di vita aristocratico e per garantire una elevata posizione sociale ai figli si faceva inoltre sempre più necessario, dato che Giorgio, 24 anni, era stato nominato all'inizio del 1873 Gentiluomo di S.A. la Principessa Margherita, con tutti gli obblighi che ciò comportava, e che Bianca era entrata in età da marito (Viziano 2004).

Dopo un anno di riflessioni e sondaggi – e forse anche un tentativo di costituire una società con Edoardo Majeroni per evitare di rischiare da soli[34] – la decisione di ripartire è presa e dal giugno 1873 il carteggio di Giuliano con agenti, impresari e contatti americani si fa più fitto e concreto.

La preparazione del viaggio transoceanico si interseca con la più impellente organizzazione di una tournée (la quinta) in Inghilterra, Scozia e Irlanda (dall'11 giugno al 11 novembre 1873, cfr. Giorcelli 1981) che, secondo Bignami, servì ad accumulare liquidità per il grande viaggio e «a collaudare "sul campo" sia i materiali di scena[35] sia le capacità e la coesione degli attori, molti dei quali ingaggiati di recente e mai usciti dall'Italia» (1988: 133). L'ipotesi della ricerca di liquidità supplementare è tutt'altro che peregrina, perché un'operazione di quel genere richiedeva significativi oneri per fare fronte alle rilevanti spese anticipate e non recuperabili (o *sunk cost*, vedi § IV.II), rappresentate dal viaggio e dal foglio paga maggiorato della compagnia, senza considerare gli anticipi che gli scritturati avrebbero sicuramente chiesto e che infatti domandarono largamente (Bignami 1988: 149-150).

Mentre la zia si sta ancora esibendo nel Regno Unito, alla fine del settembre 1873, Giovannino lascia l'Italia per imbarcarsi per l'America Latina e impostare – seguendo ma anche variando le istruzioni e i

[32] Ivi, Lettera di Giovanni Pestalardo, Buenos Aires, ad Adelaide Ristori, Roma, 27 gennaio 1873.
[33] Cfr. ivi, Lettera di Antonio Somigli a Giuliano Capranica, 18 marzo 1873.
[34] Cfr. ivi, Lettere di Lodovico Mancini ad Adelaide Ristori, 1 marzo 1873 e a Luigi Trojani, 22 aprile 1873.
[35] Il riferimento è alle due nuove produzioni: *Renata di Francia* di Paolo Giacometti e *Lucrezia Borgia* di Victor Hugo, adattata da Paolo Ferrari.

Arti della Performance: orizzonti e culture, n. 15, 2026 – ISBN 9788854972254
DOI: https://doi.org/10.6092/unibo/amsacta/8829
Collana diretta da Matteo Casari e Gerardo Guccini: http://amsacta.unibo.it
Creative Commons: Attribuzione - Non Commerciale 4.0 (CC BY-NC 4.0)

consigli dello zio[36] – le tappe sudamericane della nuova, grande tournée. Affiliato alla massoneria (come pure il fedele segretario Nino De Andreis), sulla cui rete fa gran conto per anche la missione sudamericana[37], Giovannino viaggerà attraverso il Sud e il Centro America per undici lunghi mesi, fino a ricongiungersi con la compagnia nell'agosto 1874 a Valparaiso. Le dettagliate e lunghe lettere che il nipote scrive allo zio Giuliano sono miniere preziose, che permettono di ricostruire passo per passo il compito che gli è affidato e le strategie operate per assolverlo (cfr. § VI), anche ostacolando le compagnie concorrenti[38]. Se rapidi sono i passaggi nelle già rodate Rio de Janeiro, Buenos Aires e Montevideo, tempi supplementari e paziente tessitura di relazioni sono necessari per raccogliere le informazioni e stabilire le recite nelle piazze nuovissime in Cile, Perù e nell'ancor più misterioso e pericoloso Messico[39]. In queste terre ignote e lontane occorre capire quali piazze privilegiare, se il periodo programmato sia conveniente agli spettacoli, con quali teatri trattare e impostare dal nulla la campagna promozionale. Cruciale è anche l'attenzione per gli itinerari e i mezzi di trasporto che saranno utilizzati dalla nutrita compagnia e dall'ingombrante condotta. L'infaticabile Giovannino studia itinerari, soluzioni di trasporto, orari e tariffari, ragguagliando lo zio e inviandogli prospetti e mappe self-made.

[36] Nonostante l'esperienza del nipote, Giuliano non rinuncia a dargli una lezione generale prima della partenza: «Sii calmo nel trattare gli affari; non spaventarti della prima difficoltà; tratta come uno che se non trova buone condizioni tralascia di combinare, mostrando che le enormi spese dell'Amm.e e ciò che la sir.ra Ristori preleva per essa, fanno sì che le condizioni devono essere eccezionali. Se non si sente Salvini, si sente Rossi, ma di Ristori che ha entusiasmato il mondo intiero, e che ora per la 5a volta ha entusiasmato anche di più di prima la fredda Inghilterra non ve ne è che una: […]. Non ti arrabbiare, non ti fiaccare e pensa al tuo scopo soltanto. Se anche qualcuno agisce un poco villanamente, […] fa sembiante di non capire specialmente se quest'uomo è necessario al tuo affare. Fatti amare da tutti e sii con tutti dolce ed allegro. Con la gaiezza e la bonomia si vincono molte ritrosie. Cura sempre la tua salute e non affaticarti soverchiamente». MBA, *FAR, Corrispondenza*, Lettera 3 ottobre 1873 di Giuliano Capranica, Londra, a Giovanni Tessero, Parigi (minuta).

[37] Cfr. ivi, Lettere di Giovanni Tessero a Giuliano Capranica, 17, 21 e 24 settembre 1873.

[38] Per esempio, ancora prima di lasciare l'Italia: «Oggi ho saputo […] che il sig. Salvini prima di partire da Genova pel suo lungo viaggio aveva ricevuto da Tamberlinck che trovasi a Lima un contratto in piena forma per quel teatro. Se ciò è vero, non credo sia una cosa da trascurarsi da parte nostra, per cui, se è possibile, potresti sino da ora scrivere laggiù avvisando del mio arrivo. In tal modo se Salvini non avesse che qualche trattativa, semplicemente la possibilità d'avere la Ristori, cangiata in certezza, renderà al medesimo più difficile ottenere il teatro mentre faciliterebbe la cosa a me quando vi andrò». Ivi, Lettera di Giovanni Tessero, Torino, a Giuliano Capranica, 3 settembre 1873.

[39] L'aggiunta del Messico tra le destinazioni da raggiungere avviene via lettera, una volta che Giovannino è già partito, forse per evitarne le rimostranze. Il nipote si adegua e prontamente chiede un ritocco dello stipendio: «Decisamente mio caro zio, hai deciso di mandarmi nel Messico? Non è vero? A me sta in testa però che tale idea tu l'avesti già in testa da lungo tempo. Non comprendo perché non me l'abbia detto fino ad ora. Forse per non darmi la botta tutta in una volta, e ti sono grato della buona intenzione. […] Ho raddoppiato il lavoro e il guadagno resta lo stesso, anzi resta diminuito poiché non posso in alcun modo fare le economie che avevo ideato». Ivi, Lettera di Giovanni Tessero a Giuliano Capranica, 3 ottobre 1873.

Arti della Performance: orizzonti e culture, n. 15, 2026 – ISBN 9788854972254
DOI: https://doi.org/10.6092/unibo/amsacta/8829
Collana diretta da Matteo Casari e Gerardo Guccini: http://amsacta.unibo.it
Creative Commons: Attribuzione - Non Commerciale 4.0 (CC BY-NC 4.0)

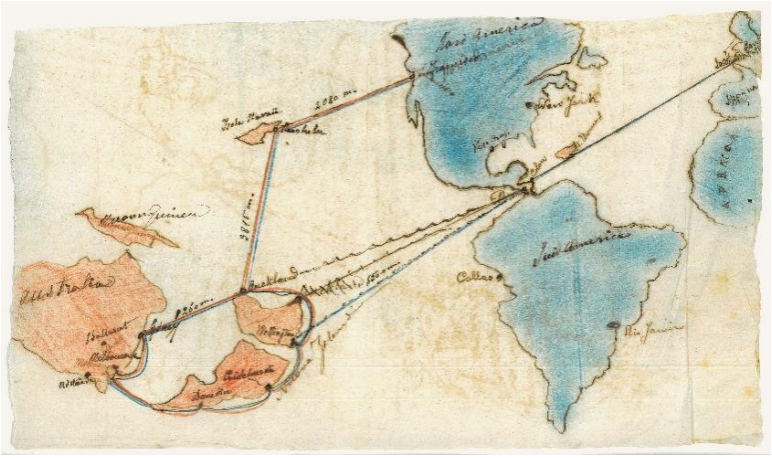


Fig. 3 – Disegno di itinerari possibili per il giro del mondo, attribuito a Giovannino Tessero (MBA, FAR, Documentazione diversa*, n. 21)*

Nel frattempo dall'Italia prosegue l'organizzazione della parte nordamericana del giro. Negli Stati Uniti il mercato della circuitazione "di serie A" è accentrato nelle mani di grandi agenti. Per il marchese è più difficile adoperare la strategia prediletta, ossia la contrattazione diretta delle condizioni con i singoli teatri[40] attraverso agenti di fiducia. Ci prova con De Divo, che però – già impegnato con Marie Aimée, Salvini e Tamberlick – non risponde per lunghi mesi: quando finalmente dà le proprie condizioni, è ormai troppo tardi. Giuliano si affida allora, forse di malavoglia, al management di Maurice Grau, nipote di Jacob[41], associatosi con Carlo A. Chizzola nell'impresa del Lyceum Theatre[42]. L'intera organizzazione è dunque in questo caso nelle mani dei due impresari, che si impegnano «a fornire i Teatri, Orchestra, Capo d'Orchestra, Figurazione, Annunzi, Stampa, Agenti, Impiegati, etc., etc.» e a pagare i viaggi della compagnia, a fronte di una divisione al 50% degli introiti lordi delle rappresentazioni[43], laddove il marchese ambiva in genere ad arrivare a una percentuale a lui più favorevole, almeno del 60%.

Un terzo polo di attrazione, intanto, si profila negli scambi tra Giuliano e Giovannino: l'idea di non tornare nel vecchio continente dopo avere terminato le rappresentazioni in California, ma di salpare da San Francisco, attraversare il Pacifico e raggiungere la favolosa Australia («Sono tutti concordi nel dirla l'Eldorado del mondo»)[44]. La decisione finale sembra essere stata presa proprio sul filo della partenza, se non addirittura durante la traversata oceanica, come si potrebbe desumere dal contratto

[40] «Per questa parte importantissima della speculazione, amo avere le mani libere» scrive Capranica a Giovannino nella Lettera 22 novembre 1873, di cui in MBA, *FAR,* è conservata minuta.
[41] Regista dello strepitoso successo delle tournée precedenti negli Stati Uniti (Buonaccorsi 1981 e Simoncini 2020), Jacob Grau era ormai gravemente malato. Per qualche informazione su questa famiglia di impresari di origine moravo-ebraica, cfr. Henderson 2006.
[42] È questa la nuova denominazione del rinnovato Théâtre Français, in cui Adelaide aveva debuttato nel 1866.
[43] MBA, *FAR, Gestione*, Contratto n. 101, Parigi, 7 maggio 1874.
[44] Ivi*, Corrispondenza*, Lettere 24 gennaio e 12 maggio 1874 di Giovanni Tessero, Lima, a Giuliano Capranica.

Arti della Performance: orizzonti e culture, n. 15, 2026 – ISBN 9788854972254
DOI: https://doi.org/10.6092/unibo/amsacta/8829
Collana diretta da Matteo Casari e Gerardo Guccini: http://amsacta.unibo.it
Creative Commons: Attribuzione - Non Commerciale 4.0 (CC BY-NC 4.0)

che Capranica firma il 18 giugno 1874 a Rio de Janeiro con Elliott White Bushby, incaricato di trovare recite in Nuova Zelanda, Australia e Indie orientali (cfr. § VII).

III.II L'itinerario, la compagnia e il repertorio

Nella sua articolazione finale il giro del mondo si snoda su 32 piazze, distribuite in 8 paesi e raggiunte attraverso lunghi e rischiosi viaggi, che ancora una volta dimostrano quella «energia sovrumana» (Mariani 2024: 173), che caratterizzò Adelaide Ristori e la rese unica.

Dopo venti giorni di navigazione, la tournée inizia il 1° giugno a Rio de Janeiro, dove Adelaide è accolta dall'affettuosa amicizia dell'imperatore Dom Pedro II (Vannucci 2022) e dal frizzante fanatismo del pubblico, e prosegue a Buenos Aires e Montevideo. Dopo altre tre settimane di viaggio e il periglioso attraversamento dello stretto di Magellano, la tournée riprende in agosto nei nuovi territori che interessano davvero i Capranica. In Cile l'attrice, accolta da bande militari e cene di gala, recita per due mesi. Segue un soggiorno in Perù di un mese e mezzo. In Messico la troupe arriva alla fine di dicembre dopo un complesso trasferimento di un mese, che prevede l'attraversamento dell'istmo di Panama in ferrovia (il canale navigabile sarà aperto solo nel 1914), ma le recite messicane danno incassi inferiori alle aspettative. Da Vera Cruz, con scalo a L'Avana, Ristori giunge negli Stati Uniti per la terza volta in dieci anni e, con un ritmo frenetico, tocca 15 città in tre mesi e mezzo per 92 rappresentazioni totali (ma con minor successo che nelle tournée precedenti)[45]. Il 21 giugno 1875 la troupe s'imbarca da San Francisco per una traversata di 30 giorni, avida di riposo[46]. Dopo scali a Honolulu e ad Auckland, la CDI arriva a fine luglio in Australia, dove rimane per quattro mesi e mezzo (89 recite), per poi riprendere la via degli oceani il 4 dicembre e giungere a Brindisi il 13 gennaio 1876, dopo brevi scali a Ceylon, Suez e Alessandria d'Egitto.

[45] Anche se la stampa accoglie sempre con grande rispetto l'attrice, inizia a diffondersi l'impressione di essere di fronte a un «famous relic of a stored past» (Carlson 1984: 220).

[46] Così Piazza ai suoi: «vi dirò francamente che questa volta ci imbarchiamo tutti con piacere, avidi di un mese di riposo e di quieto vivere, dopo tanto movimento di fare e disfare i bagagli» (1948: 67).

Arti della Performance: orizzonti e culture, n. 15, 2026 – ISBN 9788854972254
DOI: https://doi.org/10.6092/unibo/amsacta/8829
Collana diretta da Matteo Casari e Gerardo Guccini: http://amsacta.unibo.it
Creative Commons: Attribuzione - Non Commerciale 4.0 (CC BY-NC 4.0)

Data iniziale	Data finale	N. recite	Città	Paese
09/05/1874	29/05/1874	da Bordeaux a Rio de Janeiro		
01/06/1874	17/06/1874	12	Rio de Janeiro	Brasile
19/06/1874	25/06/1874	da Rio de Janeiro a Buenos Aires		
26/06/1874	06/07/1874	8	Buenos Aires	Argentina
08/07/1874	09/07/1874	da Buenos Aires a Montevideo		
09/07/1874	13/07/1874	5	Montevideo	Uruguay
15/07/1874	28/07/2014	da Montevideo a Valparaiso		
01/08/1874	13/08/1874	10	Valparaiso	Cile
15/08/1874	15/09/1874	23	Santiago del Cile	Cile
17/09/1874	06/10/1874	12	Valparaiso e Quillota	Cile
07/10/1874	17/10/1874	da Valparaiso a Lima		
19/10/1874	27/11/1874	29	Lima e Callao	Perù
28/11/1874	29/12/1874	da Callao a Città del Messico		
31/12/1874	07/02/1875	29	Città del Messico	Messico
11/02/1875	11/02/1875	1	Puebla	Messico
13/02/1875	16/02/1875	5	Vera Cruz	Messico
17/02/1875	27/02/1875	da Vera Cruz a New York		
02/03/1875	27/03/1875	21	New York e Brooklyn	USA
29/03/1875	07/04/1875	9	Boston	USA
08/04/1875	08/04/1875	1	Providence	USA
09/04/1875	09/04/1875	1	Hartford	USA
10/04/1875	10/04/1875	1	New Haven	USA
12/04/1875	17/04/1875	6	New York e Brooklyn	USA
19/04/1875	24/04/1875	6	Philadelphia	USA
26/04/1875	28/04/1875	3	Washington	USA
29/04/1875	30/04/1875	2	Baltimore	USA
01/05/1875	01/05/1875	1	Philadelphia	USA
03/05/1875	08/05/1875	6	New York e Brooklyn	USA
10/05/1875	15/05/1875	6	Chicago	USA
17/05/1875	20/05/1875	4	Cincinnati	USA
21/05/1875	21/05/1875	1	Louisville	USA
22/05/1875	22/05/1875	1	Indianapolis	USA
24/05/1875	26/05/1875	3	Saint Louis	USA
02/06/1875	20/06/1875	17	San Francisco	USA
21/06/1875	22/07/1875	da San Francisco a Sydney		
26/07/1875	23/08/1875	21	Sydney	Australia
28/08/1875	05/10/1875	30	Melbourne	Australia
11/10/1875	25/10/1875	13	Sydney	Australia
30/10/1875	01/11/1875	2	Sandhurst	Australia
02/11/1875	08/11/1875	5	Ballarat	Australia
08/11/1875	13/11/1875	3	Melbourne	Australia
15/11/1875	15/11/1875	1	Geelong	Australia
21/11/1875	04/12/1875	14	Adelaide	Australia
04/12/1875	14/01/1876	da Adelaide a Roma (con sbarco a Brindisi)		

Tab. 1 – Tabella riepilogativa del giro del mondo

Uno dei maggiori elementi di complessità, sul piano economico, logistico e relazionale, del giro del mondo è rappresentato dalla numerosità della compagnia, o per meglio dire, della "comunità viaggiante" (bauli compresi[47]), visto che i Capranica si muovono con la famiglia al seguito. Da quando erano nati, Giorgio e Bianca, avevano sempre accompagnato i genitori in tutte le tournée; il giro del

[47] Il gruppo viaggia con oltre 200 colli contenenti le scenografie, i costumi, le carte amministrative, i materiali promozionali e i libretti bilingui degli spettacoli, oltre agli effetti personali dei singoli viaggiatori.

Arti della Performance: orizzonti e culture, n. 15, 2026 – ISBN 9788854972254
DOI: https://doi.org/10.6092/unibo/amsacta/8829
Collana diretta da Matteo Casari e Gerardo Guccini: http://amsacta.unibo.it
Creative Commons: Attribuzione - Non Commerciale 4.0 (CC BY-NC 4.0)

mondo fu l'ultima occasione. Con la famiglia (cioè in prima classe e con soluzioni abitative migliori) viaggiano Nino De Andreis, la dama di compagnia di Bianca, Bartolomeo Galletti, Giovannino Tessero e poco personale di servitù.

Secondo quanto siamo riuscite a ricostruire da scritture e locandine, la CDI per la pluriennale tournée fu composta da ventidue membri. Nove scritturati provenivano dalla tournée nelle isole inglesi: Giacomo Glech (*primo attore, generico primario*) in CDI fin dalla sua costituzione nel 1856, scritturato con la moglie Marietta Bergonzoni (*generica*) e la figlia Graziosa (*generica*); Adolfo Aleotti (*primo attore giovane, amoroso* e altre parti); un altro collaboratore storico, Napoleone Mozzidolfi (*generico*, ispettore di scena e impiegato dell'amministrazione) con la moglie Carmelita Rossignuoli (*generica*); Virginia Casati (*generica*); Paolo Ninfa Priuli (suggeritore e *generico*) e Gaspare Scheggi (*generico*)[48]. Altri sei attori erano stati scritturati appositamente nella primavera 1874: Zaira Boyer (*prima attrice, giovane amorosa* e *generica*); Giuseppina De Stefani (*seconda donna, madri* e altre parti primarie, nonché *prima donna*, quando non recita Ristori); Tommaso Bellesi (*generico*); Pompeo Viscardi (*generico*); Francesco Verdi (macchinista), Francesco Nolfi (trovarobe vestiarista)[49]. A loro vanno aggiunte sei persone di cui non è conservata la scrittura: Marco Piazza[50], Onorato Mariani e quattro parenti di Adelaide: il fratello Cesare Ristori, impegnato come direttore di scena (ma durante la tournée si esibì anche in alcuni recital di canto) e la moglie Amalia[51]; la nipote Giulietta Tessero, sorella di Giovannino, e il marito Edoardo Majeroni, in alternanza con Glech nelle parti primattoriali. Completava la CDI l'amministratore di compagnia, Luigi Trojani, cognato di Adelaide (era stato sposato con la sorella Annetta Ristori)[52].

Con quattro nuclei famigliari e un'alta incidenza di membri del clan Ristori, la compagnia restituisce una fedele fotografia della tradizionale organizzazione famigliare del lavoro tipica della «microsocietà teatrale» (Meldolesi 1984), così come l'abbondare di generici conferma la radicata predilezione di Adelaide per scritturati mediocri, intercambiali e – aggiungerebbe Giuliano – economici. Il valore spesso scadente delle compagnie grandattoriali, soprattutto quando venivano formate per operazioni

[48] Cfr. MBA, *FAR, Gestione*, Scritture nn. 117-122, tutte firmate a Liverpool il 6 novembre 1873.
[49] Ivi, Scritture nn. 123-127.
[50] Dino Piazza (Piazza 1948) dichiara che il padre fu scritturato come *primo attore giovane*, ma il ruolo assegnato ad Aleotti, le parti in locandina e la paga di 7 franchi al giorno fanno propendere per il ruolo di *generico*.
[51] Amalia Bicchierai morì di parto a San Francisco, dando alla luce una bimba, che fu allattata in viaggio grazie all'ingegnoso acquisto di una capretta (in MBA è persino conservata la ricevuta), come racconta Adelaide nell'autobiografia.
[52] Dagli scambi con la Steam Navigation Company si ricava anche la presenza di tre bambini: fra questi desumiamo ci fossero Stella Ristori, probabilmente figlia di Cesare e Amalia e indicata nelle locandine di *Maria Antonietta* come Delfino, e Mario Majeroni, figlio di Eduardo e Giulietta. Con il gruppo viaggiavano anche cinque cani di proprietà dei Capranica e degli altri artisti.

Arti della Performance: orizzonti e culture, n. 15, 2026 – ISBN 9788854972254
DOI: https://doi.org/10.6092/unibo/amsacta/8829
Collana diretta da Matteo Casari e Gerardo Guccini: http://amsacta.unibo.it
Creative Commons: Attribuzione - Non Commerciale 4.0 (CC BY-NC 4.0)

costose come i tour transoceanici, era la vera croce della circuitazione italiana. Con insistenza dall'altro emisfero Giovannino l'aveva ricordato e raccomandato più volte e in più modi allo zio:

> «Ti raccomando zio di avere una bella compagnia, bada che qui si accusa molto Rossi e la Pezzana. Anzi la causa dei loro pochi interessi viene data alla meschina compagnia che accompagnano. […] L'unico che abbia condotto qui una buona compagnia è Salvini e se lo ricordano e lo dicono.
>
> Ad una voce sola, quanti impresari vidi e con quanti amici nostri ho parlato, […] tutti sono concordi nel pronosticare buoni affari, biasimando però in modo non dubbio la cattiva compagnia che avevi il 69 […]. Io poi dico a te schiettamente che nella repubblica argentina e a Rio, con l'invasione degli altri artisti italiani hanno fatto dei confronti, e per l'interesse che porto io alla buona riuscita della speculazione; ti prego a far del tuo meglio perché la comp.ia risponda degnamente alle esigenze del pubblico. I nostri nemici, e sono parecchi, sarebbero felici se potessero trovarci un lato debole ove colpirci. È conosciuta la invulnerabilità della Ristori, ecco un motivo di più per scagliarsi sulla povera compagnia. Per quanto possibile fa che l'elemento femmina sia bello anziché buono, ed avrai raggiunto metà dello scopo. […] Aspettano Salvini e perché ha una buona compagnia farà ottimi affari. Rossi non fece nulla e la Pezzana meno ancora perché la loro compagnia era ed è composta di cani».[53]

Il repertorio portato in scena è coerente con la linea artistica e l'immagine di attrice da tempo impostata da Ristori su grandi e regali eroine tragiche sconvolte da passioni sovrumane, eppure sempre capaci di mantenere rispettabilità e dignità nella disgrazia. Una quindicina di titoli fra tragedie e drammi storici comprendono i cavalli di battaglia (*Medea* di Legouvé, *Giuditta*, *Elisabetta regina di Inghilterra* e *Maria Antonietta* di Giacometti, *Maria Stuarda* di Schiller), spettacoli perfettamente rodati (*Pia de' Tolomei* di Marenco, *Camma* di Montanelli, *Fedra* di Racine, *Norma* di Soumet, *Suor Teresa* di Camoletti, *Angelo tiranno di Padova* di Hugo, *Debora* di Mosenthal e *Giovanna la pazza* di Tamajo y Baus) e le due novità, debuttate a Londra nel 1873, cioè *Lucrezia Borgia* di Hugo – un ennesimo ruolo materno per un'attrice ormai matura – e *Renata di Francia* di Giacometti (che avrebbe dovuto funzionare da contraltare del kolossal *Maria Antonietta,* ma che passò completamente in sordina).

[53] MBA, *FAR, Corrispondenza*, Lettere 7 e 15 novembre 1873 di Giovanni Tessero a Giuliano Capranica. Analoghe raccomandazioni provengono da Pestalardo e da altri.

Arti della Performance: orizzonti e culture, n. 15, 2026 – ISBN 9788854972254
DOI: https://doi.org/10.6092/unibo/amsacta/8829
Collana diretta da Matteo Casari e Gerardo Guccini: http://amsacta.unibo.it
Creative Commons: Attribuzione - Non Commerciale 4.0 (CC BY-NC 4.0)

Fig. 4 – Adelaide Ristori in Elisabetta Regina d'Inghilterra*, fotografata da Thomas Houseworth nel 1875 (MBA,* FAR, Fotografie*)*

Delle varie farse comiche che la compagnia ha in repertorio[54] e che sono rappresentate soprattutto in occasione delle poche beneficiate riservate agli altri attori (Majeroni, De Stefani, Tessero, Cesare Ristori), *I pazzi per progetto* è recitata anche dalla grande attrice. A Sydney ne è addirittura stampato il libretto in lingua inglese (Cosenza 1875), come avveniva tradizionalmente per i testi maggiori, che «si presentano come fascicoli di una collana editoriale, quella del "Repertorio drammatico di M.me Ristori"» (Chichiriccò 2024: 32), perché il pubblico potesse seguirne più agilmente l'azione. I pezzi più attesi per le beneficiate sono e rimangono di sapore poliglotta: la scena del sonnambulismo di *Macbeth* (dal 1873 recitata in inglese) e il monologo degli addii da *Giovanna d'Arco* di Schiller in francese (lacerto residuo della *Beatrix* di Legouvé, cfr. Cambiaghi 2024).

[54] Ovvero: *Amore e mistero* (G. Bonfio), *Un chiodo nella serratura* (F. Mazzoni), *Funerali e danze* (F. Cameroni), *L'oro e l'orpello* (T. Gherardi del Testa), *Un signore che tocca tutto* (Delacour e Montjoye), *La forza dell'amore materno* (Bayard)*, Ciò che piace alla prima attrice* (T. Gherardi Del Testa).

Arti della Performance: orizzonti e culture, n. 15, 2026 – ISBN 9788854972254
DOI: https://doi.org/10.6092/unibo/amsacta/8829
Collana diretta da Matteo Casari e Gerardo Guccini: http://amsacta.unibo.it
Creative Commons: Attribuzione - Non Commerciale 4.0 (CC BY-NC 4.0)

IV. Brevi note sulla contabilità dei costi del giro del mondo

In questa sede, dedicata al *cost accounting*, l'obiettivo è quello di suggerire alcune ipotesi interpretative circa le modalità di tenuta della contabilità dei costi, la natura e la consistenza delle fonti archivistiche che la documentano e certificano. Queste ultime, se rapportate alla parallela computazione dei ricavi (cfr. § V), risultano meno omogenee e consistenti, oltre che fisicamente frammentarie[55]. Nei paragrafi a seguire verrà proposta una chiave lettura rivolta ad esplicare alcune plausibili ragioni alla base delle differenze esistenti sia nelle testimonianze archivistiche *tout court*, sia nel ruolo che le spese (in rapporto alle entrate) sembrano rivestire nel *sentiment* dei reggitori della CDI. Prima di procedere oltre pare tuttavia opportuno introdurre alcuni *caveat* connessi alla scelta di concentrarci proprio su questa particolare tournée. Il fatto che essa rappresenti, in una certa misura, una scommessa la rende potenzialmente un *outlier* sia rispetto alla storia pregressa della compagnia (che non aveva mai esplorato realtà come il Messico, il Perù, o l'Australia), sia rispetto alle decisioni di epoca successiva, dove si capitalizzò l'esperienza fatta. Su questo piano avanzare generalizzazioni troppo decise appare, al momento, inopportuno. Per estendere, e validare con maggior sicurezza, le asserzioni proposte dovrei esaminare uno spettro di fonti più ampio, idoneo a rispecchiare le caratteristiche della documentazione computistica conservata in archivio nel suo insieme, onde rilevare omogeneità o divergenze, eventualmente susseguitesi nel corso del tempo, nella gestione dell'impresa, o nella tenuta e conservazione delle pezze contabili. Oppure avere riguardo anche a qualche altra, meno *eccentrica*, tournée. Per ragioni di tempo non ho potuto farlo. Le conclusioni avanzate in questa sede, in quanto circoscritte alle tappe esaminate, devono ritenersi necessariamente provvisorie.

[55] Relativamente alla contabilità dei costi del giro del mondo – specificamente individuata come tale – residuano solo un paio di fascicoletti, il n. 45 e il n. 46, conservati in MBA, *FAR, Gestione*, Registri, 'quindicine' e fascicoli di documentazione contabile (d'ora in poi abbreviato in Contabilità). Essi contengono una documentazione promiscua e comprendono giustificativi di spesa, documenti che registrano i movimenti di numerario effettuati per limitati periodi di tempo e alcuni sinottici dei ricavi lordi, oltre ai riepilogativi dei libretti venduti (questi ultimi sistematicamente conservati). La loro esiguità contrasta vistosamente con la mole, fisicamente molto più corposa, dei borderò. L'archivio è stato recentemente riordinato ad opera di Donatella Mezzani che ha rilevato sia maneggiamenti a monte del versamento all'Ente conservatore, sia interventi successivi, che ha ipotizzato essere stati operati da chi, nel tempo, ha studiato le carte. In particolare i documenti confluiti presso il Museo Biblioteca dell'Attore risultavano: «accorpati solo parzialmente in serie ordinate per cronologia o per tipologia, descritte in maniera incompleta in elenchi manoscritti e dattiloscritti», dove le carte più disordinate erano proprio quelle relative alla documentazione gestionale e contabile della CDI (Mezzani 2024: 13).

Arti della Performance: orizzonti e culture, n. 15, 2026 – ISBN 9788854972254
DOI: https://doi.org/10.6092/unibo/amsacta/8829
Collana diretta da Matteo Casari e Gerardo Guccini: http://amsacta.unibo.it
Creative Commons: Attribuzione - Non Commerciale 4.0 (CC BY-NC 4.0)

IV.I La contabilità di un'impresa famigliare impegnata in una sfida eccezionale

La prima osservazione da fare è la più ovvia. La CDI ha rappresentato – per i contemporanei e per chi, a vario titolo e con varia formazione, ha studiato i documenti conservati presso il Museo Biblioteca dell'Attore – il simbolo dell'impegno, in ambito teatrale, dei coniugi Capranica. L'impresa, tuttavia, non sembra mai avere avuto una propria autonomia giuridica trattandosi di una forma organizzativo-aziendale familiare, nata e vissuta in assenza di un atto costitutivo formale[56]. Essa si configura pertanto come una sorta di marchio chiamato a proiettare all'esterno, e a propagare, l'attività svolta congiuntamente da Adelaide e Giuliano.

Pur in presenza della relativa anomalia connessa alla condizione nobiliare dei coniugi, della consapevolezza che non sempre è agevole distinguere tra scelte artistiche e commerciali, e nemmeno tra attività maschili o femminili, la divisione del lavoro all'interno della coppia rispettava la consuetudine[57]. Il marchese, come gli altri membri della sua famiglia, conosceva bene l'ambiente teatrale, ma non interferì – né in questa occasione, né in altre – nella direzione artistica della compagnia[58]. Preferì piuttosto, come si è detto, riservarsi la gestione strategica e commerciale della tournée che combinò con affari di altro tenore forse per diversificare i rischi, o forse per una personale attitudine alla speculazione[59]. I documenti utilizzati da Teresa Viziano e Paola Bignami e le carte di archivio lasciano intendere, con una certa chiarezza, che il motore principale dell'iniziativa, intentata per guadagnare, fosse lui[60].

La forma giuridica, o l'assenza, di una definita forma giuridica, trascinano – oggi come in passato – conseguenze contabili. Se nella gestione della cosa pubblica e, più tardi, nelle società di capitali, aventi investimenti fissi rilevanti, il processo di registrazione computazionale iniziò a strutturarsi più compiutamente a partire dalla metà Ottocento, questo non si dà per le ditte individuali e le società di

[56] Per quanto a nostra conoscenza non risultano redatti atti notarili o documenti formali che certifichino la esistenza di una società come elemento distinto dalla famiglia. Giuridicamente anche oggi l'attività dell'impresa famigliare, disciplinata dall'articolo 230 bis del Codice Civile, può svolgersi senza costituzione formale. Tuttavia, anche in questo caso, deve essere prodotto un atto pubblico, o una scrittura privata autenticata, indicante il nome e il rapporto di affinità dei partecipanti con l'imprenditore che resta l'unico responsabile per i debiti societari.

[57] Sulle relazioni tra rapporti famigliari e conduzione dell'impresa si veda Carrino 2018, *passim*.

[58] Il codice Pisanelli del 1865, rimasto in vigore fino al 1919, richiedeva la autorizzazione maritale per l'esercizio di attività economiche come la mercatura o altri negozi, da parte delle donne maritate. Questo non impediva alle donne di occuparsi di affari, e spesso esse offrivano risorse manageriali o tecniche per l'esercizio dell'impresa (Licini 2007: 56). Cfr. anche Steffan e Zoppelli 2023: 67, 98, 106, 126, 285.

[59] Nel 1875, ad esempio, Giuliano commerciava anche in sacchi di caffè; MBA, *FAR*, *Corrispondenza*, Copialettere, Sydney, 22 ottobre 1875. Un ristretto di bilancio al 1878 – conservato in ASCA, *Capranica,* alla b. 191 – evidenzia, ad esempio che il marchese affiancava ai proventi della rendita immobiliare quelli derivanti dal possesso di titoli pubblici e di azioni.

[60] Sulle attività di Giuliano Capranica si vedano Viziano 2013, *passim* e Bignami 1988: docc. 82, 100, 101,102. Per il commercio di caffè cfr. MBA, *FAR*, *Corrispondenza*, Copialettere, Lima, 11 gennaio 1874.

Arti della Performance: orizzonti e culture, n. 15, 2026 – ISBN 9788854972254
DOI: https://doi.org/10.6092/unibo/amsacta/8829
Collana diretta da Matteo Casari e Gerardo Guccini: http://amsacta.unibo.it
Creative Commons: Attribuzione - Non Commerciale 4.0 (CC BY-NC 4.0)

persone soggette ad adempimenti legislativi piuttosto laschi[61]. La tenuta dei conti riflette le maglie larghe delle norme sull'attività di impresa (Licini 2012: 593-596). Non stupisce pertanto che le modalità dell'operare della giuridicamente evanescente CDI si inseriscano nel solco delle società di persone. Si tratta di un tema presente alla letteratura storiografica che, nella storia delle registrazioni dei fatti aziendali operate dai piccoli organismi economici, individua come tratti caratteristici imprecisione, mancanza di sistematicità, ambiguità (Ead. *passim*; Pollard 2000: 81-97).

La stessa idea di capitale di impresa – a cui mi riferisco, nei termini del Codice di Commercio del 1885, come all'insieme delle risorse materiali e finanziarie utilizzate dal *commerciante* per produrre reddito e valore nel corso del tempo – viene declinata da Giuliano Capranica in maniera singolare[62]. In una lettera scritta al padre negli anni '50, dove il marchese si compiace dei successi commerciali della Compagnia Alberto Nota, egli definisce *capitale* i 26 scenari e i 250 costumi che ha comprato per 5000 L., pagandoli con gli introiti delle recite. Al contrario usa la parola *costo* per riferirsi alle 2500 L. spese per acquistare i costumi utilizzati, nelle medesime occasioni, dalla moglie (Cavaglieri 2024a: 159). La differenza consisterebbe nel fatto che, gli scenari e gli abiti delle comparse potevano essere noleggiati (quindi si trattava di cespiti potenzialmente idonei a produrre un extra-reddito), mentre gli abiti di scena di Adelaide (un elemento che dava smalto alla sua *performance*) erano di uso strettamente personale. Pur essendo entrambi, tecnicamente parlando, strumenti necessari alla produzione del reddito d'impresa Capranica chiama *capitale* i primi, e *costo* i secondi. Si aggiunga che in entrambi i

[61] Alcuni studiosi, come Edler De Roover, collocano le origini della contabilità dei costi nell'Italia del XVI secolo. Tuttavia l'interpretazione storiografica prevalente si focalizza sullo studio delle imprese industriali in ordine alle ragioni che, in un certo contesto hanno spinto queste specifiche unità di produzione a sviluppare ed applicare sistematicamente le tecniche di controllo dei costi. Per una rassegna sul tema di rinvia a Antonelli e D'Alessio 2011: 117 e ff. Sui vantaggi dell'ordinata tenuta della contabilità in partita doppia per il bilancio di uno stato si era espresso, già nel 1852, Camillo Benso di Cavour che definì questo processo «indispensabile ad una buona amministrazione essendoché in tal modo non permette ritardi, né alterazioni nella descrizione dei fatti, rendendo certo il controllo e assicurandolo contro le ommissioni (sic) e gli errori». Id. Intervento al Parlamento subalpino nella seduta dell'8 maggio 1852, in Luchini 1898: 86.

[62] Cfr. Codice di Commercio per il Regno d'Italia, annesso alla legge del 2 aprile 1882, n. 681, serie 3ª pubblicata sulla «Gazzetta Ufficiale del Regno d' Italia», n. 82 e riportato nel Supplemento al n. 86 del 6 aprile 1882, consultabile al link: https://archive.org/details/bub_gb_fAYA1pN4E5EC/page/n9/mode/2up (ultimo accesso: 11 febbraio 2026). La legge del 1882 si concentrava sulla figura del commerciante, la figura centrale nella normativa del Codice, definito come colui che «attua atti di commercio per professione abituale». Il normatore si preoccupa, pertanto, di regolare i cd. «Atti di commercio» elencati in una dettagliata lista comprendente «Le imprese di somministrazioni e spettacoli pubblici». Gli adempimenti contabili che l'individuo (o la società) dovevano rispettare erano modesti. Qui si riportano i principali che, come si vede, risentono ancora, in alcuni punti della confusione, in un certo senso data per scontata, tra il patrimonio personale ed aziendale dell'operatore economico. L'art. 20 specifica che il commerciante deve tenere un libro giornale, ove registrare quotidianamente: «i suoi debiti e crediti, le operazioni del suo commercio, le sue negoziazioni […], *e generalmente tutto quanto riceve e paga per qualsivoglia titolo, civile o commerciale*, oltre la dichiarazione, mese per mese, delle somme impiegate per le spese della casa; e ciò indipendentemente dagli altri libri, che sono in uso nel commercio, ma non indispensabili. Deve anche conservare in fascicoli le lettere e i telegrammi che riceve, e copiare sopra un libro le lettere e i telegrammi che spedisce». L'articolo 21 stabilisce invece che ogni anno deve essere redatto, su un apposito libro un inventario dei beni mobili e immobili, e dei debiti e crediti di qualunque natura e provenienza. L'art. 22 prescrive che libro giornale e il libro degli inventari devono essere vidimati da un giudice del tribunale di commercio o dal pretore e presentati una volta all'anno ai medesimi, e vidimati immediatamente sotto l'ultima scrittura.

Arti della Performance: orizzonti e culture, n. 15, 2026 – ISBN 9788854972254
DOI: https://doi.org/10.6092/unibo/amsacta/8829
Collana diretta da Matteo Casari e Gerardo Guccini: http://amsacta.unibo.it
Creative Commons: Attribuzione - Non Commerciale 4.0 (CC BY-NC 4.0)

casi, nonostante questo tipo di beni venga continuamente reimpiegato nel corso degli anni, e delle recite, la spesa sostenuta per il loro acquisto sembra essere imputata interamente all'esercizio in cui è sostenuta[63]. Resta pertanto esclusa ogni concezione di ammortamento diversa dal sistematico reimpiego nel corso del tempo[64]. Tali modalità gestionali – che accomunano la CDI alle sue omologhe nazionali – pongono la coppia in una postura economica di almeno parziale antitesi alla funzione imprenditoriale intesa in senso Schumpeteriano[65]. Lo sforzo dei Capranica sembra infatti rivolto principalmente all'incremento del patrimonio famigliare, e al mantenimento della condizione sociale della famiglia (genitori e figli), piuttosto che all'accrescimento del valore dell'impresa nel tempo (cfr. § III.I).

Queste sintetiche osservazioni ci portano alle procedure, non neutrali, di contabilizzazione dei costi di produzione. Nel suo operare l'amministrazione della CDI non si conformava al principio di competenza[66] ma, più o meno, al principio di cassa riferito non all'esercizio, ma alla tournée. Come si espliciterà più dettagliatamente in seguito nemmeno quest'ultimo veniva, in realtà, completamente rispettato. I documenti espressivi di oneri, anche cospicui, sostenuti per la realizzazione del giro del mondo spesso, emergono solo dal carteggio. Tale informalità computazionale si spingeva anche oltre. Una lettera, che riporta le commissioni pagate via *cheque* a varie Compagnie assicurative, inviata nel novembre 1875 a Elliot Bushby, l'agente incaricato dai Capranica di seguire la tournée australiana, reca sul retro un numero progressivo. Questo indica che il documento è stato registrato come se fosse una fattura[67].

La disinvoltura computistica che talora si coglie nella contabilizzazione dei costi non trova un parallelo in quella dei ricavi: i borderò venivano sistematicamente conservati, e le cifre indicanti gli incassi erano

[63] Non è chiaro se l'acquisto sia avvenuto a credito o in contanti. Nel primo caso, almeno in teoria è possibile concordare una rateizzazione di cui però non abbiamo per ora trovato traccia.

[64] Non si tratta di un dettaglio trascurabile: nel 1873, ad esempio, Giuliano Capranica scriveva a De Vivo che i costumi per Maria Antonietta erano costati 22.000 franchi; cfr. MBA, *FAR*, *Corrispondenza*, Lettera 4 giugno 1873. Se pure riferite al teatro d'opera, sul reimpiego del materiale e sulla creazione di circuiti teatrali dove replicare il prodotto si rimanda alle osservazioni di Piperno 1987: 27.

[65] Sul ruolo dell'imprenditore come soggetto istituzionalmente dedito alla valorizzazione dell'impresa cfr. Berta 2004, *passim* e Id. 2018.

[66] Il principio di competenza include nel calcolo del reddito di impresa le entrate e le uscite di pertinenza di un esercizio fiscale (l'anno) indipendentemente dal momento in cui si verifica la loro manifestazione finanziaria.

[67] MBA, *FAR*, *Corrispondenza*, Lettera di Gibbon a Elliot Bushby, 10 novembre 1875. Il progressivo è il 672. Questo numero è coerente con i progressivi delle altre registrazioni di novembre: il numero 671 è un rendiconto dare/avere del 15 del mese. Il 674, che è del 16, registra un pagamento a Luigi Trojani. La leggera discrasia cronologica, presente anche in altre registrazioni, è probabilmente dovuta al fatto che Bushby consegnò la lettera alla amministrazione della CDI qualche giorno dopo averla ricevuta ed è stata quindi registrata successivamente; cfr. ivi, *Gestione*, Contabilità, fasc. 46. Come regola generale le modalità di registrazione contabile, a monte dell'informatizzazione, prevedevano che il documento relativo al movimento da contabilizzare fosse numerato con un progressivo deputato ad identificarlo qualora fosse necessario risalire, in un secondo momento, al dettaglio della voce e ai fatti amministrativi che la avevano determinata.

Arti della Performance: orizzonti e culture, n. 15, 2026 – ISBN 9788854972254
DOI: https://doi.org/10.6092/unibo/amsacta/8829
Collana diretta da Matteo Casari e Gerardo Guccini: http://amsacta.unibo.it
Creative Commons: Attribuzione - Non Commerciale 4.0 (CC BY-NC 4.0)

ampiamente enfatizzate e pubblicizzate. I documenti espressivi dei proventi (non a caso lordi) delle recite sono citatissimi sia nella diaristica (Galletti 1876, *passim;* Viziano 2013, *passim*), sia nella corrispondenza epistolare dei protagonisti di questa storia. La celebrazione delle entrate sembra pertanto funzionale (per Ristori come per altre celebrità del tempo) a rivestire il ruolo di cassa di risonanza per promuovere la sua immagine, e preparare il terreno alle future tournées[68]. Specularmente, ma l'ottica è la medesima, ai costi (sempre consistenti) viene negata quella *dimensione pubblica* che, ove palesata, avrebbe inevitabilmente ridimensionato il successo economico dell'impresa.

La documentazione conservata nei fascicoli della contabilità del giro del mondo non certifica, inoltre, i debiti contratti per preparare e finanziare l'impresa, e nemmeno i connessi oneri accessori. Si tratta di un aspetto non secondario. Disporre di una elevata liquidità era fondamentale perché molti pagamenti (come le quindicine o i costi sostenuti per i viaggi) erano certi, ma non altrettanto poteva darsi degli incassi. Non era affatto detto che il flusso di denaro in entrata compensasse quello in uscita. La compagnia rimaneva sulla piazza solo per un periodo di tempo limitato, e accedere localmente al credito a breve era costoso, e rischioso. Ne sapevano qualcosa attori come Salvini, Rossi, Pezzana e Paladini i quali, recatisi a recitare nelle Americhe, dovettero farsi supportare da impresari locali che approfittarono delle loro difficoltà economiche (Viziano 2013: 299). Ma anche per Giovanni Tessero, deputato ad andare in avanscoperta per preparare la tournée, ottenere le lettere di cambio[69], e le correlative manleve, non era stato facile:

> «Dopo aver girato con La Grua per circa tre ore di carrozza [scriveva nell'ottobre 1873 Tessero a Capranica] alla fine ci riuscì di ottenere questa benedetta credenziale […]. Fummo da Rothschild, e cosa strana ma vera, non ha corrispondenti in quei paesi. Fummo da altri banchieri e tutti, dopo un'ora di anticamera, ci rispondevano la stessa cosa». (Bignami 1988: 154, doc. 101)

Le cose non stavano nei termini esposti da Giovanni. Nei paesi che la CDI avrebbe visitato *le Grand Baron*, e i suoi famigliari, contavano su una rete di parenti e corrispondenti. In Messico James si affidava ai servizi dei Davidson, mentre la *maison* di Londra, retta dal nipote, si appoggiava a De Drusina. Quest'ultimo, nel 1843, fu sostituito da Nathaniel, Benjamin e Lionel Cohen, i quali seguivano, gli affari

[68] In questo senso, per Salvini, si veda, ad esempio, MBA, *FAR, Corrispondenza,* Lettere di Lodovico Mancini a Adelaide Ristori, 27 febbraio 1872, 28 marzo 1872, 2 aprile 1872.
[69] Sul cambio finanziario, cfr. Felloni 1997: 94-98.

Arti della Performance: orizzonti e culture, n. 15, 2026 – ISBN 9788854972254
DOI: https://doi.org/10.6092/unibo/amsacta/8829
Collana diretta da Matteo Casari e Gerardo Guccini: http://amsacta.unibo.it
Creative Commons: Attribuzione - Non Commerciale 4.0 (CC BY-NC 4.0)

sia in quella regione, sia a San Francisco. In America Latina Rothschild si valeva dei Samuel, un gruppo di ebrei sefarditi, imparentati con la famiglia, trasferitisi là all'inizio dell'Ottocento. Jeffrey Cullen che si sostituì a Benjamin Cohen venne inviato in Australia presso i Montefiore, anch'essi congiunti dei Rothschild. Carl Shafenberg, già *confidential clerk* (in italiano "segretario particolare"), della *maison* ebbe, nel 1847, un mandato di agenzia per Cuba. Negli Stati Uniti insieme, con Albert Gans, era stato piazzato uno dei più famosi e intraprendenti agenti della casa di Parigi: August Belmond[70].

Al diniego di James, se teniamo fede a Tessero, ne seguirono vari altri e, per finalizzare l'operazione, il Comptoir d'Escompte richiese un sostanzioso premio al rischio, nella forma di una commissione elevata (Viziano 2013: 296). Tutti questi segni indicano con una certa chiarezza che, almeno a Parigi, la reputazione finanziaria del marchese, e probabilmente il patrimonio, non erano giudicati sufficientemente solidi. Nello stesso senso depongono le considerazioni di Antonella Valoroso la quale ricorda come, nel 1878, la morte di La Grua, che gestiva gli investimenti parigini dei Capranica, ne accentuò probabilmente le difficoltà finanziarie (Valoroso 2022: 46)[71].

Denaro e manleve alla fine si ottennero, ma la cittadinanza contabile dei debiti contratti a questo scopo non è nota, come non lo sono i criteri e il momento della computazione, e nemmeno l'esistenza di una eventuale rateizzazione del pagamento. Di un mutuo bancario di 50.000 L. al 6% non sono si conoscono, almeno per ora, né la durata, né il regime di capitalizzazione, né i criteri di ammortamento (Bignami 1988: 162, doc. 109). Nemmeno, del resto, sono state rinvenute le ricevute che documentano altre spese molto cospicue, come il prezzo della traversata verso l'America Latina. Anche questo dato è rivelato dal carteggio (Bignami 1988: 161, doc. 108).

Le lacune delle fonti archivistiche – mancano documenti fondamentali come il libro giornale[72] – da un lato opacizzano il quadro contabile. Dall'altro, come si dirà, sono questi stessi vuoti a suggerire un'interpretazione della considerazione in cui erano tenuti gli esborsi nella conduzione dell'impresa. I giustificativi di costo mostrano una consistenza *spot*: si addensano in certi momenti (o in date località), e si diradano – talora fino a sparire – in altre[73]. In alcune circostanze queste omissioni possono forse

[70] Cfr. Romani 2021: 174, 178, 179, 181, 182.
[71] In questo senso si veda anche Viziano 2013: 204.
[72] Il libro giornale è un registro cronologico dove le operazioni sono organizzate in ordine di data. La sua compilazione è preceduta da quella della Prima nota, un brogliaccio che raccoglie una prima stesura delle medesime che sono poi riportate in bell'ordine sul Libro giornale. Per ogni riferimento ai registri o alle modalità di tenuta della partita doppia si rinvia, per comodità, a Coronella 2023. Si tratta comunque di indicazioni reperibili in qualunque manuale per la preparazione all'esame di ragioneria generale.
[73] Risultano, ad esempio, ben documentate, le prime 4 settimane di attività a Sydney. I dati relativi alla tappa di Adelaide sono quasi inesistenti e così quelli relativi alle recite tenute in Sandhurst e Ballarat. Al contrario la documentazione della tappa peruviana, probabilmente perché la famiglia non ricorreva ad un agente, è molto più ricca; cfr. MBA, *FAR*, *Gestione*, Contabilità, fascc. 45 e 46.

Arti della Performance: orizzonti e culture, n. 15, 2026 – ISBN 9788854972254
DOI: https://doi.org/10.6092/unibo/amsacta/8829
Collana diretta da Matteo Casari e Gerardo Guccini: http://amsacta.unibo.it
Creative Commons: Attribuzione - Non Commerciale 4.0 (CC BY-NC 4.0)

attribuirsi all'esistenza di una 'contabilità parallela' chiamata a dare conto di spese ascrivibili anche, o solo, al *ménage* famigliare[74]. Il compenso del cassiere, Nino De Andreis, che seguì tutta la tournée, non rileva, ad esempio, nella documentazione superstite.

Fig. 5 – Caricatura di Nino De Andreis, attribuita ad Alfredo O'Connell (MBA, FAR, Caricature, *n. 14)*

È possibile che in virtù della sua qualità di segretario privato di Capranica egli fosse pagato a parte. Ma anche se l'ipotesi di un sistema di computazione parallelo fosse esatta, non basterebbe a giustificare le massicce lacune nella documentazione superstite.

La struttura della contabilità (spesso organizzata per rendiconti sinottici e compendiari che rendono problematico risalire ai fatti amministrativi alla base delle registrazioni) indica che i titolari della CDI non consideravano i costi come uno strumento di programmazione (ex-ante) e valutazione (ex-post) delle dinamiche aziendali. Il *cost accounting* non sembra supportare una politica di *cost account pricing*[75]. Di fatto, quando la gestione non è completamente in economia (come a Callao), si contratta con i proprietari dei teatri per comprendere, nel canone concordato, oltre all'affitto della sala anche voci come l'illuminazione, i macchinisti, il personale di biglietteria ecc.[76]. Questa tattica consentiva, con una visione complessiva di alcune spese fisse, di fare qualche conto sugli ipotetici margini di guadagno in relazione alla capienza del teatro, sulla base di un presunto afflusso di pubblico. Il prezzo dei biglietti, dal canto suo, rispecchiava le cifre praticate localmente dai teatri[77]. In Australia un tentativo di fissare

[74] Questo sarebbe peraltro in contraddizione con il dettato del Codice Civile che specificava che il commerciante dovesse dare conto anche delle spese sostenute a titolo civile probabilmente per rispecchiare l'indebitamento complessivo della posizione.
[75] Con questo sistema il prezzo di vendita dei biglietti si calcola sulla base della somma dei costi di produzione cui aggiungere un margine di profitto reputato congruo.
[76] Cfr. MBA, *FAR, Attività teatrale*, Organizzazione, n. 10, *Instructions pour M. Bushby* (minuta).
[77] Cfr., ad esempio, Viziano 2013: 299.

Arti della Performance: orizzonti e culture, n. 15, 2026 – ISBN 9788854972254
DOI: https://doi.org/10.6092/unibo/amsacta/8829
Collana diretta da Matteo Casari e Gerardo Guccini: http://amsacta.unibo.it
Creative Commons: Attribuzione - Non Commerciale 4.0 (CC BY-NC 4.0)

un importo artificiosamente elevato per accreditare il *brand* Ristori come bene di lusso si tradusse in un fiasco (cfr. §§ VII.III-VII.VI)[78]. In qualche modo, si contava anche sui piccoli risparmi: gli appartamenti venivano preferiti agli alberghi, si cercava di mangiare in casa, si contrattava tutto (Buonaccorsi 1981: 169). I continui accenni al carovita, al costo del cibo, del vino, dei trasporti, della lavanderia presenti anche in Galletti, supportano questa versione (Galletti 1876, *passim*).

III.II Note puntuali sulla documentazione dei costi

I fascicoli riuniscono pezze giustificative riferite a singole spese o documenti riepilogativi di esborsi eterogenei – sostenuti da persone diverse, in tempi diversi, per ragioni diverse. Spesso alcuni membri della compagnia presentavano note spese indicanti somme da loro anticipate personalmente. Tali oneri venivano riepilogati su un unico foglio, e accomunati sotto un singolo progressivo. Questo particolare modo di procedere indica che veniva registrato solo l'importo totale (o il saldo) del documento, a sua volta controbilanciato da una unica variazione negativa di cassa[79]. A titolo di chiarimento si propone un esempio. Il 2 agosto 1875 Giovanni Tessero stese una nota dove dava conto di denaro che aveva ricevuto, e utilizzato. Anche questo documento reca un singolo numero progressivo, cosa che lascia pensare alla pura contabilizzazione del saldo.

Le operazioni elencate erano però estremamente eterogenee, e si erano svolte su un lasso temporale piuttosto ampio. A rigore le diverse voci avrebbero dovuto essere imputate, per capitoli omogenei di spesa, ai rispettivi fornitori, o essere oggetto di una registrazione specifica[80]. L'anticipazione di denaro avrebbe dovuto comparire, con un suo progressivo, come uscita di cassa per la CDI a fronte di una entrata di denaro per Tessero, che diventava così debitore per la medesima somma. I successivi esborsi – comprendenti spese di viaggio sostenute negli Stati Uniti e in Australia, spese pubblicitarie, rimborsi all'agente Bushby allo stesso titolo (le ricevute erano andate perse), spese per acquistare materiale di scena, oltre a un 'prestito' (sic) fatto a Capranica – avrebbero dovuto essere scalate, sequenzialmente, dall'ammontare anticipatogli dietro presentazione delle relative note spese. Questioni di tracciabilità e trasparenza avrebbero dovuto suggerire di contabilizzare le voci singolarmente. Il 'prestito', avendo

[78] Si vedano inoltre le osservazioni di Sciarelli 2005: 61 e ff. e Viziano 2013: 337. Sul rischio di non incontrare le aspettative del pubblico e sul valore, per quest'ultimo, delle esperienze pregresse.
[79] Un singolo progressivo indica (o dovrebbe indicare) che è stata fatta una singola registrazione. Qualche cautela è necessaria perché, come detto, non è stato conservato il relativo libro-giornale, e nemmeno il brogliaccio.
[80] MBA, *FAR*, *Gestione,* Contabilità, fasc. 46, n. 293bis; Sydney 2 agosto 1875.

Arti della Performance: orizzonti e culture, n. 15, 2026 – ISBN 9788854972254
DOI: https://doi.org/10.6092/unibo/amsacta/8829
Collana diretta da Matteo Casari e Gerardo Guccini: http://amsacta.unibo.it
Creative Commons: Attribuzione - Non Commerciale 4.0 (CC BY-NC 4.0)

diversa, natura, doveva essere trattato a sé. Manca inoltre ogni riscontro circa gli oneri sostenuti da Tessero per cambiare le diverse specie monetali elencate nella lista. E questo nonostante Giovannino avesse ben presente, come doveva averlo ben presente il marchese, il tema delle variazioni dei tassi di cambio e l'aggio che la valuta-oro faceva, di norma, sulla valuta-carta, nonché i guadagni o le perdite che si potevano realizzare con questi movimenti di denaro[81].

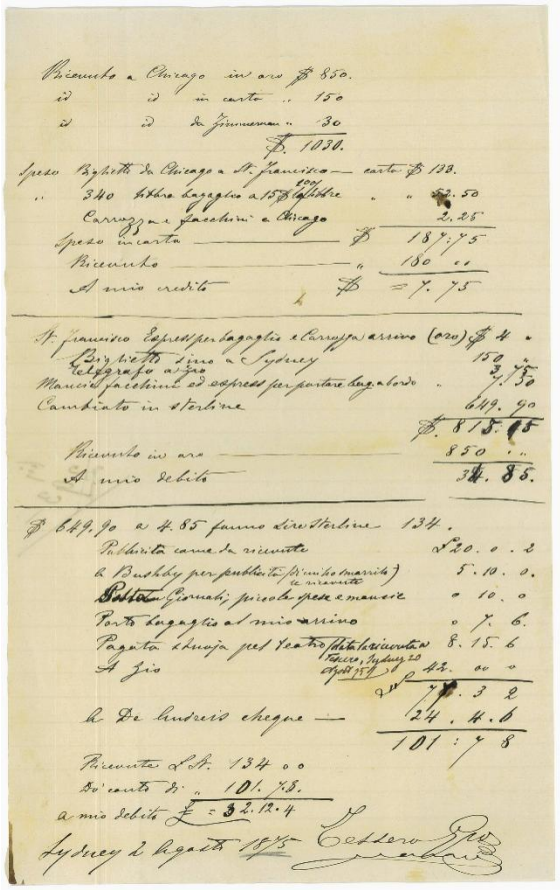


Fig. 5 – Nota riepilogativa presentata da Giovanni Tessero all'amministrazione della CDI (MBA, FAR, Contabilità, *fasc. 46)*

Diversamente una serie di elementi disparati, furono riuniti in un singolo documento (una sorta di promemoria), e compattati sotto una unica registrazione. Certamente, è possibile, che all'atto della materiale erogazione del denaro l'operazione fosse stata registrata come voce a sé stante, e la sua

[81] Questo aspetto risulta documentato da due lettere scritte da Giovanni a Giuliano nel 1873. Nella prima, dove trattava il suo compenso, chiedeva di ricevere, in Italia, 10 lire al giorno e all'estero 10 franchi, oltre al 30% extra e sottolineava: «lo dico perché all'estero corrono franchi-oro». Nella seconda dichiarava di sapere che la moneta meno soggetta a variazioni di cambio era la sterlina, per cui chiedeva di esserne provvisto; MBA, *FAR*, *Corrispondenza*, Lettere 23 marzo e 21 settembre 1873. Normalmente, invece, gli acquisti effettuati direttamente da Ristori, da Trojani o da Capranica presso un singolo fornitore o terzi sono rimborsati a fronte di una 'fattura' e registrati singolarmente.

Arti della Performance: orizzonti e culture, n. 15, 2026 – ISBN 9788854972254
DOI: https://doi.org/10.6092/unibo/amsacta/8829
Collana diretta da Matteo Casari e Gerardo Guccini: http://amsacta.unibo.it
Creative Commons: Attribuzione - Non Commerciale 4.0 (CC BY-NC 4.0)

indicazione nel riepilogo delle spese rappresentasse solo un rimando. Ma su questo la fonte tace, il libro giornale manca, e ci dobbiamo fidare del progressivo.

Il caso appena proposto è estremo, ma anche la semplice contabilizzazione di una somma di riepilogativi di costi, dove le singole voci compendiano una serie di movimenti diversi, che a loro volta rimandano ad altri movimenti, ne occulta inevitabilmente una parte. Non è infrequente che un singolo documento riassuma pagamenti anticipati da Gaspare Scheggi, insieme ad oneri riconducibili a Cesare Ristori, o ad altri membri della compagnia[82]. Non aiuta a fare ordine la molteplicità di valute a cui si ricorre, non sempre chiaramente esplicitate: in Perù si ragionava in soles, in Australia in sterline, negli USA in dollari, spesso in franchi (il cui valore era parificato alle lire). Talora, all'interno della lista, che funziona come una sorta di carpetta o cartellina, residuano documenti non numerati che permettono di ricostruire i movimenti in capo a ciascuna persona. Ma non sempre queste pezze giustificative riportano un luogo o una data di emissione, non sono identificate da un progressivo, e sono mescolate alla rinfusa. Ne consegue che: se anche tutte le ricevute afferenti alle varie spese fossero state custodite, una ricostruzione a posteriori dei fatti amministrativi sottesi alle registrazioni sarebbe fattibile, ma impegnativa. Se invece, come sembra, l'attenzione alla conservazione delle pezze giustificative collegate alle singole note spese non era elevata, il risultato è una sorta di accecamento contabile: dove, come e quando sono stati usati i soldi da coloro che li hanno anticipati? Tale impostazione nella registrazione dei fatti aziendali non rappresenta, però, il prodotto dell'imperizia o di lacune nelle competenze ragionieristiche di Luigi Trojani, posto che la forma della registrazione è la stessa sia che si considerino distintamente le voci di spesa, sia che si consideri un unico totale di lista. Analogamente le modalità di conservazione documenti – dove in Australia, più spesso che in Perù, molti esborsi rilevano nei borderò – toglie al complesso delle fonti la compattezza necessaria a valutazioni sistematiche in chiave prospettica. Quali che siano le ragioni di queste modalità computistiche sembra chiaro che, in linea di massima, *quanto* si è speso interessava più di *come,* o

[82] Questo tipo di documenti si riferiscono a spese effettuate da componenti della CDI che avevano anticipato il denaro. Ad esempio nel 1875, a Melbourne, Luigi Trojani registrava una nota spese comprensiva di: spese per il viaggio della compagnia da Melbourne a Geelong, pagamenti a un falegname per la riparazioni di bauli, spese per far copiare la musica di *Maria Antonietta*, spese per una vettura e per il trasporto di bagaglio oltre a tre note spese: una imputabile a lui, una a Scheggi e una a Nolfi. Ciascuna delle note si compone di più voci di spesa i cui giustificativi non sono conservati; cfr. MBA, *FAR, Gestione,* Contabilità, fasc. 46, 15 novembre 1875, n. 671. Le scritture relative a Nolfi, Ninfa Priuli e Verdi indicano che, oltre a recitare, essi dovevano espletare altre funzioni come, ad esempio quella di macchinista o trovarobe. Quella di Scheggi attiene solo alla recitazione ma evidentemente, all'occasione, si ricorreva a lui per sbrigare anche altri compiti; Cfr. ivi, *Gestione,* Scritture, nn. 118, 121, 124, 126.

Arti della Performance: orizzonti e culture, n. 15, 2026 – ISBN 9788854972254
DOI: https://doi.org/10.6092/unibo/amsacta/8829
Collana diretta da Matteo Casari e Gerardo Guccini: http://amsacta.unibo.it
Creative Commons: Attribuzione - Non Commerciale 4.0 (CC BY-NC 4.0)

dove, si è speso. I costi appaiono pertanto più una voce da contenere per quanto si poteva, piuttosto che uno strumento utile al riesame critico, e alla programmazione, dell'attività di impresa.

In almeno un punto, tuttavia, questa osservazione va temperata. Esiste infatti un ambito dove l'attenzione di Giuliano Capranica, e in subordine di Luigi Trojani, è fortissima: i costi del personale stabile. La cartina di tornasole è costituita dal fatto che un documento ausiliario, come i Registri delle quindicine sono, non solo stati conservati, ma sono anche perfettamente ordinati e aggiornati[83]. Questo nonostante la loro tenuta sia contabilmente complessa[84].

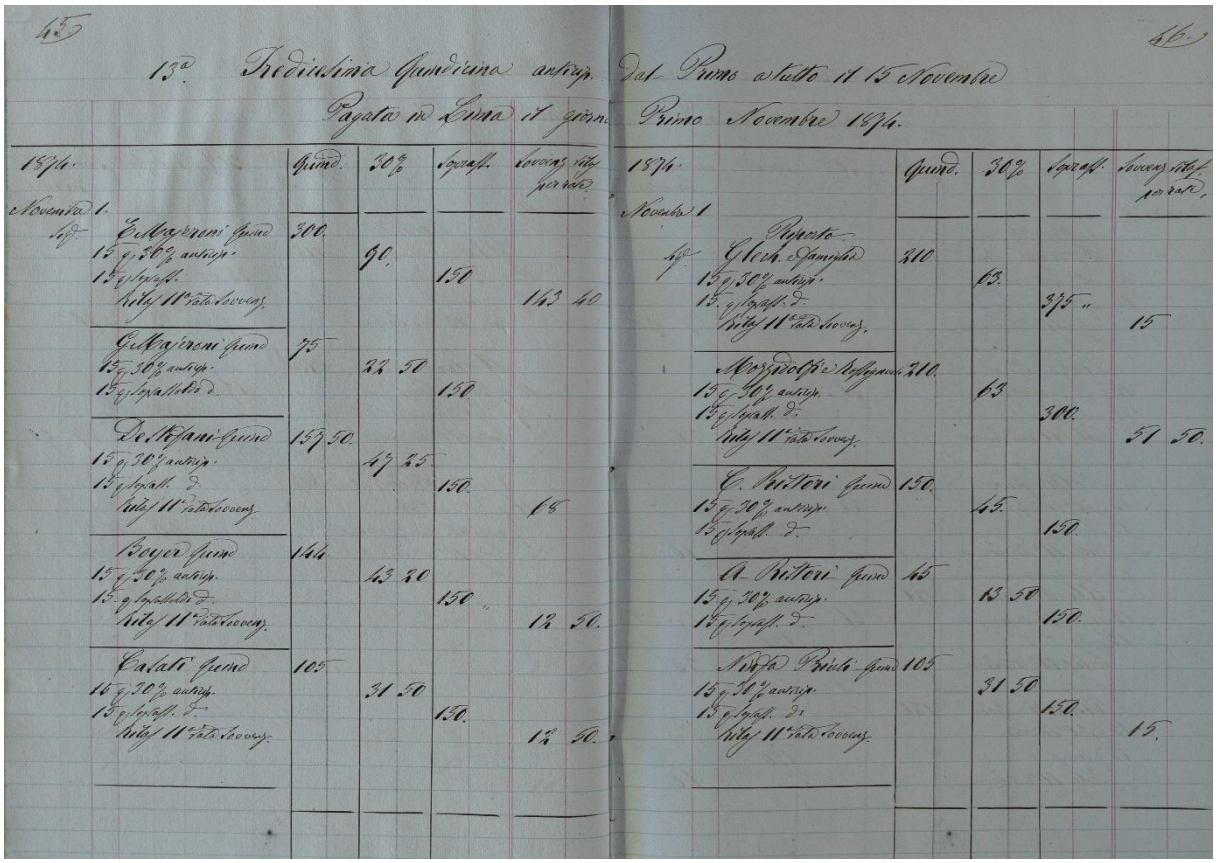


Fig. 7 – Registro delle quindicine, 1 novembre 1874 *(MBA,* FAR, Gestione, Registri*, n. 18)*

Gli attori erano pagati anticipatamente e forfettariamente ogni 15 giorni, il loro compenso era regolato dalle scritture ed era svincolato dagli incassi. Si tratta tipicamente – come anche gli esborsi per il viaggio, o le spese per il vitto e l'alloggio – di *sunk costs*: spese sostenute e non recuperabili. Per ciascun attore, i Registri annotano, in ordine cronologico, gli anticipi versati a vario titolo a ciascuno di loro,

[83] I libri (registri) ausiliari sono documenti, non necessariamente obbligatori, che raccolgono a vario titolo, notizie afferenti l'attività dell'azienda.

[84] MBA, *FAR*, *Gestione,* Contabilità, rr. 18-20, 5.05.1874-12.01.1876. Chiaramente occorre anche considerare il tema dei potenziali strascichi giuridici connessi ai rapporti con gli attori. Questo non è tuttavia sufficiente a dare conto della trascuratezza che rinveniamo nel resto della documentazione. Incassi esclusi. Sul tema del valore giuridico delle scritture cfr. Azzaroni 1981: 96-97.

Arti della Performance: orizzonti e culture, n. 15, 2026 – ISBN 9788854972254
DOI: https://doi.org/10.6092/unibo/amsacta/8829
Collana diretta da Matteo Casari e Gerardo Guccini: http://amsacta.unibo.it
Creative Commons: Attribuzione - Non Commerciale 4.0 (CC BY-NC 4.0)

dedotti contestualmente all'atto della corresponsione della retribuzione[85]. In aggiunta al compenso giornaliero contrattualmente stabilito i componenti della compagnia ricevevano un 30% extra per le recite all'estero. A questa somma si aggiungeva il Cd. *soprassoldo* che negli USA ammontava a 2 dollari, e negli altri paesi a 10 lire con l'esclusione dei giorni di viaggio quando non si recitava. L'amministrazione della CDI si sobbarcava, inoltre, il costo dei trasferimenti fuori dall'Italia, e del vitto della compagnia in viaggio[86]. Le altre spese della vita in tournée rimanevano a carico degli attori (cfr. Schino 2023a: 76). Come noto l'incidenza di questi oneri sul totale dei costi imputabili ad una tournée era estremamente significativa (in questo caso si parla di oltre 200.000 lire/franchi) e si diluiva solo all'aumentare del numero delle recite[87].

Quando uno spettacolo è già stato ideato, allestito ed eseguito il costo marginale di una *performance* addizionale è relativamente basso: la produttività del lavoro degli artisti risulta infatti legata al numero di rappresentazioni eseguite, essendo il loro compenso forfettario[88]. I Capranica lo avevano presente, ed ovviarono come poterono collegando alle tappe nelle città principali rappresentazioni in teatri minori a Callao (in Perù) e Sandhurst e Ballarat (in Australia).

Le distanze da ricoprire nel giro del mondo, nel passaggio da un paese all'altro e da un continente all'altro, imponevano lunghissimi tempi morti: su una tournée durata 379 giorni, oltre sei mesi, poco meno della metà, trascorsero in viaggio (Galletti 1876: 429). L'attenzione a questo aspetto culminerà in quello che, a mio avviso, è il capolavoro di Adelaide e Giuliano: lo svuotamento della compagnia grandattoriale (Cavaglieri 2024a: 169-170). La recitazione direttamente in inglese, affinata dall'attrice nel corso tempo, svincolò la coppia dalle difficoltà logistiche, e da una parte consistente degli oneri legati alla gestione di un seguito consistente di persone. Come si è detto, al costo della paga doveva aggiungersi tutta un'altra serie di spese del tutto indipendenti dagli incassi. Questo senza contare la

[85] Sul trattamento economico degli attori cfr. Paoletti 2017.
[86] MBA, *FAR*, *Gestione*, Scritture, nn. 105-125.
[87] Nella contabilità della CDI i franchi sono equiparati alle Lire in un rapporto di 1:1.
[88] Con il termine costo marginale si intende la variazione del costo di produzione totale che deriva dalla fabbricazione o dalla produzione di un'unità aggiuntiva. Per un approfondimento di questi concetti si rinvia a Frank 2003, o ad un altro equivalente manuale di microeconomia. La produttività è un indice dato dal rapporto tra quanto viene prodotto e le risorse utilizzate. La produttività del lavoro è espressa dal rapporto tra il numero di rappresentazioni e quello dei lavoratori, o le ore lavorate. Questo rapporto sarà tanto più favorevole quanto più elevato il numeratore per rapporto al denominatore. In questo senso, sia pure riferite a un contesto diverso, sono particolarmente interessanti le osservazioni di Tyler Cowen (1996: 211). L'autore sostiene che la produttività, nel suo caso riferita a performance musicali, è legata alla riproducibilità che, con le moderne tecnologie, ne permette la fruibilità a gruppi sempre più ampi di persone senza riguardo a vicoli spazio-temporali. Seguendo questo ragionamento egli sostiene, a mio avviso fondatamente, che la tesi della *cost-desease*, è applicabile più appropriatamente a «ripetive tasks performed with e fixed technologies and with little prospects for future improvements».

Arti della Performance: orizzonti e culture, n. 15, 2026 – ISBN 9788854972254
DOI: https://doi.org/10.6092/unibo/amsacta/8829
Collana diretta da Matteo Casari e Gerardo Guccini: http://amsacta.unibo.it
Creative Commons: Attribuzione - Non Commerciale 4.0 (CC BY-NC 4.0)

necessità di affrontare ed amministrare, quotidianamente, le esigenze psicologiche e materiali, e i conflitti sempre latenti, all'interno di un nutrito gruppo di individui.

V. Proposta metodologica per lo studio dei borderò

Le fonti per il calcolo e la valutazione degli incassi conservate all'interno del fondo Ristori sono ricche, complesse e variano sensibilmente non solo in relazione alle prassi dei paesi attraversati dalla tournée mondiale ma anche al tipo di contratto stipulato, di volta in volta, tra la compagnia e i teatri che la ospitano. La maggior parte delle informazioni, in questo senso, è contenuta nei borderò, le distinte d'incasso delle singole serate, che vanno necessariamente integrati con i rendiconti degli abbonamenti alle recite proposti dalla compagnia nelle tappe più lunghe.

Questi documenti sono conservati con una regolarità e una cura significative. Ne disponiamo per circa il 90% delle recite[89], per un totale di 1.304 carte che oggi occupano quattro grandi raccoglitori della serie *Gestione e contabilità dell'attività teatrale* del Fondo Adelaide Ristori al MBA: una mole di materiale non indifferente che si va accumulando del corso dei ventuno mesi di tournée e viaggia con il (già molto consistente) bagaglio della compagnia, custodita con diligenza ma, a quanto consta, messa a frutto solo nell'immediato, soprattutto per il calcolo dell'incasso netto lordo delle singole recite.

Dietro questo dato – certamente quello di maggior impatto, che permette alla compagnia di promuoversi su ogni piazza diffondendo i dati del successo delle precedenti – uno studio metodico di borderò e abbonamenti fa emergere una moltitudine di informazioni che consentono di circostanziare gli incassi fin nei minimi dettagli. Grazie a borderò e abbonamenti, infatti, è possibile determinare il numero dei posti venduti su quelli disponibili per ogni settore della sala, con i relativi prezzi e dunque con gli incassi parziali (per settore), calcolare il numero delle gratuità concesse dai teatri e dalla compagnia e, non di rado, conoscere l'identità degli abbonati, dei frequentatori dei palchi e di alcuni spettatori d'eccezione.

Oltre ai singoli borderò, la serie *Gestione e contabilità dell'attività teatrale* conserva, nella sottoserie *Registri, 'quindicine' e fascicoli di documentazione contabile*, diversi documenti fondamentali per la valutazione e, soprattutto, per la corretta interpretazione del concetto stesso di 'incasso' condiviso

[89] I borderò relativi alle 312 rappresentazioni della tournée mondiale conservati nel *FAR*, *Gestione*, Borderò e documenti allegati, sono 278 su un totale 2.077 fascicoli raccolti cronologicamente in 13 buste.

Arti della Performance: orizzonti e culture, n. 15, 2026 – ISBN 9788854972254
DOI: https://doi.org/10.6092/unibo/amsacta/8829
Collana diretta da Matteo Casari e Gerardo Guccini: http://amsacta.unibo.it
Creative Commons: Attribuzione - Non Commerciale 4.0 (CC BY-NC 4.0)

dalla direzione della CDI. Tra questi si possono trovare diversi rendiconti parziali e cursori delle vendite dei libretti di sala e dei regali ricevuti dall'attrice: voci che figurerebbero senza dubbio tra i ricavi nella nostra concezione di bilancio ma che non sono contabilizzati dalla compagnia nel "Rendiconto generale" degli incassi della tournée, preziosissimo consuntivo conservato nella stessa sottoserie, in cui sono riportati, ad uso interno della compagnia, i ricavi delle recite delle singole tappe in moneta locale e in franchi[90].

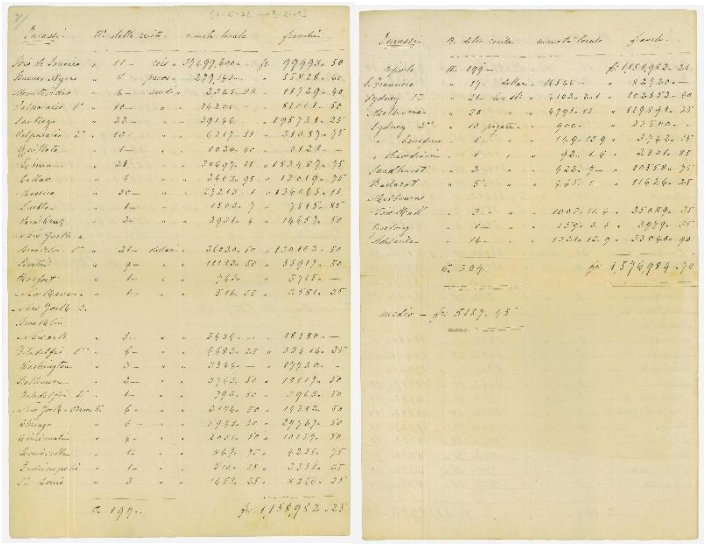


Fig. 8 – "Rendiconto generale" del giro del mondo (MBA, FAR, Contabilità, fasc. *46)*

Si tratta di dati che, opportunamente elaborati, consentono di ragionare, oltre che sui risultati economici delle singole tappe e dell'intera tournée, sulla composizione sociale dell'audience che accoglie Ristori e sulle strategie di marketing che la CDI individua e ottimizza, adattando preventivamente la propria offerta (in termini di repertorio, prezzo, comunicazione e – come dimostrerà bene il caso australiano – anche distribuzione) alle caratteristiche delle diverse piazze e rettificandola in corsa, quando necessario, in base al riscontro ottenuto.

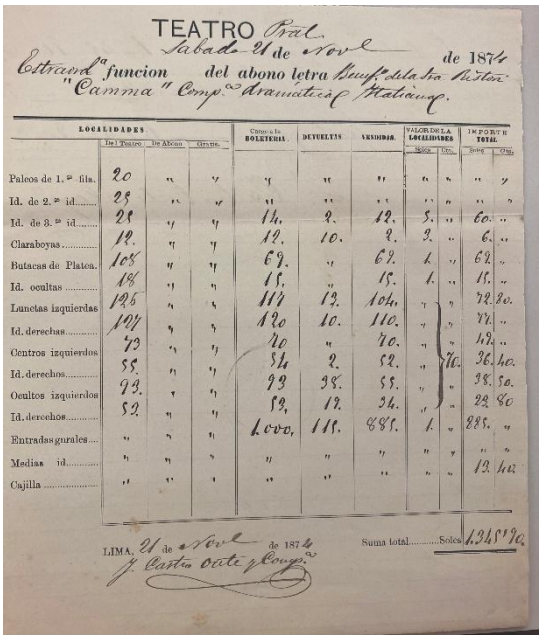
I borderò del giro del mondo, pur presentandosi, come accennato, in forme anche molto diverse, hanno spesso alcune caratteristiche in comune.

Nella maggior parte dei casi, la distinta d'incasso vera e propria è contenuta in un bifolio che ha sul fronte della prima carta l'indicazione di data, luogo, titolo e tipo della recita (ordinaria, straordinaria, *matinée*, beneficiata ecc.) e dell'incasso totale lordo, e riprende sul retro della seconda carta le stesse

[90] Il documento, di capitale importanza per lo studio degli incassi della tournée, sembra essere all'origine di molte delle informazioni economiche riportate da Bartolomeo Galletti nel suo resoconto romanzesco del giro del mondo (Galletti 1876).

Arti della Performance: orizzonti e culture, n. 15, 2026 – ISBN 9788854972254
DOI: https://doi.org/10.6092/unibo/amsacta/8829
Collana diretta da Matteo Casari e Gerardo Guccini: http://amsacta.unibo.it
Creative Commons: Attribuzione - Non Commerciale 4.0 (CC BY-NC 4.0)

informazioni con due varianti: dall'incasso sono talvolta dedotte alcune spese[91] ed è indicato un numero progressivo che dovrebbe corrispondere alla posizione del borderò all'interno del libro giornale dei conti della CDI[92]. Il formato può essere un prestampato con l'intestazione del teatro o senza alcuna intestazione (quindi adattabile a sale diverse) ma anche un semplice appunto manoscritto, e può consistere in un unico foglio, com'è norma in Sud e Centro America, o in diversi fogli (uno per ogni settore della sala e un prospetto riassuntivo delle vendite serali) com'è invece abitudine in Australia.



TEATRO Prat.

Sabado 21 de Novre de 1874

Estraord.a funcion del abono letra B en.te de la Sta Actriz "Camma" Comp.a Dramatica Italiana.

LOCALIDADES	De 1 Teatro	De Abono	Gratis	Cobro de la BOLETERIA	DEVUELTAS	VENDIDAS	VALOR DE LA LOCALIDADES Soles	Cts.	IMPORTE TOTAL Soles	Cts.
Palcos de 1.er fila.	20	"	"	"	"	"	"	"	"	"
Id. de 2.a id.	28	"	"	"	"	"	"	"	"	"
Id. de 3.a id.	28	"	"	14.	2.	12.	5.	"	60.	"
Claraboyas	12.	"	"	12.	10.	2.	3.	"	6.	"
Butacas de Platea.	108	"	"	69.	"	69.	1.	"	69.	"
Id. ocultas	18	"	"	15.	"	15.	1.	"	15.	"
Lunetas izquierdas	125	"	"	117	13.	104.	"	"	72.30.	
Id. derechas	107	"	"	120	10.	110.	"	"	77.	"
Centros izquierdos	73	"	"	70	"	70.	"	"	42.	"
Id. derechos	55.	"	"	54	2.	52.	"	76.	36.40.	
Ocultos izquierdos	93.	"	"	93	38.	55.	"	"	38.50.	
Id. derechos	52	"	"	58.	17.	34.	"	"	22.80	
Entradas gurales	"	"	"	1000.	118.	882.	1.	"	885.	"
Medias id.	"	"	"	"	"	"	"	"	"	"
Cajilla	"	"	"	"	"	"	"	"	12.40	

LIMA, 21 de Novre de 1874 — Suma total.....Soles 1.248.70.

J. Castro oculto p.r Comp.a

*Fig. 9 – Borderò del 21 novembre 1874 (*Camma*) (MBA,* FAR, Gestione, *Borderò)*

Un elemento di grande interesse dal punto di vista culturale sono i documenti che arricchiscono le distinte di vendita in ragione delle condizioni contrattuali e dei circuiti di distribuzione a cui la CDI fa di volta in volta riferimento. Ad esempio per Rio de Janeiro – dove la familiarità della compagnia col pubblico brasiliano consente ad alcuni suoi rappresentanti di occuparsi direttamente della vendita dei posti nei palchi – disponiamo del dettaglio di vendita di questi ultimi, stilato ogni sera dall'amministratore Luigi Trojani che annota, oltre ai singoli incassi, i nomi degli acquirenti e l'ordine e il numero del palco acquistato, restituendoci oggi un insperato quanto prezioso ritratto di gruppo

[91] La compagnia indica come "spese serali" le spese talvolta fisicamente allegate al borderò. Si tratta di una categoria ambigua e aperta, nella quale in alcuni casi ricadono le voci d'uscita più prossime alla rappresentazione (ad esempio quelle relative alle comparse, al personale di sala o alla manutenzione del teatro); non di rado, però, vi si trovano distinte di spesa decisamente eccentriche (come le spese di tipografia o quelle di viaggio e i dazi). A causa di questa strutturale difformità, l'incasso al netto delle "spese serali" è una cifra poco proficua da considerare in un'ottica comparativa.

[92] Il condizionale è d'obbligo data la consistenza pesantemente lacunosa, nel *FAR*, dei libri giornali di entrate e uscite per ampi archi cronologici, compreso purtroppo il biennio 1874/1875 (cfr. § IV.I).

Arti della Performance: orizzonti e culture, n. 15, 2026 – ISBN 9788854972254
DOI: https://doi.org/10.6092/unibo/amsacta/8829
Collana diretta da Matteo Casari e Gerardo Guccini: http://amsacta.unibo.it
Creative Commons: Attribuzione - Non Commerciale 4.0 (CC BY-NC 4.0)

dell'audience locale. Diversamente accade in Australia, dove la compagnia si presenta per la prima volta, senza nessuna conoscenza diretta, e affida la vendita di biglietti e abbonamenti, oltre che al botteghino, alle rivendite autorizzate dei negozi di musica: qui a finire nei borderò con le distinte della biglietteria sono, anziché i dettagli della vendita dei palchi, i sintetici rendiconti dei rivenditori.

Allo stesso modo si riscontrano importanti differenze tra i registri degli abbonamenti a palchi e platea di alcune tappe del Sud America, che sono veri e propri fascicoli rilegati e compilati coi dettagli anagrafici degli acquirenti, e quelli australiani, elenchi sommari e cursori di cifre di posti venduti e incassi parziali.

Infine, vale la pena menzionare la considerevole quantità di documenti che si insinuano a vario titolo nei borderò pur senza farne parte formalmente: oltre alle distinte di vendita di biglietti, abbonamenti e, talvolta, dei libretti degli spettacoli, i bifoli di guardia diventano spesso contenitori delle più diverse ricevute di spesa. Vi si trovano infatti, con una certa regolarità, le quietanze di pagamento dell'affitto delle sale, dei costi di gestione e allestimento del teatro, degli onorari del personale di sala e delle comparse. Ma non di rado, per una sorta di vischiosità che caratterizza questi fascicoli, vi restano incastrate anche fatture di costi concettualmente distanti da quelli serali: dalle spese di viaggio a quelle di cancelleria o tipografia, fino ad arrivare ai tributi fiscali. E non è raro che vi si rinvengano, oltre alle fatture vere e proprie, criptici elenchi di spese volanti, arbitrariamente dotati o meno di un numero progressivo individuale che permetta di identificarle come documenti autonomi e le riconduca a una voce del complicato bilancio della tournée.

VI. Il Perù: grandi aspettative deluse

Dopo essersi esibita, tra il giugno e il luglio del 1874, sulle piazze brasiliane, argentine e uruguaiane – che nel corso di precedenti tournée avevano già manifestato il loro entusiasmo per il repertorio di Ristori – la CDI affronta la sfida dei nuovi mercati della sponda pacifica del continente americano: Cile e Perù, visitati tra agosto e novembre, e poi il Messico, dove approda dopo un mese di viaggio, prima di proseguire per gli Stati Uniti e infine verso la vera 'nuova frontiera', quella australiana. A differenza di quest'ultima tappa (la vera e propria incognita della tournée) le piazze sudamericane del Pacifico rappresentano, per la compagnia, un azzardo piuttosto calcolato. A quest'altezza cronologica, infatti, il pubblico locale ha una sempre crescente familiarità con gli attori di prosa italiani, che vanno

Arti della Performance: orizzonti e culture, n. 15, 2026 – ISBN 9788854972254
DOI: https://doi.org/10.6092/unibo/amsacta/8829
Collana diretta da Matteo Casari e Gerardo Guccini: http://amsacta.unibo.it
Creative Commons: Attribuzione - Non Commerciale 4.0 (CC BY-NC 4.0)

intrecciando una rete sempre più fitta di relazioni con la società civile e con giornalisti, intellettuali e personalità di spicco delle classi agiate.

La scelta di analizzare nel dettaglio l'andamento degli incassi della tappa peruviana risponde dunque all'intenzione di fornire un modello concreto dei temi e dei problemi che si possono incontrare in uno studio di questo tipo applicato ad una 'nuova' piazza della quale è possibile non solo ricostruire nel dettaglio l'esito complessivo ma l'intero processo di pianificazione organizzativa ed economica e le strategie di programmazione degli spettacoli.

La rete di relazioni professionali e diplomatiche intessuta dall'attrice e da Giuliano inizia ad addensarsi intorno al Perù almeno dai primi mesi del 1872, con largo anticipo (oltre 2 anni) rispetto al concreto approdo a Lima della CDI, come evidenzia la corrispondenza con l'attore Ludovico Mancini che, scritturato da Ernesto Rossi per la sua tournée sudamericana, scrive a Ristori dal Cile e dal Perù per aggiornarla puntualmente sulle sorti del concorrente (cfr. § III.I).

Nelle sue lettere, Mancini fornisce all'attrice utili informazioni di carattere generale sul paese – dal clima alla capacità di spesa e ai gusti drammatici del pubblico – ma si concentra soprattutto sulle questioni che sa essere più urgenti per l'interlocutrice.

Il suo 'spionaggio', oltre a regalarci una divertente fotografia delle rivalità tra gli artisti italiani che si contendono, tra contrasti e pettegolezzi, il mercato sudamericano della seconda metà dell'Ottocento, raduna il maggior numero possibile di informazioni sugli spostamenti della compagnia di Rossi, sulle condizioni contrattuali strappate ai teatri che la ospitano e, soprattutto, sugli incassi e i regali tributati dal pubblico al Grande Attore.

Il disegno, chiarissimo, è quello di allettare l'attrice con la prospettiva di enormi guadagni («se Rossi ha fatto netto di guadagno 60.000 franchi, senza i regali i quali furono molti, e nella serata ebbe un brillante del valore di mille scudi, io dico fra me la signora Adelaide deve per ragione fare il doppio […]»)[93] e lusingarla con i più ardenti riscontri dell'attesa del suo arrivo sulle coste del Pacifico; attesa innescata, neanche a dirlo, dall'appassionata intermediazione di Mancini stesso[94] che si muove per i Capranica, oltre che come aspirante scritturato, come un vero e proprio agente, proponendo diverse scritture per la compagnia[95], pubblicando sui giornali recensioni delle recite europee e anticipazioni

[93] MBA, *FAR, Corrispondenza*, Lettera di Ludovico Mancini a Adelaide Ristori, 27 febbraio 1872.
[94] *Ibidem*: «Io qui già seminai a suo vantaggio, parlai di lei come era mio dovere parlare».
[95] È il caso, ad esempio, di Emma della Seta (ivi, Ludovico Mancini a Adelaide Ristori, 10 aprile 1872) o dei generici Luigi Mazzoni e Ettore Panizzoni, alla cui proposta di scrittura sono allegati anche i ritratti (ivi, Lettera di Ludovico Mancini a Adelaide Ristori, 27 maggio 1872).

Arti della Performance: orizzonti e culture, n. 15, 2026 – ISBN 9788854972254
DOI: https://doi.org/10.6092/unibo/amsacta/8829
Collana diretta da Matteo Casari e Gerardo Guccini: http://amsacta.unibo.it
Creative Commons: Attribuzione - Non Commerciale 4.0 (CC BY-NC 4.0)

sull'imminente arrivo di Ristori[96] e offrendosi di negoziare le condizioni d'affitto direttamente con proprietari e locatari dei teatri.

Le lettere di Mancini dal Perù sono esemplari della natura 'emotiva' della maggior parte delle informazioni in cui ci si imbatte quando si provano a ricavare dati quantitativi da fonti soggettive: bilanci enfatici o beffardi, che sciorinano gemme, metalli preziosi e cifre astronomiche in qualsivoglia valuta, impossibili non solo da accertare ma anche da stimare concretamente. Eppure sono proprio queste le informazioni su cui può fare affidamento la CDI nel momento in cui attua il suo primo sondaggio – fatto con larghissimo anticipo da un attore/agente spesso affidabile ma scopertamente interessato – delle possibili tappe da inserire nel giro del mondo.

La seconda fase di raccolta delle informazioni, più operativa, è affidata invece al lavoro organizzativo e diplomatico di Giovanni Tessero, nipote dei Capranica, e alla disponibilità di diversi intermediari come l'assicuratore Riccardo Gargini, antico corrispondente di Giuliano, che offre informazioni a tutto campo sul Sud America e promette, in particolare per Lima, di garantire il concorso di pubblico muovendo «tutte le pedine» a sua disposizione in quanto segretario della Società Italiana d'Istruzione e socio del Club Letterario Peruviano e in virtù dei suoi ottimi rapporti con i migliori giornali della città[97]. I contatti diplomatici, qui come in tutto il Sud America, sono dunque attivati a partire dalla solida rete familiare di connazionali espatriati, che forniscono supporto logistico e strategico. È Gargini, oltre a trovare l'alloggio a Lima per la Compagnia, a consigliare di differire e alleggerire il bombardamento promozionale immaginato dall'esuberante Tessero e ad avvertire la direzione della CDI delle cautele necessarie in fase di programmazione delle recite per incontrare il pubblico locale che, come già sperimentato da diversi attori italiani come Rossi e Celeste Paladini, ama «rallegrarsi» e «preferirebbe commedie leggere a vece di drammi»[98].

Ma il vero 'agente' della tappa peruviana, come accennato, è Giovanni Tessero, figlio della sorella di Ristori e dunque considerato 'interno' tanto alla famiglia che alla compagnia. Giovannino, com'è affettuosamente chiamato, approda infatti in Sud America con alcuni mesi di anticipo sulla tournée con l'incarico di studiare l'itinerario più conveniente per la CDI e prepararne l'arrivo irrobustendo le

[96] Ivi, Lettera di Ludovico Mancini a Adelaide Ristori, 28 marzo 1872.
[97] Ivi, Lettera di Riccardo Gargini a Giuliano Capranica, 5 febbraio 1874, dove Gargini menziona «El Comercio», «La Revista teatral» e «La Opinion nacional». In Perù, contrariamente a quanto era avvenuto in Brasile e in Argentina, la CDI non organizza recite dedicate ai connazionali e sembra, in generale, appoggiarsi meno che altrove sulle associazioni di italiani espatriati.
[98] *Ibidem*: come risulta dalle liste degli occupanti dei palchi conservate insieme ai borderò, la disponibilità illimitata offerta da Gargini, direttore delle assicurazioni del Banco «La Provvidenza» di Lima dagli anni Sessanta, viene compensata con l'omaggio di un palco di II fila per ben 15 delle 25 recite limensi.

Arti della Performance: orizzonti e culture, n. 15, 2026 – ISBN 9788854972254
DOI: https://doi.org/10.6092/unibo/amsacta/8829
Collana diretta da Matteo Casari e Gerardo Guccini: http://amsacta.unibo.it
Creative Commons: Attribuzione - Non Commerciale 4.0 (CC BY-NC 4.0)

relazioni con le autorità, avviando campagne pubblicitarie sistematiche sui giornali e per le strade e, soprattutto, chiudendo i contratti con i teatri alle migliori condizioni.

Le sue lettere dal Perù, a partire dal dicembre del 1873, sono dunque dense di dati più strutturati e oggettivi di quelli di Mancini, ma la visione soggettiva di Tessero, animoso nipote/agente, pare confondere almeno in parte, come si vedrà, la sua lettura di quei dati e quindi l'interpretazione che ne dà agli zii.

Sbarcato in Perù, Giovannino inizia il suo braccio di ferro l'impresario Juan Castro Osete, locatario del Teatro Principal di Lima – «il più grande imbroglione che io abbia incontrato sino ad ora»[99] – che dura fatica a cedere a condizioni diverse da quelle stabilite con gli altri attori italiani ospitati dal suo teatro nei mesi precedenti (oltre a Rossi e Paladini, anche Tommaso Salvini) che prevedevano la cessione del teatro per il periodo delle recite in cambio del 50% degli incassi e che Tessero considera inaccettabili.

Dopo un mese di contrattazioni, il 27 gennaio 1874[100] Giovanni raggiunge un compromesso dal suo punto di vista più interessante. Il dettagliatissimo contratto che firma con Osete (ben venticinque clausole e diverse note) prevede un minimo di 25 recite da darsi tra il 1° ottobre e il 28 novembre e fissa, per ogni settimana di permanenza della CDI, i giorni in cui questa potrà disporre del teatro e quelli in cui dovrà cederlo, alternandosi con la Compagnia Lirica Italiana amministrata da Castro stesso, al quale dovrà corrispondere un fisso di 460 soles per la copertura delle spese serali.

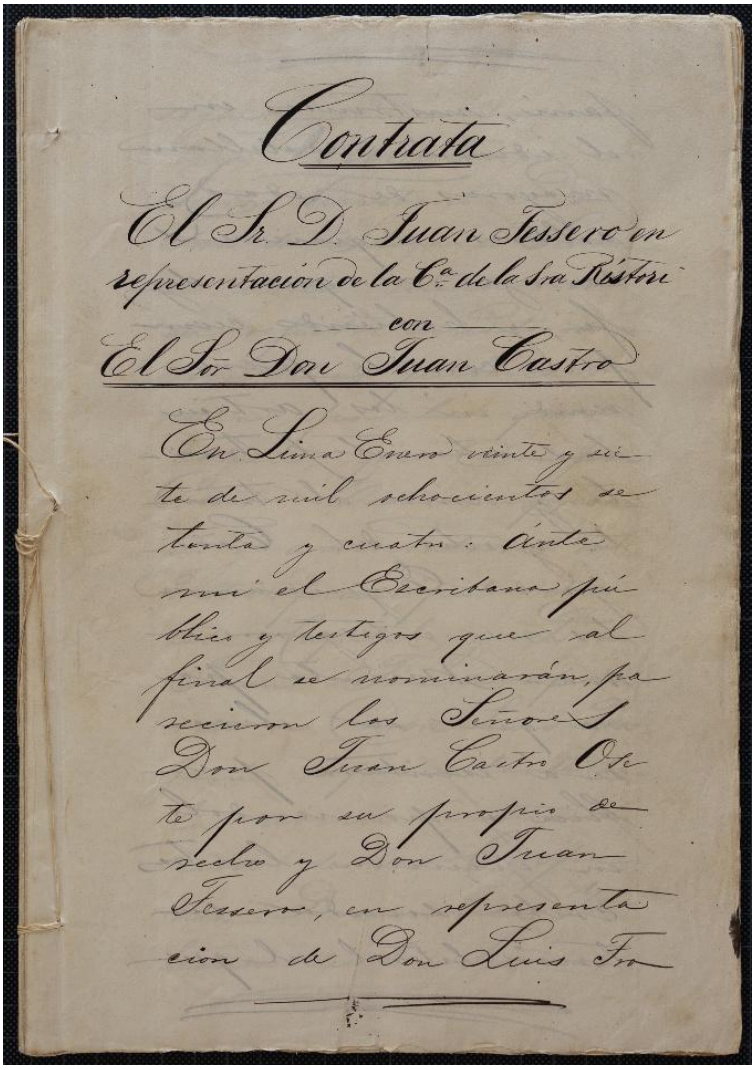
Per ammortizzare almeno in parte le perdite dovute ai riposi 'forzati', imposti dal contratto con il teatro, i Capranica mettono in atto una strategia di distribuzione già ampiamente sperimentata in passato: durante la loro permanenza a Lima, tra il 17 ottobre e il 28 novembre 1874, sfruttano come luogo satellite il piccolo teatro di Callao, un porto commerciale nelle vicinanze raggiungibile in venti minuti di treno da Lima, dove danno 4 rappresentazioni nei giorni liberi dalle recite al Principal.

La valutazione dei risultati economici di questa tappa passa ovviamente per lo studio dei borderò delle 29 recite peruviane ed incontra – qui come altrove – principalmente due ordini di problemi. Innanzitutto la difficoltà di gestione della grande ricchezza d'informazioni contenute in questi materiali, soprattutto in mancanza, almeno in area italiana, di una solida base di lavori analoghi sia sui ricavi delle tournée di questa ed altre compagnie che, in generale, su quelli delle stagioni di prosa dei teatri italiani nel XIX secolo, lavori che sarebbero fondamentali per stabilire raffronti di ordine economico oltre che,

[99] Ivi, Lettera di Giovanni Tessero a Giuliano Capranica, 11 gennaio 1874.
[100] MBA, *FAR, Gestione*, Contratto n. 108 con il Teatro Principal di Lima (Lima, 27 gennaio 1874).

Arti della Performance: orizzonti e culture, n. 15, 2026 – ISBN 9788854972254
DOI: https://doi.org/10.6092/unibo/amsacta/8829
Collana diretta da Matteo Casari e Gerardo Guccini: http://amsacta.unibo.it
Creative Commons: Attribuzione - Non Commerciale 4.0 (CC BY-NC 4.0)

ovviamente, metodologico[101]. In secondo luogo la sfasatura tra il concetto contemporaneo di ricavo e quello inteso dalla CDI, che come sopra accennato non considera tra gli incassi tutte le entrate effettive (ad esempio quelle dei libretti e dei regali)[102] e ne contempla invece alcune che, a rigore, dovrebbe escludere, come quelle delle beneficiate degli attori[103].



Contrata

El Sr. D. Juan Tessero en
representacion de la Cª de la Sra Ristori
con
El Sor Don Juan Castro

En Lima Enero vinte y sie
te de mil ochocientos se
tenta y cuatro: ántte
mi el Escribano pú
blico y testigos que al
final se nominarán, pa
recieron los Señores
Don Juan Castro Os
te por su propio de
recho y Don Juan
Tessero, en representa
cion de Don Luis Fo

Fig. 10 – Contratto tra la CDI e Juan Castro Osete, Lima, 27 gennaio 1874 (MBA, FAR, Gestione, *Contratti, n. 108)*

[101] Una recente eccezione è rappresentata dagli studi sulla circuitazione teatrale contenuti in Spinelli 2024 (in particolare Cavaglieri 2024b e Petrini 2024).

[102] Cfr. quanto segnalato sopra in § V a proposito delle cifre riportate nel Rendiconto degli incassi del giro del mondo. I libretti, che rappresentano circa il 2% degli incassi complessivi, sono contabilizzati (nel senso che le distinte che ne registrano la vendita sono dotate di numero progressivo) ma non sono inclusi tra gli incassi riportati del citato rendiconto generale; i regali ricevuti da Ristori, magnificati dalle fonti diaristiche ed epistolari, non vengono contabilizzati dalla CDI.

[103] Nella prassi lirica e drammatica del XIX secolo, l'incasso delle beneficiate in onore di uno dei membri della compagnia va tutto o in parte a vantaggio di questi ultimi; è singolare, quindi, che i proventi di entrambe le beneficiate di Lima – la *Camma* per Ristori il 21 novembre e la serata per il primo attore Edoardo Majeroni del 24 dello stesso mese – siano sommati all'incasso peruviano riportato dal Rendiconto generale.

Arti della Performance: orizzonti e culture, n. 15, 2026 – ISBN 9788854972254
DOI: https://doi.org/10.6092/unibo/amsacta/8829
Collana diretta da Matteo Casari e Gerardo Guccini: http://amsacta.unibo.it
Creative Commons: Attribuzione - Non Commerciale 4.0 (CC BY-NC 4.0)

Consapevoli di queste difficoltà, si è pensato in primo luogo di ragionare su una valutazione degli incassi non assoluta ma relativa, confrontando i dati dei borderò con le aspettative verosimilmente maturate prima della partenza in base alle trattative condotte da Tessero[104].

Dalla sua corrispondenza con gli zii, sappiamo che questi auspicava incassi serali medi tra i 12.000 e i 10.000 franchi al Teatro Principal di Lima[105] e tra i 6.000 e i 5.000 fr. in quello di Callao[106]. Sono cifre ben superiori a quelle ordinarie per l'Italia ma non eccessive in tournée: una decina d'anni prima, quando gli incassi medi nazionali si aggiravano poco sotto i 2.000 fr. (Cavaglieri 2024b: 71-78), nessuna serata della tournée russa rendeva meno di 10.000 fr.

In realtà, a Lima e a Callao botteghino e abbonamenti fruttano rispettivamente una media di circa 6.140 e 3.250 fr.: poco sotto la media dell'intera tournée, che si aggira intorno ai 5.190 fr., ma quasi la metà di quanto auspicato dal nipote/agente che, nel tentativo forse di dimostrarsi un buon mediatore, aveva basato le sue stime sul calcolo aritmetico dei ricavi dei due teatri al massimo della loro capienza e non sulle informazioni disponibili – e peraltro già note alla direzione della CDI – sugli incassi ordinari degli stessi teatri[107].

L'errore di Tessero potrebbe dunque aver originato l'aspettativa di un'accoglienza ben più trionfale di quella concretamente tributata all'attrice[108] da parte di un pubblico che, pur avendo una disponibilità economica non illimitata (come si intende dai ragionamenti sul prezzario)[109], era già stato 'dissodato' dalle precedenti tournée di attrici e attori italiani e sollecitato all'italofilia dalla presenza di compagnie come la Lirica Italiana di Castro, che si sarebbe avvicendata nell'autunno del 1874 con la CDI. Ma le aspettative sono, appunto, tanto eccessive che la lunga trattativa volta a stipulare un contratto che prevedesse una spesa serale fissa anziché proporzionale al botteghino[110] si rivela, alla luce dei risultati, addirittura controproducente. Gli 11.240 fr. di spese serali effettivamente corrisposti dalla CDI

[104] Sono moltissime le lettere in cui Giovannino argomenta le sue stime d'incasso, talvolta basandosi sull'effettiva consultazione dei borderò dei teatri (così, ad esempio, per la tappa di Montevideo, per cui cfr. MBA, *FAR, Corrispondenza,* Lettere di Giovanni Tessero a Giuliano Capranica, 12 e 15 novembre 1873), più spesso ragionando empiricamente su prezzi e capienze.

[105] Ivi, Lettera di Giovanni Tessero a Giuliano Capranica, 11 gennaio 1874.

[106] Ivi, Lettera di Giovanni Tessero a Giuliano Capranica, 20 gennaio 1874.

[107] Nelle lettere inviate a Ristori da Ludovico Mancini tra il 12 e il 20 settembre 1872, gli incassi della compagnia di Rossi erano stati quantificati intorno ai 7.000 fr. a Lima e ai 2.000 fr. a Callao.

[108] Nella citata lettera dell'11 gennaio, Tessero segnala addirittura la possibilità di modificare l'assetto della platea di Lima con l'aggiunta di 100 poltrone; poltrone che, data la modesta affluenza reale alle recite, non saranno mai necessarie. Simili errori di valutazione della redditività delle sale teatrali si ripetono in diversi teatri: ad esempio a Santiago, dove Tessero immagina che la CDI possa ricavare 17.000 fr. al giorno, circa 8.000 in più di quelli realmente incassati.

[109] «Si possono porre i seguenti prezzi e non un centesimo in più», scrive Giovannino prima di riportare il prezzario abitualmente in uso al teatro Principal (cfr. MBA, *FAR, Corrispondenza,* Lettera di Giovanni Tessero a Giuliano Capranica, 11 gennaio 1874).

[110] Come sopra accennato, l'offerta abitualmente prospettata da Castro Osete agli attori italiani era di farsi carico delle spese serali in cambio del 50% del ricavato delle recite.

Arti della Performance: orizzonti e culture, n. 15, 2026 – ISBN 9788854972254
DOI: https://doi.org/10.6092/unibo/amsacta/8829
Collana diretta da Matteo Casari e Gerardo Guccini: http://amsacta.unibo.it
Creative Commons: Attribuzione - Non Commerciale 4.0 (CC BY-NC 4.0)

all'impresario del Principal di Lima sono più dei 10.922 fr. che la compagnia avrebbe potuto pagare accettando la proposta originaria di Castro, le cui insistenze in fase di contrattazione rivelano pertanto una stima preventiva degli incassi ottimistica rispetto alla realtà consuntiva consegnata ai borderò.

Data	Spettacolo	Incasso
19/10/1874	N. 1, serie A, *Medea*	7 890 fr.
21/10/1874	N. 2, serie B, *Pia de' Tolomei*	5 502 fr.
23/10/1874	N. 3, serie C, *Giuditta*	5 426 fr.
25/10/1874	N. 4, serie D, *Elisabetta Regina d'Inghilterra*	8 423 fr.
27/10/1874	N. 5, serie E, *Maria Stuarda*	6 528 fr.
28/10/1874	N. 6, serie F, *Suor Teresa*	3 982 fr.
30/10/1874	N. 7, serie A, *Norma*	2 563 fr.
31/10/1874	*N. 8,* serie B, *La forza dell'amore, I pazzi per progetto*	2 242 fr.
02/11/1874	N. 9, serie C, *Fedra*	3 580 fr.
04/11/1874	N. 10, serie D, *Maria Stuarda*	3 488 fr.
06/11/1874	N. 11, serie E, *Renata*	4 704 fr.
08/11/1874	N. 12, serie F, *Giuditta*	3 777 fr.
10/11/1874	N. 13, serie A, *Lucrezia*	1 610 fr.
11/11/1874	N. 14, serie B, *Elisabetta Regina d'Inghilterra*	1 481 fr.
13/11/1874	N. 15, serie C, *Angelo Tiranno di Padova, Amore e mistero*	1 289 fr.
14/11/1874	N. 16, serie D, *Maria Antonietta*	7 401 fr.
16/11/1874	N. 17, serie E, *Maria Antonietta*	5 337 fr.
17/11/1874	N. 18, serie F, *Macbeth*	1 417 fr.
18/11/1874	N. 19, serie A, *Maria Antonietta*	3 866 fr.
20/11/1874	N. 20, serie B, *I pazzi per progetto, Amore e Mistero, Un chiodo nella serratura*	1 423 fr.
21/11/1874	Beneficiata Ristori (Straordinaria), *Camma*	12 760 fr.
22/11/1874	N. 21, serie C, *Maria Antonietta*	5 871 fr.
24/11/1874	N. 22, serie D (Beneficiata Majeroni) F*unerali e Danze, Oro e orpello,* III atto di *Elisabetta*	1 154 fr.
25/11/1874	N. 23, serie E, *Maria Antonietta*	2 942 fr.
27/11/1874	N. 24, serie F, *Maria Stuarda, I pazzi per progetto, Addio a Lima*	4 612 fr.

Tab. 2 – Prospetto dei titoli e dei relativi incassi (espressi in fr.) degli spettacoli portati in scena dalla CDI al Teatro Principal di Lima dal 19 ottobre al 27 novembre 1874

Arti della Performance: orizzonti e culture, n. 15, 2026 – ISBN 9788854972254
DOI: https://doi.org/10.6092/unibo/amsacta/8829
Collana diretta da Matteo Casari e Gerardo Guccini: http://amsacta.unibo.it
Creative Commons: Attribuzione - Non Commerciale 4.0 (CC BY-NC 4.0)

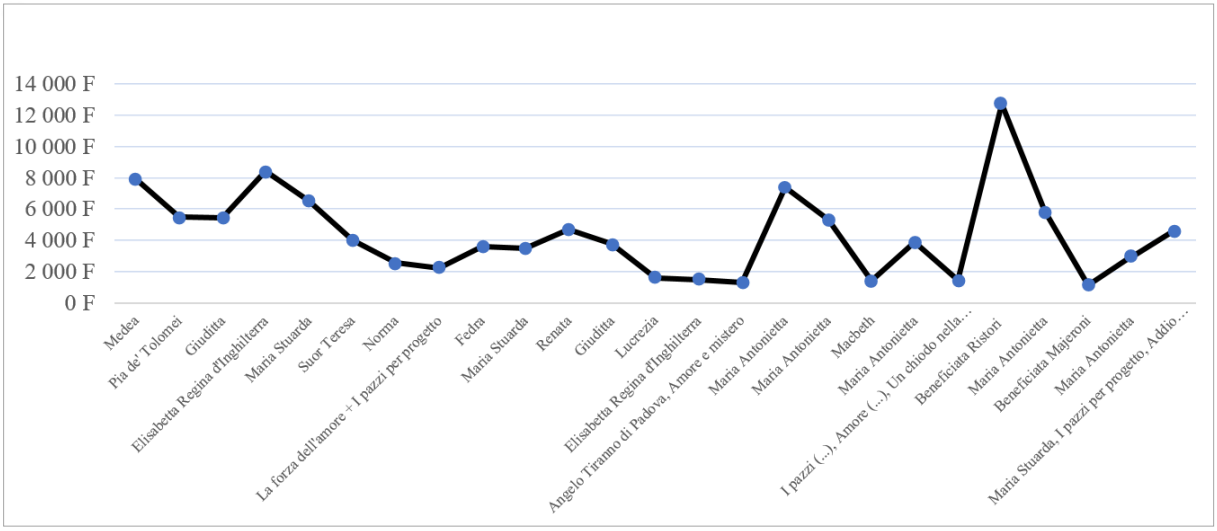


Fig. 11 – Grafico dell'andamento degli incassi della tappa limense della CDI

Ugualmente utile ad affinare l'analisi della ricezione peruviana di Ristori si è rivelato il raffronto tra l'andamento degli incassi del botteghino di Lima – che evidenzia già dopo la prima settimana un trend negativo arginato strategicamente nella seconda metà delle recite – e le testimonianze dei principali quotidiani limensi. Questi, infatti, prima magnificano compatti l'accoglienza tributata all'attrice scrivendo di teatri pieni, di splendide ovazioni[111] e della soddisfazione del pubblico locale nel dimostrarsi finalmente allineato ai gusti artistici e alle aspirazioni culturali di quello europeo[112] e poi, di fronte allo svuotarsi delle sale, tacciono finché possono (probabilmente per lo stesso orgoglio patriottico) il calo dell'affluenza, o tentano di minimizzarlo e deprecarlo come «insopportabile» quando diventa impossibile da negare[113].

Né la contrattazione di Giovannino né le ammonizioni di Gargini a compiacere lo spirito «leggero» del pubblico locale nella scelta del repertorio – che include infatti diverse commedie, farse e drammi giocosi che non saranno proposti, ad esempio, né negli Stati Uniti né in Australia[114] – appaiono sufficienti ad evitare la graduale flessione delle entrate evidenziata dalla prima parte del grafico e le diverse cadute rovinose delle settimane seguenti, la cui interpretazione è purtroppo complicata da alcune difficoltà di lettura dei borderò causate dal sistema di vendita e di 'impaginazione' dei dati.

[111] Cfr. MBA, *FAR, Documentazione diversa*, Ritagli di stampa, f. 54, recensioni su «El Comercio» e «La Patria» del 20 ottobre e recensione su «El Comercio» del 28 ottobre 1874.
[112] Ivi, recensioni su «La opinion nacional» e «La Patria» del 28 ottobre 1874.
[113] Cfr. ivi, recensione su «L'étoile du Sud» delll'8 novembre 1874 che parla, a proposito della rappresentazione di *Fedra* del 2 novembre, di «qualche poltrona vuota» anche se, secondo il borderò, i posti occupati sono solo 272 su un totale di 735.
[114] Tra questi, titoli come *Amore e mistero* (G. Bonfio), *Un chiodo nella serratura* (F. Mazzoni), *Funerali e danze* (F. Cameroni), *L'oro e l'orpello* (T. Gherardi del Testa).

Arti della Performance: orizzonti e culture, n. 15, 2026 – ISBN 9788854972254
DOI: https://doi.org/10.6092/unibo/amsacta/8829
Collana diretta da Matteo Casari e Gerardo Guccini: http://amsacta.unibo.it
Creative Commons: Attribuzione - Non Commerciale 4.0 (CC BY-NC 4.0)

Sia il teatro di Lima che quello di Callao – molto diversi per capienza (rispettivamente 753 e 291 posti a sedere, a cui vanno aggiunti circa 200 e 250 posti in piedi in galleria) e prezzi (più alti, come d'abitudine, quelli della capitale), e che danno dunque entrate molto diverse – prevedono un sistema di abbonamenti: un abbonamento unico per le quattro serate di Callao e sei diversi carnet da quattro spettacoli l'uno per recite di Lima, numerati con lettere dalla A alla F.

Trattandosi di carnet a prezzo pieno, senza alcuna riduzione, sono pensati soprattutto per un pubblico fidelizzato, che già conosce quel tipo di proposta o è comunque pronto a scommettere che non ne sarà deluso: la formula funziona particolarmente bene al teatro Principal di Lima, dove il gran mondo della capitale compra in anticipo quasi tutti i palchi di prima e seconda fila, i più costosi, prima dell'inizio delle recite[115]. Ogni sera, poi, sono messi in vendita i palchi rimanenti, le poltrone di platea e un numero variabile di 'ingressi generali' che tutti devono acquistare, sia chi accede a palchi e poltrone sia chi, con il solo biglietto, resta in piedi in galleria.

Per questa ragione, risulta complicato valutare in modo univoco l'andamento degli incassi a livello di distribuzione nella sala. I risultati deludenti al botteghino sembrano omogenei ma la struttura dei borderò lascia dei margini di opacità: anche se conosciamo il numero degli ingressi totali, è impossibile distinguere tra questi gli spettatori della galleria dagli 'ospiti' degli abbonati ai palchi, che possono essere sei, forse anche di più, ed è dunque difficile imputare con certezza il calo degli ingressi al pubblico popolare, magari poco stimolato o presto annoiato dalla programmazione tragica, o all'imprevedibile defezione dei nobili cadetti richiamati fuori città per sedare una rivolta (Viziano 2013: 320).

La seconda ipotesi è storicamente verosimile, ma i correttivi alla programmazione effettuati in corsa dalla CDI sembrano rivelare la speranza di convocare il pubblico con un titolo di sicuro successo come la *Maria Antonietta* di Giacometti (5 repliche solo a Lima, di cui 2 nello stesso turno d'abbonamento), che insieme a *Camma*, recitata nella serata straordinaria a beneficio di Ristori, fa registrare i picchi d'incasso nell'andamento altrimenti svantaggioso della seconda parte del grafico, per un totale di 25.410 fr., il 26,34% del botteghino complessivo delle recite ordinarie.

[115] Gli abbonamenti costituiscono circa il 28,3% dell'incasso complessivo di Lima (44.245 fr. su 153.490 fr.) ma solo il 19,74% di quello di Callao (2.570 fr. su 13.020 fr.).

Arti della Performance: orizzonti e culture, n. 15, 2026 – ISBN 9788854972254
DOI: https://doi.org/10.6092/unibo/amsacta/8829
Collana diretta da Matteo Casari e Gerardo Guccini: http://amsacta.unibo.it
Creative Commons: Attribuzione - Non Commerciale 4.0 (CC BY-NC 4.0)

Fig. 12 – Biglietto per la beneficiata del 21 novembre 1874 al Teatro Principal di Lima (MBA, FAR*, Documentazione diversa, Biglietti d'ingresso)*

Grazie al supporto dei giornali locali, delle cui relazioni con il Teatro Principal la compagnia fa tesoro[116], le recite di *Maria Antonietta* sono presentate come grandi eventi invocati dal pubblico: dalle «señoritas» che chiederebbero di metterla in programmazione per il turno B[117] agli abbonati che dopo una rappresentazione (peraltro non troppo redditizia) come quella del 22 novembre[118] ne pretenderebbero un'altra per la prima data disponibile, prima che la compagnia lasci la città[119].

VII. L'Australia: l'azzardo

Come già anticipato, le rappresentazioni australiane furono pianificate in ritardo e a giro già iniziato. Forse i Capranica rimandarono la decisione per la difficoltà nel reperire informazioni da un continente così lontano e fuori tanto dalle rotte migratorie italiane, quanto da quelle dei grandi artisti. L'Australia era allora un mercato attrattivo per attori inglesi e soprattutto americani di media caratura, che si imbarcavano da San Francisco e portavano sull'isola un repertorio operettistico o comunque leggero, come Emilie Melville o James Cassius Williamson, che proprio nel 1874 con *Struck Oil* stava costruendo le fondamenta del suo futuro impero teatrale (Gordon-Clark 2003). Non mancavano compagnie itineranti di opera, che avrebbero potuto fare da tramite, come la Italian Opera Company di Augusto Cagli e Giovanni Pompei, amministrata William Saurin Lyster (Nicholson 2022), ma si trattava di realtà

[116] José Ayarza, l'editore di «El Comercio», uno dei tre giornali vicini a Gargini, piuttosto inclini a celebrare i successi di Ristori e a tralasciarne le difficoltà, è il destinatario di una delle pochissime gratuità fisse concesse da contratto dalla CDI all'impresario Castro: un palco di II fila per tutte le recite ordinarie.
[117] MBA, *FAR*, *Documentazione diversa*, Ritagli di stampa, f. 54, recensione su «El Comercio» del 17 novembre 1874.
[118] Si tratta della ventunesima recita ordinaria del 22 novembre 1874 (cfr. Tab. 2).
[119] Ivi, recensione su «La Patria» del 23 novembre 1874.

Arti della Performance: orizzonti e culture, n. 15, 2026 – ISBN 9788854972254
DOI: https://doi.org/10.6092/unibo/amsacta/8829
Collana diretta da Matteo Casari e Gerardo Guccini: http://amsacta.unibo.it
Creative Commons: Attribuzione - Non Commerciale 4.0 (CC BY-NC 4.0)

imprenditoriali sganciate dalla madre patria, che facevano base in India e nel Sud-est asiatico, e implicavano una rete di contatti e riferimenti estranea a quella su cui era abituato a contare il marchese. Non è da escludersi che il ritardo nella pianificazione sia stato causato anche dal timore nel prendere la decisione definitiva di buttarsi in un'avventura senza precedenti: è ben vero quel che dice di Ristori (« the first great artist of world renown who has visited this far-off country») un tale "High Art" nella lettera che pubblica il «Sidney Morning Herald» del 7 agosto 1875, anche se dietro le sue parole si nasconde quasi certamente una firma al servizio dei Capranica[120].

L'uomo chiave per quest'azzardata parte del tour è Elliott White Bushby, un diplomatico inglese[121], con il quale i Capranica entrano in contatto (non sappiamo in che modo) a Rio de Janeiro. Bushby riceve l'incaricato di agente mandatario della CDI per procacciare recite in Nuova Zelanda, Australia e Indie Orientali con un contratto a lui decisamente favorevole, che prevede il 3% sull'incasso netto di ogni recita (una percentuale in linea con le prassi italiane dell'epoca), un compenso giornaliero di 2 £ (aumentate a 3 nelle Indie Orientali) e il rimborso delle spese del lunghissimo viaggio, che intraprende dal Brasile verso l'Oceania, anticipando di un anno la compagnia[122]. È un contratto molto impegnativo per il portafoglio dei Capranica: se a un certo punto le lettere del marchese a Bushby si smarriscono o giungono a destinazione con mesi di ritardo, mettendo a repentaglio il progetto, anche i pagamenti si interrompono, una volta che l'agente arriva in Australia, quattro mesi dopo la firma dell'accordo e con un costo stimabile in 300 £, pari a 7500 fr.[123]. Questo compenso stellare, fuori linea rispetto alle politiche remunerative della CDI, mette in dubbio la possibilità che il contratto sia stato applicato alla lettera, ma anche porta a interrogarsi sulla natura di quello che parrebbe un passo falso, forse per una decisione presa in *extrema ratio* o forse spia di un'aspettativa di guadagni ben maggiori rispetto a come effettivamente andarono le cose.

[120] Alcune ricevute di pagamenti al quotidiano sono conservate nel *FAR*. Su "High Art" si veda § VII.IV. Per quanto concerne la stampa periodica, ci siamo basate soprattutto su Mitchell 1995a e 1995b e solo episodicamente sulla collezione dei Ritagli di stampa, presente in nel Fondo Ristori.

[121] Se questo E.W. Bushby corrisponde a quello ritratto in una fotografia di Camille Silvy del 1861, conservata presso la Photographs Collection della National Portrait Gallery e consultabile all'indirizzo https://www.npg.org.uk/collections/search/portrait/mw150217 (ultimo accesso: 11 febbraio 2026).

[122] Cfr. MBA, *FAR, Gestione*, Contratto n. 149, *Memorandum of Agreement between Elliot White Bushby and the Marquis Capranica del Grillo*. Come emerge dalla corrispondenza e dalle *Instructions* citate alla nota 25, Bushby si occuperà anche di preparare il terreno sul piano promozionale, mettendosi in contatto con la stampa, facendo stampare 10.000 copie della biografia dell'attrice e distribuendo ritratti nei migliori negozi e negli edifici pubblici.

[123] Per avere un elemento di riferimento, si consideri che il costo dell'intera compagnia (staff amministrativo escluso) per 15 giorni ammonta a una cifra tra i 4.400 e i 4.800 fr. (a seconda del valore del soprassoldo, che cambia).

Arti della Performance: orizzonti e culture, n. 15, 2026 – ISBN 9788854972254
DOI: https://doi.org/10.6092/unibo/amsacta/8829
Collana diretta da Matteo Casari e Gerardo Guccini: http://amsacta.unibo.it
Creative Commons: Attribuzione - Non Commerciale 4.0 (CC BY-NC 4.0)

VII.I Un epilogo imprevisto

Di tutti i paesi visitati, l'Australia è quello in cui la CDI soggiorna più a lungo e che incontra maggiore favore presso la comunità viaggiante[124], per la bellezza del territorio, la qualità della vita e l'intensità dei legami instaurati con la popolazione locale di origine italiana ed europea in genere. Non è casuale che il tour mondiale abbia qui anche un inaspettato lascito migratorio: alla fine della tournée Edoardo Majeroni e la moglie Giulia Tessero decidono di stabilirsi sull'isola[125], spinti probabilmente dall'ampio successo di critica che aveva avuto Edoardo (Mitchell 1995a: 184). Saranno poi raggiunti nel 1886 da Giovannino.

In Australia Bushby fissa inizialmente 21 recite (dal 26 luglio al 23 agosto) al Royal Victoria Theatre di Sydney e 30 recite alla Prince of Wales Opera House di Melbourne (dal 28 agosto al 5 ottobre). A questi due mesi e mezzo di rappresentazioni se ne aggiungono altri due con un improvviso cambio di programma, al principio dell'ottobre 1875. Una volta che la CDI si è già spostata a Melbourne, Ristori riceve infatti un'offerta per tornare una seconda volta a Sydney, sempre al Victoria Theatre, nonostante il primo ciclo di recite fosse partito con un profilo piuttosto basso e l'andamento dei biglietti fosse poi migliorato, senza però mai riempire davvero il teatro. L'offerta non è delle più vantaggiose, ha però un certo grado di appeal e di cortese insistenza, giacché l'impresario si offre di pagare alla compagnia e "aggiunti" le spese di andata e ritorno da Melbourne a Sydney. L'episodio, in sé curioso, va riportato in parte alla competizione fra Sydney e Melbourne per il podio di capitale culturale dell'Australia, come si apprende dal dettagliato e documentato articolo che Tony Mitchell (1995a e 1995b: 123-125) ha dedicato alla tournée di Ristori in Australia. L'arrivo di colei che era considerata «the unquestioned queen of the mid-nineteenth-century stage» (Love 1984), pur se sulla via del tramonto, scatenò infatti la rivalità fra le due città, entrambe desiderose di dimostrare il proprio primato culturale sull'isola, e un ampio dibattito sulla stampa, in cui la discussione sul valore artistico si intrecciò a quella sul valore economico (§§ cfr. VII.III-VII.VI).

L'offerta di prolungare la permanenza australiana arriva al momento giusto, poiché il progetto delle recite nel subcontinente indiano si era nel frattempo arenato per mancanza di denaro con cui

[124] Così emerge con evidenza da varie lettere di Adelaide e dei figli, ma anche da Ristori 1887, Galletti 1876 e Piazza 1948.
[125] Cfr. MBA *FAR, Corrispondenza,* Lettera di Alfred [Hewlett] a Giorgio Capranica, 20 dicembre 1875. Le recite della CDI, soprattutto a Sydney, rappresentarono un evento fondamentale per la «small but growing community of Italian migrants living in Australia at the time» (Mitchell 1995a: 179).

Arti della Performance: orizzonti e culture, n. 15, 2026 – ISBN 9788854972254
DOI: https://doi.org/10.6092/unibo/amsacta/8829
Collana diretta da Matteo Casari e Gerardo Guccini: http://amsacta.unibo.it
Creative Commons: Attribuzione - Non Commerciale 4.0 (CC BY-NC 4.0)

sostenere la missione di Bushby, che del resto pare non avesse brillato in termini di professionalità[126]. Un nuovo tentativo di fissare in extremis cinque rappresentazioni in novembre nei teatri di Calcutta e Bombay era fallito miseramente, a causa di un esiziale fraintendimento. La mediazione era stata posta questa volta nelle mani dell'impresario d'opera Giovanni Pompei ed è difficile stabilire se fallì per la superficialità oppure per il dolo di un agente che era anche potenziale concorrente dei Capranica[127]: un eventuale successo di Adelaide Ristori alla Grand Opera House di Calcutta avrebbe certo danneggiato la posizione di Pompei, perché avrebbe potuto aprire la breccia ad altre compagnie drammatiche italiane. La CDI dovette dunque rinunciare all'ambizioso progetto di recitare nelle Indie Orientali e i capocomici si rassegnarono a non potere contare sull'entrata di liquidità per i quaranta giorni della traversata di rientro.

La permanenza in Australia viene così prolungata di altri due mesi, fino al 4 dicembre 1875 e, oltre a 13 nuove rappresentazioni a Sydney, vengono aggiunte tre recite a Melbourne e altre ancora in piccole cittadine sorte attorno all'industria estrattiva: Sandhurst (oggi Bendigo), Ballarat, Geelong, Adelaide. Il cambio di programma procrastina però il rientro in Italia di un ulteriore mese, con conseguenze significative sull'assetto della compagnia. Forse per timore di perdere gli ingaggi del nuovo anno comico, Marco Piazza e la coppia Mozzidolfi-Rossignoli non accettano la proroga del contratto e lasciano la compagnia per rientrare in Italia[128].

VII.II L'impatto del passaggio di Adelaide Ristori

Complessivamente, sono 89 le recite date in Australia in quattro mesi e mezzo: un numero importante, che significa quasi una recita ogni 1,3 giorni, ma che rimane comunque inferiore al tour de force statunitense. I ricavi complessivi non si dimostrarono però all'altezza delle speranze dei capocomici. Se la conquista dell'Australia ebbe un valore simbolico altissimo e rappresentò sul piano della celebrità

[126] Si veda MBA, *FAR, Corrispondenza*, Lettera di Eliott W. Bushby, Sydney, a Giuliano Capranica, 16 gennaio 1875: «I regret that in consequence of not having received remittances from you to enable me to proceed to India, I am obliged to remain here instead of being en route to India during the cool season: - travelling during the summer being most inconvenient». Secondo Viziano 2013: 336, Bushby «[…] si era dedicato più alle libagioni che agli affari».

[127] Cfr. MBA, *FAR, Corrispondenza*, Lettera del 28 settembre 1875 di A. Massa ad Adelaide Ristori, dalla quale si ricava che nei primi abbocchi Pompei non aveva esplicitato che stava cercando delle recite non per la propria compagnia, ma per la grande attrice. Il fraintendimento causa il rimorso del corrispondente che cerca, ormai inutilmente, di fare sì che la «circostanza così fortunata e rara per Calcutta» di avere Ristori a disposizione possa concretizzarsi.

[128] Sul piano legale la questione sembra essersi composta rapidamente, cfr. ivi, Lettera 23 ottobre 1875 degli avvocati Want and Johnson, Sydney, a Giuliano Capranica e Piazza (1948: 75).

Arti della Performance: orizzonti e culture, n. 15, 2026 – ISBN 9788854972254
DOI: https://doi.org/10.6092/unibo/amsacta/8829
Collana diretta da Matteo Casari e Gerardo Guccini: http://amsacta.unibo.it
Creative Commons: Attribuzione - Non Commerciale 4.0 (CC BY-NC 4.0)

un ingrediente cruciale, che fece di Adelaide Ristori una vedette globale, sul piano economico la valutazione appare meno ottimista, come si vedrà dettagliatamente nei prossimi paragrafi.

In Australia, i Capranica incontrarono un pubblico diverso da quello che si aspettavano, con il quale non funzionò la consueta leva dell'aumento dei prezzi utilizzata per scatenare fenomeni di distinzione sociale. Eppure, sul piano dell'impatto artistico, culturale e sociale, la tournée di Ristori fu «a major event in nineteenth-century theatre in this country» (Mitchell 1995a: 179) e rappresentò uno spartiacque per lo sviluppo del teatro australiano. Per un paese giovane che stava attraversando un processo di «moral and social coming of age as a cultivated nation» (Mitchell 1995a: 181) si pose la nuova questione di quale fosse il valore economico di quella veniva considerata "high art", in confronto ai più diffusi spettacoli leggeri e popolari e fino a che punto gli spettatori fossero pronti a spendere per uno spettacolo considerato artisticamente sofisticato e moralmente qualificato, come quello che proponeva Ristori. L'attrice fu persino chiamata a dare una recita speciale in matinée per «the Ladies and the Gentlemen of the Dramatic profession in Melbourne», in modo che «they may have the opportunity of witnessing the most talented living representative of a legitimate school of acting which I regret to say is fast dying out»[129].

Si pose anche la questione della rispettabilità delle sale teatrali, in termini sia di offerta, sia di pubblico, giacché la prassi australiana prevedeva fino a quel momento la presenza eterogenea di spettacoli elevati e di intrattenimenti popolari all'interno dello stesso contenitore teatrale, come del resto avveniva ancora in Italia. In occasione delle esibizioni di Ristori, fu avviato un processo di generale riqualificazione e addomesticamento del pubblico, in sintonia con quanto era già accaduto nelle grandi capitali europee, e furono ammodernate e abbellite le platee dei teatri. Secondo la leggenda, fu grazie al passaggio dell'attrice italiana che le prostitute furono definitivamente allontanate dalle platee australiane, per lasciare spazio alle famiglie della classe media (Mitchell 1995a: 192-195). In assenza di evidenze testuali, è difficile stabilire l'attendibilità di questo racconto, ma è facile leggervi tutto il potere della severa ma seducente rispettabilità vittoriana su cui l'attrice-marchesa aveva costruito le eroine del suo repertorio e la sua immagine: guitta per nascita, aristocratica per nozze, borghese per strenuo attaccamento al lavoro e al denaro.

[129] MBA, *FAR, Corrispondenza,* Lettera di George Selth Coppin a Luigi Trojani, 4 settembre 1875. Coppin era il presidente della Dramatic and Musical Association, l'unica organizzazione sindacale teatrale esistente a Melbourne. Su di lui, cfr. O'Neill 1969.

Arti della Performance: orizzonti e culture, n. 15, 2026 – ISBN 9788854972254
DOI: https://doi.org/10.6092/unibo/amsacta/8829
Collana diretta da Matteo Casari e Gerardo Guccini: http://amsacta.unibo.it
Creative Commons: Attribuzione - Non Commerciale 4.0 (CC BY-NC 4.0)

Fig. 13 – Album omaggio della Dramatic and Musical Association, 1875 (MBA, FAR, Omaggi, n. 8*)*

VII.III Analisi strategica ed economica della tappa

L'esito economico della tappa australiana è, dal punto di vista della stessa CDI, la vera incognita del tour mondiale (Galletti 1876: 354). Trovandosi di fronte, per la prima volta nell'intera tournée, un pubblico del tutto digiuno di prosa italiana, la compagnia ha bisogno di posizionarsi su un mercato completamente vergine: deve leggere rapidamente la piazza e adattarvisi, mantenendo alta l'aspettativa del pubblico – impresa ardua, specie per le lunghe le tappe di Sydney e Melbourne –, e

Arti della Performance: orizzonti e culture, n. 15, 2026 – ISBN 9788854972254
DOI: https://doi.org/10.6092/unibo/amsacta/8829
Collana diretta da Matteo Casari e Gerardo Guccini: http://amsacta.unibo.it
Creative Commons: Attribuzione - Non Commerciale 4.0 (CC BY-NC 4.0)

poi riaggiustare la mira e rilanciarsi su quelle stesse piazze, ormai sature e salutate poco prima con le prosopopee d'ordinanza, quando le esigenze organizzative impongono di ritornarvi.

I borderò australiani sono lacunosi per circa il 20% delle recite e sono spesso complessi da trascrivere e sintetizzare analiticamente perché frammentano gli incassi tra le distinte registrate giornalmente al botteghino del teatro, quelle registrate alle casse dei negozi di musica (che in Australia sono rivenditori autorizzati dai teatri e rappresentano spesso il canale di distribuzione principale dei biglietti) e gli abbonamenti, venduti a prezzi ribassati come stimolo all'acquisto con risultati non omogenei[130]. Per le prime recite di Sydney, ad esempio, gli abbonamenti coprono meno del 7% del totale dei posti venduti: sintomo forse della resistenza iniziale di un pubblico che non punta su qualcosa che non conosce. Ad Adelaide, in occasione degli ultimi spettacoli della tournée, i posti venduti in abbonamento raggiungono il 30% del totale: segno che la prosa italiana di Ristori, dopo quattro mesi di *battage*, appare una scommessa più sicura almeno per una (modesta, si vedrà) porzione di potenziali spettatori[131].

Nonostante le lacune, in ogni caso, i dati ricavati dallo studio dei borderò australiani sono decisamente più consistenti, per la maggior durata della tappa, e più perspicui, alla lettura, rispetto a quelli del Perù e consentono pertanto di restituire un quadro più circostanziato del riscontro economico e sociale della CDI, riconoscendo soprattutto le strategie con cui questa si propone alle nuove platee.

VII.IV Le strategie di prezzo: «let her play to the poor»!

La prima, che è forse quella decisiva, riguarda la definizione dei prezzi dei biglietti. Per il primo soggiorno al Victoria Theatre di Sydney dal 26 luglio al 23 agosto 1875, Ristori scarta decisamente dalla prassi consolidata di rispettare i tariffari dei teatri che la ospitano e impone prezzi completamente fuori mercato, anche per un teatro prestigioso come il Victoria.

[130] Come per il Perù, si è scelto di condividere il concetto di ricavi convenzionale per la CDI prendendo in considerazione solo le entrate lorde relative alla vendita dei biglietti (anche quando le somme non affluiscono direttamente nelle casse della CDI ma, ad esempio, sono divise tra questa e l'attrice o l'attore a beneficio dei quali si tiene la rappresentazione) ed escludendone altre, che pure in alcuni casi è possibile quantificare, come proventi della vendita dei libretti degli spettacole e i regali.
[131] Nel caso di Adelaide, dunque, il dato è superiore a quelli di Lima e Callao (cfr. sopra, n. 114).

Arti della Performance: orizzonti e culture, n. 15, 2026 – ISBN 9788854972254
DOI: https://doi.org/10.6092/unibo/amsacta/8829
Collana diretta da Matteo Casari e Gerardo Guccini: http://amsacta.unibo.it
Creative Commons: Attribuzione - Non Commerciale 4.0 (CC BY-NC 4.0)

Posti	Sydney					Melbourne		Adelaide	
	PREZZI ORDINARI	PREZZI SUGGERITI DA E. W. BUSHBY	SIDNEY, VICTORIA THEATRE 26/7 - 23/8	SIDNEY, VICTORIA THEATRE, 26/7 - 23/8 RIDOTTO MATINEE	SYDNEY, VICTORIA THEATRE, 11/10 - 25/10	MELBOURNE, OPERA HOUSE, 28/8 - 5/10	MELBOURNE, TOWNHALL, 8-13/11	ADELAIDE, ROYAL THEATRE, 20/11 - 3/12	ADELAIDE, TOWNHALL 4/12
Dress Circle	5 s.	7.6 s.	15 s.	7.6 s.	8.6 s.	10 s.	5 s.	10 s.	5 s.
Stalls	3 s.	5 s.	10 s.	5 s.	6 s.	6 s.	5 s.	6 s.	5 s.
Upper Circle	2 s.	5 s.	6 s.	5 s.	3 s.	4 s.	3 s.	–	–
Pit	1 s.	2 s.	4 s.	2 s.	2 s.	3 s.	2 s.	2 s.	3 s.
Gallery	0.6 s.	1 s.	2 s.	1 s.	–	2 s.	2 s.	3 s.	2 s.

Tab. 3 – Tabella riassuntiva dei tariffari della CDI nei teatri australiani espressi in scellini (s.)[132]*. Le prime colonne riportano i prezzi abitualmente proposti al Victoria Theatre di Sydney e quelli, maggiorati, suggeriti per quello stesso teatro dall'impresario E.W. Bushby*

Come indicano le prime colonne della tabella che riunisce in un quadro sinottico dei prezzari proposti nel corso dell'intera tournée, i prezzi fissati per il primo ciclo di recite di Sydney sono due volte quelli raccomandati di Bushby[133] e tre volte quelli abituali al Victoria, che non superavano mai i 5 s.

L'intento di imporre al pubblico australiano una percezione 'stellare' del proprio valore prende dunque forma attraverso una strategia di posizionamento chiara che subito attira l'attenzione dell'opinione pubblica ma funziona, purtroppo, solo a livello mediatico. Dal punto di vista economico, invece, botteghino e abbonamenti danno risultati deludenti: i ricavi si attestano su una media di 195 £ per sera – la stessa ottenuta pochi mesi prima, durante la stagione della pantomima, sempre al Victoria (ovviamente a prezzi molto inferiori, quindi a teatro pieno)[134] – e nemmeno la fortunatissima la beneficiata di Ristori (*Pia de' Tolomei* del 19 agosto, 348.11 £ di incasso) sfiora la cifra ricavata pochi mesi prima da W. John Bennet per la sua beneficiata con la Lyster's Operatic Company, sempre al Victoria (397 £)[135].

Qui, però, a differenza di quanto era accaduto in Perù, i giornali non tacciono: «And yet the truth must be confessed. The great Ristori, the admiration of Europe and America, one of those great geniuses who appear but once or twice a century, marking a history in the era of the drama, is playing to all but

[132] L'Australia come paese coloniale non aveva una tradizione di sovranità monetaria. Il sistema monetario adottato ricalca pertanto quello inglese nella forma lira (sterlina), soldo (scellino), denaro (penny) nella proporzione 1:20:12.
[133] MBA, *FAR, Corrispondenza,* Lettera di Elliot W. Bushby a Giuliano Capranica, 21 novembre 1874.
[134] Ivi, Lettera di Elliot W. Bushby a Giuliano Capranica, 16 gennaio 1875.
[135] Ivi, Lettera di Elliot W. Bushby a Giuliano Capranica, 21 novembre 1874. Il grafico degli incassi di questa tappa è riportato alla Fig. 15; altri dati relativi all'andamento di questa tappa si trovano, più oltre, alla Fig.17.

Arti della Performance: orizzonti e culture, n. 15, 2026 – ISBN 9788854972254
DOI: https://doi.org/10.6092/unibo/amsacta/8829
Collana diretta da Matteo Casari e Gerardo Guccini: http://amsacta.unibo.it
Creative Commons: Attribuzione - Non Commerciale 4.0 (CC BY-NC 4.0)

empty houses», si legge in una lettera a firma "High Art" pubblicata sul «Sydney Morning Herald», che imputa la «poor reception» di Ristori all'ignoranza dell'alta societa cittadina[136].

La lettura che rimbalza tra i quotidiani, ferma restando l'ammirazione per l'arte inarrivabile dell'attrice, è molto pragmatica: nemmeno l'altissimo livello dei suoi spettacoli può giustificare i prezzi proibitivi proposti soprattutto per la prima balconata e la platea, che costringono il pubblico ad ammassarsi tra gallery e pit, dove un posto costa pochi scellini[137]. Il monito unanime della stampa ad abbassare i prezzi – «If the rich will not hear, let her play to the poor»[138] – riecheggia nei ricordi di Bartolomeo Galletti come un sacrilegio; una minaccia alla quale l'attrice non può e non vuole cedere e, resistendo, vince[139].

Ma i borderò del secondo ciclo di recite di Sydney raccontano qualcosa di diverso e più complesso.

Tre mesi dopo, tra l'11 e il 25 ottobre, la CDI torna infatti al Victoria Theatre dove dà 10 recite per le quali, anziché l'incasso lordo da cui detrarre le spese, riceve 900 £ nette dal locatario che si sobbarca tutti i costi e che, presumibilmente nel tentativo di stimolare la domanda, arriva quasi dimezzare i prezzi proposti quell'estate (cfr. Tab. 3). Il risultato è un calo del 9% della media dei posti venduti per sera; calo che corrisponde, dato il ribasso dei prezzi, ad una perdita del 40% dell'incasso medio[140]. Si tratta di un danno consistente per il locatario, che deve comunque corrispondere alla compagnia il fisso pattuito, e di una vittoria morale per Ristori, la cui strategia di posizionamento iniziale si dimostra, tutto sommato, più efficace.

Quello che mostrano i dati è che la variabile determinante – quella che stimola la domanda e incrementa i ricavi – non sono i prezzi *tout court* ma la scelta del target in senso più ampio e dunque del teatro e del pubblico di riferimento. Lo si vede bene raffrontando gli incassi dei due cicli di spettacoli proposti a Melbourne: durante il primo soggiorno, dal 28 agosto al 5 ottobre, quando Ristori dà 30 recite all'Opera House, una sala prestigiosa con prezzi altissimi, l'incasso medio non raggiunge le 160 £; alla Town Hall della stessa città, una sala 'popolare' dove, dopo un mese, dà un secondo ciclo di

[136] «Is the ignorance of our upper ten only equal to their wealth?» si chiede l'anonimo autore della lettera pubblicata sul «Sidney Morning Herald» del 7 agosto 1875.

[137] «The paucity of attendance […] arose simply from the bare fact that here, like elsewhere, money has to be earned before it can be spent […]. A proof of this remarks was found in the closely-packed portion of the theatre, now known as the 'Pit', and to which admission costs four shillings»; «The town and country Journal», 31 luglio 1875.

[138] «Sydney Morning Herald», 9 agosto 1875.

[139] Così scrive Galletti ricordando il «gran baccano» suscitato dall'annuncio dei prezzi stabiliti da Ristori appena sbarcata a Sydney: «Fu un gridare in massa, un protestare in coro, la stampa unanime gettava fuoco e fiamme, e consigliava la Ristori a recedere nello stesso interesse della Compagnia Drammatica! Tutto fu vano! La grande artista rimase impassibile e la vinse: – la sua fermezza più unica che rara finì per attirarle l'ammirazione dei suoi più accaniti contradditori, ed io aggiungo, per salvare il proprio interesse e la propria dignità» (Galletti 1876: 351).

[140] Per i dati relativi all'andamento di questa tappa cfr. più oltre la Fig. 17.

Arti della Performance: orizzonti e culture, n. 15, 2026 – ISBN 9788854972254
DOI: https://doi.org/10.6092/unibo/amsacta/8829
Collana diretta da Matteo Casari e Gerardo Guccini: http://amsacta.unibo.it
Creative Commons: Attribuzione - Non Commerciale 4.0 (CC BY-NC 4.0)

recite lasciando invariato il prezzario abitualmente in uso, la media degli incassi sale a 334 £, con un incremento del 110%[141].

Dal punto di vista dei prezzi, dunque, i dati rivelano un tentativo di doppio posizionamento: una *luxury strategy* lanciata come uno schiaffo alla «pubblica opinione» (Galletti 1876: 351) e integrata nell'architettura mediatica della tournée ma affiancata, sottotraccia, da una strategia 'di massa' che, riempiendo la cassetta, sostiene e alimenta la narrazione trionfale dell'impresa australiana di Ristori.

VII.V Le strategie di selezione e programmazione del repertorio

La stessa flessibilità è evidenziata dall'analisi della strategia di pianificazione e rimodulazione dell'altra variabile sensibile che Ristori può controllare – e controlla – in questa lunga tappa australiana, quella del repertorio. Dei circa 25 titoli con cui la compagnia salpa da Bordeaux e che si va, come accennato, progressivamente rastremando, al pubblico delle diverse città australiane non ne arrivano più di 8 o 9[142], sempre gli stessi e sempre proposti secondo un pattern preciso che, come accennato analizzando la tappa peruviana, dà forma a curve d'incasso sempre più prevedibili, spesso addirittura sovrapponibili.

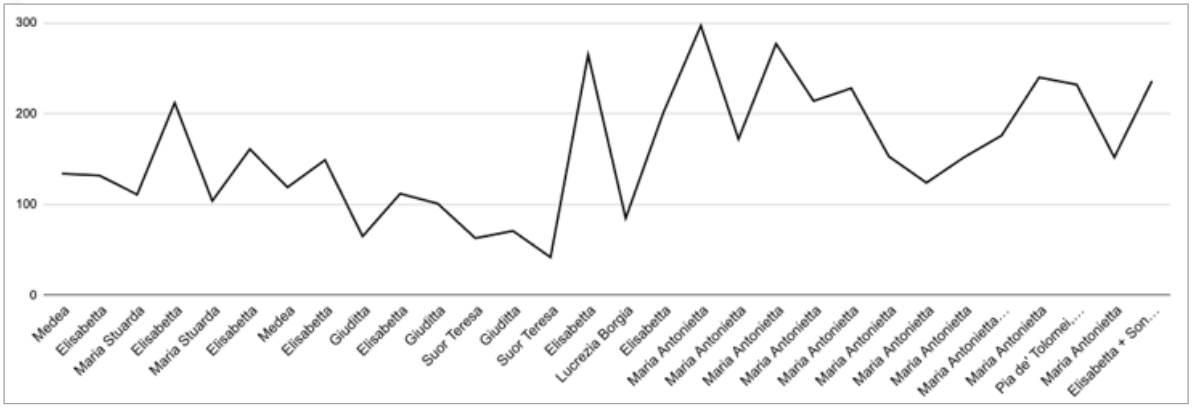


Fig. 14 – Grafico dell'andamento degli incassi (espressi in sterline) del primo ciclo di recite all'Opera House di Melbourne, dal 28 agosto al 5 ottobre 1875

[141] Per i dati relativi all'andamento del primo ciclo di recite a Melbourne si veda il grafico riportato nella Fig. 14; i dati relativi al secondo ciclo sono invece riportati, più oltre, nel prospetto della Fig. 19.

[142] Come mostra la Tab. 4 i titoli rappresentati sono *Giuditta, Elisabetta, regina d'Inghilterra*, *Suor Teresa*, *Maria Stuarda*, *Maria Antonietta*, *Medea*, *Pia de' Tolomei*, *Lucrezia Borgia*, *Norma*, *Fedra*, *Macbeth* e *I pazzi per progetto*; restano invece fuori dal repertorio australiano *Renata di Francia*, *Camma*, *Angelo tiranno di Padova*, *Deborah*, *Giovanna la pazza*, *Gli addii di Giovanna d'Arco*, *La forza dell'amor materno*, *Un signore che tocca tutto, Un chiodo nella serratura, Oro e orpello, Ciò che piace alla prima donna, Amore e mistero* e *Funerali e danze.*

Arti della Performance: orizzonti e culture, n. 15, 2026 – ISBN 9788854972254
DOI: https://doi.org/10.6092/unibo/amsacta/8829
Collana diretta da Matteo Casari e Gerardo Guccini: http://amsacta.unibo.it
Creative Commons: Attribuzione - Non Commerciale 4.0 (CC BY-NC 4.0)

Si veda, ad esempio, il grafico delle recite all'Opera House di Melbourne, che si aprono con *Medea* – il titolo con cui Ristori è solita esporre il suo stile tragico presentandosi su una nuova piazza – e proseguono con una serie di recite in cui una stretta selezione di testi tragici su soggetti spesso poco familiari al pubblico locale (come *Giuditta* o *Suor Teresa*, che danno esiti disastrosi) è inframezzata dalla ripetuta proposta di un titolo di comprovato successo e familiare per la cultura coloniale come *Elisabetta regina d'Inghilterra*, che di fatto traina, da sola, le entrate della prima metà della tappa, con un andamento oscillatorio che tende progressivamente verso il basso. Superata la prima metà delle recite, però, l'attrice stravolge la dinamica degli incassi proponendo una fortunatissima serie di repliche di *Maria Antonietta*, rappresentata per 11 sere consecutive con una sola interruzione, quella della sua beneficiata con *Pia de' Tolomei.*

Questo identico pattern di selezione e disposizione del repertorio ritorna, ad esempio, nel primo ciclo di recite al Victoria Theatre di Sydney; dopo il debutto con *Medea*, una flessione oscillante scongiurata nella prima parte dai ricavi di *Elisabetta* e nella seconda da quelli di *Maria Antonietta*.

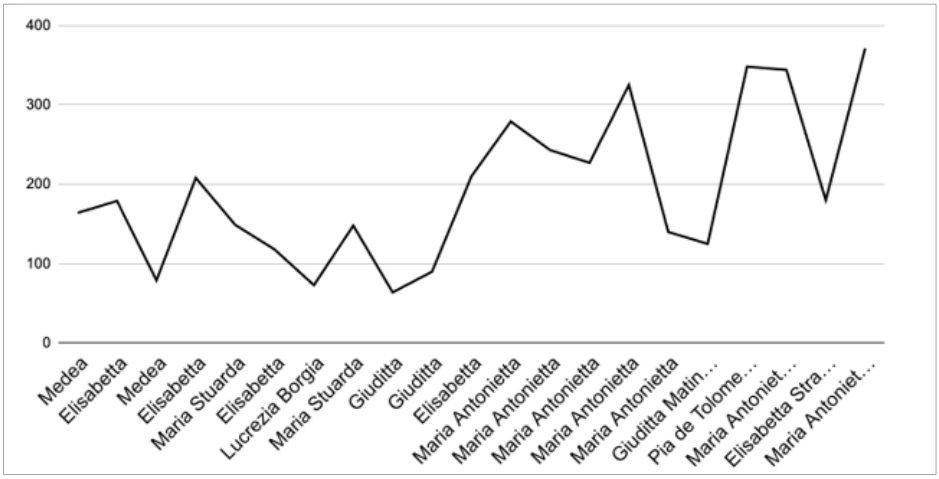


Fig. 15 – Grafico dell'andamento degli incassi (espressi in sterline) del primo ciclo di recite al Victoria Theatre di Sydney, dal 26 luglio al 23 agosto 1875

La coincidenza quasi perfetta tra i due grafici – la selezione, la disposizione e i ricavi raggiunti dagli spettacoli rappresentati – sembra giustificata dalla constatazione empirica della loro redditività. Come mostra la tabella sotto riportata, infatti, esiste una correlazione tra il numero di repliche di ciascun titolo nel corso della tappa australiana e il suo incasso medio: non è dunque una sorpresa che spettacoli come *Elisabetta* e *Maria Antonietta* (che è il titolo più rappresentato dell'intero tour mondiale)

Arti della Performance: orizzonti e culture, n. 15, 2026 – ISBN 9788854972254
DOI: https://doi.org/10.6092/unibo/amsacta/8829
Collana diretta da Matteo Casari e Gerardo Guccini: http://amsacta.unibo.it
Creative Commons: Attribuzione - Non Commerciale 4.0 (CC BY-NC 4.0)

facciano registrare ottimi incassi mentre altri come *Norma* o *Fedra*, 'nuovi' o di poco richiamo per il pubblico del continente, abbiano rare e magre rappresentazioni.

Titolo	N. rappresentazioni	Incasso medio (in £)
Maria Antonietta	28	194
Elisabetta	27	192
Maria Stuarda	11	113
Giuditta	8	79
Medea	6	135
Lucrezia Borgia	4	61
Pazzi per progetto	3	121
Suor Teresa	2	53
Pia de' Tolomei	2	348
Fedra	1	64
Norma	1	49
Macbeth	1	149

Tab. 4 – Tabella del repertorio australiano, ordinato in senso decrescente secondo il numero delle rappresentazioni

Naturalmente non mancano le eccezioni, e non è inutile passarle in rassegna. Quella di *Medea*, che ha sempre ottimi incassi ma poche repliche, essendo riservata ai debutti sulle nuove piazze; quella di *Macbeth*, che nonostante il grande successo può essere rappresentato solo in teatri che l'abbiano già in repertorio, non avendo la compagnia le scene e i costumi necessari a rappresentarlo integralmente nella riduzione ritagliata su Ristori; quelle, infine, delle diverse recite straordinarie, matinée o beneficiate che gonfiano le casse della CDI per l'eccezionale attrattiva che generano in quanto eventi più che per il richiamo dei titoli che vi si rappresentano: così è per i *Pazzi per progetto*, la commediola – l'unica opera comica che 'resiste' nel repertorio australiano – proposta per la beneficiata di Cesare Ristori, e per *Pia de' Tolomei*, la tragedia che Adelaide riserva per le recite a suo beneficio personale e che, grazie all'*appeal* del galà in onore della prima donna, il cui marchio eccita e vende più di qualunque titolo, garantisce ricavi eccezionali e sale affollate.

Anche la strategia di programmazione, dunque, mostra l'impiego di un doppio binario: da una parte la difesa del valore ideale della proposta spettacolare dell'attrice, che deve includere anche spettacoli poco remunerativi ma rappresentativi della sua personalità artistica e del suo stile; dall'altra la necessità, più prosaica, di sostenere economicamente l'impresa ed empiricamente l'immagine di Ristori creando le condizioni per la sua sussistenza. In questo senso è da intendere la struttura che scandisce le tappe più lunghe, con un preludio e uno sviluppo che si fa, col tempo, più incalzante e si conclude, nelle ultime recite, con una sequenza di exploit strepitosi, capaci di incidersi nella memoria degli osservatori – gli spettatori, ma anche la pubblica opinione – a fondamento di quella che sarà poi l'epica di un'avventura trionfale.

Arti della Performance: orizzonti e culture, n. 15, 2026 – ISBN 9788854972254
DOI: https://doi.org/10.6092/unibo/amsacta/8829
Collana diretta da Matteo Casari e Gerardo Guccini: http://amsacta.unibo.it
Creative Commons: Attribuzione - Non Commerciale 4.0 (CC BY-NC 4.0)

È l'intreccio tra questi due aspetti a garantire l'indiscusso successo mediatico – e di conseguenza storiografico – della tappa australiana, nel corso della quale Ristori si affaccia e subito s'impone al centro della scena culturale del nuovissimo continente, dove lascia un'impronta duratura[143].

VII.VI L'esito economico della tappa

L'impiego dei dati economici per verificare la concreta sostenibilità economica della tournée – o, in questo caso, di una delle sue tappe – ha implicazioni ambigue e, in alcuni casi, apertamente in contrasto con la sua narrazione 'autorizzata'. Data la difficoltà, nel nostro caso invalicabile, a raffrontare il dettaglio dei ricavi con quello delle spese e quindi a ragionare in termini di guadagno o perdita, è possibile valorizzare gli elementi di cui disponiamo – informazioni ad uso interno dei teatri e della compagnia come l'occupazione delle sale in rapporto alla capienza, l'occupazione e l'incasso per tipo di posto e la percentuale di biglietti venduti in abbonamento, al botteghino o dai rivenditori – ed impiegarli nel tentativo di ridefinire i risultati economici del teatro ottocentesco, superando il concetto monocratico e non necessariamente significativo di incasso serale per valutare, ad esempio, la capacità della CDI di incrementare i ricavi o, almeno, contenere le perdite quando si trova in congiunture oggettivamente critiche.

Per quanto riguarda i valori assoluti, i dati australiani non sono troppo incoraggianti. L'incasso medio lordo si attesta sui 3.810 fr.; una cifra tanto inferiore alla media della tournée (5.190 fr.) che il generale Galletti, nel suo romanzesco resoconto, sente la necessità di romanzare anche questa, gonfiandola fino a quasi 4.000 fr. – e precisando per giunta, con patente menzogna, che la cifra dichiarata è al netto delle spese[144].

Ma anche i numeri così ingrossati sono, per ammissione dello stesso generale, inadeguati alle aspettative:

> «Il risultato di quasi quattromila franchi per ogni rappresentazione sembrerà, e lo è di fatto, molto soddisfacente – ma pure, bisogna dirlo, al di sotto delle speranze concepite precedentemente sulla ricchezza dell'Australia – e non adeguato al

[143] Il rinvio, oltre a quanto rilevato, sopra, in apertura del caso-studio australiano, va agli storici studi di Mitchell (1995a e 1995b), che hanno messo a fuoco pionieristicamente, oltre alla portata storica dell'impresa di Ristori, le implicazioni artistiche e culturali del suo passaggio sulla scena teatrale locale.

[144] Non sembra di poter dubitare della coscienza dell'inganno da parte di Galletti: in diverse altre occasioni è evidente, infatti, che all'origine delle cifre che espone nel suo volume sta il già citato "Rendiconto generale" della CDI (cfr. sopra, n. 89), messo probabilmente a sua disposizione dalla direzione stessa della compagnia, dove gli incassi sono indicati, senza eccezioni, al lordo delle spese.

Arti della Performance: orizzonti e culture, n. 15, 2026 – ISBN 9788854972254
DOI: https://doi.org/10.6092/unibo/amsacta/8829
Collana diretta da Matteo Casari e Gerardo Guccini: http://amsacta.unibo.it
Creative Commons: Attribuzione - Non Commerciale 4.0 (CC BY-NC 4.0)

> grande rischio di affrontare enormi spese sicure, ed esito incerto in un paese nuovo affatto all'arte drammatica italiana». (Galletti 1876: 354)

Nella lettura di Galletti, l'ostacolo incontrato dalla CDI è di tipo socio-culturale. L'accoglienza riservatale delle 'nuove' classi agiate australiane, nota con stupore, è molto diversa da quella della colta aristocrazia europea[145]. Il potere d'acquisto, qui, non implica la propensione alla spesa culturale, che è mediamente bassissima[146]; e la implica ancora meno – suggeriscono i dati, chiosando le parole di Galletti – nel caso di un prodotto come quello di Ristori, che è espressione di valori percepiti come tradizionali e già attardati nel vecchio e soprattutto nel nuovo continente. Non è un caso che il *claim* "Farewell Tour of the Word" con cui è presentata la tournée sia impiegato in modo particolarmente insistente negli Stati Uniti, dove per radunare il pubblico navigato delle grandi metropoli appare proficuo far leva sul rispetto dovuto al mito di Ristori, alla sua arte già classica, morale e composta.

Da questo punto di vista, il riscontro australiano è del tutto inatteso per la CDI. Rispetto al Perù, dove i quotidiani, allineati ai valori europei, si erano impegnati ad arginare le defezioni facendo leva sul complesso d'inferiorità post-coloniale del pubblico – invitato, in sostanza, ad andare a teatro per difendere l'onore culturale della nazione che la presenza di Ristori metteva, in quelle settimane, sotto i riflettori dell'opinione pubblica mondiale –, in Australia s'innesca il meccanismo contrario.

Qui i giornali si confrontano apertamente con la scarsa affluenza di città come Sydney, la cui élite economica, scrivono alcuni, essendo composta principalmente da allevatori di bestiame ha una prevedibile attrazione per forme d'intrattenimento più popolari – una su tutte, le corse dei cavalli – ma esita di fronte a proposte come quella di Ristori: un intrattenimento povero d'azione e denso di parole, peraltro in lingua straniera, interminabile e sprovvisto del pieno conforto della musica, che rendeva di fatto avvicinabile l'opera lirica all'alta società locale[147]. In questo senso, la leva della soggezione intellettuale della colonia alla madrepatria funziona, in Australia, più da deterrente che da stimolo per

[145] «Quella classe aristocratica che, bisogna pur dirlo, aggiunge lustro e decoro alle grandi città d'Europa, [...] qui – ad onta che i mezzi non manchino – non ha ancora avuto tempo di attecchire e costituirsi» (Galletti 1876: 354).

[146] Ancora Galletti, ragionando nel suo volume memoriale sulla sfortuna australiana delle compagnie liriche italiane (sfortuna che aveva forse dissuaso, in passato, compagnie drammatiche meno "temerarie" della CDI dallo spingersi in quelle terre) scrive: «Sarà forse perché artisti, non dirò di cartello, ma neanche di buona fama, non sono mai venuti in Australia – sarà forse per la naturale tendenza alla parsimonia delle popolazioni d'Australia – tendenza che tutti noi abbiamo rimarcato con sorpresa – ma è un fatto indubitato che presso di loro è invalsa e si è radicata l'abitudine di andare a teatro con sei scellini (franchi 7 e ½) al massimo» (ivi: 350-351).

[147] Si veda in particolare la lettera pubblicata a firma "Low Purse" apparsa sul «Sydney Morning Herald» in risposta a quella di "High Art" di due giorni prima (cfr. sopra, n. 135) e, più ampiamente, il dibattito ben ricostruito in Mitchell 1995a: 196-199, probabilmente alimentato dai Capranica in un'ottica promozionale e dunque nell'interesse della stessa CDI (cfr. sopra, n. 119).

Arti della Performance: orizzonti e culture, n. 15, 2026 – ISBN 9788854972254
DOI: https://doi.org/10.6092/unibo/amsacta/8829
Collana diretta da Matteo Casari e Gerardo Guccini: http://amsacta.unibo.it
Creative Commons: Attribuzione - Non Commerciale 4.0 (CC BY-NC 4.0)

le classi agiate, che manifestano serenamente la loro insofferenza ai dogmi della *high art* disertando, come accennato, le costosissime platee e balconate dei teatri in cui Ristori si esibisce.

Le riflessioni che rimbalzano tra Galletti e la stampa locale invitano dunque a riconsiderare i risultati economici della tappa australiana al di là dell'ammontare assoluto degli incassi per indagare la composizione socio-economica dell'audience e valutare la capacità della CDI di comprendere e gestire la realtà culturale imprevista che incontra fin dalla prima tappa.

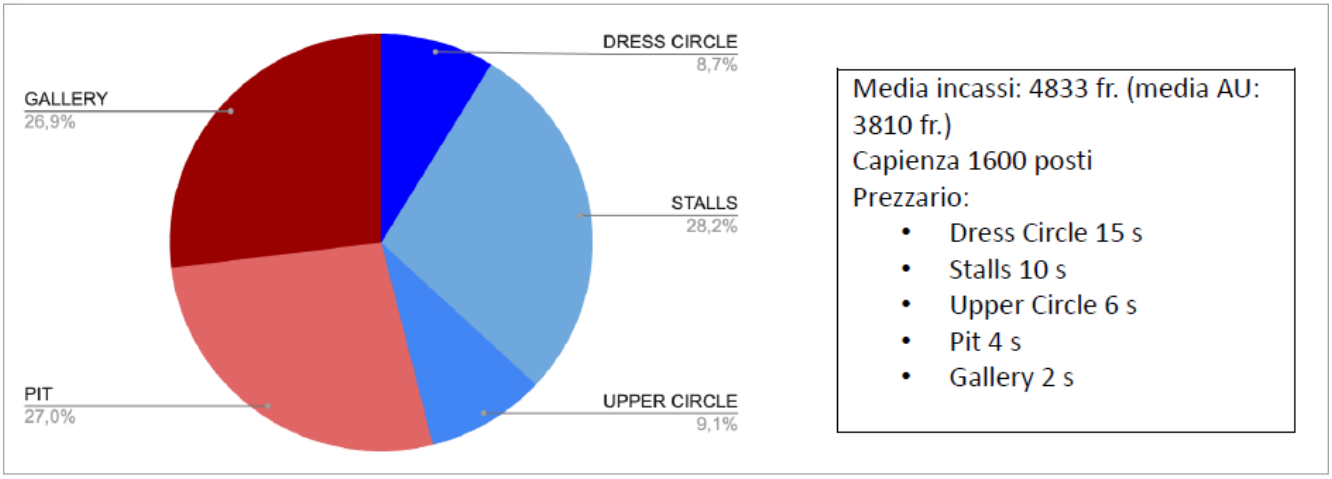


Fig. 16 – Grafico della distribuzione media dell'audience del primo ciclo di recite al Victoria Theatre di Sydney (dal 26 luglio al 23 agosto 1875) nei diversi settori della sala

Durante il primo soggiorno al Victoria Theatre di Sydney – una sala d'opera mediamente capiente dove la CDI impone prezzi proibitivi e ottiene un ricavo che, pur superando la media australiana, resta al di sotto del potenziale – il grafico della composizione dell'audience (Fig. 16) mostra come le zone 'popolari', gallery e pit, dove si pagano dai 4 ai 2 s., ospitino di fatto oltre la metà del pubblico, mentre platea e balconate (*stalls, upper circle* e *dress circle*), dove si arriva a pagare fino a 15 s., faticano a riempirsi. Osservando le percentuali dei posti venduti su quelli in vendita è facile tradurre i dati sull'affluenza visualizzando la distribuzione media del 'volume' del pubblico che Ristori si trova di fronte al Victoria: la prima balconata (*dress circle*) resta vuota per il 75% della sua capienza e la seconda balconata (*upper circle*) è deserta per l'80%.

Arti della Performance: orizzonti e culture, n. 15, 2026 – ISBN 9788854972254
DOI: https://doi.org/10.6092/unibo/amsacta/8829
Collana diretta da Matteo Casari e Gerardo Guccini: http://amsacta.unibo.it
Creative Commons: Attribuzione - Non Commerciale 4.0 (CC BY-NC 4.0)

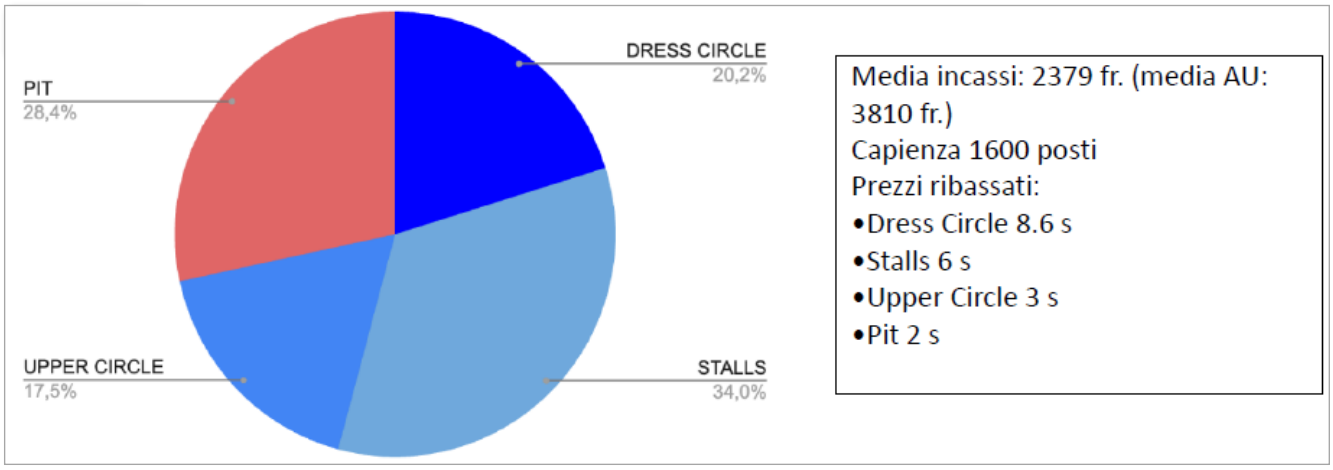


Fig. 17 – Grafico della distribuzione media dell'audience del secondo ciclo di recite al Victoria Theatre di Sydney (dall'11 al 25 ottobre 1875) nei diversi settori della sala

Il grafico del secondo soggiorno al Victoria (Fig. 17) – quando d'accordo col locatario i prezzi scendono di circa un terzo – mostra gli effetti del tentativo di creare di un'audience di livello, stimolando la domanda delle fasce alte del pubblico con prezzi più bassi per balconate e platea e limitando l'accesso alla galleria, per la quale non risultano posti venduti. L'esperimento è efficace dal punto di vista sociale – come si vede dalla dominante dei posti più costosi su quelli economici – ma implica un crollo dell'affluenza che, dato il ribasso dei prezzi, si traduce in un crollo dei ricavi medi, quasi dimezzati rispetto al debutto su quella stessa piazza. Se dunque l'élite in qualche modo reagisce, la sua risposta è insufficiente: la strategia del locatario W. John Bennet funziona in termini di selezione del pubblico ma svuota, di fatto, le casse del botteghino.

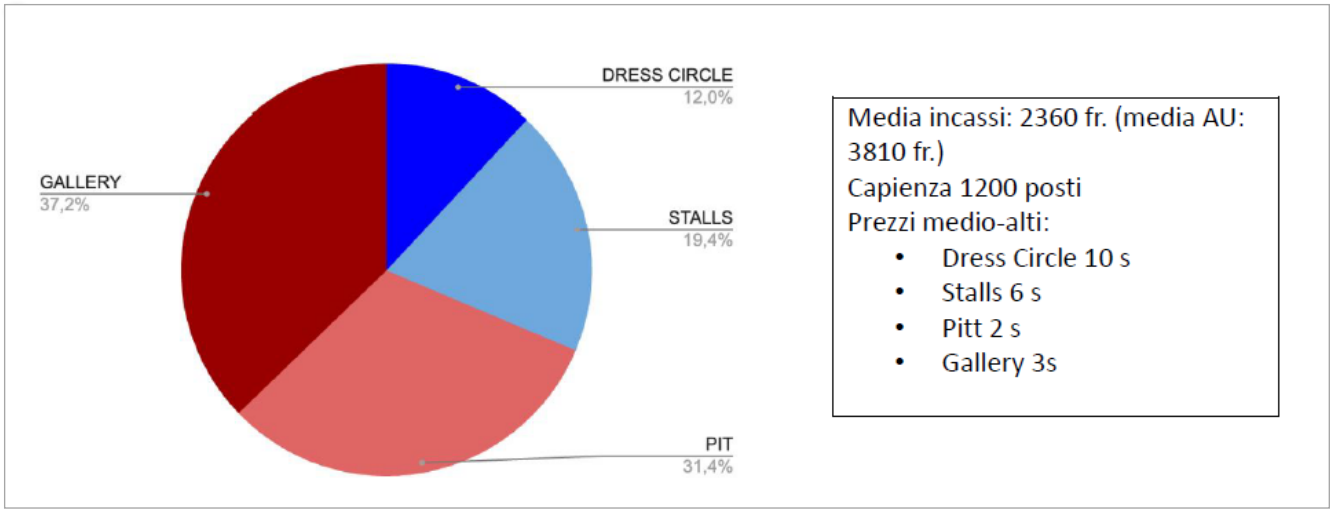


Fig. 18 – Grafico della distribuzione media dell'audience al Royal Theatre di Adelaide (dal 21 novembre al 4 dicembre 1875) nei diversi settori della sala

Arti della Performance: orizzonti e culture, n. 15, 2026 – ISBN 9788854972254
DOI: https://doi.org/10.6092/unibo/amsacta/8829
Collana diretta da Matteo Casari e Gerardo Guccini: http://amsacta.unibo.it
Creative Commons: Attribuzione - Non Commerciale 4.0 (CC BY-NC 4.0)

Osservando i dati dell'ultima tappa della tournée, quella di Adelaide (Fig. 18) l'impressione non cambia; le recite al Royal Theatre – di nuovo, un teatro prestigioso in cui la CDI azzarda prezzi alti ma meno capiente del Victoria di Sydney e quindi meno redditizio – confermano che l'immagine costruita negli ormai quattro mesi di permanenza in terra australiana attrae un'audience diversa da quella a cui puntava il posizionamento iniziale: il 70% degli spettatori siedono tra gallery e pit, dove un biglietto costa tra i 2 e i 3 s., mentre i costosi biglietti di platea e balconata restano mediamente invenduti per il 65% e l'80% della loro rispettiva capienza.

Lo slittamento del target individuato in base alle informazioni raccolte prima dell'arrivo verso un altro diverso, inatteso, richiede alla direzione della CDI un lavorio continuo, riconoscibile nei ragionamenti sulla scelta dei teatri, dei prezzi e nelle strategie di programmazione già evidenziate che sono le variabili molto prosaiche su cui si fonda la possibilità di Ristori di consegnarsi alla stampa prima e poi alla storia con un'immagine naturalmente solida e gloriosa.

Lo mostrano bene, anche dal punto di vista sociale qui messo a fuoco, i dati relativi al vero gioiello della tournée australiana, le tre serate con cui Ristori torna a Melbourne per la seconda volta (Fig. 19), dopo un primo soggiorno di un mese all'Opera House in cui, raddoppiando i prezzi normalmente in uso, aveva ottenuto ricavi in linea con la media australiana. La Town Hall cittadina che ospita le tre serate del ritorno a Melbourne è una sala comunale molto capiente (circa tre volte gli altri teatri), dove di norma sono fissati prezzi accessibili, tra i 5 e i 3 s. Qui la CDI sceglie di conservare il prezzario del teatro, ed invita così un pubblico più ampio alle sue rappresentazioni; pubblico che, a queste condizioni, risponde con entusiasmo.

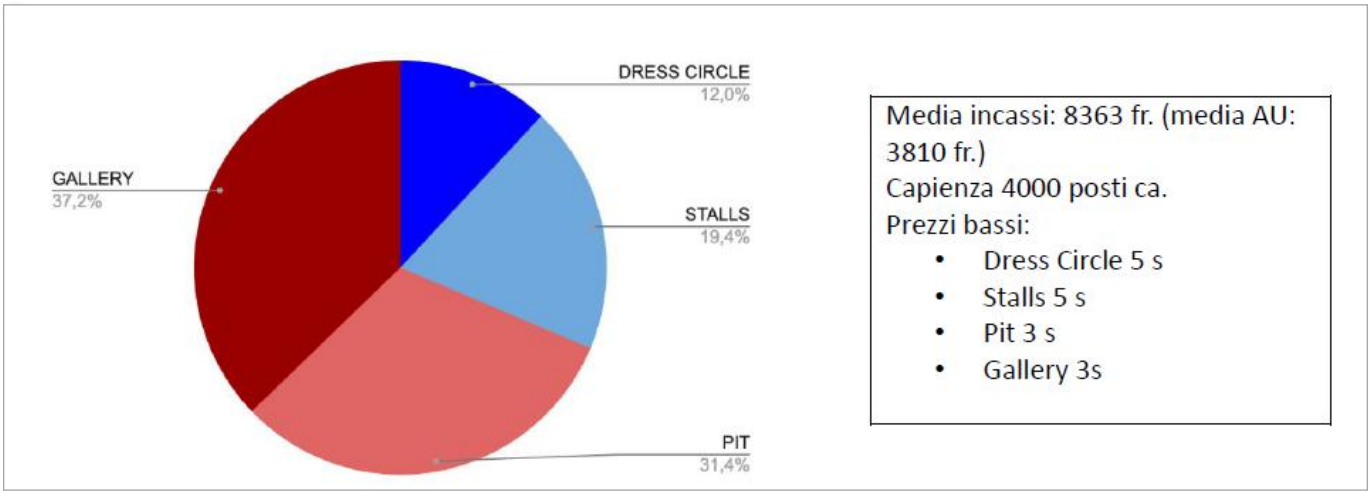


Fig. 19 – Grafico della distribuzione media dell'audience nelle tre serate alla Town Hall di Melbourne (8, 10 e 13 novembre 1875) nei diversi settori della sala

Arti della Performance: orizzonti e culture, n. 15, 2026 – ISBN 9788854972254
DOI: https://doi.org/10.6092/unibo/amsacta/8829
Collana diretta da Matteo Casari e Gerardo Guccini: http://amsacta.unibo.it
Creative Commons: Attribuzione - Non Commerciale 4.0 (CC BY-NC 4.0)

Il ritorno di Ristori in città infonde infatti, per tre sere di fila, l'elettricità che di solito è riservata alle serate d'addio: sono rappresentati i tre titoli in assoluto più remunerativi dell'intera tournée – *Maria Antonietta*, *Elisabetta* e *Maria Stuarda* (cfr. Tab. 4) – che, nelle poche date a disposizione, prendono un'aura di eccezionalità. L'eccitazione del pubblico si legge non solo nel dato medio d'incasso – il più alto in assoluto dell'intera tappa, una media 8363 fr., oltre il doppio di quella nazionale – ma nella distribuzione equa tra i quattro settori della sala, tra chi paga 5 s. per un posto e chi si accontenta di stare in piedi, in galleria o in platea, per 3 s.

Questo record di vendite è raggiunto, peraltro, soprattutto attraverso il canale distributivo alternativo al botteghino: la rivendita del Music Store di Melbourne. Ennesimo segnale dell'abilità della CDI nel giocare la sua partita su più tavoli, usando una strategia parallela a quella ufficiale e funzionale alla creazione della sua celebrità, investendo su occasioni come questa, che richiedono continui adattamenti (anche logistici, talvolta economicamente impegnativi)[148] per raggiungere un pubblico meno omogeneo a quello che la narrazione autocelebrativa ci tramanda; un pubblico più popolare e, nel caso australiano, essenziale alla sostenibilità economica dell'impresa.

[148] Quelle alla Town Hall di Melbourne sono date fortemente volute dalla direzione della CDI, che deve sobbarcarsi gli oneri economici ed organizzativi dell'uso della sala e del suo riassetto per adeguarla alle proprie esigenze tecniche, lontane da quelle dei generi d'intrattenimento abitualmente ospitati dalla sala comunale (cfr. MBA, *FAR, Corrispondenza,* Lettera di Gibbon a Elliot W. Bushby, 1 novembre 1875). Anche in questo caso, i costi sono molto difficili da quantificare con precisione ma non incidono significativamente sullo straordinario risultato delle tre date.

Arti della Performance: orizzonti e culture, n. 15, 2026 – ISBN 9788854972254
DOI: https://doi.org/10.6092/unibo/amsacta/8829
Collana diretta da Matteo Casari e Gerardo Guccini: http://amsacta.unibo.it
Creative Commons: Attribuzione - Non Commerciale 4.0 (CC BY-NC 4.0)

Fonti archivistiche

Archivio Storico Capitolino (ASCA), *Archivio Capranica* (*Capranica*)

Museo Biblioteca dell'Attore (MBA), *Fondo Adelaide Ristori* (*FAR*):

Serie *Corrispondenza*

Serie *Gestione e contabilità dell'attività teatrale* (*Gestione*)

Sottoserie Registri, 'quindicine' e fascicoli di documentazione contabile (Contabilità)

Sottoserie Contratti

Sottoserie Scritture

Sottoserie Borderò e documenti allegati

Serie *Attività teatrale*

Sottoserie Organizzazione dell'attività teatrale (Organizzazione)

Serie *Documentazione diversa*

Collezione *Fotografie*

Collezione *Caricature*

Collezione *Omaggi*

Collezione *Ritagli di stampa*

Bibliografia

Amatori, F. – Colli, A. (a cura di)

2017 *Il mondo globale: una storia economica*, Giappichelli, Torino.

Antonelli, V. – D'Alessio, R.

2011 *Gli studi di storia della ragioneria dall'Unità d'Italia ad oggi. Evidenze, interpretazioni, e comparazioni in tema di autori, opere oggetto e metodi*, FrancoAngeli, Milano.

Azzaroni, Giovanni

1981 *Del teatro e dintorni. Una storia della legislazione e delle strutture teatrali in Italia nell'Ottocento,* Bulzoni, Roma.

Baumol, J. W. – Bowen, G. W.

1965 *Performing Arts. The Economic Dilemma*, M.I.T. Press, Cambridge, 1966.

Arti della Performance: orizzonti e culture, n. 15, 2026 – ISBN 9788854972254
DOI: https://doi.org/10.6092/unibo/amsacta/8829
Collana diretta da Matteo Casari e Gerardo Guccini: http://amsacta.unibo.it
Creative Commons: Attribuzione - Non Commerciale 4.0 (CC BY-NC 4.0)

Berta, Giuseppe

2003 *L'imprenditore. Un enigma tra economia e storia*, Marsilio, Venezia.

2018 *L'enigma dell'imprenditore (e il destino dell'impresa)*, il Mulino, Bologna.

Bignami, Paola

1988 *Alle origini dell'impresa teatrale. Dalle carte di Adelaide Ristori*, Nuova Alfa Editoriale, Bologna.

Bucarelli, Mauro

1991 *s.v. De Vivo, Diego,* in *Dizionario Biografico degli Italiani,* Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma, vol. XXXIX, ora reperibile in Treccani Biografie, (ultimo accesso: 11 febbraio 2026).

Buonaccorsi, Eugenio

1981 *Adelaide Ristori in America (1866-1867). Manipolazione dell'opinione pubblica e industria teatrale in una tournée dell'800,* in «Teatro Archivio. Bollettino del Civico Museo dell'Attore del Teatro stabile di Genova», n. 5, settembre, pp. 156-188.

Cambiaghi, Mariagabriella

2024 *Adelaide Ristori ed Ernest Legouvé. La via francese alla carriera internazionale*, in «*Drammaturgia*», XXI, n.s., n. 11, pp. 59-74.

Carlson, Marvin

1984 *Ristori in America,* in *Bernhardt and the Theatre of Her Time*, Eric Salmon (a cura di), Greenwood, Westport-London, 1984, pp. 203-223.

Carrino, Annastella

2018 *Passioni e interessi di una famiglia impresa. I Rocca di Marsiglia nel Mediterraneo dell'Ottocento*, Viella, Roma.

Castriota, Emanuela

1982 *Il viaggio come forma delle "memorie"*, in «Quaderni di teatro», n. 16, pp. 112-119.

Cavaglieri, Livia

2024a *L'impresa Ristori-Capranica. Invenzione e svuotamento della compagnia grandattoriale*, in «*Drammaturgia*», XXI, n.s., n. 11, pp. 157-170.

2024b *La circuitazione domestica di un'attrice internazionale. In tournée con Adelaide Ristori nell'estate-autunno 1860,* in Leonardo Spinelli (a cura di), *1861/1961: un secolo di circuitazione teatrale in Italia. Attori, compagnie, piazze,* tab edizioni, Roma, pp. 53-82.

Arti della Performance: orizzonti e culture, n. 15, 2026 – ISBN 9788854972254
DOI: https://doi.org/10.6092/unibo/amsacta/8829
Collana diretta da Matteo Casari e Gerardo Guccini: http://amsacta.unibo.it
Creative Commons: Attribuzione - Non Commerciale 4.0 (CC BY-NC 4.0)

in corso di p.*Transoceanic touring: theatre stars and labour mobility,* in Matteo Paoletti (a cura di), *The Routledge Companion to the History of Theatre and Migration: 1900-2020s*, Routledge.

Cavaglieri, L. – Chichiriccò, E. – Romani, M.

2026 *Tournée et célébrité. Pour une analyse économique du «giro del mondo» d'Adelaide Ristori (1874-1876)*, in «Revue d'Histoire du Théâtre», n. 302, 1.

Chichiriccò, Emanuela

2024 *Per una filologia del copione: Adelaide Ristori e 'Lady Macbeth',* in «*Drammaturgia*», XXI, n.s., n. 11, pp. 27-44.

Coronella, Stefano

2023 *Ragioneria generale: la logica e la tecnica delle scritture contabili*, Franco Angeli, Milano.

Cosenza, Giovanni Carlo

1875 *Mad for a purpose: a comedy in two acts, translated from the Italian by Alice M. Solomon, expressly for Madame Adelaide Ristori*, Henry Solomon, Sydney.

Cowen, Tyler

1996 *Why I Do not Believe in Cost-disease: Comment on Baumol*, in «Journal of Cultural Economics», XX, n. 3, Special Issue: The 30th Anniversary of "The Performing Arts: An Economic Dilemma" by Baumol and Bowen, pp. 207-214.

D'Amico, Sandro

1984 *L'attore italiano tra Otto e Novecento,* in *Petrolini. La maschera e la storia,* Franca Angelini (a cura di), Laterza, Roma-Bari, pp. 25-38.

Davis, Tracy C.

2000 *The economics of the British stage: 1800-1914*, Cambridge, Cambridge University Press.

Denman Strahan, Richard

1984 *The American Theatrical Tours of Charles Kean,* Dissertation in Philosophy, University of Florida.

Doglio, Federico

1969 *Il teatro pubblico in Italia*, Bulzoni, Roma.

Felloni, Giuseppe

1997 *Moneta, credito e banche in Europa: un millennio di storia*, Banca Carige, Genova.

Arti della Performance: orizzonti e culture, n. 15, 2026 – ISBN 9788854972254
DOI: https://doi.org/10.6092/unibo/amsacta/8829
Collana diretta da Matteo Casari e Gerardo Guccini: http://amsacta.unibo.it
Creative Commons: Attribuzione - Non Commerciale 4.0 (CC BY-NC 4.0)

Frank, Robert H.

2003 *Microeconomia*, Mc Graw-Hill, Milano.

Galletti, Bartolomeo

1876 *Il giro del mondo colla Ristori: note di viaggio*, Tipografia del Popolo Romano, Roma.

Giorcelli, Cristina

1981 *Adelaide Ristori sulle scene britanniche e irlandesi*, in «Teatro Archivio», n. 5, settembre.

Gordon-Clark, Janette

2003 *From Melbourne to Broadway: the Career of Eleanor Carey,* in «Nineteenth Century Theatre and Film», XXX, n. 1, pp. 11-25.

Guerzoni, G. – Romani, M.

1998 *Breve storia dell'intervento pubblico in campo teatrale nell'Italia dell'Ottocento*, in Walter Santagata (a cura di), *Economia dell'arte*, UTET, Torino, pp. 197-228.

Henderson, Ruth

2006 *A Confluence of Moravian Impresarios: Max Maretzek, the Strakosches, and the Graus,* in John Graziano (a cura di), *European Music and Musicians in New York City, 1840-1900,* Boydell & Brewer, Woodbridge, pp. 235-252.

Knepler, Henry

1968 *The gilded stage: the lives and careers of four great actresses Rachel Felix, Adelaide Ristori, Sarah Bernhardt and Eleonora Duse*, Constable, London.

Licini, Stefania

2007 *Donne e affari nella Milano dell'Ottocento*, in «Annali di storia dell'impresa», 18, pp. 53-74.

2012 *Scritture contabili e storia di impresa. Un caso di studio (1838-1882)*, in C. Rossi – G. Rusconi – S. Servalli (a cura di), *Saggi di storia delle discipline aziendali e delle dottrine economiche: scritti in onore di Antonio Amaduzzi professore emerito*, RIREA, Roma, pp. 593-609.

Lilti, Antoine

2014 *Figures publiques: l'invention de la célébrité 1750-1850*, Fayard, Paris.

Arti della Performance: orizzonti e culture, n. 15, 2026 – ISBN 9788854972254
DOI: https://doi.org/10.6092/unibo/amsacta/8829
Collana diretta da Matteo Casari e Gerardo Guccini: http://amsacta.unibo.it
Creative Commons: Attribuzione - Non Commerciale 4.0 (CC BY-NC 4.0)

Livio, Gigi

2000 *Il teatro del grande attore e del mattatore*, in *Storia del teatro moderno e contemporaneo*, diretta da R. Alonge – G. Davico Bonino, vol. II,o *Il grande teatro borghese. Settecento-Ottocento*, Einaudi, Torino, pp. 611-675.

Love, Harold

1984 *The Australian Stage: a documentary history,* Kensington, New South Wales University Press.

Luchini, Ernesto

1898 *Storia della ragioneria italiana*, Amministrazione del periodico 'Il ragioniere', Milano.

Mariani, Laura

2024 *L'Ottocento delle attrici: da Carlotta Marchionni a Eleonora Duse*, Viella, Roma.

Meldolesi, Claudio

1984 *La microsocietà degli attori. Una storia di tre secoli e più*, in «Inchiesta», n. 67, gennaio-giugno, pp. 102-111.

Meldolesi, C. – Taviani, T. (a cura di)

1995 *Teatro e spettacolo nel primo Ottocento*, Laterza, Roma-Bari.

Mezzani, Donatella

2024 *Il fondo Adelaide Ristori al Museo Biblioteca dell'Attore di Genova*, in «Drammaturgia», XXI, n.s., 11, pp. 11-25.

Mitchell, Tony

1995a *Adelaide Ristori Tours Australia 22 July - 4 December 1875, I,* in «Australasian Drama Studies», XXVI, pp. 179-199.

1995b *Adelaide Ristori Tours Australia 22 July - 4 December 1875, II,* in «Australasian Drama Studies», XXVII, pp. 123-141.

Monsagrati, Giuseppe

1998 *s.v. Galletti, Bartolomeo,* in *Dizionario Biografico degli Italiani,* Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma, vol. LI, ora reperibile in Treccani Dizionario Biografie, (ultimo accesso: 11 febbraio 2026).

Mottei, P.

1874 *La Ristori al Brasile,* «L'Arte drammatica», n. 37, 18 luglio.

Arti della Performance: orizzonti e culture, n. 15, 2026 – ISBN 9788854972254
DOI: https://doi.org/10.6092/unibo/amsacta/8829
Collana diretta da Matteo Casari e Gerardo Guccini: http://amsacta.unibo.it
Creative Commons: Attribuzione - Non Commerciale 4.0 (CC BY-NC 4.0)

Nicholson, Rashna Darius

2022 *Italian Impresarios, American Minstrels and Parsi Theatre: Sonic Networks and the Negotiation of Opera in Colonial South and South East Asia*, in A. Körner – P. M. Kühl (a cura di), *Italian Opera in Global and Transnational Perspective. Reimagining Italianità in the Long Nineteenth Century*Cambridge University Press, Cambridge, pp. 214-238.

O'Neill, Sally

1969 *s.v. George Selth Coppin (1819-1906),* in *Australian Dictionary of Biography*, Melbourne, Melbourne University Press, vol. III, ora reperibile in National Centre of Biography, Australian National University, Australian Dictionary of Biography, (ultimo accesso: 11 febbraio 2026).

Paoletti, Matteo

2017 *Savona e la sua scena. Il Teatro Chiabrera tra Risorgimento e Unità (1853 – 1883),* Associazione Amici della Biblioteca Franzoniana, Genova.

Petrini, Armando

2024 *La Drammatica Compagnia della Città di Torino (1877-1884). Il progetto, le vicende, qualche dato*, in *1861/1961: un secolo di circuitazione teatrale in Italia. Attori, compagnie, piazze,* a cura di Leonardo Spinelli, tab edizioni, Roma, pp. 83-118.

Piazza, Dino (a cura di)

1948 *Con Adelaide Ristori nel giro del mondo 1874-1875: lettere di viaggio*, Italgeo, Milano.

Piperno, Franco

1987 *Il sistema produttivo fino al 1780*, in Lorenzo Bianconi e Giorgio Pestelli (a cura di), *Storia dell'opera italiana*, vol. IV, EDT, Torino, pp. 1-75.

Pollard, Sidney

2000 *Capital Accounting in the Industrial Revolution,* in *Essays on the Industrial Revolution*, Colin Holmes (a cura di), Routledge, New York, pp. 81-97.

Ristori, Adelaide

1887 *Ricordi e studi artistici*, Roux, Torino-Napoli.

2005 *Ricordi e studi artistici*, a cura di Antonella Valoroso, Dino Audino, Roma.

Arti della Performance: orizzonti e culture, n. 15, 2026 – ISBN 9788854972254
DOI: https://doi.org/10.6092/unibo/amsacta/8829
Collana diretta da Matteo Casari e Gerardo Guccini: http://amsacta.unibo.it
Creative Commons: Attribuzione - Non Commerciale 4.0 (CC BY-NC 4.0)

Romani, Marina

2021 *Paesaggi relazionali. Risorse di stato, risorse etniche, relazioni*, in Giovanni Gregorini e Marina Romani (a cura di), *Borghesie nazionali, borghesie cosmopolite. Banca privata, finanza, reti (Italia, secoli XVIII-XX)*, Franco Angeli, Milano, pp. 159-182.

Schino, Mirella

2023a *Eleonora Duse. Storia e immagini di una rivoluzione teatrale*, Carocci, Roma.

2023b *Studio per due attrici: Adelaide Ristori ed Eleonora Duse,* in «Drammaturgia», XX, n.s., 10, pp. 93-108.

Sciarelli, Fabiana

2005 *La gestione dell'impresa teatrale. La produzione artistica e l'economia aziendale*, Giannini, Napoli.

Simoncini, Francesca

2020 *La Consécration d'Adelaide Ristori aux États-Unis, entre tradition et modernité (1866-1868)*, in «Cahiers de Littérature Française», n. 19, p. 83-100.

Spinelli, Leonardo (a cura di)

2024 *1861/1961: un secolo di circuitazione teatrale in Italia. Attori, compagnie, piazze,* tab edizioni, Roma, pp. 53-82.

Steffan, C. – Zoppelli, L.

2023 *Nei palchi e sulle sedie: il teatro musicale nella società italiana dell'Ottocento*, Carocci, Roma.

Szymanski-Düll, Berenika

2025 *Defining the Theatre Migrant: A Concept Developed Through the Lens of Nineteenth-Century Theatre Practices*, in B. Szymanski-Düll – L. Skwirblies (a cura di), *European Theatre Migrants in the Age of Empire Personal Experiences, Transnational Trajectories, and Socio-Political Impacts*, Palgrave Macmillan, Cham, pp. 15-34.

Valoroso, Antonella

2022 *Adelaide Ristori e lo specchio della scrittura. Messinscena delle memorie di una diva dell'Ottocento*, Carocci, Roma.

Vannucci, Alessandra

2022 *Di lei attaccatissimo D. Pedro: epistolario tra Adelaide Ristori e l'ultimo imperatore del Brasile*, Morlacchi, Perugia.

Arti della Performance: orizzonti e culture, n. 15, 2026 – ISBN 9788854972254
DOI: https://doi.org/10.6092/unibo/amsacta/8829
Collana diretta da Matteo Casari e Gerardo Guccini: http://amsacta.unibo.it
Creative Commons: Attribuzione - Non Commerciale 4.0 (CC BY-NC 4.0)

Viziano, Teresa

2004 *Adelaide Ristori e Bianca Capranica. Madre attrice, figlia marchesa,* in *Donne e teatro,* a cura di Daria Perocco, Università Ca' Foscari, Venezia.

2013 *La Ristori. Vita romanzesca di una primadonna dell'Ottocento,* La conchiglia di Santiago, San Miniato.

Arti della Performance: orizzonti e culture, n. 15, 2026 – ISBN 9788854972254
DOI: https://doi.org/10.6092/unibo/amsacta/8829
Collana diretta da Matteo Casari e Gerardo Guccini: http://amsacta.unibo.it
Creative Commons: Attribuzione - Non Commerciale 4.0 (CC BY-NC 4.0)

Mappa interattiva del "giro del mondo" di Adelaide Ristori

di Thaiz Bozano

La mappa interattiva del giro del mondo nasce da un approfondimento sul Fondo Adelaide Ristori conservato al Museo Biblioteca dell'Attore di Genova. Questa ricerca si è sviluppata nel contesto delle lezioni di "Organizzazione dello spettacolo" presso l'Università di Genova con l'obiettivo di individuare l'itinerario della Compagnia Drammatica Italiana durante il giro del mondo. La cronaca profondamente umana degli eventi del viaggio, presentata dalle voci degli stessi protagonisti attraverso la diaristica, ha dato dunque lo stimolo a ricostruire visivamente il giro del mondo compiuto da Adelaide Ristori e dalla sua compagnia di attori, partendo da Bordeaux, il 9 maggio 1874 e arrivando a Roma, il 14 gennaio 1876.

Fig. 1 – Mappa del giro del mondo [1]

[1] La mappa è consultabile al seguente link: https://www.google.com/maps/d/u/0/edit?mid=1p3PO8uQnS-QhZ7zL-iTsgaPyBj4GgFM&usp=sharing (ultimo accesso: 11 febbraio 2026).

Arti della Performance: orizzonti e culture, n. 15, 2026 – ISBN 9788854972254
DOI: https://doi.org/10.6092/unibo/amsacta/8829
Collana diretta da Matteo Casari e Gerardo Guccini: http://amsacta.unibo.it
Creative Commons: Attribuzione - Non Commerciale 4.0 (CC BY-NC 4.0)

La mappa presenta le differenti le tappe del viaggio evidenziando tramite icone identificative le fermate di scalo e di sosta, nonché alcuni eventi significativi della percorrenza, e infine i soggiorni nelle diverse città della *tournée*.

Le linee e i nodi che rappresentano gli spostamenti, le soste e gli eventi notevoli sono presentati con colori omogenei, scelti per evidenziare le differenti fasi del viaggio. Questa suddivisione – viola per l'Europa; blu per il Sud America; rosso per gli Stati Uniti; verde per l'Australia e infine arancione per il viaggio di ritorno attraverso l'Asia – corrisponde indicativamente alla suddivisione geografica dei continenti attraversati. Questa categorizzazione è riportata nei livelli di raggruppamento visibili nel pannello a sinistra dell'interfaccia di controllo.

Fig. 2 – Colori del viaggio

Fig. 3 – Simboli del viaggio

Ogni nodo riportato nella mappa interattiva presenta, una volta selezionato, una testimonianza degli eventi corrispondenti alla tappa del viaggio e riporta i riferimenti bibliografici attingendo dalle fonti primarie: *Il Giro del Mondo: Colla Ristori* di Bartolomeo Galletti; *Con Adelaide Ristori nel giro del mondo 1874-1875* di Marco Piazza, e infine i *Ricordi e Studi Artistici* della stessa Adelaide Ristori.

Fig. 4 – Tappa dell'itinerario

Arti della Performance: orizzonti e culture, n. 15, 2026 – ISBN 9788854972254
DOI: https://doi.org/10.6092/unibo/amsacta/8829
Collana diretta da Matteo Casari e Gerardo Guccini: http://amsacta.unibo.it
Creative Commons: Attribuzione - Non Commerciale 4.0 (CC BY-NC 4.0)

Selezionando i livelli è possibile mostrare e nascondere le singole tratte, e visualizzare separatamente solo le piazze in cui la Compagnia ha rappresentato gli spettacoli. Queste icone sono separate in un livello ulteriore e presentano una numerazione progressiva corrispondente all'ordine delle rappresentazioni.

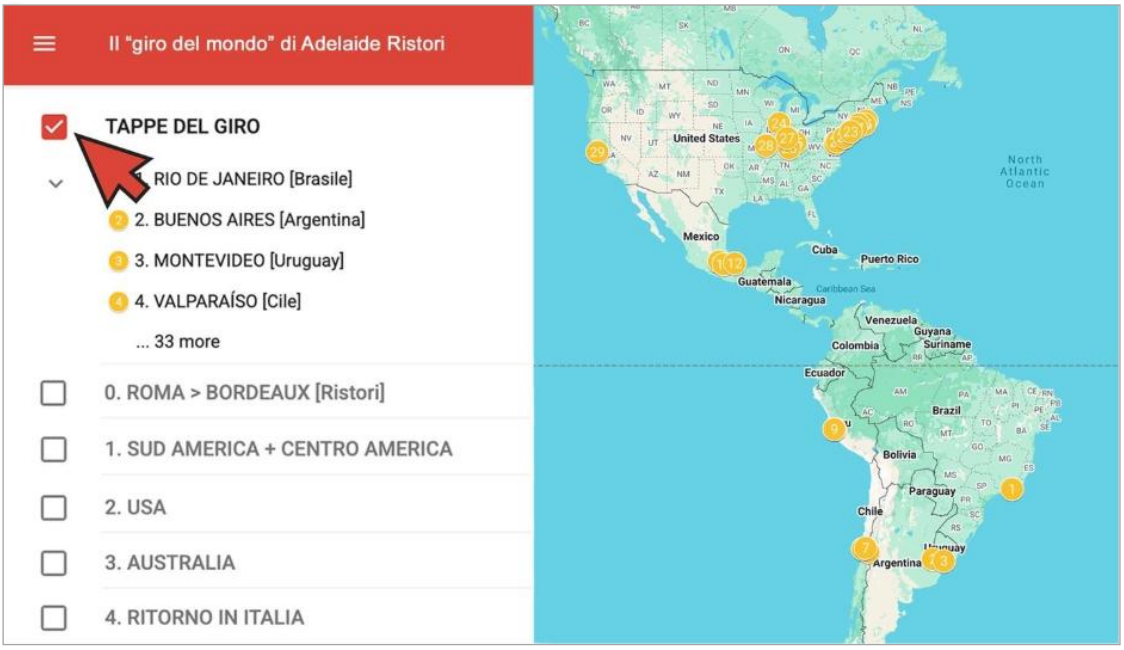


Fig. 5 – Tappe di spettacolo

La scelta dei brani inclusi nei nodi della mappa – tratti da Galletti 1876, Ristori 1887 e Piazza 1948 – ha favorito la ricostruzione degli aspetti maggiormente legati alla descrizione dell'esperienza del viaggio e della vita della compagnia viaggiante.

Si è dato risalto alla descrizione – talvolta meravigliosa ed esotica – delle bellezze naturali del Nuovo Mondo. Si pensi ad esempio ad un passaggio egualmente presente nelle memorie tanto di Piazza, quanto di Galletti, sul superamento della linea dell'Equatore.

Per altro verso la scelta si è indirizzata maggiormente verso eventi specifici e non necessariamente legati per via diretta alle rappresentazioni teatrali, ma certamente connessi con la fama internazionale dell'attrice. È questo il caso del notevolissimo evento – riportato nella mappa in un nodo vicino a Santiago del Cile – che vede la Ristori protagonista della grazia per un condannato a morte.

I diari dei protagonisti ci ricordano con straordinaria attualità – a centocinquant'anni di distanza da quel viaggio – che la vita di teatro è essenzialmente itinerante, e in essa il tempo del lavoro, del viaggio e dell'esistere quotidiano, si manifestano come un'esperienza profondamente umana e irriducibilmente comunitaria.

Arti della Performance: orizzonti e culture, n. 15, 2026 – ISBN 9788854972254
DOI: https://doi.org/10.6092/unibo/amsacta/8829
Collana diretta da Matteo Casari e Gerardo Guccini: http://amsacta.unibo.it
Creative Commons: Attribuzione - Non Commerciale 4.0 (CC BY-NC 4.0)

Bibliografia

Galletti, Bartolomeo

1876 *Il giro del mondo colla Ristori: note di viaggio*, Tipografia del Popolo Romano, Roma.

Piazza, Dino (a cura di)

1948 *Con Adelaide Ristori nel giro del mondo 1875-1875: lettere di viaggio*, Italgeo, Milano.

Ristori, Adelaide

1887 *Ricordi e studi artistici*, Roux, Torino-Napoli.

Arti della Performance: orizzonti e culture, n. 15, 2026 – ISBN 9788854972254
DOI: https://doi.org/10.6092/unibo/amsacta/8829
Collana diretta da Matteo Casari e Gerardo Guccini: http://amsacta.unibo.it
Creative Commons: Attribuzione - Non Commerciale 4.0 (CC BY-NC 4.0)

AMMINISTRARE L'OPERA LIRICA: ECONOMIA, DIRITTO, EDITORIA, INVENZIONE

Arti della Performance: orizzonti e culture, n. 15, 2026 – ISBN 9788854972254
DOI: https://doi.org/10.6092/unibo/amsacta/8829
Collana diretta da Matteo Casari e Gerardo Guccini: http://amsacta.unibo.it
Creative Commons: Attribuzione - Non Commerciale 4.0 (CC BY-NC 4.0)

I rendiconti Ricordi-Verdi (1849-1895): una banca dati per lo studio economico del repertorio

di Ruben Vernazza

Lo studio dei sistemi produttivi dell'opera italiana dell'Ottocento ha conosciuto negli ultimi decenni una ridefinizione progressiva dei suoi oggetti e strumenti. Le indagini degli anni Ottanta, le prime condotte secondo approcci metodologici modernamente intesi, offrirono un solido inquadramento generale dell'industria operistica attraverso l'individuazione di attori, strutture e dinamiche fondamentali, e la messa a punto di un armamentario euristico che rimane tuttora di riferimento (Rosselli 1983, Rosselli 1984, Rosselli 1987, Nicolodi 1987). Su quei presupposti, in tempi più recenti la storiografia ha ampliato e articolato il campo d'indagine, riconsiderando temi noti o introducendone di nuovi attraverso approcci differenziati: storia culturale (Sorba 2001), storia economica e delle istituzioni del mercato teatral-operistico (Cavaglieri 2003; Toelle 2007; Baia Curioni 2010; Baia Curioni 2011; Baia Curioni, Forti 2014; Palidda 2024; Paoletti 2026), storia del diritto (Annunziata 2016; Annunziata, Colombo 2018), prospettive locali e transnazionali sulla produzione e sulla circolazione del repertorio (Paoletti 2020, Scuderi 2022, Paoletti 2023, Galliano 2026). Ne è derivato un nuovo bilanciamento degli interessi di ricerca: accanto alla consueta attenzione per il posizionamento dell'autore nel sistema produttivo e per le circostanze della prima creazione di una specifica composizione, si è accentuata l'importanza di processi, attori e relazioni che rendono possibile la diffusione e la valorizzazione dell'opera italiana nel tempo e nello spazio.

Entro tale cornice, un caso di particolare rilievo è rappresentato dal rapporto, instauratosi negli anni Quaranta e protrattosi fin dentro il Novecento, fra Giuseppe Verdi e Casa Ricordi: da un lato il massimo operista italiano del periodo, e fra i più rilevanti a livello internazionale, dotato di una spiccata consapevolezza delle dinamiche economiche del proprio lavoro; dall'altro il principale editore musicale italiano, con una potenza industriale ineguagliabile nell'Italia del suo tempo e una marcata proiezione sui mercati esteri.

Il ruolo centrale di Ricordi nella carriera di Verdi è stato riconosciuto fin dalle prime ricostruzioni storiche, concentrate soprattutto sull'analisi dei loro rapporti personali, in una prospettiva biografica e di contestualizzazione dei singoli titoli operistici spesso fondata sull'esame della corrispondenza. In

Arti della Performance: orizzonti e culture, n. 15, 2026 – ISBN 9788854972254
DOI: https://doi.org/10.6092/unibo/amsacta/8829
Collana diretta da Matteo Casari e Gerardo Guccini: http://amsacta.unibo.it
Creative Commons: Attribuzione - Non Commerciale 4.0 (CC BY-NC 4.0)

anni più recenti, la riflessione si è orientata più specificamente sulle relazioni commerciali fra compositore ed editore, mettendo in luce i vantaggi reciproci che essi ottennero dalla loro cooperazione, e la rilevanza generale che il loro rapporto ebbe per il sistema operistico italiano in termini di modelli produttivi, strategie editoriali e commerciali e trasformazioni dei quadri normativi (Baia Curioni 2011; Baia Curioni, Forti 2014; Fubelli 2020; Balluchi, Lazzini, Torelli 2021). Segnatamente, sono emerse la dimensione eccezionale dell'investimento sostenuto da Ricordi attraverso i contratti d'acquisto delle opere di Verdi, talvolta anche a scapito di altri autori, e il ruolo svolto da entrambi nel processo di stabilizzazione della legislazione sul diritto d'autore, con effetti che travalicarono anche il contesto nazionale. Rimane tuttavia poco esplorata, su basi documentarie pertinenti, una dimensione cruciale del rapporto, nella quale si riflettono molti degli aspetti sopra evocati: la dimensione dei flussi economici legata alla circolazione teatrale del repertorio operistico nel tempo, ossia alla gestione dei materiali esecutivi e alla ripartizione dei relativi proventi. Contratti, corrispondenze e casi esemplari hanno costituito strumenti privilegiati dell'indagine; meno spesso si è lavorato su documentazione seriale che renda osservabile l'economia del repertorio verdiano gestito da Ricordi nella sua amministrazione quotidiana, nazionale e internazionale, anche in relazione a vincoli contrattuali e legislativi in costante evoluzione.

In questa lacuna si colloca il presente contributo, fondato sullo studio dei rendiconti economici che Casa Ricordi inviò a Verdi fra il 1849 e il 1895, e che il compositore conservò sistematicamente fra le sue carte. Questi documenti registrano tutte le operazioni economiche intercorse fra editore e compositore, e costituiscono, nel loro insieme, una serie amministrativa continua. Pur non essendo ignoti agli studiosi – singole parti sono state esaminate in contesti specifici (Martini 2017; Balluchi, Lazzini, Torelli 2021; Martini 2022) – questi documenti non sono mai stati osservati come *corpus* unitario, né analizzati sistematicamente dal punto di vista delle dinamiche economiche che essi veicolano. A quanto è finora noto, si tratta peraltro di una documentazione unica nel suo genere: non si conoscono collezioni simili di documenti di questa natura conservate negli archivi di altri compositori italiani dell'Ottocento, e, benché prodotti da Ricordi, la casa stessa non ne conservò copia. La loro sopravvivenza dipende dunque dalla deliberata volontà di Verdi e dalla sua nota attenzione per il controllo dei propri affari.

L'articolo stende un primo bilancio della ricerca condotta su questi documenti, esponendo risultati, criteri, limiti e prospettive. I rendiconti sono contestualizzati da un punto di vista storico, se ne enucleano le funzioni, si chiariscono i criteri di spoglio adottati e si illustra l'organizzazione delle

Arti della Performance: orizzonti e culture, n. 15, 2026 – ISBN 9788854972254
DOI: https://doi.org/10.6092/unibo/amsacta/8829
Collana diretta da Matteo Casari e Gerardo Guccini: http://amsacta.unibo.it
Creative Commons: Attribuzione - Non Commerciale 4.0 (CC BY-NC 4.0)

informazioni da essi desunte in una banca dati interrogabile. L'articolo addita inoltre alcune possibili piste di ricerca che il riordino seriale di tali dati amministrativi rende praticabile per la ricostruzione delle strutture che reggevano e regolavano la produzione e il mercato delle opere di Verdi e, più in generale, per lo studio della storia dell'opera italiana nel secondo Ottocento.

I. Assetti contrattuali ed economici: cessione e partecipazione ai proventi

L'esistenza stessa dei rendiconti è legata a un momento di svolta nei rapporti economici fra Verdi e Casa Ricordi. Nel 1849, in occasione della cessione della *Battaglia di Legnano*, fu adottato per la prima volta, su esplicita richiesta di Verdi[1], un modello contrattuale che si discostava in modo significativo dalla prassi allora dominante. Fino a quel momento, la consuetudine dei contratti nel mercato operistico italiano prevedeva che l'autore della musica ricevesse un compenso forfettario per la cessione dell'opera, trasferendone contestualmente la piena disponibilità economica a impresari o editori. Una volta venduta, l'opera usciva dalla sfera di controllo del suo autore, che non partecipava ai proventi generati dallo sfruttamento nel tempo attraverso il commercio delle edizioni a stampa e dei materiali musicali necessari alle rappresentazioni teatrali. Il meccanismo stabilito nei contratti verdiani a partire dal 1849 introdusse un doppio canale di guadagno per l'autore, con una parte fissa e una variabile. La prima si confermava come la somma corrisposta dall'editore per l'acquisto della partitura e dei diritti connessi, fra i quali rientravano quelli di stampa (spartiti e riduzioni), che rimasero sempre interamente nella disponibilità dell'editore, senza che Verdi ne avesse mai a ricavare introiti diretti. La parte variabile riguardava invece i materiali destinati alle rappresentazioni teatrali – partiture e parti staccate – e si traduceva in una partecipazione agli introiti generati dal loro commercio (Baia Curioni 2011, Fubelli 2020).

Le concrete modalità attraverso cui i materiali esecutivi venivano sfruttati economicamente meritano di essere precisate, poiché sono spesso oggetto di fraintendimenti. Il commercio avveniva di norma secondo due modalità distinte: da un lato, il noleggio a impresari o teatri per periodi determinati, nella maggior parte dei casi coincidenti con una singola stagione o con un numero limitato di recite, al termine dei quali il materiale doveva essere restituito all'editore; dall'altro, la vendita definitiva, praticata soprattutto nei mercati esteri. Qui, spesso, il noleggio non risultava possibile per l'assenza di

[1] Lettera di Verdi a Ricordi, Milano, 20 maggio 1847, in Cesari e Luzio (1913: 37-39).

Arti della Performance: orizzonti e culture, n. 15, 2026 – ISBN 9788854972254
DOI: https://doi.org/10.6092/unibo/amsacta/8829
Collana diretta da Matteo Casari e Gerardo Guccini: http://amsacta.unibo.it
Creative Commons: Attribuzione - Non Commerciale 4.0 (CC BY-NC 4.0)

una locale legislazione a tutela della proprietà intellettuale, oppure per difficoltà logistiche, legate ai costi di spedizione e all'impossibilità di controllare i materiali in assenza di agenti sul posto che potessero scongiurarne utilizzi impropri, primo fra tutti la realizzazione di copie pirata. Nel complesso dei dati riguardanti i redditi variabili del commercio delle opere verdiane, i proventi derivanti dalle vendite costituirono comunque una voce sempre secondaria rispetto a quella del noleggio.

In assenza di una legislazione statale sul diritto d'autore, questo assetto concordato da Verdi e Ricordi configurava nei fatti una forma di tutela d'autore *extra legem*: un accordo privato che rendeva amministrabile e ripartibile la rendita connessa allo sfruttamento del repertorio.

Nella fase iniziale di applicazione del nuovo sistema, la quota variabile fu strutturata in forma rigida, prevedendo una cifra fissa spettante a Verdi per ogni noleggio o vendita. Questa impostazione si rivelò tuttavia presto poco funzionale, poiché obbligava l'editore a imporre tariffe elevate a tutti i teatri, compresi quelli gestiti da impresari con disponibilità economiche modeste; ciò portò spesso questi ultimi a rinunciare agli allestimenti, limitando di conseguenza la circolazione del repertorio. Già nel 1850, su suggerimento di Giovanni Ricordi[2], tale meccanismo fu sostituito da un sistema percentuale, che introduceva una maggiore flessibilità e consentiva di modulare i costi in base alle condizioni economiche delle singole piazze: Verdi percepiva il 30% degli introiti da noleggio e il 40% di quelli derivanti dalle vendite. Le aliquote furono ridefinite al rialzo nel 1857, in corrispondenza con la cessione di *Simon Boccanegra*, in una forma destinata a reggere nel lungo periodo: 40% sui noleggi, 50% sulle vendite.

Un ulteriore elemento strutturale dei contratti che occorre specificare riguarda la limitazione temporale dei diritti di partecipazione ai proventi. Nel primo quindicennio del nuovo regime contrattuale concordato fra Verdi e Ricordi, tali diritti erano riconosciuti per un periodo di dieci anni a partire dalla stipula del contratto; allo scadere di tale termine, gli introiti derivanti dalla circolazione dell'opera passavano integralmente all'editore. Questa clausola incide direttamente sulla leggibilità dei flussi registrati nei rendiconti: la cessazione delle entrate associate a un titolo non segnala necessariamente l'interruzione della sua vita teatrale, ma piuttosto il venir meno delle spettanze dell'autore. Il limite decennale fu superato con il contratto per la cessione di *Don Carlos*, stipulato nel 1867 (trascritto in Fubelli 2020, 112), che recepiva le innovazioni introdotte dalla prima normativa italiana sul diritto d'autore, la cosiddetta legge Scialoja (25 giugno 1865, n. 2337): questa riconosceva

[2] Lettera di Giovanni Ricordi a Verdi, Milano, 26 gennaio 1850, in Cesari e Luzio 1913, 87-93.

Arti della Performance: orizzonti e culture, n. 15, 2026 – ISBN 9788854972254
DOI: https://doi.org/10.6092/unibo/amsacta/8829
Collana diretta da Matteo Casari e Gerardo Guccini: http://amsacta.unibo.it
Creative Commons: Attribuzione - Non Commerciale 4.0 (CC BY-NC 4.0)

all'autore diritti sulle sue opere estesi per tutta la durata della vita e, secondo termini che sarebbero stati oggetto di successive riformulazioni, anche oltre la morte (Piazzoni 2001).

Fu la quantità ingente dei flussi economici generati da questi accordi, nonché l'assetto ibrido e complesso dei meccanismi descritti, a cavaliere fra accordi privati e regolazione legislativa e rinegoziati nel corso degli anni, a rendere necessaria la tracciatura puntuale delle transazioni e la loro rendicontazione periodica. Da questa esigenza si definisce la natura dei rendiconti Ricordi-Verdi e il tipo di informazione economica che essi veicolano.

II. I rendiconti Ricordi-Verdi come fonte

I rendiconti inviati da Casa Ricordi a Verdi sono conservati nell'archivio del compositore, già presso la Villa di Sant'Agata e oggi all'Archivio di Stato di Parma. La presente ricerca è stata condotta sulle riproduzioni digitali conservate presso l'Archivio dell'Istituto Nazionale di Studi Verdiani (di seguito INSV). Il *corpus* esaminato comprende una novantina di rendiconti, corrispondenti a oltre 500 immagini digitali, dai quali sono stati estratti poco più di 3550 record. I documenti coprono in modo continuo il periodo compreso fra il 1849 e il 1895: il primo rendiconto, che registra operazioni avviate l'anno precedente, è datato 11 luglio 1850; l'ultimo reca la data del 31 dicembre 1895. L'avvio della rendicontazione coincide dunque con l'introduzione del sistema contrattuale descritto nel capitolo precedente. Da altre fonti sappiamo che la stesura dei rendiconti proseguì anche negli anni successivi al 1895[3], e probabilmente anche oltre la morte di Verdi, quando i diritti sulle sue opere furono assegnati, per disposizione testamentaria, alla Casa di riposo per musicisti di Milano. I documenti relativi a queste ulteriori fasi non sono tuttavia conservati nel *corpus* oggi disponibile: essi risultano dispersi o non ancora riemersi.

I rendiconti sono documenti di natura eminentemente amministrativa e strettamente privata, concepiti come strumento di lavoro inserito nella gestione ordinaria del rapporto economico fra editore e compositore. Redatti con cadenza nella maggior parte dei casi semestrale, talvolta annuale, essi avevano una funzione pratica ben definita: registrare sistematicamente le operazioni economiche intercorse fra editore e compositore, consentendo la verifica delle entrate, delle uscite e dei saldi del

[3] Cfr, per esempio, lettera di Verdi a Giulio Ricordi, Sant'Agata, 3 luglio 1896: «Ho ricevuto la nota del semestre ed i Contratti che rimandovi fra breve» (Milano, Archivio Storico Ricordi, LLET001985).

Arti della Performance: orizzonti e culture, n. 15, 2026 – ISBN 9788854972254
DOI: https://doi.org/10.6092/unibo/amsacta/8829
Collana diretta da Matteo Casari e Gerardo Guccini: http://amsacta.unibo.it
Creative Commons: Attribuzione - Non Commerciale 4.0 (CC BY-NC 4.0)

conto all'interno di un rapporto economico complesso e protratto nel tempo. Occorre chiarire che i documenti registrano l'insieme delle attività commerciali gestite da Casa Ricordi, ma non esauriscono l'intero spettro dello sfruttamento economico delle opere verdiane. Verdi, infatti, si avvalse anche di altri editori e mediatori: in Italia, solo in casi sporadici legati agli esordi della sua carriera, Lucca, in seguito riassorbito dalla stessa Ricordi; all'estero, esulava dalla sfera di controllo di Ricordi il mercato francofono, di competenza dell'editore Escudier fino a tutti gli anni Settanta, poi di agenti.

Dal punto di vista formale, i rendiconti sono organizzati secondo una struttura contabile in partita doppia. Nella colonna del *dare* sono registrate le spese sostenute dall'editore per conto del compositore; nella colonna dell'*avere* figurano invece le somme riconosciute a Verdi. Questa distinzione è essenziale per l'uso storico della fonte. Verdi utilizzò a lungo le spettanze dovutegli da Casa Ricordi come una vera e propria cassa di appoggio, affidando all'editore il pagamento di spese di natura molto diversa: le voci del *dare* contemplano, per esempio, acquisti di beni, spese di viaggio, commissioni bancarie. Le voci dell'*avere* presentano una maggiore omogeneità, e costituiscono il nucleo informativo su cui si fonda la ricerca qui presentata. La parte nettamente preponderante di esse riguarda i compensi fissi corrisposti per la cessione delle opere, i proventi derivanti dal noleggio dei materiali esecutivi, e quelli provenienti dalla vendita definitiva degli stessi materiali. Sporadicamente sono annotati conguagli o rettifiche rispetto a periodi precedenti. Solo a partire dagli ultimi due decenni del secolo compaiono inoltre alcune voci riconducibili a diritti d'autore in senso proprio. A partire dal 1889 sono registrati i cosiddetti "piccoli diritti" garantiti dalla legislazione italiana, riscossi per conto di Verdi dalla Società Italiana degli Autori e rimessi a Ricordi; dal 1878 appaiono guadagni provenienti da contesti – l'Impero austro-ungarico, l'Impero germanico e, in modo non sistematico, la Spagna e gli Stati Uniti – nei quali era previsto un sistema di corresponsione dei diritti sulla base dei guadagni al botteghino della singola rappresentazione (i cosiddetti *tantièmes*). Questa distinzione è rilevante anche sul piano amministrativo: nei paesi dotati di un regime di diritto d'autore del genere appena descritto, i proventi erano calcolati per recita; nel sistema italiano, invece, il noleggio dei materiali da parte di Ricordi veniva di norma concesso per stagione, e l'importo fissato in base alla dotazione economica dell'impresa e a un'ipotesi di guadagno al botteghino, stabilita su un numero forfettario di rappresentazioni. I rendiconti, di conseguenza, non registrano la cronologia puntuale delle rappresentazioni teatrali, né consentono di ricostruire direttamente il numero effettivo delle recite. Essi rendono invece osservabile la trasposizione amministrativa della circolazione del repertorio, nella forma di operazioni economicamente rilevanti per il rapporto fra autore ed editore.

Arti della Performance: orizzonti e culture, n. 15, 2026 – ISBN 9788854972254
DOI: https://doi.org/10.6092/unibo/amsacta/8829
Collana diretta da Matteo Casari e Gerardo Guccini: http://amsacta.unibo.it
Creative Commons: Attribuzione - Non Commerciale 4.0 (CC BY-NC 4.0)

Occorre sottolineare che i rendiconti registrano pagamenti espressi in una pluralità di monete, in linea con la frammentazione monetaria dell'Italia preunitaria, la varietà dei sistemi monetari europei e la crescente apertura di Ricordi ai mercati esteri. Tuttavia, in conformità con una prassi sollecitata dallo stesso Verdi, le somme venivano sistematicamente ricondotte a una valuta di riferimento stabile: fino all'Unità d'Italia il franco francese, poi la lira. Questa operazione di conversione fa dunque parte integrante del funzionamento del sistema amministrato, agevolando la comparabilità dei valori economici registrati anche nel lungo periodo.

Sebbene i primi rendiconti presentino una struttura molto meno ordinata rispetto a quelli più tardi e il metodo di registrazione si affini progressivamente – a titolo esemplificativo, si confrontino i facsimile di estratti di rendiconti del 1854 e del 1881 (Figg. 1 e 2) –, la documentazione conserva una continuità nella natura delle voci registrate e nelle modalità di annotazione tale da rendere metodologicamente legittimo il confronto fra dati distanti anche cinquant'anni.

III. Metodo: dalla contabilità al dato

Il trattamento dei rendiconti Ricordi-Verdi qui applicato consiste nella loro organizzazione in una banca dati interrogabile, costruita a partire dalle voci dell'*avere* registrate nei documenti. Il passaggio dalla scrittura contabile al dato si fonda su una riorganizzazione selettiva delle informazioni presenti nei rendiconti. Questa riorganizzazione implica una serie di decisioni operative circoscritte: la selezione dei dati rilevanti, la definizione dell'unità di registrazione, la classificazione delle tipologie di operazione, la gestione delle coordinate temporali e monetarie. Esplicitare tali scelte consente di delimitare con precisione il campo di osservazione costruito a partire dal documento e di chiarire quali proprietà risultino descrivibili attraverso i dati ricavati.

III.I La voce contabile come record

Nei rendiconti, le voci dell'*avere* si presentano come righe contabili che attribuiscono a Verdi un importo determinato. Tali righe costituiscono unità relativamente autonome e omogenee, pur in assenza, come già s'è accennato, di una piena standardizzazione formale e con varianti significative nel corso degli anni. Ai fini dell'analisi, ciascuna di queste voci è trattata come un *record*, inteso come una singola transazione economicamente rilevante all'interno del rapporto fra autore ed editore.

Arti della Performance: orizzonti e culture, n. 15, 2026 – ISBN 9788854972254
DOI: https://doi.org/10.6092/unibo/amsacta/8829
Collana diretta da Matteo Casari e Gerardo Guccini: http://amsacta.unibo.it
Creative Commons: Attribuzione - Non Commerciale 4.0 (CC BY-NC 4.0)

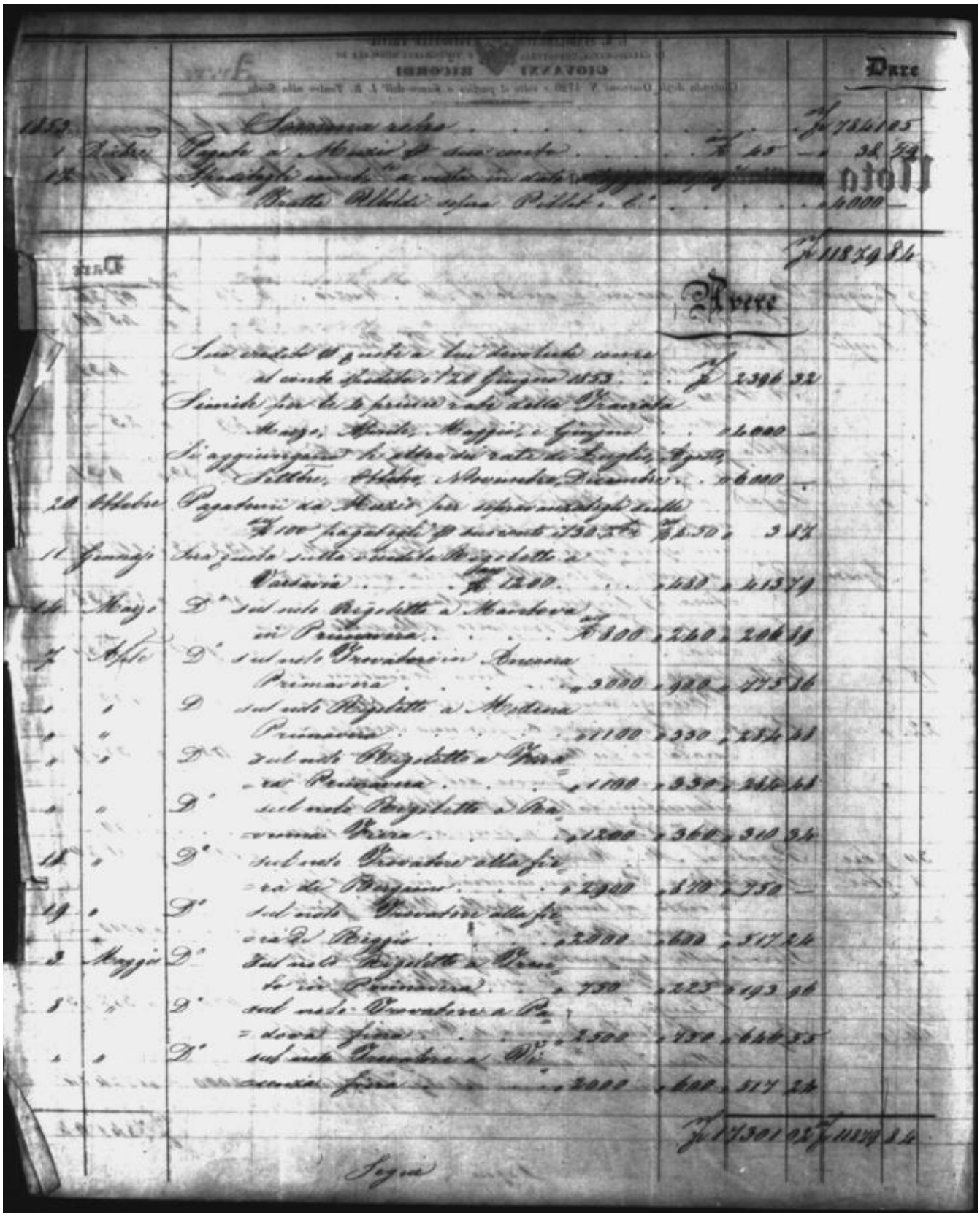
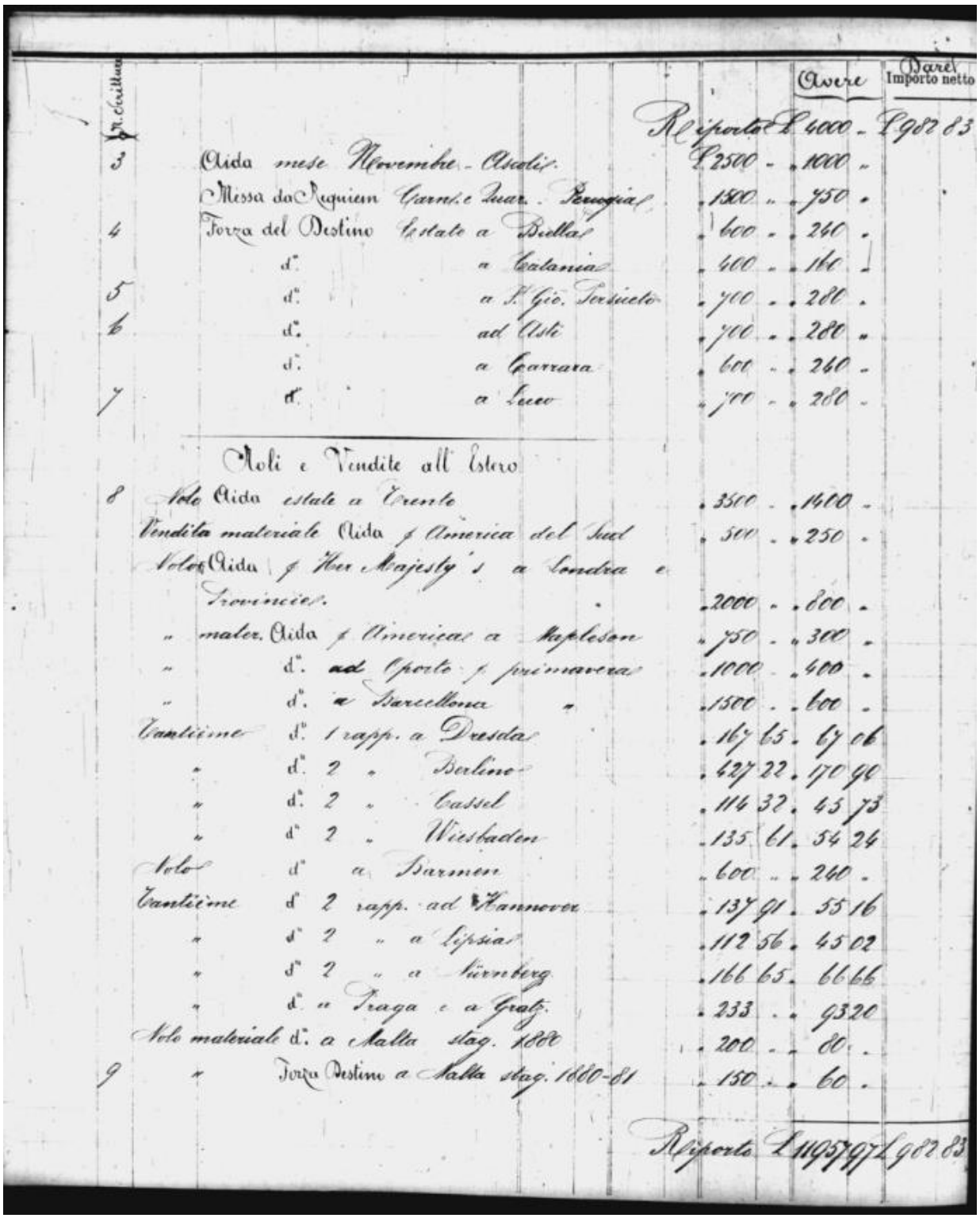


Fig. 1 – Rendiconto 1854, 1° semestre (INSV, MF78_35_0019)

Arti della Performance: orizzonti e culture, n. 15, 2026 – ISBN 9788854972254
DOI: https://doi.org/10.6092/unibo/amsacta/8829
Collana diretta da Matteo Casari e Gerardo Guccini: http://amsacta.unibo.it
Creative Commons: Attribuzione - Non Commerciale 4.0 (CC BY-NC 4.0)



N. Civ.			Avere	Dare Importo netto
		Riporta	£ 4000 -	£ 982 83
3	Aida mese Novembre - Ascoli	£ 2500 -	1000 -	
	Messa da Requiem Carm.e Juar. - Perugia	1500 -	750 -	
4	Forza del Destino estate a Biella	600 -	240 -	
	d°. a Catania	400 -	160 -	
5	d°. a S. Gio. Persiceto	700 -	280 -	
6	d°. ad Asti	700 -	280 -	
	d°. a Carrara	600 -	240 -	
7	d°. a Lucca	700 -	280 -	
	Noli e Vendite all Estero			
8	Nolo Aida estate a Trento	3500 -	1400 -	
	Vendita materiale Aida p America del Sud	500 -	250 -	
	Nolo Aida p Her Majesty's a Londra e Provincie.	2000 -	800 -	
	" mater. Aida p Americas a Napoleon	750 -	300 -	
	" d°. ad Oporto p primavera	1000 -	400 -	
	" d°. a Barcellona "	1500 -	600 -	
	Cantieme d°. 1 rapp. a Dresda	167 65	67 06	
	" d°. 2 " Berlino	427 22	170 90	
	" d°. 2 " Cassel	114 32	45 73	
	" d° 2 " Wiesbaden	135 61	54 24	
	Nolo d° a Barmen	600 -	240 -	
	Cantieme d° 2 rapp. ad Hannover	137 91	55 16	
	" d° 2 " a Lipsia	112 56	45 02	
	" d° 2 " a Norimberg	166 65	66 66	
	" d° " Praga e a Gratz	233 -	93 20	
	Nolo materiale d°. a Malta stag. 1880	200 -	80 -	
9	" Forza Destino a Malta stag. 1880-81	150 -	60 -	
		Riporta	£ 11957 97	£ 982 83

Fig. 2 – Rendiconto 1881, 1° semestre (INSV, MF78_35_0447)

Ogni *record* riorganizza in forma interrogabile le informazioni contenute nella riga contabile d'origine, includendo coordinate documentarie, temporali, geografiche ed economiche. Questa scelta consente

Arti della Performance: orizzonti e culture, n. 15, 2026 – ISBN 9788854972254
DOI: https://doi.org/10.6092/unibo/amsacta/8829
Collana diretta da Matteo Casari e Gerardo Guccini: http://amsacta.unibo.it
Creative Commons: Attribuzione - Non Commerciale 4.0 (CC BY-NC 4.0)

di effettuare aggregazioni secondo variabili diverse, mantenendo al tempo stesso il legame con la microstruttura amministrativa della fonte.

La struttura concreta dei *record* sarà illustrata più avanti attraverso un esempio concreto di traduzione dell'entrata contabile in dato.

III.II Criteri di trascrizione e normalizzazione

Il trattamento delle informazioni testuali presenti nei rendiconti non è uniforme per tutti i campi, ma si differenzia in funzione delle dimensioni analitiche effettivamente esplorate.

Un'operazione sistematica di trascrizione, normalizzazione e geolocalizzazione è stata condotta sulle località, in quanto voce centrale per l'analisi della distribuzione spaziale delle operazioni registrate. Le denominazioni delle città, soggette a oscillazioni linguistiche e ortografiche – varianti italiane e straniere, arcaiche, abbreviazioni, indicazioni composite – sono state ricondotte a una forma standard e associate a coordinate geografiche. Un intervento analogo, seppur più limitato, ha riguardato i titoli delle opere, che nei rendiconti possono presentare varianti (ad esempio *I vespri siciliani* / *Giovanna de Guzman*; *Rigoletto* / *Viscardello*). Per entrambi questi campi, al fine di consentire operazioni di aggregazione e confronto senza rinunciare alla leggibilità delle varianti originali, si è distinto tra un campo trascritto, che riproduce la denominazione presente nel documento, e un campo normalizzato. Per gli altri campi testuali è stata invece adottata una normalizzazione funzionale implicita: abbreviazioni e varianti documentarie sono state sciolte (ad esempio *nol.* → *noleggio*; *fior.* → *fiorino*), senza mantenere un doppio livello trascritto/normalizzato.

III.III Tipologie di introito: criteri di classificazione

Le voci dell'*avere* sono state classificate secondo quattro categorie operative principali:

1. Cessione: compenso fisso per la cessione di un'opera;
2. Noleggio: compenso derivante dalla concessione temporanea dei materiali esecutivi;
3. Vendita: compenso derivante dalla cessione definitiva dei materiali esecutivi;
4. *Tantième*: compenso derivante dalla riscossione dei diritti d'autore sui proventi della singola rappresentazione.

Arti della Performance: orizzonti e culture, n. 15, 2026 – ISBN 9788854972254
DOI: https://doi.org/10.6092/unibo/amsacta/8829
Collana diretta da Matteo Casari e Gerardo Guccini: http://amsacta.unibo.it
Creative Commons: Attribuzione - Non Commerciale 4.0 (CC BY-NC 4.0)

Un problema specifico riguarda i casi in cui un singolo importo di noleggio si riferisce a più città – tipicamente quando il contratto è stipulato con un impresario che gestisce simultaneamente diversi teatri – oppure a più opere rappresentate nello stesso teatro. In tali circostanze, l'importo complessivo è stato suddiviso in quote proporzionali al numero delle località coinvolte in un caso, e ai titoli interessati nell'altro. Si tratta di una scelta operativa non priva di criticità, poiché introduce un'ipotesi di equivalenza che non tiene conto delle differenze economiche fra teatri di diversa dimensione né della diversa onerosità dei singoli titoli – un titolo recente veniva solitamente noleggiato o venduto a cifre ben più alte rispetto a uno datato. Tuttavia, in assenza di informazioni ulteriori sulla ripartizione interna dei compensi, tale soluzione consente di preservare la leggibilità per località e per titolo delle operazioni, evitando al contempo di concentrare artificialmente l'intero importo su un'unica località o su un solo titolo.

III.IV Livelli temporali: anni, semestri, stagioni

Per osservare l'andamento dei flussi nel lungo periodo, le voci sono aggregate secondo successivi livelli temporali: il primo, costante, è su base annuale; seguono, quando i rendiconti lo specificano, aggregazioni su base semestrale e, per le tipologie di introito legate alle rappresentazioni (noleggi e *tantièmes*), sulla base delle stagioni teatrali cui l'operazione si riferisce.

Le voci di arretrato, rettifica o conguaglio sono imputate all'anno (o semestre) di competenza dell'operazione, pur mantenendo tracciato il rendiconto in cui la registrazione compare: in questo modo si distingue sistematicamente tra tempo economico dell'operazione e tempo contabile della sua annotazione.

III.V Valute e conversioni: comparabilità economica

I rendiconti indicano con precisione la valuta delle singole operazioni economiche e incorporano essi stessi i criteri di comparabilità degli importi, in virtù dell'adozione, già richiamata in precedenza, di una valuta di riferimento stabile. La conversione non costituisce dunque un'operazione esterna imposta da un'esigenza di normalizzazione, ma una pratica amministrativa documentata nei rendiconti stessi.

Nel trattamento dei dati, la conversione alla valuta di riferimento (franchi francesi o lire) si fonda sulle informazioni fornite dal documento. Ricordi annotava l'importo complessivo dell'operazione e la

Arti della Performance: orizzonti e culture, n. 15, 2026 – ISBN 9788854972254
DOI: https://doi.org/10.6092/unibo/amsacta/8829
Collana diretta da Matteo Casari e Gerardo Guccini: http://amsacta.unibo.it
Creative Commons: Attribuzione - Non Commerciale 4.0 (CC BY-NC 4.0)

percentuale spettante a Verdi nella valuta effettiva del pagamento, registrando poi la sola spettanza del compositore già convertita nella valuta di riferimento. La banca dati recepisce questa struttura, distinguendo fra importo totale, quota percentuale e valore effettivamente riconosciuto, sia nella valuta originale sia in quella di riferimento.

Un apposito campo specifica la percentuale di spettanza applicata a ciascuna operazione (30% o 40% nel caso dei noleggi, 40% o 50% nel caso delle vendite), rendendo esplicita la base contrattuale del calcolo.

III.VI Tracciabilità e struttura del record

Ogni voce selezionata dai rendiconti conserva un riferimento univoco all'identificativo dell'immagine digitale del documento d'origine.

La struttura del *record*, così come organizzata nel foglio di lavoro, rende esplicite informazioni che nei documenti sono distribuite all'interno della singola riga contabile. Questa riorganizzazione non introduce contenuti informativi sostanziali aggiuntivi rispetto alla fonte, né sostituisce il documento originale; piuttosto, consente di interrogare in modo coerente una serie amministrativa continua, mantenendo in ogni momento la possibilità di risalire, da ciascuna aggregazione, alla voce di rendiconto che l'ha generata.

Per rendere concreto il procedimento adottato, è utile soffermarsi su un esempio. Il facsimile che segue mostra una voce contabile così come appare nel rendiconto.

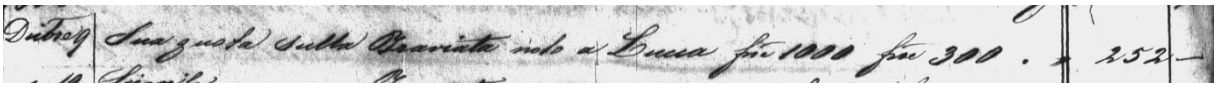


Fig. 3 – Voce di rendiconto, Rendiconto 1856, 2° semestre (INSV, MF_78_35_0046)

Di seguito la trascrizione diplomatica:

«Dicbre 9 |Sulla quota sulla Traviata nolo a Lucca fio 300 | 252»

La tabella che segue mostra il *record* corrispondente nella banca dati: le informazioni contenute nella riga contabile sono rese esplicite e articolate in campi interrogabili.

Arti della Performance: orizzonti e culture, n. 15, 2026 – ISBN 9788854972254
DOI: https://doi.org/10.6092/unibo/amsacta/8829
Collana diretta da Matteo Casari e Gerardo Guccini: http://amsacta.unibo.it
Creative Commons: Attribuzione - Non Commerciale 4.0 (CC BY-NC 4.0)

Doc.	Anno	Tipo	Stag.	Data	Opera	Città	Val. orig.	Val. rif.	Quota tot. orig.	Quota Verdi orig.	Quota Verdi rif.	%	Nazione
MF78_35_0046	1856	Noleggio	Autunno	1856/12/09	La traviata	Lucca	Fiorino	Franco francese	1000	300	252	30	Italia

Legenda: *Doc.* = identificativo del rendiconto; *Val. orig.* = valuta originale dell'operazione; *Val. rif.* = valuta di riferimento; *Quota tot. orig.* = importo complessivo nella valuta originale; *Quota Verdi orig.* = spettanza di Verdi nella valuta originale; *Quota Verdi rif.* = spettanza di Verdi nella valuta di riferimento; *%* = percentuale della spettanza di Verdi sul totale.

Tab. 1 – Record *della banca dati*

IV. Dimensioni osservabili della circolazione economica del repertorio

L'organizzazione in forma interrogabile dei rendiconti Ricordi-Verdi consente di isolare alcune proprietà strutturali della dimensione economica della circolazione del repertorio operistico che difficilmente emergerebbero dalla consultazione episodica di questi rendiconti, come di altri documenti. Considerate nel loro insieme, le transazioni delineano un campo di osservazione coerente, entro il quale diventano tangibili linee di tendenza generale, insieme alle loro deviazioni.

Se si osservano i rendiconti a partire dal singolo titolo, aggregando le voci di introito, l'opera emerge come un'unità economica dotata di una traiettoria variabile. Alcuni titoli concentrano una quota rilevante dei proventi complessivi nei primi anni della loro esistenza teatrale; altri producono flussi distribuiti in modo omogeneo nel tempo; altri ancora mostrano curve di guadagno intermittenti. La capacità di un'opera di generare reddito varia dunque sensibilmente in funzione di parametri diversificati, fra cui la durata della distribuzione, la frequenza degli allestimenti e i contesti in cui questi avvengono.

L'aggregazione delle operazioni contabili per città, regioni, nazioni o aree più ampie, così come la distinzione fra Italia ed estero, consente di ragionare in termini di spazialità del repertorio. Alcune unità geografiche compaiono con regolarità e continuità, contribuendo in modo strutturale ai flussi complessivi; altre emergono in modo episodico, spesso in relazione a singole stagioni o ad allestimenti occasionali. Ne deriva il perimetro operativo effettivo del circuito editoriale gestito da Ricordi: un perimetro non statico, ma anzi costantemente ridefinito in relazione sia all'espansione progressiva delle reti dell'editore, sia a condizioni giuridiche, logistiche e istituzionali locali che rendono amministrabile la distribuzione dei materiali esecutivi.

Dal punto di vista temporale, la riorganizzazione delle voci su base annuale o pluriennale rende osservabili le dinamiche complessive dei flussi economici nel lungo periodo. Le serie che ne risultano

Arti della Performance: orizzonti e culture, n. 15, 2026 – ISBN 9788854972254
DOI: https://doi.org/10.6092/unibo/amsacta/8829
Collana diretta da Matteo Casari e Gerardo Guccini: http://amsacta.unibo.it
Creative Commons: Attribuzione - Non Commerciale 4.0 (CC BY-NC 4.0)

sono caratterizzate da oscillazioni anche marcate: concentrazioni, fasi di contrazione, riprese. Questo tipo di aggregazione consente inoltre di interrogare i flussi economici in relazione alle trasformazioni dei quadri contrattuali e legislativi vigenti, segnatamente in riferimento all'introduzione del diritto d'autore, nonché alle diverse fasi dell'attività creativa di Verdi.

Un ulteriore livello di osservazione riguarda la composizione interna degli introiti. Come s'è ampiamente argomentato, nei rendiconti convivono compensi fissi e variabili: considerare separatamente queste componenti consente di cogliere lo scarto fra gli introiti dipendenti dall'atto creativo e quelli legati alla persistenza, all'intensità e alle modalità della circolazione teatrale nel tempo.

Infine, considerati nel loro insieme, i dati rendono visibili gli effetti della compresenza di più titoli nello stesso spazio economico. Opere composte in anni diversi possono produrre proventi negli stessi periodi e nelle stesse località; l'allestimento di un'opera nuova può favorire la ripresa di titoli di repertorio o, viceversa, un'opera vecchia può preparare l'avvento della novità. I flussi economici risultano così dall'interazione di un insieme stratificato di opere che convivono e si sovrappongono nel tempo all'interno del circuito amministrato. Questo consente di osservare da una prospettiva inedita un fenomeno di enorme rilievo nel sistema dell'opera italiana dell'Ottocento: la formazione del repertorio. Se finora tale fenomeno è stato indagato soprattutto nelle sue implicazioni estetiche, istituzionali e di ricezione, in dialogo con ricerche recenti (Sorba 2020, Toelle 2020) i dati dei rendiconti possono fornire solide basi documentali a una sua riconsiderazione anche sotto il profilo delle ripercussioni economiche sul mercato dell'opera.

V. Applicazioni esemplificative

Gli esempi che seguono propongono tre applicazioni dei dati ricavati dai rendiconti Ricordi-Verdi, dimostrativi di come il materiale possa essere interrogato secondo scale diverse, in questo caso temporale, spaziale e strutturale. Lo scopo è mostrare come la serie organizzata possa contribuire a definire, se non a stimolare, interrogativi di ordine interpretativo.

Arti della Performance: orizzonti e culture, n. 15, 2026 – ISBN 9788854972254
DOI: https://doi.org/10.6092/unibo/amsacta/8829
Collana diretta da Matteo Casari e Gerardo Guccini: http://amsacta.unibo.it
Creative Commons: Attribuzione - Non Commerciale 4.0 (CC BY-NC 4.0)

V.I Traiettoria temporale di un'opera: La forza del destino

Il primo esempio prende in esame l'andamento degli introiti generati da una singola opera, *La forza del destino*, lungo un arco temporale esteso. La curva è costruita aggregando annualmente le voci di noleggio e di vendita dei materiali esecutivi gestiti da Ricordi.

Il grafico mostra come la produzione di introiti non segua un andamento costante, ma presenti oscillazioni marcate, legate alla frequenza delle rappresentazioni e alla loro distribuzione geografica, nonché allo statuto testuale dell'opera. In alcuni anni *La forza del destino* genera flussi consistenti, in altri compare solo episodicamente; la distinzione fra operazioni riferite a piazze italiane ed estere contribuisce a rendere più leggibile questa discontinuità. È inoltre significativo osservare che un incremento repentino degli introiti, destinato poi a mantenersi relativamente stabile, coincide con l'immissione sul mercato della seconda versione dell'opera (*première* alla Scala di Milano il 27 febbraio 1869): un dato che suggerisce come le revisioni cui Verdi sottopose nel tempo alcune sue opere potessero avere ricadute economiche di rilievo. In generale, la traiettoria che emerge dai dati mette in evidenza uno dei possibili tratti, poc'anzi richiamato, della circolazione documentata: la persistenza economica di un titolo si manifesta talvolta come una sequenza di riattivazioni, più che come una continuità tendenzialmente uniforme.

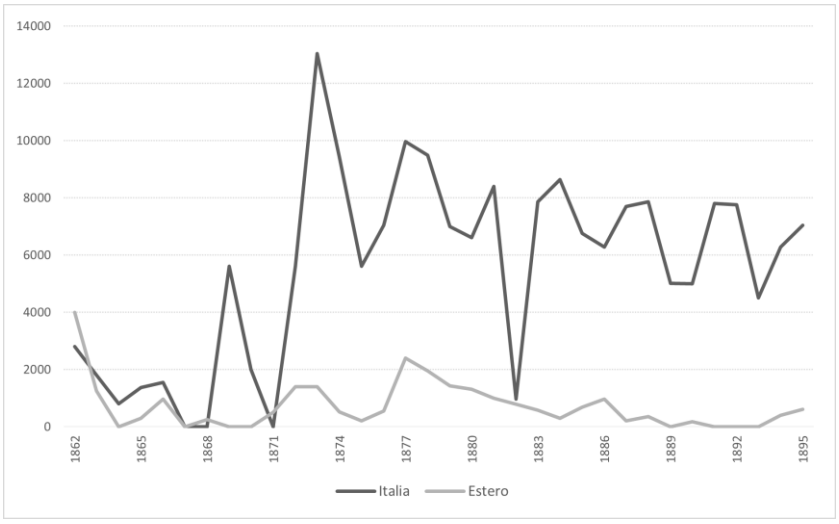


Fig. 4 – Andamento temporale degli introiti derivanti dalla circolazione della Forza del destino

V.II Distribuzione locale delle operazioni in un anno: 1875

Il secondo esempio considera un singolo anno, trattato come sezione amministrativa della circolazione del repertorio verdiano. Il 1875 è assunto qui non per il suo significato storico specifico, ma perché

Arti della Performance: orizzonti e culture, n. 15, 2026 – ISBN 9788854972254
DOI: https://doi.org/10.6092/unibo/amsacta/8829
Collana diretta da Matteo Casari e Gerardo Guccini: http://amsacta.unibo.it
Creative Commons: Attribuzione - Non Commerciale 4.0 (CC BY-NC 4.0)

offre una documentazione sufficientemente densa e geograficamente articolata. In questo caso l'attenzione non è rivolta alla traiettoria di un'opera, ma alla distribuzione locale di tutti i proventi destinati a Verdi registrati nei rendiconti.

La rappresentazione cartografica localizza le città cui sono associate le voci di introito, visualizzandone l'entità economica complessiva. Ogni punto corrisponde a una località; la dimensione dei simboli è proporzionale all'importo registrato per quella città nel corso dell'anno. In presenza di più noleggi riferiti alla stessa località, i simboli risultano sovrapposti, rendendo visibile la densità delle operazioni senza ricondurle a un'unica registrazione aggregata.

La mappa identifica così una distribuzione articolata su una pluralità di piazze italiane ed estere, evidenziando la granularità locale delle registrazioni contabili e la dispersione spaziale delle operazioni gestite dall'editore in uno specifico momento storico.

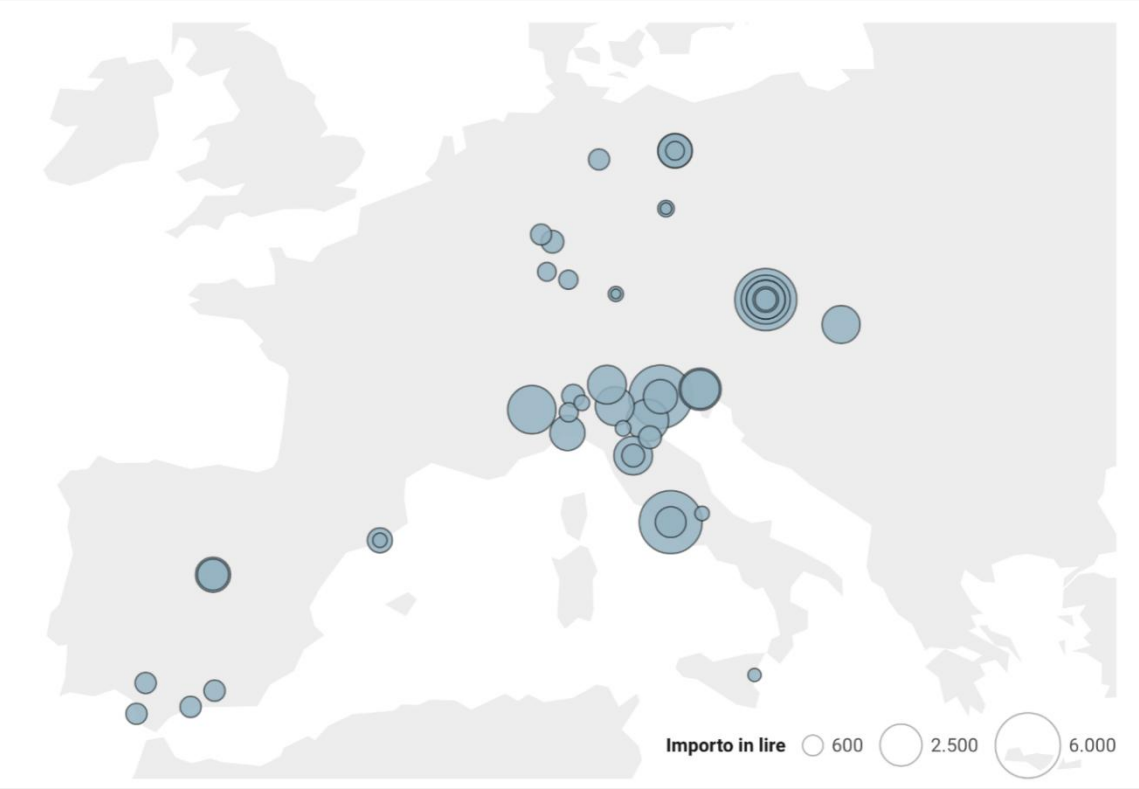


Fig. 5 – Distribuzione locale delle operazioni registrate nell'anno 1875

V.III Composizione degli introiti in un anno: 1853

Il terzo esempio considera la composizione interna degli introiti in un singolo anno, assunto come unità di aggregazione di tutte transazioni a favore di Verdi registrate nei rendiconti. L'anno 1853 è particolarmente adatto a questo scopo, poiché nei documenti compaiono, nello stesso periodo, le

Arti della Performance: orizzonti e culture, n. 15, 2026 – ISBN 9788854972254
DOI: https://doi.org/10.6092/unibo/amsacta/8829
Collana diretta da Matteo Casari e Gerardo Guccini: http://amsacta.unibo.it
Creative Commons: Attribuzione - Non Commerciale 4.0 (CC BY-NC 4.0)

principali tipologie di introito previste dal sistema: compensi per la cessione di un'opera (*La traviata*), proventi da noleggio dei materiali esecutivi e vendite definitive degli stessi materiali.

Il grafico riporta gli importi complessivi riconosciuti a Verdi nel corso dell'anno, distinti per tipologia di transazione. La rappresentazione mette in evidenza la coesistenza delle diverse componenti del reddito entro una stessa sezione annuale della rendicontazione: a una quota sostanziosa derivante dalle cessioni si affiancano proventi consistenti legati ai noleggi, mentre le vendite dei materiali costituiscono una voce più contenuta.

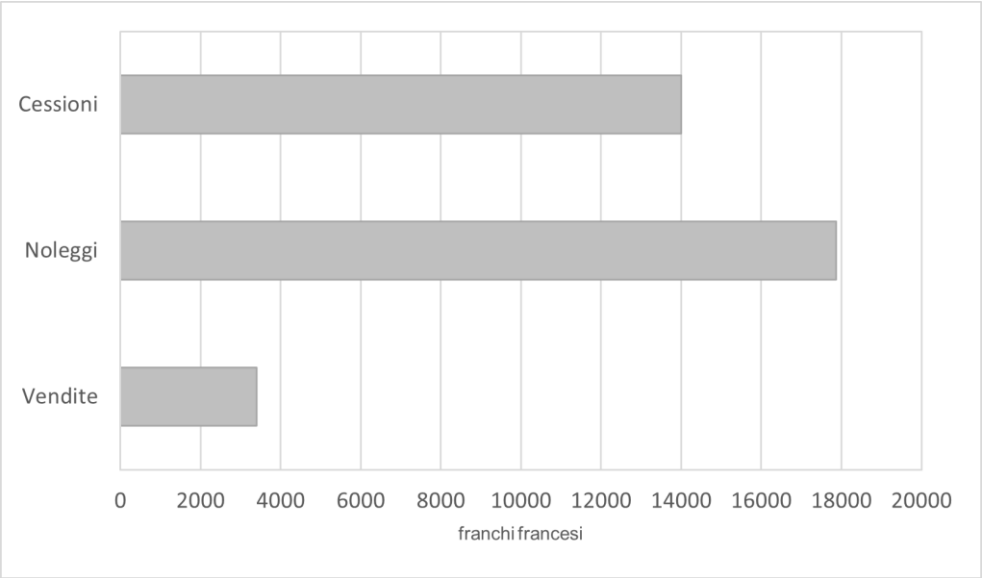


Fig. 6 – Composizione degli introiti registrati nell'anno 1853

VI. Documenti, dati e storia dell'opera

La disponibilità di una banca dati costruita a partire dai rendiconti Ricordi-Verdi non ha un valore meramente tecnico, ma va intesa come un dispositivo capace di supportare nuove domande di ricerca. A partire dal presupposto della trasparenza e della tracciabilità delle operazioni attraverso cui la registrazione amministrativa viene trasformata in serie, la banca dati rende praticabili confronti replicabili e condotti su lunghi periodi storici, nonché l'emersione di casi specifici da uno sfondo contestuale solido. I dati in essa raccolti risultano particolarmente preziosi perché consentono di seguire una dimensione di quotidianità del mercato dell'opera che tende altrimenti a sfuggire

Arti della Performance: orizzonti e culture, n. 15, 2026 – ISBN 9788854972254
DOI: https://doi.org/10.6092/unibo/amsacta/8829
Collana diretta da Matteo Casari e Gerardo Guccini: http://amsacta.unibo.it
Creative Commons: Attribuzione - Non Commerciale 4.0 (CC BY-NC 4.0)

all'osservazione storica, soprattutto in una storiografia tradizionalmente concentrata sui grandi eventi e sui momenti di svolta canonici.

Il presente contributo si concentra deliberatamente sulla definizione e sulla messa alla prova dell'infrastruttura, lasciando ad altre sedi lo sviluppo di applicazioni e di riflessioni di carattere più propriamente esegetico. In questa prospettiva, fra le diverse prospettive di utilizzo che la banca dati offre, preme segnalarne due come particolarmente promettenti: l'integrazione con altri *corpora* documentari e l'elaborazione su base empirica di nuove questioni storiografiche.

Sul primo fronte, preme rimarcare come questa infrastruttura apra prospettive concrete di interoperabilità. La banca dati non è concepita come un insieme autosufficiente, ma come un nodo integrabile con altri archivi e strumenti: per esempio gli epistolari di Verdi e della Casa Ricordi, i repertori dei libretti, le documentazioni teatrali locali, le collezioni di periodici d'epoca, e, più in generale, *corpora* che registrino calendari di rappresentazioni, compagnie, cantanti e impresari. L'incrocio fra dati economici, discorsivi e testuali consentirebbe di collegare più strettamente la circolazione delle opere alle strategie editoriali, alle pratiche esecutive e alle dinamiche di ricezione. La struttura relazionale del dato (opera - città - anno - tipologia di contratto) si presta così a funzionare come un'infrastruttura di collegamento: un dato economico può essere associato a una lettera, questa a un evento teatrale, l'evento alla sua ricezione sulla stampa, e così via, lungo tutte le possibili combinazioni interne fra questi e altri livelli di documentazione.

La dimensione geografica dei rendiconti merita una sottolineatura specifica. I dati consentono di misurare il raggio d'azione effettivo di Ricordi e, in negativo, di individuare le aree in cui tale controllo si interrompe o si indebolisce. A quest'ultimo proposito, i rendiconti offrono un punto di partenza empirico per interrogare il ruolo di altri attori che partecipano al mercato operistico, in modo lecito (editori concorrenti) o illecito (contraffattori). Distinguendo cosa pertiene o non pertiene all'universo Ricordi, la banca dati può configurarsi come il primo mattone per una ricostruzione geolocalizzata più ampia della presenza verdiana nel mondo ottocentesco.

Sul fronte storiografico, l'organizzazione dei dati consente di affrontare su base empirica questioni difficilmente esplorabili a partire da fonti episodiche, nonché di riconsiderare e verificare interpretazioni elaborate su basi documentarie più frammentarie. I rendiconti permettono di interrogare la durata economica delle opere verdiane; di problematizzare il rapporto fra produzione di nuove opere e sfruttamento del repertorio; di osservare il ruolo dell'editore come mediatore strutturale fra autore e mercato teatrale; di cogliere l'emergere del repertorio come oggetto

Arti della Performance: orizzonti e culture, n. 15, 2026 – ISBN 9788854972254
DOI: https://doi.org/10.6092/unibo/amsacta/8829
Collana diretta da Matteo Casari e Gerardo Guccini: http://amsacta.unibo.it
Creative Commons: Attribuzione - Non Commerciale 4.0 (CC BY-NC 4.0)

amministrato e valorizzato nel tempo. La dimensione economica di lunga durata apre inoltre interrogativi che investono la storia estetica dell'opera verdiana. La possibilità di misurare la durata economica dei titoli, la loro capacità di coesistere nel repertorio e di produrre rendita in parallelo introduce un elemento materiale finora non sufficientemente tematizzato nella riflessione sulle scelte artistiche di Verdi: la consapevolezza della durata economica delle opere come fattore che interagisce con i ritmi e le intenzioni della creazione.

Arti della Performance: orizzonti e culture, n. 15, 2026 – ISBN 9788854972254
DOI: https://doi.org/10.6092/unibo/amsacta/8829
Collana diretta da Matteo Casari e Gerardo Guccini: http://amsacta.unibo.it
Creative Commons: Attribuzione - Non Commerciale 4.0 (CC BY-NC 4.0)

Bibliografia

Annunziata, Filippo

2016 *Prendi, l'anel ti dono...: divagazioni tra opera e diritto privato*, Silvana, Milano.

Annunziata, F. – Colombo, G. F. (a cura di)

2018 *Law and Opera*, Springer, Cham.

Baia Curioni, Stefano

2010 *Imprenditorialità privata e trasformazione dell'Opera italiana nell'Ottocento*, in «Sinergie», n. 82.

2011 *Mercanti dell'Opera: storie di Casa Ricordi*, il Saggiatore, Milano.

Baia Curioni, S. – Forti, L.

2014 *Fare musica tra i giganti: percorsi nell'opera italiana dell'Ottocento*, in Ilaria Bonomi – F. Cella – L. Martini (a cura di), *Un duplice anniversario: Giuseppe Verdi e Richard Wagner*, Istituto Lombardo di Scienze e Lettere, Milano.

Balluchi, F. – Lazzini, A. – Torelli, R.

2021 *Accounting and Music: The Role of Giuseppe Verdi in Shaping the Nineteenth-Century Culture Industry*, in «Accounting history», n. 26.

Cavaglieri, Livia

2003 *Tra arte e mercato: agenti e agenzie teatrali nel XIX secolo*, Bulzoni, Roma.

Cesari, G. – Luzio, A. (a cura di)

1913 *I copialettere di Giuseppe Verdi*, Milano, Commissione esecutiva per le onoranze a Giuseppe Verdi nel primo centenario della nascita.

Fubelli, Anna

2020 *Musica come prodotto dell'ingegno e tutela del diritto d'autore nel sistema operistico italiano dell'Ottocento*, tesi di dottorato, Sapienza Università di Roma.

Galliano, Niccolò

2026 *Musica, industria e politica nella rete produttiva di Casa Ricordi (1919-1940)*, tesi di dottorato, Università degli studi di Milano.

Martini, Giuseppe (a cura di)

2017 *Carteggio Verdi-Piroli*, 2 voll., Istituto Nazionale di Studi Verdiani, Parma.

2022 *Il taccuino finanziario di Giuseppe Verdi 1888-1894*, Egea, Milano.

Arti della Performance: orizzonti e culture, n. 15, 2026 – ISBN 9788854972254
DOI: https://doi.org/10.6092/unibo/amsacta/8829
Collana diretta da Matteo Casari e Gerardo Guccini: http://amsacta.unibo.it
Creative Commons: Attribuzione - Non Commerciale 4.0 (CC BY-NC 4.0)

Nicolodi, Fiamma

1987 *Il sistema produttivo, dall'Unità a oggi*, in L. Bianconi – G. Pestelli (a cura di), *Storia dell'opera italiana*, 6 voll. (programmati), IV: *Il sistema produttivo e le sue competenze*, EDT, Torino.

Palidda, Alessandra

2024 *Italian Operetta and the Publishing Industry: The Case of Sonzogno, 1874-1916*, in «Cambridge Opera Journal», n. 36.

Paoletti, Matteo

2020 *A Huge Revolution of Theatrical Commerce: Walter Mocchi and the Italian Musical Theatre Business in South America*, Cambridge University Press, Cambridge.

2023 *«Denaro! Gloria! E donne!». Dentro ai conti del Teatro Chiabrera di Savona*, in G. Brunello – A. Kappeler – R. Bortolotti (a cura di), *Feltre's Teatro Sociale and the Role of Provincial Theatres in Italy and the Habsburg Empire during the Nineteenth Century*, Ergon, Baden-Baden.

2026 *The Business of Italian Opera*, in B. Walton – E. Senici (a cura di), *Cambridge History of the Opera Since 1800*, Cambridge University Press, Cambridge.

Piazzoni, Irene

2001 *Spettacolo, istituzioni e società nell'Italia postunitaria, 1860-1882*, Archivio Guido Izzi, Roma.

Rosselli, John

1983 *Verdi e la storia della retribuzione del compositore italiano*, in «Studi verdiani», n. 2.

1984 *The Opera Industry in Italy from Cimarosa to Verdi*, Cambridge University Press, Cambridge (trad. it. *L'impresario d'opera: arte e affari nel teatro musicale Italiano dell'Ottocento*, EDT, Torino, 1985).

1987 *Il sistema produttivo, 1780-1880*, in L. Bianconi – G. Pestelli (a cura di), *Storia dell'opera italiana*, 6 voll. (programmati), IV: *Il sistema produttivo e le sue competenze*, EDT, Torino.

Scuderi, Cristina

2022 *Organizzare l'opera: teatri dell'Adriatico orientale (1861-1918)*, LIM, Lucca.

Sorba, Carlotta

2001 *Teatri: l'Italia del melodramma nell'età del Risorgimento*, Il Mulino, Bologna.

Arti della Performance: orizzonti e culture, n. 15, 2026 – ISBN 9788854972254
DOI: https://doi.org/10.6092/unibo/amsacta/8829
Collana diretta da Matteo Casari e Gerardo Guccini: http://amsacta.unibo.it
Creative Commons: Attribuzione - Non Commerciale 4.0 (CC BY-NC 4.0)

2020 *Theaters, Market and Canonic Implications in the Italian Opera System, 1820-1880*, in C. Newark – W. Weber (a cura di), *Oxford Handbook of the Operatic Canon*, Oxford University Press, Oxford.

Toelle, Jutta

2007 *Oper als Geschaft: Impresari an italienischen Opernhäusern 1860-1900*, Bärenreiter, Kassel.

2020 *Operatic Canons and Repertories in Italy c. 1900*, in C. Newark – W. Weber (a cura di), *Oxford Handbook of the Operatic Canon*, Oxford University Press, Oxford.

Arti della Performance: orizzonti e culture, n. 15, 2026 – ISBN 9788854972254
DOI: https://doi.org/10.6092/unibo/amsacta/8829
Collana diretta da Matteo Casari e Gerardo Guccini: http://amsacta.unibo.it
Creative Commons: Attribuzione - Non Commerciale 4.0 (CC BY-NC 4.0)

Ricordi (e Verdi) contro i teatri milanesi: le dispute sui diritti d'autore e gli interventi del Comune di Milano (1867-1874)

di Davide Ciprandi

Al termine del processo risorgimentale di unificazione dello Stato italiano, una tra le necessità che si rendono evidenti è l'uniformazione legislativa, tale da superare la compresenza di un gran numero di codici e leggi, sovente diversi tra loro, emanati nei vari Stati preunitari. Questa unificazione giuridica, come è logico, abbraccia gli ambiti legislativi fondamentali, e tra di essi figura anche la definizione unitaria della normativa in riferimento alla disciplina del diritto d'autore. In virtù di tale imprescindibile necessità, il Parlamento del Regno d'Italia, con la legge del 2 aprile 1865 n. 2215, concede la propria autorizzazione al Consiglio dei Ministri per la promulgazione di una serie di norme fondamentali all'ordinamento statale[1], tra le quali figura appunto la «legge per la proprietà letteraria ed artistica»[2]. In forza di questa autorizzazione parlamentare, il governo presieduto dal generale Alfonso La Marmora promulga dunque la legge 25 giugno 1865 n. 2337 «Sui diritti spettanti agli Autori delle opere dell'ingegno», firmata dal Re Vittorio Emanuele II e dal Guardasigilli Giuseppe Vacca, in vigore dal 1° agosto di quell'anno, e in sostituzione delle le precedenti normative vigenti in alcuni degli Stati pre-unitari, quali ad esempio il Regno di Sardegna (1826), il Regno Lombardo-Veneto (1846), lo Stato Pontificio (1826) e il Regno delle Due Sicilie (1811 e 1828)[3]. Oltre a tutelare, in senso piuttosto ampio, il diritto d'autore, la legge n. 2337 fa in particolare riferimento a quelle opere pensate per essere oggetto di rappresentazioni pubbliche, in quanto l'articolo 10 specifica la necessità di un ulteriore intervento normativo per tale fattispecie di prodotti da tutelare: «Con ispeciale regolamento sarà provveduto alla esecuzione di questo articolo, e sarà indicato come e da chi debb'essere dichiarata la volontà di rappresentare un'opera ed il modo di valutare il premio ed assicurarne il pagamento a chi vi

[1] Nello specifico, il Codice civile, il Codice di procedura civile, il Codice di commercio Albertino, il Codice della marina mercantile, le leggi per l'estensione alle Province Toscane del Codice di procedura penale, dell'Ordinamento Giudiziario e sugli stipendi della Magistratura, la legge per alcune modificazioni dell'organico giudiziario del Regno, la legge di modificazione al Codice penale circa la competenza in materia penale dei Giudici di Mandamento e dei Tribunali di Circondario, e la legge circa l'espropriazione per causa di pubblica utilità. Cfr. L. 2 aprile 1865, n. 2215 «Per l'unificazione legislativa del Regno», art. 1, cc. 1-9.
[2] L. 2 aprile 1865, n. 2215 «Per l'unificazione legislativa del Regno», art. 1, c. 10.
[3] Per un approfondimento sulla nascita di questa norma e su quelle precedentemente vigenti, cfr. il capitolo IV («La legislazione sui diritti d'autore», pp. 217-278) di Piazzoni 2001, in particolare i paragrafi 1 («I precedenti», pp. 217-224) e 2 («Il cammino verso la legge», pp. 224-237).

Arti della Performance: orizzonti e culture, n. 15, 2026 – ISBN 9788854972254
DOI: https://doi.org/10.6092/unibo/amsacta/8829
Collana diretta da Matteo Casari e Gerardo Guccini: http://amsacta.unibo.it
Creative Commons: Attribuzione - Non Commerciale 4.0 (CC BY-NC 4.0)

ha diritto»[4]. Rispondendo al dettato dell'articolo 10, poco più di un anno più tardi, su proposta del Governo guidato da Bettino Ricasoli, Vittorio Emanuele promulga quindi il Regio Decreto 13 febbraio 1867 n. 3596 «Regolamento per la esecuzione della Legge sui diritti spettanti agli Autori delle opere dell'ingegno», il quale, in maniera simile ai moderni decreti attuativi, disegna definitivamente il quadro esecutivo della legge n. 2337. In breve, il nuovo Regolamento stabilisce che la tutela dei diritti degli autori di opere destinate alla rappresentazione pubblica spetta all'Autorità comunale[5], la quale ha il compito «di non permettere le rappresentazioni di opere inedite se non dopo la constatazione dell'assenso dell'autore [artt. 22-23] e quello di riscuotere il premio dovuto all'autore dell'opera edita o inedita in assenza di accordi speciali [artt. 24-29]» (Piazzoni 2001: 237).

Per lo studio della questione del diritto d'autore, e quindi della sua applicazione pratica, un tipo di fonte naturalmente imprescindibile sono gli atti redatti dagli uffici dei Comuni. Un caso piuttosto emblematico riguarda la città di Milano. In primo luogo, negli anni successivi all'Unità Milano è uno dei centri principali di produzione teatrale (tanto di teatro in prosa quanto di opera), dotato di un numero molto elevato di teatri sul proprio territorio, oltre che sede della casa editrice più degna di attenzioni del periodo, in particolare per quanto riguarda la produzione musicale, ossia Casa Ricordi. In secondo luogo, l'analisi della situazione milanese è, oltre che estremamente interessante, anche piuttosto produttiva in virtù del fatto che un cospicuo numero di atti relativi ai permessi delle rappresentazioni e alle riscossioni dei diritti di tali rappresentazioni sono conservati, in stato praticamente perfetto, presso la Cittadella degli Archivi (di seguito I-Mcda) per il periodo che va dal 1867 al 1874, in particolare alle buste 13-21 del fondo *Spettacoli Pubblici*. Tale fondo, poco noto alla ricerca, è ricco di documenti amministrativi preziosi per lo studio del periodo post-unitario: è composto in totale da ventotto buste, che coprono un arco cronologico piuttosto ampio, dall'Unità d'Italia al primo quarto del Novecento. Esso è suddiviso in più sezioni tematiche: le prime sette buste sono dedicate all'organizzazione delle manifestazioni per il periodo di Carnevale e di due fiere, quella ai Giardini Pubblici e quella nel quartiere di Porta Genova. Le buste 8 e 9 conservano documenti relativi a manifestazioni sportive, teatrali e cinematografiche: in particolare, la busta 8 comprende atti prevalentemente novecenteschi, che vanno dall'inizio del secolo alla fine degli anni Venti, mentre la busta 9 racchiude gli atti di istituzione e di concessione delle aree pubbliche a teatri e arene, compilati tra gli anni Sessanta dell'Ottocento e gli

[4] L. 25 giugno 1865, n. 2337 «Sui diritti spettanti agli Autori delle opere dell'ingegno», art. 10, c. 7.
[5] Cfr. R.D. 13 febbraio 1867, n. 1596 «Regolamento per la esecuzione della Legge sui diritti spettanti agli Autori delle opere dell'ingegno», artt. 21-23, 26, 28, 30.

Arti della Performance: orizzonti e culture, n. 15, 2026 – ISBN 9788854972254
DOI: https://doi.org/10.6092/unibo/amsacta/8829
Collana diretta da Matteo Casari e Gerardo Guccini: http://amsacta.unibo.it
Creative Commons: Attribuzione - Non Commerciale 4.0 (CC BY-NC 4.0)

anni Venti del Novecento. La busta 10 raccoglie atti e informazioni disomogenei sui teatri milanesi (richieste di finanziamento, proteste, incidenti); le buste 11 e 12 sono dedicate alle bande musicali, di nuovo con documenti prodotti dall'Unità agli anni Venti. Come detto, le buste 13-21 conservano gli atti relativi ai diritti d'autore di cui ci occuperemo, mentre le successive e ultime (l'ultima parte della busta 21, e le buste 22-28) sono dedicate all'amministrazione dei Teatri Regi, ossia il Teatro alla Scala e il Teatro della Canobbiana.

Procedendo allo spoglio delle buste 13-21, uno dei primi documenti a emergere, sia perché conservato all'inizio della busta 13, sia perché fornisce una chiave di lettura utile a comprendere il funzionamento del sistema vigente a Milano per la riscossione dei diritti d'autore, è un breve scambio epistolare tra due enti preposti alla verifica del rispetto della normativa, che ha luogo poco dopo l'entrata in vigore del Regolamento del 13 febbraio: si tratta di una missiva del Sindaco di Milano, Antonio Beretta, al Questore, Edoardo Cossa[6]. In questo scambio, il Sindaco sostiene che, al fine di facilitare le procedure di tutela dei diritti d'autore, «[s]arebbe per verità desiderabile che ad evitare complicazioni e facilitare l'intervento del Municipio gli autori e i Direttori od Impresarj che vogliono far rappresentare le opere dell'ingegno si attenessero al partito degli speciali accordi contemplati dall'art. 13 della Legge e del 24 del Regolamento, continuando così nel modo che sembra fin qui adottato pel servizio dei Teatro sia pel nolo che per la cessione della proprietà»[7]. In altre parole, per coloro cui viene demandato il controllo sarebbe preferibile che fosse già in vigore un accordo *extra legem* tra il teatro e l'autore, in merito alla possibilità di procedere alla rappresentazione, nonché in merito alla pattuizione di una cifra che il primo è tenuto a versare al secondo. Pertanto, il Sindaco nella missiva avanza alla Questura la richiesta di informare gli impresari della necessità di giungere a un accordo preventivo con gli autori o con gli editori (insomma, con i detentori dei diritti d'autore) con un dovuto anticipo rispetto alla data di rappresentazione. A tale richiesta, il Questore risponde positivamente, specificando inoltre, in maniera ancor più stringente rispetto a quanto proposto dal Comune, che «[l]o scrivente nell'interesse dei singoli Uffici preverrà i Direttori e gli Impresari, che non apporrà il suo visto ad alcun manifesto di Spettacoli, se prima le parti stesse non abbiano comprovato di essersi messe d'accordo coll'Autorità municipale»[8]. Da un punto di vista procedurale, dunque, i teatri milanesi saranno tenuti ad accordarsi con gli autori, pena la mancata apposizione del visto della Questura, e a dar prova agli uffici comunali

[6] Cittadella degli Archivi di Milano (di seguito I-Mcda), fondo *Spettacoli Pubblici*, b. 13, f. 3.
[7] Ivi, c. 3/II.
[8] Ivi, c. 1/II.

Arti della Performance: orizzonti e culture, n. 15, 2026 – ISBN 9788854972254
DOI: https://doi.org/10.6092/unibo/amsacta/8829
Collana diretta da Matteo Casari e Gerardo Guccini: http://amsacta.unibo.it
Creative Commons: Attribuzione - Non Commerciale 4.0 (CC BY-NC 4.0)

di tali accordi; il Comune provvederà poi a mettere agli atti tali accordi, nonché a una verifica pratica del loro rispetto. Oppure, in caso non venga dimostrata l'esistenza di alcun accordo, si farà da tramite tra le due parti, in modo tale che la percentuale degli introiti stabilita dal Regolamento venga senza intoppi assegnata all'autore[9]. In particolare, dagli atti depositati in I-Mcda si può notare come il Comune invii (spesso, in verità, su richiesta degli editori) i propri messi a verificare di persona, facendoli assistere alle varie rappresentazioni, che la norma venga rispettata, con cadenza praticamente quotidiana. I teatri sottoposti a verifica, secondo quanto emerge dallo spoglio di tali atti, sono di fatto tutti quelli presenti sul territorio milanese: figurano i grandi teatri di prosa (Canobbiana, Re) e d'opera (Scala, Carcano), così come teatri minori (Castelli, Dal Verme, Filodrammatici, Fossati, Milanese, Politeama, Re Nuovo, San Simone, Santa Radegonda, Stadera), i teatri di marionette (Prandi), nonché i luoghi non teatrali ma in cui si possono svolgere rappresentazioni (Circo Ciniselli, Ippodromo Grande), fino ai caffè, in cui sovente è presente un'orchestra per intrattenere gli avventori, anch'essa soggetta al pagamento del diritto d'autore e al rispetto delle norme (Caffè Biffi, Caffè Garibaldi)[10].

Per quanto riguarda la rappresentazione di opere di Giuseppe Verdi, su cui questo contributo si concentra, l'archivio comprende ottanta atti tra i vari teatri sottoposti a verifica: quattro di essi sono relativi all'anno 1867, diciannove al 1868, altrettanti al 1869, ventuno al 1870, nove al 1871, quattro al 1872, uno al 1873, e tre al 1874. Come previsto dalla normativa, nonché dagli accordi tra il Municipio e la Questura di cui si è trattato sopra, la situazione che più spesso traspare dagli atti è quella di una verifica intrapresa dal Comune in totale autonomia (ossia senza l'intermediazione o la segnalazione da parte degli autori o degli editori), semplicemente in seguito alla pubblicazione da parte dei teatri dei manifesti che annunciano le future rappresentazioni. A titolo di esempio, il 18 marzo 1869 viene rappresentata *La traviata* al Teatro Carcano, come attestato anche dagli annunci comparsi in alcuni periodici meneghini[11]. Una volta venuto a conoscenza dell'inizio del nuovo corso di rappresentazioni

[9] La percentuale è fissata dal R.D. 13 febbraio 1867, n. 1596 «Regolamento per la esecuzione della Legge sui diritti spettanti agli Autori delle opere dell'ingegno», art. 24 e all. G: per quanto riguarda i teatri milanesi, viene stabilita al 15% per il Teatro alla Scala, al 12% per il Teatro alla Canobbiana, per il Teatro Carcano e per il Teatro Re, e al 10% per il resto dei teatri.

[10] I luoghi qui elencati sono solamente quelli in cui, nell'arco temporale coperto dagli atti in I-Mcda, vengono rappresentati brani oggetto della presente analisi, ossia di musica di Verdi. I luoghi sottoposti a verifica da parte del Comune sono in verità molti di più.

[11] «Questa sera al teatro Carcano si inaugura un corso di rappresentazioni melodrammatiche colla *Traviata*. Ne saranno esecutori la signora Sofia De Montelio e i signori Danieli e Marelli» (Anon., «Teatri», *Il Pungolo*, 18 marzo 1869, p. 2/IV-V: V); «Dunque al Carcano stasera andrà in scena la *Traviata*; se ne dicono mirabilia» (Anon., «Sottovoce», *Gazzettino Rosa*, 18 marzo 1869, pp. 1/III-2/III: 2/III; la notizia è riportata nello stesso numero anche dal tamburino, a p. 3/III). «Stasera al Carcano avrà principio il corso di spettacoli da noi annunziato. Si darà la *Traviata* con la signora Sofia De Montelio, ed i signori Bartolomeo Danieli, Antonio Morelli ed altri» (Anon., «Eco dei teatri», *Il Secolo*, 18 marzo 1869, p. 3/II); «Questa sera al teatro Carcano s'incomincerà un nuovo corso di rappresentazioni melodrammatiche coll'opera la *Traviata*. Ne saranno esecutori la signora Sofia De Montelio e signori Danieli e Marelli» (Anon., «Teatri», *La Perseveranza*, 18 marzo 1869, p. 3/II).

Arti della Performance: orizzonti e culture, n. 15, 2026 – ISBN 9788854972254
DOI: https://doi.org/10.6092/unibo/amsacta/8829
Collana diretta da Matteo Casari e Gerardo Guccini: http://amsacta.unibo.it
Creative Commons: Attribuzione - Non Commerciale 4.0 (CC BY-NC 4.0)

attraverso i manifesti del teatro (si noti come un grande numero di manifesti originali sia conservato in cartelle separate, sempre presso la Cittadella degli Archivi), il Comune intraprende autonomamente una pratica di controllo, il cui avvio è datato 13 marzo 1869[12].

Al centro della macchina burocratica municipale si staglia la figura del messo comunale, personificata con straordinaria solerzia in particolare da Felice Venosta, all'epoca dipendente comunale incaricato di questioni teatrali e di tutela dei diritti degli autori (è la firma che più spesso risulta dagli atti conservati in I-Mcda). Il messo non è un semplice esattore, ma un vero e proprio funzionario ispettivo dotato di competenze ibride, a metà tra l'amministrativo e il critico musicale. La sua presenza nei teatri non è discreta: egli siede tra il pubblico o si muove tra le quinte, con l'incarico di certificare l'integrità delle rappresentazioni. In merito alla rappresentazione al Carcano della *Traviata*, Venosta scrive:

> «La nuova impresa L. De Mattia rappresentato dal Signor Martinoli nella prossima settimana darà principio al teatro Carcano ad un corso di rappresentazioni melodrammatiche. Sarà da invitarsi quel Signor Impresario per gli effetti della Legge 25 giugno 1865 e suo Regolamento 13 febbraio 1867 e successive disposizioni ministeriali e prefettizie ec[c.]».

Il giorno successivo, l'ufficio dà seguito alla necessità sollevata di invitare l'impresario in maniera che possa chiarire la propria posizione, comunicando a Venosta l'autorizzazione: «S'inviti l'Impresa alla osservanza della Legge e Regol[amento] e successive disposizioni ministeriali. [L']Uff[icio] poi eserciti la consueta vigilanza», cui Venosta risponde «Invitato». In seguito, dopo la presa d'atto da parte dell'impresario dell'invito del Comune, normalmente segue un'audizione negli uffici del Municipio in cui lo stesso o un suo rappresentante sono tenuti a firmare una dichiarazione, poi messa agli atti, nella quale si autocertifichi che il teatro abbia agito nel rispetto della legge. Nel caso in questione, leggiamo: «Per l'Impresa si è presentato il Signor Giacomo Martinoli, udito il motivo per cui venne chiamato in ufficio ha dichiarato che l'impresa ottempererà strettamente alla Legge sui diritti d'autore». Il dipendente comunale (in questo caso a occuparsi dell'intera pratica è Venosta) attesta poi in calce l'ulteriore dichiarazione dell'impresario: «L'Impresa del teatro Carcano è venuta pienamente d'accordo col Sig[no]r Tito Ricordi avente diritto sull'opera *La Traviata*, come consta dall'annessa lettera», e allega la dichiarazione dell'autore dell'opera da rappresentarsi (in questo caso dell'editore Ricordi, che

[12] I-Mcda, fondo *Spettacoli Pubblici*, b. 15A, f. 1, pezza 57.

Arti della Performance: orizzonti e culture, n. 15, 2026 – ISBN 9788854972254
DOI: https://doi.org/10.6092/unibo/amsacta/8829
Collana diretta da Matteo Casari e Gerardo Guccini: http://amsacta.unibo.it
Creative Commons: Attribuzione - Non Commerciale 4.0 (CC BY-NC 4.0)

detiene i diritti della grande maggioranza delle opere verdiane tra cui *La traviata*)[13] in cui si specificano gli accordi previsti dalla normativa. La lettera di Ricordi, firmata per procura dal segretario e procuratore della casa editrice Eugenio Tornaghi, si presenta, in tutte le pratiche che riguardano l'editore di cui ci stiamo occupando, su un foglio prestampato in cui vengono compilati a mano solamente il nome dell'impresario, il teatro, le date di rappresentazione e l'opera oggetto di diritto d'autore. Essa recita, in questo esempio (si riportano in corsivo le sezioni compilate a mano):

> «In relazione alla mia Circolare 1 giugno 1867 ho l'onore di partecipare a codesta spettabile Giunta di essere venuto a speciali accordi coll'Impresario signor *L. De Mattia* con scrittura *11 corr*[*ente*] dandogli il mio consenso per rappresentazione dell'opera seguente di mia proprietà su codesto Teatro *Carcano* per la Stagione di *Primavera pross*[*im*]*a* e come è stabilito dal Regolamento 13 febbraio 1867 cui detta mia Circolare si riferisce, sotto espressa condizione che mancando l'Impresa a qualsiasi patto dell'accennata scrittura sarà facoltativo pienamente al sottoscritto di ritirare il suo consenso e di impedire le rappresentazioni.
> *La Traviata del M*[*aestr*]*o C*[*avalier*]*e G*[*iusepp*]*e Verdi*
>
> Con distinta stima mi rassegno
> Devotissimo
> *p.p. Tito di Gio*[*va*]*nni Ricordi*
> *Eug*[*enio*] *Tornaghi*».

L'ufficio incarica dunque un impiegato di effettuare, nella pratica, la sorveglianza sugli spettacoli: «Ritenuto a notizia, Uff[icio] eserciti tuttavia la consueta vigilanza, e riferisca a corso di rappresentazioni compiuto». L'impiegato viene perciò incaricato di recarsi fisicamente nei teatri: è qui sempre Venosta a unirsi al pubblico del Teatro Carcano per verificare la correttezza delle rappresentazioni, e a riferire, il 19 aprile 1869: «Il corso di rappresentazioni datesi al Carcano ebbero compimento regolarmente». Questa, in linea di massima, è la maniera attraverso cui il Comune di Milano gestisce il processo di verifica dei diritti d'autore, ed è ciò che più sovente emerge dalla maggioranza degli atti conservati in I-Mcda.

Questo tipo di verifica, con la medesima trafila amministrativo-burocratica, non viene messo in atto solamente per la rappresentazione di opere per intero, ma anche nei casi in cui, durante una stessa serata, venga eseguito un singolo brano protetto dal diritto d'autore, sebbene unitamente ad altre opere. Un esempio è quello di una serata a beneficio del soprano Gabriella Boema, che ha avuto luogo

[13] A tal proposito, cfr. il capitolo «La modernizzazione del teatro e i grandi contratti di Ricordi» (pp. 96-121), e in particolare il paragrafo «Giuseppe Verdi» (pp. 101-110) di Baia Curioni 2011.

Arti della Performance: orizzonti e culture, n. 15, 2026 – ISBN 9788854972254
DOI: https://doi.org/10.6092/unibo/amsacta/8829
Collana diretta da Matteo Casari e Gerardo Guccini: http://amsacta.unibo.it
Creative Commons: Attribuzione - Non Commerciale 4.0 (CC BY-NC 4.0)

al Teatro Ciniselli il 28 maggio 1868[14]. La pratica viene aperta da un impiegato che non si firma (ma, a giudicare dalla grafia, si può supporre essere sempre Venosta) con la richiesta di verifica in merito a un'aria e un duetto da *Un ballo in maschera*. Leggiamo nella pratica:

> «Giovedì 28 al teatro Ciniselli verrà eseguita l'aria e Duetto nel 2° atto dell'opera Un Ballo in Maschera, in occasione beneficiata Signora Boema Gabriella. Per gli effetti dell'art[icolo] 23° del Regolamento 13 febbraio 1867 sarà da invitarsi il Signo[r] Beretta affinché ne ottenga autorizzazione [R]icordi, o soggiaccia in caso contrario al controllo di legge».

In seguito all'invito del Comune, l'impresario Beretta produce quindi all'ufficio il prestampato di Ricordi (di nuovo, il corsivo e il cancellato sono nell'originale):

> «In relazione alla mia Circolare 1 giugno 1867 ho l'onore di partecipare a codesta spettabile Giunta di essere venuto a speciali accordi coll'~~Impresario~~ signor*a Boema prima donna* dandogli il mio consenso per rappresentazione dell'oper[a] seguent[e] di mia proprietà su codesto Teatro *Ciniselli* per la ~~Stagione di~~ *sola sua serata* e come è stabilito dal Regolamento 13 febbraio 1867 cui detta mia Circolare si riferisce.
> *Aria Sop*[*ran*]*o e Duetto S*[*oprano*] *e Tenore nel Ballo in Maschera del M*[*aestr*]*o G*[*iusepp*]*e Verdi*
>
> Con distinta stima mi rassegno
> Devotissimo
> *p.p. Tito di Gio*[*va*]*nni Ricordi*
> *Eug*[*enio*] *Tornaghi*».

Si può evincere da questo caso quanto il controllo municipale sia capillare. La serata a beneficio di Gabriella Boema, infatti, comprendeva anche l'intera opera *Ernani*, come testimoniato dal periodico *Il Trovatore* e dalla *Gazzetta Musicale di Milano*[15], e non solamente i due brani di *Un ballo in Maschera*. L'ipotesi più logica, per quanto non ve ne sia traccia tra gli atti del Comune, è che il Circo Ciniselli avesse già in precedenza preso accordi con Ricordi per l'esecuzione di *Ernani*, opera che tra l'altro, essendo andata in scena nel 1844, non è più coperta dal diritto d'autore a causa della mancata retroattività

[14] I-Mcda, fondo *Spettacoli Pubblici*, b. 13, f. 5, pezza 85.

[15] «Le spese della settimana però le ha fatte *gli Ernani,* essendo indisposta la Savertal. Giovedì poi la brava Boema diede la sua beneficiata aggiungendo il duetto del *Ballo in maschera* che cantò assieme al Perotti» (Anon., «Spettacoli di Milano», *Il Trovatore*, 31 maggio 1868, pp. 1/I-2/II: 1/III); «Sere sono, per la benefiziata della prima donna signora Boema, oltre all'opera *Ernani*, fu cantato il duetto del *Ballo in maschera*, e tanto la giovane prima donna come il bravo tenore Perotti si fecero meritatamente applaudire» (Anon., «Rivista Milanese», *Gazzetta Musicale di Milano*, 31 maggio 1868, p. 176/I).

Arti della Performance: orizzonti e culture, n. 15, 2026 – ISBN 9788854972254
DOI: https://doi.org/10.6092/unibo/amsacta/8829
Collana diretta da Matteo Casari e Gerardo Guccini: http://amsacta.unibo.it
Creative Commons: Attribuzione - Non Commerciale 4.0 (CC BY-NC 4.0)

della legge del 1865[16]. Nonostante ciò, la sorveglianza è talmente attenta e precisa che, anche solo nel singolo caso dell'esecuzione di alcuni brani estrapolati da un'opera coperta dal diritto d'autore e inseriti in una serata in cui si rappresentata un'intera opera che non necessita di verifica, il Municipio ritiene utile aprire una pratica di controllo, e perciò prendere atto dell'attestazione del *nulla osta* di Ricordi. Continuando nello spoglio degli atti, talvolta ci si imbatte in casi in cui il Comune non ritiene necessario ottenere e allegare la dichiarazione firmata da Ricordi, in particolare per rappresentazioni forse di poco conto, in cui gli impiegati procedono, come già descritto, secondo il dettato della legge, senza che vi sia una segnalazione da parte dell'editore. Un caso è quello di una serata al Teatro Fossati, dove il 13 febbraio del 1868 viene eseguita una fantasia su temi di *Rigoletto*[17]. Evidentemente, tra il pubblico deve essere stato presente un messo comunale (si noti infatti il mancato riferimento a precedenti comunicazioni del teatro sulle future rappresentazioni), che apre *sponte sua* la pratica scrivendo:

> «Il Signor Francesco Comelli, Direttore d'Orchestra al Teatro Fossati, nonostante il protocollo d'ufficio 3 agosto 1867, non si attiene strettamente alle prescrizioni 25 giugno 1868 sui diritti d'autore, eseguendo pezzi di proprietà e specialmente nella sera di jeri una fantasia sopra motivi dell'opera *Rigoletto*. Sarà da invitarsi il Signor Comelli per ammonirlo sulle conseguenze delle infrazioni al disposto della predetta Legge e suo Regolamento».

Una volta invitato in Municipio, il maestro Comelli afferma di aver composto la fantasia sui temi di *Rigoletto* prima dell'entrata in vigore della legge, e di non aver perciò ritenuto di dover segnalare la sua esecuzione all'Autorità, poiché Verdi non avrebbe dovuto ottenere alcun premio relativo ai propri diritti. In questo caso, la disputa si risolve semplicemente con un richiamo, in quanto l'impiegato comunale (di nuovo, Venosta) si limita a far riconfermare al direttore e compositore quanto già verbalizzato l'anno precedente, ossia la promessa di ottemperare agli obblighi di legge, dichiarazione che viene allegata a questa nuova pratica, sebbene non venga rilevato in realtà alcun illecito:

> «Si è presentato il Sig[no]r Comelli Francesco, datagli comunicazione della nuova Legge sui diritti spettanti agli autori, ha dichiarato che vi ottempererà, ogni volta che abbia da assumere la direzione di qualche orchestra.
>
> *Felice Venosta*
> *Comelli Francesco*».

[16] L. 25 giugno 1865, n. 2337 «Sui diritti spettanti agli Autori delle opere dell'ingegno», art. 40.
[17] I-Mcda, fondo *Spettacoli Pubblici*, b. 13, f. 5, pezza 22.

Arti della Performance: orizzonti e culture, n. 15, 2026 – ISBN 9788854972254
DOI: https://doi.org/10.6092/unibo/amsacta/8829
Collana diretta da Matteo Casari e Gerardo Guccini: http://amsacta.unibo.it
Creative Commons: Attribuzione - Non Commerciale 4.0 (CC BY-NC 4.0)

Un caso simile riguarda una parodia del *Trovatore* che viene rappresentata al Teatro di Santa Radegonda l'8 aprile 1868[18]. Sebbene il testo della parodia risulti a oggi irreperibile, i documenti in I-Mcda attestano che il Comune ritenesse palese la matrice del melodramma verdiano, ipoteticamente tanto nella trama quanto negli inserti musicali. Il Comune intraprende qui in autonomia la verifica in seguito all'annuncio dell'impresa:

> «Domani sera il Signor Valentino Fioravanti eseguirà al teatro di Santa Radegonda una scena e racconto in parodia nell'opera *Il Trovatore*. Sarà da invitarsi il Signor Rovaglia per informazioni su quella musica che supponesi di proprietà [di Ricordi]».

Successivamente all'invito, si presenta in Municipio l'impresario Rovaglia: questi afferma che la proprietà della parodia è interamente del primo attore nonché autore, Valentino Fioravanti, e la questione viene pertanto chiusa senza alcun richiamo o sanzione, forse anche perché non ve ne sia pretesa da parte di Ricordi.

Oltre ai casi in cui, di fatto, tutto procede secondo la norma, sono altrettanto se non più interessanti i casi limite, quelli di diffida. Ciò che a volte capita, infatti, è che il Comune proceda come di consueto alla verifica in autonomia, ma che al termine del processo venga prodotta un'autorizzazione dell'editore in cui si vieta di eseguire alcuni brani. Il 5 maggio 1870 viene aperta una pratica dal Comune riguardante il Caffè Biffi[19]. Si legge negli atti:

> «Si è verificato che al Caffè Biffi posto in Galleria V[ittorio] E[manuele] condotto da Ferdinando Fumagalli, nei concerti musicali-istrumentali che si tengono tutte le sere, si eseguiscono pezzi di musica di varj autori, senza aver riportato prima un regolare permesso dalle ditte editrici proprietarie della musica stessa. Quantunque in questo Caffè, in causa dei concerti suddetti non siano alterati i prezzi degli oggetti che vi si smerciano, e non vi si paghi alcun biglietto d'entrata, e siano quindi i diritti spettanti affatto gratuiti pure a seconda dell'art[icolo] 13 della Legge, è necessaria che chi dà il concerto ritiri il permesso del proprietario della musica e lo presenti all'Uff[icio] pei diritti d'autore unitamente al programma dello spettacolo; è opportuno invitare di nuovo in Uff[icio] il capo direttore del concerto ed ammonirlo di quanto sopra».

[18] I-Mcda, fondo *Spettacoli Pubblici*, b. 13, f. 5, pezza 61.
[19] I-Mcda, fondo *Spettacoli Pubblici*, b. 15, f. 5.

Arti della Performance: orizzonti e culture, n. 15, 2026 – ISBN 9788854972254
DOI: https://doi.org/10.6092/unibo/amsacta/8829
Collana diretta da Matteo Casari e Gerardo Guccini: http://amsacta.unibo.it
Creative Commons: Attribuzione - Non Commerciale 4.0 (CC BY-NC 4.0)

Come detto sopra, non è strano che anche i caffè della città, in cui si esegue abitualmente musica, vengano controllati dagli uffici comunali[20]. È probabile che nei primi anni dopo la pubblicazione del Regolamento, i proprietari dei caffè, data la gratuità delle rappresentazioni, ritengano a torto di poter essere esentati dal rispetto della norma e dal pagamento del diritto d'autore. Nel caso osservato del Caffè Biffi, infatti, è solamente a seguito della segnalazione del Municipio che il proprietario, Giuseppe Mischis, recapita l'ormai nota autorizzazione di Ricordi, che in questo caso recita:

> «In relazione alla mia Circolare 1 giugno 1867 ho l'onore di partecipare a codesta spettabile Giunta di avere dato il mio consenso per la pubblica esecuzione delle composizioni musicali seguenti di mia proprietà, a norma degli articoli 22 e 23 del Regolamento 13 febbrajo 1867 a cui detta mia Circolare si riferisce.
> *Pel Caffè Biffi Fumagalli Estate corr*[*ente*] *Sinfonie, Potpourri etc. trascritte per diversi strumenti eccetto su motivi del Don Carlo, della Forza del destino, del Boccanegra di Verdi, della Messa di Rossini e dell'Amleto di Faccio.*
> Con distinta stima mi rassegno
> Devotissimo
> *p.p. Tito di Gio*[*vanni*] *Ricordi*
> *Eug*[*enio*] *Tornaghi*».

Non a caso, l'autorizzazione arriva appunto in ritardo rispetto alla segnalazione del Comune, in quanto è datata 16 maggio 1870. Siamo di fronte a un ampliarsi delle verifiche municipali, che comprendono anche attività, come il Caffè Biffi, evidentemente in precedenza escluse dai controlli. Qui vediamo anche un primo caso di divieto da parte dell'editore, il quale preme per una maggiore tutela di alcune opere, non a caso quelle la cui prima rappresentazione è più vicina nel tempo rispetto all'esecuzione oggetto di disputa[21].

Non sempre, però, l'Autorità comunale attua le proprie verifiche in autonomia, ma capita, in verità piuttosto spesso, che esse vengano intraprese in seguito ad alcune sollecitazioni da parte degli editori, in particolare Casa Ricordi. Ciò che questo contributo vorrebbe far emergere, oltre a una panoramica rispetto alla modalità in cui a Milano vengono tutelati i diritti degli autori, è perciò anche le mire egemoniche, addirittura eccedenti rispetto al dettato di legge, che Tito Ricordi tenta di mettere in atto proprio in virtù della nuova normativa sul diritto d'autore, almeno in riferimento alle opere verdiane.

[20] A tal proposito, sempre in riferimento a brani verdiani, si può leggere un altro atto in forma di diffida nei confronti del Caffè Garibaldi, in I-Mcda, fondo *Spettacoli Pubblici*, b. 15B, f. 5.
[21] La prima italiana del *Don Carlo* avviene il 27 ottobre 1867, la *Messa per Rossini* è composta intorno al 1869, mentre l'*Amleto* di Faccio (nella sua prima versione) risale al 1865.

Arti della Performance: orizzonti e culture, n. 15, 2026 – ISBN 9788854972254
DOI: https://doi.org/10.6092/unibo/amsacta/8829
Collana diretta da Matteo Casari e Gerardo Guccini: http://amsacta.unibo.it
Creative Commons: Attribuzione - Non Commerciale 4.0 (CC BY-NC 4.0)

Un primo caso riguarda *Don Carlo*, di cui Ricordi ha acquistato, oltre ai diritti di rappresentazione, anche i diritti sul libretto, e che, ricordiamo, va in scena per la prima volta in Italia il 27 ottobre 1867. Il primo di ottobre di quell'anno il Comune di Milano riceve una lettera di Tito Ricordi (in realtà autografa di Tornaghi), conservata anch'essa in I-Mcda[22], in cui si legge:

> «Vedo annunciato dalla Compagnia drammatica Sterni per questo Teatro Fossati un nuovo dramma *Don Carlos*, tratto dall'Opera di Verdi. Constandomi che i personaggi posti in scena dal S[igno]r Venturi autore del dramma annunciato corrispondono perfettamente a quelli che figurano nel Poema musicato da Verdi mi nasce il dubbio che uguale possa essere la condotta e lo scioglimento del dramma del S[igno]r Venturi in rapporto al Libretto dei S[ignor]i Mery e du Locle sul quale io vi ho regolarmente riservato ogni diritto di traduzione e riproduzione. Devo quindi interessare codesto Onor[evole] Ufficio perché voglia esaminare il Manoscritto del S[ignor] Venturi e quando fosse realizzato il mio dubbio non si abbia a permettere la produzione del dramma del S[ignor] Venturi».

Chiaramente allarmato dall'anticipazione sulla prima, Ricordi interpella immediatamente il Municipio, esercitando la propria pressione affinché venga impedito qualunque genere di anteprima. La pratica viene perciò aperta in seguito a tale segnalazione. Nonostante il tono piuttosto perentorio del reclamo, il Comune fa notare a Ricordi come, pur essendo egli il detentore dei diritti sul libretto, non possa vietare la produzione di qualunque opera che condivida con *Don Carlo* anche soltanto il titolo. Venosta scrive infatti negli atti:

> «Il Signor Francesco Sterni si è presentato con un copione del dramma Don Carlos che intende rappresentare. Posto a confronto esso copione col libretto dei S[ignor]i Mery e Du Locle, proprietà per la traduzione di Tito Ricordi, trovasi l'analogia voluta dalla storia, ma del tutto diversi la condotta e lo scioglimento. Inoltre non si rinvenne nessun coro né parlato né musicato, né altro pezzo che porti seco traccia di musica. Il copione venne ritirato dallo Sterni».

Inoltre, sempre Venosta afferma, il 5 ottobre, che tutte le rappresentazioni al Teatro Fossati, a cui evidentemente deve aver partecipato, si sono svolte regolarmente, senza che nemmeno una nota della musica di Verdi venisse utilizzata, e perciò senza che Ricordi potesse avere alcuna pretesa su quel che è stato messo in scena.

[22] I-Mcda, fondo *Spettacoli Pubblici*, b. 13, f. 4.

Arti della Performance: orizzonti e culture, n. 15, 2026 – ISBN 9788854972254
DOI: https://doi.org/10.6092/unibo/amsacta/8829
Collana diretta da Matteo Casari e Gerardo Guccini: http://amsacta.unibo.it
Creative Commons: Attribuzione - Non Commerciale 4.0 (CC BY-NC 4.0)

Un esempio analogo riguarda il Teatro alla Scala e, di nuovo, *Don Carlo*, previsto per la stagione di Carnevale del 1868, nel rispetto del capitolato d'appalto per la gestione dell'impresa, che stabilisce l'obbligo di «mettere in scena […] un'opera assolutamente nuova di maestro italiano e una nuova per Milano»[23]. Scrive, stavolta in prima persona, Tito Ricordi il 24 marzo 1868 al Comune[24]:

> «Avendo dovuto protestare contro l'andata in scena del *Don Carlo* alla Scala annunciato per domani, prego codesto Onor[evole] Ufficio di rifiutare il visto al relativo manifesto quando venisse presentato, e ciò in relazione agli art[icol]i 21 e 22 del Regolamento per la esecuzione della Legge sui diritti spettanti agli Autori delle opere dell'ingegno e a chi per essi. Sarà n[ostra] premura dare avviso a codesto onor[evole] Ufficio se e quando verrà stabilito il giorno dell'andata in scena».

Rispetto al caso del Teatro Fossati, la questione qui è in parte differente. Non si sta più parlando di tutela dei diritti, ma del tentativo dell'editore di differire una prima rappresentazione. In altre parole, il Teatro alla Scala ha già ricevuto l'autorizzazione preventiva di Ricordi, il quale però insiste sulla possibilità di scegliere il momento in cui tale autorizzazione debba essere utilizzata, ossia di decidere quando *Don Carlo* verrà effettivamente rappresentato. Nello stesso fascicolo è conservata la risposta del Comune, firmata direttamente dal Sindaco Giulio Bellinzaghi:

> «Vista la lettera 16 novembre 1867 colla quale la S[ignoria] V[ostra] dà partecipazione alla Giunta M[unicipa]le di essere venuta a speciali accordi all'Impresa dei R[egi] Teatri rappresentata dalli S[igno]ri Bonola e Brunello dando loro il consenso per la rappresentazione al Teatro della Scala dell'opera del M[aestro] Verdi il *Don Carlos* di cui la S[ignoria] V[ostra] dichiara d'esser divenuta proprietaria, non potrebbe la Giunta M[unicipa]le rifiutare, come Ella fà domanda il visto al manifesto che annunciasse per domani la prima rappresentazione dell'opera suddetta».

Si deduce che, a inizio della stagione teatrale, Casa Ricordi avesse comunicato al Comune, come previsto dagli accordi tra esso e la Questura, il titolo delle opere sulle quali si era giunti a un accordo tra editore e teatro, ed evidentemente tra di essa doveva figurare anche il *Don Carlo* (purtroppo, tale documento non è conservato alla Cittadella degli Archivi). In merito alla rappresentazione scaligera dell'opera, è però lo stesso Verdi, nei mesi precedenti alla pratica di cui ci stiamo occupando, a chiedere

[23] Cfr. il *Capitolato d'apparto dei RR. Teatri della Scala e della Canobbiana in Milano durante la stagione di Carnevale e quaresima 1868-1869*, parzialmente riprodotto in Rostagno 2002, pp. 201-207.
[24] I-Mcda, fondo *Spettacoli Pubblici*, b. 13, f. 7.

Arti della Performance: orizzonti e culture, n. 15, 2026 – ISBN 9788854972254
DOI: https://doi.org/10.6092/unibo/amsacta/8829
Collana diretta da Matteo Casari e Gerardo Guccini: http://amsacta.unibo.it
Creative Commons: Attribuzione - Non Commerciale 4.0 (CC BY-NC 4.0)

all'editore un differimento, in quanto preoccupato del possibile esito negativo, dovuto alla scarsità di giorni utili alla preparazione dell'allestimento. Il 9 febbraio 1868 Verdi scrive a Tito Ricordi, sostenendo che «[p]er montare il *D*[*on*] *Carlos* non ci vorranno meno di 40 giorni»[25], e poco dopo ribadisce: «Sarebbe meglio anche non pensare più al *D*[*on*] *Carlos* perché non vi è tempo. Nissuno al mondo potrà montare quell'opera in.. poco tempo.... 40 giorni!!!»[26]. La preoccupazione del maestro è determinata dal fatto che prima di *Don Carlo* la Scala ha programmato un allestimento non meno impegnativo: la prima milanese del *Mefistofele* di Boito. Lo spettacolo si sarebbe rivelato un clamoroso fiasco[27], ma nondimeno impegna notevolmente le maestranze del teatro, secondo Verdi anche a scapito della preparazione di *Don Carlo*. Il maestro se ne lamenta più volte, sia con Ricordi[28], sia col suo editore francese Léon Escudier, al quale scrive[29]:

> «Ora sono messo in croce per questo D[on] Carlos da darsi alla Scala. Faranno tutto quello che è umanamente possibile, ma alle volte non si può far bene. Dove trovare un'Eboli? Tutte le buone cantanti sono a posto, e prenderne una che non sia giusta sarebbe un rischio soprattutto che alla Scala aspettano molto. Dopo il successo di Bologna si sono un po' montati la testa, e se da un lato è bene, i pericoli diventano più gravi. Vedremo».

Il direttore d'orchestra Alberto Mazzuccato, incaricato di dirigere *Don Carlo*, conferma le ansie del maestro, comunicando a Eugenio Tornaghi le difficoltà relative alle prove dell'opera (a cui Verdi non partecipa, pur fornendo a Mazzuccato consistenti indicazioni sulla gestione orchestrale)[30], proprio perché il coro della Scala è impegnato nelle complesse prove del *Mefistofele*[31]. In seguito alle richieste del compositore, Tito Ricordi, non essendo evidentemente riuscito a convincere l'impresa della Scala a posticipare il debutto, tenta di coinvolgere il Comune: un tentativo, come s'è visto, vano. Ciò che emerge da questi atti è un iniziale tentativo di Ricordi di instaurare una totale egemonia sugli spettacoli

[25] Cfr. la lettera di Verdi a Tito Ricordi del 9 febbraio 1868, conservata presso l'Archivio Ricordi (https://www.digitalarchivioricordi.com/it/letter/display/LLET000981 (ultimo accesso: 11 febbraio 2026).
[26] Cfr. la lettera di Verdi a Tito Ricordi del 16 febbraio 1868, conservata presso l'Archivio Ricordi (https://www.digitalarchivioricordi.com/it/letter/display/LLET000982, (ultimo accesso: 11 febbraio 2026).
[27] Per un approfondimento sul fianco del *Mefistofele*, cfr. d'Angelo 2020.
[28] Oltre alle due lettere già citate, cfr. anche la lettera di Verdi a Ricordi del 17 febbraio 1868, conservata presso l'Archivio Ricordi (https://www.digitalarchivioricordi.com/it/letter/display/LLET000983, (ultimo accesso: 11 febbraio 2026).
[29] Cfr. la lettera di Verdi a Léon Escudier del 18 gennaio 1868, conservata presso la Bibliothèque-Musée de l'Opéra (di seguito F-Po), LAS VERDI 122. Inoltre, la medesima questione è citata anche nella lettera di Verdi a Escudier del 12 marzo 1868, conservata presso F-Po, LAS VERDI 125, e trascritta in Abbiati 1959, vol. 3, pp. 164-165.
[30] De Bellis, Ghisi 1972; Harwood 1986, pp. 116-117. Julian Budden sostiene erroneamente che Verdi abbia partecipato alle prove (Budden 1981, p. 109), quando in verità le indicazioni a Mazzuccato vengono fornite "a distanza".
[31] Cfr. la lettera di Alberto Mazzuccato a Eugenio Tornaghi del 16 febbraio 1868, conservata presso l'Archivio Ricordi (https://www.digitalarchivioricordi.com/it/letter/display/LLET011156, (ultimo accesso: 11 febbraio 2026).

Arti della Performance: orizzonti e culture, n. 15, 2026 – ISBN 9788854972254
DOI: https://doi.org/10.6092/unibo/amsacta/8829
Collana diretta da Matteo Casari e Gerardo Guccini: http://amsacta.unibo.it
Creative Commons: Attribuzione - Non Commerciale 4.0 (CC BY-NC 4.0)

rappresentati a Milano, o, per essere più precisi, di rafforzare un'egemonia di fatto già esistente: rispondendo alle richieste dell'autore, la casa editrice tenta infatti, quasi come *extrema ratio*, di forzare la mano rispetto all'applicazione della legge sul diritto d'autore. A questo tentativo si oppone l'acribia del Municipio, con pratiche burocratiche fra le cui righe si può forse leggere anche la non volontà di cedere alle pressioni della casa editrice: compito del Comune è vigilare sul rispetto della normativa sul diritto d'autore, non di esprimersi su questioni che riguardano meri accordi tra le parti, quali la data di rappresentazione delle opere.

Il grande interesse di autore ed editore nei confronti di *Don Carlo* che emerge da queste carte non è casuale. Come ricordato da Ruben Vernazza in queste pagine, a partire dal contratto tra Verdi e Ricordi inerente a quest'opera, in virtù della nuova legge sul diritto d'autore gli accordi tra compositore (Verdi) ed editore (Ricordi) cambiano, e i diritti economici che il primo può vantare sul commercio dei materiali musicali utili alle rappresentazioni restano validi fin oltre la sua morte, e non più per i soli dieci anni precedentemente pattuiti con accordi *extra legem*. Il mutato quadro giustifica dunque il maggiore interesse di Verdi e, di riflesso, di Ricordi nella tutela dei diritti delle opere composte dopo l'entrata in vigore della norma, ossia, appunto, *Don Carlo* (soffermandoci solamente su quelle citate in I-Mcda). Oltre a quelli citati in precedenza, un esempio della vigilanza attenta di Casa Ricordi su quest'opera risale al 1867[32]: anticipando le mosse del Municipio, l'editore fa mettere agli atti un'autorizzazione concessa al Teatro Ciniselli per gli intermezzi della stagione, e si nota come vengano escluse le due opere più recenti di Verdi, con *Don Carlo* oggetto della nuova disciplina contrattuale stabilita col maestro, e *La forza del destino* che lo sarebbe stata di lì a breve, sulla base del nuovo contratto stipulato fra Ricordi e Verdi in vista della revisione dell'opera che avrebbe esordito nel 1869[33]:

> «In relazione alla mia Circolare 1 giugno 1867 ho l'onore di partecipare a codesta spettabile Giunta di avere dato il mio consenso per la pubblica esecuzione delle composizioni musicali seguenti di mia proprietà, a norma degli articoli 22 e 23 del Regolamento 13 febbraio 1867 a cui detta mia Circolare si riferisce per intermezzi di Commedie a questo
> Teatro Ciniselli.
> *Sinfonie e pezzi d'opere trascritti per p*[*ien*]*a orchestra escluso le Opere D*[*on*] *Carlo e la Forza del destino.*

[32] I-Mcda, fondo *Spettacoli Pubblici*, b. 15B, f. 5.

[33] A tal proposito, cfr. la lettera inviata da Verdi a Tito Ricordi il 15 giugno 1868, conservata presso l'Archivio Ricordi (https://www.digitalarchivioricordi.com/it/letter/display/LLET001010, consultato il 15 gennaio 1016), nella quale il primo fa presente al secondo la necessità del pagamento dei diritti d'autore per la rappresentazione di *La forza del destino* alla Scala, nella stessa maniera in cui era avvenuto, appunto, per *Don Carlo*.

Arti della Performance: orizzonti e culture, n. 15, 2026 – ISBN 9788854972254
DOI: https://doi.org/10.6092/unibo/amsacta/8829
Collana diretta da Matteo Casari e Gerardo Guccini: http://amsacta.unibo.it
Creative Commons: Attribuzione - Non Commerciale 4.0 (CC BY-NC 4.0)

> Con distinta stima mi rassegno.
>
> Devotissimo,
> *p.p. Tito di Gio*[*vanni*] *Ricordi*
> *Eug*[*enio*] *Tornaghi*».

A ulteriore testimonianza di questa prescrittiva, e predittiva, vigilanza si può citare un esempio simile, in cui di nuovo Ricordi comunica preventivamente di aver concesso allo stesso Teatro Ciniselli i permessi per gli intermezzi bandistici, sempre escludendo *La Forza del Destino* e *Don Carlo*[34]:

> «In relazione alla mia Circolare 1 giugno 1867 ho l'onore di partecipare a codesta spettabile Giunta di essere venuto a speciali accordi coll'Impresario signor del Teatro Ciniselli con scrittura […] dandogli il mio consenso per rappresentazione delle opere seguenti di mia proprietà su codesto Teatro sud[detto] per la Stagione di Estate corr[ente] e come è stabilito dal Regolamento 13 febbraio 1867 cui detta mia Circolare si riferisce, sotto espressa condizione che mancando l'Impresa a qualsiasi patto dell'accennata scrittura sarà facoltativo pienamente al sottoscritto di ritirare il suo consenso e di impedire le rappresentazioni.
> *Pezzi per Banda per intermezzi etc. per lo spettacolo equestre della C*[*ompagni*]*a Guillaume escluso i pezzi sulle Opere D*[*on*] *Carlo, Forza del destino, Ballo in M*[*aschera*]*, o d'altre che si potranno indicare.*
> Con distinta stima mi rassegno.
>
> Devotissimo,
> *p.p. Tito di Gio*[*vanni*] *Ricordi*
> *Eug*[*enio*] *Tornaghi*»

Da tutto ciò si evincono principalmente due elementi: innanzitutto quanto sia capillare, e a volte effettivamente ridondante, la vigilanza operata dal Comune di Milano nei confronti dei teatri. In secondo luogo, ne emerge un chiaro tentativo, da parte di Ricordi e della sua casa editrice, di controllare, o meglio sarebbe dire di rafforzare il proprio controllo a mo' di monopolio, la scena artistica della città. Ciò riguarda in particolare le opere verdiane che già nascono come tutelate dalla legge sui diritti degli autori, in merito alle quali la casa editrice non solo esercita un puntiglioso controllo anche preventivo, ma tenta altresì di avanzare diffide che talvolta devono essere contestate dal Municipio.
Questa panoramica sui documenti conservati alla Cittadella degli Archivi non intende essere esaustiva. Il tentativo è semmai mettere luce su testi che, presi singolarmente, sono certamente evenemenziali, in quanto riflesso di una pratica amministrativa di un singolo spettacolo, in un singolo teatro di una singola città, ma che, se osservati organicamente, aprono prospettive storiografiche di rilievo. Lo studio

[34] I-Mcda, fondo *Spettacoli Pubblici*, b. 16, f. 1, pezza 42.

Arti della Performance: orizzonti e culture, n. 15, 2026 – ISBN 9788854972254
DOI: https://doi.org/10.6092/unibo/amsacta/8829
Collana diretta da Matteo Casari e Gerardo Guccini: http://amsacta.unibo.it
Creative Commons: Attribuzione - Non Commerciale 4.0 (CC BY-NC 4.0)

capillare di questi documenti consente di comprendere non solo processi burocratici legati allo spettacolo, ma anche il sostanziale condizionamento dettato dal sostrato (o superstrato) amministrativo sui processi di produzione di opere d'arte. Benché gli atti municipali paiano avere poco o nulla a che fare con il messaggio estetico che le opere veicolano, essi ne sono in verità parte integrante, in quanto possono dettarne la riuscita, o persino lo sviluppo. Il caso delle carte riguardanti il *Don Carlo* scaligero è in questo senso assai eloquente: quel che potrebbe apparire come una diatriba fra pedanti burocrati, espressione tanto del Municipio quanto di Casa Ricordi, è in realtà l'espressione di una complessiva rinegoziazione delle rispettive posizioni in un campo legislativo rinnovato, che implica la possibilità di ripensare la natura stessa dell'oggetto artistico e le forme di proprietà che su di esso possono essere rivendicate. Se l'opera è il risultato dell'intrecciarsi di forze artistiche e creative, ma anche economiche, legislative e burocratiche, allora lo studio di queste ultime si rivela fondamentale per una comprensione più ampia e complessa del nostro oggetto di studio.

Arti della Performance: orizzonti e culture, n. 15, 2026 – ISBN 9788854972254
DOI: https://doi.org/10.6092/unibo/amsacta/8829
Collana diretta da Matteo Casari e Gerardo Guccini: http://amsacta.unibo.it
Creative Commons: Attribuzione - Non Commerciale 4.0 (CC BY-NC 4.0)

Bibliografia

Abbiati, Franco

1959 *Giuseppe Verdi*, Ricordi, Milano.

Baia Curioni, Stefano

2011 *Mercanti dell'Opera. Storie di Casa Ricordi*, Il Saggiatore, Milano.

Budden, Julian

1988 *Le opere di Verdi*, vol. 3, EDT, Torino.

d'Angelo, Emanuele

2020 *Il* Mefistofele *abortito tra i fischi milanesi e gli applausi bolognesi*, in M. Bottaro – F. Cesari (a cura di), *Viaggi italo-francesi. Scritti "musicali" per Adriana Guarnieri*, LIM, Lucca, pp. 129-139.

de Bellis, F. – Ghisi, F.

1971 *Alcune lettere inedite sul* Don Carlos *dal Carteggio Verdi-Mazzuccato*, in *Atti del II Congresso Internazionale di Studi Verdiani*, Istituto Nazionale di Studi Verdiani, Parma, pp. 531-541.

Harwood, Gregory

1986 *Verdi's Reform of the Italian Opera Orchestra*, in «19th-Century Music», n. 10/2, pp. 108-134.

Piazzoni, Irene

2011 *Spettacolo istituzioni e società nell'Italia postunitaria (1860-1882)*, Archivio Guido Izzi, Roma.

Rostagno, Antonio

2002 *La Scala verso la moderna orchestra. Gli eventi e i motivi delle riforme: da Merelli ad* Aida, in «Studi Verdiani», n. 16, pp. 157-218.

Arti della Performance: orizzonti e culture, n. 15, 2026 – ISBN 9788854972254
DOI: https://doi.org/10.6092/unibo/amsacta/8829
Collana diretta da Matteo Casari e Gerardo Guccini: http://amsacta.unibo.it
Creative Commons: Attribuzione - Non Commerciale 4.0 (CC BY-NC 4.0)

Editoria musicale, diritto d'autore e reti transnazionali. La filiale Ricordi di Buenos Aires nel primo Novecento

di Niccolò Galliano

La prospettiva transculturale che indaga la circolazione extra-europea di repertori e pratiche musicali afferenti alla tradizione colta occidentale costituisce uno dei filoni che più hanno saputo rinnovare la musicologia storica negli ultimi decenni. A esercitare particolare fascino sugli studiosi è stata, soprattutto, la scoperta del vivace ecosistema dell'opera italiana che nel corso dell'Ottocento si radicò in vari contesti sudamericani. Fin dai pionieristici lavori di John Rosselli (1990, 1993), si è sviluppata un'ampia bibliografia dedicata agli articolati scambi artistico-produttivi tra Europa e America Latina, scambi che, intersecando trasformazioni globali e grandi migrazioni (Baily 1999), testimoniano l'ascesa di importanti centri operistici in capitali come Buenos Aires, Montevideo e Rio de Janeiro[1]. Qui, sostenuto dagli interessi della borghesia locale, il repertorio lirico trovò terreno fertile e si consolidò in una vera e propria industria a trazione straniera. Numerosi studi hanno seguito la globalizzazione del mercato operistico lungo il XIX secolo, indagando le figure di impresari italiani e delle compagnie itineranti da loro gestite, osservandone gli scontri con omologhi francesi e tedeschi per il controllo delle stagioni teatrali e ricostruendo la lenta ma progressiva affermazione di un sistema produttivo autoctono nei primi anni del Novecento. Tuttavia, la maggior parte di queste ricerche si arresta pochi anni dopo la fine della Prima Guerra Mondiale: un limite temporale che la storiografia assume a soglia simbolica dell'emergere di una più strutturata industria locale e, di conseguenza, del tramonto del predominio europeo nel continente.

In realtà, tali trasformazioni non comportarono un'interruzione dei rapporti fra le due sponde dell'Atlantico. Se il ventennio tra le due guerre segnò il tramonto della grande stagione operistica (Abbate, Parker 2023: 477-487), l'apparato produttivo che l'aveva sostenuta in Sud America non scomparve all'improvviso e, anzi, si rivelò fondamentale anche in questa fase di transizione. Non è un caso che proprio all'inizio degli anni Venti lo storico editore musicale Ricordi – per oltre un secolo

[1] A semplice titolo di esempio, inevitabilmente incompleto e parziale, si ricordano le ricerche contenute in Cetrangolo 2010, Walton 2012, Benzecry 2014, Budasz 2019, Rindom 2019, Paoletti 2020, Körner e Kühl 2022.

Arti della Performance: orizzonti e culture, n. 15, 2026 – ISBN 9788854972254
DOI: https://doi.org/10.6092/unibo/amsacta/8829
Collana diretta da Matteo Casari e Gerardo Guccini: http://amsacta.unibo.it
Creative Commons: Attribuzione - Non Commerciale 4.0 (CC BY-NC 4.0)

principale attore nell'affermazione dell'opera italiana in patria e all'estero – decidesse di intraprendere una strategica espansione nel continente. L'obiettivo era quello di inserirsi nelle nuove dinamiche locali per propagandarvi le istanze dell'industria italiana, e al tempo stesso valorizzare il crescente patrimonio musicale autoctono con la prospettiva di una sua importazione nel Vecchio Mondo. L'apertura nel 1924 della filiale di Buenos Aires rispondeva precisamente a questa logica: garantire un radicamento sul territorio che potesse tradursi in un ruolo di mediazione stabile tra i due mercati. Nel giro di un decennio, la succursale argentina rese Ricordi una delle principali istituzioni ponte tra Europa e Sud America, consentendo all'azienda di partecipare attivamente alle dinamiche produttive, giuridiche e politiche del subcontinente. Ma se coevi processi di interscambio tra le due sponde dell'Atlantico sono stati oggetto di analisi approfondite in altri ambiti della ricerca storica[2], minore attenzione è stata riservata al campo musicale. La storia della filiale offre dunque un osservatorio privilegiato per indagare il ruolo degli attori produttivi italiani nel mercato sudamericano e rileggere in senso transnazionale le trasformazioni culturali della regione – che sarebbero sfociate nella definizione di quella che oggi chiamiamo *musica latino-americana* (Palomino 2020).

Non è obiettivo del presente saggio ricostruire nella loro estensione le complessa dinamiche che condussero a tali cambiamenti. Il focus, più circoscritto, sarà invece orientato ai movimenti che tra gli anni Venti e Trenta portarono all'apertura e alla progressiva affermazione della filiale di Buenos Aires, approfonditi attraverso specifici passaggi storico-produttivi. In questo senso l'indagine adotta un approccio dichiaratamente microstorico[3], implicando anche un inevitabile ridimensionamento di scala: l'attenzione si concentrerà sulle vicende di un numero limitato di attori situati in spazio e tempo ben delimitati. Per seguirne le vicende si farà ricorso al fondo epistolare dell'editore conservato presso l'Archivio Storico Ricordi, che permette di osservare a una distanza estremamente ravvicinata la conduzione quotidiana dell'azienda[4]. Superando un approccio puramente localistico o aneddotico, queste micro-dinamiche verranno indagate come punti d'accesso privilegiati per illuminare processi di più ampia portata. Così la succursale, da punto periferico della rete produttiva di Casa Ricordi, diviene un inatteso snodo storico in cui convergono traiettorie eterogenee: dall'esportazione della musica

[2] Si veda in particolare Fotia 2019. Sui tentativi di penetrazione ideologica del regime fascista cfr. Finchelstein 2010 e Aliano 2012.
[3] Sugli aspetti teorici e metodologici legati alla corrente storiografica della microstoria si vedano, tra gli altri, Ginzburg 1994, Revel 2006, Levi 2012, Magnússon e Szijártó 2013.
[4] Nello specifico, il nucleo principale della ricerca è costituito dai copialettere aziendali che riproducono integralmente la corrispondenza in uscita della Casa (a quest'altezza temporale per lo più dattiloscritta). Si tratta di libri commerciali vidimati, sui quali le lettere inviate venivano duplicate attraverso un processo di impressione meccanica prima di essere spedite. Cfr. Ledda 2016.

Arti della Performance: orizzonti e culture, n. 15, 2026 – ISBN 9788854972254
DOI: https://doi.org/10.6092/unibo/amsacta/8829
Collana diretta da Matteo Casari e Gerardo Guccini: http://amsacta.unibo.it
Creative Commons: Attribuzione - Non Commerciale 4.0 (CC BY-NC 4.0)

italiana nel continente all'istituzionalizzazione della produzione latino-americana, fino alla definizione dei nuovi paradigmi giuridici internazionali destinati a regolare l'industria nei decenni successivi. In questo quadro, un ruolo decisivo è svolto dall'*agency*[5] transnazionale della legge argentina sul diritto d'autore, in grado di plasmare le modalità artistiche e produttive delle pratiche musicali nel Paese e nell'intera regione. Di riflesso, anche il mercato musicale europeo – e quello italiano in particolare – ne fu influenzato. Nei movimenti tra le due sponde dell'Atlantico possiamo così osservare i termini di un interscambio tra istituzioni, pratiche produttive e culture musicali appartenenti a contesti diversi, ma sempre più inserite in dinamiche che ne mettevano in discussione la dimensione esclusivamente nazionale.

I. L'apertura della filiale di Buenos Aires (1920-1924)

All'inizio degli anni Venti Casa Ricordi rappresentava senz'altro il principale esponente dell'editoria musicale italiana e uno dei più importanti attori internazionali nel settore. Fondata a Milano nel 1808 da Giovanni Ricordi, l'azienda aveva consolidato la propria posizione attraverso una politica di sistematica acquisizione di fondi musicali e la stipula di numerosi contratti per opere inedite, che portarono all'inclusione in catalogo di autori di spicco come Bellini, Donizetti, Verdi e Puccini. La strategia editoriale era articolata lungo due direttrici interconnesse: da un lato, l'esercizio dei diritti legati al noleggio delle opere ai teatri, attraverso cui estendere il controllo all'elemento performativo (selezione di cantati, direttori, scenografie, costumi); dall'altro, la vendita al dettaglio di edizioni a stampa a esecutori professionisti e amatori, sostenuta da una rete di negozi disseminati in precisi snodi commerciali (Mainardi 1999; Bramani 2009). Sotto le gerenze di Tito (1853-1888) e Giulio Ricordi (1888-1912), questo modello garantì all'azienda un crescente capitale negoziale che con il rafforzamento delle politiche sul diritto d'autore, in particolare dopo la legge Scialoja del 1865 e la Convenzione di Berna del 1886 (Baia Curioni 2011: 82-86), poté dispiegarsi in tutta la sua efficacia: nello sfruttamento continuativo delle opere, nella protezione dalle contraffazioni, nella riscossione dei diritti di esecuzione e rappresentazione.

[5] Il concetto di *agency*, con cui s'intende la possibilità di azione di attori sociali umani e non-umani, è ripreso dal pensiero di Bruno Latour e dalla scuola sociologica dell'Actor-Network Theory. Cfr. Latour 2022.

Arti della Performance: orizzonti e culture, n. 15, 2026 – ISBN 9788854972254
DOI: https://doi.org/10.6092/unibo/amsacta/8829
Collana diretta da Matteo Casari e Gerardo Guccini: http://amsacta.unibo.it
Creative Commons: Attribuzione - Non Commerciale 4.0 (CC BY-NC 4.0)

Le filiali estere svolsero un ruolo centrale nell'espansione dell'azienda. La prima ad essere inaugurata fu Londra nel 1878, a cui seguirono Parigi (1888), Lipsia (1901) e New York (1911). Si trattava di editori formalmente autonomi e strutturati nella forma di società anonime, ma di fatto perfettamente integrati nella *governance* milanese. Tali sedi permettevano una gestione di cataloghi differenziati e adattati ai vari contesti locali, nonché una più efficace conformità alle normative nazionali in materia di diritto d'autore. Inoltre, nei Paesi non aderenti alla Convenzione di Berna[6], garantivano un presidio diretto contro la circolazione di edizioni non autorizzate e il mancato pagamento dei diritti di esecuzione e rappresentazione. Come riporta Stefano Baia Curioni, autore del più importante studio storico su Casa Ricordi:

> «Le filiali della Casa, apparentemente costose e poco redditizie, [furono] fondamentali per dissuadere la pirateria e la contraffazione. Esse [rappresentavano] un deterrente legato alla loro permanente possibilità di intentare cause onerose ed esercitare così un'azione preventiva contro i rivali». (Baia Curioni 2011: 93)

Dunque, le succursali internazionali costituivano dispositivi centrali di monitoraggio territoriale, e la loro assenza dal Sud America produsse per decenni una sostanziale mancanza di controllo sul repertorio, favorendo la diffusione di edizioni contraffatte e rappresentazioni non autorizzate[7].

Tale dinamica è perfettamente esemplificata dal caso che gli storici hanno ribattezzato "la guerra dei due *Otello*" (Rosselli 1990: 172). Nel 1888 Ricordi aveva concesso ad Angelo Ferrari, impresario del Teatro Colón di Buenos Aires, l'esclusiva per la prima sudamericana dell'opera verdiana; tuttavia, il concorrente Cesare Ciacchi riuscì a organizzare una messinscena al Politeama con diverse settimane d'anticipo grazie all'uso di partiture pirata, pratica nei fatti consentita dall'assenza di un'adeguata tutela del diritto d'autore. A quel tempo, la protezione della proprietà intellettuale in Argentina si limitava al generico articolo 17 della costituzione del 1853, privo di meccanismi applicativi e valido soltanto per opere di autori nazionali (Lamas 2023: 76-77). Tale configurazione favoriva la riproduzione non remunerata del repertorio straniero e indeboliva il potere contrattuale degli editori europei, creando al contempo le condizioni per la penetrazione degli impresari italiani nel sistema produttivo

[6] Accordo internazionale che stabiliva per la prima volta il riconoscimento reciproco del diritto d'autore tra le nazioni firmatarie. Cfr. Ricketson e Ginsburg 2022.

[7] In alcuni casi, Ricordi fu però in grado di ottenere accordi per la vendita delle partiture ai teatri o agli impresari attivi nel continente, dove il noleggio dei materiali orchestrali non era praticabile per le grandi distanze dall'Europa. Su questo si veda l'articolo di Ruben Vernazza in questo volume.

Arti della Performance: orizzonti e culture, n. 15, 2026 – ISBN 9788854972254
DOI: https://doi.org/10.6092/unibo/amsacta/8829
Collana diretta da Matteo Casari e Gerardo Guccini: http://amsacta.unibo.it
Creative Commons: Attribuzione - Non Commerciale 4.0 (CC BY-NC 4.0)

sudamericano. Questi ultimi erano infatti legittimati a organizzare stagioni intere senza dover corrispondere per obbligo di legge il pagamento dei diritti. Inoltre, la complementarità delle stagioni teatrali tra le due sponde dell'Atlantico – le stesse produzioni che in Europa andavano in scena tra ottobre e marzo erano replicate in Sud America da maggio a settembre – facilitava la circolazione delle opere italiane portando alla formazione di veri e propri cartelli transatlantici con cui ottimizzare e razionalizzare il traffico operistico[8]. L'interrelazione di questi fattori rese il mercato sudamericano particolarmente favorevole all'espansione del comparto produttivo italiano, generando un ciclo di crescita che raggiunse l'apice nel primo decennio del Novecento.

Fu in questa fase che Casa Ricordi iniziò a considerare l'apertura di una succursale sudamericana. Lavori esplorativi erano già stati avviati nel 1909[9], ma la concretizzazione del progetto fu assunta dai nuovi gerenti Carlo Clausetti e Renzo Valcarenghi, subentrati nel 1919 dopo l'uscita della famiglia Ricordi dalla direzione aziendale (Baia Curioni 2011: 205-206). Le motivazioni erano molteplici: da un lato la necessità di ristabilire un controllo diretto sul repertorio in un'area percepita in espansione, dall'altro esercitare pressioni affinché l'Argentina adeguasse il proprio quadro legislativo in materia di diritto d'autore. C'era però anche una questione legata all'identità stessa di Casa Ricordi. Il crollo della dinastia famigliare che aveva guidato la Casa fin dalla sua nascita era stato percepito come traumatico ai vertici dell'azienda, rendendo necessario un segnale di continuità strategica. In quest'ottica si collocava la proposta avanzata da Valcarenghi nel 1920, in sede di consiglio di vigilanza, di affidare la guida di una futura filiale sudamericana al figlio Guido: scelta che rispondeva all'obiettivo di consolidare una nuova linea manageriale destinata a guidare l'azienda nel nuovo secolo. Nel verbale della seduta si legge:

> «Il G. Valcarenghi espone il progetto della istituzione di una filiale a Buenos Ayres [sic], osservando però che tutta la difficoltà sta nel trovare la persona adatta da preporre alla dirigenza della istituenda Agenzia. Per questo avrebbe pensato, come persona che riterrebbe avere tutti i requisiti desiderati, al proprio figlio Guido, di 27 anni, laureato ingegnere, buon musicista, che conosce varie lingue». [10]

[8] Sulle vicende dei trust teatrali della Sociedad Teatral Ítalo-Argentina e della Società Teatrale Internazionale, entrambe fondate dall'impresario ed ex rivoluzionario socialista Walter Mocchi, si veda Paoletti 2020.

[9] In quell'anno Giulio Ricordi affidò al figlio Tito II lo studio di un progetto d'impianto in Argentina, in seguito discusso e approvato dai membri del consiglio di vigilanza aziendale, che venne però abbandonato per il sopraggiungere di difficoltà finanziarie. Cfr. Archivio Storico Ricordi (di seguito ASR), *Verbali della seduta del consiglio di vigilanza*, 5 giugno 1909, CLET002649, https://www.digitalarchivioricordi.com/it/letter/display/CLET002649.

[10] ASR, *Verbali della seduta del consiglio di vigilanza*, 8 novembre 1920.

Arti della Performance: orizzonti e culture, n. 15, 2026 – ISBN 9788854972254
DOI: https://doi.org/10.6092/unibo/amsacta/8829
Collana diretta da Matteo Casari e Gerardo Guccini: http://amsacta.unibo.it
Creative Commons: Attribuzione - Non Commerciale 4.0 (CC BY-NC 4.0)

Così, nel 1922, il giovane Guido Valcarenghi fu inviato in Sud America per una missione esplorativa finalizzata allo studio della legislazione, delle dinamiche artistiche e del mercato musicale di Argentina, Brasile e Uruguay. La corrispondenza scambiata con la gerenza tra giugno e ottobre evidenziava la pervasività di pratiche di plagio e contraffazione[11] e il ruolo di impresari stranieri nella gestione del mercato operistico[12]. Parallelamente, il viaggio restituì un quadro in cui la semplice strategia di esportazione era ormai insufficiente. Il consolidamento della produzione musicale autoctona richiedeva un riposizionamento dell'editore e l'obiettivo dichiarato della direzione era che la futura filiale acquisisse un ruolo dominante all'interno del mercato sudamericano, anche attraverso sostegno diretto agli autori locali. In modo inequivocabile, i gerenti Valcarenghi e Clausetti scrivevano:

> «È necessario che abbia a costituirsi in Argentina un importante nucleo di compositori musicali così da formare un patrimonio artistico tale da essere preso in considerazione non solo nei rapporti interni dalle leggi interne, ma anche nei rapporti internazionali, dalle convenzioni internazionali […]. Se la nostra Casa darà modo agli autori argentini di mettere in luce la loro produzione e di diffonderla all'estero oltreché in codesto paese, essa renderà un grande servigio alla causa della Convenzione di Berna».[13]

L'introduzione *ex abrupto* di un editore europeo nel mercato sudamericano avrebbe potuto presentare diversi rischi, con possibili reazioni difensive o protezionistiche da parte degli operatori già attivi. La soluzione ritenuta più efficace era invece l'assorbimento di una casa editrice già radicata sul territorio. L'opportunità si concretizzò con la ditta Breyer Hermanos, colosso dell'industria musicale argentina specializzato nella costruzione e commercializzazione di strumenti musicali, che dagli inizi del secolo aveva sviluppato un proprio ramo editoriale incentrato soprattutto sul tango (Mansilla 2021: 60)[14]. Dopo una lunga fase negoziale, nel 1923 si pervenne a un accordo che prevedeva l'acquisizione dell'intero fondo di edizioni (circa 10.000 titoli), mantenendo intoccata la vendita di strumenti musicali[15]. L'operazione garantì a Ricordi il rilevamento dell'elegante stabile di Calle Florida 414 (Fig. 1), sede del negozio e dei depositi editoriali, nonché dell'intero impianto tipo-litografico. Il prezzo

[11] ASR, *Copialettere 1921-1922*, Lettera di Renzo Valcarenghi e Alfredo Colombo a Guido Valcarenghi, 14 luglio 1922.
[12] ASR, *Copialettere 1922-1923*, Lettera di Renzo Valcarenghi e Carlo Clausetti a Guido Valcarenghi, 5 ottobre 1922.
[13] ASR, *Copialettere 1921-1922*, Lettera di Renzo Valcarenghi e Alfredo Colombo a Guido Valcarenghi, 14 luglio 1922.
[14] Nel 1917 Breyer acquisì dal giovanissimo G. H. Matos Rodríguez i diritti di un tango destinato a godere di immensa fortuna: *La cumparsita*. Pagatolo soli 50 pesos, Breyer ne capitalizzò rapidamente il potenziale commerciale, trasformandolo in un successo mondiale di cui l'autore, a causa di clausole contrattuali sfavorevoli, non avrebbe beneficiato per quasi un decennio. Cfr. Aroca 2016.
[15] ASR, *Copialettere 1922-1923*, Lettera di Renzo Valcarenghi e Carlo Clausetti a Breyer Hermanos, 16 marzo 1923.

Arti della Performance: orizzonti e culture, n. 15, 2026 – ISBN 9788854972254
DOI: https://doi.org/10.6092/unibo/amsacta/8829
Collana diretta da Matteo Casari e Gerardo Guccini: http://amsacta.unibo.it
Creative Commons: Attribuzione - Non Commerciale 4.0 (CC BY-NC 4.0)

venne dapprima fissato a 400.000 pesos, poi ridotti a 325.000 a seguito di una revisione nei criteri di valutazione del catalogo[16]. I termini dell'acquisizione furono sicuramente vantaggiosi: un eventuale impianto *ex novo* avrebbe comportato tempi di avvio lunghi, un limitato radicamento territoriale e una competizione immediata con lo stesso Breyer; al contrario, l'assorbimento totale del fondo consentì a Ricordi di eliminare dal mercato argentino, e di riflesso in tutta l'America Latina, il principale concorrente diretto, assicurandosi al contempo la continuità di un'infrastruttura produttiva già pienamente operativa.

Fig. 1 – La filiale Ricordi di Buenos Aires (fonte: Archivio Storico Ricordi)

La filiale fu ufficialmente inaugurata il 20 luglio 1924. Per l'occasione venne dato un concerto da camera con musiche di compositori italiani e argentini[17] e fu stampato un opuscolo bilingue che sintetizzava gli obiettivi artistici ed economici con cui Casa Ricordi faceva ingresso in America Latina (*Per la*

[16] ASR, *Copialettere 1923-1924*, Lettera di Renzo Valcarenghi e Carlo Clausetti a Ricordi Buenos Aires, 10 luglio 1924.
[17] ASR, *Fondo riviste*, *L'inaugurazione a Buenos Aires della Succursale della Ditta G. Ricordi & C.*, in «Musica d'oggi», vol. 6, n. 10, ottobre 1924, pp. 315-317.

Arti della Performance: orizzonti e culture, n. 15, 2026 – ISBN 9788854972254
DOI: https://doi.org/10.6092/unibo/amsacta/8829
Collana diretta da Matteo Casari e Gerardo Guccini: http://amsacta.unibo.it
Creative Commons: Attribuzione - Non Commerciale 4.0 (CC BY-NC 4.0)

inaugurazione della succursale in Buenos Aires, 1924). La pubblicazione assolveva una duplice funzione: in Italia valorizzava l'immagine di un editore proiettato sull'innovazione e rivendicava il primato nazionale nell'espansione del commercio editoriale oltreoceano; in Argentina presentava l'azienda come attore centrale del sistema musicale europeo, legittimandone l'autorevolezza nel contesto del subcontinente. Definiva inoltre le linee programmatiche della nuova filiale: la diffusione di edizioni musicali di alta qualità, la promozione della musica a marchio Ricordi nei teatri e nelle sale da concerto, e l'intenzione di sostenere gli «elementi vivi e migliori della giovine scuola argentina». Tale orientamento veniva ribadito anche in chiusura della pubblicazione:

> «La Casa G. Ricordi e C. impianta questa sua nuova succursale a Buenos Aires assolvendo una nobile missione culturale che compie nella sua qualità di maggior ente editoriale del mondo e di depositaria di uno dei più ricchi patrimonii intellettuali; missione che assolve allo scopo di mantenere viva la sua tradizione di espansione e nello stesso tempo coll'intento di arricchire il suo repertorio colla migliore produzione musicale della giovane scuola argentina. Arrida alla iniziativa audace una lieta fortuna per la idealità che ci muove ad attivare fra Europa e Sud America una più ricca e feconda corrente di scambii intellettuali, allo scopo di contribuire così alla nuova espressione d'un'Arte che, spingendo il suo volo verso orizzonti liberi e vasti, possa oltrepassare la meta sin qui raggiunta». (*Per la inaugurazione della succursale in Buenos Aires*, 1924)

Al di là della retorica dell'opuscolo, il richiamo alla promozione dell'arte musicale locale rispondeva a una strategia più ampia. L'interesse di Casa Ricordi per i compositori argentini partecipava infatti alla politica di penetrazione dell'industria culturale italiana, orientata più alla sostenibilità della propria filiera che alla valorizzazione della produzione latino-americana.

In tale processo risulta di nuovo cruciale il ruolo giocato dalla mancata protezione del diritto d'autore. Negli anni Venti il contesto legislativo argentino, pur avendo fatto alcuni passi avanti, non garantiva ancora una protezione totale della proprietà intellettuale. La legge 7.092 del 1910, introdotta a seguito di uno scandalo diplomatico legato alla messa in scena non autorizzata di una *pièce* teatrale di George Clemenceau (Bruno 2014: 85-86), riconosceva formalmente il diritto sulle opere pubblicate nel Paese, stabiliva un periodo di tutela di dieci anni dopo la morte dell'autore e istituiva l'obbligo di deposito legale per ogni pubblicazione stampata e/o edita in Argentina[18]. Nondimeno, presentava anche importanti lacune. Non essendo previste sanzioni giuridiche per infrazioni e contraffazioni, essa era

[18] *Portal oficial del Estado argentino*, *Ley 7.092*, "Propiedad Científica Literaria y Artística", 24 settembre 1910, https://www.argentina.gob.ar/normativa/nacional/ley-7092-288887/texto (ultimo accesso: 11 febbraio 2026).

Arti della Performance: orizzonti e culture, n. 15, 2026 – ISBN 9788854972254
DOI: https://doi.org/10.6092/unibo/amsacta/8829
Collana diretta da Matteo Casari e Gerardo Guccini: http://amsacta.unibo.it
Creative Commons: Attribuzione - Non Commerciale 4.0 (CC BY-NC 4.0)

sostanzialmente inefficace nel regolare i circuiti di produzione, circolazione e riproduzione dell'industria culturale. C'erano poi difficoltà nella riscossione dei diritti di esecuzione: la prima società argentina degli autori (*Sociedad de Autores Dramáticos y Líricos*), fondata nel 1907, era stata sciolta a causa di conflitti fra i membri, e solo dalla fine degli anni Venti furono attive altre due società (*Círculo Argentino de Autores y Compositores de Música*, *Asociación Argentina de Autores y Compositores de Música*) a cui, però, non era riconosciuto ufficialmente il compito della riscossione (Palomino 2020: 60-61).

Anche i diritti degli autori stranieri continuavano a godere di una tutela limitata. L'articolo 10 della legge stabiliva che la protezione del diritto d'autore si estendesse alle opere estere soltanto qualora provenissero da Paesi aderenti a convenzioni internazionali o legati alla Repubblica Argentina da accordi speciali. Ma la definizione di tali accordi risultava problematica. Nello stesso anno in cui era stata promulgata la legge, Buenos Aires aveva ospitato l'assemblea generale della Convenzione panamericana sul diritto d'autore, convocata in aggiornamento della conferenza di Montevideo del 1889. In opposizione all'impianto universalistico della Convenzione di Berna, il congresso era riservato esclusivamente alle repubbliche latinoamericane, che elaborarono un *corpus* di sedici articoli improntato su una logica marcatamente protezionistica (Henn 1953: 49). Il principio cardine stabiliva il riconoscimento automatico del diritto d'autore all'interno del circuito delle nazioni firmatarie; tuttavia tale sistema restava chiuso ai Paesi europei, costretti a stringere sconvenienti accordi bilaterali con l'effetto di compromettere l'estensione transnazionale delle rispettive industrie culturali.

La necessità di una revisione del quadro normativo per favorire l'integrazione internazionale del mercato musicale era condivisa da esponenti del comparto produttivo e della politica argentini. In questo contesto si collocava anche l'azione di Casa Ricordi, che dopo l'apertura della filiale attivò canali di interlocuzione diretta con il sistema politico. In particolare, Guido Valcarenghi riuscì a inserirsi nelle reti del partito conservatore *Concentración Nacional*, contribuendo a sensibilizzare esponenti di primo piano sulla questione della proprietà intellettuale. Nel 1925 il deputato Matías Sánchez Sorondo presentò una proposta di riforma che, pur non venendo approvata, segnalava la crescente volontà dei gruppi dirigenti di rafforzare i meccanismi di applicazione del diritto d'autore (Busaniche 2013: 86). Elemento rilevante fu la mediazione esercitata da Valcarenghi affinché il testo della proposta fosse sottoposto a revisione tecnica da Alfredo Colombo, storico procuratore di Casa Ricordi ed esperto di diritto d'autore con connessioni all'interno della Società degli Autori e degli organi legislativi italiani. Nel gennaio 1925 Colombo inviò a Buenos Aires una lunga lettera di commento alla proposta, nella

Arti della Performance: orizzonti e culture, n. 15, 2026 – ISBN 9788854972254
DOI: https://doi.org/10.6092/unibo/amsacta/8829
Collana diretta da Matteo Casari e Gerardo Guccini: http://amsacta.unibo.it
Creative Commons: Attribuzione - Non Commerciale 4.0 (CC BY-NC 4.0)

quale metteva a confronto i singoli articoli con analoghe leggi europee. Raccomandava però una certa prudenza nell'esposizione politica di Valcarenghi:

> «Mi permetto solo di farle una raccomandazione, quella cioè di apparire il meno possibile in codesta Sua pratica, perché Lei non deve dimenticare che rappresenta innanzi tutto gli interessi di un editore e non degli autori e, quello che è peggio, di un editore straniero. Le Sue pratiche quindi debbono avere sempre un certo manto sotto il quale Lei possa nascondersi, *così da far credere che i veri promotori della riforma e dell'adesione siano gli autori argentini interessati* [corsivo mio]. Ciò indipendentemente dal programma sventolato ai quattro venti, che codesta nostra filiale ha affermato di svolgere in vantaggio della musica argentina».[19]

Nella lettera di Colombo, la difesa degli autori locali si mostra esplicitamente subordinata agli interessi editoriali di Ricordi. L'argomento addotto a sostegno della riforma era che il principio *lex loci* vigente, limitando la protezione alle sole opere pubblicate in Argentina, producesse effetti penalizzanti anche per scrittori e compositori sudamericani: «l'autore argentino che pubblica le sue opere fuori della Repubblica […] non gode nessuna protezione nemmeno in Argentina, la qual cosa è evidentemente una grande ingiustizia» (*ibidem*). Ciò costituiva il pretesto di un intervento normativo che offriva ampi margini di manovra per introdurre correttivi favorevoli all'industria europea. Se il rafforzamento della tutela giuridica delle opere era assunto come obiettivo prioritario, la regolamentazione dei rapporti contrattuali restava esclusa dall'ambito della riforma, lasciando tale aspetto alla discrezione delle singole case editrici. La proposta ridimensionava inoltre l'impianto panamericano della normativa vigente, orientandola verso i principi della Convenzione di Berna. In particolare, l'introduzione del criterio di reciprocità tra stati che riconoscevano il diritto d'autore mirava a superare i meccanismi di protezione differenziata per nazione. Questo nodo aveva ricadute dirette sull'azione di Ricordi nel continente, poiché in assenza di un simile adeguamento la musica italiana continuava a rimanere esposta a pratiche di contraffazione e sfruttamento illecito. Si chiarisce allora la "missione morale" con cui l'editore legittimava il proprio impegno a favore della produzione sudamericana: il programma di valorizzazione del catalogo locale rispondeva a una strategia mirata a ottenere condizioni più favorevoli per la musica italiana e, di conseguenza, per la Casa stessa. Secondo Colombo, fino a quando l'Argentina non avesse prodotto autori di rilievo internazionale da tutelare all'estero, difficilmente si sarebbero registrati progressi sul piano del diritto d'autore:

[19] ASR, *Copialettere 1924-1925*, Lettera di Alfredo Colombo a Giulio Valcarenghi, 8 gennaio 1925.

Arti della Performance: orizzonti e culture, n. 15, 2026 – ISBN 9788854972254
DOI: https://doi.org/10.6092/unibo/amsacta/8829
Collana diretta da Matteo Casari e Gerardo Guccini: http://amsacta.unibo.it
Creative Commons: Attribuzione - Non Commerciale 4.0 (CC BY-NC 4.0)

> «Non ritengo vi siano forze occulte che combattono le sanzioni penali, non si tratta d'altro che di una banalissima ragione di convenienza e cioè: perché proteggere nella nostra Repubblica gli autori stranieri, dal momento che nulla in compenso noi abbiamo da far proteggere nei loro paesi. Ecco tutto! Auguriamo perciò che abbiano a sorgere in Argentina dei letterati e dei compositori, dopo di che sarà facile ottenere la riforma della legge e l'adesione alla Convenzione di Berna». (*ibidem*)

La posizione degli artisti argentini era strutturalmente intrecciata alla tutela della musica italiana, creando una sovrapposizione di interessi transnazionali che incideva direttamente sulle condizioni di sviluppo della produzione locale. Tuttavia, la riforma non giunse all'approvazione e la legge del 1910 rimase in vigore per un altro decennio. Ciò non comportò però una revisione della strategia di Ricordi e la progressiva affermazione della succursale di Buenos Aires, consolidatasi negli anni Trenta, intensificò i meccanismi di tutela della musica italiana in Sud America. Ma per ottenere la riforma della legge sul diritto d'autore e favorire la (seconda) penetrazione del comparto italiano nel continente era richiesta l'attivazione di una rete più ampia, capace di integrare sostegno istituzionale, politico e produttivo su entrambe le sponde dell'Atlantico.

II. La riforma del diritto d'autore argentino (1932-1933)

Al principio degli anni Trenta, Ricordi Buenos Aires si era ormai affermata come uno dei principali attori dell'industria musicale argentina. Tale posizione fu il risultato di una rapida espansione attraverso acquisizioni successive – il fondo musicale dell'editore Canulli (1925), dei grandi magazzini Harrods (1928) e l'archivio di materiali orchestrali di Walter Mocchi (1929) – che rafforzarono in modo significativo il controllo della Casa sul repertorio circolante (Sartori 1958: 85). Parallelamente, nel 1926 fu elaborato il progetto per l'apertura di una filiale a San Paolo, principale porto atlantico del Brasile e centro della seconda comunità italiana in Sud America; la sede venne inaugurata nel gennaio 1927 sotto la direzione di Giuseppe Giacompol, figura centrale nell'organizzazione della filiale argentina fin dalla sua fondazione[20]. Intanto, Ricordi Buenos Aires aveva programmaticamente introdotto la produzione locale nella propria attività editoriale, pubblicando lavori come *Ollantay* di Constantino

[20] ASR, *Copialettere 1926-1927*, Lettera di Carlo Clausetti e Nino Costa a Ricordi San Paolo, 26 gennaio 1927.

Arti della Performance: orizzonti e culture, n. 15, 2026 – ISBN 9788854972254
DOI: https://doi.org/10.6092/unibo/amsacta/8829
Collana diretta da Matteo Casari e Gerardo Guccini: http://amsacta.unibo.it
Creative Commons: Attribuzione - Non Commerciale 4.0 (CC BY-NC 4.0)

Gaito (1926) e *El matrero* di Felipe Boero (1929). Questa linea rispondeva a una duplice logica: da un lato favorire il consolidamento dell'editore nel mercato nazionale, dall'altro utilizzare l'eventuale successo di tali opere come leva per inserirle nei circuiti europei – obiettivo che tuttavia trovò ridotta realizzazione. In tal modo Guido Valcarenghi dava attuazione all'indirizzo della direzione centrale, secondo cui la produzione musicale italiana e quella sudamericana andavano integrate all'interno di una medesima strategia produttiva. Tale integrazione si tradusse nell'inclusione nelle stagioni del Teatro Colón di opere di compositori italiani contemporanei come Montemezzi (*L'amore dei tre re*), Zandonai (*I cavalieri di Ekebù*), Pizzetti (*Fra Gherardo*) e Alfano (*Risurrezione*).

Nel frattempo, le trasformazioni degli assetti politici nazionali stavano contribuendo a ridefinire le dinamiche tra Italia e Argentina. Nel 1930, il governo del radicale Hipólito Yrigoyen fu rovesciato da un colpo di stato guidato dal generale conservatore José Félix Uriburu. Il nuovo nazionalismo argentino, caratterizzato da un'impostazione antiliberale e antidemocratica, presentava diversi punti di contatto con il modello fascista italiano, favorendo un clima di convergenza politica e culturale (Finchelstein 2010). L'Argentina assunse dunque un ruolo strategico nella politica estera del fascismo, che puntava soprattutto a un'azione di "colonialismo culturale" rivolta alle grandi comunità emigrate presenti nel Paese. Anche in questo caso, l'azione propagandistica venne organizzata come parte di un più ampio progetto d'interscambio. Un primo segnale era stata la fondazione nel 1924 dell'Istituto Argentino di Cultura Italica (Fotia 2019: 37-40), ma fu con l'inizio del decennio che la promozione italiana venne sistematizzata, nella convinzione che l'accrescimento del prestigio internazionale potesse tradursi in una maggiore influenza politica ed economica. L'azione di Casa Ricordi, già orientata a rafforzare la presenza della musica italiana nel continente, s'inserì così in un quadro più ampio, a cui partecipavano nuovi attori provenienti dalla Penisola. Tra questi spiccava Adriano Lualdi, compositore e direttore d'orchestra pienamente allineato al regime, che in quegli anni si affermò come uno dei principali alfieri della musica italiana all'estero (Bernardoni 2006). Le sue numerose *tournées* internazionali furono accompagnate da un'intensa attività pubblicistica, confluita in una serie di "viaggi musicali" dedicati all'Italia, all'Europa, all'Unione Sovietica e al Sud America.

I resoconti raccolti in *Viaggio musicale nel Sud America* (1934) costituiscono una fonte centrale per ricostruire le reti relazionali attivate da Lualdi nel continente. Tra aprile e giugno 1932, su invito dell'Istituto Argentino di Cultura Italica, il compositore tenne una serie di concerti e conferenze a Buenos Aires, Montevideo, San Paolo e Rio de Janeiro. L'iniziativa rispondeva a un chiaro obiettivo propagandistico: diffondere nei teatri e nelle sale da concerto un'immagine della musica italiana in

Arti della Performance: orizzonti e culture, n. 15, 2026 – ISBN 9788854972254
DOI: https://doi.org/10.6092/unibo/amsacta/8829
Collana diretta da Matteo Casari e Gerardo Guccini: http://amsacta.unibo.it
Creative Commons: Attribuzione - Non Commerciale 4.0 (CC BY-NC 4.0)

linea con le politiche culturali del regime di Mussolini. A tal fine, Lualdi si appoggiò al sostrato culturale/produttivo presente nel Paese, in cui Guido Valcarenghi occupava una posizione strategica – già nelle pagine introduttive del volume definito «il più attivo propagandista e difensore della musica contemporanea italiana e dei nostri artisti» (ivi: 10). La filiale di Buenos Aires svolse quindi una funzione organizzativa centrale, sostenendo l'attività concertistica e divulgativa di Lualdi attraverso la messa a disposizione dei materiali orchestrali e il raccordo con le principali istituzioni bonaerensi[21]. Questa collaborazione era fondata su una convergenza programmatica: tanto Ricordi quanto Lualdi condividevano l'idea che la penetrazione italiana in Sud America dovesse essere accompagnata, almeno formalmente, da un riconoscimento europeo della produzione locale. Il motto che apriva *Viaggio musicale nel Sud America* – «esser meglio conosciuti dagli americani del Sud, e meglio conoscerli» (ivi: 13) – sintetizza efficacemente questa strategia, in cui la promozione della musica italiana e l'integrazione della produzione sudamericana erano articolate come parti di un medesimo progetto transnazionale.

Il rientro di Lualdi in Italia segnò il tentativo di tradurre in senso operativo il principio di interscambio culturale. Terreno privilegiato di sperimentazione fu il *Festival internazionale di musica contemporanea*, fondato dallo stesso compositore due anni prima come estensione musicale della Biennale d'arte di Venezia. Nel quadro della seconda edizione, svoltasi tra il 3 e il 15 settembre 1932, Lualdi promosse l'inclusione di un concerto interamente dedicato a musiche sudamericane: il programma comprendeva lavori di compositori uruguaiani (Eduardo Fabini), brasiliani (Oscar Lorenzo Fernández, Mozart Camargo Guarnieri, Heitor Villa Lobos) e argentini (Carlos Lopez Buchardo, Pascual De Rogatis, Florio M. Ugarte, Athos Palma, Paul H. Espoile e José André)[22]. L'evento si configurava come il primo tentativo di presentazione della produzione colta latino-americana in un contesto istituzionale europeo di primo piano. In una lettera indirizzata alla direzione de *L'Italia letteraria* Lualdi esplicitava la funzione strategica dell'iniziativa, sollecitandone un'adeguata visibilità mediatica in quanto «azione quanto più proficua possibile di intercambio culturale fra le Nazioni dell'America del Sud e l'Italia».[23] L'assetto istituzionale dell'evento rifletteva chiaramente tale impostazione: il concerto si svolse infatti sotto gli auspici di un comitato d'onore che comprendeva l'ambasciatore Vittorio Cerrutti,

[21] ASR, *Copialettere 1926-1927*, Lettera di Carlo Clausetti e Renzo Valcarenghi a Ricordi Buenos Aires, 30 giugno 1932.
[22] "Secondo Festival Internazionale di Musica", *ASACdati*, La Biennale di Venezia. https://asac.labiennale.org/attivita/musica/annali?anno=1932 (ultimo accesso: 11 febbraio 2026).
[23] Archivio Storico delle Arti Contemporanee (ASAC), La Biennale di Venezia, fondo *Scatole nere*, b. 66, lettera di Adriano Lualdi alla direzione dell'*Italia letteraria*, 29 luglio 1932.

Arti della Performance: orizzonti e culture, n. 15, 2026 – ISBN 9788854972254
DOI: https://doi.org/10.6092/unibo/amsacta/8829
Collana diretta da Matteo Casari e Gerardo Guccini: http://amsacta.unibo.it
Creative Commons: Attribuzione - Non Commerciale 4.0 (CC BY-NC 4.0)

l'intellettuale brasiliano Mario De Andrade, il compositore argentino Athos Palma e, in rappresentanza del ceto produttivo italiano in Sud America, l'ingegnere Guido Valcarenghi[24].

Le recensioni apparse su quotidiani e riviste mostrano come il concerto veneziano fu accolto con una certa curiosità, ma testimoniano al contempo le distanze paternalistiche e razziste con cui il pubblico italiano guardava alle espressioni musicali sudamericane[25]. Tuttavia, al di là della ricezione, l'evento ebbe un impatto soprattutto istituzionale, formalizzando il principio di interscambio promosso dagli ambienti culturali italiani in Argentina e inserendosi strutturalmente nella strategia transnazionale di Casa Ricordi. Non va dimenticato che già nel 1925 Alfredo Colombo aveva sostenuto che il pieno riconoscimento del diritto d'autore negli stati sudamericani sarebbe stato possibile solo attraverso l'affermazione all'estero della loro arte nazionale. Il concerto va dunque letto come snodo di legittimazione nella strategia politico-produttiva promossa dalla filiale di Buenos Aires, in un momento in cui si stavano delineando ulteriori rilevanti trasformazioni sia sul piano legislativo sia su quello della riscossione dei diritti.

Nel marzo 1932, in occasione del congresso della Confederazione Internazionale delle Società degli Autori e dei Compositori (CISAC), Alfredo Colombo aveva proposto la costituzione di un cartello tra le principali società di *copyright* europee predisposto alla riscossione dei diritti di esecuzione in America Latina. La proposta si inseriva in un contesto caratterizzato da forti criticità nei meccanismi di riscossione argentini: come si è detto, dalla fine degli anni Venti operavano nel Paese due società concorrenti, rappresentative di diversi gruppi di compositori, entrambe impegnate in accordi bilaterali con associazioni estere per l'incasso dei piccoli diritti (Palomino 2020: 61). Tale assetto frammentario favoriva inefficienze, sovrapposizioni e pratiche opache che la creazione del cartello avrebbe potuto arginare, consentendo alle società europee un controllo più sistematico sullo sfruttamento delle proprie opere. A testimonianza dell'influenza di Ricordi, la guida della coalizione fu affidata a Giuseppe Giacompol, già direttore della filiale di San Paolo, che nel 1933 assunse il mandato delle società italiana (SIAE), francese (SACEM) e britannica (PRS) stringendo accordi con il *Círculo Argentino de Autores y Compositores* per esercitare la propria funzione tramite agenti sul territorio. Questa attività risultava

[24] Programma visionabile al seguente link: https://ciniviewer.xdams.net/books/P_241.html#page/78/mode/1up (ultimo accesso: 11 febbraio 2026).

[25] Esempio significativo è un articolo di Andrea Della Corte apparso su «La Stampa». Attraverso false generalizzazioni, l'autore descriveva le tradizioni musicali di Argentina, Brasile e Uruguay come espressioni legate a dimensioni «primitive» e tribali, contrapposte al presunto carattere razionale della musica europea. Cfr. Andrea Della Corte, *Ritmi e cantilene primitive nelle musiche dell'America Latina*, in «La Stampa», 10 settembre 1932, p. 5.

Arti della Performance: orizzonti e culture, n. 15, 2026 – ISBN 9788854972254
DOI: https://doi.org/10.6092/unibo/amsacta/8829
Collana diretta da Matteo Casari e Gerardo Guccini: http://amsacta.unibo.it
Creative Commons: Attribuzione - Non Commerciale 4.0 (CC BY-NC 4.0)

pienamente coerente con gli interessi della Casa, con cui Giacompol manteneva un rapporto di stretta collaborazione: come scrivevano i gerenti Clausetti e Valcarenghi, «consideriamo […] la Sua nuova attività di rappresentante del Cartello, sebbene esercitantesi in modo assolutamente libero e a noi non subordinato, quale continuazione della Sua opera di collaboratore presso di noi»[26]. Nella stessa lettera, evidenziavano come il coordinamento degli organismi di riscossione costituisse un passaggio decisivo nel rafforzamento della tutela degli interessi editoriali europei in Sud America:

> «Lei si impegna di usare tutta la Sua migliore volontà, abilità e prudenza e di agire con la più saggia obiettività ed imparzialità per conciliare, nel difficile ambiente degli autori argentini, le opposte tendenze, per calmare le esagerate ambizioni e per ottenere una unità di intenti e di azione atta a fare del *Círculo* un organismo sano e vitale, capace di provvedere efficacemente alla difesa del diritto d'autore in genere ed all'incasso ed al riparto dei diritti di esecuzione in ispecie». (*ibidem*)

Con l'istituzione del cartello, dunque, la tutela dei diritti poteva essere esercitata in modo diretto dagli editori europei e da Ricordi. Restava però irrisolto il nodo strutturale della protezione giuridica del diritto d'autore, in particolare l'assenza di sanzioni efficaci a contrasto della pirateria. In questo contesto, le connessioni di Guido Valcarenghi con gli ambienti politici argentini continuavano a svolgere un ruolo centrale e, un mese dopo la nomina di Giacompol, egli fu in grado di inviare in Italia tre progetti di riforma da sottoporre alla revisione di Colombo. La controproposta elaborata dal procuratore Ricordi riprendeva in larga misura i punti già formulati nel 1925: l'introduzione di sanzioni penali per i casi di contraffazione, l'estensione della protezione dopo la morte dell'autore e, soprattutto, l'ampliamento della tutela a tutte le opere nazionali e straniere, al fine di rendere effettivo il principio di reciprocità nei rapporti internazionali. L'adozione di tali misure avrebbe favorito un progressivo allineamento della legislazione argentina ai principi della Convenzione di Berna, rafforzando le relazioni internazionali e, nel lungo periodo, aprendo alla possibile adesione del Paese alla Confederazione. Al tempo stesso, era evidente la natura interessata dell'aiuto offerto al riformatore. Come già nel 1925, la difesa degli autori argentini rimaneva funzionalmente subordinata agli interessi di Casa Ricordi. Come scriveva Colombo all'avvocato Eduardo Maglione, mediatore principale tra la politica argentina e gli editori italiani:

[26] ASR, *Copialettere 1932-1933,* Lettera di Renzo Valcarenghi e Alfredo Colombo a Giuseppe Giacompol, 21 marzo 1933.

Arti della Performance: orizzonti e culture, n. 15, 2026 – ISBN 9788854972254
DOI: https://doi.org/10.6092/unibo/amsacta/8829
Collana diretta da Matteo Casari e Gerardo Guccini: http://amsacta.unibo.it
Creative Commons: Attribuzione - Non Commerciale 4.0 (CC BY-NC 4.0)

> «In un modo o nell'altro, spero che la nuova legge venga varata entro breve tempo. Se ciò avverrà sarà un successo. Noi Italiani, che abbiamo in Argentina interessi artistici predominanti di fronte a quelli delle altre nazioni europee ne saremo grati a Lei ed ai Suoi amici. Di quanto Lei farà in tale intento io La ringrazio anticipatamente, a nome della mia Ditta e di tutti gli autori ed editori noti ed ignoti che verranno a beneficiare dei frutti della Sua opera».[27]

Il 18 settembre 1933 si aprì in Senato la discussione sul progetto di riforma. Fin dal primo dibattito parlamentare non fu nascosto il contributo di Colombo in quanto esperto straniero e, anzi, per l'ala conservatrice fu motivo di vanto il fatto che avesse apportato correzioni alla legge. Non era tuttavia esplicita la sua appartenenza al principale editore musicale italiano, che più di ogni altro attore europeo aveva interessi nel mercato argentino. In continuità con gli obiettivi di Casa Ricordi, Matías Sánchez Sorondo, già promotore del tentativo di riforma del 1925, sottolineò nel suo intervento come l'approvazione della legge rappresentasse un auspicabile passaggio preliminare verso l'adesione dell'Argentina alla Convenzione di Berna, superando il tradizionale assetto panamericano e favorendo una maggiore apertura dei rapporti economico-culturali con l'Europa (Lacquaniti 2017: 75). Tale impostazione incontrò diverse opposizioni. In particolare, la *Sociedad Argentina de Escritores* difendeva una linea di protezionismo culturale, sostenendo che il riconoscimento dei diritti dovesse essere subordinato alla pubblicazione delle opere sul territorio nazionale, indipendentemente dalla nazionalità degli autori. Sull'estensione della legge, invece, l'*Academia Argentina de Letras* proponeva il riconoscimento di diritti perpetui agli eredi, mentre la minoranza socialista avanzò l'ipotesi del dominio di Stato dopo la morte dell'autore (ivi: 76-77). A seguito di ampie discussioni, in cui le divergenze furono appianate in nome dei più importanti interessi nazionali, il Senato approvò all'unanimità la riforma.

Con il successivo passaggio alla Camera dei deputati, il 26 settembre 1933 fu ufficialmente approvata la legge 11.723[28]. Il testo definitivo abbandonava l'ipotesi del dominio statale e portava l'estensione temporale della protezione a trent'anni dopo la morte dell'autore. Veniva inoltre disciplinato il diritto di interpreti ed esecutori a un equo compenso per diffusioni tramite radio, dischi fonografici e film sonori, mantenendo al contempo l'obbligo del deposito formale come condizione per la tutela. Sul piano penale, gli articoli 71-78 introducevano un sistema di sanzioni e ammende per i casi di frode,

[27] ASR, *Copialettere 1932-1933*, Lettera di Alfredo Colombo a Eduardo F. Maglione, 3 aprile 1933.
[28] *Portal oficial del Estado argentino*, Ley 11.723, "Regimen legal de la propiedad intelectual", 26 settembre 1933, https://www.argentina.gob.ar/normativa/nacional/ley-11723-42755/texto (ultimo accesso: 11 febbraio 2026).

Arti della Performance: orizzonti e culture, n. 15, 2026 – ISBN 9788854972254
DOI: https://doi.org/10.6092/unibo/amsacta/8829
Collana diretta da Matteo Casari e Gerardo Guccini: http://amsacta.unibo.it
Creative Commons: Attribuzione - Non Commerciale 4.0 (CC BY-NC 4.0)

contraffazione, edizione o esecuzione non autorizzate. Infine, rispetto alla disciplina delle opere straniere, l'articolo 13 stabiliva che le disposizioni della legge si applicassero alle opere scientifiche, artistiche e letterarie pubblicate all'estero, indipendentemente dalla nazionalità degli autori, purché provenienti da Paesi che riconoscevano il diritto di proprietà intellettuale. Proprio questo punto, insieme all'introduzione delle sanzioni, costituiva l'aspetto di maggiore interesse per Casa Ricordi: la nuova legge garantiva infatti la piena protezione del suo catalogo sul territorio argentino, riducendone l'esposizione a pratiche abusive e rendendo perseguibile la circolazione di edizioni clandestine. Allargando lo sguardo dai discorsi interni all'azienda, la legge fu festeggiata come vittoria dell'intero blocco politico-produttivo italiano. Così scriveva, subito dopo l'approvazione, l'ambasciatore a Buenos Aires Mario Arlotta al Ministro degli esteri:

> «Finalmente iersera la Camera dei deputati ha approvato la legge sui diritti di autore che aveva trovato in Argentina grande opposizione essendo essa più favorevole agli interessi stranieri che alla locale scarsa produzione intellettuale. *Nell'azione svolta presso questo Governo e presso il centro parlamentare competente la assai efficace cooperazione di Valcarenghi ha sempre fiancheggiato la mia opera*». [corsivo mio][29]

È un indizio di come gli obiettivi raggiunti dal comparto italiano in Argentina superassero i soli benefici di Ricordi, inscrivendosi in una più ampia strategia promossa dal governo italiano. Ad oggi, i documenti in nostro possesso non permettono di estendere l'analisi oltre le connessioni direttamente riconducibili al centro operativo dell'editore; ciononostante suggeriscono con chiarezza come la rete di influenze che rese possibile la riforma del diritto d'autore presentasse un'estesa rappresentanza degli ambienti culturali, politici e produttivi della Penisola. In tale configurazione Casa Ricordi agiva come nodo centrale, ma al suo interno emergevano progressivamente attori operanti su scala transnazionale, intrecciati in un'eterogenea rete di interessi, competenze e mediazioni.

III. Conclusioni

Così, le sorti sudamericane di Casa Ricordi furono decise nel giro di un anno, tra la *tournée* di Lualdi dell'estate 1932 e l'approvazione della nuova legge argentina sul diritto d'autore nel settembre 1933.

[29] ASR, *Copialettere 1933-1934*, Lettera di Carlo Clausetti e Renzo Valcarenghi a Ricordi Buenos Aires, 13 ottobre 1933.

Arti della Performance: orizzonti e culture, n. 15, 2026 – ISBN 9788854972254
DOI: https://doi.org/10.6092/unibo/amsacta/8829
Collana diretta da Matteo Casari e Gerardo Guccini: http://amsacta.unibo.it
Creative Commons: Attribuzione - Non Commerciale 4.0 (CC BY-NC 4.0)

Tale esito era però il risultato di un processo di più lunga durata, avviato almeno dieci anni prima: già il viaggio esplorativo compiuto dal ventisettenne Guido Valcarenghi nel 1922 conteneva in forma embrionale l'insieme di fattori artistici, politici e industriali che avrebbero orientato la successiva strategia dell'editore. L'insediamento di Ricordi in Argentina – e successivamente in tutto il Sud America – comportava l'assunzione di un ruolo attivo nello sviluppo dell'arte locale. Al tempo stesso, l'esportazione in Europa della musica latino-americana era un incentivo decisivo per una presa di coscienza istituzionale dell'estensione transnazionale dell'industria culturale e della necessità di aggiornare il quadro giuridico entro cui essa operava. Tale processo culminò nella riforma del diritto d'autore, che segnò il superamento dell'impianto protezionistico precedente e aprì il mercato argentino alla definitiva penetrazione di gruppi editoriali stranieri, *in primis* Ricordi. In anni successivi, la centralità dell'Argentina nel subcontinente avrebbe stimolato analoghi adeguamenti normativi in altri Paesi, rafforzando ulteriormente le connessioni internazionali dell'industria culturale[30]. Tale dinamica, radicata in processi produttivi attivi già dalla metà dell'Ottocento, era poi intrecciata ai contemporanei interessi del Fascismo in Sud America. Tramite la diffusa presenza di comunità immigrate, il governo italiano aveva promosso un intervento di colonialismo culturale volto a testare la possibilità di estendere la propria influenza nella regione. I risultati di queste politiche furono diseguali e di non immediata interpretazione; nondimeno, contribuirono alla costituzione di una fitta rete di relazioni tra attori politici e produttivi, di cui Casa Ricordi fu uno dei beneficiari principali.

Questa intricata rete, in cui si verifica un'interrelazione e stratificazione di *agencies* eterogenee, è al centro dei processi qui ricostruiti. Il concerto della Biennale promosso da Lualdi operò come dispositivo diplomatico entro cui la tutela degli autori latino-americani poté essere esplicitata in un più ampio quadro di interscambio. A ciò si affiancarono l'azione di mediazione esercitata da Valcarenghi negli ambienti politici argentini e l'intervento tecnico-giuridico di Colombo nella riscrittura del testo legislativo, che fornirono un sostegno locale e normativo alla riforma del diritto d'autore. Parallelamente, l'influenza di Giacompol sulle società degli autori consentì un controllo più sistematico della riscossione dei diritti di esecuzione e rappresentazione. Infine, il regolamento attuativo della legge precisò il quadro delle sanzioni penali e civili applicabili nei casi di pirateria e riproduzione illecita. Ovviamente la somma di tali provvedimenti non garantiva di per sé un avanzamento sostanziale del

[30] In particolare in Uruguay, dove nel 1937 sarà approvata una legge sul diritto d'autore di contenuto e ispirazione analoghi. Cfr. Marzetti (2023: 274).

Arti della Performance: orizzonti e culture, n. 15, 2026 – ISBN 9788854972254
DOI: https://doi.org/10.6092/unibo/amsacta/8829
Collana diretta da Matteo Casari e Gerardo Guccini: http://amsacta.unibo.it
Creative Commons: Attribuzione - Non Commerciale 4.0 (CC BY-NC 4.0)

sistema produttivo e solo un'analisi delle successive dinamiche del mercato regionale potrebbe misurare gli effetti concreti della riforma. Possiamo però affermare che, a partire da quel momento, l'attività commerciale della filiale Ricordi di Buenos Aires poté proseguire entro un quadro normativo e istituzionale sensibilmente più stabile.

Al contempo, la riforma non agì soltanto come strumento di penetrazione del comparto italiano, ma contribuì a definire i contorni istituzionali di una coscienza culturale argentina. Come affermò durante la discussione parlamentare il deputato socialista Enrique Dickmann: «Dobbiamo conquistarci un posto nel mondo attraverso la nostra scienza, la nostra arte, la nostra bellezza – scienza, arte, bellezza e conoscenza che, *quanto più sono attuali, tanto più sono locali e nazionali, e proprio per questo eterne e universali* [corsivo mio]»[31]. L'ossimoro implicito nella dichiarazione chiarisce come l'approvazione della legge costituisse un terreno di scontro e convergenza tra istanze nazionali, interessi produttivi e proiezioni culturali. Nel dare forma a tali dinamiche, Casa Ricordi e le istituzioni argentine ne furono inevitabilmente a loro volta trasformate.

[31] Citato in Lacquaniti (2017: 82). Traduzione dallo spagnolo.

Arti della Performance: orizzonti e culture, n. 15, 2026 – ISBN 9788854972254
DOI: https://doi.org/10.6092/unibo/amsacta/8829
Collana diretta da Matteo Casari e Gerardo Guccini: http://amsacta.unibo.it
Creative Commons: Attribuzione - Non Commerciale 4.0 (CC BY-NC 4.0)

Bibliografia

Anonimo

1924 *Per la inaugurazione della succursale in Buenos Aires della casa editrice musicale G. Ricordi e C.*, Casa Ricordi, Buenos Aires.

Abbate, C. – Parker, R.

2023 *Storia dell'opera, nuova edizione aggiornata*, trad. di Davide Fassio, EDT, Torino (ed. orig. *A History of Opera: The Last Four Hundred Years*, Norton, New York 2012).

Aliano, David

2012 *Mussolini's National Project in Argentina*, Fairleigh Dickinson University Press, Madison.

Aroca, Juan Montero

2016 *"La Cumparsita". Una fuente de pleitos. Contursi y Maroni vs. Matos Rodríguez*, in «Ius et Veritas», n. 53, pp. 268-287.

Baia Curioni, Stefano

2011 *Mercanti dell'opera. Storie di Casa Ricordi*, Il Saggiatore, Milano.

Baily, Samuel L.

1999 *Immigrants in the Land of Promise: Italians in Buenos Aires and New York City 1870-1914*, Cornell University Press, Ithaca.

Benzecry, Claudio E.

2014 *An Opera House for the "Paris of South America". Pathways to the Institutionalization of High Culture*, in «Theory and Society», n. 43, pp. 169-196.

Bernardoni, Virgilio.

2006 *Adriano Lualdi*, in *Dizionario biografico degli italiani*, vol. 66. https://www.treccani.it/enciclopedia/adriano-lualdi_(Dizionario-Biografico)/ (ultimo accesso: 11 febbraio 2026).

Bramani, Livia

2009 *Le radici ottocentesche dell'editoria musicale a Milano*, in Oreste Bossini (a cura di), *Milano, laboratorio musicale del Novecento. Scritti per Luciana Pestalozza*, Archinto, Milano, pp. 169-179.

Arti della Performance: orizzonti e culture, n. 15, 2026 – ISBN 9788854972254
DOI: https://doi.org/10.6092/unibo/amsacta/8829
Collana diretta da Matteo Casari e Gerardo Guccini: http://amsacta.unibo.it
Creative Commons: Attribuzione - Non Commerciale 4.0 (CC BY-NC 4.0)

Bruno, Paula.

2014 *George Clemenceau en la Buenos Aires de 1910*, in Paula Bruno (a cura di), *Visitas culturales en la Argentina 1898-1936*, Biblos, Buenos Aires, pp. 71-95.

Budasz, Rogério

2019 *Opera in the Tropics. Music and Theater in Early Modern Brazil*, Oxford University Press, Oxford.

Busaniche, María Beatriz.

2013 *Tensiones existentes entre la Ley 11.723 y el marco constitucional de los Derechos Culturales en Argentina*, tesi di laurea magistrale, Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales, 2013.

Cetrangolo, Annibale Enrico

2010 *Ópera e identidad en el encuentro migratorio. El melodrama italiano en Argentina entre 1880 y 1920*, tesi di dottorato, Universidad de Valladolid.

Finchelstein, Federico

2010 *Transatlantic Fascism. Ideology, Violence, and the Sacred in Argentina and Italy*, 1919-1945, Duke University Press, Durham.

Fotia, Laura

2019 *Diplomazia culturale e propaganda attraverso l'Atlantico. Argentina e Italia (1923–1940)*, Le Monnier, Firenze.

Ginzburg, Carlo

1994 *Microstoria. Due o tre cose che so di lei*, in «Quaderni storici», vol. 29 n. 86, pp. 511-539.

Henn, Harry G.

1953 *Quest for International Copyright Protection*, in «Cornell Law Review», vol. 39, n. 1, pp. 43-73.

Körner, A. – Kühl, P. M. (a cura di)

2022 *Italian Opera in Global and Transnational Perspective: Reimagining Italianità in the Long Nineteenth Century*, Cambridge University Press, Cambridge.

Lamas, Facundo

2023 *Los derechos de autor en el constitucionalismo argentino*, in «Perspectivas. Revista de ciencias jurídicas y políticas», n. 9, 73-80.

Arti della Performance: orizzonti e culture, n. 15, 2026 – ISBN 9788854972254
DOI: https://doi.org/10.6092/unibo/amsacta/8829
Collana diretta da Matteo Casari e Gerardo Guccini: http://amsacta.unibo.it
Creative Commons: Attribuzione - Non Commerciale 4.0 (CC BY-NC 4.0)

Gustavo Lacquaniti, Leandro

2017 *La ley de propiedad intelectual de 1933. Proyectos y debates parlamentarios sobre los derechos autorales en Argentina*, in «Revista de Estudios Sociales Contemporáneos», n. 17, pp. 69-87.

Latour, Bruno

2022 *Riassemblare il sociale. Actor-Network Theory*, Meltemi, Milano (ed. orig. *Reassembling the Social: An Introduction to Actor-Network-Theory*, Oxford University Press, Oxford 2005).

Ledda, Pierluigi

2016 *The Correspondence Collection of the Archivio Storico Ricordi: A Key Component of a Future European Network of Archives*, in «Archival Notes», n. 1, pp. 77-86.

Levi, Giovanni

2012 *Microhistory and the Recovery of Complexity*, in S. Fellman – M. Rahikainen (a cura di), *Historical Knowledge: In Quest for Theory, Method and Evidence*, Cambridge Scholar Publishing, Newcastle upon Tyne, pp. 121-132.

Lualdi, Adriano.

1934 *Viaggio musicale nel Sud America*, Istituto Editoriale Nazionale, Milano.

Magnússon, Sigurður Gylfi e Szijártó, István M.

2013 *What is Microhistory? Theory and Practice*, Routledge, Londra.

Mainardi, Matteo

1999 *Editoria e gusto musicale nella Milano del primo Ottocento (1800-1830)*, in «Storia in Lombardia», vol. 19, n. 2, pp. 5-34.

Mansilla, Silvina Luz

2021 *Revista Tárrega (1924-1927). Música, guitarra, artes*, UCA, Buenos Aires.

Marzetti, Maximiliano

2023 *River Plate Tango: Appropriation, Borrowing and Innovation*, in E. Bonadio – C. Wei Zhu (a cura di), *Music Borrowing and Copyright Law: A Genre-by-Genre Analysis*, Hart Publishing, Oxford, pp. 265-278.

Palomino, Pablo

2020 *The Invention of Latin American Music*, Oxford University Press, Oxford.

Arti della Performance: orizzonti e culture, n. 15, 2026 – ISBN 9788854972254
DOI: https://doi.org/10.6092/unibo/amsacta/8829
Collana diretta da Matteo Casari e Gerardo Guccini: http://amsacta.unibo.it
Creative Commons: Attribuzione - Non Commerciale 4.0 (CC BY-NC 4.0)

Paoletti, Matteo

2020 *A Huge Revolution of Theatrical Commerce: Walter Mocchi and the Italian Musical Theatre Business in South America*, Cambridge University Press, Cambridge.

Revel, Jacques (a cura di)

2006 *Giochi di scala. La microstoria alla prova dell'esperienza*, Viella, Roma.

Ricketson, S. – Ginsburg, J. C.

2022 *International Copyright and Neighbouring Rights: The Berne Convention and Beyond*, Oxford University Press, Oxford.

Rindom, Ditlev

2019 *Bygone Modernity: Re-imagining Italian Opera in Milan*, New York and Buenos Aires, 1887-1914, tesi di dottorato, University of Cambridge.

Rosselli, John

1990 *The Opera Business and the Italian Immigrant Community in Latin America 1820-1930: The Example of Buenos Aires*, in «Past & Present», n. 127, pp. 155-182.

1993 *Latin America and Italian Opera: A Process of Interaction, 1810-1930*, in «Revista de musicologia», vol. 16, n. 1, pp. 139-145.

Sartori, Claudio

1958 *Casa Ricordi 1808-1958. Profilo storico. Itinerario grafico editoriale*, Casa Ricordi, Milano.

Walton, Benjamin

2012 *Italian Operatic Fantasies in Latin America*, in «Journal of Modern Italian Studies», vol. 17, n. 4, pp. 460-471.

Arti della Performance: orizzonti e culture, n. 15, 2026 – ISBN 9788854972254
DOI: https://doi.org/10.6092/unibo/amsacta/8829
Collana diretta da Matteo Casari e Gerardo Guccini: http://amsacta.unibo.it
Creative Commons: Attribuzione - Non Commerciale 4.0 (CC BY-NC 4.0)

Contenziosi legali e teatro d'opera: uno sguardo alla storia e al presente

di Filippo Annunziata

I. Breve premessa

La storia del teatro d'opera, dei suoi meccanismi produttivi e di quelli che governano la circolazione dei testi è costellata da molteplici, ricorrenti controversie legali che hanno influenzato l'evoluzione del diritto d'autore, dei rapporti contrattuali tra artisti e impresari, e della stessa concezione giuridica dell'opera d'arte come bene immateriale suscettibile di tutela. Si tratta di un vastissimo materiale che giunge sino ai giorni nostri, e che investe anche questioni di grande attualità come quelle che attengono allo sviluppo delle nuove tecnologie ed al loro possibile impiego in campo artistico (in particolare, quelle legate all'intelligenza artificiale).

Sul piano storico, e in epoca anche ormai antica, le numerose controversie che hanno animato i rapporti tra i grandi compositori dell'Ottocento e gli impresari teatrali, tra letterati e musicisti, tra editori ed eredi, tra cantanti e case discografiche, costituiscono un patrimonio documentale di straordinario interesse sia per gli studiosi del diritto, sia per la storia del melodramma e della sua evoluzione estetica. Dall'analisi delle sentenze, dei ricorsi, delle memorie difensive e degli articolati pareri prodotti in quei processi emerge un quadro complesso del mondo operistico ottocentesco e novecentesco, con le sue dinamiche economiche, le sue logiche produttive, le sue tensioni creative e i suoi conflitti di potere. In epoca più recente, essendosi nel frattempo sedimentate soluzioni legislative volte a chiarire taluni degli aspetti storicamente più controversi, sono emerse nuove questioni, quali quelle legate al rapporto tra la regia e la tutela dell'integrità morale dell'opera, ovvero al possibile impiego di nuove tecnologie, o alla crescente multimedialità delle rappresentazioni e della loro diffusione. La dimensione giuridica, in questa prospettiva, incide non soltanto per le sue pur rilevanti implicazioni tecnico-legali (soprattutto legate allo sviluppo della legislazione in tema di diritto d'autore), ma anche per le sue ricadute sul piano delle scelte estetiche dei compositori, della selezione dei temi dei soggetti drammatici e, soprattutto nell'Ottocento, sul piano della circolazione delle opere e dei testi a livello transnazionale (Bödeker et al. 2002). Un aspetto, quest'ultimo, specialmente

Arti della Performance: orizzonti e culture, n. 15, 2026 – ISBN 9788854972254
DOI: https://doi.org/10.6092/unibo/amsacta/8829
Collana diretta da Matteo Casari e Gerardo Guccini: http://amsacta.unibo.it
Creative Commons: Attribuzione - Non Commerciale 4.0 (CC BY-NC 4.0)

rilevante per l'opera italiana, vero prodotto di "esportazione", in una dimensione che oggi non si esiterebbe a definire di "globalizzazione" del fenomeno (per ulteriori esempi di rapporti tra diritto ed opera, Annunziata – Colombo 2018). Non è, peraltro, un caso che i primi contenziosi si manifestino in un periodo, gli anni Quaranta dell'Ottocento, nel quale la dimensione imprenditoriale del teatro d'opera diviene assolutamente prevalente (Lacombe 1997, 2020).

Le presenti note intendono esporre selezionati esempi di contenziosi – ossia di questioni che sono giunte effettivamente all'attenzione delle Corti - emblematici del rapporto che si è detto e, dunque, particolarmente fruttiferi sul piano dell'analisi interdisciplinare: un'analisi nella quale le questioni tecnico-giuridiche si intrecciano, e si riverberano, sulle questioni maggiormente legate all'evoluzione del teatro d'opera, alla sua storia, ai profili estetici e produttivi che la riguardano. Si tratta di una selezione che non intende in alcun modo esaurire un patrimonio ben più vasto, il quale merita di essere ancora pienamente ricostruito nella sua dimensione tanto legale quanto di analisi storico-musicologica. Nonostante questo, si auspica possa essere utile nell'apprezzare la dimensione interdisciplinare delle analisi che se ne possono ricavare. Peraltro, ciascuna delle vicende che vengono qui riassunte presenta profili di complessità molto rilevanti: ricostruzione dei fatti, profili tecnico-legali e, infine, aspetti schiettamente storico-musicologici. Il lettore vorrà dunque perdonare all'Autore l'estrema sintesi, e persino la brutale omissione di dettagli e riferimenti, che lo spazio concesso non consente di sviluppare compiutamente.

II. Fernand Cortez *all'Opéra di Parigi (1840)*

Uno dei primissimi casi degni di nota è un vero e proprio "apripista" di questioni che erano a lungo rimaste al di fuori dei tribunali matura in Francia, nonostante si tratta di una vicenda meno conosciuta rispetto alle altre che affronteremo. Si tratta della controversia giudiziaria che, nel 1840, oppose Gaspare Spontini all'Opéra di Parigi. Nel contenzioso si manifesta per la prima volta in un'aula di giustizia il problema della tutela dell'opera sul piano della sua "integrità", rappresentato dal riconoscimento del diritto del compositore di controllare l'allestimento scenico delle proprie opere e di impedirne modifiche non autorizzate; una questione che, oggi, riguarda ad esempio il ruolo delle regie nel teatro operistico (v. infra il caso Poulenc-Černjakov). Il processo, celebrato a Parigi nel 1840, costituisce un precedente fondamentale per comprendere l'evoluzione del diritto morale dell'autore

Arti della Performance: orizzonti e culture, n. 15, 2026 – ISBN 9788854972254
DOI: https://doi.org/10.6092/unibo/amsacta/8829
Collana diretta da Matteo Casari e Gerardo Guccini: http://amsacta.unibo.it
Creative Commons: Attribuzione - Non Commerciale 4.0 (CC BY-NC 4.0)

e la graduale affermazione del principio secondo cui il compositore ha il diritto di tutelare l'integrità della propria creazione contro interventi che ne alterino il carattere e lo spirito originario. Al contempo, il caso esprime il manifestarsi – in un contesto economico produttivo ormai maturo che fa dell'opera un prodotto (anche) destinato al mercato –di una piena coscienza autoriale, pur in un ambito normativo ancora acerbo (il pieno riconoscimento del diritto d'autore nella sua componente morale avverrà in Francia oltre un secolo dopo la causa di Spontini nel 1957).

La vicenda, già ricostruita da Christian Sprang (1993), trae origine dalle modifiche che la direzione dell'Opéra di Parigi apportò alla partitura di *Fernand Cortez*, *grand opéra*, composta da Spontini su libretto di Victor-Joseph Étienne de Jouy e Joseph-Alphonse Esménard e rappresentata per la prima volta all'Opéra nel 1809.

Più volte rielaborato anche durante il periodo di permanenza di Spontini in Germania, *Fernand Cortez* possedeva una partitura di notevoli dimensioni la cui esecuzione metteva a dura prova le risorse dei teatri, esigendo mezzi produttivi notevoli quali grandi masse corali e scene complesse. Quando nel 1840 la direzione dell'Opéra di Parigi decise di rimettere in scena l'opera, si trovò di fronte a difficoltà organizzative e finanziarie che rendevano problematica la rappresentazione integrale della partitura.

La direzione del teatro, guidata da Léon Pillet, decise quindi di apportare una serie di modifiche, eliminando alcune parti ritenute troppo lunghe o difficili da realizzare scenicamente, tagliando numeri musicali considerati superflui, semplificando alcune parti corali e modificando l'orchestrazione di alcuni passaggi per adattarli alle risorse disponibili. Queste alterazioni furono operate senza consultare Spontini e senza richiedere la sua autorizzazione, nella convinzione che il teatro avesse il diritto di adattare le opere del repertorio alle proprie esigenze produttive sulla base degli accordi negoziali conclusi all'epoca con il compositore. Quando Spontini venne a conoscenza delle modifiche apportate alla sua partitura, reagì con indignazione, ritenendo che gli interventi della direzione dell'Opéra costituissero una violazione intollerabile dei suoi diritti di autore e un'offesa alla sua dignità artistica. Dopo alcune interlocuzioni informali, e stante il diniego del teatro a sottostare alle richieste del compositore, Spontini decisi di agire in giudizio e, nel 1840, ricorse al Tribunale di Commercio di Parigi, chiedendo di disporre il divieto di rappresentazione dell'opera nella versione modificata e il risarcimento dei danni subiti a causa dell'alterazione della sua creazione.

Il ricorso di Spontini sollevava questioni giuridiche di grande rilevanza, che andavano ben oltre il caso specifico e toccavano principi fondamentali relativi alla natura del diritto d'autore e ai rapporti tra autori e imprese teatrali. Il compositore sostenne apertamente che il diritto d'autore non si limitava a

Arti della Performance: orizzonti e culture, n. 15, 2026 – ISBN 9788854972254
DOI: https://doi.org/10.6092/unibo/amsacta/8829
Collana diretta da Matteo Casari e Gerardo Guccini: http://amsacta.unibo.it
Creative Commons: Attribuzione - Non Commerciale 4.0 (CC BY-NC 4.0)

garantire all'autore i proventi economici derivanti dallo sfruttamento dell'opera, ma comprendeva anche il diritto morale di tutelare l'integrità della creazione contro modifiche, tagli e alterazioni non autorizzate. Secondo Spontini, l'opera musicale era un'entità organica e compiuta, nella quale ogni elemento aveva una funzione precisa e contribuiva all'effetto complessivo voluto dall'autore. Pertanto, le modifiche apportate dalla direzione dell'Opéra eliminando scene e numeri musicali, alterando l'orchestrazione e semplificando le parti corali, avevano snaturato l'opera, compromettendone l'equilibrio drammatico e musicale e privandola di elementi essenziali alla sua identità artistica.

La difesa dell'Opéra di Parigi si basava su argomentazioni molto diverse, radicate in una concezione più tradizionale e restrittiva del diritto d'autore. Gli avvocati del teatro sostenevano che il diritto d'autore consisteva essenzialmente nella possibilità di autorizzare o vietare la rappresentazione dell'opera e di percepire i compensi derivanti dalle esecuzioni, ma non comprendeva la facoltà di controllare le modalità specifiche di allestimento e di esecuzione. Secondo questa tesi, una volta che il compositore avesse concesso l'autorizzazione alla rappresentazione, il teatro acquisiva un'autonomia artistica che gli consentiva di adattare l'opera alle proprie esigenze e alla propria visione interpretativa. Le modifiche apportate a *Fernand Cortez*, secondo la difesa, erano dunque dettate da ragioni legittime e non costituivano un'alterazione sostanziale dell'opera, ma semplici adattamenti necessari per renderne possibile la rappresentazione.

La decisione finale del contenzioso fu sfavorevole a Spontini, in quanto i giudici decisero di far prevalere le pattuizioni contrattuali con le quali il teatro e il compositore si erano già accordati per l'inclusione di *Fernand Cortez* nel repertorio dell'Opéra, in un contesto legislativo che non riconosceva espressa tutela all'opera d'arte nella sua dimensione morale. In questo senso, l'art. 3 della legge del 1793, che subordinava la messa in scena dei testi teatrali al consenso formale e scritto dell'autore, non poteva prestarsi ad una lettura funzionale volta ad accordare protezione anche alla dimensione morale dell'opera teatrale. La vicenda, in ogni caso, mantiene un rilievo di primo piano, in quanto testimonia l'emergere di una sensibilità forte degli autori verso la tutela dell'integrità dei loro lavori, destinata a consolidarsi anche in altri casi coevi, a partire da quello – altrettanto importante – relativo a *Lucrèce Borgia* di Victor Hugo.

Arti della Performance: orizzonti e culture, n. 15, 2026 – ISBN 9788854972254
DOI: https://doi.org/10.6092/unibo/amsacta/8829
Collana diretta da Matteo Casari e Gerardo Guccini: http://amsacta.unibo.it
Creative Commons: Attribuzione - Non Commerciale 4.0 (CC BY-NC 4.0)

III. Victor Hugo e Lucrezia Borgia *(1841)*

Il contenzioso che nel 1841 oppose Victor Hugo ai teatri francesi in merito alla rappresentazione di *Lucrezia Borgia* di Donizetti rappresenta uno dei casi giudiziari più significativi e complessi nella storia dei rapporti tra letteratura e opera lirica nel XIX secolo, non soltanto con riguardo alla Francia ma anche con riferimento ai rapporti tra Francia e Italia, notoriamente molto intensi (Della Seta 1991; Di Profio 2010; Colas, Di Profio 2009).

Il dramma hugoliano, rappresentato per la prima volta a Parigi nel 1833, aveva ottenuto un notevole successo presso il pubblico parigino, suscitando al contempo polemiche per l'ardita caratterizzazione della protagonista e per alcune scene ritenute eccessivamente crude. Immediato fu l'interesse di Donizetti che affidò a Felice Romani l'adattamento librettistico: questi mantenne l'impianto generale della vicenda e i personaggi principali, pur semplificandone taluni passaggi, eliminando scene secondarie, e modificando i dialoghi secondo le convenzioni metriche della librettistica italiana (Roccatagliati 1996)

L'opera di Donizetti, dopo il debutto alla Scala di Milano nel 1833, fu prontamente ripresa in numerosi teatri italiani ed europei, contribuendo a diffondere la conoscenza del dramma hugoliano presso un pubblico più vasto di quello che frequentava i teatri di prosa. In particolare, *Lucrezia Borgia* giunge a Parigi nel 1840 sul palcoscenico del Théâtre-Italien, dove riscuote notevole successo (Rollet 2021). Hugo, tuttavia, non aveva autorizzato l'adattamento operistico e non aveva ricevuto alcun compenso per l'utilizzo del suo testo e si mosse di conseguenza per bloccarne la rappresentazione. Egli fu di fatto il primo a rompere la lunga indifferenza degli autori francesi verso le questioni autoriali legate alla presenza delle opere italiane in Francia, spesso tratte, senza alcuna autorizzazione, da testi originali di autori francesi. L'azione legale, però, non venne esercitata a ridosso della prima rappresentazione: Hugo rimase inerte quando nel 1840 *Lucrezia Borgia* debuttò a Parigi. Successivamente, in Tribunale, avrebbe motivato questa sua iniziale tolleranza con i troppi impegni che lo avrebbero distratto dall'occuparsi, con maggior cura, dei propri interessi.La motivazione non è convincente: sino a quel momento, gli Autori francesi non avevano mai apertamente sollevato questioni che invece, nel mutato contesto di mercato, stavano assumendo sempre più rilievo.

In un primo momento, secondo quanto ricostruito da Christian Sprang (Sprang 1993), la richiesta di Hugo venne effettivamente accolta dal direttore del Théâtre-Italien, Charles Dormoy, per quieto vivere,

Arti della Performance: orizzonti e culture, n. 15, 2026 – ISBN 9788854972254
DOI: https://doi.org/10.6092/unibo/amsacta/8829
Collana diretta da Matteo Casari e Gerardo Guccini: http://amsacta.unibo.it
Creative Commons: Attribuzione - Non Commerciale 4.0 (CC BY-NC 4.0)

ma poi i rapporti si interruppero, senza che ciò desse luogo a un contenzioso diretto tra Hugo e il teatro stesso.

Dopo queste prime avvisaglie la vicenda si complicò. Il "problema" di *Lucrèce Borgia*, infatti, si interseca con la prassi di tradurre in francese le opere italiane destinate ad essere rappresentate in Francia, prevalentemente in provincia. Nel novembre del 1840 Hugo venne dunque contattato da Étienne Monnier, interessato a tradurre in francese il libretto dell'opera di Donizetti. Monnier, già direttore d'orchestra a Rouen, vantava una notevole esperienza nella traduzione in francese dei libretti delle opere italiane. Alla richiesta Hugo oppose un netto e sdegnoso rifiuto. Monnier, però, proseguì per la sua strada e, incurante del diniego di Hugo, pubblicò una versione francese del libretto italiano, per i tipi dell'editore Bernard Latte. La versione francese dell'opera di Donizetti venne poi messa in scena a Nancy, Metz e Lione.

Furibondo per questo doppio utilizzo operistico del suo soggetto teatrale – in italiano a Parigi e in francese in provincia – Hugo decise di agire in giudizio, facendo causa a Monnier, all'editore Latte e al direttore del teatro di Metz, Jules Baptiste, ma non al Théâtre-Italien. Infatti, sollevando talune eccezioni processuali, l'avvocato di Baptiste, Maud'heux, riuscì a far espungere dal procedimento il teatro di Metz e il suo direttore. Il fatto che il teatro di Metz non fosse coinvolto nel processo, e che Hugo non avesse agito anche contro il Théâtre-Italien, avrebbe avuto, peraltro, conseguenze di rilievo sugli effetti nel tempo della sentenza della Corte parigina, in quanto avrebbe consentito il permanere nel tempo di una situazione di scarsa chiarezza destinata a risolversi soltanto nel 1867 con un contenzioso sollevato dalla vedova di Eugène Scribe (v. infra). La controversia, che già in primo grado vide Hugo vittorioso, giunse sino alla Corte d'appello, qui si consolidò la condanna per il reato di contraffazione a carico di Monnier e la Corte dispose il divieto di vendita dei libretti della traduzione di Monnier, sebbene non quello di rappresentazione dell'opera nella versione francese. All'editore Latte, invece, venne consentito di stampare e vendere la partitura dell'opera nella riduzione per pianoforte, accompagnata dalle singole arie tratte dallo spartitonel testo francese dello stesso Monnier.

Ad essere soddisfatti dell'esito furono soprattutto gli editori musicali francesi, poiché potevano proseguire a stampare e vendere gli spartiti delle opere italiane tradotte in francese, in forma sia unitaria, sia di singole parti.

Meno soddisfatti furono i teatri. La sentenza, a causa dell'esclusione dal giudizio del direttore del teatro di Metz, lasciò irrisolta la questione centrale circa la liceità della rappresentazione in Francia di opere italiane con libretti tratti da testi francesi. Non si risolse, insomma, in quanto non sollevata nel giudizio,

Arti della Performance: orizzonti e culture, n. 15, 2026 – ISBN 9788854972254
DOI: https://doi.org/10.6092/unibo/amsacta/8829
Collana diretta da Matteo Casari e Gerardo Guccini: http://amsacta.unibo.it
Creative Commons: Attribuzione - Non Commerciale 4.0 (CC BY-NC 4.0)

la questione circa l'eventuale riconoscimento a chicchessia di diritti d'autore a fronte della rappresentazione in Francia di opere italiane. Tale aspetto connota la circolazione di larga parte del repertorio operistico italiano della prima metà dell'Ottocento, i cui testi sono largamente tratti da originali stranieri, in buona parte, per l'appunto, di autori francesi (Staffieri 2022; Steffan, Zoppelli 2023). Per molti anni, dopo *Lucrezia Borgia*, la giurisprudenza francese (si vedano, ad esempio, i contenziosi relativi a *Rigoletto* ed *Ernani*) si attesta sul ritenere che le opere italiane rappresentate in Francia debbano considerarsi di pubblico dominio (essendo già state rappresentate in Italia), con la conseguenza di privare gli autori italiani di diritti d'autore a valere sulle stesse (Krakovitch 1985, Günther 1988). Quanto agli autori francesi, i tentativi di bloccare la rappresentazione delle opere italiane tratte dai loro testi denunciando il reato di contraffazione si concludevano in genere in un nulla di fatto, stante i ridotti termini di prescrizione previsti all'epoca per tale illecito. Anche il lungo contenzioso negli anni Cinquanta tra Verdi e il Théâtre-Italien, sotto la direzione di Toribio Calzado avrebbe risentito di queste posizioni molto restrittive della giurisprudenza francese (Devriès-Lesure 2000, Vernazza 2019). A seguito delle vicende che seguono al contenzioso del 1841, in Francia l'opera viene poi adattata e modificata, presentandosi in versione alternative e rimaneggiate: *Nizza de Grenade* (Versailles nel 1842) e *La rinnegata* (Parigi nel 1845). In questo caso sono le questioni giuridiche legate al diritto d'autore, anziché la censura, a fungere da leva per la trasformazione del testo, in veri e propri "cloni" mascherati.

In un arco temporale molto lungo, peraltro coincidente con il periodo di massima espansione dell'opera italiana, quest'ultima seguì percorsi evolutivi ed estetici non replicabili in un contesto normativo diverso anche in virtù dell'assenza di un quadro legislativo sufficientemente chiaro in tema di diritto d'autore e di circolazione transnazionale di testi ed opere.

IV. Si colmano i vuoti: la vedova di Scribe e il Theatre-Italien (1867)

Il vuoto nel sistema legislativo francese – confermato dal contenzioso degli anni Quaranta e di cui il caso *Lucrezia Borgia* costituisce l'esempio più significativo (anche se non l'unico) – si sarebbe risolto solo due decenni più tardi, a seguito di un altro discusso contenzioso. Nel 1864 la vedova di Eugène Scribe citò in giudizio il Théâtre-Italien, allora diretto da Prosper Bagier, con lo scopo di bloccare (tardivamente) la rappresentazione di tre opere, tra le più popolari del repertorio del teatro tratte da

Arti della Performance: orizzonti e culture, n. 15, 2026 – ISBN 9788854972254
DOI: https://doi.org/10.6092/unibo/amsacta/8829
Collana diretta da Matteo Casari e Gerardo Guccini: http://amsacta.unibo.it
Creative Commons: Attribuzione - Non Commerciale 4.0 (CC BY-NC 4.0)

testi del marito, morto nel 1861: *L'elisir d'amore*, *La sonnambula* e *Un ballo in maschera*. La vedova di uno dei più prolifici e celebri autori di testi teatrali dell'epoca sollevò argomenti analoghi a quelli già trattati nei contenziosi dei decenni precedenti: le opere italiane sarebbero plagi perpetrati dagli operisti italiani interessati (Verdi, Bellini e Donizetti) a danno dell'autore dei testi teatrali che ispirarono i libretti. Reclamò quindi il pagamento di importi aggiuntivi, per i diritti d'autore spettanti al *de cuius* e a lei stessa in quanto erede.

La vedova perse la causa in prima istanza, ma in Corte d'appello la sentenza venne ribaltata, e la decisione fu poi confermata dalla Corte di Cassazione (in Francia Chambre des requêtes) il 15 gennaio 1867. La vedova di Scribe vinse su tutti i fronti e la sua azione cambiò il corso della storia in merito alle questioni affrontate nel relativo contenzioso.

In aggiunta, nella loro decisione, i giudici osservano anche che durante la sua vita Eugène Scribe si era in effetti opposto alla rappresentazione da parte del Théâtre-Italien di opere basate sui suoi drammi, definite dai giudici come veri e propri plagi. In particolare, Scribe era riuscito a pattuire specifici compensi con il teatro su basi puramente negoziali: questo come eredità del contenzioso avviato da Victor Hugo con riguardo a *Lucrezia Borgia*. Autori e teatri avevano, insomma, cercato di recuperare sul piano negoziale ciò che, invece, sfuggiva sul piano legislativo: i contratti tentavano di sopperire alla carenza di disciplina. Per questa ragione la Corte non riconobbe alla vedova alcun risarcimento per i fatti pregressi, ritenendo che l'accordo stipulato tra Scribe, Auber e il teatro fosse sufficiente sul piano economico. Tuttavia, la vedova di Scribe voleva imporre al Théâtre-Italien e al direttore Bagier condizioni a lei più favorevoli.

Fermo restando quanto sopra risultano di particolare rilievo le conseguenze a lungo termine delle decisioni delle Corti: infatti, negli anni successivi, *L'elisir d'amore*, *La sonnambula* e *Un ballo in maschera* ridussero sensibilmente la loro presenza sulle scene parigine. Il riconoscimento dei diritti in capo agli autori francesi da parte della giurisprudenza dapprima limitò e, in un secondo momento, compromise gravemente la messinscena di queste opere italiane in Francia. Un effetto forse imprevisto che mostra come anche l'assenza di regole sia stata, in molti frangenti, determinante, tale da farci chiedere quale sarebbe stato il volto del repertorio operistico dell'Ottocento laddove regolazione e legislazione fossero state diversamente congegnate.

Arti della Performance: orizzonti e culture, n. 15, 2026 – ISBN 9788854972254
DOI: https://doi.org/10.6092/unibo/amsacta/8829
Collana diretta da Matteo Casari e Gerardo Guccini: http://amsacta.unibo.it
Creative Commons: Attribuzione - Non Commerciale 4.0 (CC BY-NC 4.0)

V. Il ritardo italiano e Cavalleria Rusticana

Molte delle questioni che si agitarono in Francia a partire dagli anni Quaranta dell'Ottocento restarono a lungo fuori dalle aule di giustizia in Italia. Con ogni probabilità questa diversità è riconducibile al diverso contesto economico-produttivo e anche sociale che connotava, in quel tempo, l'opera in Italia rispetto alla Francia (Della Seta 1991, Baia Curioni 2011). Un contenzioso che si sviluppa in merito a *Cavalleria Rusticana* di Pietro Mascagni porta per la prima volta all'attenzione delle Corti italiane molte delle questioni che, in Francia, erano ormai discusse da tempo. La vicenda, come noto, trae origine dalla pubblicazione, nel 1880, della novella *Cavalleria rusticana* di Giovanni Verga all'interno della raccolta *Vita dei campi*, trasformata dallo stesso autore in un dramma teatrale rappresentato con notevole successo al Carignano di Torino nel 1884 (Raya 1988, Torre 2019).

Edoardo Sonzogno nel 1888 indisse un concorso per opere in un atto destinato a scoprire e promuovere giovani compositori italiani. Mascagni decise di partecipare e con Giovanni Targioni-Tozzetti si accordò per presentare un lavoro basato su *Cavalleria Rusticana*. Tuttavia, Mascagni non domandò alcuna autorizzazione a Verga, probabilmente ritenendo che la trasformazione in opera lirica costituisse un'elaborazione così diversa dal dramma originario da non richiedere il consenso dell'autore. Targioni-Tozzetti, insieme a Guido Menasci, scrisse il libretto, mantenendo sostanzialmente integra la trama e i personaggi del dramma verghiano, pur adattando i dialoghi alle esigenze della forma operistica.

L'opera di Mascagni vinse il concorso Sonzogno e fu rappresentata per la prima volta al Teatro Costanzi di Roma il 17 maggio 1890 ottenendo un grande successo. *Cavalleria rusticana* divenne rapidamente una delle opere più popolari del repertorio italiano, rappresentata in centinaia di teatri in Italia e all'estero, generando introiti considerevoli per Sonzogno, Mascagni e i librettisti. Verga, però, non aveva autorizzato l'adattamento operistico e non riceveva alcun compenso per le rappresentazioni, perciòsi rivolse ai suoi avvocati per tutelare i propri diritti.

Nel 1891 intentò causa contro Sonzogno, Mascagni, Targioni-Tozzetti e Menasci al Tribunale di Milano, chiedendo il riconoscimento dei diritti d'autore sull'opera lirica, il divieto di ulteriori rappresentazioni senza la sua autorizzazione e il pagamento di un cospicuo risarcimento per i danni subiti. La causa suscitò enorme interesse non solo nell'ambiente teatrale e musicale, ma anche tra i giuristi, poiché toccava questioni fondamentali relative alla natura del diritto d'autore, ai confini tra opera originaria e opera derivata, e ai rapporti tra diverse forme artistiche. La corte analizzò inoltre la legislazione italiana sul diritto d'autore, in particolare la legge 25 giugno 1865 n. 2337 che riconosceva agli autori il

Arti della Performance: orizzonti e culture, n. 15, 2026 – ISBN 9788854972254
DOI: https://doi.org/10.6092/unibo/amsacta/8829
Collana diretta da Matteo Casari e Gerardo Guccini: http://amsacta.unibo.it
Creative Commons: Attribuzione - Non Commerciale 4.0 (CC BY-NC 4.0)

diritto esclusivo di riprodurre, pubblicare e rappresentare le loro opere e di autorizzare traduzioni, adattamenti e altre elaborazioni (Torre 2019).

La sentenza del Tribunale di Milano, pronunciata dopo lunghe udienze e approfondite discussioni, rappresentò una pietra miliare nella giurisprudenza italiana sul diritto d'autore. I giudici riconobbero che l'opera di Mascagni costituiva effettivamente un adattamento del dramma di Verga e che utilizzava gli elementi essenziali della creazione letteraria senza autorizzazione. La corte stabilì che il diritto d'autore si estendeva non solo alla forma letterale dell'opera, ma anche alla trama, ai personaggi, alle situazioni drammatiche e all'impianto generale della creazione, elementi che erano stati tutti ripresi nell'opera lirica. Il fatto che Mascagni avesse composto musica originale e che i librettisti avessero scritto versi nuovi non era sufficiente a rendere l'opera autonoma e indipendente, poiché questi elementi si innestavano su una struttura drammatica che era stata creata da Verga e che conservava nell'opera lirica una identità pienamente riconoscibile.

Il tribunale riconobbe a Verga il diritto di percepire il 25% della quota autoriale derivante dalle rappresentazioni dell'opera e stabilì che ogni futura rappresentazione dovesse essere autorizzata dall'autore del dramma originario; il restante 75% sarebbe stato ripartito tra Mascagni e i librettisti. La sentenza fu confermata dalla Corte d'Appello di Milano e successivamente dalla Corte di Cassazione, consolidando un principio fondamentale: l'adattamento operistico di un'opera drammatica o narrativa costituisce un'opera derivata che richiede l'autorizzazione dell'autore dell'opera originaria, e i proventi derivanti dallo sfruttamento dell'opera derivata devono essere condivisi con l'autore dell'opera prima. Questo principio ebbe conseguenze di rilievo per l'industria operistica italiana e internazionale, imponendo a compositori, librettisti ed editori di stipulare contratti di autorizzazione con gli autori dei testi letterari, e di regolare i meccanismi di ripartizione dei compensi.

VI. La tutela della voce e il "caso Callas" (1982)

La morte di Maria Callas, avvenuta a Parigi il 16 settembre 1977, oltre a segnare la fine di un'era nella storia del canto lirico, fu il presupposto di un caso giudiziario sollevato dagli eredi e celebrato nel 1982 davanti ai tribunali francesi. Esso riguardava la contestazione della diffusione postuma di registrazioni dal vivo e di incisioni ritenute lesive della memoria artistica della cantante (Ammermann Yebra 2018). La controversia sollevò questioni fondamentali relative ai diritti degli artisti interpreti ed esecutori,

Arti della Performance: orizzonti e culture, n. 15, 2026 – ISBN 9788854972254
DOI: https://doi.org/10.6092/unibo/amsacta/8829
Collana diretta da Matteo Casari e Gerardo Guccini: http://amsacta.unibo.it
Creative Commons: Attribuzione - Non Commerciale 4.0 (CC BY-NC 4.0)

riguardanti sia la tutela *post mortem* della personalità artistica sia il bilanciamento tra diritti degli eredi e interesse pubblico alla conservazione e diffusione del patrimonio culturale. Molti di questi aspetti riemergono al giorno d'oggi nel contesto, per esempio, dell'impiego di strumenti di intelligenza artificiale e dei cosiddetti *deep fakes* (Abbott 2022).

Maria Callas aveva lasciato un'eredità discografica vastissima, comprendente registrazioni in studio per la EMI e numerose registrazioni dal vivo di rappresentazioni operistiche nei principali teatri del mondo. Durante la sua vita, la cantante aveva esercitato un controllo rigoroso sulla pubblicazione delle sue registrazioni, autorizzando solo le incisioni in studio che riteneva rispondenti ai suoi elevati standard artistici e opponendosi generalmente alla diffusione di registrazioni dal vivo che considerava documenti di lavoro non destinati alla commercializzazione.

Nel caso sollevato davanti al Tribunale di primo grado (in Francia Tribunal de grande instance) di Parigi, gli eredi citarono in giudizio un'emittente radiofonica che, nel contesto di una trasmissione celebrativa della memoria della grande cantante, aveva diffuso talune registrazioni che, a loro avviso, la Callas non avrebbe voluto rendere pubbliche. Gli eredi sostenevano che la diffusione di quelle registrazioni violava i diritti della personalità della defunta cantante, in quanto presentavano performance in condizioni acustiche non ottimali, con imperfezioni tecniche e vocali.

La controversia sollevava questioni giuridiche di grande complessità e delicatezza. In primo luogo, occorreva stabilire se i diritti della personalità, e in particolare il diritto all'immagine e il diritto alla reputazione artistica, potessero essere fatti valere dagli eredi dopo la morte dell'artista. La legislazione francese riconosceva la sopravvivenza di alcuni diritti della personalità dopo la morte, ma i confini e i limiti di questa tutela non erano chiaramente definiti. In secondo luogo, occorreva determinare se le registrazioni dal vivo costituissero un'opera protetta dal diritto d'autore o piuttosto una semplice fissazione di una *performance* e quali diritti spettassero agli interpreti esecutori su queste registrazioni. Infine, i giudici dovevano bilanciare i diritti degli eredi con l'interesse pubblico alla conservazione e diffusione del patrimonio culturale, rappresentato dalle interpretazioni di una delle più grandi cantanti della storia dell'opera.

La controversia non fu incentrata primariamente sul diritto d'autore in senso stretto, bensì sulla qualificazione della voce come attributo essenziale della personalità, meritevole di tutela autonoma analoga a quella dell'immagine. La decisione affermò che la riproduzione e diffusione della voce di una persona, ove non autorizzate, possono costituire una lesione dei diritti della personalità anche dopo la morte dell'interessato, legittimando gli eredi ad agire per impedirne l'uso e per ottenere tutela

Arti della Performance: orizzonti e culture, n. 15, 2026 – ISBN 9788854972254
DOI: https://doi.org/10.6092/unibo/amsacta/8829
Collana diretta da Matteo Casari e Gerardo Guccini: http://amsacta.unibo.it
Creative Commons: Attribuzione - Non Commerciale 4.0 (CC BY-NC 4.0)

risarcitoria o inibitoria. Il caso Callas è pertanto un precedente significativo nella giurisprudenza francese per il riconoscimento di una protezione *post mortem* della voce, distinta e complementare rispetto al regime proprio del diritto d'autore e ha contribuito a consolidare l'idea della "identità sonora" come bene giuridico autonomamente rilevante. Su di un piano diverso il caso è uno dei molti esempi delle problematiche sollevate nel tempo dalla diffusione dei mezzi di riproduzione e della diffusione della voce (Chiodi 2022) e, oggi, dallo sviluppo delle nuove tecnologie.

VII. Il "problema" delle regie: il caso dei Dialogues des Carmélites *(2017)*

Uno dei casi più significativi e dibattuti della storia recente del diritto operistico è la controversia che nel 2017 oppose gli eredi di Francis Poulenc e Dmitrij Černjakov, regista contemporaneo fra i più celebri e discussi, noto per le sue interpretazioni radicali e provocatorie delle opere del repertorio. Oggetto del contendere fu l'allestimento di *Dialogues des Carmélites* messo in scena all'Opéra national de Paris nel 2013. La sentenza della Corte di Cassazione, pronunciata il 15 febbraio 2017, ha segnato una svolta importante nella giurisprudenza francese, inserendosi in un articolato dibattito, tutt'ora in corso, sul ruolo della regia operistica (Nattiez 2019, Targa-Brighenti 2019) e sulla stessa ragion d'essere dell'opera nel mondo contemporaneo (Beyer 2005).

Dialogues des Carmélites è un'opera di grande intensità spirituale e drammatica, composta da Poulenc tra il 1953 e il 1956 su libretto che lui stesso trasse dal dramma omonimo di Georges Bernanos, a sua volta ispirato a un racconto di Gertrud von Le Fort. Vi si narra la storia di un gruppo di monache carmelitane nel periodo del Terrore della Rivoluzione francese che culmina con la loro condanna al patibolo e con il martirio collettivo affrontato in fedeltà ai voti religiosi.

Černjakov elaborò una regia che si discostava radicalmente dalle indicazioni di Poulenc e dalla tradizionale ambientazione storica, in particolare stravolgendo il finale dell'opera che vede la protagonista Blanche salvare le religiose dal martirio sacrificando se stessa.

Lo spettacolo non fu gradito dagli eredi di Poulenc che nel 2014 presentarono un ricorso al Tribunale di primo grado di Parigi chiedendo il divieto di ulteriori rappresentazioni dell'allestimento e il risarcimento dei danni morali subiti a causa della deformazione dell'opera. Il ricorso si basava sull'articolo L. 121-1 del Code de la propriété intellectuelle francese, che riconosce agli autori il diritto morale di opporsi a qualsiasi modifica della loro opera che possa arrecare pregiudizio al loro onore o

Arti della Performance: orizzonti e culture, n. 15, 2026 – ISBN 9788854972254
DOI: https://doi.org/10.6092/unibo/amsacta/8829
Collana diretta da Matteo Casari e Gerardo Guccini: http://amsacta.unibo.it
Creative Commons: Attribuzione - Non Commerciale 4.0 (CC BY-NC 4.0)

alla loro reputazione. Gli avvocati degli eredi sostenevano che l'allestimento di Černjakov costituiva una violazione manifesta di tale diritto, in quanto snaturava completamente il senso dell'opera, la privava della sua dimensione spirituale e religiosa, imponendo un'interpretazione psicologizzante e riduttiva che Poulenc non avrebbe mai approvato: questioni che, *mutatis mutandis*, abbiamo già incontrato nell' azione di Spontini contro l'Opéra

Il Tribunale di primo grado di Parigi, in una sentenza pronunciata nel 2015, accolse parzialmente le richieste degli eredi di Poulenc, ritenendo che l'allestimento di Černjakov avesse effettivamente travisato il senso dell'opera e violato il diritto morale dell'autore. L'Opéra di Parigi e Černjakov appellarono la sentenza davanti alla Cour d'appel di Parigi, che nel 2016 ribaltò la decisione di primo grado. I giudici ritennero l'allestimento del regista russo una legittima interpretazione artistica dell'opera che non violava i diritti morali dell'autore poiché rispettava integralmente la partitura musicale e il testo del libretto, limitandosi a proporre una diversa ambientazione scenica e una diversa chiave interpretativa. Secondo la corte il diritto morale dell'autore si estende alla tutela dell'integrità della creazione musicale e testuale, ma non può essere invocato per imporre una specifica interpretazione scenica o per vietare allestimenti che si discostino dalle indicazioni originarie dell'autore. La corte osservò, assai significativamente, che la regia operistica ha conosciuto nel corso del Novecento una profonda evoluzione, affermandosi come attività artistica autonoma e creativa, pertanto questa evoluzione deve essere riconosciuta e tutelata dal diritto.

Gli eredi di Poulenc decisero di ricorrere in Cassazione, ritenendo che la sentenza della Corte d'appello avesse svuotato di contenuto il diritto morale dell'autore e avesse legittimato pratiche registiche che potevano arrivare a stravolgere completamente le opere del passato.

La Corte di Cassazione, nella sua sentenza del 15 febbraio 2017, confermò l'interpretazione della Corte d'appello, riconoscendo che la regia teatrale costituisce un'attività artistica autonoma, protetta dalla libertà di espressione, e che il regista deve godere di un'ampia libertà interpretativa, purché non alteri la partitura musicale e il testo del libretto.

La sentenza individuò taluni criteri utili a valutare quando un allestimento violi il diritto morale dell'autore: occorre verificare se vi siano state modifiche alla musica o al testo, se l'opera rimanga riconoscibile nella sua identità essenziale e se l'interpretazione registica, pur discostantesi dalle intenzioni originarie dell'autore, possa essere considerata una variante interpretativa legittima nel contesto della prassi teatrale contemporanea. Nel caso specifico, i giudici ritennero che l'allestimento di Černjakov, pur essendo radicalmente diverso dalle indicazioni di Poulenc, rispettasse la partitura e il

Arti della Performance: orizzonti e culture, n. 15, 2026 – ISBN 9788854972254
DOI: https://doi.org/10.6092/unibo/amsacta/8829
Collana diretta da Matteo Casari e Gerardo Guccini: http://amsacta.unibo.it
Creative Commons: Attribuzione - Non Commerciale 4.0 (CC BY-NC 4.0)

libretto, lasciasse riconoscibile l'opera nella sua identità musicale e drammatica, e costituisse una delle molteplici interpretazioni possibili di un'opera complessa e stratificata.

Il caso Poulenc- Černjakov ha reso evidente la tensione irrisolta tra due concezioni dell'opera lirica: quella che vede l'opera come creazione compiuta dell'autore, da rispettare nelle sue indicazioni originarie, e quella che, di converso, considera l'opera alla stregua di un testo aperto, suscettibile di molteplici interpretazioni e reinterpretazioni nel tempo. Al di là della preferenza per l'una o per l'altra posizione, il caso in oggetto è di per sé emblematico dell'importanza che la regia ha assunto in tempi piuttosto recenti, e nel corso degli ultimi decenni in particolare, in seno al sistema produttivo del teatro lirico (Ceraolo 2011, Brug 2016, Paoletti 2024), confermando così lo stretto legame che sussiste tra questioni tecnico-giuridiche e questioni autoriali, scelte estetiche, meccanismi produttivi e di rappresentazione dei testi operistici.

VIII. Arriva l'intelligenza artificiale

L'avvento dell'intelligenza artificiale generativa e delle tecnologie di clonazione vocale sta aprendo una nuova e dirompente fase non sono nella storia della musica classica e lirica, ma anche in quella dei contenziosi legati al teatro d'opera, sollevando questioni giuridiche che toccano i diritti della personalità, la tutela dell'identità vocale degli interpreti e i confini stessi della creatività artistica nell'era digitale.

La rivoluzione tecnologica degli ultimi anni ha reso possibile, infatti, replicare con straordinaria fedeltà la voce umana attraverso tecniche avanzate di *machine learning* e sintesi vocale. Tali tecnologie, note con l'acronimo SVC (*Singing Voice Conversion*), hanno raggiunto livelli di sofisticazione tali da permettere, a partire da pochi minuti di registrazione originale, la clonazione del timbro, dello stile interpretativo e persino delle caratteristiche espressive più sottili di un cantante lirico. I modelli più avanzati, come quelli basati su architetture GAN (*Generative Adversarial Networks*) specificamente progettati per il canto, sono in grado di riprodurre con realismo impressionante elementi tecnici complessi come il vibrato, le note filate, l'articolazione delle consonanti e l'emissione caratteristica di ciascun interprete. La tecnologia si è grandemente evoluta anche nelle metodologie *zero-shot* e *few-shot*, che consentono di generare una voce sintetica convincente senza necessità di estesi *dataset* di addestramento, abbattendo le barriere tecniche che fino a pochi anni fa limitavano queste applicazioni.

Arti della Performance: orizzonti e culture, n. 15, 2026 – ISBN 9788854972254
DOI: https://doi.org/10.6092/unibo/amsacta/8829
Collana diretta da Matteo Casari e Gerardo Guccini: http://amsacta.unibo.it
Creative Commons: Attribuzione - Non Commerciale 4.0 (CC BY-NC 4.0)

Queste innovazioni, se da un lato aprono possibilità creative affascinanti per la produzione operistica contemporanea, dall'altro sollevano questioni etiche e giuridiche di portata senza precedenti. La capacità di clonare digitalmente la voce di un cantante lirico comporta il rischio concreto che le *performances* vocali di artisti viventi o defunti possano essere riprodotte, manipolate e commercializzate senza il consenso degli interessati o dei loro eredi, con potenziali violazioni sia dei diritti economici connessi allo sfruttamento della propria identità artistica, sia dei diritti morali legati alla dignità e all'integrità della propria espressione creativa. In questo contesto, il diritto si trova a dover affrontare la difficile sfida di bilanciare l'innovazione tecnologica con la tutela dei diritti fondamentali degli artisti, in un panorama normativo ancora frammentario e in rapida evoluzione.

Un contenzioso discusso di recente negli Stati Uniti rappresenta un precedente di rilievo per comprendere come i tribunali stiano iniziando a confrontarsi con le questioni legali sollevate dall'utilizzo non autorizzato di voci clonate tramite intelligenza artificiale. Nel 2024 i doppiatori Paul Lehrman e Linnea Sage intentarono una causa contro la società Lovo, Inc., *startup* specializzata nello sviluppo di tecnologie di sintesi vocale basate su intelligenza artificiale. Il caso fu discusso davanti alla Corte distrettuale del Southern District of New York. La decisione preliminare del tribunale ha rappresentato una battuta d'arresto parziale per i doppiatori, ma ha anche tracciato linee guida importanti per i futuri contenziosi. Il giudice ha rigettato le rivendicazioni basate sul diritto d'autore, ritenendo che le performance vocali, in quanto tali, non costituissero opere protette dal *copyright* nella misura in cui gli attori non avevano dimostrato di essere titolari dei diritti sulle registrazioni delle loro voci. Tuttavia – e questo costituisce l'elemento di maggiore interesse della sentenza – il tribunale ha lasciato aperta la possibilità di proseguire il contenzioso sulla base delle leggi statali relative al *right of publicity*, riconoscendo implicitamente che la clonazione vocale non autorizzata potrebbe costituire una violazione del diritto di ciascun individuo a controllare l'utilizzo commerciale della propria identità vocale, e riprendendo vari precedenti significativi sul punto (Bonadio 2025, EUIPO 2025).

Questa decisione preliminare, pur non costituendo una pronuncia definitiva sul merito della controversia, ha avuto un impatto significativo nel dibattito giuridico americano, evidenziando le lacune degli strumenti legali tradizionali di fronte alle nuove tecnologie. Il diritto d'autore e il diritto dei marchi, concepiti per tutelare opere creative e identificatori commerciali, si rivelano, infatti, inadeguati a proteggere l'identità vocale individuale nel contesto della clonazione mediante intelligenza artificiale.

Arti della Performance: orizzonti e culture, n. 15, 2026 – ISBN 9788854972254
DOI: https://doi.org/10.6092/unibo/amsacta/8829
Collana diretta da Matteo Casari e Gerardo Guccini: http://amsacta.unibo.it
Creative Commons: Attribuzione - Non Commerciale 4.0 (CC BY-NC 4.0)

La crescente consapevolezza dei rischi legati alla clonazione vocale non autorizzata ha nel frattempo spinto alcuni Stati americani a elaborare nuove normative specificamente dedicate alla protezione dell'identità vocale nell'era dell'intelligenza artificiale. Il Tennessee, Stato simbolo della tradizione musicale americana con Nashville capitale della musica country, è stato il primo a muoversi in questa direzione approvando l'Ensuring Likeness Voice and Image Security Act, comunemente noto con l'acronimo ELVIS Act, chiaro omaggio alla leggenda locale Elvis Presley, originario di Memphis.

L'ELVIS Act, firmato dal Governatore Bill Lee il 21 marzo 2024 ed entrato in vigore il 1° luglio dello stesso anno, rappresenta la prima legge statale negli Stati Uniti specificatamente concepita per proteggere artisti e musicisti dalla clonazione non autorizzata della loro voce mediante intelligenza artificiale. La normativa estende il tradizionale *right of publicity* del Tennessee, includendo espressamente tra gli attributi personali protetti non solo il nome e l'immagine, ma anche la «voce reale» e le sue «simulazioni» generate artificialmente.

A sua volta la California ha seguito l'esempio del Tennessee approvando due leggi complementari entrate in vigore il 1° gennaio 2025. L'Assembly Bill 2602 (AB 2602) si concentra sulla tutela contrattuale degli artisti, vietando l'inserimento nei contratti di lavoro di clausole vaghe, ambigue o eccessivamente generiche che consentirebbero ai datori di lavoro di creare e utilizzare repliche digitali della voce o dell'immagine degli artisti senza che questi ultimi abbiano piena consapevolezza dell'ambito e delle modalità di tale utilizzo. L'Assembly Bill 1836 (AB 1836) estende *post-mortem* il *right of publicity*, consentendo agli eredi e agli aventi diritto di una persona deceduta di agire legalmente contro l'uso non autorizzato del nome, della voce, della firma, della fotografia o dell'immagine del defunto per scopi pubblicitari o commerciali entro settanta anni dalla morte. Entrambe le leggi californiane rappresentano tentativi di colmare le lacune giuridiche evidenziate dal caso Lehrman *vs* Lovo, fornendo agli artisti strumenti legali più robusti per controllare l'utilizzo della propria identità vocale nell'era digitale. Tuttavia, come l'ELVIS Act del Tennessee, anche queste normative soffrono del limite della frammentazione territoriale, applicandosi soltanto entro i confini della California e lasciando irrisolte le questioni relative a utilizzi transfrontalieri della tecnologia di clonazione vocale.

In Europa, il quadro normativo relativo all'intelligenza artificiale e alla clonazione vocale si sta sviluppando attraverso un approccio più armonizzato e sistematico rispetto al modello americano che è frammentato su base statale. Il Regolamento sull'Intelligenza Artificiale dell'Unione Europea, comunemente noto come AI Act, rappresenta il primo tentativo al mondo di creare un quadro giuridico complessivo e vincolante per la regolamentazione dei sistemi di intelligenza artificiale. Entrato

Arti della Performance: orizzonti e culture, n. 15, 2026 – ISBN 9788854972254
DOI: https://doi.org/10.6092/unibo/amsacta/8829
Collana diretta da Matteo Casari e Gerardo Guccini: http://amsacta.unibo.it
Creative Commons: Attribuzione - Non Commerciale 4.0 (CC BY-NC 4.0)

formalmente in vigore nell'agosto 2024, l'AI Act adotta un approccio basato sul rischio, classificando i sistemi di IA in diverse categorie in funzione del potenziale impatto sui diritti fondamentali e sulla sicurezza pubblica e imponendo obblighi proporzionali al livello di rischio identificato.

Nel contesto della clonazione vocale e delle tecnologie di sintesi vocale generativa, l'AI Act introduce obblighi stringenti di trasparenza e tracciabilità. I sistemi di intelligenza artificiale che generano o manipolano contenuti audio, incluse le voci sintetiche, devono essere chiaramente etichettati come tali, garantendo che gli utenti finali e il pubblico siano sempre in grado di distinguere tra una voce umana autentica e una voce generata artificialmente. Questo obbligo di *disclosure* è particolarmente rilevante nel contesto operistico e musicale, dove l'autenticità della *performance* vocale costituisce un valore artistico e commerciale fondamentale. L'utilizzo di voci clonate in produzioni operistiche, concerti virtuali o registrazioni discografiche deve essere reso esplicito al pubblico, evitando che gli ascoltatori possano fraintendere la natura delle *performance* che stanno fruendo.

Oltre a introdurre obblighi di trasparenza, l'AI Act si intreccia con il quadro normativo europeo preesistente in materia di diritti d'autore e diritti connessi. La Direttiva 2001/29/CE sull'armonizzazione di taluni aspetti del diritto d'autore e dei diritti connessi nella società dell'informazione, e la più recente Direttiva 2019/790/UE sul diritto d'autore e sui diritti connessi nel mercato unico digitale, riconoscono agli artisti interpreti ed esecutori, categoria nella quale rientrano i cantanti lirici, una serie di diritti economici e morali sulle proprie *performances*: fra questi il diritto esclusivo di autorizzare o vietare la fissazione, la riproduzione, la distribuzione e la comunicazione al pubblico delle proprie interpretazioni ed esecuzioni artistiche.

Nel contesto della clonazione vocale, la questione cruciale è se l'addestramento di un sistema di intelligenza artificiale ottenuto attraverso registrazioni delle *performances* di un cantante lirico costituisca una violazione dei suoi diritti connessi. Secondo una interpretazione rigorosa del quadro normativo europeo, l'utilizzo di registrazioni protette per addestrare modelli di intelligenza artificiale senza il consenso dell'interprete potrebbe configurare una riproduzione non autorizzata, in quanto comporta necessariamente la copia e l'elaborazione digitale delle registrazioni originali. Inoltre, la successiva generazione di nuove *performances* vocali sintetiche che imitano lo stile e il timbro dell'artista potrebbe costituire una violazione del diritto morale all'integrità della propria interpretazione artistica, soprattutto se la voce clonata viene utilizzata per eseguire repertori, interpretare personaggi o esprimere contenuti estranei alle intenzioni dell'artista originale. Si tratta, tuttavia, di aspetti ancora controversi, che ad oggi non hanno trovato soluzione definitiva.

Arti della Performance: orizzonti e culture, n. 15, 2026 – ISBN 9788854972254
DOI: https://doi.org/10.6092/unibo/amsacta/8829
Collana diretta da Matteo Casari e Gerardo Guccini: http://amsacta.unibo.it
Creative Commons: Attribuzione - Non Commerciale 4.0 (CC BY-NC 4.0)

L'Italia, dal canto suo, ha recepito e integrato il quadro normativo europeo sull'intelligenza artificiale attraverso l'approvazione della Legge 6 settembre 2025, n. 132, pubblicata nella Gazzetta Ufficiale del 6 settembre 2025 ed entrata in vigore il 10 ottobre 2025. Il legislatore italiano ha ritenuto anche di integrare la disciplina amministrativa e regolatoria prevista dall'AI Act europeo con sanzioni penali mirate per garantire una tutela più efficace contro gli abusi più gravi derivanti dalla creazione e diffusione di contenuti manipolati artificialmente, comunemente noti come *deepfake*.
In questo contesto si colloca il nuovo articolo 612-*quater* del codice penale italiano, in base al quale:

> «Chiunque cagiona un danno ingiusto ad una persona, cedendo, pubblicando o altrimenti diffondendo, senza il suo consenso, immagini, video o voci falsificati o alterati mediante l'impiego di sistemi di intelligenza artificiale e idonei a indurre in inganno sulla loro genuinità, è punito con la reclusione da uno a cinque anni. Il delitto è punibile a querela della persona offesa. Si procede tuttavia d'ufficio se il fatto è connesso con altro delitto per il quale si deve procedere d'ufficio ovvero se è commesso nei confronti di persona incapace, per età o per infermità, o di una pubblica autorità a causa delle funzioni esercitate».

Tuttavia, permane la necessità di un'ulteriore evoluzione normativa che affronti specificamente la problematica della clonazione vocale e della creazione di *performances* artistiche sintetiche non autorizzate, fenomeni che al momento non rientrano nell'ambito di applicazione dell'articolo 612-*quater* ma che sollevano questioni giuridiche ed etiche altrettanto rilevanti.
Nonostante i progressi normativi e giurisprudenziali degli ultimi anni, il panorama giuridico relativo alla clonazione vocale mediante intelligenza artificiale rimane caratterizzato da numerose zone grigie e questioni interpretative irrisolte che creano incertezza tanto per gli artisti quanto per i produttori e le società tecnologiche.

IX. Considerazioni conclusive

L'esame di alcuni esempi di contenziosi giudiziari che hanno punteggiato la storia del teatro d'opera dal XIX secolo ai giorni nostri rivela un percorso complesso e articolato di progressiva definizione dei diritti di autori, interpreti, teatri, allestitori scenici.
I contenziosi dell'Ottocento, incentrati principalmente sui rapporti tra letterati e compositori e sulle controversie tra autori e teatri, hanno contribuito all'elaborazione dei concetti fondamentali del

Arti della Performance: orizzonti e culture, n. 15, 2026 – ISBN 9788854972254
DOI: https://doi.org/10.6092/unibo/amsacta/8829
Collana diretta da Matteo Casari e Gerardo Guccini: http://amsacta.unibo.it
Creative Commons: Attribuzione - Non Commerciale 4.0 (CC BY-NC 4.0)

moderno diritto d'autore: il riconoscimento dell'opera derivata come categoria giuridica autonoma, la definizione dei confini tra ispirazione legittima e plagio, l'affermazione del diritto morale dell'autore accanto al diritto patrimoniale, la tutela dell'integrità dell'opera contro modifiche non autorizzate. Le sentenze richiamate mostrano come i giudici abbiano gradualmente ampliato la protezione riconosciuta agli autori, estendendola dalla mera forma letterale dell'opera ad altri elementi sostanziali della creazione: la trama, i personaggi, le situazioni drammatiche, l'impianto generale dell'opera.

In epoca più recente, i contenziosi mostrano una crescente attenzione per le trasformazioni tecnologiche e i mutamenti del contesto produttivo-distributivo. L'avvento della registrazione sonora, della radio, della televisione, dello *streaming* digitale ha posto nuove sfide giuridiche, richiedendo l'elaborazione di nuove categorie e nuovi equilibri tra diritti degli autori, degli interpreti, dei produttori e del pubblico. Le controversie relative ai diritti di registrazione, di trasmissione radiotelevisiva e di diffusione digitale mostrano come il diritto debba costantemente adattarsi alle innovazioni tecnologiche che trasformano le modalità di fruizione dell'opera lirica.

Guardando al futuro, è prevedibile che nuove controversie emergeranno in relazione alle tecnologie digitali più avanzate, come l'intelligenza artificiale applicata alla creazione musicale e vocale, la realtà virtuale e aumentata applicata all'allestimento operistico e le nuove forme di distribuzione e fruizione attraverso piattaforme digitali globali. Queste ultime tecnologie sollevano questioni inedite relative all'autorialità, ai confini tra creazione umana e generazione algoritmica, ai diritti sulle *performances* virtuali e alle modalità di remunerazione in un contesto di diffusione globale e istantanea. I tribunali del XXI secolo dovranno affrontare queste sfide, elaborando principi e criteri che consentano di tutelare i diritti degli autori e degli interpreti senza soffocare l'innovazione e la creatività, in un quadro peraltro non già regionalizzato ma sempre più globale.

In conclusione, lo studio dei contenziosi giudiziari nel campo operistico rivela non solo la complessità dei rapporti giuridici che sottendono la creazione e la rappresentazione del melodramma, ma anche la ricchezza e la vitalità di un genere che continua, a distanza di quattro secoli dalla sua nascita, a suscitare dibattiti e anche aperti conflitti che incidono sul piano dei meccanismi d'impresa e produttivi (Toelle 2006; Frigotto, Sicca 2023). L'opera lirica, con la sua natura composita e con la molteplicità di soggetti creativi e imprenditoriali coinvolti nella sua realizzazione, costituisce un terreno privilegiato per osservare le trasformazioni del diritto d'autore, del diritto dello spettacolo e per riflettere sui difficili equilibri tra tutela della creazione artistica e libertà di interpretazione, tra diritti individuali e interesse collettivo, tra tradizione e innovazione. Le controversie del passato, lungi dall'essere reliquie storiche

Arti della Performance: orizzonti e culture, n. 15, 2026 – ISBN 9788854972254
DOI: https://doi.org/10.6092/unibo/amsacta/8829
Collana diretta da Matteo Casari e Gerardo Guccini: http://amsacta.unibo.it
Creative Commons: Attribuzione - Non Commerciale 4.0 (CC BY-NC 4.0)

prive di attualità, offrono tuttora preziosi insegnamenti per affrontare le sfide del presente e del futuro, in un mondo in cui l'opera lirica continua a trasformarsi e a generare nuove questioni giuridiche e nuovi dibattiti culturali, in ispecie là dove vengano analizzate in una prospettiva multidisciplinare che possa combinare l'analisi delle questioni tecnico-legali con quelle che attengono più propriamente alla tradizione degli studi storico-musicologici (Touzeil-Divina 2020).

Arti della Performance: orizzonti e culture, n. 15, 2026 – ISBN 9788854972254
DOI: https://doi.org/10.6092/unibo/amsacta/8829
Collana diretta da Matteo Casari e Gerardo Guccini: http://amsacta.unibo.it
Creative Commons: Attribuzione - Non Commerciale 4.0 (CC BY-NC 4.0)

Bibliografia essenziale

Abbott, Ryan (edited by)

2022 *Research Handbook on Intellectual Property and Artificial Intelligence*, Edward Elgar Publishing Limited, Cheltenam.

Ammerman Yebra, Julia

2018 *The Voice of the Opera Singer and Its Protection: Another Look at the Maria Callas Case*, in F. Annunziata – G. F. Colombo (edited by), *Law and Opera*, Springer, Berlin.

Annunziata, F. – Colombo, G. F. (edited by)

2018 *Law and Opera*, Springer, Berlin.

Baetens, Jean

2001 *Le combat du droit d'auteur. Anthologie historique, suivie d'un entretien avec Alain Berenboom*, Les Impressions Nouvelles, Paris.

Baia Curioni, Stefano

2011 *Mercanti dell'opera. Storie di Casa Ricordi*, Il Saggiatore, Milano.

Beyer, Barbara (Hrsg.)

2005 *Warum Oper? Gespräche mit Opernregisseuren*, Alexander Verlag, Berlin.

Bini, A. – Commons, J.

1997 *Le prime rappresentazioni delle opere di Donizetti nella stampa coeva*, Accademia di Santa Cecilia, Roma.

Bödeker, H. E. – Jäger, G. – Veit, P. (Hrsg.)

2002 *Oper im Wandel der Gesellschaft. Kulturtransfers und Netzwerke des Musiktheaters im modernen Europa*, Bärenreiter, Kassel.

Bonadio, Enrico

2025 *A new "digital replica" right? The recent US Copyright Office proposal*, European Intellectual Property Review, 47(3).

Brug, Manuel

2006 *Opernregisseure heute*, Henschel Verlag, Berlin.

Ceraolo, Francesco

2011 *Registi all'opera. Note sull'estetica della regia operistica*, Bulzoni, Roma.

Arti della Performance: orizzonti e culture, n. 15, 2026 – ISBN 9788854972254
DOI: https://doi.org/10.6092/unibo/amsacta/8829
Collana diretta da Matteo Casari e Gerardo Guccini: http://amsacta.unibo.it
Creative Commons: Attribuzione - Non Commerciale 4.0 (CC BY-NC 4.0)

Chiodi, Giovanni

2022 *La cantante lirica e la radio. Il caso Rosetta Pampanini-EIAR (1938–1940), Filippo Vassalli e i diritti degli artisti esecutori in Italia*, «Law and Art», disponibile su www.lawandart.it (ultimo accesso: 11 febbraio 2026).

Colas, D. – Di Profio, A. (sous la direction de)

2009 *D'une scène à l'autre. L'opéra italien en Europe*, in *La musique à l'épreuve du théâtre*, vol. 2, Mardaga, Wavre.

Della Seta, Fabrizio

1991 *Italia e Francia nell'Ottocento*, in *Storia della musica*, vol. 9, EDT, Torino.

Despatys, Pierre

1897 *Du droit de représentation des œuvres dramatiques*, Paris.

Devriès-Lesure, Anik

1998 *Les démêlés de Verdi avec le Théâtre-Italien sous la direction de Toribio Calzado (1855-1863)*, in «Studi verdiani», n. 13.

Di Profio, Alessandro

2010 *L'opera francese in Italia e l'opera italiana a Parigi*, «La Fenice prima dell'Opera», *L'elisir d'amore*, pp. 25-35.

EUIPO

2025 *The Development of Generative Artificial Intelligence from a Copyright Perspective*.

Frigotto, M. L. – Sicca, L. M.

2023 *Nulla impresa per huom si tenta invano*, Editoriale Scientifica, Napoli.

Günther, Ursula

1988 Rigoletto *à Paris*, in Maria Teresa Muraro (a cura di), *L'opera tra Venezia e Parigi*, Olschki, Firenze.

Krakovitch, Odile

1985 *Hugo censuré. La liberté au théâtre au XIXe siècle*, Paris.

Lacombe, Hervé

1997 *Les voies de l'opéra français au XIXe siècle*, Fayard, Paris.

2020 *Histoire de l'opéra français. Du Consulat au début de la IIème République*, Fayard, Paris.

Nattiez, Jean-Jacques

2019 *Fidélité et infidélité dans les mises en scène d'opéra*, Librairie Philosophique J. Vrin, Paris.

Arti della Performance: orizzonti e culture, n. 15, 2026 – ISBN 9788854972254
DOI: https://doi.org/10.6092/unibo/amsacta/8829
Collana diretta da Matteo Casari e Gerardo Guccini: http://amsacta.unibo.it
Creative Commons: Attribuzione - Non Commerciale 4.0 (CC BY-NC 4.0)

Paoletti, Matteo

2024 *Breve storia della regia lirica italiana*, Dino Audino, Roma.

Raya, Gino

1988 *Verga e gli avvocati*, Herder, Roma.

Roccatagliati, Alessandro

1996 *Felice Romani librettista*, LIM, Lucca.

Rollet, Stella

2021 *Donizetti et la France (1831-1897): Carrière, créations, réception*, Classiques, Garnier.

Sprang, Christian

1993 *Grand-opéra vor Gericht*, Nomos, Baden-Baden.

Staffieri, Gloria

2022 *L'opera italiana. L'età delle rivoluzioni*, Carocci, Roma.

Steffan, C. – Zoppelli, L.

2023 *Nei palchi e sulle sedie: Il teatro musicale nella società italiana dell'Ottocento*, Carocci, Roma.

Targa, M. – Brighenti, M. (a cura di)

2019 *Mettere in scena Wagner. Opera e regia tra Ottocento e contemporaneità*, LIM, Lucca.

Toelle, Jutta

2006 *Oper als Geschäft*, Bärenreiter, Kassel.

Torre, Stefania

2019 *Il melodramma in tribunale*, Editoriale Scientifica, Napoli.

Touzeil-Divina, Mathieu (a cura di)

2020 *Entre Opéra et Droit*, LexisNexis, Paris.

Vernazza, Ruben

2019 *Verdi e il Théâtre-italien di Parigi*, LIM, Lucca.

Zoppelli, Luca

2022 *Donizetti*, Il Saggiatore, Milano.

Arti della Performance: orizzonti e culture, n. 15, 2026 – ISBN 9788854972254
DOI: https://doi.org/10.6092/unibo/amsacta/8829
Collana diretta da Matteo Casari e Gerardo Guccini: http://amsacta.unibo.it
Creative Commons: Attribuzione - Non Commerciale 4.0 (CC BY-NC 4.0)

ECONOMIE E POLITICHE TEATRALI NEL SECONDO DOPOGUERRA

Arti della Performance: orizzonti e culture, n. 15, 2026 – ISBN 9788854972254
DOI: https://doi.org/10.6092/unibo/amsacta/8829
Collana diretta da Matteo Casari e Gerardo Guccini: http://amsacta.unibo.it
Creative Commons: Attribuzione - Non Commerciale 4.0 (CC BY-NC 4.0)

Del buon senso del teatro. Ipotesi di ricerca sull'archivio della Direzione generale dello Spettacolo nel secondo dopoguerra

di Stefano Locatelli

I. Premessa

Ogni tanto il teatro italiano discute delle norme che lo regolano. Accade soprattutto quando cambiano i criteri, quando una soglia si sposta, quando un punteggio non restituisce ciò che si ritiene giusto. Allora si invoca il rischio culturale, l'audacia, la ricerca, la libertà; si contesta che non trovino adeguata rappresentazione nei dispositivi amministrativi; si teme che ciò che non rientra nei parametri finisca per non esistere.

Non è un fenomeno nuovo. E tuttavia oggi sembra assumere un tratto particolare, implicare un presupposto silenzioso: l'idea stessa che il valore del teatro *debba* trovare anche una traduzione preventiva nella norma, che ciò che non è enunciabile nei suoi indicatori rischi di perdere cittadinanza. Non è più solo una questione di finanziamenti, di condizioni materiali di possibilità, ma è una soglia simbolica di esistenza e legittimità.

Un tempo il teatro poteva vivere in uno scarto rispetto alle istituzioni, che lo osteggiavano o lo tolleravano o lo sorvegliavano. Poteva anche accettare un sostegno senza identificarsi con esso. Poteva pensarsi come mondo altro, capace di sopravvivere anche ai margini delle regole, talvolta trascendendole o consumandole dall'interno.

Oggi questo scarto sembra essersi fatto estremamente sottile, a volte impercettibile: l'intervento pubblico non appare più come un episodio nella vita del teatro, ma come il suo orizzonte naturale.

Non si tratta, in questa sede, di intervenire nel merito delle controversie contemporanee. Ma di prenderle sul serio come sintomo. Perché rivelano una mentalità: l'interiorizzazione di un rapporto fra teatro e Stato in cui la dicibilità amministrativa precede e in certa misura orienta l'esperienza stessa del teatro.

La questione che attraversa le pagine che seguono nasce anche da questa inquietudine. Come si è formato storicamente questo modo di pensare? Quando il teatro ha cominciato a riconoscersi non solo come pratica autonoma che occasionalmente riceve anche sostegno finanziario, ma come ambito

Arti della Performance: orizzonti e culture, n. 15, 2026 – ISBN 9788854972254
DOI: https://doi.org/10.6092/unibo/amsacta/8829
Collana diretta da Matteo Casari e Gerardo Guccini: http://amsacta.unibo.it
Creative Commons: Attribuzione - Non Commerciale 4.0 (CC BY-NC 4.0)

strutturalmente pensato, e pensabile, dentro categorie di disciplina, protezione, equilibrio finanziario e indirizzo culturale?

Questo contributo prova a fare un passo indietro, ipotizzando che l'archivio della Direzione generale dello Spettacolo sia uno degli oggetti storici che consentono di osservare questa trasformazione. Non soltanto perché il suo archivio conserva i documenti del finanziamento pubblico, ma perché custodisce le tracce di un processo più lungo: del cristallizzarsi di una certa idea di teatro, di una razionalità del sostegno pubblico, di una certa concezione di modernità culturale.

In queste pagine non mi sono posto l'obiettivo di offrire una ricostruzione esaustiva, che invece richiederà ancora tempi lunghi di lavoro. Cerco invece di proporre alcune linee, ipotesi di ricerca, nella convinzione che la genealogia delle mentalità teatrali conti almeno quanto la storia normativa e istituzionale. Oltre a introdurre il punto di vista della ricerca condotta dall'unità di Roma Sapienza, ho cercato di mettere a fuoco alcuni problemi (contesto economico, categorie, linguaggi, criteri impliciti, mentalità) che i dati quantitativi e seriali potrebbero ora rendere osservabili con precisione inedita. Le pagine che seguono hanno dunque un carattere esplorativo: in alcuni casi vi sono mere ipotesi, in altri vi sono considerazioni fondate su riferimenti documentari, anche quando non vengono effettuati rimandi specifici a documenti. Perché talvolta ciò che è decisivo non si trova in uno o pochi documenti, ma nel modo in cui molti atti finiscono per produrre un'abitudine. E un'abitudine, quando si consolida, diventa mentalità. E una mentalità, quando non viene più riconosciuta come tale, diventa destino.

II. Introduzione al progetto di ricerca

Studiare come il teatro italiano sia stato finanziato dalla mano pubblica significa interrogarsi anzitutto su quale sia l'idea di teatro che costituisce il presupposto, spesso implicito, di norme, criteri di valutazione e pratiche di sostegno. Significa tuttavia anche interrogarsi su come l'intervento pubblico abbia inciso non solo sull'organizzazione produttiva, ma anche sulle categorie stesse attraverso cui il teatro pensa a sé stesso.

A partire da questa premessa, l'unità di ricerca di Roma Sapienza si è concentrata in particolare sulle politiche culturali relative al teatro drammatico italiano nel secondo dopoguerra, approfondendo le modalità di intervento economico e politico dello Stato, anche alla luce delle continuità e discontinuità tra l'età repubblicana e le forme amministrative e le mentalità del periodo fascista. Si tratta di un lavoro

Arti della Performance: orizzonti e culture, n. 15, 2026 – ISBN 9788854972254
DOI: https://doi.org/10.6092/unibo/amsacta/8829
Collana diretta da Matteo Casari e Gerardo Guccini: http://amsacta.unibo.it
Creative Commons: Attribuzione - Non Commerciale 4.0 (CC BY-NC 4.0)

di ricerca che è stato possibile avviare grazie al fondo archivistico del Ministero Turismo e Spettacolo, oggi conservato presso l'Archivio Centrale dello Stato di Roma. Il fondo include anche tutta la documentazione relativa alle attività della Direzione generale dello Spettacolo, dalla sua originaria istituzione come Ispettorato del teatro, nel 1935[1], fino alla fine degli anni Novanta. Nella nostra ricerca ci siamo concentrati, in particolare, sui documenti a partire dal 1948, anno in cui la Direzione generale dello Spettacolo viene formalmente istituita nel secondo dopoguerra[2].

Sebbene l'analisi dell'intervento pubblico nel teatro italiano richieda necessariamente il ricorso a una pluralità di fonti (da altri fondi conservati presso l'Archivio Centrale dello Stato, agli archivi di teatri e compagnie, fino a archivi privati) la ricerca si è concentrata in modo privilegiato sull'archivio della Direzione generale, non solo per la sua ampiezza quantitativa, ma per la continuità della funzione esercitata da questo ufficio, che, pur attraversando mutamenti istituzionali e ridefinizioni formali, ha rappresentato nel tempo il principale snodo decisionale delle politiche teatrali italiane.

All'interno del fondo sono state individuate due serie documentarie di particolare rilevanza: a) le domande di finanziamento presentate da teatri e compagnie; b) i verbali e i resoconti delle commissioni ministeriali incaricate di assegnare dei contributi.

L'incrocio di queste due serie permette di ricostruire, con un grado di precisione inedito, non solo chi viene finanziato e con quali e quante risorse, ma anche come si struttura, stagione dopo stagione, l'economia simbolica del teatro sovvenzionato. Le domande di teatri e compagnie consentono di osservare, infatti, anche le strategie di auto-rappresentazione degli operatori teatrali, i modelli progettuali, le retoriche di legittimazione artistica e sociale; i verbali delle commissioni rendono invece visibili i criteri di valutazione, le motivazioni delle decisioni, nonché l'andamento quantitativo dei finanziamenti nel tempo.

In una prima fase, il gruppo di ricerca ha elaborato un inventario volto a definire l'estensione e il contenuto delle due serie, seguito da un processo di prima digitalizzazione.

La consistenza del materiale preso in esame (centinaia di fascicoli, per un totale stimato di circa 250.000 pagine) impone una riflessione che è insieme storiografica e metodologica. Da un lato, essa rende

[1] L'ispettorato del teatro venne istituito con R.D.L. del 1 aprile 1935, n. 327, alle dipendenze del Sottosegretariato per la stampa e la propaganda. Nell'ottobre del 1936 divenne Direzione generale per il Teatro che, nel 1940, assorbì anche le funzioni relative alla musica.

[2] Contestualmente alla riorganizzazione dei servizi stampa, spettacolo e turismo (già posti, a seguito dello scioglimento del Ministero della Cultura Popolare alle dipendenze della Presidenza del Consiglio) venne istituita la Direzione generale dello Spettacolo (che, a differenza della Direzione generale per il teatro e la musica di epoca fascista, accorpò anche il Servizio della cinematografia), alle dirette dipendenze della Presidenza del Consiglio dei Ministri, con decreto legislativo dell'8 aprile 1948, n. 274: *Sistemazione dei servizi stampa, spettacolo e del Commissariato del turismo, nonché dei relativi ruoli organici*.

Arti della Performance: orizzonti e culture, n. 15, 2026 – ISBN 9788854972254
DOI: https://doi.org/10.6092/unibo/amsacta/8829
Collana diretta da Matteo Casari e Gerardo Guccini: http://amsacta.unibo.it
Creative Commons: Attribuzione - Non Commerciale 4.0 (CC BY-NC 4.0)

possibile un approccio di storia quantitativa applicato agli studi di spettacolo, ancora poco praticato in ambito italiano; dall'altro, solleva questioni cruciali relative alle specifiche forme documentarie oggetto di studio.

III. Problemi della ricerca

Uno degli obiettivi di base del nostro progetto di ricerca è stata la raccolta di dati relativi al finanziamento pubblico al teatro reperibili dal fondo della Direzione generale.

Potrebbe sembrare una operazione semplice, ma che in realtà risulta complessa, anzitutto per la necessità di scegliere adeguatamente le fonti, individuare forme di verifica e normalizzazione dei dati (rimando in proposito al contributo di Giuseppe Amato nel presente volume).

Si è trattato, anzitutto, di raccogliere e valorizzare una massa di dati che possa essere analizzata, anche attraverso procedure statistiche e informatiche, integrando metodologie di analisi quantitativa tradizionalmente proprie di altre discipline con la tradizionale storiografia teatrale.

Nel corso dei lavori sono emerse numerose difficoltà, che vanno considerate non solo come ostacoli contingenti, ma come veri e propri problemi della ricerca, tali da incidere anche sulle scelte metodologiche. Essi possono essere ordinati, in prima approssimazione, in tre tipologie.

1. Organizzazione e gestione dei dati. Fin dalle fasi iniziali, la mole e la natura del materiale documentario hanno reso evidente quanto fosse complesso costruire anche solo un sistema di inventariazione e catalogazione adeguato alle finalità della ricerca. Il fondo Ministero Turismo e Spettacolo era stato (ed è ancora per buona parte) inventariato solo in forma molto sommaria e superficiale. È stato, per la verità, proprio grazie a un nostro precedente progetto di ricerca che questo materiale è stato, non dico scoperto (anche se è stato letteralmente riscoperto agli studi), ma recuperato e reso potenzialmente consultabile, contribuendo in modo decisivo a farlo riemergere dai depositi e a farlo censire almeno attraverso un inventario preliminare, seppure molto sommario, cui abbiamo contribuito in maniera determinante *anche* dal punto di vista finanziario.

L'inventario generale è stato importante ma risultava ancora insufficiente per le finalità specifiche della presente ricerca. Abbiamo dunque realizzato, questa volta da soli e senza supporto finanziario da parte ACS, una campagna di inventariazione analitica, spingendoci fino al livello dei singoli sottofascicoli per alcune serie, in particolare per la serie TCF (Teatri e Compagnie – Finanziament)**.**

Arti della Performance: orizzonti e culture, n. 15, 2026 – ISBN 9788854972254
DOI: https://doi.org/10.6092/unibo/amsacta/8829
Collana diretta da Matteo Casari e Gerardo Guccini: http://amsacta.unibo.it
Creative Commons: Attribuzione - Non Commerciale 4.0 (CC BY-NC 4.0)

Si è trattato di un lavoro preliminare preziosissimo e decisivo, per quanto lungo e per certi aspetti ingrato, e che ora ci consente di sapere con esattezza dove si trova, all'interno di centinaia di faldoni, il dossier relativo al singolo soggetto finanziato (si veda in proposito quanto scrive Giuseppe Amato nel presente volume).

2. Un secondo ordine di problemi è dato da limitazioni di accesso alle fonti. In particolare, la chiusura (per altro imprevista) di alcuni depositi dell'Archivio Centrale dello Stato per lunghi lavori di ristrutturazione ha comportato per mesi e mesi (la situazione persiste tutt'oggi) l'impossibilità di accedere fisicamente ai documenti e di proseguire la consultazione diretta. Tale interruzione ci ha costretti a riorientare temporaneamente il lavoro, concentrandosi sulla digitalizzazione e sulla verifica dei materiali già acquisiti, nonché sull'analisi di quei fascicoli che, per una fortunata coincidenza, avevamo in precedenza fatto prelevare dai depositi e porre in sala consultazione. È una condizione che ha inciso in modo concreto sui tempi e sulle modalità della ricerca e che, forse, documenta la difficoltà o fragilità strutturale di ricerche quantitative su plessi documentari di notevole consistenza e conservati in archivi pubblici italiani.

3. Un ulteriore ambito di difficoltà riguarda l'estrazione dei dati. La nostra ipotesi iniziale di ricorrere a sistemi automatici per l'estrazione di dati relativi al finanziamento pubblico si è rivelata insoddisfacente. L'elevata variabilità linguistica dei testi, la presenza di linguaggio burocratico o datato, le ambiguità semantiche, la mancanza di standard nei formati documentali, il deterioramento dei materiali e gli errori derivanti dall'OCR hanno reso per ora impraticabile un'elaborazione automatica affidabile. Con il supporto di alcuni colleghi ingegneri informatici coinvolti nel progetto abbiamo anche ipotizzato un modello di analisi computazionale capace di leggere in autonomia documenti non strutturati, come quelli dei verbali delle commissioni consultive. A oggi questa componente del progetto è in stand-by dal punto di vista realizzativo (anche per ragioni economiche). Questo non significa che l'uso di strumenti computazionali, di tecniche di *natural language processing* e di *machine learning* non rappresenti un orizzonte metodologico rilevante. Al contrario, il tentativo di confrontarsi con tali strumenti va considerato come parte integrante della ricerca, anche nella misura in cui ha contribuito a mettere in luce i limiti attuali di queste metodologie quando applicate a corpora storici non strutturati.

Si è scelto dunque di procedere con un lavoro manuale di estrazione e normalizzazione dei dati, necessaria anche per costruire tabelle coerenti e operative, indispensabili per qualsiasi successiva analisi quantitativa e per la visualizzazione dei dati stessi (rimando in proposito, anche per i problemi

Arti della Performance: orizzonti e culture, n. 15, 2026 – ISBN 9788854972254
DOI: https://doi.org/10.6092/unibo/amsacta/8829
Collana diretta da Matteo Casari e Gerardo Guccini: http://amsacta.unibo.it
Creative Commons: Attribuzione - Non Commerciale 4.0 (CC BY-NC 4.0)

teorici e metodologici di più stretta pertinenza delle digital humanities, al contributo di Maria Grazia Berlangieri nel presente volume).

Il lavoro svolto fino a oggi ha portato alla realizzazione di un inventario preliminare ma analitico delle serie di nostro più diretto interesse, fino al 1974, e al completamento dell'estrazione e della prima analisi dei dati relativi alle stagioni 1947/48, 1948/49 e 1949/1950, che segnano la ripresa sistematica del finanziamento pubblico al teatro dopo la Seconda guerra mondiale, nonché alle stagioni 1968/69, 1969/70 e 1970/71, che costituiscono un turning point decisivo per il sistema teatrale italiano. Per le metodologie e i risultati in merito alla organizzazione e visualizzazione dei dati rimando al contributo di Giulia Abbadessa e Gabriel Grandelli nel presente volume.

Pur rappresentando circa il 10% del totale dei documenti del fondo, questa prima fase offre una base sufficientemente significativa per misurare l'impatto del sostegno statale e per riflettere criticamente sul modo in cui le politiche pubbliche hanno contribuito a modellare la produzione teatrale nazionale, oltre ad aver consentito la messa a punto di una metodologia ora replicabile sui restanti documenti.

IV. Nota su storia quantitativa e studi sullo spettacolo dal vivo

L'assunzione di una prospettiva di storia quantitativa costituisce uno dei cardini teorici del nostro progetto di ricerca nazionale (e non solo dell'unità di Roma Sapienza). Ma, va da sé, anche uno dei suoi punti di maggiore problematicità. Non si tratta semplicemente di applicare strumenti di analisi statistici a una grande massa di dati, bensì di interrogare la possibilità stessa di una storia quantitativa applicata a un oggetto storico che, per sua natura, è effimero e relazionale, che si costruisce nella interazione costante tra politiche culturali, modi produttivi, pratiche artistiche e pubblici.

A partire dalla tradizione di studi inaugurata dalle *Annales*, e con particolare riferimento agli studi di Labrousse e Chaunu (Labrousse 1944, Chaunu 1978), la storia quantitativa ha contribuito a spostare l'attenzione ai processi di lunga durata, dai singoli protagonisti alle strutture, dai racconti lineari ai sistemi di relazioni.

Applicare questa prospettiva agli studi sulle arti performative potrebbe apparire, a prima vista, utile e di buon senso come utili e di buon senso appaiono alcune relazioni, magari di enti pubblici o para-pubblici, che anno dopo anno mettono in fila dati e statistiche sullo spettacolo dal vivo in Italia.

Una storia quantitativa del teatro non dovrebbe tuttavia, per essere veramente tale, limitarsi alla raccolta e messa in bell'ordine di tanti dati numerici, ma ambire a riconoscere nei dati, e nel loro

Arti della Performance: orizzonti e culture, n. 15, 2026 – ISBN 9788854972254
DOI: https://doi.org/10.6092/unibo/amsacta/8829
Collana diretta da Matteo Casari e Gerardo Guccini: http://amsacta.unibo.it
Creative Commons: Attribuzione - Non Commerciale 4.0 (CC BY-NC 4.0)

mutare nel tempo, le tracce materiali dei processi storici. Già le riflessioni di François Furet (Furet 1978) avevano mostrato come la storia quantitativa rischi, se assunta come paradigma totalizzante, di trasformare le serie in spiegazioni, naturalizzando ciò che è invece il prodotto di pratiche storiche e istituzionali. Nel suo confronto con la storiografia quantitativa della Rivoluzione francese, e dunque in particolare proprio con Labrousse, Furet ha mostrato come le serie socio-economiche (prezzi, salari, categorie professionali ecc.) tendano, se non controllate criticamente, a trasformarsi da strumenti di interrogazione in dispositivi esplicativi autosufficienti; ha dunque messo in guardia contro due slittamenti ricorrenti: la naturalizzazione dei processi storici (correlazione che diventa causa necessaria) e la reificazione delle categorie analitiche (gruppi costruiti statisticamente che vengono trattati come soggetti storici reali).

Storia quantitativa non significa catturare il teatro nei numeri, né definirne una apparente complessità attraverso una somma di dati; significa piuttosto adottare un punto di vista che consenta di individuare linee di tendenza, concentrazioni, dislivelli, polarità territoriali che uno studio puramente qualitativo difficilmente potrebbe cogliere. Le elaborazioni quantitative sviluppate nell'ambito del progetto nazionale, come mostra il contributo qui pubblicato di Giulia Abbadessa e Gabriel Grandelli, non valgono come descrizione esaustiva del sistema, ma come strumenti di orientamento dello sguardo: rendendo visibili discontinuità e concentrazioni che chiedono di essere interrogate attraverso l'analisi documentaria e microstorica.

È un aspetto metodologico di fondamentale importanza. La riflessione sui giochi di scala proposta da Jacques Revel (Revel 1996) ha mostrato come le configurazioni individuate a livello macro non costituiscano quadri esaustivi, ma ipotesi di lavoro da verificare attraverso l'analisi dei casi singoli. *Su questo terreno è ovviamente di fondamentale importanza il dialogo con la microstoria.* Gli studi di Giovanni Levi e Carlo Ginzburg sono ancora oggi esempi paradigmatici (anche dal punto di vista metodologico e epistemologico) di quanto le eccezioni, gli scarti, i casi singolari e le anomalie non rappresentino solo deviazioni marginali rispetto alla norma, ma siano luoghi privilegiati di indagine storica, in quanto capaci di rivelare i presupposti impliciti delle razionalità istituzionali e dei loro dispositivi (cfr. in particolare Levi 1985 e Ginzburg 1986).

L'approccio microstorico non relativizza l'analisi quantitativa, ma ne costituisce una necessità critica. Nello scarto tra ciò che i numeri consentono di misurare e ciò che si sottrae alla misura si apre, probabilmente, lo spazio di indagine più fertile per lo storico del teatro.

Arti della Performance: orizzonti e culture, n. 15, 2026 – ISBN 9788854972254
DOI: https://doi.org/10.6092/unibo/amsacta/8829
Collana diretta da Matteo Casari e Gerardo Guccini: http://amsacta.unibo.it
Creative Commons: Attribuzione - Non Commerciale 4.0 (CC BY-NC 4.0)

Il teatro si è definito, almeno dall'età moderna, nel rapporto tra ciò che viene normato e le norme che la pratica e la vita del teatro continuamente erodono, eccedono e trascendono. È in questo scarto che il teatro ha storicamente definito le proprie autonomie, più che sul piano dei principi o delle dichiarazioni, nel funzionamento concreto di un sapere pratico e di modi di vita, che si costruiscono nelle relazioni e consumano le regole nell'atto stesso di farle funzionare a proprio vantaggio. È così che il teatro ha potuto convivere storicamente con sistemi, a volte anche molto cogenti, di regolazione della vita materiale, senza tuttavia mai coincidere pienamente con essi, definendosi nel mondo come *mondo altro*. Nel caso specifico della nostra ricerca, significa dunque assumere il finanziamento pubblico non solo come una condizione di praticabilità materiale del teatro, ma come uno dei luoghi in cui diventano storicamente leggibili, insieme, i confini entro cui esso è stato pensato e pensabile e i modi in cui la vita del teatro ha continuamente eroso o trasceso questi confini.

Del resto, qualsiasi archivio non documenta solo un mondo, bensì il definirsi o l'auto-definirsi di un mondo. Come ha mostrato in modo esemplare la riflessione di Arlette Farge, studiando in particolare gli archivi giudiziari, l'Archivio è anche un dispositivo di potere e di costruzione del dicibile. Non occorre insistere sul fatto che, in particolare, un archivio di una specifica articolazione dell'apparato statale sia anche il risultato di pratiche di potere che lo rappresentano e lo organizzano. Da questo punto di vista, gli archivi mostrano l'aggiustarsi della realtà a forme di coercizione, a norme che sono imposte e spesso vengono anche interiorizzate. La mentalità è essa stessa un elemento delle pratiche di potere (riferimento di base è Farge 1989, ma di particolare importanza metodologica è Farge 1986).

Nel caso di nostro specifico interesse abbiamo a che fare con l'Archivio che, per eccellenza, ci può mostrare come, negli ultimi novant'anni, il mondo dello spettacolo abbia negoziato la propria esistenza, abbia talora forgiato la propria identità, in relazione al momento politico-statuale.

Uno dei problemi della nostra ricerca non è certo l'assenza di dati, quanto la loro sovrabbondanza e disomogeneità: regolamenti ministeriali, circolari annuali, verbali delle commissioni consultive, appunti dei funzionari, domande di sovvenzione e decreti di assegnazione contengono una grande quantità di informazioni quantitative e qualitative. La storia quantitativa, in questi casi, non può limitarsi a estrarre numeri: deve confrontarsi con la materialità dei documenti, con i loro silenzi, con le loro ambiguità e con le ideologie che li attraversano. Il lavoro di costruzione del dato è già un un lavoro di interpretazione storica. Normalizzare un'informazione, renderla confrontabile nel tempo, significa prendere decisioni che non sono mai puramente tecniche: per esempio implica stabilire equivalenze e riconoscere mutamenti di significato (rimando in proposito al contributo di Giuseppe Amato nel

Arti della Performance: orizzonti e culture, n. 15, 2026 – ISBN 9788854972254
DOI: https://doi.org/10.6092/unibo/amsacta/8829
Collana diretta da Matteo Casari e Gerardo Guccini: http://amsacta.unibo.it
Creative Commons: Attribuzione - Non Commerciale 4.0 (CC BY-NC 4.0)

presente volume). Sono passaggi necessari anche per ridefinire un archivio fisico in corpus digitale analizzabile e finalizzato a restituire all'insieme dei dati la loro affidabilità storica. Storia quantitativa è dunque anche storia critica delle forme del documento, capace di interrogare le strutture stesse della memoria amministrativa e le sue funzioni di potere.

Ciò che qui preme sottolineare è, tuttavia, un aspetto metodologico specifico. Negli studi teatrali, anche di impianto microstorico, il movimento analitico procede spesso dal caso singolo verso il quadro d'insieme. Nel lavoro della nostra unità di ricerca si è ipotizzata la possibilità di un movimento parzialmente inverso: la ricerca che abbiamo condotto si è concentrata, dedicandovi la gran parte delle risorse e del tempo a disposizione, sul recupero e la costruzione dei dati del finanziamento pubblico, integrandoli in strumenti di analisi digitale, di *data visualization* e di *network analysis*. Una volta strutturati, i dataset consentono di esplorare la morfologia dell'archivio, di individuare ricorrenze e anomalie, di mappare le relazioni tra soggetti finanziati, periodi storici e criteri di assegnazione delle risorse. Le visualizzazioni, più che rappresentazioni definitive, sono per noi strumenti esplorativi, capaci di suggerire domande e di rendere percepibili dinamiche di lungo periodo che una lettura puramente descrittiva difficilmente potrebbe cogliere. Le configurazioni che emergono dall'analisi quantitativa e dalla lettura a distanza dell'archivio non costituiscono il punto di arrivo dell'interpretazione, ma il suo punto di partenza. Esse servono a individuare zone di densità, dislivelli, asimmetrie, anomalie e soglie critiche utili a orientare selettivamente la necessaria analisi microstorica (rimando in proposito ai contributi di Berlangieri e di Abbadessa-Grandelli nel presente volume).

La sfida è riuscire a mantenere costantemente in tensione scale e livelli differenti: la lunga durata dei processi e la concretezza dei singoli casi, la trama normativa e le pratiche effettive, i dati e le mentalità. Studiare l'archivio della Direzione generale dello spettacolo significa, dunque, interrogare non soltanto ciò che esso conserva in quanto sede primaria dell'intervento pubblico nel teatro, ma chiedersi anche quanto le pratiche di potere abbiano contribuito alla elaborazione di un modo specifico di pensare il teatro italiano, di concepirne il valore, la funzione, la legittimità, non solo da parte di chi lo sostiene o lo "governa", o da parte del cosiddetto pubblico del teatro (o degli "italiani" in generale), ma come orizzonte mentale entro cui il teatro stesso ha imparato a riconoscersi, talora finanche a giustificare la propria esistenza e a legittimare le proprie forme.

Per lo storico, a rovescio, può anche essere un modo per riconoscere lo scarto rispetto a come i teatri e i teatranti del passato pensavano a sé stessi.

Arti della Performance: orizzonti e culture, n. 15, 2026 – ISBN 9788854972254
DOI: https://doi.org/10.6092/unibo/amsacta/8829
Collana diretta da Matteo Casari e Gerardo Guccini: http://amsacta.unibo.it
Creative Commons: Attribuzione - Non Commerciale 4.0 (CC BY-NC 4.0)

V. La Direzione generale dello Spettacolo come oggetto storico

V.I Il teatro e l'austerità

Assumere la Direzione generale dello Spettacolo come oggetto storico, e non solo come fonte, significa prestare attenzione non solo al piano delle singole decisioni ma soprattutto alle logiche che governano il rapporto tra teatro e Stato nel secondo dopoguerra.

Rispetto al periodo fascista, pur assistendo a una parziale rinegoziazione delle finalità e del linguaggio, rimangono intatti molti presupposti di fondo. La continuità delle strutture amministrative incaricate dello spettacolo è un dato che possiamo considerare ovvio. Ma non è in sé il punto decisivo. La Direzione generale eredita non solo competenze e funzioni definite negli anni Trenta, ma anche categorie concettuali, abitudini operative e una certa idea di teatro come settore bisognoso di disciplina, indirizzo e riforma.

Per comprendere ciò che accade nel secondo dopoguerra non si può ovviamente partire solo dal 1945. Rischieremmo di semplificare i problemi, di attribuire per esempio alla affermazione della regia un peso disgregatore molto più grande di quello che ebbe in realtà, di pensare che la ideologia del servizio pubblico e la sua messa in opera siano, di per sé, motori abbastanza forti da lasciare indietro quel mondo che Sergio Tofano, che pure in quel mondo era nato e cresciuto, definirà, non senza un velo di disprezzo, *all'antica* in un suo famoso libro (Tofano 1965).

Varrà la pena sottolineare come la regia italiana non seguì l'iter della regia delle origini; questa non fu un sapere in contrapposizione al sapere degli attori, bensì un sapere produttivo altro e che tuttavia fermentò «dentro al processo drammaturgico degli attori», e si formò in una «concentrazione di forze». In Italia la regia si affermò invece «mimetizzandosi nella vecchia pratica scenica oppure presentandosi come ulteriore istanza funzionale, equilibratrice del prodotto spettacolare» (Meldolesi 1987: 111). La mancata capacità della regia italiana di costruire forme di equivalenza e punti di sutura con la lunga durata della tradizione attorica italiana, era agli inizi degli anni Quaranta, e ancora negli anni Cinquanta, un problema evidente anche per Giorgio Strehler:

> «Il nostro è sempre stato Teatro per attori. Meglio, teatro di attori. Da Biancolelli, Petito a Rossi, Morelli, Emanuel, Novelli, Zacconi, Ristori, Duse. Nell'attimo che le voci si sono spente, che i gesti si sono perduti, che i volti si sono fissati in fredde fotografie che ci riempiono di desolazione, è rimasto nudo e visibile soltanto il contorno. Deserta la scena dei grandi attori, resta la decorazione floreale, la convenzione, il riflettore che frigge in solitudine, restano le "imitazioni" del grande

Arti della Performance: orizzonti e culture, n. 15, 2026 – ISBN 9788854972254
DOI: https://doi.org/10.6092/unibo/amsacta/8829
Collana diretta da Matteo Casari e Gerardo Guccini: http://amsacta.unibo.it
Creative Commons: Attribuzione - Non Commerciale 4.0 (CC BY-NC 4.0)

> attore. Una vuota cornice. Un contenuto adeguato alla cornice. Altrove i Meininger, gli Antoine, gli Stanislavski, o Dancenko, i Tairov, i Vachtangov, i Piscator, i Copeau, da un tempo lontano ad uno più presente, suturarono il passato con un altro». (Strehler 1942)

> «Non si è voluto o non si è stati capaci – non si vuole ricominciare da capo. Si vuole il compromesso, la facile vittoria. Si vuole sfruttare […] una esperienza senza averla subita e subirla in tutto il suo peso. Ma un complesso così organico, così delicato, così preciso, così "cronometrico" come deve essere un teatro attuale non si improvviserà». (Strehler 1942)

Strehler sembra voler dire, quasi parafrasando Copeau (che non a caso in quegli anni considerava suo ideale maestro), che il problema della regia italiana consiste nel non avere voluto, o non aver avuto coscienza della necessità di, una *tradition de la naissance*; è il problema della mancata ricerca di una tradizione dei percorsi creativi della regia, della necessità del momento lungo della pedagogia dell'attore, del lavoro con gli attori come essenziale per «ricominciare da capo», e anzitutto per "suturare" il passato col presente, pena l'impossibilità di ricostruire un teatro come «complesso organico». Il problema da affrontare era anzitutto, per il giovane Strehler, quello dei rapporti di continuità e di equivalenza, di riappropriazione e non di contrapposizione con la cultura attorica; la necessità di allargare gli orizzonti della regia piuttosto che scalzare la nobiltà degli attori (cfr. Locatelli 2024).

Ancora verso la fine degli anni Cinquanta, Strehler individuava con chiarezza come la struttura delle compagnie si fosse svuotata, nel tempo; come fossero diventate di brevissima durata, quanto gli attori si riunissero "a freddo", quanto il problema fosse un involucro che di fatto aveva, nel tempo, perso il suo essere *anche* sistema espressivo:

> «Persino *quell'antico calore* rimasto attardato per secoli, *sempre più labile*, della "compagnia dell'arte" si distruggeva, poco a poco nel provvisorio, negli *incontri sempre più brevi degli attori tra loro*, restava una memoria o un vizio, trattenuto più che altro da un certo disprezzo che la società aveva ed ancora ha per l'uomo di teatro e da certi usi – orari, attività particolare come tempo, abitudini di vita obbligate diverse da tutti – dal sentimento collettivo». (Strehler 1958: 13, corsivi miei)

> «Le parole gli giungevano sempre più distorte ed incomprensibili o equivoche, la struttura che conteneva l'attore appariva sempre di più incapace a sostenere la materia che doveva determinarla.
> In queste circostanze, molto e molto più complesse e varie, dunque, dovevamo fare «un teatro», avere accanto gli attori, noi stessi guidarli. E insieme ritrovare – o tentare di ritrovare – un teatro perduto.

Arti della Performance: orizzonti e culture, n. 15, 2026 – ISBN 9788854972254
DOI: https://doi.org/10.6092/unibo/amsacta/8829
Collana diretta da Matteo Casari e Gerardo Guccini: http://amsacta.unibo.it
Creative Commons: Attribuzione - Non Commerciale 4.0 (CC BY-NC 4.0)

> Era il testo stesso che, sostanzialmente, chiedeva all'interprete una diversa misura di cultura, di esperienza, di vita, di metodi di lavoro. E, di più, una contemporanea realtà di vita chiedeva fatalmente all'interprete una nuova struttura del teatro: luoghi, mezzi, tempi, possibilità, che prendesse il posto di quella che resisteva passivamente». (Strehler 1958: 13-14, corsivi miei)

Era una disamina fondata sull'esperienza diretta di Strehler, sia come spettatore sia come giovane attore, a partire dalla metà degli anni Trenta. Ed era, già negli anni Quaranta e ancora più alla fine degli anni Cinquanta, una disamina sorprendentemente lucida dal punto di vista storico, che coglieva con esattezza ciò che gli studi più avveduti hanno colto solo in tempi molto più recenti (a partire da Meldolesi 1984a). Mirella Schino, in particolare, con molteplici studi sugli anni Venti e Trenta (cfr. Schino 1998, 2011, 2017, 2025), ha mostrato come il punto decisivo non sia soltanto l'intervento normativo del regime, ma il progressivo indebolimento della "microsocietà" degli attori (Meldolesi 1984b); erano comunità chiuse, piccoli nuclei autonomi all'interno di un contesto sociale più ampio, e per metà interni e esterni a esso: vivevano ai margini ma attraversavano capillarmente territori. Era un micromondo regolato da un insieme di pratiche, saperi, equilibri e disequilibri, consuetudini, modi di vita, manie. Viste dall'esterno potevano apparire come disordine e anche immoralità (nomadismo, tendenza all'endogamia e alla promiscuità, emancipazione femminile, saperi non codificati e trasmessi per contagio), mentre erano una cultura altra e autonoma, con un'etica fondata sull'intreccio inestricabile di arte e vita.

Ben prima dell'istituzione dell'Ispettorato vediamo all'opera diversi agenti di trasformazione di questa microsocietà: durata sempre più ridotta delle compagnie (dal tradizionale triennio, ancora vigente durante la prima guerra mondiale, in poco tempo si passa al singolo anno comico nel 1924); progressiva tendenza alla scritturazione degli attori per singoli spettacoli, legata alla riduzione del repertorio delle compagnie e a una certa ossessione per le novità eccezionali; crisi del capocomicato come funzione economico-organizzativa, con il crescente ricorso a impresari e "mecenati" per evitare il rischio finanziario; riduzione o annullamento del potere decisionale in merito al repertorio; definirsi di dispositivi corporativi e autorizzativi che subordinano la formazione delle compagnie a verifiche sindacali e approvazioni preventive; pressione simbolica del "nuovo" (gusto dei critici, istanze di rinnovamento, idea di regia, scenografie complesse ecc.) e culto della modernità tipicamente fascista; ruolo ambivalente del cinema, non solo in quanto concorrente commerciale ma, negli anni Trenta, anche come modello estetico (il cinema è fonte di attrazione economica per gli attori, e la recitazione più sobria e naturale richiesta dal nuovo mezzo verrà presto sentita come necessaria anche nei teatri);

Arti della Performance: orizzonti e culture, n. 15, 2026 – ISBN 9788854972254
DOI: https://doi.org/10.6092/unibo/amsacta/8829
Collana diretta da Matteo Casari e Gerardo Guccini: http://amsacta.unibo.it
Creative Commons: Attribuzione - Non Commerciale 4.0 (CC BY-NC 4.0)

un clima diffuso di precarietà e di confusione produttiva che rende le compagnie instabili, intermittenti, incapaci di sedimentare apprendistati lunghi e coesione interna (cfr. ancora i contributi già segnalati di Mirella Schino e in particolare Schino 2025)

È un effetto cumulativo, un processo di corrosione apparentemente lento (ma sorprendentemente veloce, se letto tenendo presente la lunga durata della cultura attorica italiana, visto che si consuma quasi interamente tra primi anni Venti e anni Trenta) che porta alla perdita dell'autonomia capocomicale.

Penso sia necessario studiare con particolare attenzione la traiettoria che ha reso, a partire dagli inizi degli anni Venti, l'economia materiale un fattore strutturale di vulnerabilità per il teatro italiano, molto prima che l'intervento amministrativo assumesse caratteristiche disciplinari. Ma non è sufficiente concentrarsi solo sui dati teatrali.

Nel passaggio fra le due guerre l'intero sistema produttivo italiano attraversa una fase di rigore finanziario, deflazione salariale e compressione del potere d'acquisto che inevitabilmente *ridefinisce anche la soglia di sostenibilità delle pratiche culturali e artistiche*. In Europa, sin dalle conferenze internazionali di Bruxelles (1920) e di Genova (1922), si promuove un modello di virtuosità delle finanze pubbliche fondato su riduzione dei disavanzi, disciplina di bilancio, moralizzazione economica dei cittadini e autorità degli "esperti" economici come guida delle scelte statali (che oggi chiameremmo *tecnocrazia*). È una razionalità dell'austerità che in Italia divenne pienamente operativa, fra il 1922 e il 1925, grazie a economisti dichiaratamente fascisti come Alberto De' Stefani e Maffeo Pantaleoni, e a un liberale come Umberto Ricci, investiti di poteri concreti per attuare i codici finanziari internazionali nell'ambito delle politiche pubbliche (cfr. Mattei 2015, Mattei 2022). Anche Luigi Einaudi «svolse […] un ruolo cruciale nella costruzione del consenso all'austerità del fascismo dentro e fuori i confini italiani» (Mattei 2022: 254)[3].

[3] Come nota Mattei (2022) pp. 255 e ss., se si studiano le convinzioni economiche dei quattro economisti indicati, i fascisti De' Stefani e Pantaleoni e i liberali Ricci e Einaudi, le differenze ideologiche scompaiono. L'autrice documenta nel suo volume come Luigi Einaudi fu determinante, non meno dei colleghi economisti investiti di ruoli di governo (che Einaudi non ricoprì anche se fu uno dei primi candidati di Mussolini a ricoprire il ruolo di Ministro del Tesoro), per l'affermazione dell'idea di economia pura (cioè vista come naturale, trascendente e isolata dalle altre componenti della società, della politica e anche della storia, dunque più reale della realtà stessa, anzi «modello che la realtà simulava» in modo parziale e erroneo e alla cui purezza doveva invece conformarsi) e di un progetto tecnocratico, finalizzati anzitutto a «riabilitare la supremazia dell'accumulazione capitalistica» in quanto condizione essenziale al progresso economico della società. Non dobbiamo per altro dimenticare che, anche per un liberale come Einaudi, agli inizi degli anni Venti il pericolo vero era il bolscevismo e una possibile rivoluzione comunista in Italia, tanto che nel '21, in un articolo per l'«Economist», considerava provvidenziale il raggruppamento in «fasci» di giovani della classe media; a fine ottobre '22, in un articolo sul «Corriere della Sera», valutava con grande favore il programma economico del PNF, considerandolo perfettamente congruo con le idee che egli stesso stava da tempo promuovendo (cfr. ivi: 268-269).

Arti della Performance: orizzonti e culture, n. 15, 2026 – ISBN 9788854972254
DOI: https://doi.org/10.6092/unibo/amsacta/8829
Collana diretta da Matteo Casari e Gerardo Guccini: http://amsacta.unibo.it
Creative Commons: Attribuzione - Non Commerciale 4.0 (CC BY-NC 4.0)

L'austerity italiana modifica profondamente i contorni del mercato interno e la possibilità di operare in condizioni di rischio. Se da un lato consente al bilancio statale di tornare in pareggio, dall'altro (e di conseguenza) riduce la capacità di spesa reale dei consumatori e la disponibilità di risorse per attività non immediatamente remunerative. Per lo specifico settore teatrale, che si fonda su un mercato in netta prevalenza interno, è una pressione che produce una contrazione del margine di rischio sostenibile già ben prima dei noti effetti (per altro limitati in Italia) della crisi del '29. La riduzione del disavanzo passò soprattutto per tagli di spesa: tra il 1923 e il 1924 le spese dello Stato vengono ridotte di un terzo, la spesa pubblica scende dal 29% al 16,5% del PIL tra 1922 e 1925; il bilancio dello Stato risulterà in pareggio alla fine dell'anno fiscale 1925. Per ottenere questi risultati era ovviamente necessario procedere anche con licenziamenti di massa: già nel 1923, con la riforma della burocrazia (Regio decreto 2395, 11 novembre 1923), lo Stato «puntò all'efficienza ricorrendo ai licenziamenti: il regime lasciò a casa oltre 65.000 lavoratori […]. I più colpiti furono i settori pubblici delle poste e delle ferrovie […]. Tra il 1923 e il 1924 lo Stato fascista rimosse 27.000 ferrovieri (il 15% del totale) e prese accordi per licenziarne altri 13.000 […]. Nel frattempo, in nome di un incremento dei ricavi, un aumento indiscriminato del costo dei biglietti obbligò i lavoratori a scegliere di rinunciare al servizio o pagare di più» (Mattei 2022: 277-278). In coerenza con un intervento economicamente repressivo sul mercato del lavoro, che ridusse tutti i salari per legge, nel 1926 vennero proibiti i sindacati, salvo quelli fascisti. La *Carta del lavoro* del 1927, che codificò lo spirito del corporativismo fascista, sancì la fine del conflitto di classe in Italia.

Su questa linea si innesta poi la stabilizzazione monetaria culminata nella cosiddetta "Quota 90", annunciata a fine 1926, con dispiegamento dei suoi effetti a partire dal 1927. Fu una politica di forte rivalutazione monetaria, che portò il cambio della lira italiana da 155 lire per una sterlina a circa 90 lire, e che per essere realizzata necessitò di una ulteriore e forte deflazione interna, con diminuzione dei prezzi al consumo accompagnata da una ancora più forte contrazione dei salari, che già erano scesi in misura significativa, a seguito di interventi legislativi, tra 1922 e 1925: entro il 1929 le paghe giornaliere caleranno ancora del 26 per cento rispetto al 1926 e, con un decreto del 1930, i salari verranno tagliati di un altro 8-12% (cfr. Cotula-Spaventa 1993). Anche per la categoria dei lavoratori dello spettacolo si ebbero riduzioni salariali in particolare nel 1928 e ancora fino a un altro 20% nel 1930 (Scarpellini 1989: 58-59).

Non è un caso che, in ambito teatrale, a fronte di incassi ancora in aumento fino al 1926, si assista, in concomitanza con i devastanti effetti deflazionistici imposti da "quota 90", a una forte contrazione

Arti della Performance: orizzonti e culture, n. 15, 2026 – ISBN 9788854972254
DOI: https://doi.org/10.6092/unibo/amsacta/8829
Collana diretta da Matteo Casari e Gerardo Guccini: http://amsacta.unibo.it
Creative Commons: Attribuzione - Non Commerciale 4.0 (CC BY-NC 4.0)

proprio a partire dal 1927, con una progressiva regressione fino agli inizi degli anni Trenta: se nel 1926 gli incassi complessivi degli spettacoli si attestano a 181 milioni di lire (in netta crescita rispetto ai 145 milioni del 1924), calano a 159 milioni nel 1927 (la prosa ha una flessione da 79 a 67 milioni), per regredire poi fino a 66,5 milioni nel 1933 (con una discesa della prosa a 31 milioni) (cfr. Scarpellini 1989: 354, tabella 1). Una caduta, in 7 anni, di circa il 65% degli incassi degli spettacoli (e di circa il 60% per quanto riguarda il settore specifico della prosa). Se nel 1924 si contavano 78 compagnie teatrali professionistiche, oltre a 39 compagnie di operetta, un censimento del 1927 contava solo 46 compagnie primarie (Scarpellini 1989: 122n). Nel 1928 si assistette allo scioglimento di oltre 15 compagnie (Pedullà 1994: 87).

Sono dati da devastazione bellica (e a tutti gli effetti si trattò di una guerra finanziara, anche se nascosta dietro la parola *crisi*). Rapporti della questura di Milano stimavano nel 1929 la presenza, nella sola Lombardia, di circa duemila soggetti, tra orchestrali e artisti lirici, rimasti senza lavoro; in un articolo su «L'arte drammatica» di fine giugno 1928 si calcolava che, per l'anno successivo, almeno un quarto degli attori non avrebbe trovato impiego (cfr. Scarpellini 1989: 130 e per uno sguardo complessivo sui dati Pedullà 1994: 85-96).

È una dinamica economica che aiuta a capire in quale tempesta vennero a trovarsi le compagnie teatrali, e consente forse di comprendere come fu possibile che buona parte degli attori cercassero spasmodicamente all'esterno sostegni per reggersi in una fase di forte squilibrio. In un mercato in cui tutti i consumi si comprimono e la pressione sui redditi intermittenti è particolarmente accentuata, l'intervento economico degli impresari diventa per gli attori gradito e necessario: sono soggetti in grado di anticipare costi e sopportare, più e meglio delle tradizionali ditte comiche, il rischio produttivo in un contesto di crisi. Se si parla di impresari è necessario fare cenno almeno al più importante *trust* impresariale dell'epoca: la Suvini-Zerboni. Fondata nel 1905 con un capitale sociale di 1 milione e 200 mila lire, nel tempo acquisì prima la gestione dei principali teatri di Milano e, poi, dei più importanti teatri del nord e centro, dominando di fatto i principali assi del sistema di distribuzione dello spettacolo in Italia. Sono note le vicende che consentirono a Paolo Giordani, che diresse ufficialmente la società dal 1925, di ottenere il controllo diretto o indiretto della maggior parte del repertorio drammatico italiano e straniero; nonché di controllare molte compagnie e di influenzarne indirettamente la maggioranza (fino poi al suo arresto e alla messa in liquidazione della società, nel 1935, con ogni evidenza funzionale alla concomitante istituzione dell'Ispettorato del teatro – cfr. Scarpellini 1989: 172-

Arti della Performance: orizzonti e culture, n. 15, 2026 – ISBN 9788854972254
DOI: https://doi.org/10.6092/unibo/amsacta/8829
Collana diretta da Matteo Casari e Gerardo Guccini: http://amsacta.unibo.it
Creative Commons: Attribuzione - Non Commerciale 4.0 (CC BY-NC 4.0)

185). Il capitale sociale della Suvini-Zerboni passò da circa 2 milioni e cinquecentomila lire nel 1924 a oltre dieci milioni di lire nel 1928 (cfr. Scarpellini 1989: 6).

Da una lettera di Marta Abba a Mussolini:

> «Morale, tutti i teatri italiani, compreso un teatro di proprietà comunale come l'Argentina, sono nelle mani del trust, il quale se non trovi di suo gradimento un attore o una compagnia, li riduce in condizione di non poter lavorare. Quindi si trova nella possibilità di impedire a chiunque di esercitare la sua legittima professione, e ciò in grave contrasto col sindacalismo fascista e con le leggi del lavoro […] E creda, Eccellenza, che la mia situazione somiglia a quella di molti altri attori capocomici che non sono legati al trust». (Documento citato in Scarpellini 1989: 175).

Penso sia importante sottolineare, ancora, quanto quella degli anni Venti non sia solo una crisi, ma una razionale, deliberata, strutturale gestione politico-economica finalizzata a fondare l'intero sistema produttivo italiano sui principi cardine del capitalismo internazionale (motivo non secondario per cui dal Regno Unito e dagli USA si guardava con favore al Fascismo, almeno negli anni Venti e ancora nei primi anni Trenta). Non stupisce che alle proposte di istituzione del Teatro di Stato, che vedeva il favore dello stesso Mussolini, il ministero delle Finanze opponesse netti rifiuti e in particolare, nel 1927, al progetto di Luigi Pirandello e Paolo Giordani, per «la delicatissima situazione di bilancio e le difficoltà che si incontrano per fronteggiare, con i mezzi disponibili, le molteplici occorrenze ingenti e indilazionabili» (documento citato in Scarpellini 1989: 23).

Alla intera popolazione veniva fatta passare l'idea che si trattasse di una congiuntura, o appunto un periodo di crisi, e fosse anche giusto e doveroso fare "sacrifici" (che questa dovesse essere la percezione era strategicamente previsto dalla stessa scienza economica).

La contrazione dei consumi e la crescente instabilità degli incassi resero ciò che noi chiamiamo rischio d'impresa insostenibile dall'interno delle compagnie. Che gli impresari e grandi industriali dello spettacolo fossero una possibile soluzione a un disequilibrio, poteva anche essere considerata una fortuna per il mondo teatrale, a confronto con altri comparti.

Il problema era che gli attori li vedevano come "mecenati", e invece erano "padroni"; pensavano si trattasse di un infuso o medicina che desse sollievo, e invece bevvero veleno. Un veleno economico che sterilizzò molte delle autonomie di quella microsocietà e orientò le pratiche artistiche verso configurazioni compatibili con una vaga, nebulosa e finanche ragionevole idea di "modernità", ma soprattutto con la disciplina finanziaria interna e internazionale.

Arti della Performance: orizzonti e culture, n. 15, 2026 – ISBN 9788854972254
DOI: https://doi.org/10.6092/unibo/amsacta/8829
Collana diretta da Matteo Casari e Gerardo Guccini: http://amsacta.unibo.it
Creative Commons: Attribuzione - Non Commerciale 4.0 (CC BY-NC 4.0)

Fu la soglia che consentì all'impresariato di affermarsi come funzione sistemica. Si pensi anche al tentativo di costituire *trust* di compagnie, come la Società del Teatro Italiano, cui aderirono la Pavlova, Dina Galli, l'Almirante-Rissone-Tofano, Antonio Gandusio (cfr. Scarpellini 1989: 61). Anche se ebbe vita travagliata, conta per noi l'atteggiamento degli attori e delle attrici, che cercano strutture alternative per mettersi al sicuro, lavorare da scritturati ed evitare rischi economici (cfr. Schino 2025: 52-53).

Evitare divenne decisivo. Per gli attori non era una resa, ma una tattica di sopravvivenza utile in quel contesto. Cambiò invece in fretta l'equilibrio del teatro di prosa: evitare i rischi economici rese imprescindibile affidarsi agli impresari, e gli impresari, che non erano mecenati, ma industriali, presero possesso del repertorio, considerato anzitutto quale capitale organizzativo dell'impresa.

Del resto, in un contesto di crescente strutturazione capitalistica del mercato, gli impresari non potevano che ragionare in termini economico-industriali: gli attori costituivano il *fattore produttivo* (caratterizzato in particolare da capitale umano qualificato, lavoro specializzato, e talvolta da forte capitale reputazionale, per la specifica capacità di attrazione commerciale di alcuni attori e attrici); il repertorio è *capitale organizzativo*, considerato come stock di capitale immateriale riutilizzabile (diritti di rappresentazione, copioni, allestimenti e scenografie, distribuzione) che deve essere funzionale a massimizzare il costo dei fattori produttivi riducendo i costi marginali, limitare i tempi di prova, garantire stabilità di programmazione e di ricavi, tenere sotto controllo il processo produttivo, diversificare il rischio di impresa.

Da fondamento di una architettura espressiva, il repertorio divenne dunque la variabile più immediatamente sensibile di un equilibrio finanziario: la programmazione degli spettacoli si fa sempre più rigida, quando prima la variabilità e la rotazione dei titoli garantiva capacità di risposta immediata a disequilibri di domanda; la novità del prodotto diventa un valore primario, quando i cosiddetti "cavalli di battaglia" erano stati nel tempo il sicuro salvagente economico delle compagnie; lo spettacolo viene considerato principale output di una attività di impresa, quando le forme di affezione e di relazione tra le compagnie attoriche e gli spettatori erano state storicamente il fondamento, anche commerciale, delle ditte comiche: più che prodotti, vendevano relazioni amorose.

Insomma, se prima il repertorio era uno strumento della compagnia, ora è la compagnia che serve il repertorio come asset di impresa. Gli attori non se ne resero conto, appunto, perché ciò che era veleno economico appariva ai loro occhi (così come appariva alla quasi totalità della popolazione italiana) una congiuntura e non esito finale di precise scelte di gestione economica dello Stato (ribadiamo, non solo proprie del fascismo ma definite a livello internazionale).

Arti della Performance: orizzonti e culture, n. 15, 2026 – ISBN 9788854972254
DOI: https://doi.org/10.6092/unibo/amsacta/8829
Collana diretta da Matteo Casari e Gerardo Guccini: http://amsacta.unibo.it
Creative Commons: Attribuzione - Non Commerciale 4.0 (CC BY-NC 4.0)

L'istituzione della Corporazione dello spettacolo, il 6 dicembre 1930 (fra i cui primi consiglieri troviamo Bragaglia, D'Amico, Giordani, De Pirro), prima corporazione istituita in seno al Ministero delle corporazioni (e unica fino al 1934), è del tutto coerente con la gestione dell'economia pubblica sopra richiamata, oltre che espressione del progetto ideologico fascista. Si presentava alle compagnie come risposta a una forte fragilità materiale del settore, e così doveva apparire agli stessi attori: promette ordine, stabilità economica e coordinamento in un settore che è sempre meno capace di autoregolarsi; promette rappresentanza quando le compagnie perdono potere e continuità.

Non è un caso che il processo di inquadramento corporativo maturi proprio quando l'equilibrio economico del teatro diventa più precario. In altri contesti e in altre epoche non avrebbe mai fatto presa sul mondo-altro del teatro. Ma era un teatro tanto indebolito da essere divenuto *disponibile* anche alla disciplina corporativistica per bisogno di protezione.

Il passaggio per noi decisivo è che, nel momento in cui la corporazione integra il settore teatrale nello Stato, essa contribuisce a un mutamento di mentalità. Il teatro comincia a riconoscersi non più soltanto come comunità professionale autonoma, bensì anche come categoria produttiva incardinata in una struttura di pubblica regolazione.

Quando il teatro entra nelle logiche del circuito capitalistico-industriale, la condizione di separatezza e la subcultura degli attori diventano disfunzioni da regolare. In questa trasformazione, l'"abbellimento" scenico, il decoro industriale, la standardizzazione produttiva sono segnali di un mutamento genetico del teatro, che da pratica fondata su una microsocietà autonoma si integra dentro una logica di sistema che incorpora criteri esterni di durata, rendimento, riconoscibilità, decoro, modernità.

È uno spostamento di baricentro decisivo, perché investe direttamente anche la mentalità degli attori e rende comprensibile, anche per certi aspetti auspicabile, il passaggio successivo. L'Ispettorato non nasce nel 1935 per creare una disciplina ex novo, ma per assorbire e trasformare la regolazione rappresentativa-corporativa in regolazione tecnico-sociale-amministrativa. Lo Stato era già da tempo percepito come un possibile mecenate. L'ispettorato, diretto da Nicola De Pirro (già responsabile della Federazione degli industriali dello spettacolo, oltre che direttore con Silvio d'Amico di «Scenario») prometteva una ufficializzazione e regolamentazione del sovvenzionamento, garantendo dunque una sistematicità delle provvidenze (anche se con una forte selezione delle compagnie, che favorì gli organismi più competitivi sul mercato, e con una dinamica che si rafforzò nel tempo). Non sarà inutile ricordare come molte delle regole messe in campo dall'Ispettorato per il sostegno economico alle compagnie primarie (presentazione preventiva di elenco artistico, repertorio e necessità di

Arti della Performance: orizzonti e culture, n. 15, 2026 – ISBN 9788854972254
DOI: https://doi.org/10.6092/unibo/amsacta/8829
Collana diretta da Matteo Casari e Gerardo Guccini: http://amsacta.unibo.it
Creative Commons: Attribuzione - Non Commerciale 4.0 (CC BY-NC 4.0)

approvazione di qualsiasi nuovo testo, foglio paghe, certificazione di possedere capitale adeguato, necessità di un parere favorevole delle Federazioni degli industriali e dei lavoratori dello spettacolo, oltre che dei sindacati) erano del tutto coerenti con le esigenze industriali degli impresari, e contribuirono a rafforzare e affermare definitivamente il modello di compagnia in cui il ruolo gestionale di capocomico veniva «assunto da un impresario-finanziatore, mentre il primo attore divenne sempre più frequentemente uno "scritturato" al pari degli attori». Non bisogna poi dimenticare la funzione che ebbe l'UNAT (Unione nazionale dell'arte teatrale), consorzio degli esercenti di teatro e cinema, nato per gestire la circuitazione a seguito dell'abolizione del mediatorato privato. Diretta da Remigio Paone e controllata di fatto dalla potente Federazione degli industriali dello spettacolo, l'UNAT ridefinì radicalmente, dal punto di vista organizzativo, il sistema di circuitazione delle compagnie (Pedullà 1994, cit. a p. 135 e cfr. inoltre *ivi*: 131-159).

Nel secondo dopoguerra la Direzione generale erediterà un teatro che aveva interiorizzato ritmi estranei e ragioni altre da sé.

V.II La linea De Pirro-Andreotti

La Direzione generale opera, dagli inizi del 1948, lungo una doppia linea d'intervento, già presente nei primi anni del dopoguerra e destinata a segnare l'intera storia successiva delle politiche teatrali italiane: da un lato l'urgenza sociale e assistenziale, cioè garantire continuità di lavoro agli operatori dello spettacolo in una fase segnata da precarietà economica e instabilità produttiva; dall'altro una progettualità di segno culturale e ideologico, che mira a riformare il teatro italiano, superandone il presunto "ritardo" e orientandolo verso modelli considerati più moderni, stabili e rappresentativi.

Nicola De Pirro, rimasto in carica, salvo un breve periodo in cui venne allontanato per il processo di epurazione, fino ai primi anni Sessanta, persegue una linea che si articola, nel secondo dopoguerra, ancora in termini di antidoto al cosiddetto "ritardo" del teatro italiano[4].

È una linea di *ideologia teatrale*[5].

[4] Introdotta sostanzialmente da D'Amico (1929), era una idea che si declinava, a livello di discorsi, anche come complesso di inferiorità del teatro italiano. De Pirro: «Il teatro ha bisogno di aiuto: la conformazione geografica del Paese, la tradizione del nomadismo e l'assenza di teatri stabili, la mancanza di una tradizione culturale teatrale, sono altrettante ragioni di uno stato di necessità di questa attività, che ne impongono il sostegno da parte dei pubblici poteri» (Appunto di Nicola De Pirro per Giulio Andreotti, s.d., conservato presso Archivio Andreotti – Istituto Luigi Sturzo, serie Teatro, b. 921, Sovvenzioni. Polemiche. Critiche ecc.). Meldolesi 1984a ha chiarito come sarebbe più corretto parlare di anomalia. Sull'argomento cfr. in particolare Schino 1998, 2017.

[5] Si tratta di una nozione importante, introdotta negli studi da Ferdinando Taviani, in contrapposizione e integrazione alla nozione (sempre di Taviani) di *mente teatrale* (vi sono strettamente connesse anche le due fondamentali nozioni di *teatro materiale* e di

Arti della Performance: orizzonti e culture, n. 15, 2026 – ISBN 9788854972254
DOI: https://doi.org/10.6092/unibo/amsacta/8829
Collana diretta da Matteo Casari e Gerardo Guccini: http://amsacta.unibo.it
Creative Commons: Attribuzione - Non Commerciale 4.0 (CC BY-NC 4.0)

La stessa affermazione dei teatri stabili va osservata, studiando la Direzione generale, tenendo ben presente che De Pirro continuava, almeno in questi primi anni, a pensarvi a partire dalle istanze e progettualità degli anni Trenta, e in particolare di Silvio d'Amico in merito al teatro di Stato[6].

Giulio Andreotti, che in qualità di vice-presidente del Consiglio dei ministri aveva la delega allo spettacolo, e dunque esercitava nello specifico settore funzioni di indirizzo politico del tutto coerenti con gli orientamenti generali del governo democristiano (capeggiato da De Gasperi), invece era più sensibile alle ricadute assistenziali delle norme che a quelle artistiche.

Del resto, l'art. 1 della cosiddetta "Legge Andreotti" (D.Lgs. 62/1948) dichiarava l'impegno dello Stato italiano a «sovvenzionare, sia all'interno della Repubblica sia all'estero, manifestazioni teatrali italiane di particolare importanza artistica e sociale». Per importanza "sociale" si intendeva soprattutto, in quel frangente, il sostegno a una categoria di lavoratori (quelli dello spettacolo, e in particolare le masse artistiche) che, nella precarietà economica degli anni immediatamente successivi alla Seconda Guerra Mondiale, rischiava di non trovare una minima continuità di impieghi. Sul punto Andreotti insisteva, in particolare, sin dalle prime riunioni della commissione consultiva istituita contestualmente al decreto. Così, per esempio, si esprimeva in una riunione del settembre 1948:

> «la ragione prevalente per cui sono state fatte le norme è di carattere sociale e assistenziale […]. Se noi dovessimo fare una valutazione prettamente artistica, il nostro compito sarebbe difficile. Dobbiamo conseguire il risultato di impiegare delle masse che altrimenti non potrebbero lavorare. Io credo che questo fine sia stato raggiunto. Ritengo che col ritorno alla normalità, lo Stato possa ritornare nei propri limiti, lasciando che si svolgano le iniziative private». (Verbale del 22 settembre 1948, in Amato 2020: 275)

microsocietà degli attori). Se la *mente teatrale* prevede una crescita di tipo organico, che nasconde il processo di un pensiero-in-azione collettivo dietro la materialità del mestiere, l'ideologia teatrale prevede una crescita che attua un progetto (è ciò che Cruciani individuava, per esempio, negli spazi teatrali del Rinascimento e nella stessa dimensione progettuale dei registi-pedagoghi del Novecento). A partire dal XVIII secolo, l'ideologia teatrale riguarda anche un uso particolare del teatro introdotto dalle nuove élites intellettuali, che contribuì a ridurre il teatro all'ordine della cultura, pensando e poi attuando un teatro materiale inteso, appunto, come materia utile a esporre un patrimonio letterario. La stessa regia, come storicamente concretizzatasi nel teatro materiale (non dunque la regia intesa come utopia), anche in termini di presa di potere degli intellettuali nel teatro, può essere considerata come una delle ultime conseguenze di questo processo secolare, e come strumento finale di riduzione di quella che Taviani definisce come *sfasatura* storica fra due visioni del teatro: quella degli attori e quella degli spettatori. Ritengo che lo stesso sistema di finanziamento e sostegno pubblico al teatro, definito istituzionalmente come servizio pubblico almeno a partire dal secondo dopoguerra, si collochi entro questa filiera storica e che la nozione stessa di "ritardo" non sia solo un equivoco storiografico, ma a tutti gli effetti un elemento della *ideologia teatrale* della generazione dei registi e della stessa Direzione generale dello Spettacolo. Per la nozione di *mente teatrale* cfr. Taviani (1988); per *ideologia teatrale* Taviani (1976); per la *sfasatura* storica tra attori e spettatori cfr. in particolare Taviani (1982).

[6] Il progetto di Silvio d'Amico nel suo *La crisi del teatro* (D'Amico 1931), scritto su invito di Bottai (il volume venne pubblicato nella collana «Critica Fascista» diretta dallo stesso Bottai) prevedeva l'istituzione di tre teatri stabili, di Stato, ciascuno con una compagnia propria ma differenti per stile e repertorio, che avrebbero dovuto alternarsi nelle tre sedi, diretti da un unico direttore, «*scelto bene*», con piena fiducia del capo del governo e «munito, nel campo artistico, di poteri dispotici».

Arti della Performance: orizzonti e culture, n. 15, 2026 – ISBN 9788854972254
DOI: https://doi.org/10.6092/unibo/amsacta/8829
Collana diretta da Matteo Casari e Gerardo Guccini: http://amsacta.unibo.it
Creative Commons: Attribuzione - Non Commerciale 4.0 (CC BY-NC 4.0)

Questa duplicità originaria del secondo dopoguerra è un imprinting dagli effetti duraturi: la coesistenza di due concezioni divergenti del teatro pubblico, una orientata alla funzione sociale e assistenziale e l'altra alla riforma culturale e sistemica, continuerà a convivere, in tensione, per decenni.

La Direzione generale, nel suo ruolo di mediazione tra politica e teatro, diventa il terreno in cui queste due linee si sovrappongono e ricompongono, talora in modo contraddittorio. La linea andreottiana, oltre che di tipo assistenziale (come già notato, considerava gli incentivi alla domanda di lavoro a livello nazionale prioritari, in quel frangente, rispetto a qualsiasi altra finalità artistica), era anche istituzionalmente prudenziale.

Il caso del Piccolo Teatro di Milano è ovviamente emblematico: nato come progetto municipale, veniva visto da De Pirro come prototipo di teatro nazionale (o di Stato), tanto che tentò di definirne immediatamente forme di controllo e di garanzia governative. La linea di Andreotti limitò invece le possibilità di una sua effettiva trasformazione a struttura pubblica nazionale: nel corso delle riunioni della commissione consultiva, egli escludeva anche solo il potenziale riconoscimento dei teatri stabili come personalità giuridiche statali, come invece proposto da De Pirro. Andreotti, infatti, si oppose alla proposta di De Pirro, e già da questi fatta inserire nella bozza delle norme sottoposte alla approvazione della commissione consultiva, di prevedere una vigilanza diretta da parte dello Stato sui teatri stabili (cfr. verbale del 21 luglio 1948, in Amato 2020).

Per De Pirro si sarebbe senz'altro trattato di un primo passo in direzione della istituzione di una sorta di Teatro di Stato, in linea con le progettualità degli anni Trenta. Andreotti era invece contrario a una norma che implicasse impegni formali tali da definire implicitamente personalità giuridiche a partecipazione statale. Fu una posizione che questi mantenne, nel tempo, nelle sue funzioni di vice-presidente del consiglio, fino al 1953, e che probabilmente impose anche negli anni successivi; di certo fu determinante per la mancata definizione dei teatri stabili come teatri nazionali.

L'ideologia teatrale della Direzione generale, e di De Pirro in particolare, adeguò dunque i progetti di teatro pubblico nazionale favorendo una progressiva proliferazione dei teatri municipali; le modalità di intervento tipiche della pratica delle circolari scandiranno il progressivo definirsi della stabilità pubblica italiana incorporando nuove realtà nelle maglie normative definite inizialmente a partire dal Piccolo: la Direzione generale ne fece di fatto un prototipo funzionale (ruolo che gli sarà implicitamente e talora esplicitamente riconosciuto, anche in termini di percentuali di finanziamento sulla quota totale

Arti della Performance: orizzonti e culture, n. 15, 2026 – ISBN 9788854972254
DOI: https://doi.org/10.6092/unibo/amsacta/8829
Collana diretta da Matteo Casari e Gerardo Guccini: http://amsacta.unibo.it
Creative Commons: Attribuzione - Non Commerciale 4.0 (CC BY-NC 4.0)

del fondo annuale destinato alle attività teatrali), normalizzandone alcune specificità, e addirittura alcune eccezioni[7].

La stabilità teatrale venne così a definirsi anzitutto come continuità di struttura, di direzione e di assetto organizzativo, più che in termini di continuità delle compagini artistiche.

Questa duplicità originaria, tra funzione assistenziale e riforma artistica, tra prudenza amministrativa e ambizione progettuale ideologico-culturale, non va letta come una fase di passaggio, ma come una struttura portante dell'intervento pubblico nel teatro italiano. Il compromesso che ne è derivato non ha prodotto una riforma in senso proprio (che sarebbe stato esito coerente con l'ideologia teatrale di De Pirro), ma un assetto di continuità adattiva che, nel secondo dopoguerra, trova una delle sue principali traduzioni istituzionali nel proliferare del municipalismo teatrale. Più che una nuova politica culturale fu, sotto altre forme, il riassorbimento del teatro drammatico entro cornici già definite a partire dallo Stato unitario. Il teatro pubblico risulta sì finanziato e normato, per certi aspetti protetto, a livello nazionale, ma ancora non realmente definito fino in fondo come ambito strategico di investimento culturale.

Lo scarto tra ideologia teatrale e pratica di governo si iscrive materialmente nella documentazione amministrativa stessa. I fascicoli della Direzione generale dello Spettacolo mostrano come le logiche di finanziamento pubblico si fondino, almeno nei primi anni del secondo dopoguerra, su una mediazione continua tra criteri enunciati e valutazioni situate, tra principi "di massima" e decisioni caso per caso.

Possiamo tentare di farcene una idea analizzando alcuni principi impliciti che emergono dall'esame delle Commissioni consultive per la prosa 1948-1950.

VI. Verso una disciplina teatrale del finanziamento pubblico. Per una fenomenologia della Commissione consultiva 1948–1950

I verbali della Commissione consultiva per le attività teatrali[8] (1948–1950), istituita dalla cosiddetta Legge Andreotti (decreto legislativo 20 febbraio 1948, n. 62) consentono di osservare l'intervento

[7] Rimando in proposito a Locatelli 2023.

[8] I verbali, dal n. 1 (16 aprile 1948) al n. 48 (12 ottobre 1950), sono trascritti integralmente in Amato 2020. La commissione, molto simile nelle logiche di composizione a quella prevista dal decreto legge 1 aprile 1935, n. 327, era formata da: il Sottosegretario di Stato alla Presidenza del Consiglio dei Ministri (Giulio Andreotti); i sottosegretari di Stato per le Finanze e per il Tesoro (Edgardo Castelli e Piero Malvestiti, entrambi DC, quest'ultimo poi sostituito da Domenico Chiaramello del PSI); il Capo del Servizio dello spettacolo (Nicola De Pirro); due funzionari degli uffici del Teatro (si alternarono Gaspare Franco, Francesco Pitolli, Augusto Fraccacreta e Franz De Biase); un rappresentante del Ministero delle finanze e un rappresentante del Ministero del tesoro (Giuseppe Passarella e Vincenzo Gaggiotti); un rappresentante degli enti autonomi lirici e un rappresentante degli enti ed istituti teatrali di musica e di prosa eretti in ente morale (si alternano Antonio Ghiringhelli e Carlo Trabucco; un esperto musicale (Ildebrando Pizzetti) e un esperto del teatro di prosa (Mario

Arti della Performance: orizzonti e culture, n. 15, 2026 – ISBN 9788854972254
DOI: https://doi.org/10.6092/unibo/amsacta/8829
Collana diretta da Matteo Casari e Gerardo Guccini: http://amsacta.unibo.it
Creative Commons: Attribuzione - Non Commerciale 4.0 (CC BY-NC 4.0)

pubblico sul teatro nel momento stesso in cui viene pensato e costruito nell'immediato secondo dopoguerra. È una documentazione di fondamentale importanza, non solo perché restituisce decisioni e dati del finanziamento, ma perché può essere utile per documentare anche principi impliciti.

L'analisi che segue assume deliberatamente un andamento fenomenologico. I principi individuati non possono dirsi esaustivi, non costituiscono una tassonomia chiusa, né un sistema coerente di norme astratte, ma emergono dall'esame dei verbali come forme di pensiero operativo. Poiché oggetto della nostra attenzione sono anzitutto le mentalità, l'analisi che segue può permettersi (con le cautele del caso) di non separare rigidamente le discussioni relative alla musica da quelle relative alla prosa. Anche se le norme non coincidono, la commissione ragiona spesso per traslazioni di logiche tra i settori (per esempio, la necessità di impiegare le masse artistiche, che è un problema anzitutto del teatro musicale, definisce una logica di tipo assistenziale e sociale che vale anche per la prosa).

Si tratta di forme di pensiero che, pur articolandosi in modo non sistematico, concorrono a delineare una mentalità di governo del teatro in una fase cruciale della sua istituzionalizzazione, e destinata a produrre anche effetti di lunga durata.

1. *Norma come orientamento.* Uno dei tratti più ricorrenti nei verbali della prima Commissione consultiva è la concezione della norma come dispositivo di orientamento generale, piuttosto che come regola vincolante. Propongo solo alcuni esempi: già nel Verbale n. 1 (16 aprile 1948) De Pirro ritiene, in merito al repertorio italiano, «pericoloso per la vita delle compagnie, in questa prima fase, tanto stabilire una percentuale di repertorio italiano superiore al terzo, che stabilire che detta percentuale debba essere di sole novità. Occorre andare per gradi»; sempre De Pirro, rispetto ai limiti di finanziamento per ciascuna iniziativa: «Indicare dei limiti è necessario per evitare eccessive difformità di trattamento. D'altra parte, detti limiti sono indicati "in linea di massima", ciò che consente in caso di necessità di superarli». Nel verbale n. 20 del 6 dicembre 1948, discutendo i criteri di esclusione, la Commissione precisa che poiché le norme parlano di «esclusione di massima e non tassativa, si sono applicate le norme stesse non rigidamente, ma con attento esame di ogni singolo caso». In merito alle aliquote del contributo a spettacolo per attività liriche e concertistiche, De Pirro precisa che esse sono state fissate «in linea di massima» (Verbale n. 2, 19 aprile 1948); in merito alla distribuzione delle

Apollonio, sostituito ad aprile 1950 da Mario Ferrari); due rappresentanti dei lavoratori dello spettacolo (Guido Berardelli e Mario De Sarlo) e due rappresentanti degli industriali dello spettacolo (Michele Suvini e Francesco Saverio Cilenti); un rappresentante della SIAE (Mario Vinciguerra). Per una prima analisi delle dinamiche interne della commissione cfr. Amato 2021.

Arti della Performance: orizzonti e culture, n. 15, 2026 – ISBN 9788854972254
DOI: https://doi.org/10.6092/unibo/amsacta/8829
Collana diretta da Matteo Casari e Gerardo Guccini: http://amsacta.unibo.it
Creative Commons: Attribuzione - Non Commerciale 4.0 (CC BY-NC 4.0)

risorse alla prosa, la commissione esprime un «parere favorevole di massima» rinviando a una discussione successiva la loro eventuale approvazione definitiva (Verbale n. 7, 11 giugno 1948). La "massima" torna anche come forma di pianificazione: un «riparto di massima» dei fondi (Verbale n. 15, 23 settembre 1948). Le espressioni «in linea di massima», «di massima», tornano a ogni piè sospinto nei pareri della commissione, certo anche come forma di cautela amministrativa.

È chiaro tuttavia come la norma venga concepita non come regola autosufficiente, ma come orientamento che richiede una continua mediazione interpretativa, anche in relazione alla singolarità delle situazioni. Questo principio non è percepito come una debolezza del sistema, bensì come una sua necessità strutturale, come se nella commissione, e in specie in Nicola De Pirro, vi fosse consapevolezza che il diritto amministrativo applicato al teatro non possa che essere un diritto "aperto", consapevole dell'impossibilità di definire anticipatamente il proprio oggetto.

2. *Irriducibilità del teatro a criteri preventivi/applicazione di criteri empirici*. Nel verbale n. 9 del 12 luglio 1948, alla osservazione di Pizzetti che «vi sono attività limitatissime con pochi giorni di prove che non hanno niente a che fare con le stagioni e lontane da avere quei requisiti e meriti», De Pirro risponde che «si è dovuto soggiacere ad intervenire con una certa facilità da non confondersi con leggerezza in un periodo che non consentiva la preparazione regolare. Interessi di natura artistico sociale per i quali l'Ufficio cerca di contemperare le due esigenze»; è un «problema insolubile», che si è cercato di affrontare «con criteri empirici».

La valutazione si fonda, di volta in volta, su elementi quali la conoscenza diretta degli operatori, la memoria delle stagioni precedenti, la reputazione costruita nel tempo. Nel Verbale n. 34 (8 novembre 1949), discutendo l'opportunità di concedere contributi in deroga rispetto ai criteri fissati, la Commissione riconosce che alcune situazioni richiedono una valutazione legata alla «necessità del caso» e alla funzione che il soggetto teatrale svolge in un determinato contesto territoriale.

Il contributo viene giustificato non in nome di una categoria astratta, ma in relazione alle condizioni concrete di esercizio dell'attività teatrale. La norma, pur non negata, viene spesso, nei fatti, sospesa nella sua applicazione letterale per far spazio a una valutazione pratica.

Ciò che forse più conta è che il ricorso a criteri empirici di valutazione non appare come fase transitoria, da superare con una futura migliore definizione normativa, ma riguarda la natura stessa dell'oggetto: il teatro è pensato come un campo di pratiche che resiste alla completa formalizzazione e alla

Arti della Performance: orizzonti e culture, n. 15, 2026 – ISBN 9788854972254
DOI: https://doi.org/10.6092/unibo/amsacta/8829
Collana diretta da Matteo Casari e Gerardo Guccini: http://amsacta.unibo.it
Creative Commons: Attribuzione - Non Commerciale 4.0 (CC BY-NC 4.0)

valutazione puramente artistica, e che per sua natura eccede le categorie preventive dell'amministrazione.

3. *Diffidenza verso il progetto come documento predittivo***.** Un tratto ricorrente nei verbali della prima Commissione consultiva è la diffidenza verso il progetto come strumento predittivo affidabile. Ancora nel verbale del 12 luglio 1948, Andreotti afferma che «il fatto di vedere presentati certi nomi è lungi dall'impressionare la Commissione». Nella stessa seduta Ildebrando Pizzetti denuncia le «promesse fantastiche» contenute nei progetti e osserva come gli artisti annunciati vengano spesso «sostituiti con artisti di terz'ordine». A tale obiezione non segue una richiesta di maggiore rigidità normativa, ma la riaffermazione della necessità di giudizi capaci di distinguere tra retorica progettuale e affidabilità concreta. Il nome, il programma, il progetto scritto non sono considerati prove sufficienti di valore o di fattibilità. Emerge dunque una fenomenologia della domanda di sovvenzione come testo retorico e strutturalmente fragile. Nel corso delle sedute del 1949, la Commissione si trova più volte a discutere casi in cui l'attività teatrale non corrisponde pienamente ai programmi presentati, senza che ciò comporti automaticamente una valutazione negativa.
La Commissione, pur condividendo lo scetticismo di alcuni membri, riconosce implicitamente che il progetto, nel teatro, non può definire di per sé un oggetto sufficiente di valutazione. Il progetto viene così trattato come documento necessario ma strutturalmente inadeguato a definire la realtà della pratica teatrale. Il teatro non viene pensato come un'attività pienamente programmabile ex ante, ma come un processo soggetto a mutamenti, sostituzioni, aggiustamenti continui, valutabili semmai ex post, tenendo conto della continuità dell'attività, capacità organizzativa e funzione complessiva nel sistema teatrale. La discrepanza tra progetto e pratica non è trattata come anomalia, ma come elemento strutturale dell'operare teatrale.

4. *Circolarità materiale del finanziamento pubblico.* Nel verbale del 12 luglio 1948 De Pirro afferma che un impresario «non può aver fatto i contratti di lavoro con gli artisti» perché «non può assumersi impegni per cui non ha certezza di avere aiuti». Il verbale registra con lucidità un paradosso che non viene risolto, ma accettato come dato strutturale: il finanziamento pubblico è necessario per rendere possibili gli impegni, ma quegli stessi impegni sarebbero richiesti come garanzia per il finanziamento. Il contributo pubblico non appare più, dunque, come *premio* a una attività già compiuta (pur rimanendo a lungo la categoria "premio finale" tra le modalità di finanziamento) ma come condizione che rende

Arti della Performance: orizzonti e culture, n. 15, 2026 – ISBN 9788854972254
DOI: https://doi.org/10.6092/unibo/amsacta/8829
Collana diretta da Matteo Casari e Gerardo Guccini: http://amsacta.unibo.it
Creative Commons: Attribuzione - Non Commerciale 4.0 (CC BY-NC 4.0)

possibile la stessa strutturazione dell'attività teatrale. Un "buon senso" operativo destinato a essere, ben presto, interiorizzato dagli operatori stessi e, in nuce, un modo di pensare il finanziamento pubblico come necessità strutturale per realtà che, *altrimenti*, sarebbero in deficit strutturale.

5. *Oscillazione tra intervento assistenziale e culturale / deficit come categoria ordinante*. Nei verbali del 1948 emerge con chiarezza la tensione fra una logica assistenziale e una logica artistico-organizzativa dell'intervento pubblico. Nel verbale n. 6 (4 giugno 1948) si discute della opportunità di finanziare le compagnie di rivista. Al parere contrario di Vinciguerra e di Pizzetti («le compagnie di rivista sono in attivo), De Pirro afferma che «il criterio di sola natura assistenziale non basta. Occorre aiutare la compagnia che con impegni di mezzi finanziari e materiali adeguati alle possibilità del teatro italiano riesce a realizzare una rivista di un certo livello artistico», incontrando l'ovvio favore di Suvini e De Sarlo. Di lì a qualche mese, nel verbale n. 14 (22 settembre 1948), la posizione di Andreotti viene formulata in modo netto in direzione opposta: «la ragione prevalente per cui sono state fatte le norme è di carattere sociale e assistenziale […]. Se noi dovessimo fare una valutazione prettamente artistica, il nostro compito sarebbe difficile. Dobbiamo conseguire il risultato di impiegare delle masse che altrimenti non potrebbero lavorare»; Andreotti formula anche una ipotesi di arretramento dello Stato, non appena possibile: «col ritorno alla normalità, lo Stato possa ritornare nei propri limiti».
L'intervento pubblico è concepito come necessario, ma provvisorio; giustificato da una situazione di emergenza, ma destinato, almeno nelle intenzioni, a ridursi.
Nel verbale n. 34 (8 novembre 1949), discutendo delle norme relative al rientro del 10% alle Compagnie primarie e ai premi per le novità italiane assistiamo al tentativo di definire una presa di posizione sulla natura dell'intervento statale. In particolare Remigio Paone, invitato ad assistere ai lavori in qualità di esperto (in quanto impresario teatrale, e dunque ovviamente interessato a percepire il rientro del 10% sugli incassi) ricorda il punto di vista di Andreotti e sostiene «la necessità che lo Stato abbandonasse la funzione assistenziale nel campo del teatro e svolgesse invece un'azione preminentemente artistica, cioè di miglioramento qualitativo del teatro di prosa». Guido Berardelli, che sedeva in commissione in rappresentanza dei lavoratori dello spettacolo, replica che «ogni intervento finanziario dello Stato non dovrebbe essere privato del suo carattere di "sovvenzione" cioè di aiuto, e sottolinea la necessità di assicurare un minimo a tutte le compagnie». Per De Pirro la questione è «studiare in che modo queste norme dovrebbero essere applicate nei confronti di quelle compagnie che, per ragioni indipendenti dalla loro volontà, non riescono ad ottenere un maggiore afflusso di pubblico e quindi di incassi». Ai

Arti della Performance: orizzonti e culture, n. 15, 2026 – ISBN 9788854972254
DOI: https://doi.org/10.6092/unibo/amsacta/8829
Collana diretta da Matteo Casari e Gerardo Guccini: http://amsacta.unibo.it
Creative Commons: Attribuzione - Non Commerciale 4.0 (CC BY-NC 4.0)

fini della delibera definisce poi una soluzione di compromesso, cioè di «garantire a tutte le compagnie un primo intervento sulla base del 5% dell'incasso lordo giornaliero. […] rileva l'opportunità dello studio di provvidenze che tendano a limitare il massimo di applicazione del beneficio per garantire la distribuzione delle sovvenzioni anche a quelle compagnie che agiscono in centri di minore importanza economica».

Il punto per De Pirro era garantire sostegni adeguati anche alle compagnie che operano in provincia e centri minori, e dunque con possibilità di incassi ridotte rispetto alle compagnie che operano, per esempio, a Roma o a Milano. Non si tratta tanto di una linea di sostegno a un "teatro d'arte", ma a settori della produzione che si ritiene possano essere svantaggiate dal punto di vista del mercato di riferimento. Nelle discussioni assistiamo a tentativi di nominare un campo ideale di intervento (l'interesse artistico) mentre si opera, nel concreto, a livello delle scale e possibilità economiche del sistema.

È una fase di snodo che fonda il finanziamento pubblico del secondo dopoguerra: non su criteri genuinamente premiali, ma sulla logica di copertura di un disavanzo, del deficit come categoria base attraverso cui viene progressivamente definito il campo del teatro finanziabile. Le discussioni vertono sempre più sul disavanzo strutturale dei soggetti, sulla necessità di finanziare per mantenere in vita attività in determinati contesti, sulla impossibilità generalizzata di autosostegno. Il finanziamento pubblico si presenta sempre più come condizione di possibilità dell'esistenza stessa di un soggetto teatrale (si veda anche il punto precedente, relativo alla circolarità materiale del finanziamento pubblico). Assistiamo, nelle discussioni, al definirsi di una mentalità di lunga durata: l'accettazione della dipendenza finanziaria come dato ordinario e di legittimazione del contributo, pur senza rinunciare alla retorica della riforma artistica.

6. *Distanza istituzionale*. Nel verbale della seduta del 21 luglio 1948, discutendo le norme sui teatri stabili, si afferma, in particolare da parte di Andreotti, che «non si può parlare di vigilanza statale» e che «dare noi l'approvazione formale del bilancio preventivo mi pare un po' troppo». La soluzione adottata è lessicale ma sostanziale: i bilanci dovranno essere «sottoposti all'esame (e non all'approvazione)» della Direzione generale. "Esame" anziché "approvazione" consente controllo e poteri di intervento senza riconoscimento pieno.

È una micro-retorica che definisce un principio di lungo periodo: sostenere il teatro senza assumere integralmente responsabilità istituzionali, controllare senza riconoscere pienamente, dunque

Arti della Performance: orizzonti e culture, n. 15, 2026 – ISBN 9788854972254
DOI: https://doi.org/10.6092/unibo/amsacta/8829
Collana diretta da Matteo Casari e Gerardo Guccini: http://amsacta.unibo.it
Creative Commons: Attribuzione - Non Commerciale 4.0 (CC BY-NC 4.0)

mantenere una distanza simbolica e giuridica; è una cautela che, nel tempo, si tradurrà in formule di riconoscimento nominalistico, sempre reversibili, tali da evitare una compiuta istituzionalizzazione del teatro sovvenzionato.

7. Provvisorietà ed errore come condizioni ordinarie. I verbali restituiscono una marcata consapevolezza della temporalità emergenziale dell'azione amministrativa. Nel verbale del 12 luglio 1948, per esempio, si osserva che «quest'anno la legge è giunta a metà stagione», che la Commissione ha avuto «più occasioni di sbagliare» e che «nessuno se ne può scandalizzare».
Il ritardo, l'errore, l'imperfezione procedurale vengono normalizzati, quasi legittimati come condizioni ordinarie dell'intervento pubblico sul teatro. L'azione amministrativa è una pratica inevitabilmente imperfetta, che opera in settore strutturalmente instabile.

8. *Trasparenza pubblica.* Nel verbale n. 36 (20 gennaio 1950) si discute l'obbligo di pubblicazione dei consuntivi delle gestioni sovvenzionate, ricordando che la norma stessa «impone la pubblicazione dei consuntivi delle gestioni teatrali sovvenzionate» e che tale pubblicazione dovrebbe avvenire «in estratto sul Bollettino Ufficiale della Presidenza».
La discussione non si limita ad affrontare la necessità di un adempimento formale, ma definisce il contributo pubblico come pratica che produce un'estensione del controllo ex post sull'attività teatrale. Ciò che viene valutato non è soltanto l'uso corretto delle risorse, ma la capacità dell'ente o della compagnia di rendere pubblicamente leggibile la propria attività. Questo passaggio segna uno spostamento tutt'altro che irrilevante: la flessibilità iniziale convive con un rafforzamento delle pratiche di responsabilizzazione, implicando una progressiva stabilizzazione e formalizzazione delle procedure.

9. *Teratologia teatrale.* Il discorso economico che struttura i verbali (deficit previsto, contributo pubblico come copertura del disavanzo, bilancio preventivo e consuntivo) non funziona soltanto come insieme di criteri tecnici di valutazione, ma come dispositivo di delimitazione del campo teatrale finanziabile. L'esclusione dal finanziamento non riguarda soltanto singoli soggetti o singole domande, ma intere tipologie di pratiche teatrali.
Il finanziamento pubblico contribuisce a definire una vera e propria *teratologia teatrale*, dal momento che respinge oltre i suoi margini tutta una serie di pratiche di per sé non illegittime, ma fuori dal regime

Arti della Performance: orizzonti e culture, n. 15, 2026 – ISBN 9788854972254
DOI: https://doi.org/10.6092/unibo/amsacta/8829
Collana diretta da Matteo Casari e Gerardo Guccini: http://amsacta.unibo.it
Creative Commons: Attribuzione - Non Commerciale 4.0 (CC BY-NC 4.0)

dell'intelligibilità amministrativa. Mostri che si aggirano ma che sono estranei alla disciplina normativa, per esempio: dilettantismo, filodrammatiche, varietà, avanspettacolo e, in parte (vengono infatti favorite le compagnie di rivista) teatro definito come "commerciale" non vengono considerati, in continuità con quanto a suo tempo deciso dall'Ispettorato, come pratiche che rientrano nei parametri attraverso cui il teatro viene progressivamente pensato come oggetto di governo pubblico. Un esempio quasi brutale è nel verbale del 18 ottobre 1948, ove compaiono soggetti esclusi senza discussioni particolari ma con indicazione, tra parentesi del motivo di esclusione: «filodrammatica», «dilettanti», «avanspettacolo».

Più che una selezione repressiva, si tratta di una vera e propria operazione *disciplinare*: il sistema dei finanziamenti contribuisce a definire che cosa possa essere considerato "teatro" in senso pubblico (secondo una idea di teatro di interesse nazionale, e preferibilmente in lingua italiana, ancora in continuità con l'Ispettorato) e, di converso, ciò che è "un po' meno teatro", per ragioni culturali (pensiamo ancora al persistente malocchio nei confronti del teatro dialettale, in continuità col fascismo – cfr. Amato 2021), ma soprattutto per ragioni di dicibilità e riconoscibilità amministrativa. È breve il passo che trasforma in senso comune l'idea che tutto ciò che appartiene alla "teratologia" della disciplina teatrale del finanziamento pubblico sia *davvero* teatro minore, culturalmente o artisticamente meno importante, in alcuni casi non "vero teatro".

La disciplina del finanziamento, da questo punto di vista, agisce come vero e proprio *sapere disciplinare* poiché definisce anche le condizioni di possibilità di nuovi enunciati: rende dicibili, e dunque praticabili, alcune forme di teatro, mentre altre restano fuori non per divieto esplicito, ma per impossibilità strutturale di essere "nel vero" della disciplina del finanziamento pubblico.

Non è un caso che il sistema si sia progressivamente costruito grazie alle cosiddette circolari. Esse non fissano rigidamente il campo, ma operano come dispositivi di assorbimento nominalistico: incorporano ciò che, nella pratica teatrale, diventa compatibile con il discorso disciplinare del finanziamento; normalizzano ex-post forme riconoscibili come "vero teatro" nella disciplina teatrale del finanziamento pubblico.

Nel loro insieme, i principi individuati delineano una mentalità che considera lo scarto tra norma e pratica non come difetto del sistema, ma come condizione costitutiva dell'intervento pubblico in ambito teatrale, attraverso un esercizio continuo di mediazione tra norme "di massima", criteri

Arti della Performance: orizzonti e culture, n. 15, 2026 – ISBN 9788854972254
DOI: https://doi.org/10.6092/unibo/amsacta/8829
Collana diretta da Matteo Casari e Gerardo Guccini: http://amsacta.unibo.it
Creative Commons: Attribuzione - Non Commerciale 4.0 (CC BY-NC 4.0)

empirici, giudizi caso per caso; potremmo dire che si tratta di una logica complessiva che, in fondo e a determinate condizioni, accetta (o ancora accettava) l'imprevedibilità del teatro come dato strutturale. Assumere questa fenomenologia come oggetto di analisi implica una scelta di metodo. Il diffuso modo di procedere, negli studi sugli interventi dello Stato italiano in ambito teatrale, tende a raccontare una storia di progressivi aggiustamenti normativi. La sensazione complessiva è spesso un po' quella di un racconto dalla continuità immaginaria, di un perfezionarsi, nel tempo, delle norme. Rispetto alle norme in sé è forse anche un modo giusto di procedere. I verbali delle commissioni, in particolare i verbali degli anni 1948-1950, ci consentono tuttavia di accedere a un altro livello di ordine del discorso: il livello dei modi di pensare. Per questo credo sia utile leggerli non come documentazione di processi imperfetti in attesa di razionalizzazione, ma come luoghi in cui si rende visibile un sapere specifico sull'oggetto teatro: ed è, almeno in quegli anni, un sapere che, se da un lato, mantiene una distanza deliberata tra sostegno pubblico e pieno riconoscimento (linea Andreotti), dall'altro accetta l'"insolubilità" del problema e ricorre al buon senso come competenza amministrativa. Non è una fase provvisoria del sistema, ma la messa a punto di una mentalità destinata a produrre effetti duraturi.

È un punto di vista che consente anche di cogliere, insieme, i limiti dell'azione statale e i margini di autonomia praticabili dal teatro. Vi osserviamo il momento in cui un *buon senso* amministrativo opera (ancora) come sapere esterno e correttivo rispetto alle norme, come strumento di mediazione capace di mantenere aperto uno spazio di adattamento tra criteri generali e singolarità delle pratiche. È un buon senso che non sostituisce la norma, ma che ne limita l'applicazione, per certi aspetti proteggendo la vita teatrale dall'eccesso di previsione, che è uno dei pericoli più grandi dell'intervento pubblico negli ambiti artistici.

Parlo di *buon senso* non come generica moderazione amministrativa, né come attitudine pragmatica individuale. Va piuttosto considerato come forma di razionalità amministrativa, se non addirittura come categoria storica di governo, che riconosce (pur implicitamente, nei suoi processi interni) l'eccedenza strutturale del teatro rispetto ai dispositivi normativi, e la accetta come dato con cui operare.

Questo buon senso funziona perché è anzitutto un correttivo che si fonda su un sapere che è *esterno* alle norme. Del resto, la composizione delle Commissioni consultive nel secondo dopoguerra risponde ancora, almeno parzialmente, a criteri di rappresentatività delle diverse componenti del mondo teatrale, pur con l'esclusione non casuale di una rappresentanza degli attori (salvo la nomina di Mario Ferrari, per un breve periodo, in sostituzione di Apollonio). Questo dato istituzionale contribuisce a

Arti della Performance: orizzonti e culture, n. 15, 2026 – ISBN 9788854972254
DOI: https://doi.org/10.6092/unibo/amsacta/8829
Collana diretta da Matteo Casari e Gerardo Guccini: http://amsacta.unibo.it
Creative Commons: Attribuzione - Non Commerciale 4.0 (CC BY-NC 4.0)

spiegare perché la linea che emerge dai verbali non sia riducibile a un atteggiamento generico di moderazione, ma assuma piuttosto la forma di una competenza esterna alle norme, radicata in una conoscenza concreta delle pratiche teatrali, pur dal particolare punto di vista di alcuni dei membri della commissione. Non è un caso che nel dibattito siano soprattutto gli esperti e i rappresentanti delle diverse categorie a intervenire, oltre naturalmente a De Pirro e Andreotti. Nicola De Pirro è, da questo punto di vista ma anche per la sua stessa ideologia teatrale, esterno in quanto depositario di una specifica competenza teatrale.

Ne consegue come inevitabile una domanda ulteriore. Se nei verbali del 1948–1950 il buon senso appare come competenza esercitata *dall'esterno* sulla normativa teatrale, che cosa accade quando quel correttivo smette di essere esterno e le categorie, i linguaggi e le logiche dell'intervento pubblico diventano linguaggio *interno* del teatro stesso, fino a definirne i criteri di autorappresentazione? Il sospetto è che, nel medio-lungo periodo, ciò che è andato perdendosi non sia tanto la flessibilità delle norme, quanto quel buon-senso-esterno come correttivo; e che al contempo le norme, ancor prima che più rigide, siano diventate anzitutto più *ovvie*.

È quando le norme diventano *ovvie* che cessano di essere percepite come, quanto meno, negoziabili; diventano invece lingua condivisa, entrano in quanto tali anche nella mentalità di chi fa teatro, al punto da sembrare esse stesse di buon senso (se non davvero agli artisti, a chi deve prendere decisioni) e producono non solo adattamento, ma auto-disciplinamento.

L'Archivio mostra come questo processo non sia il risultato di un'imposizione, bensì di una negoziazione continua. Lo studio delle domande di sovvenzione potrà rivelare, nel tempo, le modalità attraverso cui i soggetti teatrali apprendono a parlare il linguaggio dell'istituzione, interiorizzandone le categorie e riformulando i propri progetti in termini amministrativamente leggibili.

VII. Riequilibri di sistema, modi produttivi e condizioni economiche della regia

La documentazione della Direzione generale dello Spettacolo consente di osservare, grazie alla elaborazione di dati quantitativi, il mutamento degli equilibri produttivi del teatro italiano nel secondo dopoguerra. Una delle domande che ci si può porre a partire dalla analisi quantitativa è, per esempio, non quando si affermi la stabilità, ma quando, in che misura e a quali condizioni il sistema teatrale si sposta progressivamente da un modo di produzione fondato in netta prevalenza sull'itineranza a una

Arti della Performance: orizzonti e culture, n. 15, 2026 – ISBN 9788854972254
DOI: https://doi.org/10.6092/unibo/amsacta/8829
Collana diretta da Matteo Casari e Gerardo Guccini: http://amsacta.unibo.it
Creative Commons: Attribuzione - Non Commerciale 4.0 (CC BY-NC 4.0)

configurazione in cui i modi produttivi della stabilità (non necessariamente pubblica) diventano elemento dominante dal punto di vista economico e sistemico**.**

È questo il motivo che ci ha spinti a elaborare i dati secondo una determinata articolazione, distinguendo soggetti itineranti e soggetti operanti in regime di stabilità, e mettendo in relazione la durata dei finanziamenti, la continuità delle strutture, la dimensione dei contributi (rimando in proposito al contributo di Abbadessa-Grandelli nel presente volume). L'obiettivo non era ricostruire genealogie, ma misurare lo spostamento degli equilibri economici del sistema.

Occorre tuttavia una precisazione. Attualmente disponiamo di serie complete per alcuni segmenti cronologici (in particolare per l'immediato secondo dopoguerra e per il quadriennio 1968–1971) che consentono di osservare con sufficiente precisione la distribuzione delle risorse tra soggetti itineranti e strutture che operano nella stabilità. Non possediamo ancora, nella medesima forma sistematizzata e comparabile, l'intera continuità degli anni Cinquanta e dei primi anni Sessanta. Non possiamo, dunque, ancora determinare con esattezza la soglia temporale precisa in cui l'equilibrio economico complessivo si sposta dalla prevalenza itinerante alla dominanza strutturale della stabilità. Possiamo individuare indizi, ma la definizione puntuale del momento di riequilibrio richiede la copertura integrale della serie.

Ma, come già sottolineato nel §3, la costruzione delle serie e la visualizzazione dei dati quantitativi non sono un apparato illustrativo, ma strumento di osservazione a distanza del sistema: esse ci permetteranno, quando la serie sarà completa, di individuare con precisione il punto in cui il sistema italiano smette di essere, economicamente parlando, un sistema prevalentemente fondato sulle compagnie di giro.

Il segmento 1968-1971 mostra un fenomeno interessante. In uno di questi anni si registra una vera e propria esplosione dei soggetti itineranti finanziati (si passa da 45 nella stagione 1968/1969 a 98 nella stagione 1969/1970, per poi scendere a 63 nel 70/71). Il dato, se isolato e preso in sé, potrebbe suggerire un'inversione di tendenza. Ma, contestualizzato nella congiuntura del '68, appare piuttosto come un momento di apertura straordinaria del campo, legata a nuove istanze e fermenti, in particolare all'emergere del movimento della cooperazione teatrale, cui corrisponde una temporanea elasticità del sistema e una ridistribuzione delle risorse in una fase di ridefinizione istituzionale.

Vediamo tuttavia un movimento che allarga le maglie nei confronti di compagnie e gruppi, e che attua una espansione delle economie disponibili, senza in realtà spostare dall'area della stabilità il peso preponderante dell'equilibrio del finanziamento. In questa serie triennale partiamo da dati della

Arti della Performance: orizzonti e culture, n. 15, 2026 – ISBN 9788854972254
DOI: https://doi.org/10.6092/unibo/amsacta/8829
Collana diretta da Matteo Casari e Gerardo Guccini: http://amsacta.unibo.it
Creative Commons: Attribuzione - Non Commerciale 4.0 (CC BY-NC 4.0)

stagione 1968/1969 quando, a fronte di finanziamenti totali per 1.113.430.000 lire, 840.500.000 di lire (pari a oltre il 75%) vengono assegnati a soggetti dell'area della stabilità. Nel 1969/1970 il finanziamento complessivo si espande fino a quasi 1.500.000.000 di lire, ma la distribuzione delle risorse vede un aumento che porta fino a oltre 1.000.000.000 di lire il contributo per quell'anno ai soggetti "stabili"; se nella stagione precedente 45 compagnie si dividevano un totale di circa 270.000.000 di lire, nel 69/70 contiamo 98 soggetti che si spartiscono poco meno di 500.000.000 di lire; nel 1970/1971 vediamo un assestamento del sistema, con una riduzione da 98 a 63 dei soggetti itineranti, che in aggregato contano su un contributo quantitativamente simile a quello dell'anno precedente, a fronte di oltre 1.200.000.000 di lire erogati invece all'area della stabilità.

Osserviamo dunque, da un lato, un sistema che mostra la propria permeabilità, senza tuttavia modificare il baricentro economico di lungo periodo; dall'altro un'apertura considerevole alle nuove istanze nel 69/70 che, tuttavia, viene immediatamente riassorbita nel 70/71, garantendo a un numero di soggetti, sì superiore di quasi il 50% rispetto a due anni prima, ma inferiore rispetto alla stagione immediatamente precedente (63 anziché 98), le stesse risorse complessive erogate nel 69/70, quasi raddoppiate rispetto allo stanziamento 68/69, offrendo dunque condizioni di maggiore stabilità finanziaria. Sappiamo quanto il sistema sarà dinamico negli anni Settanta, ma potrebbe essere interessante raccogliere i dati e esaminarli aggregandoli sulla base dei modi produttivi, come fatto in questa ricerca.

Negli anni Cinquanta lo studio del mutamento degli equilibri produttivi può essere di utilità anche in relazione alla questione della regia. L'affermazione della regia italiana è stata spesso studiata come fenomeno culturale e estetico, anche in termini di superamento della tradizione attorica, talvolta con toni trionfalistici che, in alcuni studi, tendono a riproporre le argomentazioni e i punti di vista che possiamo trovare negli scritti e nella memorialistica dei protagonisti della cosiddetta generazione dei registi.

Luigi Squarzina osservava, in età matura, che la regia italiana dovrebbe forse essere letta più attraverso le sue sconfitte che attraverso i suoi trionfi. Non era un giudizio di valore, ma indicazione di una difficoltà strutturale. I registi italiani trovarono, almeno fino a tutti gli anni Cinquanta, enormi ostacoli materiali nel costruire un teatro secondo i propri valori, costretti a un'arte di forti compromessi dentro un sistema produttivo che si stava riassestando tra assetti economici, equilibri politici e nuove logiche amministrative (cfr. Squarzina 2005 e in proposito Di Tizio 2024: 202-203). Anche per questi motivi Gerardo Guerrieri scriveva che la sua fu una "generazione senza maestri" che operò sorretta da una

Arti della Performance: orizzonti e culture, n. 15, 2026 – ISBN 9788854972254
DOI: https://doi.org/10.6092/unibo/amsacta/8829
Collana diretta da Matteo Casari e Gerardo Guccini: http://amsacta.unibo.it
Creative Commons: Attribuzione - Non Commerciale 4.0 (CC BY-NC 4.0)

«inguaribile credenza che "la regia" potesse salvare tutto, dare un significato a tutto»; e la storia della regia italiana tra anni Quaranta e primi anni Cinquanta fu, dunque, «una bella storia, triste»[9].

Silvio d'Amico aveva colto questo nodo già nel 1939, quando inventò una compagnia per dare lavoro ai registi formati alla Accademia; e «nel secondo dopoguerra lottò perché avesse un teatro […] almeno Orazio Costa» (Di Tizio 2024: 202). La sua insistenza, nel dopoguerra, sulla necessità di teatri d'arte finanziati dallo Stato va letta anche come coscienza della necessità di colmare una frattura sistemica: senza una base economica stabile, la regia restava funzione ideale, intermittente, non sostenuta da economie adeguate. Non a caso per molti registi della "generazione" fu difficile, se non impossibile, esercitare con sistematicità il mestiere[10].

Osservata nel suo complesso, da lontano, la questione cambia segno. La regia non diventa sistematicamente praticabile e professionalmente stabile finché il sistema resta strutturalmente fondato sui modi produttivi della itineranza, caratterizzati per altro da breve durata delle compagnie e da instabilità economica delle stagioni.

Non sono ovviamente le strutture, in sé, a produrre il mestiere (che invece è un po' il modo di ragionare quando si tende, per esempio, a considerare ovvia la coincidenza tra stabilità e regia), ma sono le economie rese possibili dalle strutture a consentire la stabilizzazione e il proliferare di figure professionali registiche.

Osservata da questo punto di vista, la questione cambia: non si tratta di stabilire quando si afferma la regia in Italia, e forse nemmeno in cosa consista la regia italiana, ma quando il sistema economico consente alla regia di vivere come funzione professionalmente stabile e diffusa.

La Direzione generale dello Spettacolo gioca in questo processo un ruolo decisivo, per quanto lento, ma del tutto coerente con i principi che abbiamo individuato all'opera nella prima commissione consultiva. Per esempio favorisce, specie per volere di De Pirro, la continuità delle strutture, la stabilizzazione degli organici tecnico-direttivi, contribuendo a ridefinire progressivamente il baricentro del sistema.

[9] È un appunto non datato, probabilmente della metà degli anni Cinquanta, leggibile in Guerrieri (1990: 15-16). Cfr. anche Geraci (2006: 7-9).

[10] Si possono ricordare come esemplari le vicende di Pandolfi, o degli italiani emigrati in Brasile (Jacobbi, Celi, Salce, Ratto), ma la precarietà professionale dei registi è tra anni Quarata e Cinquanta una condizione diffusa, di fatto con la sola eccezione di Strehler al Piccolo. Si veda, anche per queste questioni, ora almeno l'intero dossier monografico *Strehler e gli altri*, «Teatro e Storia», 45, 2024 e ivi in particolare Vannucci 2024, oltre al sempre imprescindibile Meldolesi 1984a.

Arti della Performance: orizzonti e culture, n. 15, 2026 – ISBN 9788854972254
DOI: https://doi.org/10.6092/unibo/amsacta/8829
Collana diretta da Matteo Casari e Gerardo Guccini: http://amsacta.unibo.it
Creative Commons: Attribuzione - Non Commerciale 4.0 (CC BY-NC 4.0)

Rafforzerà tuttavia nel tempo anche i processi di normalizzazione della cultura attorica già attivi dagli anni Venti.

VIII. Normalizzazione della cultura attorica

Sarà bene sottolineare, ancora, quanto l'idea del "ritardo" fosse componente-base della ideologia teatrale di De Pirro, e dunque della Direzione generale. Se Andreotti pensava alla continuità delle scritture in termini di *welfare*, esprimendo un sostanziale disinteresse per le questioni artistiche, l'articolarsi delle norme viene impostato dalla Direzione generale, più che a effettiva tutela della continuità della professione artistica, in termini di sostegno alle strutture. Non possiamo non notare quanto si tratti di un imprinting che diventerà modellizzante e che la decisione politica (come abbiamo ipotizzato, di matrice andreottiana) di proliferazione dei teatri stabili municipali contribuì a sua volta a delineare in termini di sistema.

L'ideologia teatrale della cosiddetta generazione dei registi, e quella della Direzione generale trovano un punto di incontro, in particolare, nei processi che potremmo definire di progressiva *normalizzazione* della cultura attorica. Non possiamo dire che la microsocietà degli attori venga smantellata dalla stabilità. Come già notato, era un sistema già in evidente crisi almeno dagli anni Venti; e De Pirro continua, con ogni evidenza, a pensare agli attori nello stesso modo in cui vi pensava dagli anni Venti.

La questione attorica emerge con particolare evidenza nel momento di istituzione ufficiale dei teatri stabili. Come è noto, il riconoscimento del Piccolo Teatro di Milano come primo teatro stabile avvenne ufficialmente, e per la prima volta, nell'estate del 1948, con la pubblicazione delle norme attuative della cosiddetta "Legge Andreotti"[11]. Non si trattò di un percorso ovvio e scontato. Basti dire che per la stagione 1947/1948 Paolo Grassi aveva chiesto al Servizio Teatro (in quel frangente diretto dal colonnello Amedeo Tosti) una sovvenzione di 6 milioni di lire. In risposta il Piccolo aveva ottenuto una sovvenzione di sole 400.000 lire, incassata poi soltanto nel febbraio 1948. Con una serie di lettere Grassi rivendicava la necessità di una attenzione privilegiata al proprio teatro da parte di Amedeo Tosti e del Servizio Teatro. Da questi, di fatto, inascoltato fino a febbraio 1948, ne seguì una polemica

[11] Si veda la Circolare n. 7281/T.P.G. 4 del 23 luglio 1948, *Erogazione di sovvenzioni a favore di manifestazioni teatrali di prosa riviste e operette* del 23 luglio 1948 che contiene «norme concordate con le competenti associazioni professionali di categoria ed approvate dalla Commissione prevista dall'art. 2» del decreto legislativo 20 febbraio 1948, n. 62, emanate dalla Presidenza del Consiglio dei Ministri - Direzione generale dello Spettacolo. Il documento dattiloscritto è conservato in Archivio Storico del Piccolo Teatro di Milano (d'ora in poi ASPT), 01, A47-II. Rimando in proposito a Locatelli (2023: 103-113).

Arti della Performance: orizzonti e culture, n. 15, 2026 – ISBN 9788854972254
DOI: https://doi.org/10.6092/unibo/amsacta/8829
Collana diretta da Matteo Casari e Gerardo Guccini: http://amsacta.unibo.it
Creative Commons: Attribuzione - Non Commerciale 4.0 (CC BY-NC 4.0)

pungente, allorché venne pubblicato il D.Lgs. 62/1948 (Grassi 1948). Di lì a poco Grassi chiamerà direttamente in causa il Sottosegretario di Stato alla Presidenza del Consiglio, Giulio Andreotti:

> «La solidarietà del Governo a tutt'oggi è stata espressa nella assai misera somma di L. 383.000.
> Le possibilità di resistenza del Teatro sono ormai esaurite: è questo l'ultimo appello che rivolgiamo al Governo perché studi la possibilità di intervenire immediatamente a nostro favore.
> Il ritardare ulteriormente una pratica solidarietà al nostro Ente, significherebbe, ignorandone la contingenza, predisporne la fine. In tale spirito, la conoscenza di un lavoro importante compiuto nel quadro del rinnovamento dello spettacolo italiano, mi permetto di chiedere il suo personale intervento affinché la nostra richiesta di sovvenzione sia integralmente accolta e perché un ulteriore congruo acconto ci venga concesso con la più ansiosa urgenza».[12]

Il ritorno di De Pirro alle sue funzioni fu decisivo per le sorti del Piccolo, e in particolare per la sua "istituzionalizzazione" a partire dall'estate 1948. Non è un caso che, a differenza dei lunghi mesi di sostanziale silenzio e immobilismo coincidenti con la Direzione di Amedeo Tosti, non appena ripristinato De Pirro, Andreotti intervenga firmando lettere di assegnazione di contributi: venivano concessi al Piccolo acconti di 300.000 lire in data 17 marzo 1948[13], di 2.500.000 lire in data 1 aprile 1948[14] e 3.800.000 lire il 25 maggio 1948[15].

Nicola De Pirro aveva inoltre annunciato a Paolo Grassi, già in data 29 marzo 1948, di aver fatto includere, nelle norme per la distribuzione dei fondi previsti dalla "Legge Andreotti", «con qualche fatica, anche delle disposizioni che riguardano i teatri stabili»[16].

Il giorno successivo alla pubblicazione delle norme attuative, che verranno licenziate ufficialmente il 23 luglio 1948, la Presidenza del Consiglio deliberava a favore del Piccolo Teatro «un ulteriore contributo di L. 4.000.000 (quattro milioni) a titolo di concorso dello Stato nelle spese di impianto per l'attività artistica da attuare nella stagione 1948/1949»[17].

[12] Lettera 5 marzo 1948 conservata in ASPT, 01, A47-II.
[13] Cfr. lettera a firma Giulio Andreotti, conservata in ASPT, 01, A47-II.
[14] Lettera a firma Nicola De Pirro, *ibidem.*
[15] Cfr. telegramma e lettera ufficiale a firma Nicola De Pirro, conservati *ibidem*.
[16] Lettera conservata *ibidem*.
[17] Lettera del 24 luglio 1948, conservata *ibidem*.

Arti della Performance: orizzonti e culture, n. 15, 2026 – ISBN 9788854972254
DOI: https://doi.org/10.6092/unibo/amsacta/8829
Collana diretta da Matteo Casari e Gerardo Guccini: http://amsacta.unibo.it
Creative Commons: Attribuzione - Non Commerciale 4.0 (CC BY-NC 4.0)

Le norme attuative contenevano, come già anticipato mesi prima da De Pirro, un articolo per l'istituzione e il finanziamento dei *teatri stabili*[18]. Era nei fatti una norma ad hoc (velata solo dalla ipotesi di istituzione di un secondo teatro stabile a Roma).

L'articolo relativo ai teatri stabili potrebbe sembrare, a un primo sguardo, un sostanziale recepimento, da parte della Direzione generale, di quanto era andato definendosi a Milano dal maggio 1947. In realtà, l'intervento governativo imponeva almeno due rilevanti condizioni per il riconoscimento dei teatri stabili, certamente non gradite a Grassi e Strehler: l'obbligo di riservare «agli autori italiani classici e contemporanei un adeguato posto» e, soprattutto, di dotarsi di una compagine artistica con doppi ruoli oppure garantendo agli attori scritture continuative della durata di almeno un anno.

Esclusa, non solo per ragioni economiche, l'alternativa dei doppi ruoli contemplata dalle norme attuative[19], rimaneva come unica opzione il contratto di durata annuale per il «complesso artistico». La novità del contratto continuativo di dodici mesi imposto dalle norme attuative era di particolare rilevanza, non tanto per De Pirro (che nelle prime ipotesi aveva in realtà previsto nove mesi di contratto per gli attori dei teatri stabili), ma soprattutto per Giulio Andreotti, sensibile alle ricadute assistenziali delle norme.

Nicola De Pirro, già pochi giorni dopo la pubblicazione del regolamento, il 5 agosto 1948, in risposta al progetto artistico e economico per la stagione 1948/1949, faceva presente alla direzione del Piccolo Teatro la necessità di prevedere un contratto continuativo di dodici mesi:

> «si osserva che l'impegno di 10 mesi che codesto Teatro intende assumere con gli attori per la prossima attività contrasta con le norme recentemente definite per la erogazione dei contributi al teatro di prosa durante l'esercizio finanziario 1948/49, norme che prevedono per gli impegni dei teatri stabili, la durata minima di un anno».[20]

Lamberto Jori (responsabile amministrativo del Piccolo, nonché componente del consiglio comunale e, fino a pochi mesi prima, assessore alla cultura del comune di Milano) scriveva immediatamente a Grassi con toni allarmati a proposito del diktat ministeriale. Grassi, pur preoccupato per l'imposizione di inedite, svantaggiose e rischiose condizioni, considerava necessario, per quanto economicamente

[18] Cfr. la già citata Circolare n. 7281/T.P.G. 4 del 23 luglio 1948, *Erogazione di sovvenzioni a favore di manifestazioni teatrali di prosa riviste e operette*. Rimando in proposito a Locatelli 2023.
[19] Sulla questione dei ruoli al Piccolo rimando a Locatelli (2023: 118-138).
[20] Lettera conservata in ASPT, 01, A47-II.

Arti della Performance: orizzonti e culture, n. 15, 2026 – ISBN 9788854972254
DOI: https://doi.org/10.6092/unibo/amsacta/8829
Collana diretta da Matteo Casari e Gerardo Guccini: http://amsacta.unibo.it
Creative Commons: Attribuzione - Non Commerciale 4.0 (CC BY-NC 4.0)

oneroso, ottemperare al nuovo regolamento onde ottenere ufficialmente il riconoscimento della stabilità del teatro.

Ne scriveva in proposito a Jori, con una lettera per noi preziosa anche perché fornisce indicazioni sulle integrative modalità di sostegno che la Direzione generale avrebbe messo in atto a favore del Piccolo Teatro:

> «Il regolamento dei contributi ai Teatri Stabili qualificati come tali, riconosciuti giuridicamente come tali, prevede il contratto di dodici mesi.
> Io attendo da Roma copia del regolamento e già lo so, non credo ci sia nulla da fare. Se noi desideriamo essere riconosciuti come teatro stabile, se desideriamo aver il contributo di dieci milioni aumentabile, è ovvio che dobbiamo sottostare ai regolamenti di chi ci dà il denaro.
> Io non mi spavento tanto della durata del contratto, quanto di QUELLO CHE FAREMO in luglio e agosto venturo avendo la compagnia a balia.
> De Pirro, col quale come ti dissi a Verona io ho parlato a lungo, mi ha detto e mi dice di STAR TRANQUILLI perché anzitutto come TEATRO STABILE il Governo non ci abbandonerà mai (vedi, superamento della sovvenzione), in secondo luogo perché dice che gli spettacoli all'aperto l'anno prossimo saranno, prima che ad altri, assegnati a noi. Il Ministero, mi ha detto, dando le sovvenzioni per gli spettacoli all'aperto, imporrà il P.T. onde procurarci del lavoro nei mesi morti. [...]
> Insomma: soluzioni ce ne sono, in quanto io non credo potremo spuntarla.
> Prima che ti allarmassi tu, mi allarmai io ma trovai De Pirro FERMISSIMO su questo punto, quanto era fermo sulla solidarietà (sempre espressa!) per noi. D'altra parte, dire di no e battersi per dieci mesi, CI CONVIENE? Non è forse un torto a chi ci aiuta? Non è forse una dimostrazione di lezza? Io penso che convenga accettare il diktat, penando viceversa su COME coprire tanto tempo. Non c'è nulla da fare: il teatro deve essere continuativo [...]».[21]

Per quanto condizionato a precise e onerose richieste della Direzione generale, si tratta per il Piccolo di un momento cruciale. Certamente per Grassi un passo decisivo verso la definizione governativa di quelle riforme di struttura che da anni andava invocando e che, solo a febbraio 1948, gli apparivano ancora utopiche a livello di interventi statuali[22].

Scrive Grassi che la Direzione generale, dando «sovvenzioni per gli spettacoli all'aperto», «IMPORRÀ» il Piccolo, onde procurare lavoro anche nei mesi estivi. Le parole usate da Grassi, che insiste di fatto sulla garanzia di una vera e propria strategia della Direzione generale a sostegno del Piccolo, potrebbero essere non del tutto corrispondenti alla realtà dei colloqui con De Pirro, e soprattutto

[21] Lettera 10 agosto 1948, in ASPT, *Corrispondenza Direzione Piccolo Teatro di Milano*, 25.
[22] Cfr. ancora Grassi 1948.

Arti della Performance: orizzonti e culture, n. 15, 2026 – ISBN 9788854972254
DOI: https://doi.org/10.6092/unibo/amsacta/8829
Collana diretta da Matteo Casari e Gerardo Guccini: http://amsacta.unibo.it
Creative Commons: Attribuzione - Non Commerciale 4.0 (CC BY-NC 4.0)

finalizzate a rassicurare in modo convincente il proprio responsabile amministrativo, nonché rilevante esponente del Partito Socialista milanese (che esprimeva per altro la maggioranza del Consiglio di Amministrazione del Piccolo), a proposito della certezza del sostegno governativo e delle relative (e addirittura autoritarie) modalità di intervento per garantire la copertura economica al contratto di dodici mesi.

Rileviamo, tuttavia, che la strategia di sostegno estivo annunciata da Grassi per l'estate 1949 era stata, di fatto, già realizzata con continuità proprio nell'estate 1948.

Questi, infatti, erano stati gli impegni estivi del Piccolo Teatro tra giugno e settembre 1948:

- Firenze, Giardino di Boboli (su invito del Maggio Musicale Fiorentino) con *La Tempesta*, sette recite dal 6 giugno al 13 giugno del 1948, regia Giorgio Strehler;
- Verona, Estate Teatrale Veronese, con *Romeo e Giulietta*, dal 26 luglio al 30 luglio 1948, regia Renato Simoni;
- San Miniato, *Assassinio nella cattedrale*, dal 21 al 25 agosto 1948, regia di Giorgio Strehler[23];
- Venezia, Festival Internazionale, con *Il Corvo* di Gozzi, 26-27 settembre 1948 (poi Londra 6-7 ottobre 1948, Parigi 14-15 ottobre 1948), regia di Giorgio Strehler[24].

Si tratta di un impegno produttivo e temporale che, nella storia del Piccolo, non si verificherà più in questi termini per quanto riguarda il periodo estivo, di fatto coperto quasi interamente nell'estate 1948 con quattro nuove produzioni in Italia. In seguito, e in particolare a partire dalla successiva stagione 1948/49, l'estate diventerà invece spesso occasione di tournées all'estero, con spettacoli in repertorio, economicamente sostenute non solo dalla Direzione generale, ma direttamente anche dal Ministero degli esteri, o da ambasciate, consolati, istituti di cultura italiani all'estero.

Nel caso dell'estate 1948, ciascun impegno in data estiva prevedeva ovviamente non solo le recite, spesso di numero limitato, ma prove come minimo di due settimane piene con l'intera compagnia. L'impegno complessivo documentabile per la *Tempesta* al Giardino di Boboli fu, per esempio, di circa 30 giorni. *Assassinio nella Cattedrale* a San Miniato occupò nel complesso la compagnia, tra prove e recite, per un totale di 21 giorni.

Lo studio di quest'ultimo specifico caso ci ha già consentito di misurare quanto, proprio nell'estate 1948, gli spettacoli estivi furono occasione per sostenere economicamente il Piccolo Teatro, oltre che

[23] Il programma di sala indica quattro recite nei giorni 21, 22, 23, 25 agosto 1948; i libri ufficiali del Piccolo indicano invece tre recite (cfr. in particolare *1947-1958. Piccolo Teatro*, Moneta, Milano 1958: p. 62).
[24] La stagione 1948/1949 aprirà al Piccolo in continuità, inaugurata con *Il Corvo* dal 21 ottobre al 21 novembre 1948.

Arti della Performance: orizzonti e culture, n. 15, 2026 – ISBN 9788854972254
DOI: https://doi.org/10.6092/unibo/amsacta/8829
Collana diretta da Matteo Casari e Gerardo Guccini: http://amsacta.unibo.it
Creative Commons: Attribuzione - Non Commerciale 4.0 (CC BY-NC 4.0)

per garantire continuità di scrittura alla compagine attorica, e come tale sostegno fosse esito di un preciso intervento della Direzione generale (cfr. Locatelli-Amato 2024).

Quando Grassi scriveva al suo Direttore amministrativo che la Direzione generale li avrebbe sostenuti nella stagione estiva 1949, addirittura "imponendo" il Piccolo per consentire il rispetto della norma relativa alla continuità di scritture di dodici mesi, faceva letteralmente i conti anche a partire da ciò che già stava avvenendo nell'estate 1948.

Possiamo dunque cogliere una strategia di Nicola De Pirro e della Direzione generale: negli stessi mesi in cui vengono definite le prime modalità governative di riconoscimento e finanziamento dei primi teatri stabili, la Direzione generale dello Spettacolo impone a questi (ma di fatto, in quel frangente, al solo Piccolo Teatro di Milano) un impegno contrattuale continuativo di dodici mesi per la compagine artistica; un diktat che sarebbe stato finanziariamente e organizzativamente inaccettabile, ma che in quello stesso frangente viene definito come praticabile dalla stessa Direzione generale anche grazie al sostegno straordinario all'Istituto del Dramma Popolare per l'estate 1948, di fatto condizionato alla presenza del Piccolo Teatro di Milano (cfr. ancora Locatelli-Amato 2023).

Definire le condizioni di praticabilità di una norma è uno dei modi in cui l'ideologia teatrale attua i propri progetti.

Grassi e De Pirro condividevano l'idea che la stabilità teatrale pubblica dovesse definirsi in termini di continuità di struttura, anzitutto di organico tecnico-direttivo e di direzione artistica; la continuità contrattuale degli attori, per quanto importante, poteva invece essere un grave problema qualora costringesse a tenere «la compagnia a balia»[25] anche nei mesi estivi. Non sarà un caso che la circolare della Direzione generale del 23 agosto 1949[26] riporti l'obbligo di impegno contrattuale per la compagine artistica dei teatri stabili a dieci mesi, probabilmente a seguito di un ulteriore compromesso con Andreotti, ora più in linea con le prime volontà di De Pirro del 1948 e con una realtà sistemica che avrebbe comportato ulteriori difficili e finanche poco lineari condizioni di applicabilità, sia da parte dei teatri stabili sia da parte della Direzione generale.

Si tratta (come si intuisce anche dai termini utilizzati da Grassi rispetto alla compagnia da dover tenere "a balia") di una vera e propria mentalità, che pensa agli attori non come la ragione d'essere, ma come una componente del teatro: la continuità istituzionale della struttura, di cui il regista è elemento stabile

[25] Queste le parole di Grassi nella sopra citata lettera a Lamberto Jori.
[26] Cfr. Circolare n. 4738/T.P.G. 4 del 23 agosto 1949.

Arti della Performance: orizzonti e culture, n. 15, 2026 – ISBN 9788854972254
DOI: https://doi.org/10.6092/unibo/amsacta/8829
Collana diretta da Matteo Casari e Gerardo Guccini: http://amsacta.unibo.it
Creative Commons: Attribuzione - Non Commerciale 4.0 (CC BY-NC 4.0)

e portante[27], vi è definita come essenziale e sovraordinata alla continuità temporale della compagine attorica.

Si pensi, ancora, a quanto Grassi insista da subito, ufficialmente e anche pubblicamente, sulla linea di smantellamento dei ruoli nella prassi produttiva del Piccolo. Non era una polemica nuova. Tuttavia la definizione del lavoro attorico nei ruoli, per quanto considerato da Grassi e poi, molto più avanti, anche da Strehler come un residuato di antiche abitudini di lavoro, nel secondo dopoguerra era per gli attori, almeno a livello inconscio, ciò che ancora caratterizzava la materialità del mestiere in quanto componente di un vero e proprio organismo collettivo: un sistema che per secoli era stato capace di integrare i molteplici dislivelli della vita sociale e culturale degli attori, rendendo altresì possibile, nella bilancia dello spettacolo, il precario ma fecondo equilibrio, nonostante l'impossibilità intrinseca di una congruenza di pesi, tra attori e spettatori. Non sarà dunque un caso che vi furono attori e attrici che proprio al Piccolo diedero battaglia in merito ai ruoli: potrebbero sembrare solo personalismi, una difesa di abitudini, o forme di resistenza (cfr. Pasanisi 2022), se letti da fuori e a partire dal nostro modo di pensare il teatro; furono probabilmente un estremo e istintivo tentativo di preservare anche all'interno del modo registico italiano la diversa qualità di pensiero e azione teatrale della secolare tradizione attorica.

Ma era ormai già troppo tardi. Al netto di un periodo di assestamento che possiamo collocare tra il 1947 e il 1954[28], la stabilità pubblica all'insegna del modo produttivo registico definita dal Piccolo, e su di esso istituzionalmente modellata anche grazie al sostanziale consenso di De Pirro, si definirà in coerenza con le esigenze "industriali" di Grassi e a partire da una idea di valore dell'attore fondata anzitutto sulle sue qualità recitative e di funzionalità alla regia, e che invece degradava a vecchie abitudini, o addirittura abitudini malate e a vizî, l'intreccio inestricabile e indistinguibile di arte e vita che da secoli aveva caratterizzato la "microsocietà degli attori".

Messa in discussione alla radice proprio una idea avvalorata della microsocietà degli attori, nonostante le premesse programmatiche dello stesso Piccolo Teatro sembrassero porre le fondamenta del nascente teatro pubblico sulle capacità generative di un'etica del piccolo gruppo, ne conseguì una

[27] Non sarà inutile notare che nei preventivi inviati alla Direzione generale, Strehler è indicato esplicitamente tra i costi della Direzione del Teatro (con indicazioni di stipendi complessivi mensili) e non del gruppo artistico (per gli attori i compensi venivano invece definiti per giornata lavorata e giornata di prove).
[28] Rimando ancora in proposito a Locatelli (2023: 118-138).

Arti della Performance: orizzonti e culture, n. 15, 2026 – ISBN 9788854972254
DOI: https://doi.org/10.6092/unibo/amsacta/8829
Collana diretta da Matteo Casari e Gerardo Guccini: http://amsacta.unibo.it
Creative Commons: Attribuzione - Non Commerciale 4.0 (CC BY-NC 4.0)

progressiva normalizzazione della cultura attorica, incentivata dalle norme stesse imposte dalla Direzione generale dello Spettacolo.

Ben presto gli stessi attori (a suo tempo sostanzialmente indifferenti alla continuità annuale delle scritture per i teatri stabili tanto cara ad Andreotti) inizieranno a porre un problema che storicamente non avevano mai posto in questi termini, anche perché si trattava di un problema che letteralmente non poteva in alcun modo rientrare nell'ordine del discorso degli attori: intendo ovviamente il serio problema politico e sociale della *precarietà* tipica del proprio lavoro, anche a confronto con le tutele tipiche dei lavori *normali*; col tempo, del resto, la Direzione generale allenterà sempre più i vincoli di tutela degli artisti; la maggioranza di questi, nel chiedere tutele e confrontandosi con il *normale*, definisce appunto un ordine del discorso inedito sull'attore; la sacrosanta richiesta di tutele sancisce, implicitamente, l'incapacità e impossibilità (oggi ancor più che settant'anni fa) di definire processi artistici capaci di rispondere, all'occorrenza, agli squilibri esterni e interni al proprio mestiere, che era stata invece condizione storica, antropologica e sociologica dell'attore italiano sin dalla metà del Cinquecento.

IX. Per non concludere

Abbiamo anche riflettuto, nel corso delle ricerche e in particolare in occasione dei lavori sui dati del finanziamento per il periodo 1968-1971, su un altro processo decisivo, rappresentato dalla distinzione, divenuta strutturale nel secondo Novecento, tra un teatro supposto "normale" e un teatro collocato in uno spazio altro: sperimentale, di ricerca, di avanguardia, nuovo. Questa suddivisione, apparentemente funzionale alla distribuzione delle risorse, introduce in realtà una gerarchia che spinge la pluralità storica delle pratiche teatrali a organizzarsi in maniera artificiosa. In questo ambito specifico è possibile osservare con facilità quanto il sistema delle erogazioni pubbliche non si limiti a rispondere alle emergenze del teatro assorbendole nominalisticamente entro le maglie del teatro come interesse pubblico, ma ne orienti anche le forme di esistenza, inducendo gli operatori a modellare le proprie pratiche e i propri discorsi in funzione della riconoscibilità amministrativa. Proprio a partire dal 1967/1968 la "sperimentazione" viene ufficialmente ammessa e sostenuta, entra nell'ordine del discorso delle norme.

Pensare che la sperimentazione, e dunque l'imprevisto, possa essere a priori definibile è uno di quei paradossi istituzionali per cui il riconoscimento precede l'esperienza e le pratiche, e tende

Arti della Performance: orizzonti e culture, n. 15, 2026 – ISBN 9788854972254
DOI: https://doi.org/10.6092/unibo/amsacta/8829
Collana diretta da Matteo Casari e Gerardo Guccini: http://amsacta.unibo.it
Creative Commons: Attribuzione - Non Commerciale 4.0 (CC BY-NC 4.0)

inevitabilmente a sostituirle con una idea astratta di ricerca, di innovazione, che alla lunga può spostare il lavoro artistico dal rischio (e dall'utopia) dell'esperienza alla necessità di definirne in anticipo le ragioni. Credo sia una questione urgente anche per il teatro attuale.

Dovremmo anche parlare, in stretto legame con quanto sopra, della progressiva istituzionalizzazione del teatro inteso come Cultura e di quanto abbia comportato ridefinizioni radicali del suo statuto: qualcosa che deve essere giustificato, tutelato, difeso in quanto tale, perché *bene culturale*.

Ma il tempo e lo spazio qui concessi sono esauriti. Un'altra volta.

Arti della Performance: orizzonti e culture, n. 15, 2026 – ISBN 9788854972254
DOI: https://doi.org/10.6092/unibo/amsacta/8829
Collana diretta da Matteo Casari e Gerardo Guccini: http://amsacta.unibo.it
Creative Commons: Attribuzione - Non Commerciale 4.0 (CC BY-NC 4.0)

Bibliografia

Amato, Giuseppe

2020 *Teatro e Istituzioni: la politica delle sovvenzioni della "Legge Andreotti". Studio sui verbali della commissione consultiva (1948-1950)*, tesi di laurea, Corso di laurea magistrale in Teatro, Cinema, Danza e Arti Digitali, Sapienza Università di Roma, relatore Stefano Locatelli.

Amato, Giuseppe

2021 *Sulla politica delle sovvenzioni alle attività teatrali nel secondo dopoguerra: introduzione ai verbali della prima commissione consultiva (1948-1950)*, in «Biblioteca Teatrale», n. 136, pp. 139-159.

Cotula, F. – Spaventa, L.

1993 *La politica monetaria tra le due guerre: 1919-1935*, in F. Cotula – M. De Cecco – G. Toniolo (a cura di), *La Banca d'Italia. Sintesi della ricerca storica 1893-1960*, Laterza, Roma-Bari.

Labrousse, Ernest

1944 *La crise de l'économie française à la fin de l'Ancien Régime et au début de la Révolution*, Presses Universitaires de France, Paris.

Chaunu, Pierre

1978 *Histoire quantitative, histoire seriélle*, Armand Colin, Paris.

Di Tizio, Raffaella (a cura di)

2024 *Dossier. Strehler e gli altri. Intorno alla "generazione dei registi"*, «Teatro e Storia», 45, pp. 193-348.

d'Amico, Silvio

1929 *Tramonto del grande attore*, Mondadori, Milano.

1931 *La crisi del teatro*, Edizioni di critica fascista, Roma.

Di Tizio, Raffaella

2024 *La bandiera di una generazione. Introduzione al dossier*, in «Teatro e Storia», 45, pp. 195-203.

Farge, Arlette

1986 *La vie fragile. Violence pouvoirs et solidarités à Paris au XVIII^{e} siè*cle, Hachette, Paris.

Arti della Performance: orizzonti e culture, n. 15, 2026 – ISBN 9788854972254
DOI: https://doi.org/10.6092/unibo/amsacta/8829
Collana diretta da Matteo Casari e Gerardo Guccini: http://amsacta.unibo.it
Creative Commons: Attribuzione - Non Commerciale 4.0 (CC BY-NC 4.0)

1989 *Le Goût de l'archive*, Seuil, Paris.

Furet, François

1978 *Penser la Révolution française*, Gallimard, Paris.

Geraci, Stefano

2006 *Il teatro di Visconti. Scritti di Gerardo Guerrieri*, in S. Geraci (a cura di), Officina, Roma.

Ginzburg, Carlo

1986 *Spie. Radici di un paradigma indiziario*, in *Miti, emblemi, spie*, Einaudi, Torino.

Grassi, Paolo

1948 *Teatro corporativo?*, in «Sipario», gennaio-febbraio 1948, pp. 79-80.

Guerrieri, Gerardo

1990 *Pagine di teatro*, S. Geraci (a cura di), in «Teatro e Storia», a. V, n. 1, aprile 1990, pp. 35-41.

Levi, Giovanni

1985 *L'eredità immateriale. Carriera di un esorcista nel Piemonte del Seicento*, Einaudi, Torino.

Locatelli, Stefano

2023 *L'eccezione e la norma. Il Piccolo Teatro di Milano alle origini della stabilità pubblica*, Audino, Roma.

2024 *Strehler: traumi ed equilibri. 1947-1954*, «Teatro e Storia», 45, 2004, pp. 214-244.

Locatelli, S. – Amato, G.

2024 *Giulio Andreotti e Nicola De Pirro tra compromessi e strategie della Direzione generale dello Spettacolo: Assassinio nella cattedrale a San Miniato e le prime norme sui teatri stabili,* «Biblioteca Teatrale», 141, gennaio-giugno, pp. 393-418.

Mattei, Clara Elisabetta

2015 *The Guardians of Capitalism. International Consensus and Fascist Technocratic Implementation of Austerity*, «LEM Working Papers», 23, September 2015.

2022 *The Capital Order. How Economists Invented Austerity and Paved the Way to Fascism*, Chicago, University of Chicago Press, 2022 (trad. It. *Operazione austerità. Come gli economisti hanno aperto la strada al fascismo,* Einaudi, Torino 2022).

Meldolesi, Claudio

1984a *Fondamenti del teatro italiano. La generazione dei registi*, Sansoni, Firenze.

Arti della Performance: orizzonti e culture, n. 15, 2026 – ISBN 9788854972254
DOI: https://doi.org/10.6092/unibo/amsacta/8829
Collana diretta da Matteo Casari e Gerardo Guccini: http://amsacta.unibo.it
Creative Commons: Attribuzione - Non Commerciale 4.0 (CC BY-NC 4.0)

1984b *La microsocietà degli attori. Una storia di tre secoli e più*, in C. Meldoledi – L. Mariani – M. Schino –F. Taviani (a cura di), *Pensare l'attore*, Bulzoni, Roma, 2013, pp. 57-77.

1987 *La regia d'avanguardia del giovane Strehler*, in *Fra Totò e Gadda. Sei invenzioni sprecate dal teatro italiano*, Bulzoni, Roma, pp. 109-140.

Pasanisi, Chiara

2022 *La resistenza delle attrici nel secondo Novecento*. *Recitazione, repertorio e regia in Miranda Campa, Ave Ninchi, Lilla Brignone, Sarah Ferrati*, Mimesis, Milano.

Pedullà, Gianfranco

1994 *Il teatro italiano nel tempo del fascismo*, Il Mulino, Bologna.

Revel, Jacques

1996 *Micro-analyse et construction du social*, in Id. (a cura di), *Jeux d'échelles. La micro-analyse à l'expérience*, Gallimard Paris 1996 (trad. it. *Giochi di scala. La microstoria alla prova dell'esperienza*, Roma, Viella, 2006, pp. 19-44).

Scarpellini, Emanuela

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

Schino, Mirella

1998 *Sul «ritardo» del teatro italiano*, «Teatro e Storia», 3, 1998, n.1, pp. 51-72.

2011 *Storia di una parola. Fascismo e mutamenti di mentalità teatrale*, «Teatro e Storia», 25, 2011, pp. 169-212.

2017 *Dal punto di vista degli attori. 1915-1921 e oltre*, «Teatro e Storia», 38, 2017, pp. 67-113.

2025 *Un teatro indifeso. Il fascismo e la fine della microsocietà degli attori*, «Teatro e Storia», 46, 2025, pp. 47-84.

Squarzina, Luigi

2005 *Il romanzo della regia. Duecento anni di trionfi e sconfitte*, Pacini, Ospedaletto-Pisa.

Strehler, Giorgio

1942 *Responsabilità della regia*, «Posizione», nn. 3/4, 10 novembre 1942, in Fabio Battistini, Giorgio Strehler, Roma, Gremese, 1980, pp. 21-23.

Strehler, Giorgio

1958 [*Introduzione*], in 1947-1958. Piccolo Teatro, Moneta, Milano, pp. 11-18.

Taviani, Ferdinando

1988 *Tre note*, in «Teatro e Storia», 1988, pp. 3-21.

Arti della Performance: orizzonti e culture, n. 15, 2026 – ISBN 9788854972254
DOI: https://doi.org/10.6092/unibo/amsacta/8829
Collana diretta da Matteo Casari e Gerardo Guccini: http://amsacta.unibo.it
Creative Commons: Attribuzione - Non Commerciale 4.0 (CC BY-NC 4.0)

1976 *Ideologia teatrale e teatro materiale: sul "teatro che fa a meno dei testi"*, in «Quaderni di teatro», 1, 1976, pp. 17-25.

1982 *Le visioni del teatro*, Id., *Le visioni del teatro. Scritti sul teatro dell'Otto e Novecento*, Mirella Schino (a cura di), Bulzoni, Roma 2021, pp. 53-62.

Tofano, Sergio

1965 *Il teatro all'antica italiana*, Rizzoli, Milano.

Vannucci, Alessandra

2024 *La missione. Vicende brasiliane della "generazione dei registi"*, «Teatro e Storia», 45, pp. 255-28.

Arti della Performance: orizzonti e culture, n. 15, 2026 – ISBN 9788854972254
DOI: https://doi.org/10.6092/unibo/amsacta/8829
Collana diretta da Matteo Casari e Gerardo Guccini: http://amsacta.unibo.it
Creative Commons: Attribuzione - Non Commerciale 4.0 (CC BY-NC 4.0)

Le serie TC, TCF e Commissione consultiva per la prosa del fondo del Ministero del turismo e dello spettacolo: documenti, problemi e metodologia

di Giuseppe Amato

Il lavoro della nostra unità si fonda principalmente sullo studio di una consistente documentazione appartenente al complesso di fondi del Ministero del turismo e dello spettacolo, conservato a Roma presso l'Archivio Centrale dello Stato (di seguito ACS). Con una consistenza di oltre tremila buste, il complesso di fondi è in grado di raccontare tutta l'attività amministrativa espletata dalle istituzioni nei confronti dello spettacolo (teatro, cinema, musica e danza). La nostra unità si è concentrata sull'intervento pubblico a favore del teatro di prosa in termini principalmente economici in un arco di tempo che va dal 1935 al 1965. Nello specifico, l'obiettivo della ricerca è stato quello di definire con precisione l'entità del finanziamento pubblico allo spettacolo dal vivo, ricostruendone l'oscillazione nel corso degli anni e monitorando l'evoluzione di tutti quei fattori ad esso legati, come la definizione delle diverse categorie di soggetti ammessi ai contributi o la classificazione delle sovvenzioni statali che, anno dopo anno, assumono forme e denominazioni differenti. L'intento è stato quello di cogliere dietro i mutamenti dell'intervento pubblico ragioni di ordine politico oppure semplicemente produttive proprie del sistema teatrale, al fine di comprendere in che modo cambia la scena di prosa in funzione dell'intervento statale e viceversa – si pensi, ad esempio, alla nascita della stabilità e all'impegno profuso dalle istituzioni a partire dal secondo dopoguerra nel supportare tali iniziative, favorendo l'affermazione di un nuovo sistema produttivo che divise nettamente il settore in due: da una parte i soggetti stabili e dall'altra quelli itineranti, eredi della tradizione teatrale italiana.

Per fare ciò, sono state prese in esame tre serie archivistiche tra loro strettamente connesse che conservano tutta la documentazione relativa all'assegnazione dei contributi pubblici a favore di teatri e compagnie tra gli anni Quaranta e Novanta del secolo scorso: serie TC, serie TCF e sottoserie Commissione consultiva per la prosa. Queste pagine hanno l'obiettivo di presentare la metodologia adottata dall'unità di ricerca nelle primissime fasi di approccio ai documenti, ovvero quelle di inventariazione delle serie di riferimento, di digitalizzazione dei materiali e di estrazione dati. Si metteranno in evidenza i problemi relativi ai documenti (come, ad esempio, le difficoltà legate all'assenza di strumenti di corredo, la complessità espositiva delle carte o la difficile leggibilità dovuta

Arti della Performance: orizzonti e culture, n. 15, 2026 – ISBN 9788854972254
DOI: https://doi.org/10.6092/unibo/amsacta/8829
Collana diretta da Matteo Casari e Gerardo Guccini: http://amsacta.unibo.it
Creative Commons: Attribuzione - Non Commerciale 4.0 (CC BY-NC 4.0)

al pessimo stato di conservazione), specialmente in funzione di quelle pratiche propedeutiche all'utilizzo dell'Intelligenza Artificiale che, in origine, avrebbe dovuto rappresentare lo strumento principale per l'estrazione e l'analisi dei dati quantitativi derivanti dalla consultazione dei materiali.

I. Il fondo della Direzione generale dello Spettacolo: stratificazione e articolazione

Prima di entrare nel dettaglio degli obiettivi della ricerca e di definire ipotesi, strategie e metodologia adottate, è necessario soffermarsi sulla natura della documentazione. Il complesso di fondi del Ministero del turismo e dello spettacolo rappresenta una fonte archivistica inedita che nel 2023 è stata coinvolta nel processo di riordino e inventariazione come principale azione del progetto di Ateneo dell'Università "La Sapienza" coordinato dal prof. Damiano Garofalo, intitolato *Politics of Culture in Italy: The Institutionalisation of Cinema, Theatre and Performing Arts (1935-1965)*. Grazie a questo intervento è stato possibile stimare la consistenza del fondo e comprenderne, oltre alla stratificazione, anche la complessa articolazione.

A dispetto del suo nome, esso conserva documentazione che non si colloca nell'arco di vita del ministero (1959-1994), perché alcuni organismi operanti al suo interno erano in attività ancor prima della sua costituzione. L'esempio più lampante in tal senso è quello della Direzione generale dello Spettacolo (DGS), istituita formalmente nel 1948 ma anch'essa già operante almeno dal 1935[1]. Il complesso di fondi, dunque, che vanta una consistenza di 3.099 buste, contiene tutta la documentazione prodotta dalle istituzioni competenti in materia di spettacolo (dal Ministero per la stampa e la propaganda fino al Ministero per i beni e le attività culturali) coprendo un arco cronologico che va dalla metà degli anni Trenta fino ai primi anni Duemila. È bene fare subito una distinzione tra il complesso di fondi del Ministero del turismo e dello spettacolo e quello della Direzione generale dello Spettacolo che, pur essendo parte integrante del primo, costituisce una sezione a sé. D'ora in avanti, si farà riferimento esclusivamente a quest'ultimo (dal momento che ospita i materiali oggetto della ricerca) ma, trattandosi di fondi strettamente connessi tra loro anche per via delle competenze

[1] Con R.D.L. 1° aprile 1935, n. 327, convertito in legge nel giugno successivo, veniva istituito l'Ispettorato del Teatro alle dipendenze del Sottosegretariato per la stampa e la propaganda. Nell'ottobre del 1936 l'organismo fu elevato a Direzione generale per il Teatro, denominazione che subì un'ulteriore modifica nel 1940 inglobando anche il settore musicale. La Direzione generale per il Teatro e per la Musica rimase in attività fino al 1943, per poi essere sostituita dalla Direzione generale dello Spettacolo (D.Lgs. 8 aprile 1948, n. 274). Il suo assetto e le sue funzioni ricalcavano in tutto e per tutto la vecchia direzione generale di matrice fascista, eccetto che per l'accorpamento dei servizi teatrali e cinematografici.

Arti della Performance: orizzonti e culture, n. 15, 2026 – ISBN 9788854972254
DOI: https://doi.org/10.6092/unibo/amsacta/8829
Collana diretta da Matteo Casari e Gerardo Guccini: http://amsacta.unibo.it
Creative Commons: Attribuzione - Non Commerciale 4.0 (CC BY-NC 4.0)

trasversali degli uffici del ministero e della DGS (il che rende, per certi versi, la distinzione tra i due fondi puramente nominale), tutte le informazioni che seguono riguardano indistintamente entrambi i complessi.

La storia del fondo è particolarmente articolata soprattutto in relazione alle diverse migrazioni che ha subìto nel corso degli anni e alla sua sedimentazione iniziata, di fatto, tra il 1934 e il 1935 con la nascita rispettivamente del Sottosegretariato per la stampa e la propaganda e dell'Ispettorato del Teatro. Durante il Ventennio, il materiale è stato ospitato negli archivi del Ministero della cultura popolare presso la sede di via Vittorio Veneto 56, dove è rimasto fino all'autunno del 1943. Con la caduta del Fascismo e l'istituzione della Repubblica Sociale Italiana, l'archivio ha seguito lo stesso destino degli uffici subendo un trasferimento integrale nel nord Italia tra Venezia e Salò, per poi rientrare a Roma alla fine della guerra. Nel 1948, quando venne nuovamente istituita la DGS – questa volta non più alle dipendenze di un ministero bensì della Presidenza del Consiglio dei ministri (PCM) nell'ambito dei Servizi Stampa, spettacolo e turismo (tramutati dal 1949 al 1956 in Servizi Spettacolo, informazioni e proprietà letteraria) – gli uffici e l'archivio ripresero possesso della loro vecchia sede di via Vittorio Veneto.

La seconda migrazione si colloca nel 1959 quando, con l'istituzione del Ministero del turismo e dello spettacolo, la DGS si trasferì nei nuovi locali di via della Ferratella in Laterano 51. Qui la documentazione fu depositata all'interno di venticinque locali che, secondo un resoconto predisposto in occasione di un censimento condotto nel 1993 per volere dell'allora Sovrintendente dell'ACS Mario Serio, versavano in condizioni tutt'altro che buone con un sovraccarico di documenti mal conservati in presenza di umidità e insetti. Il resoconto, oltre a stimare una consistenza complessiva del fondo in 4.283 metri lineari, evidenziava come «la richiesta e la concessione di finanziamenti alle case cinematografiche e alle compagnie teatrali costituiscono l'oggetto di gran parte dei fascicoli, disordinatamente accatastati in molte delle stanze adibite ad archivio di deposito» (Ferrara, Tosatti 1998: 222). Un secondo censimento venne predisposto dal Ministero per i beni e le attività culturali tra il 2003 e il 2005 con un conseguente riordino dei materiali. Con tutta probabilità, le diverse classificazioni che oggi è possibile notare sui dorsi dei faldoni si devono proprio a questi due censimenti. Nelle serie prese in esame, infatti, si riscontra la presenza di tre differenti classificazioni (esclusa quella riferita all'ultima inventariazione del 2023): la prima, probabilmente la più datata, spesso difficilmente leggibile e tutt'altro che uniforme, indica il nome della serie (TC, TCF o Commissione consultiva), l'anno di riferimento e, in alcuni casi, anche i numeri di serie dei fascicoli per ciascun faldone. La seconda, non

Arti della Performance: orizzonti e culture, n. 15, 2026 – ISBN 9788854972254
DOI: https://doi.org/10.6092/unibo/amsacta/8829
Collana diretta da Matteo Casari e Gerardo Guccini: http://amsacta.unibo.it
Creative Commons: Attribuzione - Non Commerciale 4.0 (CC BY-NC 4.0)

necessariamente in ordine di tempo, è stata apposta in verde e riporta un codice alfanumerico progressivo dove la lettera H fa riferimento alla serie TC, mentre la Q si riferisce alla serie TCF e alla sottoserie Commissione consultiva (del legame tra queste due si dirà più avanti). L'ultima, contrassegnata dal colore rosso, sfrutta anch'essa un codice alfanumerico con le iniziali del ministero di afferenza: MTS/B/11 per la serie TC, MTS/B/12 per la serie TCF e MBAC/2 per la sottoserie Commissione consultiva per la prosa.

L'ultima migrazione che ha coinvolto il fondo avvenne tra il 2008 e il 2009 per un ulteriore trasferimento dai locali di via della Ferratella a quelli di Piazza di Santa Croce in Gerusalemme, ancora oggi sede dell'odierna Direzione generale Spettacolo. La carenza di spazi nel nuovo stabile rese necessario depositare parte della documentazione in ACS. Tuttavia, essendo l'archivio, a sua volta, impossibilitato ad accogliere l'ingente quantità di materiale, la DGS stipulò tre convenzioni con la Cineteca Lucana affinché prendesse temporaneamente in carico parte della documentazione[2]. Ad oggi, dunque, il fondo risulta disgregato e, inoltre, l'assenza di strumenti di corredo impedisce di conoscere la natura dei materiali conservati a Oppido Lucano (PZ) dalla cineteca.

Per quel che riguarda la sedimentazione del fondo, come ha rivelato lo studio condotto da Aldo Roma (2022), nel corso del tempo i documenti furono archiviati seguendo due criteri differenti: inizialmente le carte furono conservate in base alla loro classificazione (composta generalmente da un codice alfanumerico progressivo riferito a un singolo soggetto), successivamente gli uffici iniziarono a raccogliere, indipendentemente gli uni dagli altri, i materiali di propria competenza dando origine a serie ordinate per ufficio. È il caso delle serie TC e TCF, entrambe risalenti alla fine degli anni Quaranta, i cui acronimi indicano con tutta probabilità rispettivamente: "Teatri e Compagnie" e "Teatri e Compagnie - Finanziamenti". La prima contiene tutte le pratiche relative alle domande di agibilità teatrale dei complessi artistici, la seconda, invece, ospita la documentazione riguardante le richieste di finanziamento presentate dai teatri e dalle compagnie alla DGS. Verosimilmente, la serie TC ha iniziato a stratificarsi per prima – il che trova riscontro anche nei procedimenti amministrativi relativi alle richieste di agibilità che, a differenza dei finanziamenti pubblici, non hanno subìto alcuna interruzione

[2] La prima convenzione tra la Direzione generale per il Cinema e la Cineteca Lucana per la presa in carico, da parte di quest'ultima, della biblioteca storica del Ministero del turismo e dello spettacolo fu stipulata il 12 maggio 2008. Le altre due convenzioni, entrambe del 7 luglio 2009, riguardano la cessione di circa 10.000 faldoni (per un totale di 250 tonnellate di peso) da parte della Direzione generale per lo Spettacolo dal vivo e della Direzione generale per il Cinema a favore della Cineteca Lucana. Le tre convenzioni sono consultabili sul sito della Cineteca Lucana al seguente indirizzo: https://www.cinetecalucana.it/archivi/fondi/ministero-per-i-beni-e-le-attivita-culturali/(ultimo accesso: 11 febbraio 2026).

Arti della Performance: orizzonti e culture, n. 15, 2026 – ISBN 9788854972254
DOI: https://doi.org/10.6092/unibo/amsacta/8829
Collana diretta da Matteo Casari e Gerardo Guccini: http://amsacta.unibo.it
Creative Commons: Attribuzione - Non Commerciale 4.0 (CC BY-NC 4.0)

durante la Seconda Guerra Mondiale – assegnando a ciascun soggetto un codice univoco (TC113 - Compagnia D'Origlia-Palmi, TC139 - Peppino De Filippo, TC3227 - Compagnia Piccolo Teatro della Città di Torino, ecc.). Con la reintroduzione sistematica dei finanziamenti al teatro di prosa nel 1948, l'ufficio incaricato di gestirne le pratiche generò una seconda serie, la TCF appunto, all'interno della quale confluirono, insieme ai soggetti beneficiari di nuova formazione identificati dal codice TCF (TCF2567 - Teatro Stabile Città di Bolzano, TCF7003 - Compagnia Dario Fo-Franca Rame, ecc.), quelli già in attività che, avendo intrattenuto in passato rapporti con la DGS per via dell'agibilità, erano in possesso di un loro codice univoco. All'interno della serie TCF, infatti, specialmente nei primi anni Cinquanta, si rintracciano di frequente fascicoli relativi ai soggetti della prima serie che, oltre ai documenti relativi alle richieste di agibilità, ospitano le domande di finanziamento (TC28 - Compagnia Ninchi Annibale, TC992 - Compagnia Gilberto Govi, TC1124 - Compagnia Lombardi-Anselmi, ecc.).

Sulla base dell'ultimo censimento condotto nel 2023, il complesso di fondi del Ministero del turismo e dello spettacolo oggi ospita: il complesso di fondi del Gabinetto, il complesso di fondi della Direzione generale degli affari generali e del personale, il complesso di fondi della Direzione generale dello Spettacolo e il fondo della Commissione centrale per la musica. In linea con gli obiettivi della ricerca, al fine di tenere traccia del finanziamento pubblico al teatro di prosa con dati quantitativi precisi circa l'assegnazione dei contributi, l'unità ha indirizzato la sua attenzione esclusivamente verso il complesso di fondi della Direzione generale dello Spettacolo che, allo stato attuale, è articolato nelle seguenti serie: 1. Atti dei dirigenti; 2. Organi collegiali (all'interno della quale si trova la sottoserie Commissione consultiva per la prosa); 3. Estero; 4. Contributi, sovvenzioni e premi; 5. Fascicoli ordinati per classifica (che ospita, invece, le serie TC e TCF); 6. Produzione cinematografica - riconoscimento di nazionalità italiana; 7. Riconoscimento giuridico di enti, associazioni, fondazioni e teatri stabili; 8. Esercizio cinematografico; 9. Revisione teatrale.

II. La "Legge Andreotti" e il finanziamento pubblico al teatro di prosa

La ricerca si muove nell'ambito del finanziamento pubblico allo spettacolo dal vivo notoriamente introdotto negli anni Trenta come una delle principali azioni del processo di istituzionalizzazione del

Arti della Performance: orizzonti e culture, n. 15, 2026 – ISBN 9788854972254
DOI: https://doi.org/10.6092/unibo/amsacta/8829
Collana diretta da Matteo Casari e Gerardo Guccini: http://amsacta.unibo.it
Creative Commons: Attribuzione - Non Commerciale 4.0 (CC BY-NC 4.0)

teatro[3]. Infatti, fu proprio con la creazione dell'Ispettorato del Teatro, affidato alla direzione di Nicola De Pirro[4], che tutte le attribuzioni relative allo spettacolo dal vivo, fino a quel momento dislocate nei diversi dicasteri, subirono un accentramento. La nuova istituzione assorbì il ruolo di vigilanza e monitoraggio dal Ministero delle corporazioni, la censura dal Ministero degli interni e l'assegnazione dei contributi alle attività teatrali e musicali dal Ministero dell'educazione nazionale. Le sovvenzioni al teatro di prosa, inaugurate nei primissimi anni Venti, erano sempre state caratterizzate da una forte discontinuità relativa sia ai criteri di valutazione che alle modalità d'erogazione. Con il R.D.L. 3 febbraio 1936, n. 720, invece, per la prima volta nella storia d'Italia, veniva sistematizzata l'assegnazione dei finanziamenti al teatro drammatico affidando a una commissione consultiva, precedentemente costituita, il compito di valutare le domande[5].

Nel secondo dopoguerra, dopo l'istituzione della DGS alle dipendenze della PCM e sotto la diretta gestione del Sottosegretario Giulio Andreotti, le sovvenzioni furono reintrodotte con il D.Lgs. 20 febbraio 1948, n. 62 comunemente noto, proprio come "Legge Andreotti"[6]. Il decreto, di fatto, ripristinava il sistema di assegnazione dei contributi al teatro di prosa con le stesse identiche modalità che avevano caratterizzato le precedenti disposizioni fasciste in materia. Ciò rientra pienamente nella continuità di logiche e prassi del passato regime in epoca repubblicana, una teoria sviluppata, secondo Giovagnoli (2016), negli anni Settanta dalla "sinistra" per evidenziare la mancata discontinuità amministrativa tra Fascismo e Italia repubblicana. Altri due elementi si inscrivono all'interno di questa visione: la sopravvivenza delle leggi fasciste di pubblica sicurezza che diede modo alla Democrazia Cristiana di esercitare il potere con strumenti e pratiche nate durante il Fascismo, e la permanenza nei ruoli chiave dei vecchi funzionari che avevano servito attivamente il regime. Non sorprende, dunque, che la "Legge Andreotti" rispecchiasse quasi integralmente il R.D.L. 720/1936 predisposto dall'allora Direttore generale Nicola De Pirro. Nel dopoguerra, infatti, dopo un periodo di allontanamento forzato dagli uffici, egli fu richiamato al suo vecchio incarico da Andreotti proprio in concomitanza con la definizione del D.Lgs. 62/1948.

[3] A proposito dell'istituzionalizzazione del teatro e, più in generale, del panorama teatrale negli anni del Fascismo si rimanda ai contributi di Pedullà (1994) e Scarpellini (2004). Invece, per un approfondimento sull'evoluzione del sistema teatrale italiano dal punto di vista industriale nonché delle politiche culturali nell'ambito del teatro di prosa cfr. Cavaglieri (2021).

[4] Si tratta di una figura che, seppur centrale nel rapporto tra lo Stato e il settore teatrale, è stata lungamente ignorata dagli studi. Uno studio dettagliato, arricchito da cenni biografici, è oggi offerto dalla tesi di dottorato di Amato (2024).

[5] Il R.D.L. 720/1936, in realtà, dava attuazione pratica alle disposizioni in materia di assegnazione dei contributi allo spettacolo dal vivo già stabilite dagli articoli 4 e 7 del decreto che istituiva l'Ispettorato del Teatro (R.D.L. 327/1935).

[6] Per un approfondimento sulla "Legge Andreotti", in particolare sulla composizione della commissione consultiva e sulle prime modalità operative della DGS nel secondo dopoguerra si rimanda ad Amato (2021).

Arti della Performance: orizzonti e culture, n. 15, 2026 – ISBN 9788854972254
DOI: https://doi.org/10.6092/unibo/amsacta/8829
Collana diretta da Matteo Casari e Gerardo Guccini: http://amsacta.unibo.it
Creative Commons: Attribuzione - Non Commerciale 4.0 (CC BY-NC 4.0)

Nonostante i molteplici elementi di continuità, la "Legge Andreotti" introdusse alcune novità nel panorama teatrale istituzionale, prima fra tutte: il sistema delle circolari. Si trattava di atti amministrativi che, da quel momento e fino all'emanazione del D.M. 4 novembre 1999, n. 470, avrebbero regolato l'erogazione dei contributi pubblici definendo, anno dopo anno, i criteri di assegnazione[7]. Oltretutto, la mancanza di una legge organica sul teatro contribuì a conferire alle circolari la stessa efficacia dei provvedimenti parlamentari, rappresentando un utilissimo strumento nelle mani della DGS. Questo sistema, oltre a configurarsi come uno dei sintomi della precarietà con la quale la "Legge Andreotti" operò nei confronti dello spettacolo dal vivo, permise spesso al Governo di incidere in maniera precisa e, in alcuni casi, persino *ad hoc* sul sistema teatrale. Inoltre, spesso, tramite le circolari le istituzioni si limitavano a fotografare delle situazioni già in atto regolamentandole a posteriori – si pensi al Piccolo Teatro di Milano nato nel maggio del 1947 e sulla base del quale, a partire dall'anno successivo, lo Stato modellò le norme per il nascente sistema dei teatri stabili[8].

L'altra novità introdotta dalla "Legge Andreotti" (più precisamente dalle sue circolari normative) fu proprio il riconoscimento dei teatri stabili che rispondeva alla necessità di un aggiornamento della scena teatrale all'insegna della stabilità nello spazio e nel tempo dei complessi artistici nonché del nuovo modello produttivo basato sulla regia. Qui emergono due istanze ben precise, una artistica e una sociale, che trovano i loro rappresentanti rispettivamente in De Pirro e Andreotti. Per il Direttore generale, infatti, l'affermazione dei teatri stabili rappresentava, con le dovute differenze, il raggiungimento di uno degli obiettivi più ambìti e discussi del Ventennio: il Teatro di Stato. Gli stabili, finanziati con denaro pubblico, avrebbero garantito una continuità lavorativa agli artisti con un grande vantaggio in termini di affiatamento del gruppo e, quindi, di realizzazione scenica, specialmente in presenza della nuova figura ordinatrice del regista. Come Silvio d'Amico, De Pirro era un sostenitore

[7] Solitamente a un D.Lgs. fa seguito una fonte regolamentare avente lo scopo di definire i dettagli dell'atto normativo e di disciplinarne l'attuazione. Alla "Legge Andreotti" seguirono, invece, una serie di atti amministrativi, aventi anche carattere attuativo, impropriamente denominati "circolari". Tale denominazione rischia di indurre in errore circa l'efficacia dell'atto e la gerarchia delle fonti interessate. La circolare ha, infatti, una rilevanza interna alla Pubblica Amministrazione cui è rivolta. Non vale lo stesso per una fonte regolamentare che solitamente ha, invece, rilevanza pubblica. L'anomalia di queste circolari risiede proprio nella discrepanza tra la loro denominazione (che configura una comunicazione interna alla Pubblica Amministrazione) e i loro destinatari (tutti i soggetti pubblici o privati aspiranti a ottenere una sovvenzione). In base alla loro configurazione, sarebbe forse più opportuno utilizzare la dicitura "Avviso pubblico", tuttavia, in queste pagine si è comunque deciso di mantenere il termine "circolare" per una questione di coerenza con il resto della documentazione coeva. Occorre altresì evidenziare che, oltre a comparire nell'intestazione dei documenti in questione, era la stessa PCM a servirsi del termine "circolare", come riportato in Presidenza del Consiglio dei Ministri, Servizi Spettacolo, informazioni e proprietà intellettuale, *Bollettino Ufficiale, supplemento n. 1, contenente l'elenco delle sovvenzioni alle compagnie di prosa e rivista erogate negli esercizi 1947-48 e 1948-49*, Istituto Poligrafico dello Stato, Roma 1949, conservato in Archivio Andreotti, *Teatro*, b. 921, f. Sovvenzioni. Polemiche. Critiche ecc.

[8] Sull'argomento si rimanda a Locatelli (2023).

Arti della Performance: orizzonti e culture, n. 15, 2026 – ISBN 9788854972254
DOI: https://doi.org/10.6092/unibo/amsacta/8829
Collana diretta da Matteo Casari e Gerardo Guccini: http://amsacta.unibo.it
Creative Commons: Attribuzione - Non Commerciale 4.0 (CC BY-NC 4.0)

della teoria del ritardo del teatro italiano rispetto alla scena europea, dove sia la regia che l'intervento della mano pubblica erano elementi più che affermati[9]. Diversa era la posizione di Andreotti che, invece, nel difendere gli interessi del Governo pensava alla stabilità come soluzione concreta al problema della disoccupazione, così sentito nel secondo dopoguerra.

Per via della sua stretta dipendenza dalla PCM, la commissione, coordinata dal Sottosegretario e dal Direttore generale, si configurò non solo come organo consultivo ma soprattutto normativo, la cui azione veniva espletata attraverso l'emanazione delle circolari. In particolar modo, nel periodo che va dal 1948 al 1953 il binomio De Pirro-Andreotti fu protagonista di tutta una serie di manovre e strategie tese a bilanciare l'intervento statale ora a favore del versante artistico, ora di quello sociale[10]. Grazie alla ricostruzione dell'intervento pubblico a favore del teatro di prosa in termini quantitativi, è possibile leggere e comprendere l'oscillazione di tali equilibri che contribuirono a plasmare un panorama teatrale istituzionale che ancora oggi, in un certo qual modo, è possibile osservare.

III. Classificazione dei materiali e questioni metodologiche: un primo approccio all'Intelligenza Artificiale

La principale funzione della commissione consultiva, al di là di quella normativa, rimaneva quella di valutare i complessi artistici e i teatri ai fini dell'assegnazione del contributo. La valutazione, che non poteva prescindere dai pareri delle associazioni di categoria e dal nulla osta di agibilità, avveniva sulla base di una serie di materiali presentati dai soggetti, tra cui: il progetto di attività, l'elenco artistico, il bilancio preventivo, il giro indicativo delle piazze, il repertorio e il foglio paga. Questa documentazione, suddivisa in fascicoli ordinati per soggetto proponente, costituisce il corpus principale della serie TCF che copre un arco cronologico che va dal 1950 al 1976 ed è composta da 254 buste. I materiali contenuti al suo interno sono fortemente eterogenei e, oltre a quelli appena citati, si rintracciano: consuntivi economici, bozzetti di scenografie, ritagli di giornale, borderò, descrizione sommaria delle attività, corrispondenza con il ministero e con le associazioni di categoria, ecc.

[9] La logica del "ritardo" del teatro italiano fu introdotta da d'Amico (1929) e si configurò più come una percezione, da parte di esperti della scena e intellettuali, del divario in termini artistici e produttivi della scena italiana rispetto a quella degli altri paesi europei. A tal proposito cfr. Schino (1998).

[10] L'argomento è oggetto di un saggio di Locatelli e Amato (2024).

Arti della Performance: orizzonti e culture, n. 15, 2026 – ISBN 9788854972254
DOI: https://doi.org/10.6092/unibo/amsacta/8829
Collana diretta da Matteo Casari e Gerardo Guccini: http://amsacta.unibo.it
Creative Commons: Attribuzione - Non Commerciale 4.0 (CC BY-NC 4.0)

La serie TC, invece, i cui estremi sono 1948-1985, consta di 199 buste e ospita principalmente le domande di agibilità presentate dalle compagnie con le relative autorizzazioni rilasciate dalla DGS, anche se una parte considerevole della documentazione è composta da borderò.

La sottoserie Commissione consultiva per la prosa è composta da 36 buste che coprono un arco cronologico che va dal 1948 al 1994[11] – in questo intervallo, tuttavia, si individuano due grosse lacune: la prima dal 1950 al 1969, la seconda dal 1977 al 1990. Essa contiene il resoconto di tutta l'attività svolta dalla commissione e, nello specifico, si rintracciano: verbali delle riunioni, resoconti parlamentari, schemi e tabelle delle sovvenzioni assegnate a ciascun soggetto anno per anno, appunti inviati a ministri o direttori generali, norme attuative, circolari, disegni di legge, delibere, ecc.

Come è facile notare, si tratta di tre apparati documentari che dialogano naturalmente tra loro. Infatti, se la serie TC contiene le istanze di agibilità (necessaria ai fini della richiesta di contributo) e la TCF ospita, invece, le domande di finanziamento inviate dai soggetti alla DGS, la serie Commissione consultiva per la prosa riporta i verbali all'interno dei quali tali domande vengono discusse e infine approvate o respinte. È nell'ottica di preservare questo prezioso dialogo che la nostra unità ha sviluppato un prototipo di piattaforma in grado di mostrare, tra le altre cose, l'iter che una singola domanda di finanziamento seguiva dall'invio della richiesta fino alla sua assegnazione[12].

In un primo momento, si è pensato di approcciare la grandissima quantità di dati (soprattutto numerici) attraverso delle tecniche basate sull'Intelligenza Artificiale, per fare in modo di automatizzare il processo di estrazione dei dati, lettura e analisi. Il gruppo di ricerca si è avvalso, infatti, della collaborazione di una squadra di ingegneri informatici di Sapienza Università di Roma per approntare un software basato sull'IA in grado di processare i dati contenuti nelle carte[13]. Dunque, il primo problema che ci si è posti è stato quello di istruire la macchina sulle specificità dei documenti trattati: è quello che in gergo tecnico viene definito "addestramento" dell'IA. Nel nostro caso, si è trattato di insegnare al software la terminologia di base, rendendolo edotto del rapporto tra significante e significato così da permettergli di individuare all'interno dei documenti le relative corrispondenze,

[11] Al momento del censimento condotto nel 2023 una delle buste (quella relativa al periodo 1948-1950), pur facendo parte della sottoserie, non si trovava in ACS bensì presso l'archivio della Direzione generale Cinema e audiovisivo. Per questo motivo, l'inventario riporta solo 35 buste anziché 36. La trascrizione integrale del contenuto della busta in questione è oggi consultabile all'interno della tesi di laurea di Amato (2020).

[12] Per un approfondimento sul funzionamento della piattaforma si veda il contributo, all'interno di questo volume, di Giulia Abbadessa e Gabriel Grandelli, *Intelligenza Artificiale e Data Visualization applicate ai finanziamenti allo spettacolo dal vivo. Studio sui documenti della Commissione Consultiva prosa nei quadrienni 1947-1950 e 1968-1971*.

[13] A tal proposito si rimanda al contributo, in questo volume, di Maria Grazia Berlangieri, *Fonti storiche, intelligenza artificiale e data visualization: criticità e prospettive di ricerca per lo studio del teatro italiano*.

Arti della Performance: orizzonti e culture, n. 15, 2026 – ISBN 9788854972254
DOI: https://doi.org/10.6092/unibo/amsacta/8829
Collana diretta da Matteo Casari e Gerardo Guccini: http://amsacta.unibo.it
Creative Commons: Attribuzione - Non Commerciale 4.0 (CC BY-NC 4.0)

soprattutto in presenza di sinonimi (come, ad esempio: recita / rappresentazione, opera nuova / novità, complesso artistico / compagnia, contributo / finanziamento / erogazione / sovvenzione, autore / drammaturgo, ecc.). Per fare ciò, è stato creato un glossario che tenesse conto della terminologia presente nei materiali ed evidenziasse anche quegli slittamenti di senso che fisiologicamente avvengono in una lingua. Si pensi alla parola "repertorio", con la quale si intende oggi l'insieme di tutti gli spettacoli prodotti nel corso degli anni da un singolo artista o da una compagnia. Nell'ambito di una richiesta di contributo, tuttavia, per "repertorio" si intendeva unicamente l'elenco degli spettacoli di una determinata stagione per i quali la compagnia richiedeva la sovvenzione. Un caso analogo è quello del termine "tournée" che nell'accezione comune indica oggi il giro di una compagnia sia in territorio nazionale che internazionale. Tuttavia, nel contesto all'interno del quale si muove questa ricerca (1935-1965), il termine "tournée" indicava esclusivamente il coinvolgimento di città estere, dal momento che il sistema produttivo italiano era per sua natura basato sul nomadismo dei complessi artistici. Si trattava di un dato connaturato che quindi non veniva specificato, era solo in caso di mete internazionali che si parlava di tournée.

Lo studio dei documenti ha fatto emergere altri problemi di natura interpretativa che a loro volta hanno fatto sorgere altrettante complicazioni nell'addestramento dell'IA. Tra questi v'è senza dubbio la poca chiarezza nell'assegnazione dei contributi all'interno dei verbali, la cui struttura si articola in tre sezioni. La prima presenta la data e il luogo in cui si tiene la riunione, la lista dei partecipanti e l'ordine del giorno. La seconda, corpus centrale del verbale, riporta le trascrizioni di tutti gli interventi di ciascun membro. La terza sezione, infine, prevede un breve riassunto di quanto deliberato durante la seduta. Inoltre, se durante la riunione sono stati accordati dei contributi, questi vengono elencati in una lista, posta a fine verbale, nella quale vengono riportati i nomi dei soggetti e la relativa somma loro assegnata. Questa è una prassi che caratterizza solo i primissimi verbali, quelli cioè risalenti al triennio 1948-1950, già a partire dagli anni Cinquanta essi non riportano più alcuno schema riassuntivo. Da una parte, questa è una delle ragioni principali che ha spinto l'unità a pensare di servirsi dell'IA per automatizzare il processo di estrazione dati, dall'altra però, ciò complica la fase di addestramento. Un eventuale software, infatti, non solo dovrebbe essere in grado di rintracciare ogni singolo soggetto all'interno dei verbali, ma anche di capire quando un contributo viene effettivamente assegnato, quando viene revocato o quando un'assegnazione viene solo proposta e, di fatto, non viene ratificata nell'ambito di quella riunione (spesso le pratiche venivano solo discusse, con tanto di specifiche in termini di cifre, rimandando la decisione a una successiva seduta). In questo senso, dunque, complica

Arti della Performance: orizzonti e culture, n. 15, 2026 – ISBN 9788854972254
DOI: https://doi.org/10.6092/unibo/amsacta/8829
Collana diretta da Matteo Casari e Gerardo Guccini: http://amsacta.unibo.it
Creative Commons: Attribuzione - Non Commerciale 4.0 (CC BY-NC 4.0)

le cose anche l'iter amministrativo che subiva ciascuna sovvenzione, la cui liquidazione, secondo la prima circolare, avrebbe avuto «luogo per un terzo all'inizio delle manifestazioni, per un terzo durante il corso di esse e per l'ultimo terzo a manifestazioni ed a gestioni chiuse»[14]. Il saldo, naturalmente, sarebbe avvenuto previa presentazione di «una relazione artistico-finanziaria sulle manifestazioni svolte, con annesso bilancio consuntivo e dimostrazione di avere assolto ogni impegno nei confronti degli scritturati». Alla luce di ciò, dunque, l'IA dovrebbe essere altresì capace di individuare tutte le eventuali variazioni derivanti dalla presentazione dei consuntivi, sulla base dei quali, in caso di forte discrepanza rispetto al progetto iniziale, la commissione poteva disporre la decurtazione e perfino il decadimento totale della sovvenzione.

Ancora a proposito dell'iter, entrano in gioco altri fattori che mettono in discussione la veridicità dei dati riportati nei verbali. Infatti, dal momento che la commissione aveva carattere consultivo, le sue deliberazioni dovevano essere ratificate dal ministro. È chiaro che nella stragrande maggioranza dei casi esse venivano automaticamente confermate, ma capitava certamente che tra la riunione della commissione e la ratifica del ministro intervenissero diversi fattori a modificare l'assegnazione finale. Questo è testimoniato da schemi e delibere che riportano spesso valori discordanti rispetto alle decisioni della commissione. Di conseguenza, ciò rende i verbali sicuramente una fonte affidabile ma non infallibile nel determinare la natura e l'entità precisa del contributo. Nel corso della ricerca si è, quindi, ritenuto necessario spostare l'attenzione anche su altri documenti in grado di validare ciò che i verbali in prima istanza avevano attestato come, ad esempio, schemi e tabelle riepilogative emesse dagli uffici a uso interno. Ciò, naturalmente, complica ulteriormente la fase di addestramento dell'IA per via del fatto che essa andrebbe messa in condizione di individuare i dati di suo interesse non più solo all'interno dei verbali, ma in diverse tipologie di documenti aventi tra loro strutture del tutto differenti.

Infine, tra le questioni problematiche si annovera quella relativa alla classificazione delle diverse tipologie di contributi come: rientri, contributi di avviamento, premi di qualità, contributi per novità italiane, integrazioni speciali, contributi per manifestazioni straordinarie, sovvenzioni integrative, ecc. Tali denominazioni non solo indicano diverse tipologie di contributo determinando una frammentarietà del quadro d'insieme, ma cambiano anche nel tempo assumendo spesso nomi

[14] Archivio Centrale dello Stato, Circolare, 30 marzo 1948. Per questo documento non è possibile riportare i riferimenti archivistici in quanto la relativa busta non è stata inclusa nell'ultimo censimento e, ad oggi, non è collocata all'interno di alcuna serie (cfr. nota 11).

Arti della Performance: orizzonti e culture, n. 15, 2026 – ISBN 9788854972254
DOI: https://doi.org/10.6092/unibo/amsacta/8829
Collana diretta da Matteo Casari e Gerardo Guccini: http://amsacta.unibo.it
Creative Commons: Attribuzione - Non Commerciale 4.0 (CC BY-NC 4.0)

differenti per la stessa tipologia. Lo stesso concetto vale per i soggetti beneficiari che nel corso degli anni cambiano denominazione, oltre alla ragione sociale. Da questo punto di vista, quindi, ricostruire l'oscillazione delle sovvenzioni pubbliche in termini diacronici e con un approccio statisticamente affidabile richiederebbe l'adozione di una classificazione univoca in grado di restituire omogeneità (quantomeno linguistica) alle fluttuazioni dell'intervento statale.

Se la lettura e l'interpretazione dei dati può certamente essere perfezionata attraverso un addestramento mirato del software incaricato dell'analisi, diverso è il discorso sulla prima fase del lavoro, quella relativa alla digitalizzazione dei documenti che non può essere in alcun modo demandata all'IA. Al momento, infatti, i software di acquisizione di immagini con OCR (*Optical Character Recognition*) non sono in grado di leggere con chiarezza i documenti presi in esame. Si tratta di materiale per lo più dattiloscritto (in parte anche manoscritto) che, in molti casi, risulta usurato e difficilmente leggibile per la presenza di: tagli, macchie di inchiostro, pieghe accidentali, porzioni scolorite, ecc. L'OCR fatica quindi a interpretare il documento e, anche quando è in grado di farlo, presenta un margine di errore particolarmente elevato, rendendo impossibile affidarsi ad esso per una sicura e precisa trascrizione delle informazioni.

IV. Pratiche operative e conclusioni

Per tutte le ragioni fino a ora esposte – complessità nell'individuazione di dati assolutamente attendibili, dispersione delle informazioni su molteplici documenti aventi natura e strutture differenti, difficile lettura delle fonti dovuta alle pessime condizioni di conservazione – e nell'impossibilità di sviluppare nei tempi previsti un software correttamente addestrato in grado di rispondere alle esigenze precipue del team di ricerca, l'unità ha selezionato dei campioni molto ristretti di dati per raggiungere comunque alcuni degli obiettivi previsti. A tal proposito, occorre sottolineare che la scelta dei materiali è stata dettata anche dall'impossibilità di accedere, a partire dai primi mesi del 2025, a grandissima parte della documentazione. In quel periodo, infatti, hanno preso avvio i lavori di riqualificazione e restauro del complesso monumentale dell'ACS rendendo del tutto inaccessibili i magazzini di deposito all'interno dei quali è conservato il complesso di fondi del Ministero del turismo e dello spettacolo[15].

[15] Uno schema riassuntivo del progetto, presentato nell'estate del 2023, è consultabile al seguente link: https://acs.cultura.gov.it/wp-content/uploads/2023/07/scheda-progetto-restauro-archivio-centrale-stato-2023.pdf (ultimo accesso: 11 febbraio 2026).

Arti della Performance: orizzonti e culture, n. 15, 2026 – ISBN 9788854972254
DOI: https://doi.org/10.6092/unibo/amsacta/8829
Collana diretta da Matteo Casari e Gerardo Guccini: http://amsacta.unibo.it
Creative Commons: Attribuzione - Non Commerciale 4.0 (CC BY-NC 4.0)

Negli intenti iniziali, come si è detto, il lavoro avrebbe dovuto tenere conto anche delle serie TC e TCF. Infatti, nel corso del 2024, è stata condotta un'operazione di inventariazione delle due serie, dal momento che il censimento portato a termine nel 2023 tramite il progetto di Ateneo aveva prodotto degli inventari analitici a livello di fascicolo solo per alcune serie, tra le quali non rientravano le serie TC e TCF. Questa operazione ha permesso, quindi, di stilare un inventario dei due apparati (per un totale di 5.818 fascicoli) che sulla base della loro stratificazione ha confermato l'ipotesi iniziale, ovvero che le due serie in passato ne costituissero una sola. Al termine di questa prima fase, però, sono intervenuti i lavori di restauro dell'archivio che hanno reso inaccessibili i materiali, costringendo l'unità a rimodulare gli obiettivi iniziali concentrando l'attenzione solo ed esclusivamente sulla sottoserie Commissione consultiva per la prosa.

Anche in questo caso si è partiti dalla creazione dell'inventario per proseguire con una campagna di digitalizzazione dei materiali, facendo di questa serie l'unica sezione del complesso di fondi integralmente consultabile in formato digitale. All'interno degli estremi cronologici della serie (1948-1994), la scelta sui periodi da prendere in esame è ricaduta sui quadrienni 1947-50[16] e 1968-1971. Il primo periodo rientra all'interno del Sottosegretariato di Andreotti e, come si è visto, è stato scenario della ripresa delle attività da parte della DGS tramite il sovvenzionamento alla scena di prosa e l'applicazione del sistema delle circolari. Inoltre, è in quegli anni che si afferma la regia in Italia come modello produttivo e nascono i primi teatri stabili. Si tratta, quindi, di un periodo che ha visto cambiare le prospettive produttive del sistema teatrale, i cui effetti possono essere apprezzati nell'ambito dell'intervento statale anche e soprattutto da un punto di vista quantitativo. Il secondo periodo, invece, oltre ad avvicinarsi maggiormente agli estremi cronologici della ricerca (1935-1965), è stato testimone di un grande fermento culturale in concomitanza con i movimenti del Sessantotto. Sono gli anni in cui si afferma la formula della cooperativa in ambito teatrale ma, soprattutto, è possibile osservare l'atteggiamento istituzionale della DGS in funzione non più della PCM bensì di un ministero.

Il numero relativamente esiguo di documenti (151 tra verbali, delibere e schemi riassuntivi della DGS) ha permesso quindi di procedere con un'estrazione manuale dei dati. Il criterio adottato ha previsto la selezione solo di quei documenti effettivamente attendibili ai fini dell'assegnazione dei contributi tralasciando, al contrario, materiali meno affidabili seppur dettagliati dal punto di vista quantitativo

[16] Le prime sovvenzioni della "Legge Andreotti" assegnate nel 1948 ebbero effetto retroattivo, finanziando i soggetti che avevano svolto attività nella stagione 1947-1948.

Arti della Performance: orizzonti e culture, n. 15, 2026 – ISBN 9788854972254
DOI: https://doi.org/10.6092/unibo/amsacta/8829
Collana diretta da Matteo Casari e Gerardo Guccini: http://amsacta.unibo.it
Creative Commons: Attribuzione - Non Commerciale 4.0 (CC BY-NC 4.0)

come, ad esempio, le proposte delle associazioni di categoria o della stessa DGS indirizzate al ministro. Questa tipologia di documenti non è stata presa in considerazione, se non nei casi in cui si sia riscontrata una corrispondenza effettiva delle cifre all'interno delle delibere della commissione. I dati estratti – riportati in una tabella ordinata in base alle seguenti voci: denominazione soggetto beneficiario, tipologia di soggetto, città, tipologia di sovvenzione, entità dell'importo e stagione di riferimento – hanno costituito la base di partenza per i colleghi dell'unità che, tramite la *Data Visualization*, si sono occupati della visualizzazione grafica degli elementi raccolti[17].

Alla luce delle questioni presentate in queste pagine è possibile trarre alcune conclusioni, almeno per quel che riguarda il lavoro sulle fonti. I problemi incontrati in questa prima fase del lavoro sono riconducibili, in parte, alla complessità stessa dei documenti che impediscono ai software basati sull'IA di condurre un'analisi priva di margine di errore. Da una parte, dunque, influisce lo stato di conservazione delle carte che le rende difficilmente leggibili, dall'altra il tempo a disposizione è stato decisamente troppo limitato per quelle che sono le tempistiche di sviluppo di un software adatto alle esigenze di questa ricerca. In questo, ha giocato un ruolo centrale anche l'intricato iter delle richieste di finanziamento che rappresenta un problema da non sottovalutare. Si pensi all'elevato numero di documenti (differenti anche per tipologia) all'interno dei quali esso è suddiviso o alla frammentarietà stessa del contributo statale articolato in più tranche: contributo di avviamento, premio di qualità, integrazioni e premi finali. In tal senso, la soluzione è stata rintracciata nelle circolari che rappresentano l'unico strumento per orientarsi in questo complicato sistema. È impensabile, infatti, tentare di interpretare l'assegnazione dei contributi di una determinata stagione senza avere a disposizione la circolare di riferimento in cui sono indicati i criteri di valutazione e la diversa articolazione della sovvenzione. Proprio per questo motivo, nel prototipo di piattaforma interattiva si è studiato un sistema che fosse in grado di mettere in relazione i verbali di una stagione con la loro circolare.

In sostanza, i risultati della ricerca hanno portato alla conclusione che questa molteplicità di elementi, al momento, sembra poter essere analizzata con il minimo margine di errore solo da un occhio umano. Ne è un esempio anche la normalizzazione delle denominazioni dei soggetti beneficiari, passaggio che non è possibile demandare ad alcun software. Prima di procedere all'analisi dei dati, infatti, è stato necessario individuare una denominazione univoca per ciascun beneficiario (sia esso teatro o

[17] Sull'argomento cfr. G. Abbadessa e G. Grandelli, *Intelligenza Artificiale e Data Visualization applicate ai finanziamenti allo spettacolo dal vivo. Studio sui documenti della Commissione Consultiva prosa nei quadrienni 1947-1950 e 1968-1971* (in questo volume).

Arti della Performance: orizzonti e culture, n. 15, 2026 – ISBN 9788854972254
DOI: https://doi.org/10.6092/unibo/amsacta/8829
Collana diretta da Matteo Casari e Gerardo Guccini: http://amsacta.unibo.it
Creative Commons: Attribuzione - Non Commerciale 4.0 (CC BY-NC 4.0)

complesso artistico) da sostituire ai diversi nomi che ogni soggetto ha avuto nell'arco del periodo di riferimento. In questo senso, non solo bisogna prestare attenzione ai diversi cambi di denominazione ma anche agli errori commessi in fase di trascrizione dei verbali e delle delibere o alle scelte arbitrarie attuate dai funzionari. È così che, ad esempio, il primo teatro stabile italiano viene citato ora come "Piccolo Teatro della Città di Milano", ora come "Teatro Stabile di Milano" o, ancora, semplicemente come "Piccolo Teatro di Milano". È ovvio che per permettere al software di ricondurre a ciascun soggetto le sue attribuzioni è necessario che la denominazione rimanga invariata.

Se l'enorme mole di dati richiede certamente l'aiuto di un sistema computazionale per la sua elaborazione, al tempo stesso la frammentarietà di informazioni relativa a ciascuna sovvenzione (e a ciascun soggetto) rischia ancora di sfuggire all'attenzione dell'IA. Oltretutto, come si è detto, al di là dei problemi legati alla chiarezza espositiva dei documenti o alla corretta interpretazione dei dati, quello che più complica il processo di acquisizione è la leggibilità dei documenti, per cui in molti casi non si può che ovviare con una trascrizione manuale. È necessario, dunque, riflettere sulla possibilità di avvalersi oggi di uno strumento dalle grandi potenzialità per un lavoro di analisi così delicato e dai confini fin troppo labili come quello dell'estrazione di questa tipologia di dati, specialmente in presenza di documenti in uno stato di conservazione tale da non permettere un'agevole lettura dei contenuti.

Il discorso cambia se si parla, invece, di un'analisi quantitativa di dati già completamente estratti e messi a disposizione, seppur in forma grezza, di un software in grado di elaborarli. Da questo punto di vista, la *Data Visualization* ha portato a dei risultati più che soddisfacenti in termini di rappresentazione visiva dei *record* relativi al finanziamento pubblico. Grazie alla trasposizione grafica delle informazioni testuali, infatti, è stato possibile individuare con facilità *pattern* o anomalie che, attraverso uno studio canonico dei dati sarebbe stato difficile accertare o avrebbe richiesto una quantità di tempo certamente maggiore.

Arti della Performance: orizzonti e culture, n. 15, 2026 – ISBN 9788854972254
DOI: https://doi.org/10.6092/unibo/amsacta/8829
Collana diretta da Matteo Casari e Gerardo Guccini: http://amsacta.unibo.it
Creative Commons: Attribuzione - Non Commerciale 4.0 (CC BY-NC 4.0)

Bibliografia

Amato, Giuseppe

2020 *Teatro e Istituzioni: la politica delle sovvenzioni della "Legge Andreotti". Studio sui verbali della commissione consultiva (1948-1950)*, tesi di laurea, Corso di laurea magistrale in Teatro, Cinema, Danza e Arti Digitali, Sapienza Università di Roma, relatore Stefano Locatelli.

2021 *Sulla politica delle sovvenzioni alle attività teatrali nel secondo dopoguerra: introduzione ai verbali della prima commissione consultiva (1948-1950)*, in «Biblioteca Teatrale», n. 136, 139-159.

2024 *Nicola De Pirro e l'istituzionalizzazione del teatro (1935-1963)*, Dottorato in Musica e Spettacolo, XXXVI ciclo, Sapienza Università di Roma, relatore Stefano Locatelli.

Cavaglieri, Livia

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

D'Amico, Silvio

1929 *Tramonto del grande attore*, Mondadori, Milano.

Ferrara, P. – Tosatti, G.

1998 *Ministero del turismo e dello spettacolo*. In *Per la storiografia italiana del XXI secolo. Seminario sul progetto di censimento sistematico degli archivi di deposito dei ministeri realizzato dall'Archivio centrale dello Stato (Roma, 20 aprile 1995)*, Fiorenza Gemini (a cura di), Ministero per i beni e le attività culturali - Ufficio centrale per i beni archivistici, Roma.

Giovagnoli, Agostino

2016 *La Repubblica degli italiani. 1946-216*, Laterza, Roma.

Locatelli, Stefano

2023 *L'eccezione e la norma. Il Piccolo Teatro di Milano alle origini della stabilità pubblica*, Dino Audino, Roma.

Arti della Performance: orizzonti e culture, n. 15, 2026 – ISBN 9788854972254
DOI: https://doi.org/10.6092/unibo/amsacta/8829
Collana diretta da Matteo Casari e Gerardo Guccini: http://amsacta.unibo.it
Creative Commons: Attribuzione - Non Commerciale 4.0 (CC BY-NC 4.0)

Locatelli, S. – Amato, G.

2024 *Giulio Andreotti e Nicola De Pirro tra compromessi e strategie della Direzione generale dello Spettacolo:* Assassinio nella cattedrale *a San Miniato e le prime norme sui teatri stabili*, in «Biblioteca Teatrale», n. 141, 393-418.

Pedullà, Gianfranco

1994 *Il teatro italiano nel tempo del fascismo*, Il Mulino, Bologna.

Roma, Aldo

2023 *Fonti per la storia dei teatri in Italia. La serie T dell'archivio della Direzione Generale dello Spettacolo (1948-1998)*, Tesi di specializzazione, Scuola di Specializzazione in Beni archivistici e librari, Sapienza Università di Roma, relatore Giovanni Michetti, correlatore Stefano Locatelli.

Scarpellini, Emanuela

2004 *Organizzazione teatrale e politica del teatro nell'Italia fascista*, LED Edizioni Universitarie di Lettere Economia Diritto, Milano.

Schino, Mirella

2004 *Sul «ritardo» del teatro italiano*, in «Teatro e Storia», n. 1, 51-72.

Arti della Performance: orizzonti e culture, n. 15, 2026 – ISBN 9788854972254
DOI: https://doi.org/10.6092/unibo/amsacta/8829
Collana diretta da Matteo Casari e Gerardo Guccini: http://amsacta.unibo.it
Creative Commons: Attribuzione - Non Commerciale 4.0 (CC BY-NC 4.0)

Fonti storiche, intelligenza artificiale e data visualization*: un framework metodologico per lo studio dei documenti teatrali. Il caso studio Commissione Consultiva prosa nei quadrienni 1947-1950 e 1968-1971*

di Maria Grazia Berlangieri

Questo contributo presenta la metodologia e i risultati della ricerca sul Fondo della Direzione Generale Spettacolo conservato presso l'Archivio Centrale dello Stato (ACS). L'unità di ricerca di Sapienza Università di Roma, coordinata da Stefano Locatelli, ha analizzato e visualizzato i dati archivistici mediante metodologie innovative e un approccio interdisciplinare. In particolare il mio ruolo è stato quello di coordinare le attività di analisi e di visualizzazione dei documenti attraverso l'uso di strumenti quali l'intelligenza artificiale e la data visualization[1]. Hanno collaborato in questa sottosezione dell'unità di ricerca, per la parte informatica, Donatella Firmani, Massimo Mecella, Alberto Morvillo (Dipartimento di Ingegneria informatica, automatica e gestionale, Sapienza); Giulia Abbadessa, Gabriel Grandelli, Mario Sbardella (Dipartimento SARAS, Sapienza) si sono occupati del lavoro relativo alla visualizzazione dei dati. Questo contributo illustra la metodologia adottata e il paradigma teorico di riferimento che hanno orientato lo sviluppo della ricerca che, nel contesto attuale, è caratterizzato da una rapidissima evoluzione dell'intelligenza artificiale (IA) che sta determinando quella che potremmo definire un'ulteriore fase del "lungo *digital turn*". Tale evoluzione impone alla comunità scientifica di maturare e consolidare le esperienze derivanti dalle Digital Humanities, superando definitivamente l'uso meramente strumentale delle tecnologie digitali (Davis, Rae 2024).

I. Quadro teorico e posizionamento epistemologico: dal tool-driven al paradigma method-driven

Al centro del dibattito metodologico nelle Digital Humanities si colloca la distinzione fondamentale tra due approcci radicalmente diversi all'uso delle tecnologie digitali nella ricerca umanistica: il *tool-driven*

[1] All'interno del Laboratorio Audiovisivo dello Spettacolo coordino le attività di ricerca della sezione Artificial Intelligence and Machine Learning for Digital Humanities (LABS) dotato di un nodo di calcolo ad alte prestazioni. Il gruppo di ricerca si occupa in particolare dello studio di nuove metodologie di analisi dei documenti attraverso l'uso delle tecnologie, tra cui l'IA, con un focus sulla Data Visualization applicata agli apparati archivistici dello Spettacolo.

Arti della Performance: orizzonti e culture, n. 15, 2026 – ISBN 9788854972254
DOI: https://doi.org/10.6092/unibo/amsacta/8829
Collana diretta da Matteo Casari e Gerardo Guccini: http://amsacta.unibo.it
Creative Commons: Attribuzione - Non Commerciale 4.0 (CC BY-NC 4.0)

approach (approccio guidato dallo strumento) vede l'uso delle tecnologie digitali principalmente come supporto tecnico per digitalizzare, archiviare e visualizzare contenuti, senza tuttavia sviluppare un vero impianto metodologico innovativo. Questa fase, spesso definita anche come *digitization phase* o *computational phase*, indica la prima stagione delle Digital Humanities, quando l'obiettivo principale consisteva nel trasporre contenuti analogici in formato digitale senza trasformare sostanzialmente i metodi di ricerca, ovvero attestando un uso ancillare del digitale nelle scienze umane (Buzzetti, De Ninno, Fiormonte 2021: 325).

Per contro, l'approccio guidato dal metodo rappresenta un paradigma in cui il digitale non è più considerato solo come strumento, ma come parte integrante del metodo di ricerca stesso. Questo approccio viene definito anche come *digital-born research* o *born-digital approach*[2], indicando una ricerca che nasce già concepita con il digitale come dimensione metodologica costitutiva, non accessoria. In questa prospettiva, il digitale è integrato in una cornice epistemologica complessiva, dove gli strumenti tecnologici contribuiscono a ridefinire le stesse domande di ricerca e le modalità di indagine. Come già anticipato, questo articolo presenta il quadro metodologico e teorico all'interno del quale si è articolata la ricerca dell'unità Sapienza Università di Roma, illustrando il percorso che dai presupposti epistemologici conduce all'implementazione di un sistema di analisi (anche attraverso strumenti di IA) e visualizzazione dei finanziamenti teatrali attraverso tecniche di network analysis e knowledge graph.

I.I Gli archivi come costrutti non neutrali

Un assunto fondamentale di questo contributo è che gli archivi, sia privati che istituzionali, non costituiscono un deposito neutrale di documenti. Ogni archivio è il risultato di pratiche di selezione, ordinamento e classificazione che riflettono specifiche logiche istituzionali, culturali e politiche. La ricerca muove dal riconoscimento critico della natura non neutrale degli archivi, intesi non come contenitori trasparenti di informazioni oggettive, ma come costrutti culturali che riflettono scelte, gerarchie e logiche di potere specifiche. Questa consapevolezza epistemologica richiede un approccio metodologico che sia in grado di interrogare criticamente le fonti archivistiche, rendendo visibili tanto i dati quanto le strutture che ne hanno determinato la selezione, l'organizzazione e la conservazione.

[2] Approccio metodologico in cui la ricerca è concepita fin dall'origine integrando il digitale come dimensione costitutiva, non come strumento accessorio applicato *a posteriori*.

Arti della Performance: orizzonti e culture, n. 15, 2026 – ISBN 9788854972254
DOI: https://doi.org/10.6092/unibo/amsacta/8829
Collana diretta da Matteo Casari e Gerardo Guccini: http://amsacta.unibo.it
Creative Commons: Attribuzione - Non Commerciale 4.0 (CC BY-NC 4.0)

Inoltre, la digitalizzazione degli archivi comporta una "manipolazione" più o meno controllata dei materiali originali. Gli archivi digitali non sono semplicemente depositi immateriali degli originali: acquisiscono una loro nuova morfologia che richiede grande rigore scientifico ma che, al contempo, apre nuovi orizzonti di comprensione (Kim 2022: 530-538). Gli archivi digitali vanno quindi concepiti come organismi in movimento e generativi, non come semplici contenitori statici. Riconosciuta quindi la natura costruita e situata degli archivi, diventa necessario adottare metodologie che permettano di interrogare criticamente grandi masse documentali, superando i limiti della lettura ravvicinata tradizionale e aprendo nuove prospettive di analisi su scala temporale estesa.

I.II Distant reading, distant viewing e Long data

Oltre allo studio dei singoli documenti mediante le metodologie tradizionali della storiografia teatrale, diventa un'opportunità di ricerca osservare la "serie" dei documenti nella sua interezza, compresa la loro morfologia complessiva. Questa prospettiva trova il suo fondamento teorico nella metodologia del *distant reading*, concetto elaborato da Franco Moretti[3] per indicare un approccio che, anziché concentrarsi sulla lettura ravvicinata di singoli testi, analizza grandi *corpora* attraverso metodi quantitativi per individuare *pattern*, strutture e tendenze altrimenti invisibili (Moretti 2005; 2013; 2022).

Come afferma Jean Baptiste Perrin in *Les Atomes*:

> «Se studiamo una macchina non ci limitiamo a ragionare sui suoi elementi visibili, che pure, fin quando non possiamo smontarla, sono i soli ad avere per noi una realtà effettiva [...] ma cercheremo anche di immaginare quali ingranaggi, quali organi nascosti possono spiegare i movimenti che stiamo osservando». (Perrin 1913: 45)

Questa metafora si applica perfettamente allo studio degli archivi digitali: occorre immaginare e rendere visibili le strutture profonde e le relazioni latenti che organizzano la conoscenza documentale. La metodologia del *distant reading* consente di osservare infatti potenziali dinamiche che con il *close reading* tradizionale possono sfuggire, e di identificare le sovrastrutture che il riordino di un insieme di

[3] Franco Moretti è un critico e studioso italiano di letteratura comparata e storia del romanzo. Ha fondato alla Stanford University il "Stanford Literary Lab". Le sue ricerche si distinguono per l'approccio interdisciplinare integrando strumenti formali, analisi sociale e metodi quantitativi per studiare la letteratura su vasta scala — rinominato "distant reading".

Arti della Performance: orizzonti e culture, n. 15, 2026 – ISBN 9788854972254
DOI: https://doi.org/10.6092/unibo/amsacta/8829
Collana diretta da Matteo Casari e Gerardo Guccini: http://amsacta.unibo.it
Creative Commons: Attribuzione - Non Commerciale 4.0 (CC BY-NC 4.0)

fonti può subire. Parallelamente, il concetto di *distant viewing*[4] (Arnold, Tilton 2019) estende questa metodologia all'analisi di grandi *corpora* visuali, aprendo prospettive innovative per lo studio di materiali iconografici e audiovisivi.

Nell'ambito delle *Long data* — concetto elaborato da Alessandro Codello in *The New Science of Long Data* (Codello 2024) per indicare insiemi di dati estesi nel tempo e spesso eterogenei — la visualizzazione consente di individuare *pattern*, tendenze e relazioni che altrimenti rimarrebbero nascosti. Questo approccio risulta particolarmente efficace per esplorare informazioni stratificate come quelle relative alla storia del teatro, permettendo di connettere eventi, personaggi e istituzioni attraverso rappresentazioni grafiche interattive.

II. Metodologia e strumenti di analisi

II.I Social Network Analysis e Data Visualization

La traduzione di questi orientamenti teorici in prassi di ricerca concreta richiede l'individuazione di metodologie e strumenti analitici specifici, capaci di dare forma concreta ai principi del *distant reading* e di rendere leggibili le complesse reti di relazioni che strutturano i dati archivistici. Le mie precedenti esperienze di ricerca nei progetti europei ECLAP[5] e INCOMMON (*In praise of community. Shared creativity in arts and politics in Italy 1959-1979*)[6] – e di quest'ultimo, in particolare la collaborazione scientifica con il Density Design Lab del Politecnico di Milano – hanno consolidato nei miei studi l'idea di utilizzare software di *graph network*[7] come "sonda esplorativa" per visualizzare la morfologia dell'apparato documentale e le relazioni che le informazioni intrattengono fra loro. Nel nostro team di ricerca quindi ho orientato l'utilizzo di strumenti e metodologie derivanti dalla *Social Network Analysis* (SNA)[8] e dalla *Data Visualization* e *Information Design.* La *Social Network Analysis*, sviluppatasi a partire dai contributi pionieristici di Jacob Levi Moreno, fondatore della sociometria negli anni Trenta

[4] Estensione del *distant reading* applicata ai materiali visuali, che utilizza metodi computazionali per analizzare grandi collezioni di immagini o video identificando *pattern* e tendenze non immediatamente percepibili.
[5] ECLAP(*European Collected Library of Artistic Performance*, 2010-2013), https://pro.europeana.eu/project/eclap (ultimo accesso: 11 febbraio 2026).
[6] INCOMMON (*In praise of community. Shared creativity in arts and politics in Italy 1959-1979*), https://in-common.org (ultimo accesso: 11 febbraio 2026).
[7] Struttura matematica composta da nodi (entità) e archi (relazioni) utilizzata per modellare e visualizzare sistemi complessi di relazioni, ampiamente applicata nell'analisi di reti sociali, biologiche e informative.
[8] Insieme di tecniche per l'analisi delle strutture sociali attraverso lo studio di reti di relazioni, utilizzando teoria dei grafi e strumenti statistici per identificare *pattern* di connessione tra attori sociali.

Arti della Performance: orizzonti e culture, n. 15, 2026 – ISBN 9788854972254
DOI: https://doi.org/10.6092/unibo/amsacta/8829
Collana diretta da Matteo Casari e Gerardo Guccini: http://amsacta.unibo.it
Creative Commons: Attribuzione - Non Commerciale 4.0 (CC BY-NC 4.0)

del Novecento, consente di analizzare le relazioni tra attori sociali attraverso la costruzione di reti. Applicata ai documenti d'archivio, questa metodologia permette di mappare le relazioni tra soggetti, istituzioni, eventi e risorse economiche. Attraverso metriche di centralità, clustering e analisi delle comunità, rivela pattern strutturali, nodi cruciali e dinamiche relazionali che resterebbero altrimenti implicite. Invece la Data Visualization non si configura come mera rappresentazione grafica dei risultati, ma come processo euristico che genera nuova conoscenza, permettendo di individuare anomalie, tendenze e configurazioni significative attraverso la percezione visiva.

L'efficacia di queste metodologie dipende però non solo dalla solidità analitica, ma anche dalle modalità attraverso cui i risultati vengono resi accessibili e interrogabili. Emerge così la necessità di ripensare le interfacce di accesso ai dati archivistici.

II.II Le "generous interfaces" e la rappresentazione dell'abbondanza

La *Data Visualization* consiste nella rappresentazione visiva di dati quantitativi o statistici per facilitare l'interpretazione, il confronto e la scoperta di *pattern* o tendenze. L'*Information Design*, complementare alla *data visualization*, riguarda la struttura e la chiarezza del messaggio informativo. Combinati, questi approcci permettono di trasformare i dati grezzi in conoscenza strutturata e le informazioni in *insight* visivi significativi. Mitchell Whitelaw, professore dell'Australian National University School of Art & Design, ha coniato il termine *"generous interfaces"*[9] per descrivere le interfacce di navigazione di nuova generazione basate sui dati per le collezioni culturali digitali. Come afferma lo studioso Whitelaw:

> «Decenni di digitalizzazione hanno reso disponibile *online* una grande quantità di documenti. Eppure la ricerca, l'interfaccia dominante di queste raccolte, non è in grado di rappresentare questa abbondanza. La ricerca è ingenerosa: trattiene informazioni e richiede una *query*. Le 'generous interfaces', le interfacce ricche e generose possono rilevare la scala e la complessità delle collezioni del patrimonio digitale». (Whitelaw 2015:1)

Il concetto di *generous interface* propone un modello di accesso ai dati culturali che, anziché nascondere la complessità dietro interfacce minimaliste, valorizza l'abbondanza informativa attraverso

[9] Interfacce digitali progettate per rivelare immediatamente la ricchezza e la complessità di una collezione attraverso visualizzazioni ricche, anziché nascondere i contenuti dietro *box* di ricerca che richiedono *query* precise.

Arti della Performance: orizzonti e culture, n. 15, 2026 – ISBN 9788854972254
DOI: https://doi.org/10.6092/unibo/amsacta/8829
Collana diretta da Matteo Casari e Gerardo Guccini: http://amsacta.unibo.it
Creative Commons: Attribuzione - Non Commerciale 4.0 (CC BY-NC 4.0)

visualizzazioni ricche che permettono simultaneamente visioni d'insieme e percorsi di approfondimento. Le *generous interfaces* creano un maggiore coinvolgimento del pubblico e vanno ben oltre le interfacce di ricerca tradizionali ancora prevalenti nella maggior parte dei siti web delle collezioni culturali. Anziché richiedere all'utente di formulare *query* precise, queste interfacce offrono visualizzazioni che rivelano immediatamente la ricchezza, la varietà e le connessioni presenti nelle collezioni.

Applicato al contesto archivistico, questo approccio consente di presentare simultaneamente la dimensione quantitativa del corpus (quanti documenti, quali periodi, quali densità) e quella qualitativa (esempi, dettagli, singolarità), facilitando sia l'esplorazione esplorativa che la ricerca mirata. Inoltre fungono da mediazione tra la scala macro del *distant reading* e la granularità del *close reading*, permettendo transizioni fluide tra i diversi livelli.

III. Il workflow di ricerca: dal processo ai dati strutturati

La traduzione di questi principi teorici e metodologici in un workflow operativo ha comportato diverse sfide pratiche, relative in particolare all'estrazione, strutturazione e processamento dei dati archivistici in formati adatti all'analisi computazionale.

III.I Criticità nell'estrazione dei dati: tra manualità e automazione

Il processo di trasformazione delle fonti archivistiche in dati strutturati presenta significative criticità sia nell'approccio manuale che in quello automatizzato.

L'estrazione manuale dei dati si caratterizza per essere lenta e dispendiosa in termini di tempo e risorse umane, oltre ad essere soggetta a rischi di errori umani e incoerenze nella trascrizione e codifica. Risulta inoltre difficile da standardizzare in modo uniforme su grandi quantità di documenti, con costi elevati per grandi volumi di dati e scarsa replicabilità e verificabilità dei risultati ottenuti.

L'estrazione automatica mediante intelligenza artificiale presenta a sua volta diverse problematiche: richiede competenze tecniche specialistiche e investimenti economici significativi, dipende dalla qualità del modello o dell'algoritmo utilizzato e può generare errori di riconoscimento, particolarmente

Arti della Performance: orizzonti e culture, n. 15, 2026 – ISBN 9788854972254
DOI: https://doi.org/10.6092/unibo/amsacta/8829
Collana diretta da Matteo Casari e Gerardo Guccini: http://amsacta.unibo.it
Creative Commons: Attribuzione - Non Commerciale 4.0 (CC BY-NC 4.0)

in caso di OCR[10] (*Optical Character Recognition*) su documenti di qualità variabile o formati complessi. Necessita inoltre di processi intensivi di pulizia e validazione *a posteriori* e presenta difficoltà specifiche con documenti non strutturati quali testo libero, PDF scansionati o manoscritti. Un ulteriore rischio è rappresentato dal fenomeno "*black box*", ovvero la difficoltà nel comprendere come il modello interpreta e categorizza i dati[11]. Lavorare inoltre con dati estratti e organizzati in fogli di calcolo – come per esempio Excel – presenta criticità ricorrenti: formati incoerenti dove date, numeri e testo risultano mescolati, presenza di dati mancanti o duplicati, nomi e categorie non standardizzate, file frammentati in più fogli o versioni diverse e di difficile integrazione con strumenti avanzati di analisi. Queste problematiche richiedono un lavoro sistematico di pulizia e normalizzazione prima di poter procedere con analisi più sofisticate.

La nostra ricerca aveva tra gli obiettivi iniziali quello di costruire un modello proprietario di analisi computazionale in grado di estrarre automaticamente informazioni da documenti testuali non strutturati, sfruttando tecniche di *Natural Language Processing* (NLP)[12] e *machine learning*[13]. Il NLP è un campo dell'intelligenza artificiale che si occupa dell'interazione tra computer e linguaggio umano, permettendo alle macchine di comprendere, interpretare e generare testo in modo contestualmente appropriato.

Tuttavia, questo approccio richiede un notevole impegno economico e, nell'ambito di questo progetto, con le risorse disponibili e gli apparati documentali digitalizzati accessibili, la ricerca si è dovuta concentrare sulla fase preliminare di preparazione e normalizzazione dei dati avviando un primo lavoro sulla costruzione di un glossario[14]. Nell'estrazione dei dati tramite intelligenza artificiale, la creazione di un glossario rappresenta una fase preliminare cruciale, in cui si insegna al software la terminologia di base e il rapporto tra significante e significato**.** Ciò consente all'IA di individuare nei documenti le corrispondenze tra termini, anche quando sono espressi tramite sinonimi, come nel nostro caso per esempio *recita/rappresentazione*, *opera nuova /novità*, ecc. Il glossario permette inoltre di cogliere

[10] *OCR* **(***Optical Character Recognition***)**: tecnologia che consente di convertire immagini di testo (stampato o manoscritto) in testo digitale modificabile attraverso algoritmi di riconoscimento dei caratteri.

[11] Metafora che indica l'opacità di certi modelli di intelligenza artificiale i cui processi decisionali interni risultano difficilmente interpretabili, rendendo complessa la comprensione di come il sistema giunga a determinati risultati.

[12] *Natural Language Processing* (NLP)**:** campo dell'intelligenza artificiale dedicato all'elaborazione automatica del linguaggio naturale umano, che permette ai computer di comprendere, interpretare e generare testo.

[13] *Machine learning***:** sottoinsieme dell'intelligenza artificiale che consente ai sistemi informatici di apprendere e migliorare automaticamente dall'esperienza senza essere esplicitamente programmati per ogni compito specifico.

[14] Per un approfondimento sulla redazione del glossario rimando al contributo Le serie TC, TCF e Commissione consultiva per la prosa del fondo del Ministero del turismo e dello spettacolo: documenti, problemi e metodologia di Giuseppe Amato.

Arti della Performance: orizzonti e culture, n. 15, 2026 – ISBN 9788854972254
DOI: https://doi.org/10.6092/unibo/amsacta/8829
Collana diretta da Matteo Casari e Gerardo Guccini: http://amsacta.unibo.it
Creative Commons: Attribuzione - Non Commerciale 4.0 (CC BY-NC 4.0)

gli slittamenti di senso che la lingua subisce nel tempo o in contesti specifici. Più in generale le principali criticità tecniche emerse includono il linguaggio burocratico e antiquato presente nei documenti storici, le ambiguità semantiche e terminologiche, i formati non standardizzati, la digitalizzazione imperfetta dei documenti originali e il "rumore" nei testi prodotti tramite OCR. Questi elementi complicano significativamente il riconoscimento automatico delle *entità* (*Named Entity Recognition*: identificazione di nomi propri, date, cifre, luoghi) e delle relazioni semantiche tra di esse[15].

Questo processo ha imposto al *team* di ricerca una nuova "alfabetizzazione digitale", richiedendo un dialogo costante e strutturato tra storici, informatici, *designer* e archivisti. Le complessità emerse nella fase di estrazione e strutturazione dei dati, unite alla necessità di disporre di funzionalità avanzate di analisi e visualizzazione, hanno orientato quindi le scelte tecnologiche verso soluzioni che potessero coniugare flessibilità operativa e robustezza analitica.

III.II Dal modello proprietario alle piattaforme integrate

Data l'impossibilità di sviluppare *ex novo* un modello proprietario completo che integrasse tutte le funzionalità necessarie (dalla gestione dei dati alla visualizzazione interattiva), la ricerca si è orientata verso lo sfruttamento di piattaforme integrate di terze parti che offrono ecosistemi consolidati e interoperabili. Questa scelta, lungi dal rappresentare una rinuncia all'originalità metodologica, ha permesso di concentrare le energie progettuali sulla modellazione concettuale dei dati e sull'interpretazione dei risultati, delegando alle piattaforme gli aspetti più propriamente tecnico-implementativi.

IV. Caso di studio applicativo dataset della Commissione Consultiva Prosa delle stagioni 1947-1948, 1968-69, 1969-70, 1970-71

Il framework metodologico e tecnologico delineato trova applicazione concreta nell'analisi dei finanziamenti teatrali. La nostra unità ha lavorato sulla visualizzazione del dataset di Matteo Paoletti: "Banca Dati Contributi allo Spettacolo 2013-2023"[16] per sperimentare l'uso del framework

[15] La *Named Entity Recognition* (NER) è una tecnica di NLP che identifica e classifica automaticamente entità nominate nel testo, quali nomi di persone, organizzazioni, luoghi, date e altre categorie predefinite.

[16] Il nostro gruppo di ricerca si è occupata delle visualizzazioni della Banca Dati Contributi allo Spettacolo, predisposta da Matteo Paoletti (Università di Bologna) che consiste in un documento *Excel* contenente circa 40.000 record relativi a finanziamenti FUS, extra-FUS e di

Arti della Performance: orizzonti e culture, n. 15, 2026 – ISBN 9788854972254
DOI: https://doi.org/10.6092/unibo/amsacta/8829
Collana diretta da Matteo Casari e Gerardo Guccini: http://amsacta.unibo.it
Creative Commons: Attribuzione - Non Commerciale 4.0 (CC BY-NC 4.0)

metodologico e strumentale su un corposo dataset già strutturato in forma tabellare. Mentre il principale caso studio su cui l'unità di ricerca di Roma ha lavorato è quello del Fondo della Direzione Generale Spettacolo conservato presso l'Archivio Centrale dello Stato (ACS) che, per la sua natura intrinsecamente relazionale (enti finanziatori, compagnie beneficiarie, progetti, periodi), si presta efficacemente alla modellazione attraverso grafi della conoscenza e alla visualizzazione attraverso network analysis. Di seguito qui esporrò il processo metodologico del caso studio, rimandando al contributo in questo volume di Giulia Abbadessa e Gabriel Grandelli – *Intelligenza Artificiale e Data Visualization applicate ai finanziamenti allo spettacolo dal vivo. Studio sui documenti della Commissione Consultiva prosa nei quadrienni 1947-1950 e 1968-1971* – per l'approfondimento tecnico e l'analisi dei risultati.

Il percorso metodologico dalla fonte primaria ai dati strutturati e analizzabili si articola in diverse fasi consequenziali. Alla ricerca archivistica nel Fondo della Direzione Generale Spettacolo coordinata da Giuseppe Amato, è seguita la fase di *estrazione*, che consiste nel processo di identificazione e prelievo delle informazioni rilevanti dai documenti originali. La *normalizzazione* rappresenta il momento della standardizzazione dei formati, delle terminologie e delle strutture dati, producendo *dati strutturati*, ovvero informazioni estratte, normalizzate e organizzate in tabelle con campi e relazioni definiti. La fase di *modellazione* prevede la creazione di strutture logiche che rappresentano le relazioni tra le diverse entità informative. Infine, il processo culmina nella fase di *analisi e visualizzazione*, che comporta l'uso di software per ottenere *insight* quantitativi, statistici e relazionali a supporto dell'interpretazione storica. Questo processo trasforma le fonti primarie in informazione analizzabile attraverso operazioni di estrazione, pulizia e modellazione che rendono i contenuti interrogabili mediante strumenti computazionali avanzati.

IV.I Il grafo della conoscenza applicato ai finanziamenti teatrali

È stato realizzato un prototipo di interfaccia digitale avanzata che consente di esplorare il patrimonio documentale attraverso un sistema di visualizzazioni di dati (VD) interattive, risultato della digitalizzazione e valorizzazione computazionale del materiale.

Fondazioni bancarie destinati a oltre 10.000 beneficiari per il periodo 2013–2023. Le sezioni del file analizzate riguardavano: Impresa finanziata, Provincia, Comune, Codice ATECO, Ente finanziatore, Tipo di contributo, Anno e Categoria.

Arti della Performance: orizzonti e culture, n. 15, 2026 – ISBN 9788854972254
DOI: https://doi.org/10.6092/unibo/amsacta/8829
Collana diretta da Matteo Casari e Gerardo Guccini: http://amsacta.unibo.it
Creative Commons: Attribuzione - Non Commerciale 4.0 (CC BY-NC 4.0)

Partendo dai documenti digitalizzati dell'Archivio del Ministero del Turismo e dello Spettacolo relativi ai finanziamenti teatrali, i dati sono stati estratti, normalizzati e trasposti in tabelle strutturate. Questo corpus è stato quindi analizzato attraverso la costruzione di *knowledge graphs* (grafi della conoscenza) che mappano le relazioni tra beneficiari, istituzioni, entità economiche e criteri di assegnazione delle sovvenzioni. Un grafo della conoscenza (*knowledge graph*) è una rete di informazioni strutturate in cui entità, rappresentate come nodi, e relazioni, rappresentate come archi, vengono organizzate semanticamente per rappresentare e connettere concetti in modo significativo.

Applicando tecniche integrate di analisi dei dati a *knowledge graphs* documenti relativi ai finanziamenti al teatro per un determinato numero di stagioni, è stato costruito un che mappa le relazioni tra beneficiari dei finanziamenti, ubicazione geografica delle compagnie e degli enti, entità economiche dei contributi, criteri di assegnazione delle sovvenzioni e temporalità degli interventi.

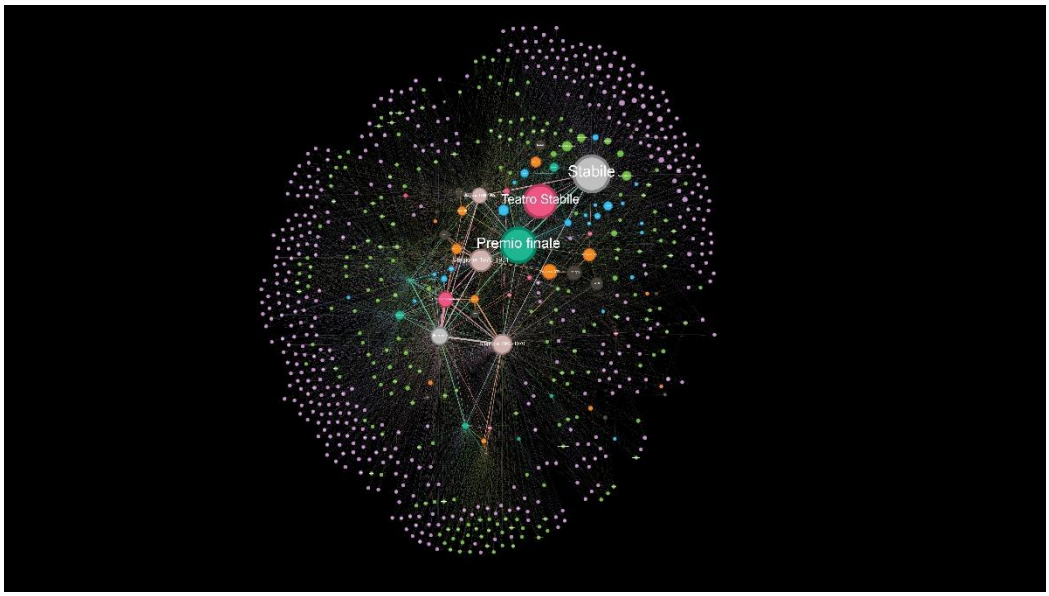


Fig. 1 – Visualizzazione dati estratti dai verbali della Commissione Consultiva Commissione Consultiva Prosa, delle stagioni 1968-71 - unità di ricerca Sapienza, designer Giulia Abbadessa

Per la visualizzazione generale è stato realizzato un prototipo di piattaforma con interfaccia digitale avanzata basata sul concetto di *generous interface*, che permette l'esplorazione interattiva del patrimonio documentale rivelando immediatamente la ricchezza e la complessità della collezione, senza richiedere *query* di ricerca precise.

Arti della Performance: orizzonti e culture, n. 15, 2026 – ISBN 9788854972254
DOI: https://doi.org/10.6092/unibo/amsacta/8829
Collana diretta da Matteo Casari e Gerardo Guccini: http://amsacta.unibo.it
Creative Commons: Attribuzione - Non Commerciale 4.0 (CC BY-NC 4.0)

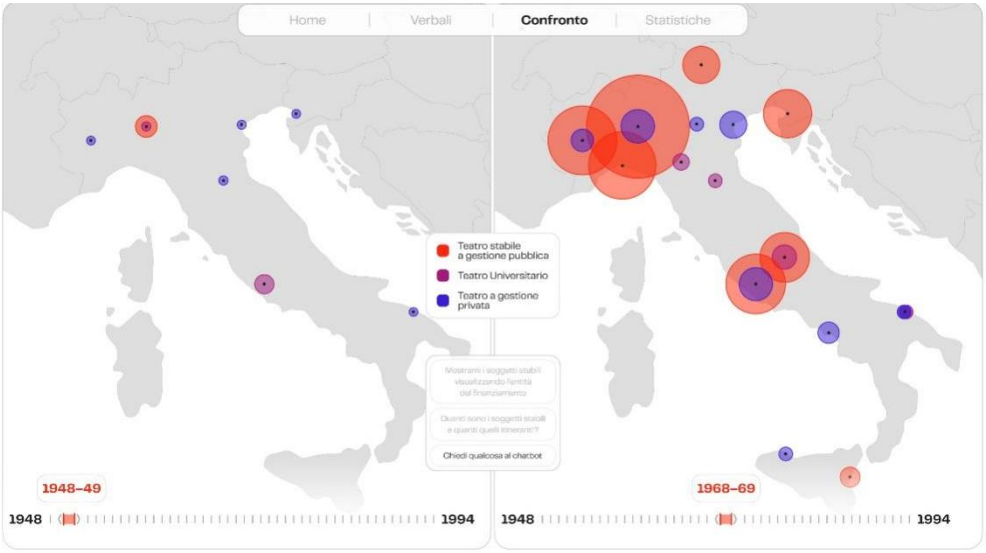


Fig. 2 – Prototipo piattaforma, sezione Confronto, unità di ricerca Sapienza, designer Mario Sbardella

L'analisi quantitativa e statistica è stata condotta invece attraverso strumenti software di di *business intelligence* che hanno consentito di identificare trend, distribuzioni e pattern, mentre con strumenti specializzati nella visualizzazione e analisi di grafi di conoscenza abbiamo visualizzato le reti di relazioni complesse tra le entità, applicando algoritmi di centralità e clustering per individuare i nodi centrali del sistema teatrale italiano. L'obiettivo metodologico è ottenere una *visione integrata*: dati quantitativi e dati relazionali per generare *insight* più articolati e metodologicamente fondati. La morfologia degli apparati documentali assume così la geografia delle relazioni che intrattengono fra loro. Mostrare e visualizzare queste strutture apre la strada a una più profonda conoscenza delle stesse.

V. Conclusioni

Come già scritto, per un'analisi approfondita degli *insight* emersi, si rimanda al contributo di Giulia Abbadessa e Gabriel Grandelli. Qui mi limito ad anticipare, ai fini del mio discorso, che nel caso studio derivante dal dataset di Matteo Paoletti "Banca Dati Contributi allo Spettacolo 2013-2023", la visualizzazione reticolare ha rivelato un ecosistema fortemente polarizzato, con lo Stato come hub centrale connesso a migliaia di beneficiari e poli alternativi (Regione Toscana, Fondazione CR Firenze) attivi in aree di minore presenza statale. È emersa la rilevanza dei finanziamenti straordinari pandemici e una netta distinzione tra zone ad alta densità e aree periferiche scarsamente connesse.

Arti della Performance: orizzonti e culture, n. 15, 2026 – ISBN 9788854972254
DOI: https://doi.org/10.6092/unibo/amsacta/8829
Collana diretta da Matteo Casari e Gerardo Guccini: http://amsacta.unibo.it
Creative Commons: Attribuzione - Non Commerciale 4.0 (CC BY-NC 4.0)

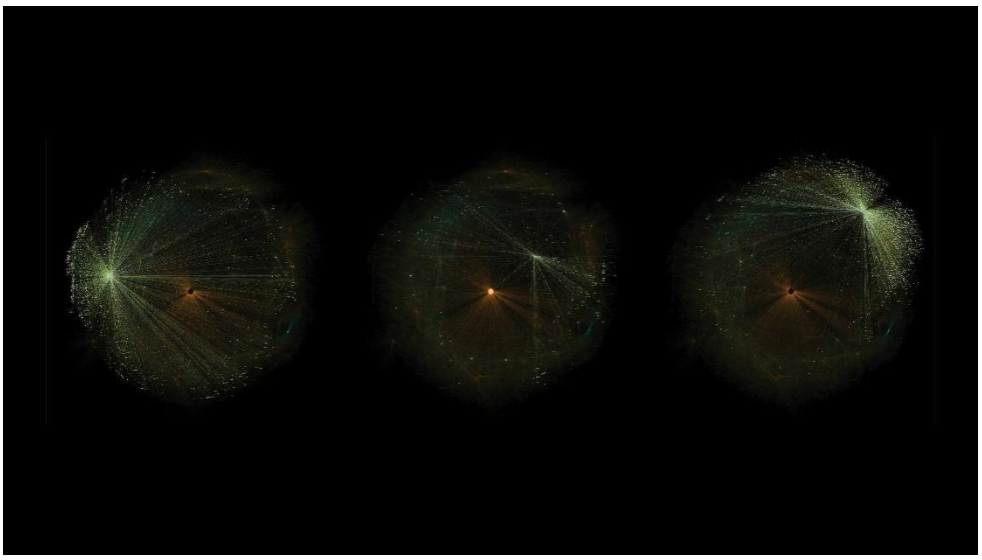


Fig. 3 – Esempio di addensamenti di enti e risorse ricavato dalla visualizzazione dati tratti dalla Banca Dati Contributi allo Spettacolo 2013-2023 di Matteo Paoletti (Università di Bologna) - Unità di ricerca Sapienza, designer Giulia Abbadessa

Invece nel caso studio principale della nostra unità di ricerca Sapienza "Commissione Consultiva Prosa 1968-71", il materiale documentale costituisce un corpus di eccezionale valore per comprendere le dinamiche del teatro italiano in un periodo di profonda trasformazione. Questi anni, caratterizzati da fermenti sociali, sperimentazione artistica e ridefinizione dei rapporti tra istituzioni culturali e società civile, hanno lasciato tracce documentali che permettono di ricostruire reti di relazioni, flussi di finanziamenti, geografie della produzione teatrale e dinamiche decisionali.

La scelta di concentrarsi sul triennio 1968-1971 non è casuale: questo periodo rappresenta infatti un momento di snodo cruciale per il teatro italiano, in cui le istanze di rinnovamento artistico si intrecciano con la richiesta di democratizzazione dell'accesso alla cultura e con la ridefinizione del ruolo dello Stato nel sostegno alle arti performative.

Il nostro lavoro conferma una configurazione *core-periphery*[17] con forte asimmetria: poche istituzioni stabili (Piccolo Teatro Milano, Teatro Stabile Genova e Torino) catalizzano la maggior parte delle risorse (circa 3.061 miliardi di lire su 4.320 totali), mentre numerose compagnie itineranti rimangono periferiche con finanziamenti limitati. Il sistema risulta fortemente gerarchizzato e centralizzato, con continuità di finanziamento riservata principalmente ai teatri stabili. Questo significa che ci sono pochi nodi centrali (core-nucleo), molto connessi tra loro e con il resto della rete, che concentrano la maggior

[17] Core-periphery (nucleo-periferia) è un modello strutturale usato nell'analisi delle reti per descrivere sistemi fortemente gerarchizzati.

Arti della Performance: orizzonti e culture, n. 15, 2026 – ISBN 9788854972254
DOI: https://doi.org/10.6092/unibo/amsacta/8829
Collana diretta da Matteo Casari e Gerardo Guccini: http://amsacta.unibo.it
Creative Commons: Attribuzione - Non Commerciale 4.0 (CC BY-NC 4.0)

parte delle risorse/connessioni. Mentre i molti nodi marginali (periphery-periferia) sono poco connessi tra loro e dipendono quasi esclusivamente dai nodi centrali.

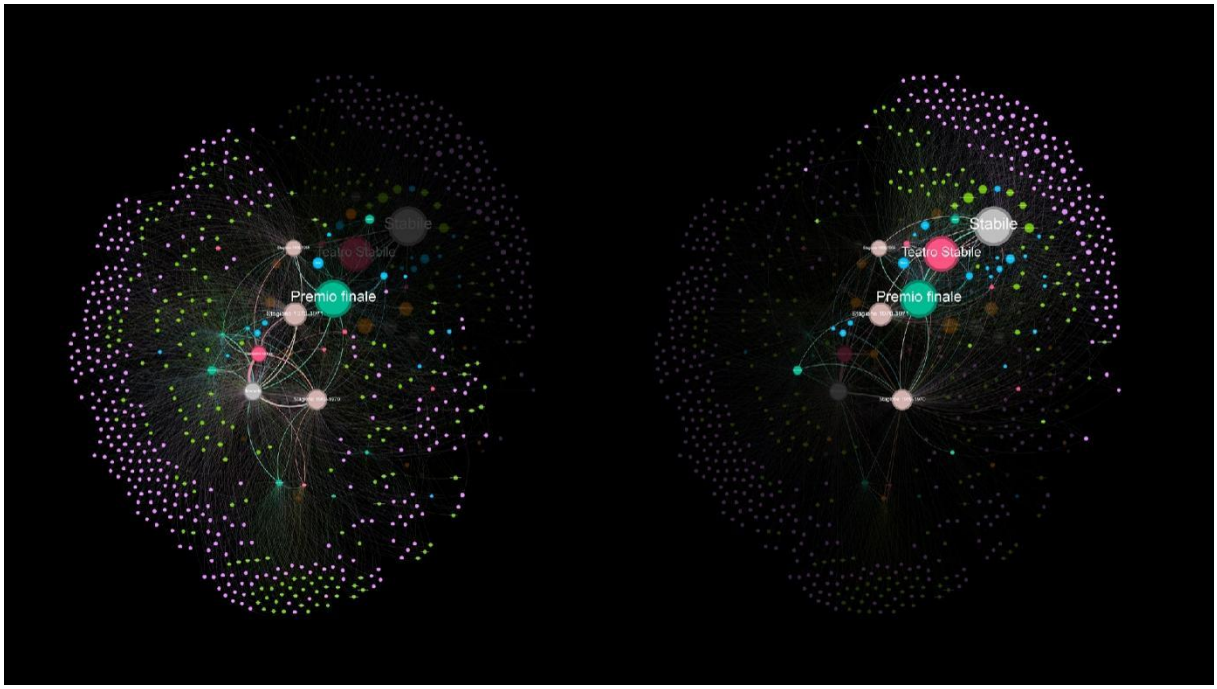


Fig. 4 – Confronto fra rete del sistema produttivo delle Compagnie Itineranti (sx) e dei Teatri stabili (dx) - unità di ricerca Sapienza, designer Giulia Abbadessa

L'utilizzo di *graph network analysis* si è rivelato particolarmente efficace nell'evidenziare le reti di relazioni all'interno del sistema di finanziamento teatrale. Questo approccio permette di visualizzare connessioni che emergono dai dati in modo più immediato rispetto all'analisi tradizionale, rivelando centralità, cluster e pattern relazionali che confermano intuizioni storiografiche ma le arricchiscono di dettagli quantitativi.

Proprio questa convergenza tra metodologia qualitativa tradizionale e approccio quantitativo *data-driven* non deve essere sottovalutata nel suo significato epistemologico: non si tratta di una mera ridondanza, ma di una validazione scientifica che rafforza la solidità delle interpretazioni storiche.

Un aspetto cruciale che emerge da questo studio riguarda tuttavia la relazione tra ampiezza del dataset e significatività dei risultati. Il corpus documentale analizzato nel caso studio della Commissione Consultiva Prosa negli anni 1947-1948 – 1968-1971, per quanto ricco e articolato, rappresenta comunque una porzione limitata del panorama teatrale italiano del periodo. Le conclusioni che possiamo trarre mantengono quindi un carattere necessariamente parziale e dovranno essere verificate attraverso l'integrazione di fonti ulteriori.

Arti della Performance: orizzonti e culture, n. 15, 2026 – ISBN 9788854972254
DOI: https://doi.org/10.6092/unibo/amsacta/8829
Collana diretta da Matteo Casari e Gerardo Guccini: http://amsacta.unibo.it
Creative Commons: Attribuzione - Non Commerciale 4.0 (CC BY-NC 4.0)

È evidente che maggiore è l'ampiezza del dataset, maggiore sarà la scala su cui i risultati potranno essere generalizzati. Un corpus più esteso permetterebbe di costruire un quadro più completo e articolato del sistema teatrale italiano nel suo insieme. Tale ampliamento richiederebbe l'elaborazione di un'enorme quantità di dati, un compito che necessiterebbe di molto tempo e molte risorse: proprio qui risiede il valore delle metodologie di studio che integrino strumenti digitali, capaci di superare questi limiti operativi e rendere praticabile ciò che con approcci tradizionali risulterebbe difficilmente sostenibile. Proseguire in questa direzione richiede però consapevolezza metodologica e risorse economiche. Un aspetto fondamentale che emerge da questa prima fase di ricerca riguarda infatti la necessità di implementare rigorose procedure di compensazione e validazione dei dati. I dataset storici presentano caratteristiche peculiari: lacune documentali, incoerenze nella registrazione delle informazioni, bias nella conservazione delle fonti e nella loro accessibilità.

Per affrontare queste criticità, è necessario sviluppare protocolli standardizzati che guidino il lavoro di digitalizzazione e strutturazione dei dati, assicurando coerenza e riproducibilità.

Infine l'obiettivo più ampio della nostra unità di ricerca è consistito nel consolidare una metodologia transdisciplinare capace di integrare strumenti, linguaggi e prospettive differenti in una visione organica e coerente. In questa prospettiva, il digitale non deve essere ridotto a funzione ancillare o meramente strumentale, ma deve assumere un ruolo epistemologico e operativo centrale nella definizione stessa degli interrogativi di ricerca e delle modalità di indagine. La creazione di uno strumento di analisi del sistema economico del teatro italiano si configura non solo come un risultato tecnico, ma come un banco di prova metodologico per le *Digital Humanities* applicate allo studio dei fenomeni culturali complessi. La costellazione di dati che viene progressivamente costruita e arricchita dalle informazioni d'archivio rappresenta la base per l'individuazione di *trend* e *pattern* tanto specifici quanto trasversali, offrendo nuove possibilità di interpretazione storica, economica e sociale del teatro italiano.

Tale approccio, fondato sulla collaborazione strutturata tra saperi umanistici, economici, informatici e archivistici, mira a definire un paradigma di ricerca innovativo in cui il digitale non sia mero strumento di rappresentazione, ma diventi *agente di conoscenza*, capace di generare nuove domande di ricerca e di ridefinire le modalità stesse dell'indagine umanistica. La domanda fondamentale "Quale forma ha un archivio?" trova ora una risposta dinamica: quella che i dati ci permettono di vedere e comprendere. Come detto, ritengo che gli archivi digitali siano organismi in movimento e generativi, entità epistemologiche in continua trasformazione che richiedono metodologie adeguate alla loro natura

Arti della Performance: orizzonti e culture, n. 15, 2026 – ISBN 9788854972254
DOI: https://doi.org/10.6092/unibo/amsacta/8829
Collana diretta da Matteo Casari e Gerardo Guccini: http://amsacta.unibo.it
Creative Commons: Attribuzione - Non Commerciale 4.0 (CC BY-NC 4.0)

complessa e molteplice. Il percorso metodologico illustrato dimostra come la consapevolezza critica sulla natura degli archivi possa tradursi in pratiche di ricerca che, attraverso l'integrazione di strumenti computazionali e sensibilità interpretativa, aprono nuove possibilità di interrogazione delle fonti. Il caso dei finanziamenti teatrali evidenzia il potenziale euristico di questo approccio, suggerendo direzioni di sviluppo interessanti che la nostra unità di ricerca intende affinare e ampliare.

Arti della Performance: orizzonti e culture, n. 15, 2026 – ISBN 9788854972254
DOI: https://doi.org/10.6092/unibo/amsacta/8829
Collana diretta da Matteo Casari e Gerardo Guccini: http://amsacta.unibo.it
Creative Commons: Attribuzione - Non Commerciale 4.0 (CC BY-NC 4.0)

Bibliografia

Taylor, A. – Tilton, L.

2019 *Distant Viewing: Analyzing Large Visual Corpora*, in «Digital Scholarship in the Humanities», vol. 34, n. 1, pp. 13-16.

Buzzetti, D. – De Ninno, A. – Fiormonte, D.

2021 *Informatica Umanistica e Cultura Digitale. La sfida epistemologica*, Atti del convegno AIUCD 2021 F. Boschetti, A. M. Del Grosso, in Enrica Salvatori (a cura di), *Quaderni di Umanistica Digitale*, AMSActa, University of Bologna Digital Library, Bologna.

Codello, Alessandro

2024 *The New Science of Long Data*, in *ARCHiPub. On Cultural and Digital Matters*, Fondazione Giorgio Cini, Venezia (Link: ultimo accesso: 11 febbraio 2026).

Davis, T. C. – Rae P. (edited by.)

2024 *The Cambridge Guide to Mixed Methods Research for Theatre and Performance Studies*, Cambridge University Press, Cambridge.

Kim, Diana S.

2022 *Taming Abundance: Doing Digital Archival Research (as Political Scientists)*, in «PS: Political Science & Politics», vol. 55, n. 3, pp. 530-538.

Moretti, Franco

2005 *La letteratura vista da lontano*, Einaudi, Torino.

2013 *Distant Reading*, Verso Books, Londra.

2022 *Falso Movimento. La rivoluzione quantitativa nello studio della letteratura*, Nottetempo, Milano.

Perrin, Jean

1913 *Les Atomes*, Félix Alcan, Paris.

Whitelaw, Mitchell

2015 *Generous Interfaces for Digital Cultural Collections*, in «Digital Humanities Quarterly», vol. 9, n. 1.

Arti della Performance: orizzonti e culture, n. 15, 2026 – ISBN 9788854972254
DOI: https://doi.org/10.6092/unibo/amsacta/8829
Collana diretta da Matteo Casari e Gerardo Guccini: http://amsacta.unibo.it
Creative Commons: Attribuzione - Non Commerciale 4.0 (CC BY-NC 4.0)

Intelligenza Artificiale e Data Visualization *applicate ai finanziamenti allo spettacolo dal vivo. Studio sui documenti della Commissione Consultiva prosa nei quadrienni 1947-1950 e 1968-1971*

di Giulia Abbadessa e Gabriel Grandelli*

Il presente contributo espone i risultati della ricerca ottenuti dall'unità di Sapienza Università di Roma (Responsabile prof. Stefano Locatelli) con particolare attenzione alle attività svolte in materia di analisi e visualizzazione dei dati attraverso metodologie e strumenti quali l'intelligenza artificiale (IA) e la data visualization. Sotto la supervisione scientifica della prof.ssa Maria Grazia Berlangieri e del prof. Stefano Locatelli, hanno collaborato alle sperimentazioni Giulia Abbadessa, Mario Sbardella e Gabriel Grandelli. L'articolo si divide quindi in due parti ed espone due fasi complementari della ricerca. La prima fase riguarda due casi studio: il Database MIDAS - Mappatura Italiana Dati Attività di Spettacolo 2013-2023 realizzata da Matteo Paoletti (Università di Bologna) e il dataset ricavato dai verbali della Commissione Consultiva Prosa relativi alle stagioni 1968-69, 1969-70 e 1970-71. La seconda parte del contributo illustra la realizzazione di un prototipo di interfaccia interattiva concepita come spazio di mediazione tra dato e interpretazione. Pensata per favorire l'esplorazione comparativa delle compagnie teatrali, delle sovvenzioni e dei materiali archivistici, la piattaforma integra mappe, *timeline*, grafici, schede informative, sistemi di confronto e strumenti conversazionali come il *chatbot*, mostrando come il design dell'interfaccia contribuisca attivamente alla costruzione del significato.

L'impiego di visualizzazioni reticolari e dashboard interattive ha permesso di analizzare le relazioni tra enti finanziatori, beneficiari, tipologie di contributo e distribuzioni territoriali, osservando i dati in modo progressivo — dal livello panoramico del *network* complessivo fino al dettaglio delle singole entità — rivelando configurazioni ricorrenti come concentrazione, dispersione o clustering, squilibri nell'accesso ai finanziamenti e connessioni tra i diversi attori coinvolti.

La data visualization[1] rappresenta uno strumento essenziale per analizzare fenomeni culturali complessi, poiché consente di tradurre grandi quantità di dati in forme visive capaci di evidenziare

* L'articolo si deve per intero a una comune e condivisa progettualità scientifica tra i due autori. Ai fini dell'attribuzione i paragrafi 1,2, 3 sono stati scritti da Giulia Abbadessa, i paragrafi 4, 5, 6 da Gabriel Grandelli.

Arti della Performance: orizzonti e culture, n. 15, 2026 – ISBN 9788854972254
DOI: https://doi.org/10.6092/unibo/amsacta/8829
Collana diretta da Matteo Casari e Gerardo Guccini: http://amsacta.unibo.it
Creative Commons: Attribuzione - Non Commerciale 4.0 (CC BY-NC 4.0)

pattern, relazioni e asimmetrie difficilmente individuabili mediante l'osservazione tradizionale. Nel contesto dei finanziamenti allo spettacolo dal vivo, la rappresentazione grafica permette di superare l'approccio descrittivo fondato esclusivamente su tabelle e valori numerici, offrendo una prospettiva immediata sulle dinamiche distributive, gerarchie istituzionali e logiche di allocazione delle risorse economiche. In questa ottica, la visualizzazione dei dati non si configura come mero supporto tecnico, ma come un vero e proprio dispositivo epistemologico capace di rendere visibili strutture e relazioni proprie dei fenomeni culturali.

Attraverso questo contributo, il lavoro intende dimostrare come visualizzare i dati culturali significhi ripensare le modalità di accesso e lettura degli archivi, aprendo la strada a nuove forme di conoscenza che uniscono metodologie di indagine innovative e strumenti capaci di valorizzare i risultati prodotti dalla ricerca. Per un approfondimento sull'impianto metodologico dei risultati di ricerca qui esposti si rimanda al contributo di Maria Grazia Berlangieri - *Fonti storiche, intelligenza artificiale e data visualization: un framework metodologico per lo studio dei documenti teatrali. Il caso studio Commissione Consultiva prosa nei quadrienni 1947-1950 e 1968-1971.*

I. Database MIDAS - Mappatura Italiana Dati Attività di Spettacolo - Caso studio n. 1

Il database MIDAS (2013-2023), predisposto dal professor Matteo Paoletti (Università di Bologna), consiste in un documento *Excel* contenente circa 40.000 record relativi a finanziamenti FUS, extra-FUS e di Fondazioni bancarie destinati a oltre 10.000 beneficiari per il periodo 2013-2023. Le sezioni del file analizzate riguardavano: Impresa finanziata, Provincia, Comune, Codice ATECO, Ente finanziatore, Tipo di contributo, Anno e Categoria. Data la complessità del *dataset*, si è reso necessario l'impiego di strumenti avanzati capaci di rappresentare sistemi complessi secondo logiche reticolari. Per esplorare efficacemente tale mole di dati, si è scelto di utilizzare uno strumento di analisi basato sui grafi di conoscenza (*knowledge graphs*). Un grafo reticolare è costituito da nodi (o vertici) e da collegamenti (o archi) che ne definiscono le interazioni. Nel caso in esame, i nodi corrispondono alle diverse entità coinvolte nel sistema dei finanziamenti quali: organismi beneficiari, categorie di spettacolo, regioni, anni di erogazione e tipologie di contributo. I collegamenti rappresentano invece le relazioni che

[1] Per un inquadramento teorico sulla *data visualization* nelle scienze umane si vedano: L. Manovich (2017), *Cultural Data. Possibilities and limitations of the digital data universe*, De Gruyter Edizioni, Berlin; A. Cairo (2013), *L'arte funzionale. Infografica e visualizzazione delle informazioni*, Pearson Editore, Milano-Torino.

Arti della Performance: orizzonti e culture, n. 15, 2026 – ISBN 9788854972254
DOI: https://doi.org/10.6092/unibo/amsacta/8829
Collana diretta da Matteo Casari e Gerardo Guccini: http://amsacta.unibo.it
Creative Commons: Attribuzione - Non Commerciale 4.0 (CC BY-NC 4.0)

intercorrono tra tali entità: “ha ricevuto un finanziamento”, “appartiene alla categoria”, “opera nella regione”. Questa modalità di rappresentazione consente di trasformare un insieme di dati tabulari in una rete relazionale esplicita, rendendo visibili connessioni, ricorrenze e strutture latenti.

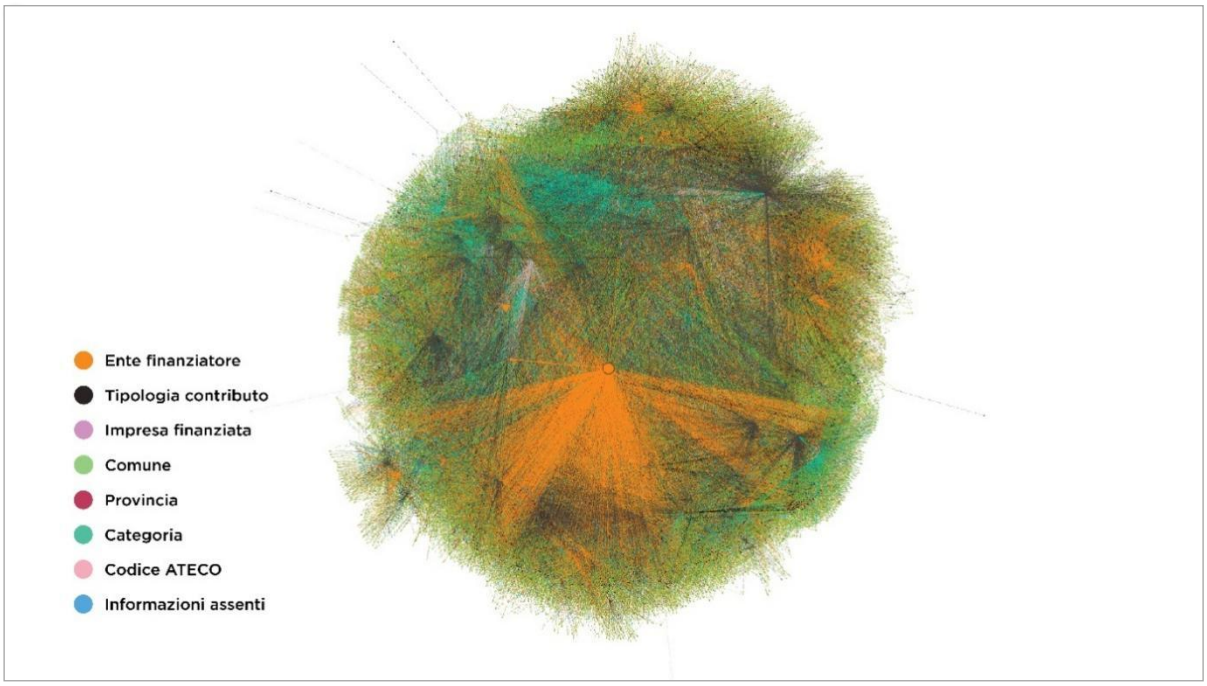


Fig. 1 – Visualizzazione Banca Dati contributi allo Spettacolo 2013-2023. A cura dell’unità di ricerca Sapienza, designer Giulia Abbadessa

La visualizzazione complessiva del *dataset*, che qui pubblichiamo, rivela una rete estremamente densa e articolata. I nodi appaiono differenziati cromaticamente per categorie: in arancione gli enti finanziatori, in grigio le tipologie di contributi, in rosso le province, in verde i comuni, in rosa i beneficiari. L’osservazione del grafo evidenzia subito zone di densità elevata, aree periferiche scarsamente connesse e nodi-ponte che collegano cluster altrimenti separati[2].

Il nodo “Stato” emerge immediatamente come principale hub del sistema, collocato al centro e connesso a migliaia di beneficiari. Accanto ad esso, alcuni cluster rivelano poli di finanziamento alternativi — tra cui la Regione Toscana o la Fondazione CR Firenze — che intervengono maggiormente in aree dove la presenza statale risulta meno incisiva.

[2] Matteo Paoletti, *FUS, extra FUS e spesa regionale: la riforma dello spettacolo dal vivo in Italia e i suoi effetti territoriali (2014-2020)*, in «Comunicazioni sociali. Journal of Media, Performing Arts and Cultural Studies», n.s., vol. XLIV, n. 3, 2022, pp. 367-383, DOI: 10.26350/001200_000163, disponibile su: https://www.torrossa.com/es/resources/an/5599120 (ultimo accesso: 11 febbraio 2026).

Arti della Performance: orizzonti e culture, n. 15, 2026 – ISBN 9788854972254
DOI: https://doi.org/10.6092/unibo/amsacta/8829
Collana diretta da Matteo Casari e Gerardo Guccini: http://amsacta.unibo.it
Creative Commons: Attribuzione - Non Commerciale 4.0 (CC BY-NC 4.0)

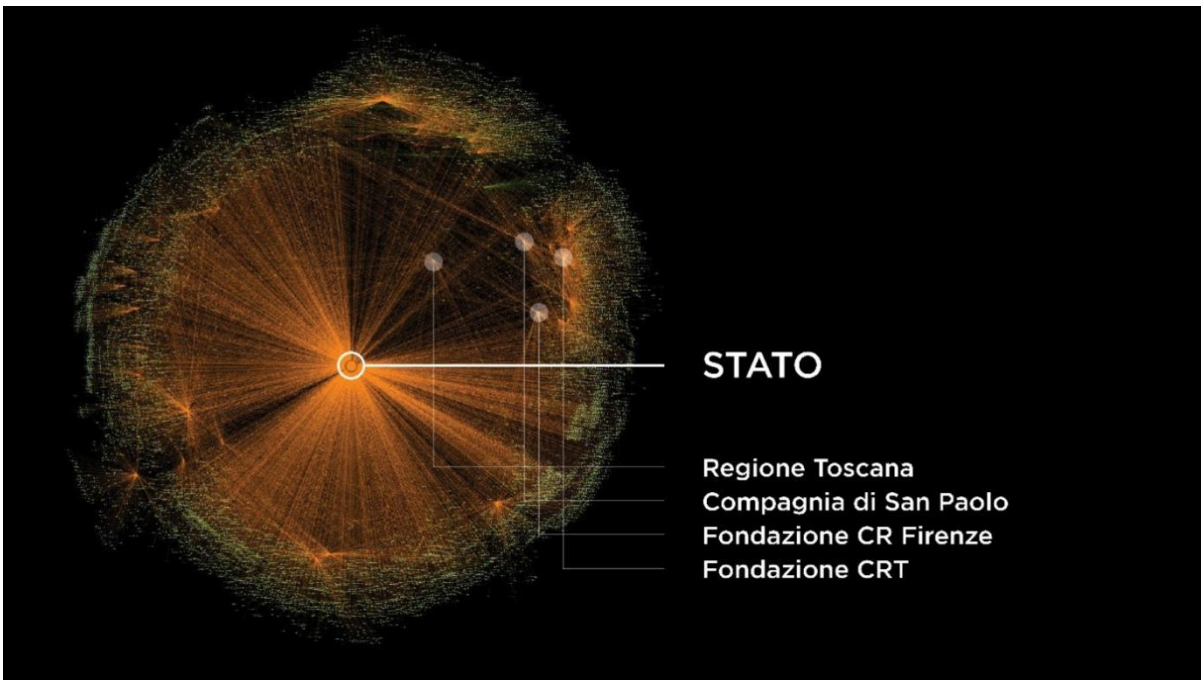


Fig. 2 – Focus su Enti Finanziatori. A cura dell'unità di ricerca Sapienza, designer Giulia Abbadessa

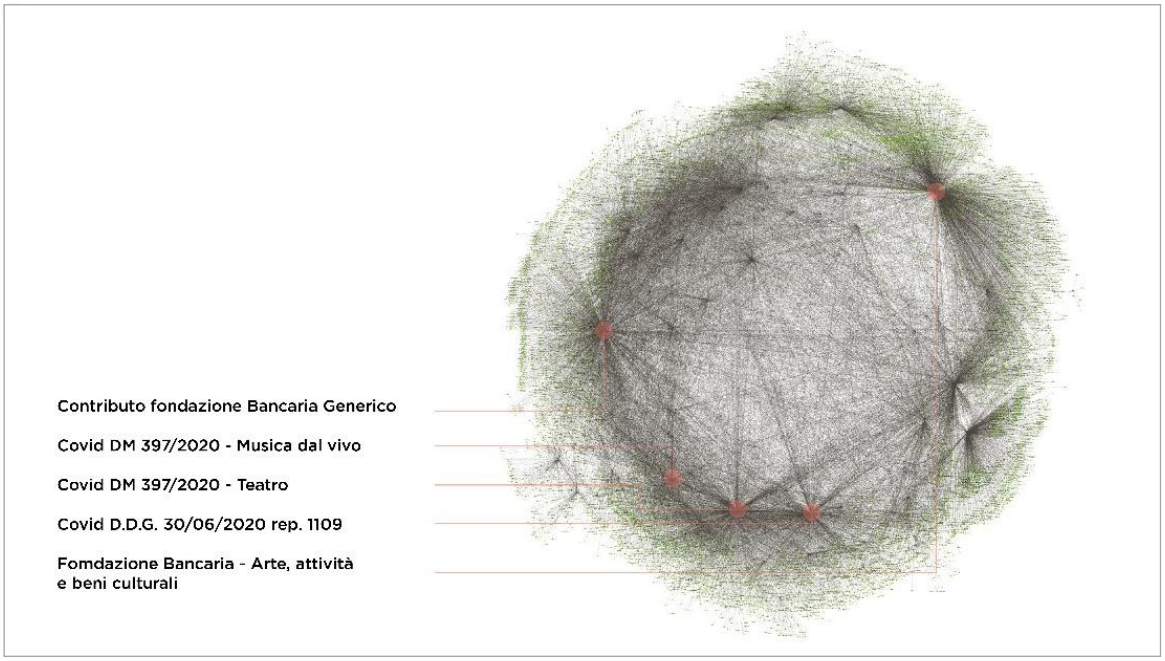


Fig. 3 – Focus su Tipologia di contributo. A cura dell'unità di ricerca Sapienza, designer Giulia Abbadessa

Un'ulteriore esplorazione ha riguardato la distribuzione delle tipologie di contributo: il raggruppamento dei nodi grigi ha mostrato la rilevanza dei finanziamenti straordinari legati alla

Arti della Performance: orizzonti e culture, n. 15, 2026 – ISBN 9788854972254
DOI: https://doi.org/10.6092/unibo/amsacta/8829
Collana diretta da Matteo Casari e Gerardo Guccini: http://amsacta.unibo.it
Creative Commons: Attribuzione - Non Commerciale 4.0 (CC BY-NC 4.0)

pandemia[3] (ad esempio *Covid DM 397/2020 – Musica dal vivo*, *Teatro*, *DDG 30/06/2020 rep. 1109*), insieme ai contributi più consistenti delle Fondazioni bancarie. Una delle caratteristiche più rilevanti di questo sistema consiste nella possibilità di procedere attraverso livelli di dettaglio crescenti**,** passando dalla visione d'insieme del sistema alla focalizzazione su singoli nodi o sotto-reti specifiche.

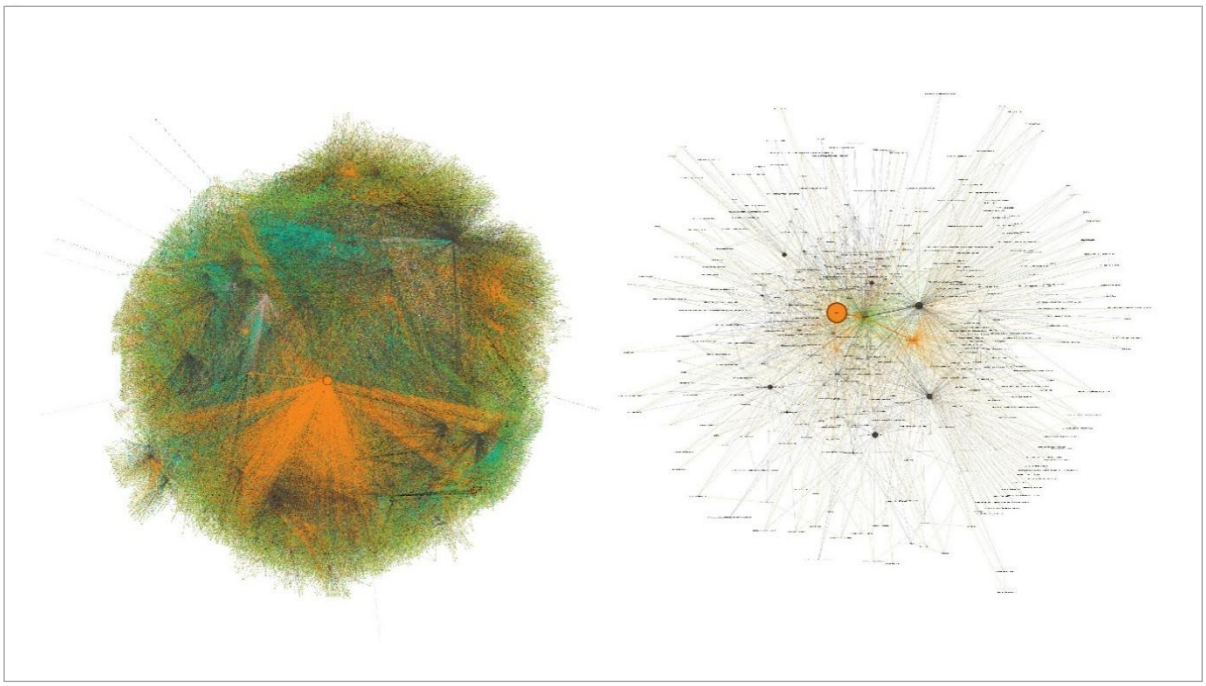


Fig. 4 – Visualizzazione generale vs visualizzazione particolare. A cura dell'unità di ricerca Sapienza, designer Giulia Abbadessa

A livello macro, la visualizzazione completa permette di cogliere l'architettura generale del sistema. A livello meso, l'applicazione di filtri su categorie specifiche (ad esempio solo teatri stabili, solo fondazioni bancarie o una singola regione) fa emergere sotto-reti con logiche proprie, permettendo di identificare ecosistemi locali o tematici. A livello micro, è possibile isolare i singoli nodi e rivelarne le connessioni dirette. Questo approccio multi-scala consente di combinare la visione strutturale (*distant reading*) con l'analisi puntuale (*close reading*)[4], superando i limiti delle analisi puramente quantitative o esclusivamente qualitative. I risultati ottenuti hanno confermato le ipotesi preliminari dell'unità

[3] Matteo Paoletti*, Funding Theatre in Italy: Critical Scenarios across the Pandemic*, in «Contemporary Theatre Review», vol. 35, nn. 2-3, 2025, pp. 222-233, DOI: 10.1080/10486801.2025.2538440, disponibile su: https://www.tandfonline.com/doi/epdf/10.1080/10486801.2025.2538440 (ultimo accesso: 11 febbraio 2026).
[4] La distinzione tra *distant reading* e *close reading* è introdotta da Franco Moretti in opposizione alle metodologie tradizionali della critica letteraria. Cfr. F. Moretti (2022), *Falso Movimento. La svolta quantitativa nello studio della letteratura*, Nottetempo, Milano.

Arti della Performance: orizzonti e culture, n. 15, 2026 – ISBN 9788854972254
DOI: https://doi.org/10.6092/unibo/amsacta/8829
Collana diretta da Matteo Casari e Gerardo Guccini: http://amsacta.unibo.it
Creative Commons: Attribuzione - Non Commerciale 4.0 (CC BY-NC 4.0)

bolognese. Il grafo mantiene la complessità originaria del *dataset* e ne offre una rappresentazione coerente e imparziale.

II. Dataset della Commissione Consultiva Prosa delle stagioni 1968-69, 1969-70, 1970-71 - Caso studio n. 2

Il *dataset* è stato costruito a partire dalla digitalizzazione dei verbali prodotti dalla Commissione Consultiva Prosa, conservati presso l'Archivio Centrale dello Stato di Roma. I documenti, inizialmente disponibili in formato cartaceo, sono stati digitalizzati e successivamente organizzati in un'unica struttura tabellare. L'obiettivo dell'analisi era duplice: da un lato effettuare una lettura quantitativa che permettesse di individuare trend stagionali, variazioni del budget e continuità nei finanziamenti, dall'altro costruire una visualizzazione reticolare in grado di evidenziare legami tra beneficiari, tipologie di sovvenzione e stagioni, così da rendere visibili configurazioni strutturali del sistema teatrale. Gli strumenti utilizzati sono stati selezionati in base alle esigenze metodologiche: un applicativo per la gestione di fogli di calcolo dedicato alla normalizzazione dei dati e alla creazione di ID univoci, una piattaforma di elaborazione linguistica per il supporto alla pulizia testuale e alla verifica delle varianti di nome, un ambiente di analisi e visualizzazione interattiva per l'esplorazione quantitativa, un software specializzato nell'analisi delle reti. Questa integrazione ha permesso di strutturare un *workflow* solido e replicabile.

II.I Preparazione e normalizzazione del dataset

La preparazione dei dati ha previsto anzitutto la creazione di una copia di backup, al fine di preservare il materiale originario. I tre fogli *Excel* relativi alle singole stagioni sono stati unificati in una tabella unica, caratterizzata da campi standardizzati — Stagione, Soggetto beneficiario, Tipologia soggetto, Città, Tipologia sovvenzione, Importo (Lire), Tipo documento, Data documento, Sistema produttivo. La colonna "Note", non pertinente all'analisi quantitativa o reticolare, non è stata inclusa. L'aspetto geografico, pur inserito nel grafo, non è stato oggetto di analisi specifica, perché le informazioni sulle compagnie itineranti risultavano parziali e avrebbero richiesto consultazioni archivistiche ulteriori.

La fase di pulizia ha comportato la correzione di refusi e varianti di nomenclatura. A supporto di questa attività è stato impiegato un modello di intelligenza artificiale basato su reti neurali profonde, progettato per elaborare, interpretare e generare linguaggio naturale in modo scalabile e adattabile. Il

Arti della Performance: orizzonti e culture, n. 15, 2026 – ISBN 9788854972254
DOI: https://doi.org/10.6092/unibo/amsacta/8829
Collana diretta da Matteo Casari e Gerardo Guccini: http://amsacta.unibo.it
Creative Commons: Attribuzione - Non Commerciale 4.0 (CC BY-NC 4.0)

modello ha facilitato l'identificazione di incoerenze, soprattutto nelle denominazioni dei beneficiari, permettendo di correggere refusi o identificazioni multiple dello stesso ente.

Una volta importati, i dati sono stati elaborati con algoritmi specifici che hanno organizzato i 726 nodi e i 4140 archi diretti in una struttura caratterizzata da una chiara configurazione *core-periphery*[5] — elemento tipico dei sistemi culturali fortemente gerarchizzati.

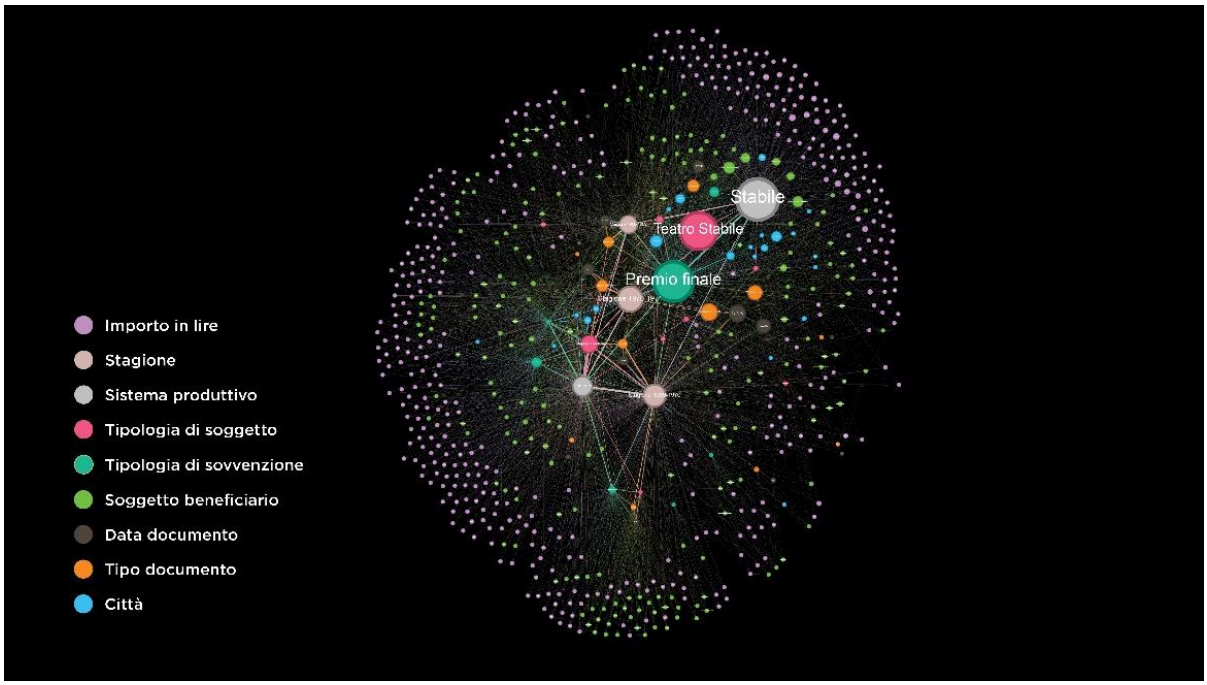


Fig. 5 – Visualizzazione delle stagioni 1968-69, 1969-70, 1970-71. A cura dell'unità di ricerca Sapienza, designer Giulia Abbadessa

Questa configurazione suggerisce un'asimmetria del sistema: da un lato grandi istituzioni stabili, dall'altro una costellazione di compagnie minori che interagiscono quasi esclusivamente con gli hub centrali.

Esplorando il grafo notiamo come nel quadrante superiore destro, si raggruppino principalmente i Teatri stabili, fra questi il nodo del Piccolo Teatro di Milano si rivela dominante per dimensione, determinata dall'ammontare dei fondi ricevuti durante le tre stagioni, subito seguito dal Teatro Stabile di Genova e dal Teatro Stabile di Torino.

[5] Con l'espressione *core-periphery structure* si indica una configurazione reticolare in cui la rete risulta organizzata attorno a un nucleo centrale (*core*), composto da nodi altamente connessi tra loro e caratterizzati da elevati livelli di centralità, e a una zona periferica (*periphery*), costituita da nodi con un numero ridotto di connessioni, prevalentemente orientate verso il nucleo centrale piuttosto che tra pari.

Arti della Performance: orizzonti e culture, n. 15, 2026 – ISBN 9788854972254
DOI: https://doi.org/10.6092/unibo/amsacta/8829
Collana diretta da Matteo Casari e Gerardo Guccini: http://amsacta.unibo.it
Creative Commons: Attribuzione - Non Commerciale 4.0 (CC BY-NC 4.0)

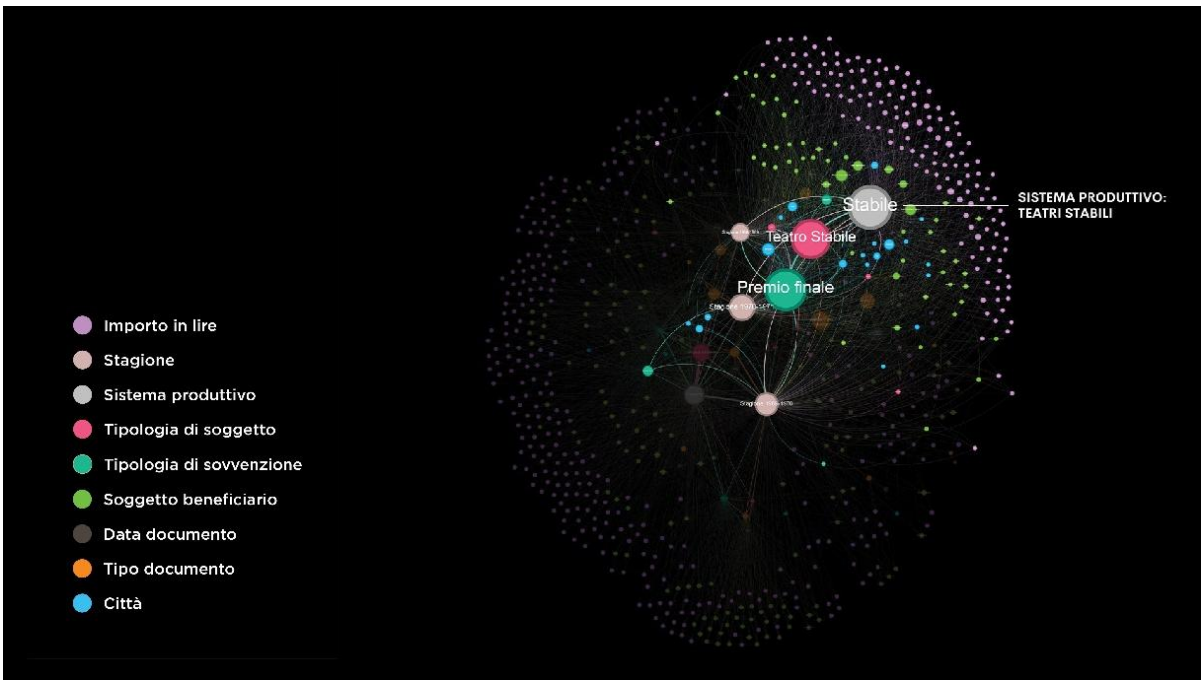


Fig. 6 – Focus sul sistema produttivo dei Teatri Stabili. A cura dell'unità di ricerca Sapienza, designer Giulia Abbadessa.

La porzione sinistra del grafo presenta invece le compagnie itineranti, caratterizzate da una densità molto più bassa e connessioni principalmente dirette ai nodi istituzionali centrali. La Compagnia Eduardo De Filippo rappresenta un'eccezione parziale, distinguendosi con 23 connessioni e un peso economico elevato rispetto alle altre compagnie itineranti. Lo sguardo complessivo offerto dall'analisi di rete, conferma l'esistenza di un sistema di finanziamento fortemente gerarchico e centralizzato. Questa modalità di osservazione rientra nella logica del *distant reading*, che non si concentra sulla singola compagnia o sul singolo importo, ma sulla struttura complessiva del sistema. L'analisi reticolare diventa così uno strumento per interpretare il funzionamento del settore non nei dettagli micro, ma nella sua architettura globale.

Arti della Performance: orizzonti e culture, n. 15, 2026 – ISBN 9788854972254
DOI: https://doi.org/10.6092/unibo/amsacta/8829
Collana diretta da Matteo Casari e Gerardo Guccini: http://amsacta.unibo.it
Creative Commons: Attribuzione - Non Commerciale 4.0 (CC BY-NC 4.0)

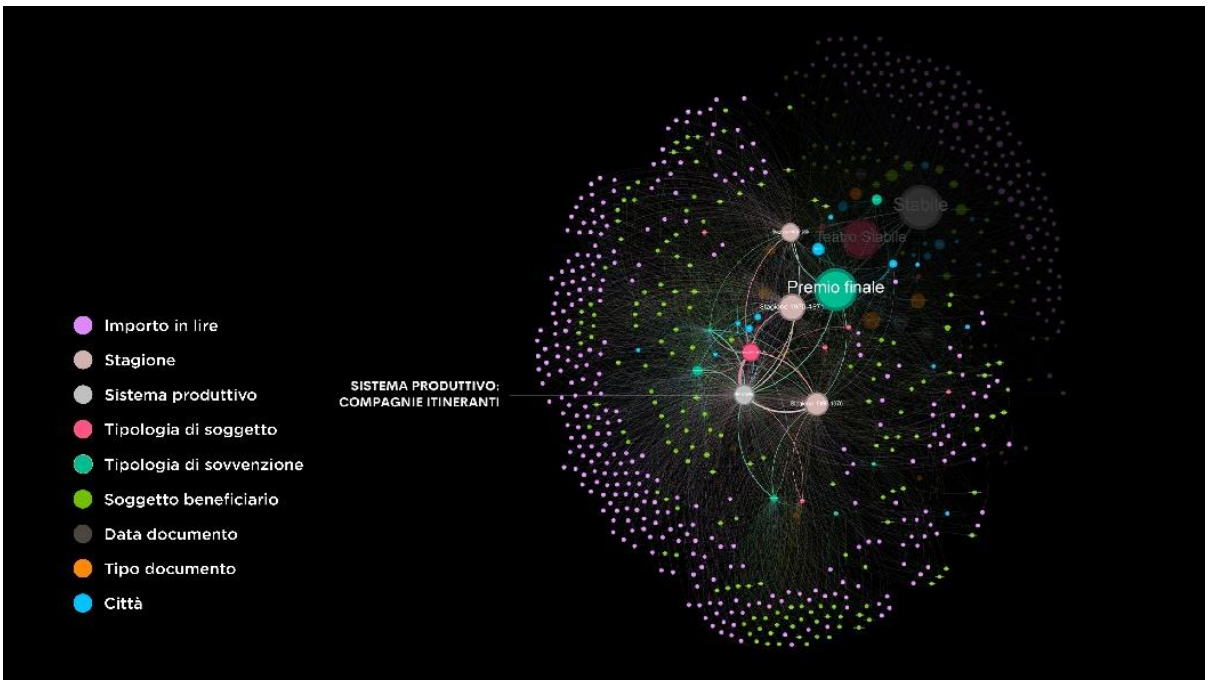


Fig. 7 – Focus sul sistema produttivo delle Compagnie Itineranti. A cura dell'unità di ricerca Sapienza, designer Giulia Abbadessa

II.II Analisi quantitativa e data visualization

L'analisi attraverso grafi di conoscenza visualizza il dataset come una rete di relazioni tra entità (compagnie, finanziamenti, territori, stagioni), rivelando comunità, cluster e posizioni di centralità all'interno del sistema teatrale. Attraverso algoritmi di *network analysis*, emergono pattern relazionali, polarizzazioni territoriali e gerarchie implicite, individuando gli attori centrali (hub) e le periferie marginalizzate.

Parallelamente, l'indagine svolta con software di *business intelligence* adotta una prospettiva quantitativa-aggregativa, focalizzandosi su misurazioni, confronti e tendenze numeriche. I dati estratti dai verbali sono stati organizzati in *dataset* strutturati secondo un modello dimensionale (fatto-dimensioni), dove il "fatto" centrale è il finanziamento, analizzabile lungo diverse dimensioni: tempo (stagioni), spazio (geografia), categoria (tipologia di compagnia), entità (singole compagnie). Attraverso strumenti di *data analytics* sono state calcolate metriche aggregate quali distribuzione dei finanziamenti per categoria, evoluzione temporale degli stanziamenti, e concentrazione delle risorse per sistema produttivo, permettendo di processare rapidamente l'intero *dataset* e generare indicatori statistici.

Arti della Performance: orizzonti e culture, n. 15, 2026 – ISBN 9788854972254
DOI: https://doi.org/10.6092/unibo/amsacta/8829
Collana diretta da Matteo Casari e Gerardo Guccini: http://amsacta.unibo.it
Creative Commons: Attribuzione - Non Commerciale 4.0 (CC BY-NC 4.0)

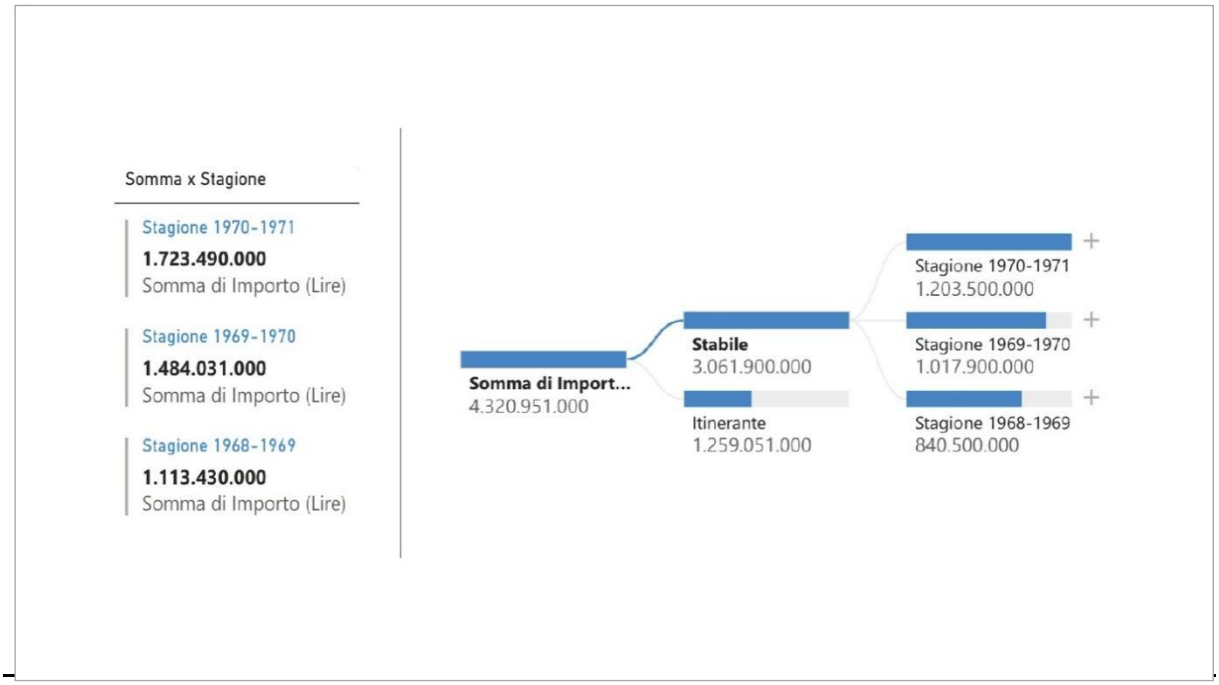
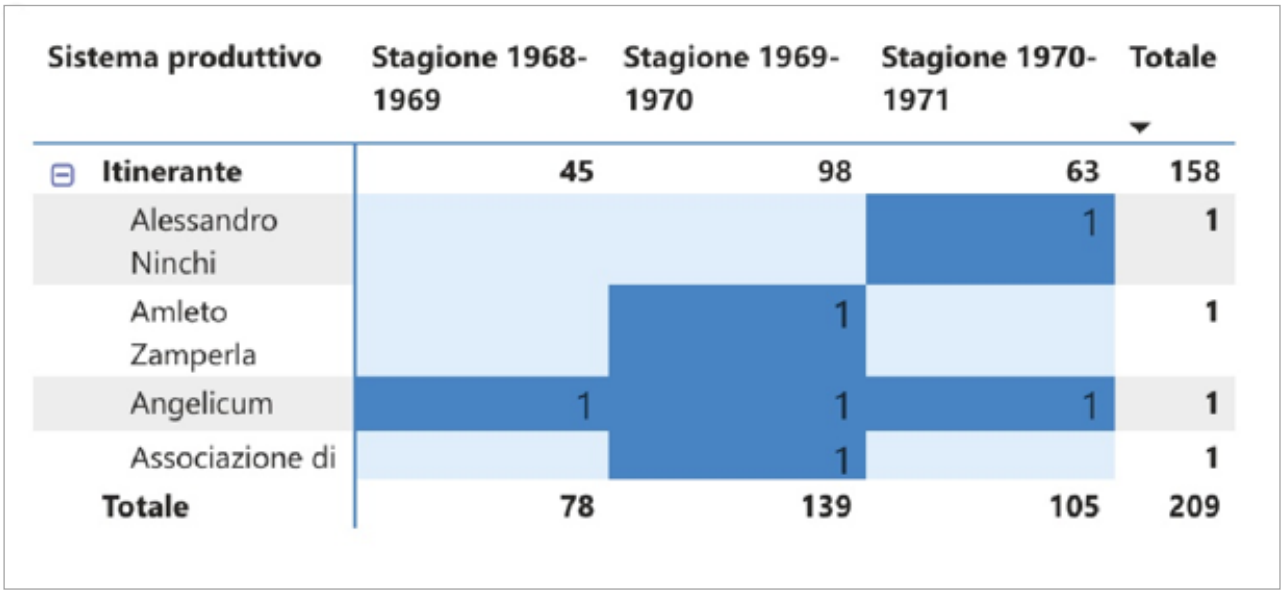


Fig. 8 – Riquadro di sintesi "Somma per stagione" e grafo ad albero. A cura dell'unità di ricerca Sapienza, designer Giulia Abbadessa

L'utilizzo di piattaforme di analisi e visualizzazione dati ha permesso di elaborare una vasta gamma di rappresentazioni, tutti interrogabili tramite menu contestuali e filtri interattivi. Per agevolare la navigazione, è stato inserito un riquadro di sintesi ("Somma per stagione"), che restituisce l'ammontare complessivo delle sovvenzioni per ciascuna stagione teatrale. Questo elemento funge da punto di riferimento numerico, permettendo di cogliere immediatamente la progressione delle risorse: la stagione 1968-69 registra 1.113.430.000 lire, la stagione 1969-70 1.484.031.000 lire, mentre la stagione 1970-71 raggiunge 1.723.490.000 lire.

Grazie a questo ambiente analitico integrato è stato possibile ottenere un riepilogo immediato dei flussi più significativi: la somma complessiva dei fondi assegnati nelle tre stagioni ammonta a 4.320.951.000 lire, di cui 3.061.900.000 lire destinati al sistema produttivo degli stabili e 1.259.051.000 lire alle compagnie itineranti. L'integrazione tra la componente visuale e il controllo numerico dei totali permette di verificare rapidamente la correttezza delle aggregazioni e di confrontare le distribuzioni per stagione o categoria, rendendo più efficace l'interpretazione delle politiche di sovvenzione. Le visualizzazioni predisposte — illustrate nelle sezioni successive — comprendono tipologie differenti, ciascuna finalizzata a mettere in luce aspetti specifici del sistema di finanziamento.

Arti della Performance: orizzonti e culture, n. 15, 2026 – ISBN 9788854972254
DOI: https://doi.org/10.6092/unibo/amsacta/8829
Collana diretta da Matteo Casari e Gerardo Guccini: http://amsacta.unibo.it
Creative Commons: Attribuzione - Non Commerciale 4.0 (CC BY-NC 4.0)



Sistema produttivo	Stagione 1968-1969	Stagione 1969-1970	Stagione 1970-1971	Totale
Itinerante	**45**	**98**	**63**	**158**
Alessandro Ninchi			1	**1**
Amleto Zamperla		1		**1**
Angelicum	1	1	1	**1**
Associazione di		1		**1**
Totale	**78**	**139**	**105**	**209**

Fig. 9 – Visualizzazione incrociata fra stagioni e soggetti beneficiari. A cura dell'unità di ricerca Sapienza, designer Giulia Abbadessa

La matrice[6] incrocia le stagioni teatrali (disposte sulle colonne) con i soggetti beneficiari (elencati nelle righe), restituendo per ciascuna combinazione la presenza o l'assenza di un finanziamento. Le celle con valore 1 segnalano che il soggetto ha ricevuto un finanziamento nella stagione corrispondente, mentre le celle vuote indicano l'assenza di finanziamenti. Questa configurazione permette di individuare con chiarezza la continuità o discontinuità dei fondi ricevuti. Incrociando le informazioni della matrice con gli altri grafici, è possibile risalire rapidamente al numero di soggetti presenti nei diversi sistemi produttivi, alla distribuzione dei beneficiari per anno e all'ammontare totale dei finanziamenti ricevuti. La matrice consente inoltre di identificare con precisione l'identità dei beneficiari ricorrenti, degli occasionali e di quelli economicamente più significativi.

Il grafico a colonne rappresenta gli importi complessivi assegnati ai singoli beneficiari nel periodo analizzato. Sull'asse X sono riportati i soggetti finanziati, mentre l'asse Y visualizza gli importi in lire. Le colonne sono distinte cromaticamente in base al sistema produttivo: blu per i teatri stabili, azzurro per le compagnie itineranti. La visualizzazione evidenzia una marcata asimmetria: poche colonne, corrispondenti ai teatri stabili, raggiungono valori elevati, mentre la maggior parte delle colonne relative alle compagnie itineranti presenta importi sensibilmente inferiori. Il valore massimo registrato riguarda il Piccolo Teatro Stabile di Milano, che nel periodo in esame ha ricevuto 599 milioni di lire,

[6] La Matrice è uno strumento di analisi e sintesi multidimensionale dei dati, utile per confronti, riepiloghi e report dinamici.

Arti della Performance: orizzonti e culture, n. 15, 2026 – ISBN 9788854972254
DOI: https://doi.org/10.6092/unibo/amsacta/8829
Collana diretta da Matteo Casari e Gerardo Guccini: http://amsacta.unibo.it
Creative Commons: Attribuzione - Non Commerciale 4.0 (CC BY-NC 4.0)

seguito dal Teatro Stabile di Genova con 531 milioni e dal Teatro Stabile di Torino con 437 milioni. All'interno del sistema produttivo delle compagnie itineranti, la somma più elevata è stata assegnata alla Compagnia Eduardo De Filippo, che ha percepito complessivamente 86 milioni di lire. Il teatro stabile con il finanziamento più modesto risulta essere il Gruppo Giovanile Universitario dell'Università di Roma – Società Dante Alighieri, con 700.000 lire complessive. Tra le compagnie itineranti, il valore minimo è attribuito al Teatro Ora Zero delle Venezie, che ha ricevuto 75.000 lire.

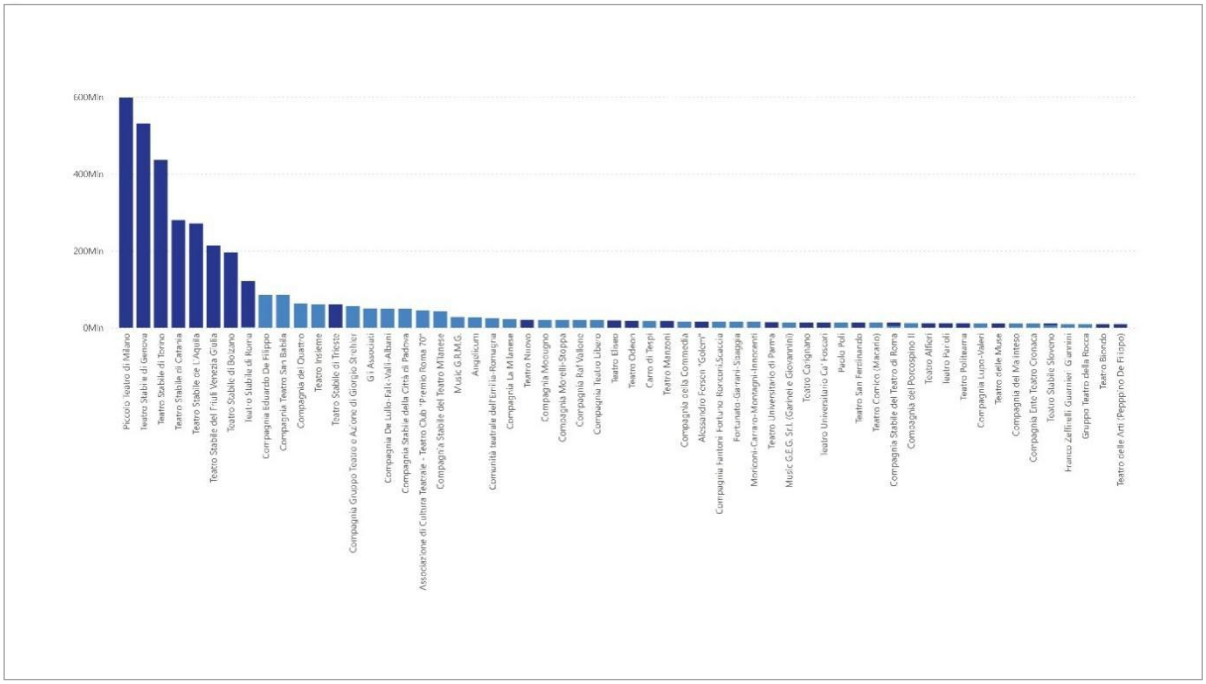


Fig. 10 – Grafico a colonne con importi per soggetti beneficiari, differenziati per sistema produttivo. A cura dell'unità di ricerca Sapienza, designer Giulia Abbadessa

I due grafici a linee rappresentano l'evoluzione temporale dei finanziamenti. Nel primo grafico è mostrato l'andamento dei finanziamenti per sistemi produttivi: l'asse X riporta le tre stagioni teatrali, mentre l'asse Y indica gli importi totali erogati in lire. Le due linee — blu per i teatri stabili e azzurra per le compagnie itineranti — descrivono l'evoluzione dei flussi economici destinati ai due sistemi produttivi. L'andamento evidenzia da subito un'ampia distanza tra i finanziamenti accordati ai teatri stabili e quelli destinati alle compagnie itineranti, con un divario particolarmente marcato nelle prime due stagioni. Tale distanza si riduce significativamente in corrispondenza di alcune flessioni nei finanziamenti agli stabili, individuabili nell'ottobre 1969, nel febbraio 1970 e nell'aprile 1971, momenti in cui le due linee risultano quasi sovrapponibili. Il gap si annulla completamente a partire dall'aprile

Arti della Performance: orizzonti e culture, n. 15, 2026 – ISBN 9788854972254
DOI: https://doi.org/10.6092/unibo/amsacta/8829
Collana diretta da Matteo Casari e Gerardo Guccini: http://amsacta.unibo.it
Creative Commons: Attribuzione - Non Commerciale 4.0 (CC BY-NC 4.0)

1971 e rimane tale fino al dicembre dello stesso anno, suggerendo una fase di temporanea convergenza nelle politiche di assegnazione dei fondi.

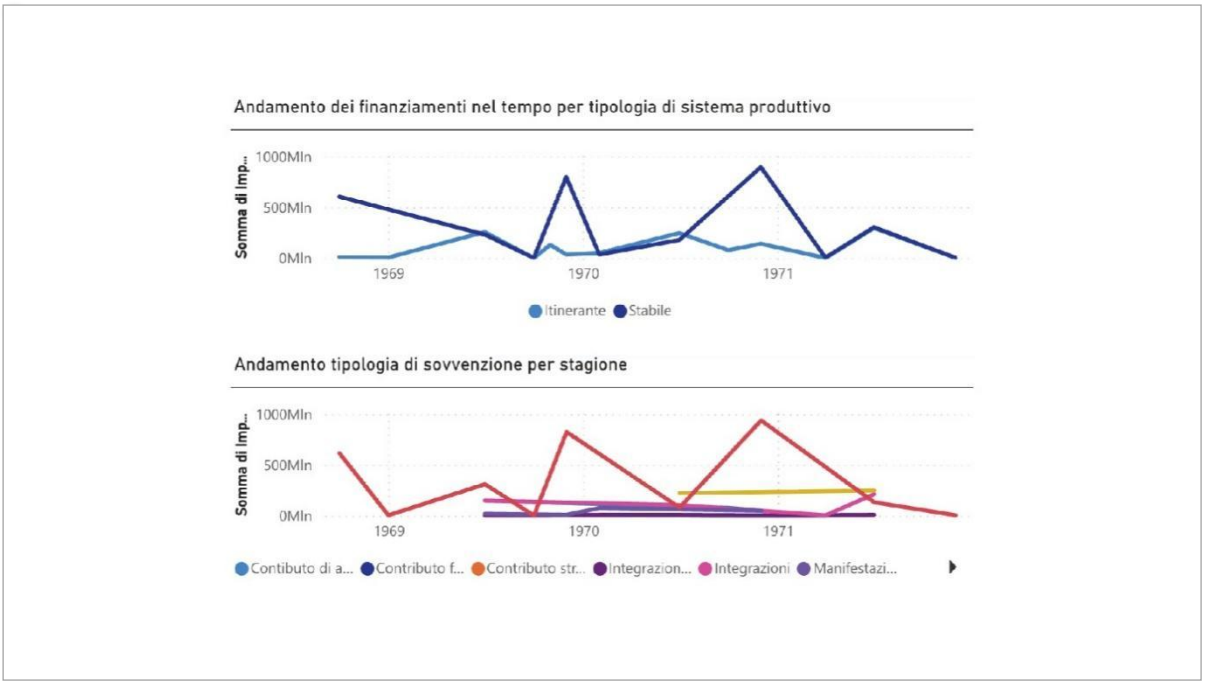


Fig. 11 – Grafici a linee: andamento nel tempo per sistema produttivo e per tipologia di sovvenzione. A cura dell'unità di ricerca Sapienza, designer Giulia Abbadessa

I due grafici a linee rappresentano l'evoluzione temporale dei finanziamenti. Nel primo grafico è mostrato l'andamento dei finanziamenti per sistemi produttivi: l'asse X riporta le tre stagioni teatrali, mentre l'asse Y indica gli importi totali erogati in lire. Le due linee — blu per i teatri stabili e azzurra per le compagnie itineranti — descrivono l'evoluzione dei flussi economici destinati ai due sistemi produttivi. L'andamento evidenzia da subito un'ampia distanza tra i finanziamenti accordati ai teatri stabili e quelli destinati alle compagnie itineranti, con un divario particolarmente marcato nelle prime due stagioni. Tale distanza si riduce significativamente in corrispondenza di alcune flessioni nei finanziamenti agli stabili, individuabili nell'ottobre 1969, nel febbraio 1970 e nell'aprile 1971, momenti in cui le due linee risultano quasi sovrapponibili. Il gap si annulla completamente a partire dall'aprile 1971 e rimane tale fino al dicembre dello stesso anno, suggerendo una fase di temporanea convergenza nelle politiche di assegnazione dei fondi.

Il secondo grafico presenta la distribuzione temporale delle otto tipologie di sovvenzioni previste dal sistema: Contributo di avviamento, Contributo forfettario, Contributo straordinario, Integrazione recite, Integrazioni, Manifestazione straordinaria, Premio di qualità e Premio finale. Anche in questo

Arti della Performance: orizzonti e culture, n. 15, 2026 – ISBN 9788854972254
DOI: https://doi.org/10.6092/unibo/amsacta/8829
Collana diretta da Matteo Casari e Gerardo Guccini: http://amsacta.unibo.it
Creative Commons: Attribuzione - Non Commerciale 4.0 (CC BY-NC 4.0)

caso l'asse delle ascisse riporta le stagioni teatrali, mentre quello delle ordinate mostra gli importi complessivi in lire. Il grafico consente dunque di osservare le traiettorie evolutive delle singole forme di sostegno. Tra tutte le tipologie, il Premio finale è l'unica a coprire l'intero arco temporale, distinguendosi inoltre come la voce economicamente più rilevante. Presenta tuttavia oscillazioni significative, con picchi negativi nel gennaio e nell'ottobre del 1969 e nel luglio del 1970, seguiti da un nuovo calo nel luglio del 1971. Il valore massimo raggiunto dal Premio finale — 938 milioni di lire — è registrato nel dicembre 1970, configurandosi come l'importo più elevato di tutto il *dataset*. Dal grafico emerge inoltre che molte tipologie di sovvenzione compaiono a partire dal luglio 1969. È il caso del Contributo straordinario, attivo solo per un breve periodo fino al novembre dello stesso anno, dell'Integrazione recite, che si mantiene continuativamente fino al luglio 1971 e della Manifestazione straordinaria, caratterizzata da un picco nel febbraio 1970 e dalla successiva scomparsa nel dicembre dello stesso anno. Le Integrazioni, tra i fondi più consistenti dopo il Premio finale, mostrano un andamento crescente fino al loro massimo nel luglio 1971, seguito da un netto calo nell'aprile dello stesso anno. Il Contributo di avviamento e il Contributo forfettario emergono nella parte finale del 1969. Infine, il Premio di qualità — la tipologia più recente dopo il Premio finale — è introdotto nel luglio 1970 e mantiene una presenza costante fino al luglio dell'anno successivo, con un valore complessivo pari a 247,5 milioni di lire.

I grafici a linee consentono di osservare in modo immediato le dinamiche evolutive del sistema di finanziamento. Linee relativamente piatte suggeriscono condizioni di stabilità, mentre oscillazioni marcate indicano l'intervento di fattori esogeni — cambiamenti normativi, variazioni di bilancio, modifiche nelle priorità istituzionali — che influenzano la distribuzione delle risorse. La crescita di alcune tipologie di sovvenzione, parallelamente alla diminuzione di altre, segnala un mutamento nelle strategie di investimento pubblico. Questi grafici rappresentano dunque uno strumento fondamentale per l'analisi diacronica del sistema, permettendo di distinguere fasi di equilibrio da momenti di trasformazione strutturale.

Con questa rappresentazione è possibile apprezzare la distribuzione delle tipologie di sovvenzione tra i due sistemi produttivi. Dalla visualizzazione emerge che i teatri stabili ricevono in misura preponderante il Premio finale e le Integrazioni, che costituiscono le componenti economicamente più consistenti del sistema di erogazione. Le compagnie itineranti presentano invece una distribuzione più diversificata delle tipologie di sovvenzione: tra le più rilevanti figurano il Premio di qualità, il Premio

Arti della Performance: orizzonti e culture, n. 15, 2026 – ISBN 9788854972254
DOI: https://doi.org/10.6092/unibo/amsacta/8829
Collana diretta da Matteo Casari e Gerardo Guccini: http://amsacta.unibo.it
Creative Commons: Attribuzione - Non Commerciale 4.0 (CC BY-NC 4.0)

finale — condiviso anche con i teatri stabili — e il Contributo di avviamento, che risulta fortemente associato al sistema itinerante.

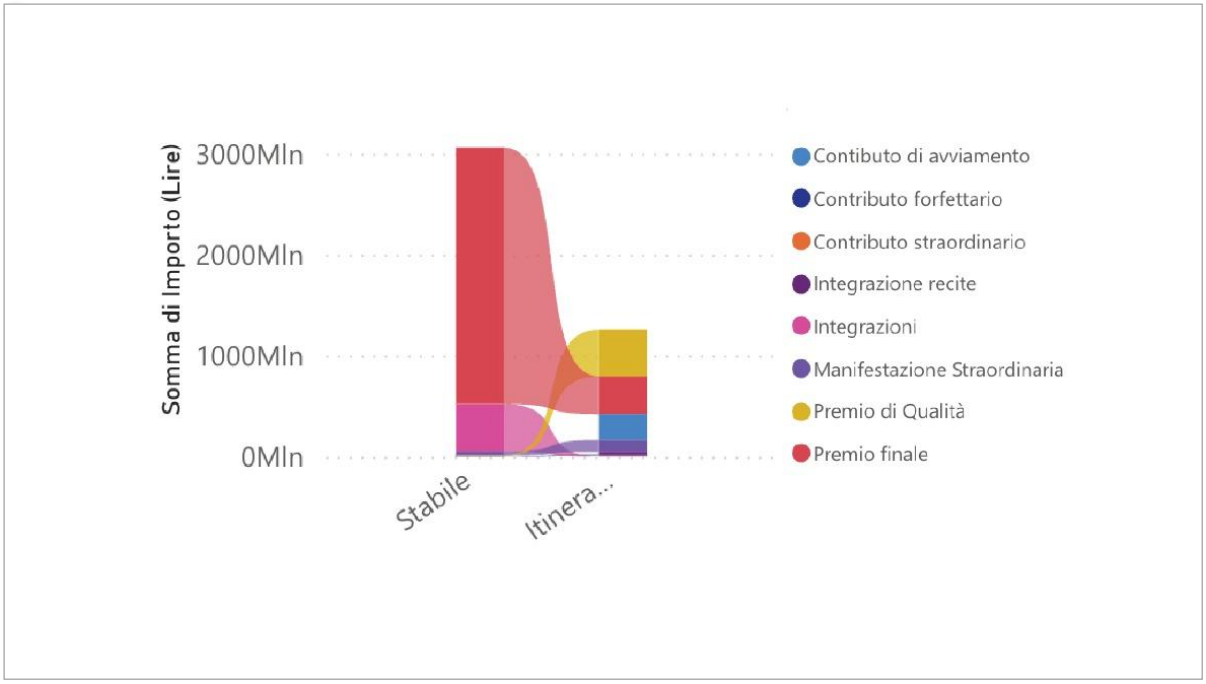


Fig. 12 – Distribuzione delle tipologie di sovvenzione tra i due sistemi produttivi, Stabile- Itinerante. A cura dell'unità di ricerca Sapienza, designer Giulia Abbadessa

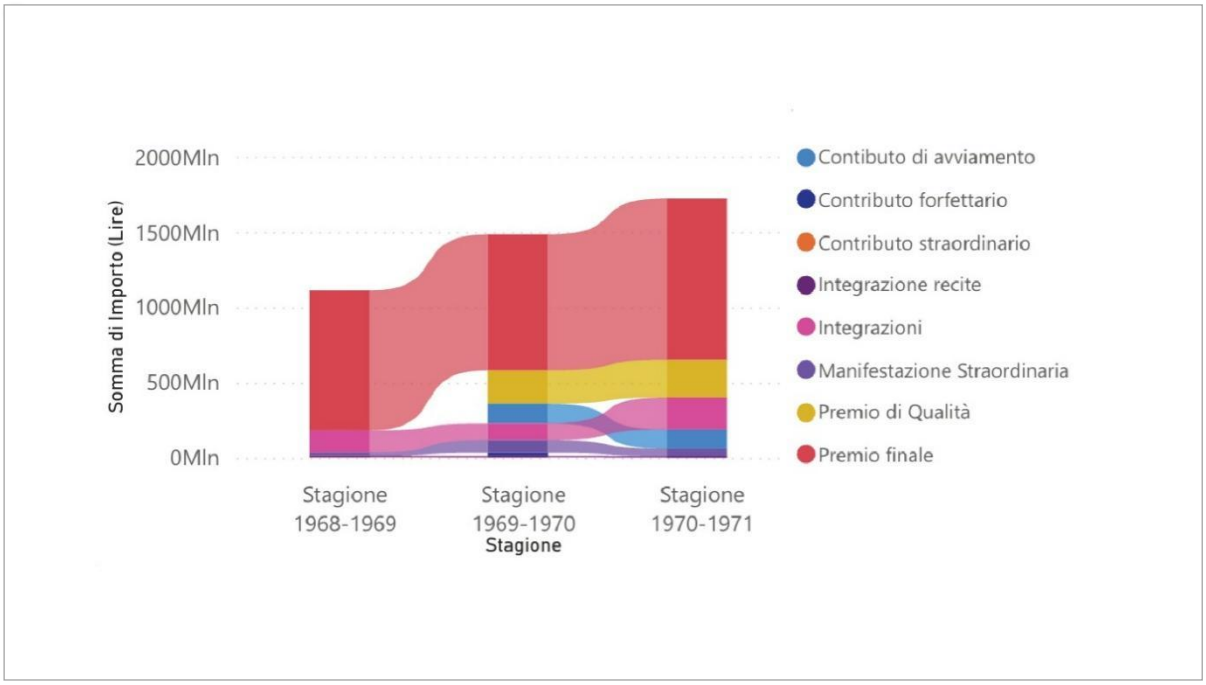


Fig. 13 – Distribuzione delle sovvenzioni per stagione teatrale. A cura dell'unità di ricerca Sapienza, designer Giulia Abbadessa

Arti della Performance: orizzonti e culture, n. 15, 2026 – ISBN 9788854972254
DOI: https://doi.org/10.6092/unibo/amsacta/8829
Collana diretta da Matteo Casari e Gerardo Guccini: http://amsacta.unibo.it
Creative Commons: Attribuzione - Non Commerciale 4.0 (CC BY-NC 4.0)

Il secondo diagramma analizza la distribuzione delle sovvenzioni per stagione teatrale, offrendo una rappresentazione dinamica delle diverse tipologie nel corso del tempo. Consente di cogliere immediatamente la presenza o l'assenza di specifiche misure in determinati periodi, la loro intensità relativa e l'eventuale comparsa di nuove forme di sostegno. L'incrocio dei dati del grafico con le altre visualizzazioni ha permesso di formulare alcune osservazioni specifiche. Il Contributo di avviamento è destinato esclusivamente alle compagnie itineranti. Alcune compagnie — in particolare la Compagnia Eduardo De Filippo, la Compagnia Stabile del Teatro Milanese, il Teatro San Babila e Teatro Insieme — lo ricevono per due stagioni consecutive. La stagione 1969-70 registra l'importo complessivo più elevato, mentre tutte le compagnie menzionate percepiscono anche il Premio di qualità, con un incremento nella stagione successiva (1970-71). Il Contributo forfettario viene assegnato a dodici compagnie itineranti e a un solo teatro stabile, il Teatro Stabile Sloveno, limitatamente alla stagione 1969-70. Il Contributo di Integrazione recite presenta un andamento irregolare: parte da 7,8 milioni di lire nel luglio 1969, sale a 9,2 milioni nel luglio 1970, per poi diminuire drasticamente a 250.000 lire nell'ottobre dello stesso anno e risalire a 9,3 milioni nel luglio 1971. Anche questa tipologia è riservata esclusivamente alle compagnie itineranti. Le Integrazioni sono dedicate principalmente ai teatri stabili (dieci complessivamente), ma includono anche due compagnie itineranti — l'Angelicum e l'Associazione Teatro Giovani Guglielmo Viti — che le ricevono esclusivamente nella stagione 1970-71. Entrambe le compagnie risultano inoltre beneficiarie del Premio finale per tutte e tre le stagioni, con valori progressivamente crescenti. Le Integrazioni mostrano una forte variabilità, passando da 149 milioni nel 1969 a 5 milioni di lire nell'aprile 1971, per poi raggiungere il loro massimo con 211 milioni destinati ai teatri stabili e 2 milioni alle compagnie itineranti nel luglio 1971. La Manifestazione straordinaria è indirizzata prevalentemente alle compagnie itineranti, ma tra dicembre 1969 e gennaio 1970 si registra un incremento dei fondi destinati ai teatri stabili, in particolare al Teatro Stabile di Roma e al Teatro di Alessandro Fersen-Golem, le uniche due istituzioni stabili beneficiarie di questa tipologia. Il Premio di qualità mostra un andamento stabile con un leggero incremento tra il luglio 1970 (223 milioni di lire) e il luglio 1971 (247 milioni di lire). È assegnato quasi esclusivamente alle compagnie itineranti, con un'unica eccezione rappresentata dal Teatro Stabile di Roma. Il Premio finale costituisce la tipologia più estesa e coinvolge complessivamente cinquantatré soggetti. La sua distribuzione risulta fortemente polarizzata: nella stagione 1969-70 ne beneficiano solo nove compagnie itineranti a fronte di trentanove teatri stabili; nel 1970-71 quarantatré teatri stabili e ventitré compagnie itineranti. Tra i

Arti della Performance: orizzonti e culture, n. 15, 2026 – ISBN 9788854972254
DOI: https://doi.org/10.6092/unibo/amsacta/8829
Collana diretta da Matteo Casari e Gerardo Guccini: http://amsacta.unibo.it
Creative Commons: Attribuzione - Non Commerciale 4.0 (CC BY-NC 4.0)

soggetti finanziati per tutte e tre le stagioni figurano, tra le compagnie itineranti, l'Angelicum e la Compagnia Teatro San Babila.

III. Conclusioni

L'indagine condotta ha mostrato come l'integrazione di strumenti eterogenei — per il *data cleaning* e la normalizzazione, per la visualizzazione di reti e per l'esplorazione quantitativa tramite *business analysis* — costituisca un approccio metodologico utile ed efficace per l'analisi dei finanziamenti allo spettacolo dal vivo. Nel caso del Database MIDAS - Mappatura Italiana Dati Attività di Spettacolo (2013-2023), la rappresentazione in forma di *knowledge graph* ha permesso di evidenziare, con immediatezza, la concentrazione dei finanziamenti, la presenza di poli alternativi e la ricorrenza di pattern strutturali che il solo dato tabellare non lasciava intuire. L'approccio multi-scala ha inoltre consentito un passaggio fluido tra visione d'insieme e dettaglio puntuale, valorizzando il contributo combinato di *distant reading* e *close reading*. Il secondo caso di studio, dedicato ai verbali della Commissione Consultiva Prosa (1968-71), ha ulteriormente confermato l'utilità di questo approccio integrato. L'analisi reticolare ha mostrato un sistema teatrale fortemente gerarchizzato, diviso tra un nucleo stabile di istituzioni permanenti — altamente finanziate, con ruoli consolidati — e una costellazione periferica di compagnie itineranti caratterizzate da minore continuità e maggior vulnerabilità economica. I grafici hanno poi permesso di collocare tali dinamiche nel tempo, individuando oscillazioni stagionali, variazioni nelle tipologie di sovvenzione e differenze nella stabilità dei beneficiari. Nel complesso, i risultati emersi delineano un sistema di finanziamento sostanzialmente asimmetrico e stratificato, riconducibile a una configurazione *core-periphery* che attraversa sia gli anni dal 1968 al 1971 sia il più recente periodo 2013-2023. La combinazione di strumenti qualitativi e quantitativi si è rivelata determinante per interpretare questa struttura, mostrando come la data visualization possa diventare un dispositivo analitico fondamentale negli studi sullo spettacolo e nelle *digital humanities*. L'indagine presenta alcune limitazioni fisiologiche, dovute principalmente alla natura dei materiali e alla disponibilità delle informazioni. Nel caso dei verbali del 1968-71, la mancanza di dati completi sulla localizzazione delle compagnie itineranti ha impedito analisi territoriali più approfondite. Va inoltre considerato che le tecniche di *network analysis*, pur efficaci nel rappresentare strutture e connessioni, non restituiscono da sole la dimensione qualitativa delle politiche culturali: la

Arti della Performance: orizzonti e culture, n. 15, 2026 – ISBN 9788854972254
DOI: https://doi.org/10.6092/unibo/amsacta/8829
Collana diretta da Matteo Casari e Gerardo Guccini: http://amsacta.unibo.it
Creative Commons: Attribuzione - Non Commerciale 4.0 (CC BY-NC 4.0)

lettura del grafo deve essere sempre integrata con un'analisi storica e istituzionale. La metodologia qui adottata può essere estesa e arricchita in diverse direzioni. In primo luogo, l'integrazione di ulteriori fonti archivistiche e digitali permetterebbe di ampliare la profondità storica dei *dataset* teatrali, delineando evoluzioni a lungo termine. Inoltre, l'integrazione con modelli predittivi, basati sul *machine learning*[7], potrebbe consentire di individuare tendenze emergenti e scenari futuri nella distribuzione dei finanziamenti. Da ultimo, una maggiore attenzione al dato geografico e alla dimensione socio-demografica dei beneficiari permetterebbe di sviluppare nuove linee di ricerca, utili a interpretare il rapporto tra finanziamenti pubblici, ecosistemi culturali locali e politiche territoriali. In conclusione, lo studio dimostra come l'applicazione combinata di strumenti digitali avanzati possa arricchire significativamente l'analisi dei sistemi culturali, offrendo strumenti interpretativi più ricchi e contribuendo allo sviluppo di metodologie proprie delle *digital humanities* applicate allo spettacolo dal vivo.

IV. Finanziamenti teatrali a confronto: come l'intelligenza artificiale e il design dell'interfaccia aprono nuove prospettive di analisi

Le tecnologie di elaborazione del linguaggio naturale (*NLP, Natural Language Processing*) costituiscono un insieme di metodologie dedicate alla comprensione e all'analisi automatizzata del linguaggio umano. Si basano su modelli linguistici di grandi dimensioni, come *GPT* di *OpenAI*, capaci di fornire interpretazioni semantiche avanzate e di valutare la conformità dei contenuti. Insieme ai sistemi di *Optical Character Recognition (OCR),* che consentono di convertire documenti cartacei in testo digitale elaborabile, questi strumenti rappresentano oggi un supporto fondamentale per la lettura e la validazione automatica di vasti corpus documentari. Come anticipato dal dott. Amato nel suo contributo[8], è stato necessario consultare i materiali originali dell'Archivio di Stato per procedere alla digitalizzazione e alla successiva estrazione dei dati. L'acquisizione è stata effettuata mediante dispositivi dotati di fotocamera, che attraverso l'applicazione *Adobe Scan*, hanno convertito il

[7] Il machine learning (apprendimento automatico) è un sottoinsieme dell'intelligenza artificiale che sviluppa algoritmi capaci di apprendere da dati senza essere esplicitamente programmati.

[8] Per un approfondimento sulla consultazione dei materiali originali d'archivio si veda il contributo, all'interno di questo volume, di Giuseppe Amato, *Le serie TC, TCF e Commissione consultiva per la prosa del fondo del Ministero del turismo e dello spettacolo: documenti, problemi e metodologia.*

Arti della Performance: orizzonti e culture, n. 15, 2026 – ISBN 9788854972254
DOI: https://doi.org/10.6092/unibo/amsacta/8829
Collana diretta da Matteo Casari e Gerardo Guccini: http://amsacta.unibo.it
Creative Commons: Attribuzione - Non Commerciale 4.0 (CC BY-NC 4.0)

contenuto visuale in testo digitale, grazie a un sistema *OCR* integrato, per poi esportarlo in formato PDF. Questa trasformazione costituisce un processo di *remediation* che, come ogni trasposizione da analogico a digitale, comporta inevitabili alterazioni e può generare parziali perdite d'informazione, soprattutto in presenza di documenti deteriorati. La computazione si basa sulla manipolazione simbolica in forma binaria, un principio che abilita operazioni di elaborazione, ricombinazione e analisi del contenuto. Strumenti di acquisizione diffusi come *Adobe Scan* richiedono interventi manuali, che possono introdurre rumore visivo o errori che compromettono la fase successiva di riconoscimento automatico. Una volta prodotti i PDF, i documenti sono stati elaborati mediante sistemi di intelligenza artificiale per l'estrazione dei contenuti, grazie alla sua integrazione con *pipeline* di *document understanding*. Il processo comprende diverse fasi: il *text detection*, che individua le aree contenenti testo, il *text recognition* tramite *OCR* basati su reti *LSTM* o modelli *Transformer* addestrati su *dataset* multilingua e la ricostruzione del layout, che segmenta il documento in blocchi, linee e coordinate spaziali. Successivamente, modelli multimodali combinano testo, immagini e struttura visiva per ricostruire la gerarchia interna del documento. Una volta ottenuti i contenuti strutturati, il modello linguistico interviene per l'interpretazione semantica, fornendo l'organizzazione e la trasformazione dei dati estratti. Nonostante questo dettagliato processo, i risultati ottenuti con i documenti digitalizzati dell'Archivio di Stato sono stati talvolta parziali o incompleti. Le criticità derivano sia dalla qualità del materiale d'origine, scansioni sfocate, inchiostro sbiadito, caratteri tipografici non standard, sia dai limiti degli stessi modelli. Errori ricorrenti includono la mancata segmentazione delle righe, fusione di blocchi di testo contigui, perdita di intere porzioni in presenza di layout non regolari, tabelle complesse o documenti con elementi grafici non previsti durante l'addestramento. Anche la ricostruzione strutturale può fallire quando il documento presenta griglie irregolari o note marginali che interferiscono con la lettura. Quando *l'OCR* produce un output già lacunoso, il modello linguistico non può recuperare il contenuto mancante, generando interpretazioni inevitabilmente limitate. Per garantire la creazione di un *dataset* pienamente coerente con gli obiettivi della ricerca, si è quindi scelta una compilazione semi-manuale, più affidabile per le successive fasi di analisi quantitativa, visualizzazione e progettazione delle interfacce del progetto.

Arti della Performance: orizzonti e culture, n. 15, 2026 – ISBN 9788854972254
DOI: https://doi.org/10.6092/unibo/amsacta/8829
Collana diretta da Matteo Casari e Gerardo Guccini: http://amsacta.unibo.it
Creative Commons: Attribuzione - Non Commerciale 4.0 (CC BY-NC 4.0)

V. Interfaccia e visualizzazione: anatomia di un sistema per l'esplorazione dei dati

Nel contesto contemporaneo, visualizzare un dato non significa più soltanto tradurre un'informazione in forma grafica, ma costruire un'esperienza conoscitiva che mette in relazione dati, corpi e ambienti. La visualizzazione non è un atto neutro né puramente tecnico: è una pratica culturale fatta di scelte interpretative, estetiche ed epistemologiche. Come ricorda Johanna Drucker in *Graphesis* (2014), i dati non sono entità preesistenti e oggettive, ma costruzioni risultanti da processi di selezione, modellizzazione, codifica e rappresentazione. Ogni forma visiva dei dati è quindi anche una forma di pensiero, un modo di interpretare il mondo. In questo senso, "vedere" un dato significa attribuirgli significato e l'interfaccia che lo ospita diventa uno spazio di mediazione attiva tra astrazione numerica ed esperienza percettiva. Questo approccio riflette un cambiamento culturale più ampio: dalla tradizione analitica di Edward Tufte (*The Visual Display of Quantitative Information*, 2001, p. 123) alle pratiche di *data humanism* di Giorgia Lupi e Stefanie Posavec (*Dear Data*, 2016), l'attenzione si è spostata dalla trasmissione trasparente dell'informazione verso la costruzione di un linguaggio visivo capace di generare comprensione e coinvolgimento. Visualizzare, oggi, significa quindi mettere in forma una relazione tra dati e soggetti, tra conoscenza e sensibilità, tra informazione e immaginazione. Se la visualizzazione implica una dimensione esperienziale e interpretativa, l'interfaccia è il luogo centrale di questa mediazione: è uno spazio relazionale in cui avviene l'incontro tra utente e informazione. Mitchell Whitelaw ha coniato il termine *generous interfaces*[9] per descrivere le interfacce di navigazione di nuova generazione basate sui dati per le collezioni culturali digitali. La visualizzazione dei dati diventa così un processo in cui la cultura digitale si rende tangibile attraverso pratiche interpretative e performative che coinvolgono ambiente computazionale, designer e utente.

VI. Navigare i dati

L'ultima fase della ricerca è stata quella di una costruzione di un'interfaccia interattiva e dinamica, una *generous interface* che offre agli utenti una serie di strumenti utili per analizzare e confrontare informazioni delle compagnie teatrali, le sovvenzioni e le fonti archivistiche legate agli spettacoli. È

[9] Interfacce digitali progettate per rivelare immediatamente la ricchezza e la complessità di una collezione attraverso visualizzazioni ricche, anziché nascondere i contenuti dietro *box* di ricerca che richiedono *query* precise.

Arti della Performance: orizzonti e culture, n. 15, 2026 – ISBN 9788854972254
DOI: https://doi.org/10.6092/unibo/amsacta/8829
Collana diretta da Matteo Casari e Gerardo Guccini: http://amsacta.unibo.it
Creative Commons: Attribuzione - Non Commerciale 4.0 (CC BY-NC 4.0)

stato quindi progettato un prototipo di interfaccia, ad oggi in fase di sviluppo, caratterizzata da un design studiato per stimolare processi di apprendimento auto-guidato e dotata di *tools* necessari per la ricerca da parte degli studiosi. Nonostante la costruzione di essa sia ancora in corso, tutti i dati che sono stati inseriti sono reali, estrapolati manualmente e digitalmente dai documenti originali conservati all'Archivio Centrale dello Stato. La progettazione dell'interfaccia è scaturita da un processo collaborativo che ha coinvolto diverse prospettive creative. Tale processo è partito dalla ricognizione di alcuni importanti progetti di ricerca basati su *generous interfaces* e collezioni di vasta entità quali ad esempio *INCOMMON*[10], *Codex Atlanticus*[11] e *Art Emotion Map*[12], che hanno orientato in fase progettuale lo sviluppo verso una piattaforma capace di coniugare rigore metodologico e valorizzazione dei dati culturali. Abbiamo utilizzato una piattaforma software digitale basata su *browser* per il *collaborative interface design*. Il software consente di progettare e prototipare interfacce grafiche all'interno di un ambiente vettoriale, integrando strumenti per la definizione dei layout, la gestione di componenti riutilizzabili e la configurazione delle interazioni. Questo ha reso possibile sviluppare e iterare l'interfaccia del sistema in modo efficiente e condiviso.

Il nostro prototipo prevede una struttura in quattro pagine principali: la home page, i verbali, il confronto e le statistiche.

La home page (Figura 15) rappresenta il punto di accesso principale della piattaforma, dove l'utente si ritrova accedendo all'interfaccia. Qui, l'user, scopre una mappa interattiva che mostra la distribuzione delle compagnie teatrali, delle manifestazioni e dei teatri che hanno ricevuto sovvenzioni sul territorio italiano in un determinato anno. Le compagnie sono visualizzate tramite cerchi di dimensioni variabili, proporzionati alla densità delle realtà presenti in ciascuna area, offrendo così una lettura immediata della loro concentrazione nelle diverse regioni.

La parte inferiore della schermata contiene una *timeline* dinamica che permette di esplorare i dati nel tempo, adattando automaticamente i margini cronologici e consentendo di selezionare periodi

[10] *INCOMMON - Performing Arts in Italy from 1959 to 1979*, è un progetto di ricerca (ERC Starting Grant 2015, IUAV Venezia) che analizza sistematicamente le arti performative in Italia tra anni '60 e '70, interpretandole come espressione di pratiche di comunalità e controcultura emerse in un contesto segnato da forti relazioni tra filosofia, politica e pratiche rivoluzionarie. (https://in-common.org) (ultimo accesso: 11 febbraio 2026).

[11] *Codex Atlanticus*, è una piattaforma che raccoglie testi e illustrazioni del Codex Atlanticus, realizzato per i 500 anni dalla morte di Leonardo da Vinci progettato da The Visual Agency in collaborazione con la Veneranda Biblioteca Ambrosiana. (https://codex-atlanticus.ambrosiana.it/#/) (ultimo accesso: 11 febbraio 2026).

[12] *Art Emotions Map – Arts & Culture Experiments*, è uno studio dell'Università della California su 1300 persone per identificare le emozioni evocate da 1500 opere d'arte, individuandone 25 ricorrenti. I risultati sono stati visualizzati in una mappa interattiva che raggruppa i dipinti in base alle emozioni suscitate. (https://artsexperiments.withgoogle.com/art-emotions-map/) (ultimo accesso: 11 febbraio 2026).

Arti della Performance: orizzonti e culture, n. 15, 2026 – ISBN 9788854972254
DOI: https://doi.org/10.6092/unibo/amsacta/8829
Collana diretta da Matteo Casari e Gerardo Guccini: http://amsacta.unibo.it
Creative Commons: Attribuzione - Non Commerciale 4.0 (CC BY-NC 4.0)

specifici per analizzare l'andamento delle sovvenzioni. Sul lato destro è presente un menu che suddivide le compagnie per categorie e sottocategorie, filtrando la mappa in base alle selezioni effettuate. Nella sezione superiore dedicata ai teatri è disponibile la funzione "Circolare", che apre una versione digitalizzata e navigabile del documento originale dell'anno scelto, aggiornata automaticamente in base alla timeline. In alto a sinistra si trova inoltre un menu a scomparsa che riepiloga le sovvenzioni dell'anno visualizzato. La schermata integra anche un *chatbot* che consente di interrogare la piattaforma in modo interattivo, offrendo risposte rapide senza navigazione manuale. È comunque presente una barra di ricerca tradizionale per chi preferisce una modalità di consultazione classica.

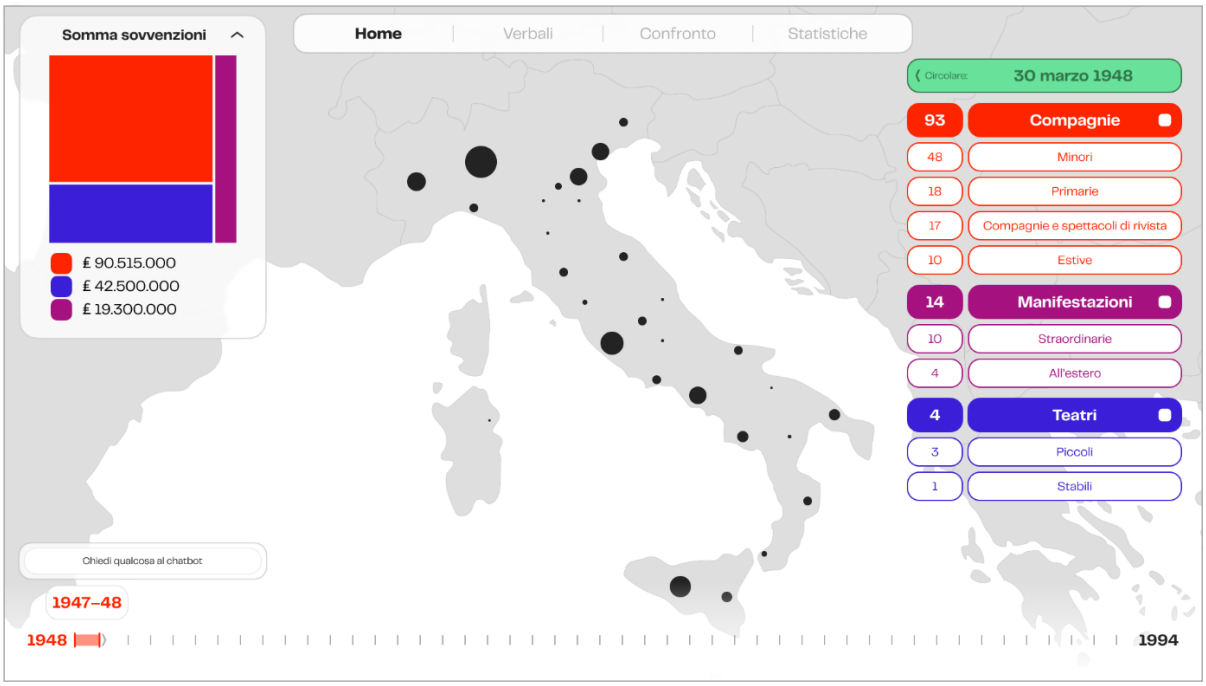


Fig. 14 – Home Page a cura dell'unità di ricerca Sapienza, designer Mario Sbardella

A partire dal 1968, le categorie presenti nel menu laterale cambiano nel tempo, adattandosi all'evoluzione delle denominazioni utilizzate nelle circolari statali. Se l'utente seleziona, ad esempio, il biennio 1971-1972, oltre ai dati numerici esatti, un grafico con le relative percentuali facilita la comprensione immediata della ripartizione delle sovvenzioni, consentendo il confronto diretto tra le voci. Cliccando uno dei cerchi sulla mappa, la visualizzazione si amplia mostrando in dettaglio l'area selezionata. In questo modo l'utente può esplorare tutte le compagnie presenti nell'area selezionata.

In corrispondenza di ciascuna compagnia teatrale presente all'interno della mappa interattiva è disponibile una scheda informativa che ne raccoglie i principali dati anagrafici, amministrativi e

Arti della Performance: orizzonti e culture, n. 15, 2026 – ISBN 9788854972254
DOI: https://doi.org/10.6092/unibo/amsacta/8829
Collana diretta da Matteo Casari e Gerardo Guccini: http://amsacta.unibo.it
Creative Commons: Attribuzione - Non Commerciale 4.0 (CC BY-NC 4.0)

produttivi. La struttura della scheda è organizzata in modo da permettere una consultazione progressiva dei contenuti, assicurando una lettura fluida e un accesso immediato ai materiali d'archivio. Nella parte sinistra della schermata trovano spazio le informazioni generali della compagnia, tra cui il nome, la categoria di appartenenza, la sede legale, il legale rappresentante e la direzione artistica. A queste sezioni introduttive segue un insieme di voci tematiche selezionabili, ciascuna delle quali consente di esplorare un diverso ambito dell'attività della compagnia. Le principali aree disponibili riguardano: "Domanda di finanziamento e verbali", "Repertorio", "Membri della compagnia", "Preventivo e consuntivo" e "Giro della compagnia". La selezione di una voce aggiorna dinamicamente il contenuto della scheda, presentando esclusivamente i dati relativi alla categoria scelta. La sezione dedicata alle "Domande di finanziamento e verbali" (Figura 17) raccoglie i dettagli relativi alle richieste di sovvenzione presentate dalle compagnie e agli eventuali finanziamenti ottenuti nel corso del tempo. Viene resa disponibile la trascrizione integrale delle domande di finanziamento, mentre nella parte inferiore della schermata sono indicati la stagione teatrale di riferimento e i verbali o le delibere in cui la compagnia compare per il periodo selezionato. Una specifica icona permette di aprire il documento originale digitalizzato in formato ingrandito, così da consentirne la consultazione completa. Sul lato destro della scheda vengono inoltre riportati gli importi stanziati e la loro suddivisione interna, la cifra complessiva calcolata sulle stagioni visualizzate e un grafico che illustra l'andamento dei finanziamenti nelle diverse annate. In questa sezione, l'accesso ai documenti originali rimane costantemente disponibile: è sufficiente cliccare sui pulsanti dedicati per aprirli all'interno della piattaforma, senza necessità di cambiare schermata.

Le sezioni "Repertorio" e "Membri della compagnia" adottano una struttura a colonne semplice e funzionale. Cliccando su una voce, i contenuti vengono approfonditi nella colonna adiacente, permettendo all'utente di navigare un elevato numero di informazioni senza rinunciare alla chiarezza grafica. Diverso è l'approccio adottato nella sezione "Preventivo e consuntivo", nella quale la visualizzazione assume un forte carattere comparativo: i dati previsti e quelli effettivamente realizzati sono messi a confronto tramite grafici che evidenziano immediatamente le discrepanze tra preventivo e consuntivo. In questo modo, l'utente può osservare in maniera intuitiva il deficit previsto rispetto a quello effettivo. Un grafico aggiuntivo, disposto nella parte inferiore della schermata, mostra l'andamento del deficit nel corso del tempo, offrendo un ulteriore livello di analisi attraverso il confronto delle stagioni. La sezione denominata "Giro della compagnia" presenta invece una schermata interamente navigabile, organizzata in tre colonne che riportano rispettivamente: le città

Arti della Performance: orizzonti e culture, n. 15, 2026 – ISBN 9788854972254
DOI: https://doi.org/10.6092/unibo/amsacta/8829
Collana diretta da Matteo Casari e Gerardo Guccini: http://amsacta.unibo.it
Creative Commons: Attribuzione - Non Commerciale 4.0 (CC BY-NC 4.0)

toccate dalle tournée, le date delle rappresentazioni e il numero di recite proposte al pubblico in un determinato periodo e in ciascuna località. Questa configurazione consente non soltanto di ricostruire con precisione la programmazione degli eventi, ma anche di confrontare agevolmente dati relativi a territori, stagioni e volumi produttivi differenti.

Fig. 15 – Scheda informativa del Teatro San Babila 1971-1972, a cura dell'unità di ricerca Sapienza, designer Mario Sbardella

Un'ulteriore schermata è dedicata ai verbali, caratterizzata da un impianto più spiccatamente visivo rispetto alla scheda informativa. In questo caso, l'obiettivo è realizzare una sorta di "riassunto visivo" dell'intero archivio, attraverso un'organizzazione cronologica dei verbali suddivisi per categorie. Ogni verbale è rappresentato da un rettangolo colorato disposto in una griglia, la cui posizione indica la sua collocazione temporale. A intervallare la griglia intervengono alcune linee orizzontali verdi, che rappresentano le circolari: documenti che segnano discontinuità amministrative, a partire dalle quali i dati archiviati assumono caratteristiche differenti rispetto al periodo precedente.

La pagina dedicata al confronto dei dati riprende la struttura della Home Page e propone una visualizzazione composta da una doppia mappa interattiva e da una timeline duplicata, permettendo così di esplorare e confrontare le informazioni relative a due stagioni differenti in parallelo. La principale innovazione introdotta in questa schermata riguarda l'integrazione di un *chatbot* che facilita la ricerca e la formulazione di osservazioni tramite domande in linguaggio naturale. Il sistema risponde in modo pertinente e sintetico, comportandosi come un assistente virtuale capace di attivare automaticamente interrogazioni complesse sui dati. Ad esempio, ponendo la domanda «Quanti sono i

Arti della Performance: orizzonti e culture, n. 15, 2026 – ISBN 9788854972254
DOI: https://doi.org/10.6092/unibo/amsacta/8829
Collana diretta da Matteo Casari e Gerardo Guccini: http://amsacta.unibo.it
Creative Commons: Attribuzione - Non Commerciale 4.0 (CC BY-NC 4.0)

soggetti stabili e a quanto ammontano i finanziamenti di ciascuno?», il sistema restituisce una visualizzazione comparata delle stagioni selezionate (ad esempio 1968-69). Sulla mappa compaiono sfere colorate che indicano la presenza delle diverse categorie nelle varie aree geografiche: la dimensione delle sfere varia in funzione dell'entità dei finanziamenti, mentre i colori, definiti da una legenda interna, distinguono le tipologie di teatro (rosso per gli stabili a gestione pubblica, viola per quelli universitari, blu per quelli privati). Formulando invece una richiesta come «Quanti sono i soggetti stabili e quanti quelli itineranti?», due schermate temporali restituiranno l'elenco e il numero delle compagnie appartenenti a ciascuna tipologia, accompagnate da una descrizione coerente con la domanda, offrendo così un confronto immediato tra le categorie.

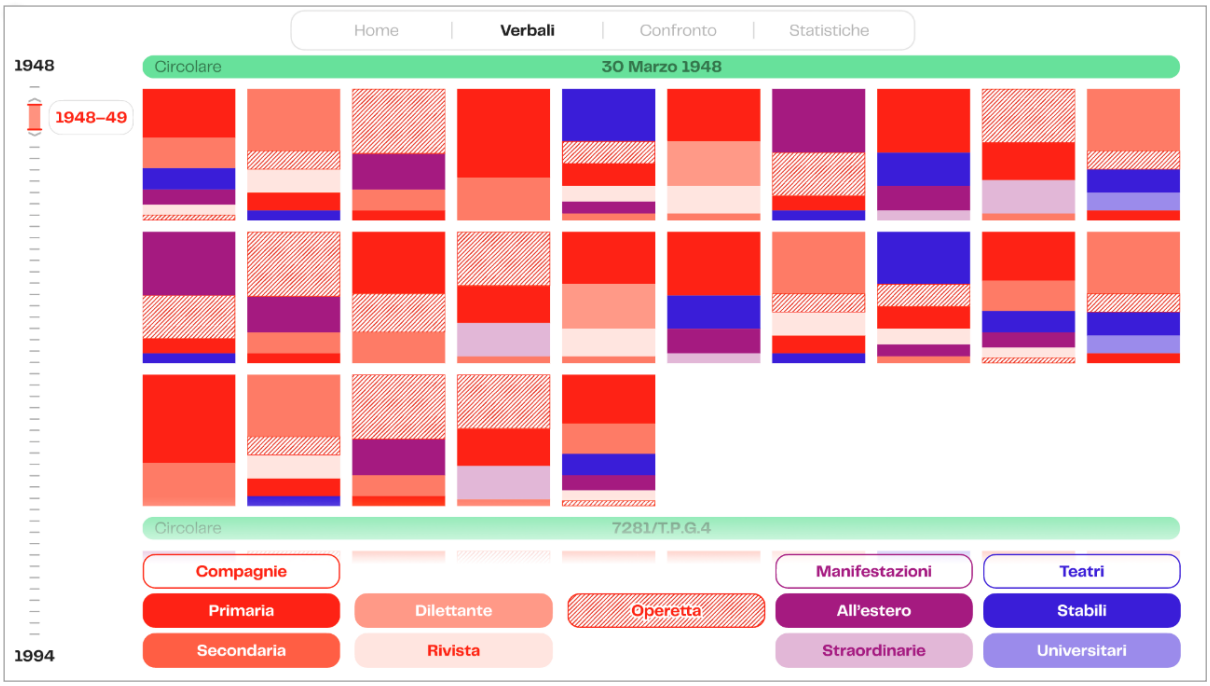


Fig. 16 – Pagina riassuntiva dei verbali, a cura dell'unità di ricerca Sapienza, designer Mario Sbardella

Infine, la quarta schermata, dedicata alle statistiche, mette a disposizione due differenti modalità di rappresentazione grafica dei dati. La prima consiste in una visualizzazione di reti complesse, realizzata tramite un software open source sviluppato per l'analisi di grafi e network. La seconda modalità si fonda su una rappresentazione strutturata dei dati, pensata per coniugare approccio quantitativo e comunicazione visiva. Entrambe le soluzioni favoriscono un'esplorazione dinamica e interattiva dei risultati, consentendo una lettura multilivello degli archivi digitalizzati.

In conclusione, il prototipo della piattaforma, basato su una *generous interface*, dimostra come un accesso dinamico, comparativo e visivamente guidato alle fonti possa trasformare le pratiche di

Arti della Performance: orizzonti e culture, n. 15, 2026 – ISBN 9788854972254
DOI: https://doi.org/10.6092/unibo/amsacta/8829
Collana diretta da Matteo Casari e Gerardo Guccini: http://amsacta.unibo.it
Creative Commons: Attribuzione - Non Commerciale 4.0 (CC BY-NC 4.0)

consultazione tradizionali. La possibilità di esplorare e mettere in relazione i documenti in tempo reale non solo facilita l'analisi dei materiali, ma apre anche nuove prospettive di ricerca, rendendo più immediata la comprensione dei fenomeni storici e culturali sottesi. Questo approccio, fondato sull'interazione attiva e sul potenziamento delle capacità interpretative dell'utente, rappresenta dunque un passo significativo verso ambienti digitali capaci di sostenere in modo più efficace lo studio e l'approfondimento critico.

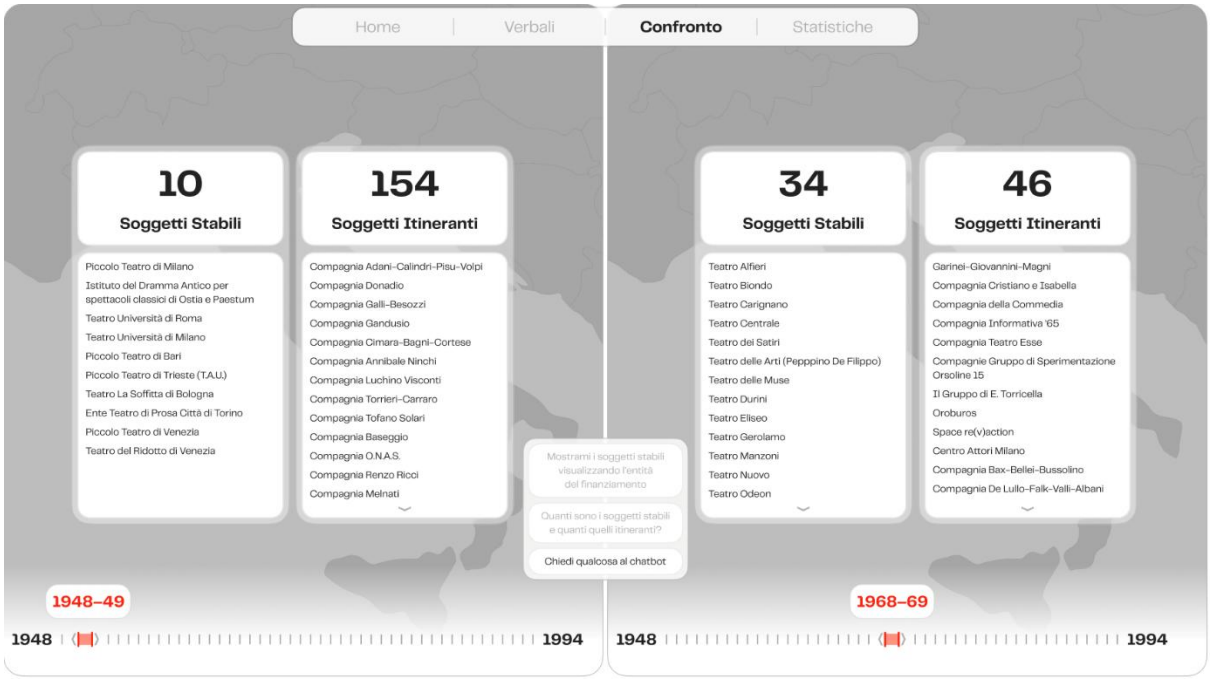


Fig. 17 – Confronto dei soggetti stabili e dei soggetti itineranti nel biennio '48-'49 e '68-'69, a cura dell'unità di ricerca Sapienza, designer Mario Sbardella.

Arti della Performance: orizzonti e culture, n. 15, 2026 – ISBN 9788854972254
DOI: https://doi.org/10.6092/unibo/amsacta/8829
Collana diretta da Matteo Casari e Gerardo Guccini: http://amsacta.unibo.it
Creative Commons: Attribuzione - Non Commerciale 4.0 (CC BY-NC 4.0)

Bibliografia

Berlangieri, Maria Grazia

2017 *Performing Arts, gli archivi digitali e la narrazione interattiva*, in «Arti dello Spettacolo/Performing Arts», anno III, n. 3, pp. 16-27.

Burdick, A. – Drucker, J. – Lunenfeld, P. – Presner, T. – Schnapp, J.

2012 *Digital_Humanities*, The MIT Press, London.

Cairo, Alberto

2013 *L'arte funzionale. Infografica e visualizzazione delle informazioni*, Pearson, Milano-Torino.

Floridi, Luciano

2017 *La quarta rivoluzione. Come l'infosfera sta trasformando il mondo*, Raffaello Cortina, Milano.

Lupi, G. – Posavec, S. – Popova, M.

2016 *Dear Data*, Princeton Architectural Press, New York.

Manovich, Lev

2017 *Cultural Data. Possibilities and limitations of the digital data universe*, De Gruyter, Berlin.

2020 *Cultural Analytics*, The MIT Press, London.

Marmo, Roberto

2024 *Algoritmi per l'intelligenza artificiale: Progettazione, Machine Learning, Neural Network, Deep Learning, ChatGPT, Python*, Hoepli, Milano.

Moretti, Franco

2022 *Falso Movimento. La rivoluzione quantitativa nello studio della letteratura*, Nottetempo, Milano.

Pometti, M. – Tissoni, F.

2018 *Comunicare con i dati. L'informazione tra data journalism e data visualization*, Ledizioni, Milano.

Tufte, Edward R.

2001 *The Visual Display of Quantitative Information*, Graphics Press LLC, Cheshire.

Whitelaw, Mitchell

2015 *Generous Interface for Digital Cultural Collections*, University of Canberra, Australia.

Arti della Performance: orizzonti e culture, n. 15, 2026 – ISBN 9788854972254
DOI: https://doi.org/10.6092/unibo/amsacta/8829
Collana diretta da Matteo Casari e Gerardo Guccini: http://amsacta.unibo.it
Creative Commons: Attribuzione - Non Commerciale 4.0 (CC BY-NC 4.0)

STATO, REGIONI E NUOVI PLAYER. IL SISTEMA DELLO SPETTACOLO DAL VIVO, OGGI

Arti della Performance: orizzonti e culture, n. 15, 2026 – ISBN 9788854972254
DOI: https://doi.org/10.6092/unibo/amsacta/8829
Collana diretta da Matteo Casari e Gerardo Guccini: http://amsacta.unibo.it
Creative Commons: Attribuzione - Non Commerciale 4.0 (CC BY-NC 4.0)

Per una mappatura delle attività di spettacolo dal vivo in Italia: il database MIDAS (2014-2025)

di Matteo Paoletti

Il sistema dello spettacolo dal vivo italiano si caratterizza per la sua complessità: migliaia di soggetti produttori grandi e piccoli, pubblici differenziati e linee di finanziamento estremamente diversificate, che abbracciano risorse statali, degli enti territoriali, delle fondazioni di origine bancaria. Negli ultimi anni, poi, l'estensione dell'Art bonus ai soggetti operanti nello spettacolo dal vivo e l'innovazione del Codice del Terzo settore hanno incentivato il protagonismo di ulteriori soggetti privati, quali gli enti filantropici, a cui il Legislatore sembra intenzionato ad attribuire un peso crescente all'interno del sistema[1]. A questa complessità non ha corrisposto, nel tempo, la creazione di strumenti di analisi adeguati, in grado di mettere in relazione produzione, consumo e finanziamento con i vari livelli di governo, sostenendo le indagini con una prospettiva quantitativa che rispondesse alla stratificazione del sistema. Tra gli aspetti critici, basti considerare che l'Osservatorio dello Spettacolo, cui la legge demanda il compito di «acquisire tutti gli elementi di conoscenza sulla spesa annua complessiva in Italia, ivi compresa quella delle regioni e degli enti locali, e all'estero, destinata al sostegno e alla incentivazione dello spettacolo»[2], concentra le proprie *Relazioni* annuali sul Fondo Unico per lo Spettacolo (FUS; dal 2022 Fondo Nazionale per lo Spettacolo dal Vivo, FNSV[3]), senza tener conto delle risorse stanziate dallo Stato nel suo complesso.

Uno dei principali obiettivi del PRIN 2022 *Performing arts, economics, and cultural policies* è stato dunque quello di sviluppare uno strumento che consentisse una mappatura esaustiva del sistema dello spettacolo dal vivo italiano, attingendo a risorse soggette all'obbligo di pubblicazione da parte di singoli

[1] Gli enti filantropici sono un soggetto distintivo del Terzo Settore, che può prendere la forma di associazione riconosciuta o fondazione, con la finalità di mettere a disposizione denaro, beni o servizi, anche di investimento, a sostegno di categorie di persone svantaggiate o di attività di interesse generale. Cfr. D.lgs. 3 luglio 2017, n. 117, *Codice del terzo settore*, art. 37. Sulla crescente rilevanza della contribuzione privata all'interno della normativa statale e l'auspicato «supporto e la partecipazione di altri enti pubblici e privati», cfr. D.M. 23 dicembre 2024, n. 463, *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*, art. 48, c. 3, lett. C.

[2] L. 163/1985, art. 5, lett. B. Le *Relazioni* annuali sono disponibili all'indirizzo https://spettacolo.cultura.gov.it/osservatorio-dello-spettacolo/relazioni-al-parlamento/ (ultimo accesso: 11 febbraio 2026). La relazione FNSV per l'anno 2025 non è stata ancora pubblicata; i dati presentati in questo studio sono ricavati dai decreti di attribuzione delle risorse.

[3] Il cambio di denominazione è stato disposto dall'art. 1, comma 631 delle Legge di Bilancio di previsione dello Stato per l'anno finanziario 2023 (Legge 29 dicembre 2022, n. 197), che succintamente recita: «Il Fondo unico per lo spettacolo di cui all'articolo 1 della legge 30 aprile 1985, n. 163, assume la denominazione di Fondo nazionale per lo spettacolo dal vivo».

Arti della Performance: orizzonti e culture, n. 15, 2026 – ISBN 9788854972254
DOI: https://doi.org/10.6092/unibo/amsacta/8829
Collana diretta da Matteo Casari e Gerardo Guccini: http://amsacta.unibo.it
Creative Commons: Attribuzione - Non Commerciale 4.0 (CC BY-NC 4.0)

soggetti pubblici e privati, ma difficilmente leggibili in una prospettiva integrata e di sistema. Il risultato è stata la creazione del database MIDAS (Mappatura Italiana Dati Attività di Spettacolo dal vivo), che a febbraio 2026 raccoglie oltre 65.000 record di finanziamento pubblico e privato relativi a circa 13.500 soggetti beneficiari, dalle grandi fondazioni lirico-sinfoniche alle piccole associazioni amatoriali. Si ritiene, infatti, che una seria analisi di sistema non possa che mappare ogni attore, indipendentemente dalla sua dimensione, offrendo la possibilità di filtrare i risultati in base alla natura dei soggetti censiti. La parte più rilevante dei dati raccolti si concentra nel periodo compreso tra il 2014 e il 2025, sebbene per ricerche specifiche l'arco temporale si estenda fino al 1999[4]. MIDAS, presto disponibile all'indirizzo www.mappaturaspettacolo.it, rappresenta la prima mappatura dedicata a una lettura del sistema secondo una prospettiva quantitativa di lungo periodo[5], che consente di apprezzare la complessità del panorama di finanziamento, produzione e consumo, nonché di evidenziare tendenze in merito alle quali la percezione è stata fino a qui limitata o distorta. Ad esempio, l'intramontabile narrazione della scarsità di risorse per la cultura e lo spettacolo vacilla nel momento in cui si mettono in relazione le risorse complessivamente allocate da Stato, Regioni ed altri enti territoriali: se tali ricostruzioni, spesso ideologiche, non reggono a un'analisi di sistema, sono invece la distribuzione dei fondi e la loro concentrazione a rivelarsi quali nodi critici, su cui sarebbe opportuno concentrare l'attenzione.

Il presente capitolo intende perciò offrire alcuni spunti per una discussione maggiormente consapevole, attraverso alcune elaborazioni in tre grandi ambiti: il finanziamento statale, la contribuzione regionale e quella delle fondazioni di origine bancaria. Le elaborazioni sono infine poste in relazione ai dati relativi all'occupazione. Si tratta di questioni centrali, che consentono di valutare come la crisi pandemica e gli strumenti individuati dal Legislatore nazionale ed europeo per farvi fronte abbiano prodotto un'accelerazione repentina della contribuzione statale su linee di finanziamento alternative al FUS/FNSV, che hanno portato – per una pluralità di soggetti – a una sostanziale marginalizzazione del Fondo Unico per lo Spettacolo (Paoletti 2025a). Il proliferare di provvedimenti *ad hoc* rappresenta un problema oggettivo, a cui l'adozione del Codice dello Spettacolo probabilmente non porrà rimedio[6], almeno a giudicare dalle bozze in circolazione. Tuttavia, l'analisi di sistema

[4] Desidero ringraziare Alessandra Carbonaro e Giuseppe Luca Roncone, membri del gruppo di ricerca del PRIN 2022 per l'Università di Bologna, che insieme a me hanno reperito le fonti normative e lavorato al processo di data entry.

[5] Per un primo tentativo di analisi quantitativa, limitata a giornate lavorative e occupazione, nell'area della stabilità e su soli dati FUS, cfr. (Gallina, Ponte di Pino 2016). Su un primo intervento che ha tenuto conto della relazione tra FUS ed Extra FUS, circoscritta però al periodo 2014-2019, cfr. (Paoletti 2022).

[6] La legge delega per l'adozione del Codice dello Spettacolo (L. 22 novembre 2017, n. 175) non ha dato luogo ai previsti decreti legislativi nei tempi indicati, anche a causa di un cambio di Governo. La discussione è ripresa nelle commissioni parlamentari competenti con il

Arti della Performance: orizzonti e culture, n. 15, 2026 – ISBN 9788854972254
DOI: https://doi.org/10.6092/unibo/amsacta/8829
Collana diretta da Matteo Casari e Gerardo Guccini: http://amsacta.unibo.it
Creative Commons: Attribuzione - Non Commerciale 4.0 (CC BY-NC 4.0)

permette di apprezzare la complessità e l'ampiezza del sostegno dello Stato a un settore cruciale per la crescita culturale del Paese.

I. Metodologia

MIDAS (Mappatura Italiana Dati Attività di Spettacolo) è un database relazionale MySQL sviluppato dai tecnici del Dipartimento delle Arti dell'Università di Bologna Enrico De Stavola e Alessandro Kassapidis, con la supervisione scientifica di Matteo Paoletti. Il database raccoglie i dati di finanziamento pubblico e privato, occupazione, consumo e spesa nel sistema dello spettacolo dal vivo italiano, con particolare riferimento alla prospettiva di Stato, Regioni e Fondazioni di origine bancaria. Tali dati sono stati posti in relazione con la documentazione prodotta nell'ultimo decennio da ISTAT, INPS/ENPALS, SIAE e Camere di Commercio. A gennaio 2026 MIDAS ha analizzato oltre 65.000 record di finanziamento (2014-2025) relativi a circa 13.500 soggetti, raccogliendo i dati da oltre 500 provvedimenti dello Stato, 1.900 delle Regioni e degli enti locali, da più di 1.300 bilanci e rendiconti di imprese, fondazioni di origine bancaria ed enti territoriali.

Si tratta in larga parte di dati sottoposti all'obbligo di pubblicazione da parte della pubblica amministrazione, quali ad esempio gli atti di concessione di sovvenzioni, contributi, sussidi e attribuzione di vantaggi economici a persone fisiche ed enti pubblici e privati[7]. Per imprese e associazioni private, si è fatto riferimento ai contributi in denaro o in natura ricevuti nell'anno finanziario precedente da pubbliche amministrazioni o da enti assimilati per importi cumulativamente superiori a € 10.000[8]. Laddove non disponibili, i dati sono stati richiesti attraverso istanze di accesso civico generalizzato e visure camerali. Per una necessaria armonizzazione con i meccanismi di contabilità pubblica, il principio attraverso cui sono inseriti i record di finanziamento è l'impegno di spesa, ricavato dalle fonti giuridiche da cui discendono i provvedimenti di ammissione al finanziamento. In accordo con il diritto europeo[9], MIDAS registra e analizza i contributi erogati

disegno di legge A.S. 2318 del 18 maggio 2022, recante *Delega al Governo e altre disposizioni in materia di spettacolo* che di fatto in massima parte riproponeva, citandola, la legge del 2017. Il disegno di legge è stato rinnovato nelle ultime fasi della XVIII Legislatura (legge 15 luglio 2022, n. 106) e la delega del nuovo Governo si sarebbe dovuta esercitare entro maggio 2023. Tuttavia, tale termine è slittato più volte: dapprima al luglio 2024 (L. 24 febbraio 2023), poi all'agosto 2025 (L. 8 agosto 2024, n. 119) e da ultimo al 31 dicembre 2026 (L. 8 agosto 2025, n. 121).

[7] D.lgs. 14 marzo 2013, n. 33, art. 26-27.

[8] L. 4 agosto 2017 n.124, art.1, c. 125-129.

[9] Trattato sul funzionamento dell'Unione Europea, artt. 107-108.

Arti della Performance: orizzonti e culture, n. 15, 2026 – ISBN 9788854972254
DOI: https://doi.org/10.6092/unibo/amsacta/8829
Collana diretta da Matteo Casari e Gerardo Guccini: http://amsacta.unibo.it
Creative Commons: Attribuzione - Non Commerciale 4.0 (CC BY-NC 4.0)

direttamente mediante risorse pubbliche, indipendentemente dalla loro qualificazione; pertanto, l'analisi aggrega contributi in conto esercizio, in conto impianti e in conto capitale (che, in ogni caso, è possibile filtrare).

Le norme mappate sono oltre 300, di cui 120 regionali, 50 relative ad altri enti territoriali, e oltre 130 statali. Di queste ultime, 70 sono le linee di finanziamento rubricate come Extra FUS/FNSV. Con tale dicitura, MIDAS inquadra tutti i finanziamenti diversi dal FUS/FNSV, erogati dallo Stato a beneficio di un soggetto operante nello spettacolo dal vivo, qualunque sia il Ministero o la Direzione Generale (DG) competente. Si tratta di una denominazione che diverge da quella adottata dalla DG Spettacolo del Ministero della Cultura, che, come noto, inquadra come Extra FUS/FNSV unicamente i contributi erogati attraverso la propria struttura. Tuttavia, MIDAS ha evidenziato come la DG Spettacolo non veicoli che una parte dei contributi statali, sovente attribuiti dalle altre DG del Ministero della Cultura e da altri Dicasteri, anche attraverso provvedimenti interministeriali; pertanto, è parso opportuno estendere, ai fini della presente trattazione, la denominazione di Extra FUS/FNSV all'insieme della contribuzione statale non inquadrabile come FUS/FNSV. MIDAS suddivide i finanziamenti Extra FUS/FNSV in due sottocategorie, ovvero in contributi *ad hoc* e contributi *a istanza*. Ai primi afferiscono tutti quei trasferimenti in cui il nome del soggetto beneficiario è individuato da una legge (più frequentemente inquadrabile come «legge-provvedimento»[10]), mentre i secondi fanno riferimento a risorse attribuite attraverso procedure di valutazione in risposta a bandi e avvisi[11]. Dato che il continuo proliferare di finanziamenti Extra FUS/FNSV si sviluppa quasi sempre attraverso emendamenti a Decreti-Legge, all'introduzione di commi nelle Leggi di Bilancio e a una pluralità di strumenti difficilmente tracciabili, la presente analisi è offerta al lettore con la consapevolezza che la quantificazione della contribuzione Extra FUS/FNSV (così come quella delle Regioni e degli altri enti territoriali) sia con ogni probabilità stimata al ribasso: a mero titolo di esempio, MIDAS al momento non considera i patrocini onerosi concessi da Stato e Regioni.

[10] Le «leggi-provvedimento» sono quelle particolari disposizioni normative «che – discostandosi dal modello ideale di legge affermatosi nello Stato liberale di diritto – non contengono norme 'generali' e 'astratte', bensì prescrizioni personali e concrete» (Arconzo 2013: 64). L'individuazione dei soggetti beneficiari avvicina le «leggi-provvedimento» ai provvedimenti amministrativi, sebbene a differenza di questi ultimi non prevedano la motivazione. Questa caratteristica è da tempo oggetto di frequenti interventi della Corte costituzionale (Losana 2021).

[11] I contributi a istanza tengono conto, tra l'altro, di: contributi spese per i servizi di vigilanza antincendio resi dal Corpo Nazionale dei Vigili del Fuoco (D.M. 22 febbraio 1996, n. 261, e D.M. 12 luglio 2005); contributi su bandi Boarding Pass, Creating Living Lab, Migrarti (eliminato nel 2018 dal ministro Alberto Bonisoli), Biblioteche (D.L. 34/2020), Istituti Culturali (L. 534/1996, articoli 1 e 8), Fondo Nazionale per la Rievocazione Storica (D.M. 24 giugno 2020, rep. n. 294), Musica jazz, bande e cori, quest'ultimo particolarmente valorizzato nel triennio 2022-2024, nonché numerosi bandi Covid e PNRR.

Arti della Performance: orizzonti e culture, n. 15, 2026 – ISBN 9788854972254
DOI: https://doi.org/10.6092/unibo/amsacta/8829
Collana diretta da Matteo Casari e Gerardo Guccini: http://amsacta.unibo.it
Creative Commons: Attribuzione - Non Commerciale 4.0 (CC BY-NC 4.0)

Così come lo Stato sostiene il comparto dello spettacolo dal vivo attraverso strumenti variegati, anche le Regioni – quale esito della legislazione concorrente in materia di attività culturali – hanno sviluppato nel tempo approcci differenziati, adottando leggi regionali *ad hoc*, bandi, avvisi e fonti normative non sempre riferibili in maniera univoca a musica, teatro, o alle altre forme performative. In molte Regioni, ad esempio, il sostegno allo spettacolo dal vivo si sostanzia attraverso norme dedicate al settore culturale nel suo insieme o per mezzo di provvedimenti finalizzati alla promozione turistica, alle tradizioni locali o alla formazione professionale. Si tratta di fonti solo nominalmente "laterali" rispetto all'ambito dello spettacolo, spesso dagli importi significativi e quasi sempre non mappate dagli Osservatori regionali, che MIDAS, per la prima volta, mette a sistema[12]. Parimenti, i diversificati strumenti di finanziamento adottati dalle fondazioni di origine bancaria (FoB) hanno reso necessario un censimento complessivo delle loro erogazioni: se un tempo il sostegno alle arti performative delle FoB era sostanzialmente inquadrato nell'ambito delle *Attività culturali*, oggi i finanziamenti afferiscono in misura sempre più crescente ai settori del *Welfare*, dell'*Istruzione*, dello *Sviluppo locale*, nonché a partecipazioni dirette o quote associative. Si tratta di settori generalmente non censiti dagli Osservatori, a cui MIDAS invece dedica record specifici, come si vedrà nel paragrafo III.

Pur consapevoli della difficoltà di tracciare puntualmente gli innumerevoli e spesso complessi rivoli della contribuzione di Stato, Regioni e fondazioni di origine bancaria, MIDAS rappresenta il primo grande tentativo di mappare il finanziamento nel suo insieme, restituendo il panorama più completo a oggi disponibile per l'analisi del sostegno allo spettacolo dal vivo in Italia. Si ringraziano pertanto i numerosi operatori, dirigenti e funzionari di Regioni e fondazioni bancarie, che ci hanno fornito utili indicazioni e documenti per censire la multiforme articolazione delle strutture di finanziamento qui prese in esame. Laddove si presentano dati a prezzi costanti, i valori monetari sono normalizzati attraverso l'Indice ISTAT dei prezzi al consumo per le famiglie di operai e impiegati (FOI) al netto dei tabacchi, utilizzando le *Tavole per le rivalutazioni monetarie* e il coefficiente di raccordo a otto decimali per ogni singolo record di finanziamento[13]. I dati elaborati da MIDAS sono stati esportati su Excel e analizzati attraverso tabelle pivot.

[12] Per la presente analisi, invece, non si tiene conto dei contributi erogati attraverso società strumentali, dotate di forma giuridica privata, come ad esempio Lazio Crea S.p.A., partecipata dalla Regione Lazio.

[13] I dati calcolati da MIDAS con le *Tavole* talvolta divergono da quelli presenti nel *Rapporto annuale* dell'Osservatorio dello Spettacolo. Questi ultimi, infatti, sembrano essere stati calcolati utilizzando il Convertitore automatico presente sul sito dell'ISTAT (https://rivaluta.istat.it/Rivaluta/Widget/calcolatoreWidget.jsp) (ultimo accesso: 11 febbraio 2026)., che arrotonda il coefficiente di raccordo al terzo decimale.

Arti della Performance: orizzonti e culture, n. 15, 2026 – ISBN 9788854972254
DOI: https://doi.org/10.6092/unibo/amsacta/8829
Collana diretta da Matteo Casari e Gerardo Guccini: http://amsacta.unibo.it
Creative Commons: Attribuzione - Non Commerciale 4.0 (CC BY-NC 4.0)

II. La contribuzione statale e il dilemma dell'Extra FUS/FNSV

A ogni triennio le assegnazioni FUS/FNSV offrono un palcoscenico privilegiato per dichiarazioni politiche, analisi giornalistiche e rivendicazioni corporative che si interrogano su quale sia l'effettivo impegno pubblico a sostegno del comparto dello spettacolo dal vivo. Il dibattito quasi sempre si concentra sui finanziamenti statali e sulle assegnazioni del Fondo Nazionale per lo Spettacolo dal Vivo, talvolta deviando su misure eclettiche, come il contributo straordinario di 8 milioni concesso nel 2017 al Teatro Eliseo di Luca Barbareschi[14] e dichiarato illegittimo nel 2022 da una sentenza della Corte costituzionale[15]. Oggetto di ampio clamore e stigmatizzata come «un vero e proprio atto di 'sfascismo'» e «un colpo ferale alla regola dell'equità di trattamento delle diverse istituzioni culturali del Paese»[16], la vicenda Eliseo-Barbareschi è tornata alla ribalta all'inizio del 2026, sulla scorta di uno scambio di accuse in diretta TV tra Barbareschi e il conduttore di *Report* Sigfrido Ranucci. Ciò che la stampa (generalista e d'inchiesta) ha ignorato è che l'Eliseo era in ottima compagnia nel beneficiare di fondi straordinari attribuiti da misure *ad hoc*: negli stessi anni in cui l'Eliseo otteneva gli 8 milioni – e con assai meno eco – la contribuzione Extra FUS cresceva infatti in maniera impetuosa (Graf. 1), attraverso leggi-provvedimento che operavano nella piena discrezionalità del legislatore e nella generale inconsapevolezza dell'opinione pubblica. Nel 2008, ad esempio, fa la sua comparsa una legge-provvedimento in favore della Fondazione Orchestra sinfonica e coro sinfonico di Milano Giuseppe Verdi[17], destinataria di uno speciale contributo di 5 milioni annui, stanziato a partire dal 2009 al fine di garantirne la continuità operativa. L'importo, rimodulato a 3 milioni nel 2015[18] e continuamente prorogato, è portato a 6 milioni dalla legge di bilancio 2018 ed è confermato nel 2020 da un decreto dell'allora ministro Dario Franceschini[19].

L'elenco dei beneficiari di leggi-provvedimento è sterminato e fa sì che per una pluralità di soggetti il FUS/FNSV sia da tempo una risorsa marginale (Paoletti 2025b). In un'ottica di sistema, è dunque

[14] Decreto-legge 24 aprile 2017, n. 50, art. 22, comma 8, convertito con modifiche e integrazioni dalla legge 21 giugno 2017, n. 9, che autorizzava la spesa di € 2 milioni (poi elevati a 8 per il 2017 e il 2018) a favore del Teatro Eliseo di Roma «per spese ordinarie e straordinarie, al fine di garantire la continuità delle sue attività in occasione del centenario della sua fondazione».

[15] Corte costituzionale, sentenza n. 186 del 25 luglio 2022. I provvedimenti *ad hoc* in favore dell'Eliseo provocano un ricorso dei teatri concorrenti. Il Consiglio di Stato, nel valutare il ricorso, rigetta l'istanza per quanto riguarda gli aspetti amministrativi e la prospettata turbativa della concorrenza, ma con l'ordinanza di rimessione n. 8191 del 2020 attiva l'incidente di costituzionalità dinanzi la Corte costituzionale per valutare la legittimità della norma-provvedimento (Di Martino 2021). La pronuncia della Corte sancisce l'illegittimità.

[16] E. Bevilacqua, A. Calbi, "Teatro di Roma: 'Il governo dà i soldi a Barbareschi e dimentica gli altri teatri'", *La Repubblica*, 13 giugno 2017.

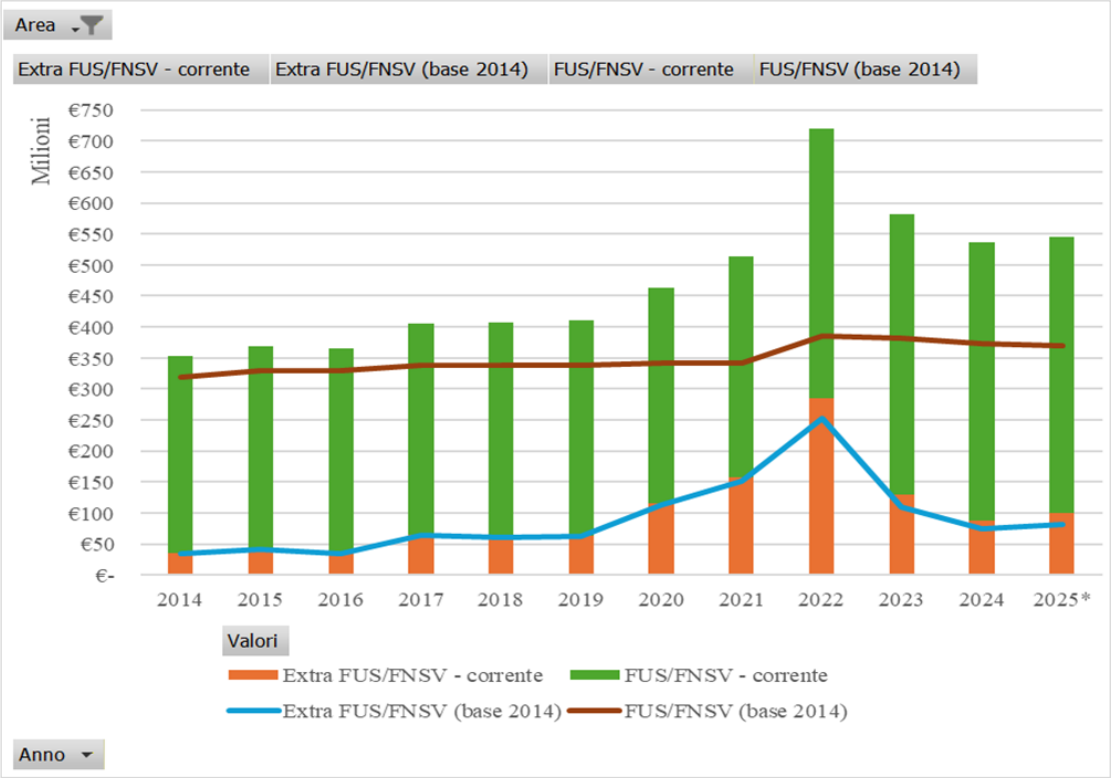
[17] L. 28 febbraio 2008, n. 31, art. 6-*quater*.

[18] L. 28 dicembre 2015, n. 208.

[19] D.M. 28 febbraio 2020, n. 104.

Arti della Performance: orizzonti e culture, n. 15, 2026 – ISBN 9788854972254
DOI: https://doi.org/10.6092/unibo/amsacta/8829
Collana diretta da Matteo Casari e Gerardo Guccini: http://amsacta.unibo.it
Creative Commons: Attribuzione - Non Commerciale 4.0 (CC BY-NC 4.0)

essenziale analizzare in quale misura lo Stato attribuisca risorse ulteriori rispetto a quelle del Fondo Nazionale per lo Spettacolo dal Vivo, per verificare l'effettiva presenza (o meno) di fondi adeguati al comparto. MIDAS consente, per la prima volta, di quantificare la contribuzione statale nel suo insieme. Ne emerge un quadro positivo in termini assoluti (le risorse ci sono e sono per taluni beneficiari assai più abbondanti del FUS/FNSV), ma poco rassicurante in merito alla distribuzione, giacché l'allocazione della contribuzione Extra FUS/FNSV si dimostra sovente disequilibrata, quando non vistosamente clientelare.



Graf. 1 – Andamento della contribuzione FUS/FNSV ed Extra FUS/FNSV nel periodo 2014-2025, a prezzi correnti e costanti. Elaborazione: Matteo Paoletti. I dati relativi al 2025 sono parziali

L'analisi in questo capitolo utilizza come anno base il 2014, quando l'allora ministro dei Beni e delle Attività Culturali e del Turismo Dario Franceschini presentava alla stampa il D.M. *Nuovi criteri*[20] come «una riforma attesa da anni», che avrebbe dovuto «rende[re] più equi e meritocratici i criteri di assegnazione del FUS»[21]. Si avviava così, a colpi di decreti ministeriali – ovvero fonti secondarie – quella necessaria riorganizzazione della materia che soltanto una legge avrebbe potuto realizzare in maniera

[20] D.M. MiBACT 1 luglio 2014, *Nuovi criteri per l'erogazione e modalità per la liquidazione e l'anticipazione di contributi allo spettacolo dal vivo, a valere sul Fondo unico per lo spettacolo, di cui alla legge 30 aprile 1985, n. 163*.
[21] «Fondo unico per lo spettacolo: cosa cambia», *Panorama*, 19 agosto 2014.

Arti della Performance: orizzonti e culture, n. 15, 2026 – ISBN 9788854972254
DOI: https://doi.org/10.6092/unibo/amsacta/8829
Collana diretta da Matteo Casari e Gerardo Guccini: http://amsacta.unibo.it
Creative Commons: Attribuzione - Non Commerciale 4.0 (CC BY-NC 4.0)

organica. Il D.M. del 2014 unificava i decreti ministeriali e i modelli di valutazione e calcolo che in precedenza avevano determinato per ogni singolo ambito le modalità di attribuzione delle risorse, introducendo criteri oggettivi per la valutazione dei processi nella forma di algoritmi (Hinna et al. 2015). Sulla scorta della legge Bray del 2013[22], l'ambizione era quella di trasformare in volano di sviluppo culturale ed economico un finanziamento pubblico tradizionalmente inteso come un sussidio (Cavaglieri 2020). Un ricorso degli operatori e una sentenza del Consiglio di Stato[23] sancivano nel 2016 la natura regolamentare del decreto, che per operare una riorganizzazione della materia avrebbe dovuto essere riformulato in forma di legge. Nel 2017 è quindi adottato dal MiBACT il D.M. 27 luglio 2017, che sostanzialmente confermava la struttura dei *Nuovi criteri*, con una diversa qualificazione giuridica. L'impianto resta in vigore fino all'adozione 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 nelle more dell'adozione del Codice dello Spettacolo regolamenta l'accesso al FNSV per il triennio 2025-2027.

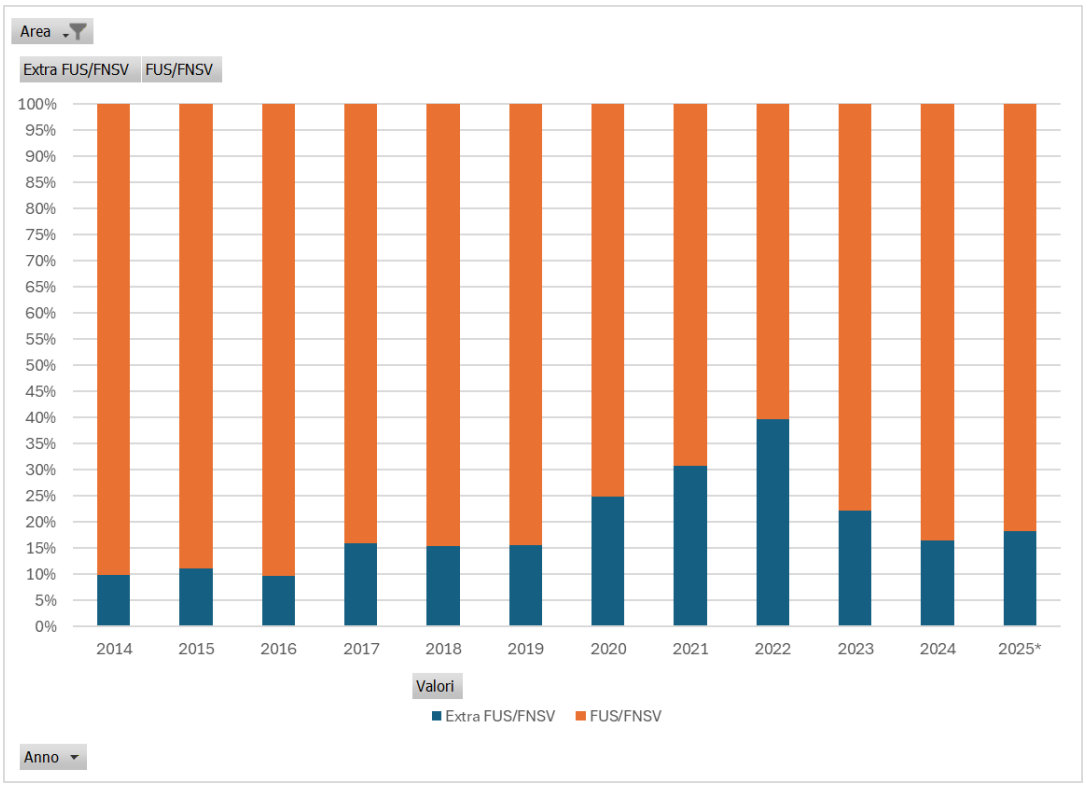
Il Grafico 1 evidenzia come in corrispondenza dell'ingresso a regime di ogni nuovo Decreto Ministeriale (2015; 2017; 2025), il finanziamento Extra FUS/FNSV segni un incremento sia a prezzi correnti sia a prezzi costanti. Tra 2020 e 2022 (con un riassorbimento nel 2023) la contribuzione Extra FUS/FNSV esplode sulla scorta della decretazione d'emergenza legata al COVID e alla successiva adozione di strumenti per le imprese di spettacolo dal vivo legati al Piano Nazionale di Ripresa e Resilienza (PNRR). Allargatesi le maglie della normativa attraverso le misure d'urgenza, molte iniziative temporanee si consolidano e diventano stabili (Paoletti 2025b). In un'ottica di lungo periodo, gli effetti sono impressionanti. In dieci anni l'erogazione complessiva del FUS/FNSV passa dai 320 milioni di euro del 2014 ai 447 milioni del 2024, stabilizzandosi a 446 milioni nel 2025[24] (un aumento ridimensionato, a prezzi costanti, a un pur significativo +13%). L'Extra FUS/FNSV cresce molto più rapidamente e triplica

[22] D.L. 8 agosto 2013, n. 91, convertito con modificazioni dalla L. 7 ottobre 2013, n. 112, *Disposizioni urgenti per la tutela, la valorizzazione e il rilancio dei beni e delle attività culturali e del turismo*, meglio noto come *Decreto Valore Cultura*.
[23] Sentenza della Sezione VI del Consiglio di Stato, N. 02326/2016.
[24] I dati della serie in esame si riferiscono ai contributi FUS/FNSV per il solo Spettacolo dal vivo, senza ovviamente tenere conto dei capitoli dedicati alla Cinematografia, scorporati dal Fondo nel 2016. Giacché MIDAS traccia i finanziamenti effettivamente impegnati sul FUS/FNSV, senza tener conto né delle quote assegnate a Comitati e Osservatorio dello Spettacolo, né di residui ed economie, l'ammontare del Fondo indicato nel presente capitolo può, in taluni casi, essere inferiore all'ammontare generalmente indicato dal Ministero, che di norma fa riferimento allo stanziamento complessivo annualmente allocato dal MEF.

Arti della Performance: orizzonti e culture, n. 15, 2026 – ISBN 9788854972254
DOI: https://doi.org/10.6092/unibo/amsacta/8829
Collana diretta da Matteo Casari e Gerardo Guccini: http://amsacta.unibo.it
Creative Commons: Attribuzione - Non Commerciale 4.0 (CC BY-NC 4.0)

il proprio valore a prezzi correnti, passando dai 35 milioni del 2014 ai circa 100 del 2025 (+235% a prezzi costanti).

Altrettanto interessante è osservare come il peso dell'Extra FUS/FNSV sia significativamente aumentato in percentuale sull'insieme della contribuzione statale (Graf. 2): se nel 2014 i finanziamenti "ulteriori" rispetto al FUS rappresentavano meno del 10% delle risorse statali, nel 2022, sospinto dal PNRR, arriva a sfiorare il 40%. Oggi tale peso è quasi raddoppiato rispetto al 2014, attestandosi intorno al 19%.



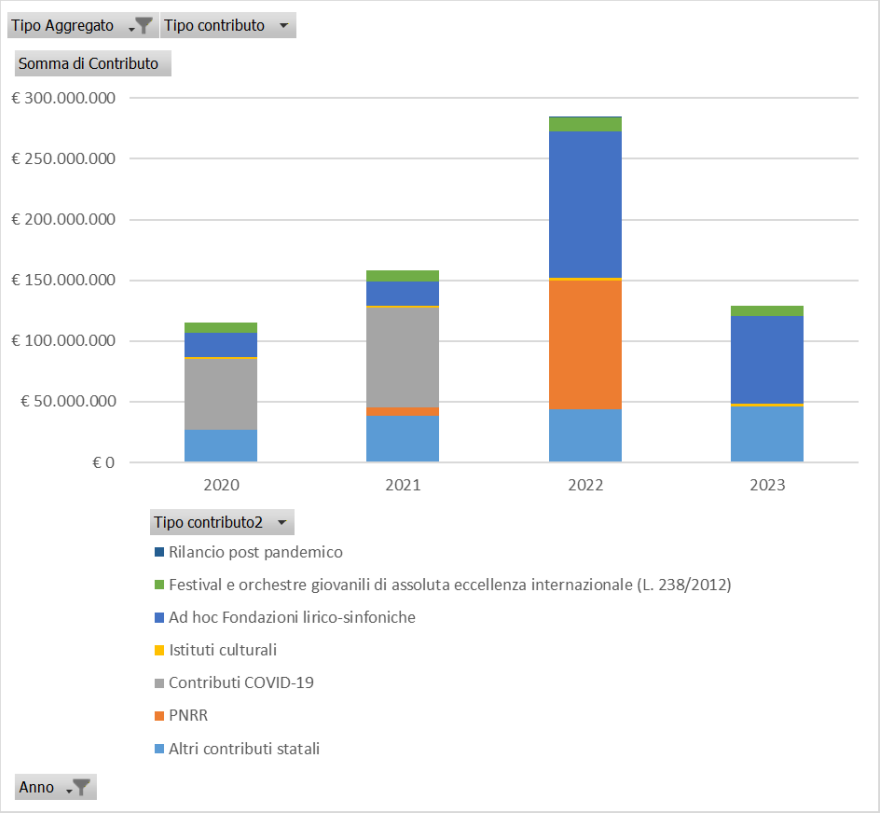
Graf. 2 – Peso relativo della contribuzione FUS/FNSV ed Extra FUS/FNSV sull'insieme della contribuzione statale per lo spettacolo dal vivo, nel periodo 2014-2025. Elaborazione: Matteo Paoletti. I dati relativi al 2025 sono parziali

Si tratta di una vera e propria esplosione, che esemplifica come il Legislatore abbia attribuito all'Extra FUS/FNSV un progressivo ruolo di camera di compensazione, rendendo stabili molte delle misure attivate per l'emergenza sanitaria. I complessi bandistici e corali, ad esempio, esclusi dal 2015 dall'accesso al FUS, sono dal 2019 destinatari di uno stanziamento di un milione di euro annui, da assegnare tramite bando[25]. Il primo avviso pubblico a sostegno del settore jazzistico è, invece, del 5

[25] L. 30 dicembre 2018, n. 145, art. 1, comma 608.

Arti della Performance: orizzonti e culture, n. 15, 2026 – ISBN 9788854972254
DOI: https://doi.org/10.6092/unibo/amsacta/8829
Collana diretta da Matteo Casari e Gerardo Guccini: http://amsacta.unibo.it
Creative Commons: Attribuzione - Non Commerciale 4.0 (CC BY-NC 4.0)

novembre 2014 ed è finanziato, come le edizioni fino al 2020, con risorse derivanti dal Gioco del Lotto[26]. La misura diventa strutturale con la finanziaria 2021, che istituisce nello stato di previsione del Ministero per i beni e le attività culturali e per il turismo il *Fondo per il sostegno del settore dei festival, dei cori e bande musicali e della musica jazz*, con una dotazione di 3 milioni di euro[27].



Graf. 3 – Composizione per macro-voci della spesa Extra FUS/FNSV tra 2020 e 2023. Elaborazione: Matteo Paoletti

L'esplosione dell'Extra FUS/FNSV tra 2020 e 2023 è la risultante di una pluralità di fattori. In primo luogo, l'aumento è dovuto all'articolata serie di provvedimenti legati all'emergenza sanitaria e alla necessità di sostenere il sistema spettacolo in un periodo di oggettiva crisi, attraverso decreti, avvisi e bandi dedicati, anche avvalendosi di risorse PNRR (Graf. 3), come le risorse per la Transizione degli organismi culturali e creativi (TOCC) erogate nel 2022. Tali provvedimenti si innestano su un ben più complesso e radicato processo di allargamento delle contribuzioni statali con strumenti eclettici rispetto al FUS/FNSV – sovente *ad hoc* – che hanno fatto sì che, anche a pandemia conclusa, nel 2024,

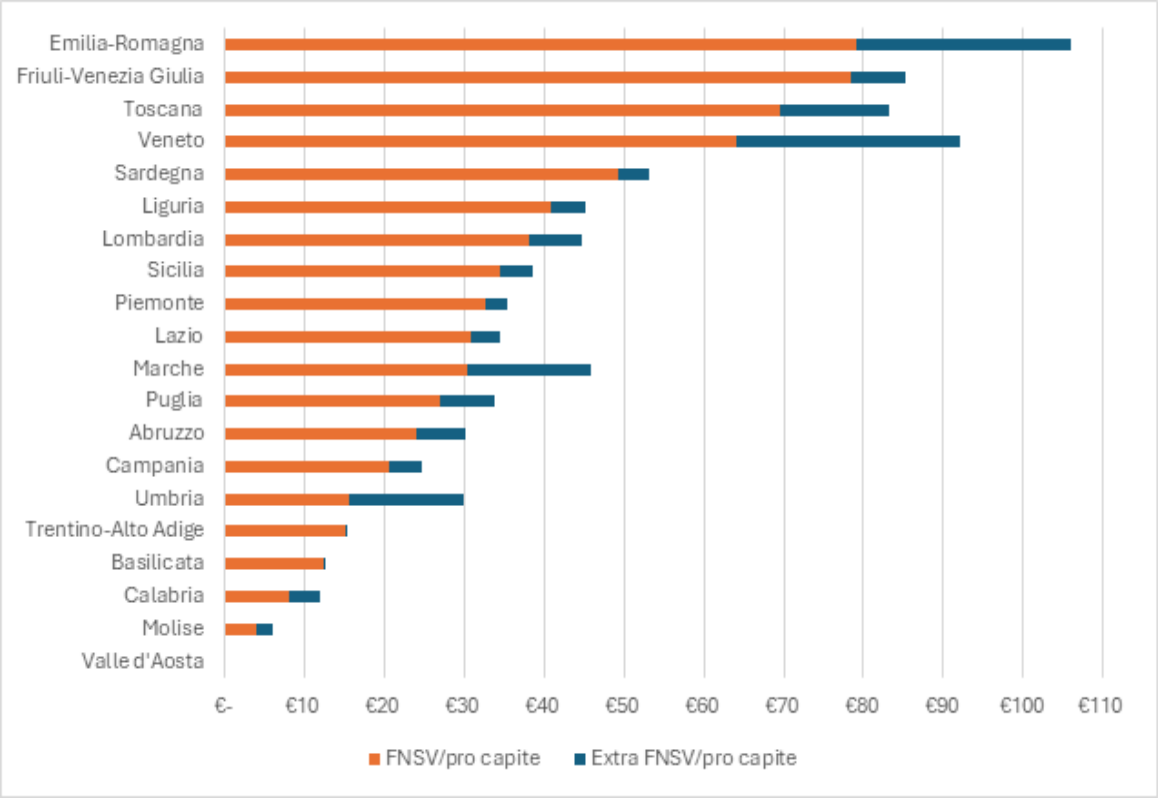
[26] Nota prot. n. 12246 del Ministro dei beni culturali e del turismo, 13 giugno 2014.

[27] L. 30 dicembre 2020, n. 178, art. 1, comma 114.

Arti della Performance: orizzonti e culture, n. 15, 2026 – ISBN 9788854972254
DOI: https://doi.org/10.6092/unibo/amsacta/8829
Collana diretta da Matteo Casari e Gerardo Guccini: http://amsacta.unibo.it
Creative Commons: Attribuzione - Non Commerciale 4.0 (CC BY-NC 4.0)

si sia assistito a una sostanziale stabilizzazione della "eccezione" Extra FNSV quale caratteristica propria del sistema dello spettacolo dal vivo italiano.

L'allargamento della contribuzione Extra FUS/FNSV ha mitigato alcuni squilibri territoriali (Paoletti et al. 2015), ma senza riuscire a risolvere le enormi iniquità nell'allocazione delle risorse a sistema. Se si tiene conto della contribuzione statale nel suo insieme (FUS/FNSV + Extra FUS/FNSV) e la si pone in relazione alla popolazione residente (Graf. 4) il divario tra aree del Paese emerge con chiarezza.



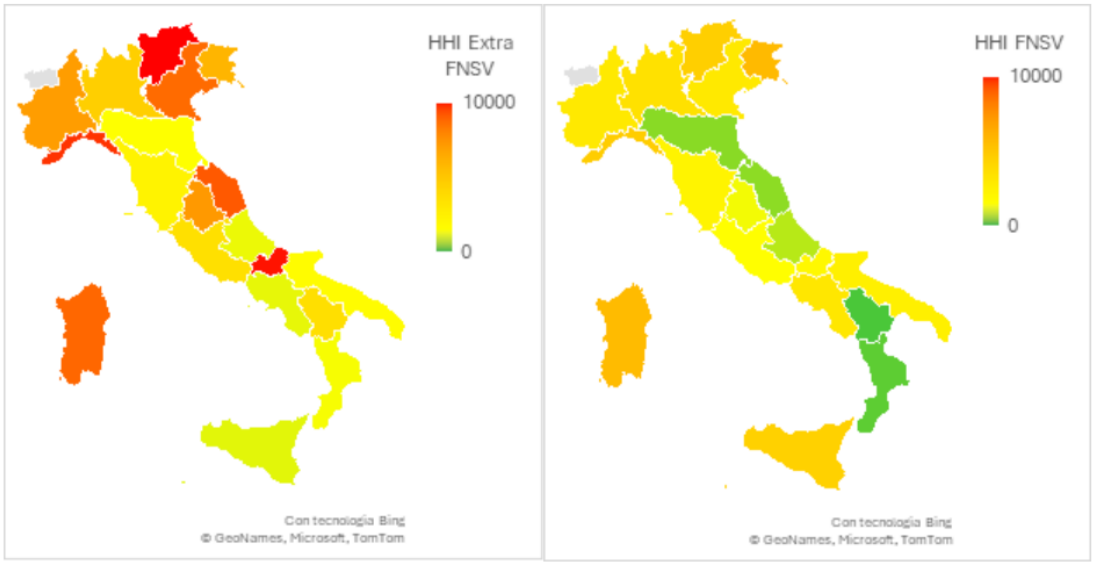
Graf. 4 - Contribuzione statale pro capite nel 2024. Elaborazione: Matteo Paoletti

A Regioni con una contribuzione nulla (Val d'Aosta) o minima (Molise: € 6,17 pro capite), si oppongono Regioni con grandezze fino a 10/15 volte superiori, come Veneto, Friuli-Venezia Giulia, Toscana o Emilia-Romagna, dove nel 2024 la somma di FNSV ed Extra FNSV supera (in alcuni casi di molto) la soglia degli € 80 pro capite. Tale divario è l'esito della disomogenea distribuzione delle imprese di spettacolo dal vivo sul territorio nazionale e pone interrogativi in merito all'efficacia degli attuali strumenti di finanziamento statale, che sostenendo in massima parte la produzione, di fatto contribuiscono a consolidare la situazione esistente, senza garantire efficaci alternative di futuro.

L'applicazione dell'indice di Herfindahl-Hirschman (HHI) ai flussi di finanziamento FUS/FNSV ed Extra FUS/FNSV (Graf. 5) consente di analizzare la concentrazione della contribuzione statale nelle diverse Regioni, evidenziando la presenza o meno di tendenze monopolistiche o di posizioni dominanti.

Arti della Performance: orizzonti e culture, n. 15, 2026 – ISBN 9788854972254
DOI: https://doi.org/10.6092/unibo/amsacta/8829
Collana diretta da Matteo Casari e Gerardo Guccini: http://amsacta.unibo.it
Creative Commons: Attribuzione - Non Commerciale 4.0 (CC BY-NC 4.0)

Strumento utilizzato dalle autorità antitrust per misurare la competitività di un mercato e la presenza di oligopoli, l'indice HHI corrisponde a un numero compreso tra 0 e 10.000: più l'HHI è elevato (colore rosso), meno competitivo è un mercato. Al di sotto della soglia dei 1.500 punti il mercato si considera equilibrato (colore verde), mentre al di sopra dei 2.500 la concentrazione evidenzia posizioni tendenti all'oligopolio e a una decisa perdita di competitività. Il fondo scala (10.000) indica un monopolio, ovvero una situazione in cui un unico beneficiario riceve il 100% della contribuzione.



Graf. 5 – Concentrazione nel 2024 del finanziamento Extra FNSV (sinistra) e FNSV (destra) nei mercati regionali (Indice di Herfindahl-Hirschman, HHI). Elaborazione: Matteo Paoletti

Se si tiene conto del mercato "Italia" nel suo insieme, nel 2024, la concentrazione appare estremamente equilibrata, con un HHI di 185 per il FNSV e di 526 per l'Extra FNSV. Si tratta di valori ben al di sotto della soglia dei 1.500 punti e dunque, almeno in apparenza, le posizioni dominanti sembrano piuttosto marginali. Ben diverso è il discorso se si applica l'indice HHI ai mercati regionali: in larga parte del Paese la distribuzione del finanziamento statale si concentra su un numero limitato di soggetti rispetto all'insieme dei beneficiari attivi nel medesimo mercato, che attraggono quote di finanziamento preponderanti rispetto agli altri operatori presenti nella stessa Regione. L'Extra FNSV risulta particolarmente concentrato e sono soltanto cinque le Regioni che si collocano poco al di sotto dei 1.500 punti (Sicilia, Campania, Abruzzo, Calabria, Emilia-Romagna). Ben dieci Regioni, invece, presentano valori superiori ai 2.500 punti (Lombardia, Friuli-Venezia Giulia, Piemonte, Umbria, Veneto, Sardegna, Marche, Liguria, Molise, Trentino-Alto Adige). Si tratta di concentrazioni elevate che, in alcuni casi superano gli 8.000 punti ed evidenziano la presenza di monopoli di fatto. Più equilibrata è la concentrazione del finanziamento FNSV, che si attesta in sei Regioni al di sotto dei 1.500 punti

Arti della Performance: orizzonti e culture, n. 15, 2026 – ISBN 9788854972254
DOI: https://doi.org/10.6092/unibo/amsacta/8829
Collana diretta da Matteo Casari e Gerardo Guccini: http://amsacta.unibo.it
Creative Commons: Attribuzione - Non Commerciale 4.0 (CC BY-NC 4.0)

(Basilicata, Calabria, Emilia-Romagna, Marche, Abruzzo, Umbria) e soltanto in sei Regioni (rispetto alle dieci dell'Extra FNSV) al di sopra della soglia critica dei 2.500 (Lombardia, Sicilia, Trentino-Alto Adige, Liguria, Sardegna, Friuli-Venezia Giulia). Nel caso del FNSV, comunque, i valori non superano mai i 4.000 punti.

È bene sottolineare come l'indice di Herfindahl-Hirschman non indichi la presenza di finanziamenti di grandi dimensioni, ma soltanto la concentrazione all'interno dei mercati regionali dei flussi di contribuzione. Pertanto, se – in astratto – fossimo in presenza di un mercato con infiniti beneficiari con finanziamenti di un singolo euro, l'indice indicherebbe il massimo dell'equilibrio. A questo proposito, occorre precisare che il dato FNSV di Molise e Calabria evidenzia una situazione apparentemente equilibrata, ma è determinato dall'assenza, in queste Regioni, di soggetti di grandi dimensioni, che fa sì che la contribuzione (limitata rispetto ad altre aree) si distribuisca con minori polarizzazioni.

III. Il contributo delle Regioni e delle fondazioni di origine bancaria

In un Paese caratterizzato da una legislazione concorrente tra Stato e Regioni in materia di cultura, è ormai evidente come un'analisi del sostegno al sistema dello spettacolo dal vivo non possa prescindere dalla ricostruzione dei flussi di finanziamento delle Regioni. A questi contributi, come si vedrà tra poco determinanti, occorre aggiungere le erogazioni delle fondazioni di origine bancaria, il cui peso è notevolmente aumentato dall'istituzione, nel 2014, dell'Art Bonus. Inoltre, un monitoraggio del sostegno erogato da Città metropolitane, Comuni e Camere di Commercio, nonché dal privato filantropico, si rende necessario per offrire un'analisi realistica del sistema di finanziamento nel suo insieme[28]. Un'analisi di questo tipo è estremamente complessa e deve tener conto, innanzitutto, della pluralità di fonti di finanziamento di cui ciascuna Regione si è dotata nell'ambito della propria autonomia. A ciò si aggiunge la generale assenza di report aggiornati, attendibili e completi, prodotti dagli enti territoriali. Infatti, sebbene quasi tutte le Regioni italiane si siano dotate di leggi in materia di spettacolo dal vivo (e in molti casi di Osservatori), una mera analisi dei contributi stanziati attraverso le leggi di settore restituirebbe un panorama del tutto parziale: in maniera analoga a quanto avviene per lo Stato (con i flussi FNSV ed Extra FNSV), anche le Regioni sostengono le imprese di spettacolo dal

[28] Per esempi di questa analisi integrata, nel presente capitolo limitata al confronto tra Stato, Regioni e fondazioni bancarie, cfr. il *Rapporto AGIS 2025* (Paoletti et al. 2025), del quale si riprendono qui alcuni temi.

Arti della Performance: orizzonti e culture, n. 15, 2026 – ISBN 9788854972254
DOI: https://doi.org/10.6092/unibo/amsacta/8829
Collana diretta da Matteo Casari e Gerardo Guccini: http://amsacta.unibo.it
Creative Commons: Attribuzione - Non Commerciale 4.0 (CC BY-NC 4.0)

vivo attraverso strumenti variegati, con leggi regionali *ad hoc*, bandi, avvisi e fonti normative non sempre riferibili in maniera univoca a musica, teatro, o alle altre forme performative.

Data la complessità del reperimento delle fonti documentali e dell'analisi, si è scelto in questa sede di concentrare l'analisi sulle nove Regioni che nel triennio 2022-2024 si sono attestate al di sopra della media nazionale per quanto riguarda la contribuzione statale (Tab. 1), integrando la lettura con le fondazioni di origine bancaria presenti in questi territori. Otto Regioni su nove si collocano stabilmente sopra la media nazionale nel triennio preso in esame (Lombardia, Lazio, Veneto, Emilia-Romagna, Toscana, Campania, Piemonte, Sicilia), mentre la Liguria è presente soltanto nel 2022, in virtù dell'aumento della contribuzione Extra FNSV in quel singolo anno. Se si tiene conto della sola contribuzione FNSV, i rapporti rimangono sostanzialmente gli stessi.

Le nove regioni che ricevono contributi al di sopra della media nazionale assorbono nel triennio circa l'80% del finanziamento statale e contano nei propri territori il 75% delle imprese beneficiarie di contributi dello Stato.

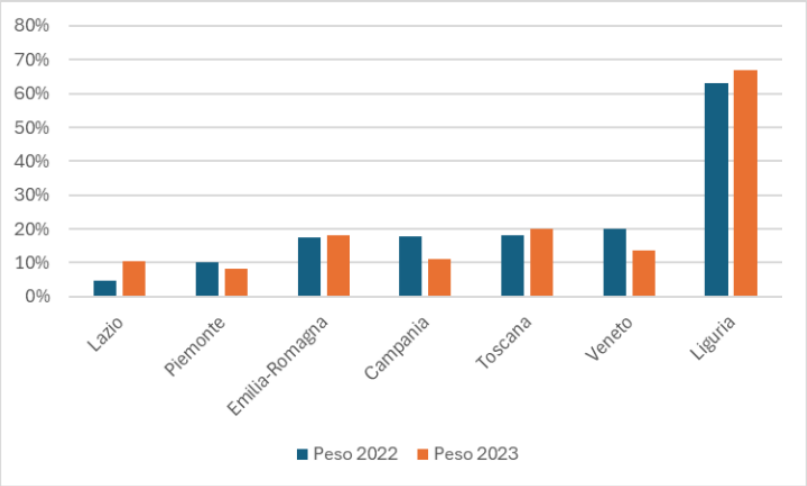
(Dati in € milioni)	*2022*		*2023*		*2024*	
Regione	Contributo	Beneficiari	Contributo	Beneficiari	Contributo	Beneficiari
Lombardia	€ 89,00	274	€ 87,62	231	€ 74,26	192
Lazio	€ 87,41	343	€ 78,78	304	€ 69,63	281
Veneto	€ 77,65	150	€ 70,32	132	€ 64,49	113
Emilia-Romagna	€ 63,48	315	€ 54,97	239	€ 50,03	215
Toscana	€ 82,41	268	€ 53,11	235	€ 43,20	196
Campania	€ 58,45	192	€ 39,51	168	€ 35,07	167
Piemonte	€ 44,98	195	€ 34,45	163	€ 32,15	150
Sicilia	€ 37,88	157	€ 32,25	152	€ 31,11	141
Puglia	€ 27,52	191	€ 23,54	177	€ 25,19	159
Liguria	€ 43,30	82	€ 24,87	66	€ 19,24	57
Sardegna	€ 22,94	94	€ 18,40	86	€ 17,18	74
Friuli-Venezia Giulia	€ 23,46	89	€ 18,44	74	€ 17,09	58
Marche	€ 19,30	108	€ 13,79	83	€ 13,49	66
Umbria	€ 11,60	65	€ 10,66	61	€ 10,36	53
Abruzzo	€ 7,97	61	€ 6,30	55	€ 7,50	53
Trentino-Alto Adige	€ 10,18	51	€ 5,60	32	€ 5.50	28
Calabria	€ 6,84	76	€ 4,06	85	€ 4,22	74
Basilicata	€ 2,82	49	€ 2,24	41	€ 2,15	39
Molise	€ 5,63	13	€ 0,40	9	€ 0,73	10
Valle d'Aosta	€ 0,30	4	€ 0,05	2	-	-

Tab. 1 – Spesa statale FNSV ed Extra FNSV nel periodo 2022-2024 e imprese finanziate. In verde, le Regioni sopra la media nazionale (€ 27,5 milioni nel 2024). Elaborazione: Matteo Paoletti

Alla luce degli indici HHI (Graf. 5) è interessante è verificare quanto i soggetti di maggiori dimensioni incidano sui budget regionali, tenendo conto che i *Nuovi criteri* del 2014 hanno istituito l'obbligo per gli Enti territoriali (Regioni, Città Metropolitane, Province e Comuni) di sostenere questi soggetti secondo percentuali minime di cofinanziamento, calcolate in base all'erogazione a valere sul

Arti della Performance: orizzonti e culture, n. 15, 2026 – ISBN 9788854972254
DOI: https://doi.org/10.6092/unibo/amsacta/8829
Collana diretta da Matteo Casari e Gerardo Guccini: http://amsacta.unibo.it
Creative Commons: Attribuzione - Non Commerciale 4.0 (CC BY-NC 4.0)

FUS/FNSV. Ad esempio, nel caso dei Teatri Nazionali, le Regioni e gli altri Enti locali devono garantire un finanziamento pari almeno al 100% del FUS/FNSV, mentre per Teatri di Tradizione, Istituzioni Concertistico-Orchestrali (ICO) e Teatri di Rilevante Interesse Culturale (TRIC, oggi Teatri delle Città) la quota scende al 40%. Nella maggior parte dei casi, l'impatto di questa misura sui bilanci regionali è limitato, con un peso dei soggetti maggiori compreso tra il 10% e il 20% del budget che le Regioni impegnano per le Attività culturali nel loro insieme (Graf. 6).



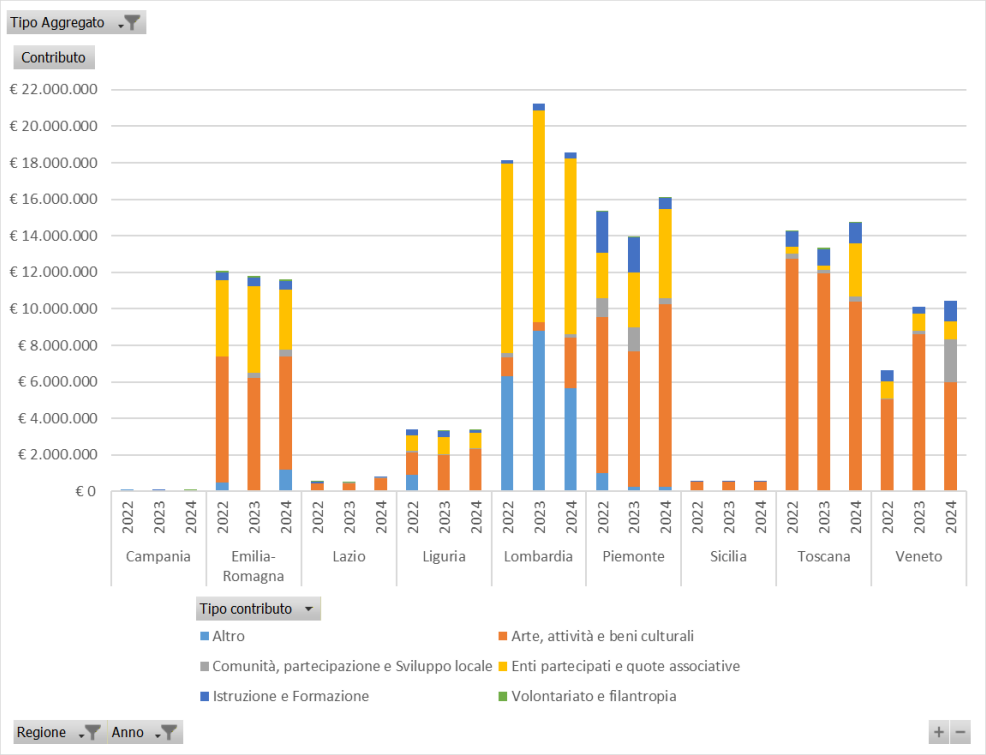
Graf. 6 - Peso di Fondazioni lirico-sinfonico, Teatri di Tradizione, ICO, Teatri Nazionali, Piccolo Teatro e TRIC sul budget per la cultura delle prime regioni per contribuzione FUS/FNSV (Missione 5). Al momento di andare in stampa, il Rendiconto generale della Regione Siciliana per il 2022 e il 2023 non è disponibile

Vi sono, però, delle vistose eccezioni. In Liguria, ad esempio, la situazione è particolarmente grave: in una Regione con un budget per la cultura piuttosto striminzito (0,18% della spesa regionale complessiva del 2023), la presenza di ben cinque soggetti di grandi dimensioni sul proprio territorio porta a un'incidenza superiore al 60% della capacità di bilancio per le Attività culturali, lasciando libero un misero 40% per il finanziamento non soltanto delle altre iniziative di spettacolo dal vivo nel territorio regionale, ma anche per il funzionamento di biblioteche, musei, pinacoteche e luoghi della cultura[29].

Avvicinando l'analisi ai territori, ci si rende conto di quanto le fondazioni di origine bancaria si siano imposte, nell'ultimo decennio, come il principale stakeholder privato per le imprese culturali del nostro paese, sebbene la capacità erogativa delle FoB sia profondamente disomogenea e confermi notevoli squilibri tra aree del Paese (Paoletti, Celati 2024).

[29] Al riguardo, occorre precisare che larga parte delle risorse sono assorbite dal Teatro Carlo Felice, dal Teatro Nazionale di Genova e dall'Orchestra Sinfonica di Sanremo, lasciando ai soggetti privati (Teatro della Tosse e Opera Giocosa) contributi piuttosto marginali.

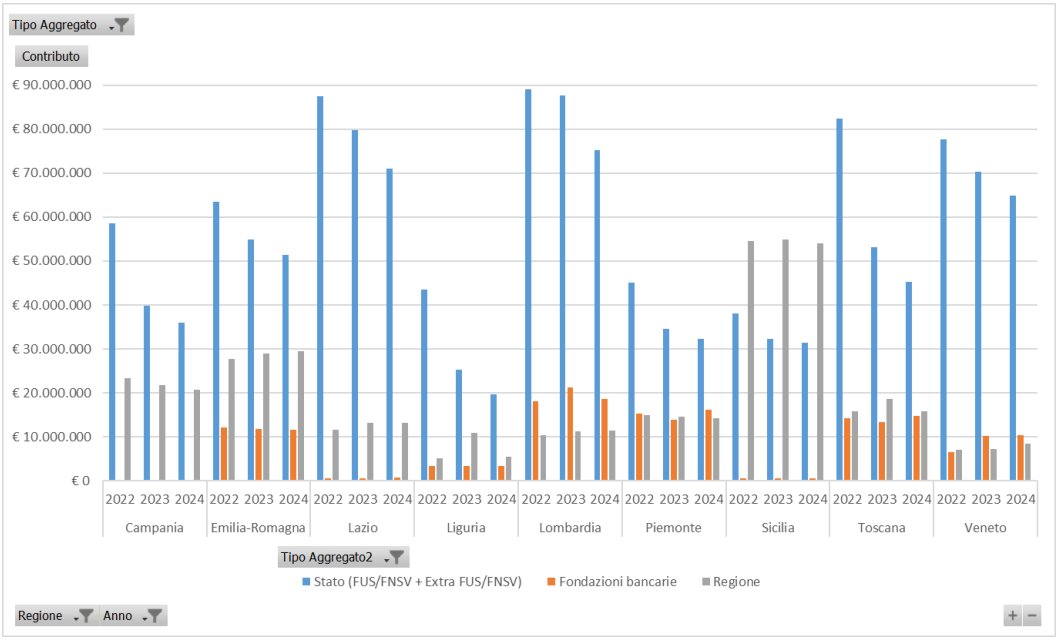
Arti della Performance: orizzonti e culture, n. 15, 2026 – ISBN 9788854972254
DOI: https://doi.org/10.6092/unibo/amsacta/8829
Collana diretta da Matteo Casari e Gerardo Guccini: http://amsacta.unibo.it
Creative Commons: Attribuzione - Non Commerciale 4.0 (CC BY-NC 4.0)



Graf. 7 - Contribuzione delle fondazioni di origine bancaria al settore dello spettacolo dal vivo, nelle regioni sopra la media di contribuzione nazionale FUS/FNSV, per settori statutari (2022-2024). Elaborazione: Matteo Paoletti

Nel Nord Ovest si concentrano i patrimoni più elevati, con riflessi diretti sulla capacità erogativa delle fondazioni bancarie ed esiti assai positivi sul finanziamento al sistema dello spettacolo dal vivo in quest'area. La dimensione patrimoniale delle 11 Fondazioni di origine bancaria presenti nel solo Piemonte (€ 11,45 miliardi), è più del doppio di quella delle 26 FoB presenti nelle regioni al di sotto della media di contribuzione statale: Puglia, Sardegna, Friuli-Venezia Giulia, Marche, Umbria, Abruzzo, Trentino-Alto Adige, Calabria, Basilicata e Molise possono contare su un patrimonio delle fondazioni bancarie che insistono sui propri territori di soli € 5,13 miliardi, con un'evidente disparità nella capacità. Se si analizza il dettaglio del finanziamento delle FoB nelle Regioni al di sopra della media di contribuzione statale (Graf. 7), le disparità emergono con grande evidenza. In alcuni territori, come Lombardia, Piemonte ed Emilia-Romagna, le FoB investono soprattutto in quote associative o partecipazioni, garantendo loro una presenza diretta nella governance delle imprese beneficiarie, mentre in altri territori, come la Toscana, il sostegno si sviluppa ancora in prevalenza nel tradizionale settore *Arte, attività e beni culturali*. Significativo anche come in alcuni territori gli operatori dello spettacolo dal vivo ricevano finanziamenti ingenti per le attività di formazione o di sviluppo locale.

Arti della Performance: orizzonti e culture, n. 15, 2026 – ISBN 9788854972254
DOI: https://doi.org/10.6092/unibo/amsacta/8829
Collana diretta da Matteo Casari e Gerardo Guccini: http://amsacta.unibo.it
Creative Commons: Attribuzione - Non Commerciale 4.0 (CC BY-NC 4.0)



Graf. 8 – Sostegno di Stato, Regioni e Fondazioni bancarie nel triennio 2022-2024, nelle regioni al di sopra della media di contribuzione statale. Elaborazione: Matteo Paoletti

Il Grafico 8 evidenzia invece come in alcune aree le fondazioni bancarie rappresentino ormai un soggetto di importanza comparabile alle Regioni: se in Lombardia il sostegno delle FoB è in alcuni anni quasi il doppio di quello della Regione, in Piemonte e Veneto il livello è talvolta superiore a quello regionale. In Toscana gli si avvicina di molto, mentre in Emilia-Romagna le fondazioni bancarie assegnano risorse in linea con quelle erogate dalla principale legge dedicata allo spettacolo dal vivo (L.R. 13/1999)[30]. In Sicilia, invece, il contributo dell'unica FoB presente è del tutto marginale, ma è ampiamente bilanciato dalla straordinaria contribuzione della Regione, che si conferma di molto superiore a quella statale[31].

IV. Lavoro e occupazione

Visto il significativo incremento di risorse statali e private nel sistema dello spettacolo dal vivo nel post pandemia – e l'altrettanto significativo impatto della crisi sanitaria sul mercato del lavoro (Paoletti 2025a) – si ritiene opportuno concludere il capitolo analizzando la condizione dei professionisti dello spettacolo prima e dopo il Covid. Se l'emergenza sanitaria ha portato all'introduzione di strumenti di

[30] Sull'evoluzione di questa legge, cfr. il capitolo di Luca Roncone, nel presente volume.
[31] Sul tema, si veda il capitolo di Alessandra Carbonaro, nel presente volume.

Arti della Performance: orizzonti e culture, n. 15, 2026 – ISBN 9788854972254
DOI: https://doi.org/10.6092/unibo/amsacta/8829
Collana diretta da Matteo Casari e Gerardo Guccini: http://amsacta.unibo.it
Creative Commons: Attribuzione - Non Commerciale 4.0 (CC BY-NC 4.0)

tutela volti a mitigare le condizioni di intermittenza e precarietà connaturate al settore, il confronto tra 2019 e 2024 offre, da una prospettiva quantitativa, dei dati piuttosto sconfortanti.

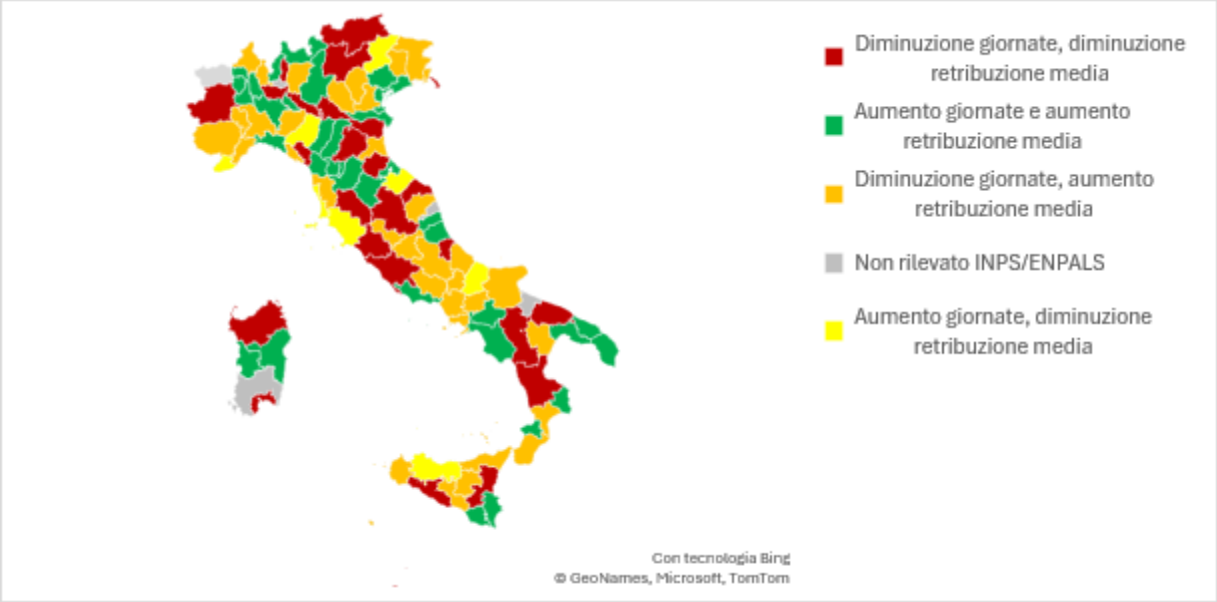


Fig. 9 – Raffronto delle giornate lavorative e della retribuzione media (a prezzi costanti) nel settore dello spettacolo tra 2019 e 2024. Elaborazione dell'autore su dati INPS/ENPALS

L'analisi delle giornate lavorative e delle contribuzioni medie registrate dall'INPS/ENPALS (Fig. 9) restituisce la fotografia di un paese caratterizzato da profonde divergenze e da marcati divari tra territori spesso contigui, evidenziando situazioni antitetiche anche all'interno della stessa regione. A livello nazionale, nel 2024 si sono registrate 32.936.546 giornate lavorative nell'ambito dello spettacolo dal vivo, con 342.212 lavoratori impiegati e una retribuzione complessiva di € 3.961.774.579. Dati in calo rispetto al 2023, che aveva visto 367.846 lavoratori, 35.078.608 giornate e una retribuzione di € 4.127.095.218[32]. È però l'analisi dei dati a livello provinciale, con un raffronto tra pre e post pandemia, a evidenziare profondi squilibri nel sistema teatrale italiano. Alle 35 province italiane in cui aumentano sia le giornate lavorative sia la retribuzione media (a prezzi costanti)[33] fanno da contraltare le 25

[32] Istituto Nazionale di Previdenza Sociale, Osservatorio Gestione Lavoratori dello spettacolo e sportivi professionisti, https://servizi2.inps.it/servizi/osservatoristatistici/ (ultimo accesso: 11 febbraio 2026). L'INPS, nella gestione Ex ENPALS, qualifica come 'professionisti dello spettacolo' i lavoratori autonomi o dipendenti che abbiano avuto almeno un versamento contributivo nel corso dell'anno, individuati attingendo all'Archivio amministrativo delle denunce retributive mensili (Uniemens). Il numero di lavoratori nell'anno è la somma delle unità statistiche (indica le "teste"). Poiché un singolo lavoratore può avere più di un rapporto di lavoro nell'anno, la retribuzione nell'anno si ricava sommando le retribuzioni di tutti i rapporti di lavoro avuti dal singolo lavoratore. Il numero di giornate retribuite è la somma dei relativi valori dei singoli rapporti di lavoro. Nella generalità dei casi un anno di lavoro retribuito è pari a 312 giornate.

[33] Arezzo, Ascoli Piceno, Avellino, Biella, Brescia, Brindisi, Como, Crotone, Firenze, Genova, Latina, Lecce, Lodi, Lucca, Modena, Novara, Nuoro, Oristano, Pavia, Pistoia, Prato, Ragusa, Reggio Emilia, Rimini, Rovigo, Salerno, Siracusa, Sondrio, Taranto, Teramo, Treviso, Valle d'Aosta, Venezia, Vercelli, Vibo Valentia.

Arti della Performance: orizzonti e culture, n. 15, 2026 – ISBN 9788854972254
DOI: https://doi.org/10.6092/unibo/amsacta/8829
Collana diretta da Matteo Casari e Gerardo Guccini: http://amsacta.unibo.it
Creative Commons: Attribuzione - Non Commerciale 4.0 (CC BY-NC 4.0)

province in cui entrambi i parametri sono in negativo[34]. In mezzo, le otto province in cui aumentano le giornate ma cala la retribuzione media[35] e tutte quelle aree – pari a un terzo del paese – in cui la retribuzione aumenta, mentre le giornate calano[36]. Nelle città metropolitane di Roma e Milano, ovvero nelle aree in cui si concentrano i principali contributi FNSV, nonché le istituzioni teatrali del paese maggiormente sovvenzionate, i dati sono negativi, con un calo sia delle giornate lavorative sia delle retribuzioni medie. Lo stesso sconfortante risultato si realizza in ben sette delle quattordici province in cui hanno sede fondazioni lirico-sinfoniche (Bari, Bologna, Cagliari, Torino, Trieste, oltre a Roma e Milano).

L'analisi sembra suggerire che, almeno in alcuni territori, la concentrazione di grandi istituzioni scoraggi la redistribuzione delle risorse nel sistema, con effetti negativi su occupazione e remunerazione della forza lavoro. Tuttavia, l'esistenza di una correlazione è messa in discussione dai casi di Firenze, Genova e Venezia, dove la concentrazione di fondazioni lirico-sinfoniche, teatri nazionali e altri grandi istituzioni è assai elevata, ma non impedisce a queste aree di attestarsi tra le 35 province con valori pienamente positivi. In un'ottica di sistema, è dunque chiaro che soltanto un'analisi che accosti all'analisi del finanziamento statale anche quella dei contributi erogati da regioni, enti territoriali e fondazioni di origine bancaria sia in grado di fornire indicazioni pienamente fondate, che restituiscano la complessità del sistema dello spettacolo dal vivo nel suo insieme. Il lavoro di MIDAS, che a gennaio 2026 ha mappato il 70% della contribuzione regionale e della contribuzione delle fondazioni di origine bancaria nel periodo 2014-2025, potrà fornire elementi utili in questa direzione.

V. Conclusioni

Attraverso sintetici affondi intorno alla contribuzione statale, regionale e delle fondazioni bancarie, posti anche in relazione ai dati sull'occupazione, il presente capitolo ha offerto una panoramica del database MIDAS e delle sue potenzialità, evidenziando quanto un'infrastruttura relazionale, fondata su una robusta analisi quantitativa, risulti quantomai centrale per comprendere il sistema dello

[34] Agrigento, Ancona, Bari, Bologna, Bolzano, Cagliari, Catania, Cosenza, Cremona, Ferrara, Forlì, Lecco, Mantova, Massa-Carrara, Milano, Perugia, Pescara, Potenza, Provincia autonoma di Trento, Roma, Sassari, Siena, Torino, Trieste, Viterbo.
[35] Belluno, Campobasso, Grosseto, Imperia, Livorno, Palermo, Parma, Pesaro e Urbino.
[36] Alessandria, Asti, Benevento, Bergamo, Caltanissetta, Caserta, Catanzaro, Chieti, Cuneo, Enna, Foggia, Frosinone, Gorizia, Isernia, La Spezia, L'Aquila, Macerata, Matera, Messina, Napoli, Padova, Piacenza, Pisa, Pordenone, Ravenna, Reggio Calabria, Rieti, Savona, Terni, Trapani, Udine, Varese, Verbano-Cusio-Ossola, Verona, Vicenza.

Arti della Performance: orizzonti e culture, n. 15, 2026 – ISBN 9788854972254
DOI: https://doi.org/10.6092/unibo/amsacta/8829
Collana diretta da Matteo Casari e Gerardo Guccini: http://amsacta.unibo.it
Creative Commons: Attribuzione - Non Commerciale 4.0 (CC BY-NC 4.0)

spettacolo dal vivo italiano nella sua complessità. In tempi caratterizzati da un dibattito militante, appassionato, ma non sempre preciso in materia di spettacolo, MIDAS si pone come uno strumento utile a una riflessione informata, che possa contribuire efficacemente sia alla messa in discussione di narrative consolidate (il sempiterno mantra della scarsità di risorse a sostegno del comparto) sia alla definizione di politiche culturali aggiornate, di cui la prossima adozione del Codice dello Spettacolo segnerà un passaggio cruciale.

In conclusione del progetto PRIN 2022 – e in attesa degli imminenti sviluppi normativi – è un piacere evidenziare come le potenzialità di MIDAS siano state colte da alcuni dei principali soggetti operanti nel sistema dello spettacolo dal vivo italiano: il *Rapporto* AGIS 2025, presentato in occasione delle Giornate dello Spettacolo alla presenza del Ministro della Cultura (10-11 dicembre 2025), ha utilizzato MIDAS per offrire una prima ricognizione del sistema di finanziamento pubblico e privato a livello integrato (Paoletti et al. 2025), mentre a gennaio 2026 ATER e la Regione Emilia-Romagna hanno affidato al gruppo di ricerca l'elaborazione dati per l'Osservatorio regionale dello Spettacolo.

Arti della Performance: orizzonti e culture, n. 15, 2026 – ISBN 9788854972254
DOI: https://doi.org/10.6092/unibo/amsacta/8829
Collana diretta da Matteo Casari e Gerardo Guccini: http://amsacta.unibo.it
Creative Commons: Attribuzione - Non Commerciale 4.0 (CC BY-NC 4.0)

Bibliografia

Arconzo, Giuseppe

2013 *Contributo allo studio sulla funzione legislativa provvedimentale*, Giuffrè, Milano.

Cavaglieri, Livia

2020 *Crisis in Funding Policies. The Paradox of National Theatres and the Dilemma of Evaluating Theatre in Italy*, in C. Blame –T. Fisher (a cura di), *Theatre Institutions in Crisis: European Perspectives*, Routledge, Londra, pp. 105-118.

Di Martino, Carla

2021 *Considerazioni sull'ammissibilità delle leggi-provvedimento: il caso del finanziamento del 'Teatro Eliseo' al vaglio della Corte costituzionale*, in «Federalismi.it», fasc. 22, 22 settembre 2021.

Gallina, M. – Ponte di Pino, O.

2016 *Oltre il decreto. Buone pratiche tra teatro e politica*, Franco Angeli, Milano.

Hinna, A. – Minuti, M. – Tibaldi, A.

2015 *Organizzazione, principi e strumenti del nuovo sistema di finanziamento statale ai progetti per lo spettacolo dal vivo*, in Alfonso Malaguti, Camilla Gentilucci (a cura di), *Il nuovo decreto per le performing arts: una prima guida per gli operatori*, Franco Angeli, Milano, pp. 24-52.

Losana, Matteo

2021 *Il contenuto dei decreti legge: norme oppure provvedimenti?,* in «Federalismi.it», fasc. 2, 6 aprile 2021.

Paoletti, Matteo

2022 *Fus, Extra Fus e spesa regionale: la riforma dello spettacolo dal vivo in Italia e i suoi effetti territoriali*, in «Comunicazioni Sociali», n. 3, pp. 367-383.

2025a *Funding theatre in Italy: critical scenarios across the pandemic*, in «Contemporary Theatre Review», 35, pp. 222-233.

2025b *Emergenze, "resilienza" e squilibri: l'esplosione dei contributi extra FUS/FNSV allo spettacolo dal vivo (2014-2025)*, in «Economia della Cultura», 2025, 2, pp. 433-454.

Arti della Performance: orizzonti e culture, n. 15, 2026 – ISBN 9788854972254
DOI: https://doi.org/10.6092/unibo/amsacta/8829
Collana diretta da Matteo Casari e Gerardo Guccini: http://amsacta.unibo.it
Creative Commons: Attribuzione - Non Commerciale 4.0 (CC BY-NC 4.0)

Paoletti, M. – Carbonaro, A. – Roncone, G. L.

2025 *Politiche di finanziamento pubblico e privato*, in «Rapporto AGIS 2025. Analisi, numeri e prospettive del settore dello spettacolo dal vivo tra economia, cultura e occupazione», AGIS, Roma, pp. 126 – 155.

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 (a cura di), *Arti come Agency. Il valore sociale e politico delle arti nelle comunità*, Franco Angeli, Milano, pp. 106 – 119.

Arti della Performance: orizzonti e culture, n. 15, 2026 – ISBN 9788854972254
DOI: https://doi.org/10.6092/unibo/amsacta/8829
Collana diretta da Matteo Casari e Gerardo Guccini: http://amsacta.unibo.it
Creative Commons: Attribuzione - Non Commerciale 4.0 (CC BY-NC 4.0)

Il finanziamento regionale dello spettacolo dal vivo, tre casi a confronto: Sicilia, Calabria e Basilicata.

di Alessandra Carbonaro

Il sistema dello spettacolo dal vivo in Italia si contraddistingue per una struttura estremamente articolata, che varia sensibilmente da regione a regione, in relazione alla legislazione concorrente tra Stato e Regioni sancita dalla riforma costituzionale del 2001[1]. In ciascun territorio si riscontra oggi un quadro normativo diversificato, che riflette la pluralità delle fonti di finanziamento disponibili, la varietà delle tipologie di beneficiari coinvolti e la molteplicità delle attività offerte al pubblico. Questa eterogeneità rende il settore particolarmente complesso, con regole e criteri di accesso ai fondi che possono mutare notevolmente a seconda della realtà territoriale presa in esame.

Il database MIDAS (Mappatura italiana dati attività di spettacolo, sviluppato nell'ambito del PRIN 2022 *Performing arts, economics, and cultural policies*[2]), attraverso l'inserimento di imprese finanziate, importo ricevuto, ente finanziatore e leggi censite, ci permette di avere una lettura del sistema dello spettacolo dal vivo nella sua interezza, con particolare attenzione a un aspetto fino a qui in larga parte inesplorato, ovvero il rapporto tra contribuzione statale e sostegno delle Regioni. Dalla danza alla musica, dalla prosa alle attività circensi, dalle Fondazioni lirico-sinfoniche alle piccole associazioni di prossimità, MIDAS consente una lettura ampia e articolata dei flussi di finanziamento e delle profonde differenze tra aree del nostro Paese. Dalla mappatura emergono così spunti di riflessione sulla frammentazione e sulla vulnerabilità del comparto, la cui complessità talvolta rende difficile una lettura esaustiva delle sue reali necessità e potenzialità.

Il presente contributo si concentra sul finanziamento allo spettacolo dal vivo nel triennio 2022-2024 da parte di Calabria, Campania e Regione Siciliana. Queste tre Regioni del Mezzogiorno condividono alcune caratteristiche comuni, come l'appartenenza alla medesima area geografica e un contesto socioeconomico affine, pur presentando ciascuna delle specificità proprie. Questi elementi rendono il confronto particolarmente significativo nel rilevare sia le affinità sia le divergenze che caratterizzano il

[1] Per un inquadramento complessivo, cfr. l'articolo di Roncone nel presente volume.
[2] Il progetto e il database MIDAS sono esemplificati nel capitolo di Matteo Paoletti nel presente volume.

Arti della Performance: orizzonti e culture, n. 15, 2026 – ISBN 9788854972254
DOI: https://doi.org/10.6092/unibo/amsacta/8829
Collana diretta da Matteo Casari e Gerardo Guccini: http://amsacta.unibo.it
Creative Commons: Attribuzione - Non Commerciale 4.0 (CC BY-NC 4.0)

sostegno pubblico al settore, in aree in cui è nota la presenza di profonde disomogeneità nel finanziamento statale[3]. Nonostante la presenza di punti di contatto, le tre regioni si distinguono per differenti modalità di approccio alla materia, che si manifestano sia sul piano normativo sia, e forse soprattutto, sul piano della gestione economica e dell'allocazione delle risorse. Le strategie adottate per il finanziamento del comparto risultano quindi eterogenee, riflettendo la complessità del quadro istituzionale e la varietà delle priorità regionali, che riflettono l'autonomia legislativa concorrente in materia di attività culturali tra Stato e Regioni.

Le politiche di sostegno allo spettacolo dal vivo nelle tre Regioni analizzate si articolano attraverso una pluralità di strumenti: si va da leggi specifiche di settore a bandi di diversa natura, passando per fondi suddivisi in base agli ambiti di intervento, secondo criteri talvolta ampiamente discrezionali. A finanziamenti strutturati tramite procedure selettive si affiancano contributi diretti, spesso assegnati secondo criteri che non rispondono unicamente a progetti o piani economici, ma che tengono conto della rilevanza storica e simbolica di alcune istituzioni considerate di pregio sul territorio anche laddove tale valore risulta più arbitrario che fattuale.

Il quadro che ne emerge è quello di politiche regionali frammentate che privilegiano approcci diversi ma che trovano un elemento comune fondamentale: sia per gli enti sia per gli operatori del settore, il sostegno economico fornito dalle Regioni rappresenta una condizione imprescindibile per la sopravvivenza e lo sviluppo delle attività di spettacolo dal vivo. In questo scenario, la varietà degli strumenti adottati e delle risorse stanziate rispecchia la ricchezza e, al contempo, la complessità di un comparto che si nutre sia di norme sia di relazioni con le istituzioni locali, con profonde differenziazioni territoriali e disomogenee opportunità di accesso alle risorse pubbliche.

I. Il caso Sicilia: una regione autonoma e il sostegno allo spettacolo dal vivo

Tra i tre casi studio oggetto di questo capitolo, la Regione Siciliana è l'unica Regione autonoma a Statuto speciale. La scelta di concentrarsi sul finanziamento regionale in Sicilia è stata dettata proprio da questa sua peculiarità, che consente all'ente territoriale margini di manovra più ampi rispetto a quello delle

[3] Per una panoramica d'insieme si rimanda al contributo di Paoletti nel presente volume.

Arti della Performance: orizzonti e culture, n. 15, 2026 – ISBN 9788854972254
DOI: https://doi.org/10.6092/unibo/amsacta/8829
Collana diretta da Matteo Casari e Gerardo Guccini: http://amsacta.unibo.it
Creative Commons: Attribuzione - Non Commerciale 4.0 (CC BY-NC 4.0)

altre Regioni prese in esame. Come è ben noto, questo tipo di regioni sono caratterizzate dalla competenza legislativa esclusiva su una serie di materie tra cui, appunto, lo spettacolo dal vivo.

Il grafico (Fig.1) che evidenzia il finanziamento al settore nel triennio 2022-2024 dimostra inequivocabilmente la volontà degli amministratori di sostenere l'intero comparto con lo stanziamento più elevato tra le Regioni italiane, pari a circa € 53 mln a fronte di una media di circa 20 mln. Si tratta di volumi ben distanti dalle Regioni che andremo ad analizzare in seguito. Se questo, di primo acchito, può certamente rappresentare un dato positivo, è nell'analisi dettagliata delle modalità e fonti normative che si generano diverse perplessità.

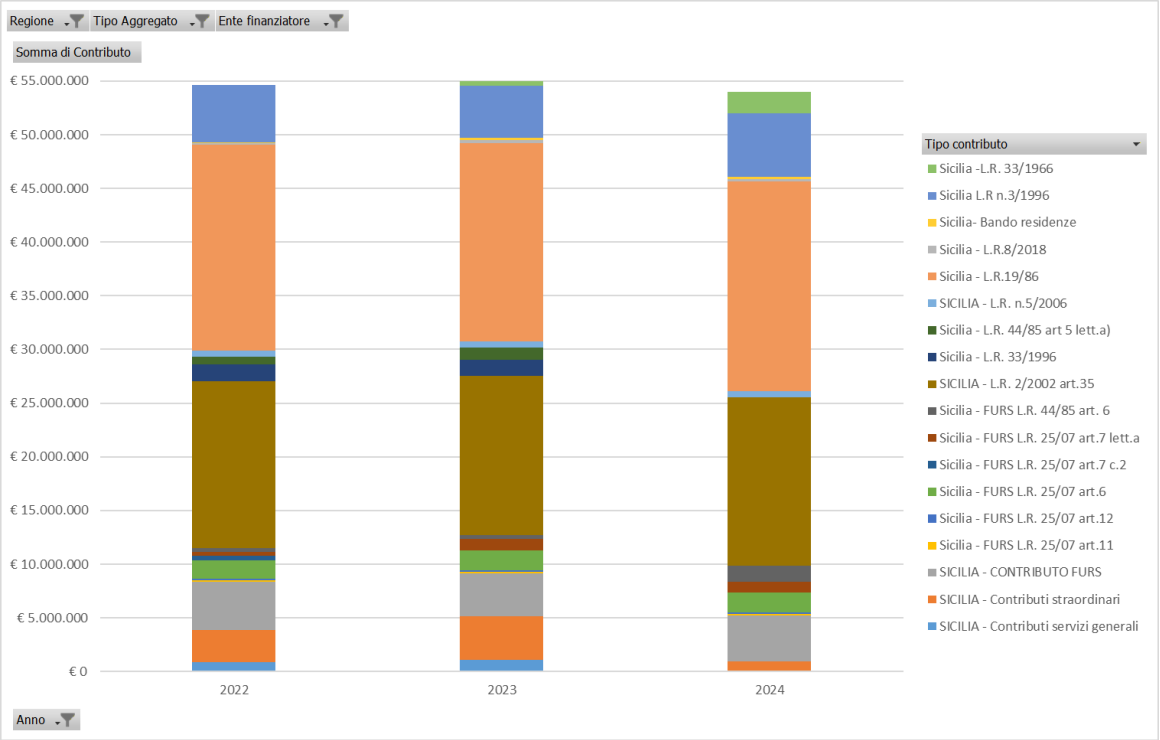


Fig.1 – Finanziamento spettacolo dal vivo Regione Siciliana 2022-2024. Elaborazione Alessandra Carbonaro su dati MIDAS

Nel 2007 viene emanata la legge regionale n. 25, "Interventi in favore delle attività teatrali", che viene accolta positivamente dagli operatori del settore. La finalità principale della norma era quella di sistematizzare l'intero comparto, introducendo azioni di sostegno basate su criteri oggettivi, quali il numero di giornate lavorative e la storicità delle attività.

La legge consta di venti articoli e prevede una varietà di misure: dal supporto specifico per il Teatro dei Pupi, all'incentivazione dell'attività amatoriale, sino alla promozione della piccola circuitazione e della grande distribuzione. Inoltre, l'articolo 15 istituiva un Osservatorio delle attività teatrali che, pur

Arti della Performance: orizzonti e culture, n. 15, 2026 – ISBN 9788854972254
DOI: https://doi.org/10.6092/unibo/amsacta/8829
Collana diretta da Matteo Casari e Gerardo Guccini: http://amsacta.unibo.it
Creative Commons: Attribuzione - Non Commerciale 4.0 (CC BY-NC 4.0)

immaginato come strumento di monitoraggio e dialogo con l'Osservatorio Nazionale, non ha mai trovato concreta attuazione.

Oltre alla legge n. 25/2007, un passaggio fondamentale avviene nel 2015 con l'istituzione del FURS – Fondo Unico Regionale per lo Spettacolo. Questo strumento, che richiama per certi aspetti il FUS nazionale (oggi FNSV – Fondo Nazionale per lo Spettacolo dal Vivo), ha il compito di accorpare e razionalizzare le normative che finanziano prosa e teatro regionale, nonché lirica e attività musicali.

La creazione del FURS ha rappresentato una tappa importante nella gestione delle risorse pubbliche dedicate al settore, consentendo una maggiore coerenza nella distribuzione dei fondi e una più chiara identificazione delle priorità di intervento da parte della Regione Siciliana. Tuttavia, rimangono elementi di criticità legati all'effettiva operatività degli strumenti normativi e alla loro capacità di rispondere in modo mirato alle esigenze degli operatori.

Sebbene questo rappresenti, nello sforzo del legislatore, una sistematizzazione quantomeno più ordinata della materia rispetto ad altri Enti Territoriali, è corretto sottolineare che il maggiore sostegno economico al settore deriva da altri capitoli di bilancio non riferibili unicamente al FURS. Si tratta, a questo proposito, di risorse attribuite in modo diretto, ovvero *sic et simpliciter*, a istituzioni quali il Teatro Massimo di Palermo, il Teatro Bellini di Catania, l'INDA - Istituto Nazionale del Dramma Antico e altri soggetti di pari importanza. Questi enti rappresentano dei veri e propri pilastri della produzione e della diffusione culturale sul territorio regionale, svolgendo un ruolo propulsivo per il settore. A titolo di esempio, la contribuzione in loro favore nel 2022 è stata pari a 42 milioni a fronte di uno stanziamento FURS di circa 4 milioni.

È importante sottolineare che tali contributi ordinari si sommano, in questi casi, ai finanziamenti già previsti attraverso il Fondo Unico Regionale per lo Spettacolo, andando così a costituire un ulteriore canale di sostegno economico per le realtà più strutturate e storiche del panorama siciliano. Questo doppio binario di finanziamento, se da un lato garantisce una certa stabilità alle principali istituzioni teatrali e musicali della regione, dall'altro genera una distribuzione delle risorse iniqua.

Oltre agli stanziamenti ordinari già menzionati, la Regione Siciliana interviene in maniera significativa nel panorama dello spettacolo dal vivo attraverso fondi di natura "straordinaria", così definiti perché esulano dal contributo ordinario di cui questi enti sono già beneficiari. Questi finanziamenti hanno una destinazione specifica e sono finalizzati alla realizzazione di eventi particolari che rivestono un'importanza strategica per la valorizzazione culturale del territorio. Tra gli esempi più rappresentativi

Arti della Performance: orizzonti e culture, n. 15, 2026 – ISBN 9788854972254
DOI: https://doi.org/10.6092/unibo/amsacta/8829
Collana diretta da Matteo Casari e Gerardo Guccini: http://amsacta.unibo.it
Creative Commons: Attribuzione - Non Commerciale 4.0 (CC BY-NC 4.0)

si annoverano a titolo esemplificativo manifestazioni come il Bellini Festival, Sicilia Jazz Festival, il TaoBook Festival.

L'insieme di questi interventi, sia ordinari che straordinari, contribuisce in modo determinante al sostegno del sistema dello spettacolo dal vivo in Sicilia. Come evidenziato dal grafico (Fig.2), la Regione emerge, di fatto, come il principale ente finanziatore del comparto, superando perfino le entrate provenienti dallo Stato. Questo dato sottolinea la centralità dell'azione regionale nella promozione culturale e nella tenuta del tessuto produttivo legato alle arti performative.

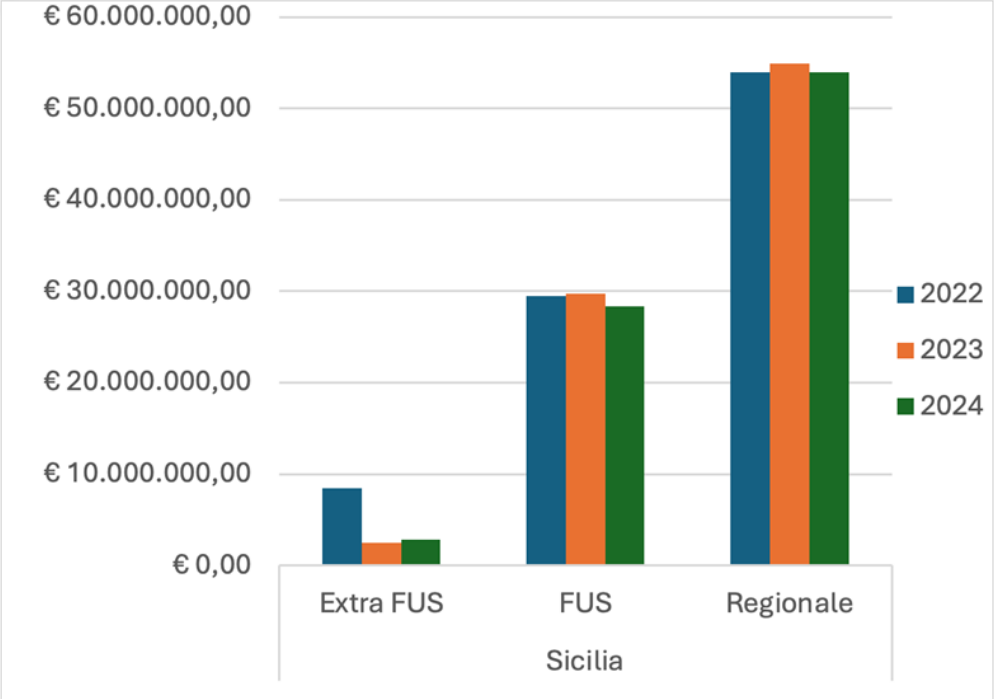


Fig.2 – Andamento della contribuzione ExtraFus/FNSV-FUS /FNSV e Regionale nel periodo 2022-2024

Appare di notevole interesse notare come questo andamento sia condizionato dal finanziamento al Teatro Massimo di Palermo: se si osserva l'andamento al netto di questo soggetto (Fig. 3) la dimensione dell'impegno regionale nei confronti del comparto dello spettacolo dal vivo subisce una significativa flessione, a dimostrazione di come le Fondazioni lirico-sinfoniche – in Sicilia come nel resto del Paese – pesino nei bilanci di Stato e Regioni (Fig. 3).

Arti della Performance: orizzonti e culture, n. 15, 2026 – ISBN 9788854972254
DOI: https://doi.org/10.6092/unibo/amsacta/8829
Collana diretta da Matteo Casari e Gerardo Guccini: http://amsacta.unibo.it
Creative Commons: Attribuzione - Non Commerciale 4.0 (CC BY-NC 4.0)

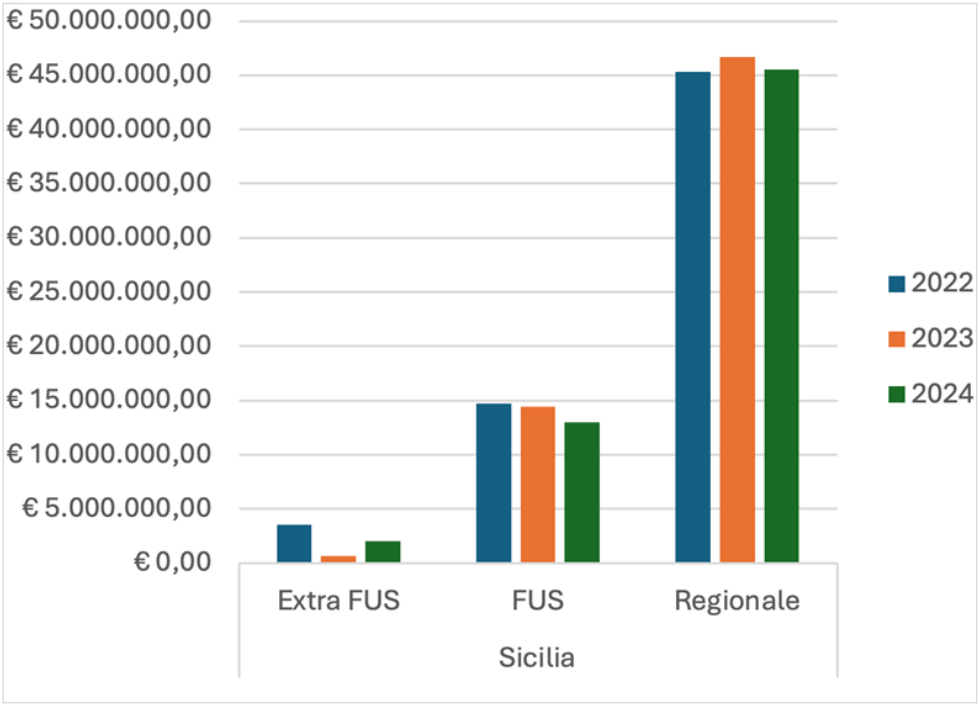


Fig.3 – Andamento della contribuzione ExtraFus/FNSV-FUS /FNSV e Regionale nel periodo 2022-2024 al netto della Fondazione lirico-Sinfonica -Teatro Massimo di Palermo

Un ulteriore aspetto messo in luce dalla ricerca riguarda la marcata sperequazione territoriale nella distribuzione dei finanziamenti. Dal grafico (Fig.4) si evince che alcune province dispongono di un numero significativamente maggiore di imprese finanziate rispetto ad altre, fenomeno riscontrabile anche nelle altre regioni analizzate. Questa disparità è particolarmente evidente nei capoluoghi di provincia che, grazie alla presenza strutture di dimensioni maggiori (Fondazioni lirico-sinfoniche, Teatri di Tradizione, Teatri di rilevante interesse culturale, etc.), fungono da veri e propri poli di attrazione e traino per il sostegno pubblico, a discapito delle aree interne dove l'offerta culturale si riduce sensibilmente.

L'accessibilità ai luoghi di cultura e la possibilità di fruire delle attività culturali rappresentano quindi un nodo cruciale. Risolvere tali criticità richiede un approccio interistituzionale che punti, tra le altre cose, al potenziamento dei trasporti nelle fasce serali, alla creazione di nuovi spazi e alla riqualificazione di quelli esistenti.

Arti della Performance: orizzonti e culture, n. 15, 2026 – ISBN 9788854972254
DOI: https://doi.org/10.6092/unibo/amsacta/8829
Collana diretta da Matteo Casari e Gerardo Guccini: http://amsacta.unibo.it
Creative Commons: Attribuzione - Non Commerciale 4.0 (CC BY-NC 4.0)

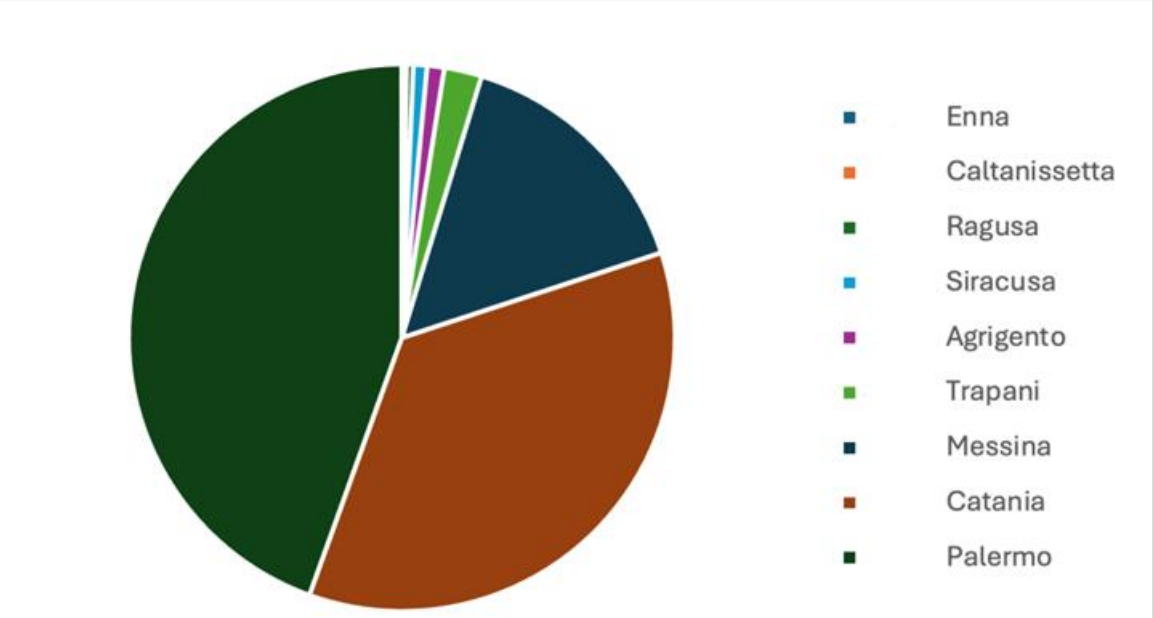


Fig.4 – Distribuzione geografica dei finanziamenti allo spettacolo dal vivo nelle provincie della Regione Siciliana nel triennio 2022-2024

A questo si aggiunge una criticità specifica per quanto riguarda la programmazione musicale, come rilevato dall'ultimo rapporto di Asso-concerti sulla musica pop[4]: nel Sud Italia, la maggior parte degli eventi si concentra nei mesi estivi. Tale fenomeno è dovuto alla quasi totale assenza di spazi coperti e capienti, che impedisce la realizzazione di performance durante il periodo invernale, limitando di fatto la continuità e la varietà dell'offerta culturale lungo tutto l'anno.

II. Il sistema normativo e i finanziamenti per lo spettacolo dal vivo in Calabria

Rispetto alla Regione Siciliana, la Regione Calabria presenta un quadro normativo piuttosto scarno in materia di spettacolo dal vivo. La regolamentazione del settore, in Calabria, si basa principalmente su una legge regionale specifica dedicata alle attività teatrali, affiancata da una serie di avvisi pubblici finalizzati al sostegno di iniziative culturali di varia natura. Tuttavia, tale impianto legislativo risulta essere poco articolato e non sempre in grado di rispondere pienamente alle esigenze di un tessuto culturale complesso e diversificato.

[4] Report 2024 Associazione AssoConcerti -La canzone popolare live: dati e prospettive

Arti della Performance: orizzonti e culture, n. 15, 2026 – ISBN 9788854972254
DOI: https://doi.org/10.6092/unibo/amsacta/8829
Collana diretta da Matteo Casari e Gerardo Guccini: http://amsacta.unibo.it
Creative Commons: Attribuzione - Non Commerciale 4.0 (CC BY-NC 4.0)

La legge n. 19 del 2017, recante "Norme per la programmazione e lo sviluppo regionale dell'attività teatrale", rappresenta il principale riferimento normativo per la programmazione e lo sviluppo dell'attività teatrale in Calabria. Pur presentando una struttura formalmente adeguata al sistema teatrale regionale, la legge non è sostenuta con risorse economiche sufficienti (nel triennio 2022-2024 la legge è stata finanziata con € 1.500.000), ciò ne limita parzialmente l'efficacia. Il testo della L.R. 19/2017 si articola in tre macro-sezioni dedicate rispettivamente alla distribuzione, alla produzione e ai progetti speciali, delineando così una cornice operativa in linea di principio completa ma di fatto debole nella sua attuazione concreta. Gli elementi di debolezza sono diversi. La normativa ha introdotto l'istituzione di un Registro regionale del Teatro quale requisito necessario per accedere ai benefici previsti dalla Legge regionale. L'iscrizione al Registro è subordinata al rispetto di specifici parametri, tra cui l'anzianità dell'attività svolta e il riconoscimento ministeriale (finanziamento FNSV/exFus), a garanzia della qualità e della solidità delle realtà coinvolte. Questi requisiti costituiscono una soglia selettiva che dovrebbe assicurare un utilizzo mirato delle risorse disponibili.

Il sistema delle Residenze artistiche istituito con il Decreto Ministeriale 27 luglio 2017 al quale la Regione Calabria ha aderito nel 2018: co-finanziato dallo Stato e caratterizzato da una progettualità triennale, si è dimostrato un modello efficace, offrendo agli operatori la possibilità di pianificare le attività con una prospettiva di medio termine. Ciò ha permesso di superare, almeno in parte, la frammentazione e la precarietà tipiche del settore.

La normativa regionale in materia di spettacolo dal vivo in Calabria, come evidenziato, si distingue per una dotazione economica piuttosto limitata come dimostra il grafico (Fig.5). Nonostante l'esistenza di una legge dedicata e di diversi avvisi pubblici a supporto delle attività culturali, le risorse finanziarie messe a disposizione risultano spesso insufficienti a garantire una programmazione continuativa e strutturata. In alcuni anni, infatti, alcune linee di intervento non sono state finanziate affatto, determinando così una significativa riduzione delle opportunità per gli operatori e gli enti attivi nel settore.

Sebbene le risorse si attestino su volumi differenti rispetto ad altre Enti territoriali, il finanziamento che la regione Calabria garantisce al settore, come dimostrato dal grafico a seguire (Fig.6), risulta essere comunque notevole rispetto alle entrate statali.

Tale discontinuità e carenza di fondi si riflettono negativamente sull'offerta culturale complessiva della Regione Calabria. In un contesto che, al contrario, avrebbe particolare necessità di interventi volti a sostenere e valorizzare il tessuto culturale locale, la scarsità di strumenti economici limita la possibilità

Arti della Performance: orizzonti e culture, n. 15, 2026 – ISBN 9788854972254
DOI: https://doi.org/10.6092/unibo/amsacta/8829
Collana diretta da Matteo Casari e Gerardo Guccini: http://amsacta.unibo.it
Creative Commons: Attribuzione - Non Commerciale 4.0 (CC BY-NC 4.0)

di promuovere iniziative di qualità e di raggiungere un pubblico più ampio. Il quadro normativo, seppur presente, non riesce pertanto a colmare le esigenze di un territorio che necessita di maggiori risorse per favorire lo sviluppo e la diffusione delle attività teatrali e culturali sul proprio territorio.

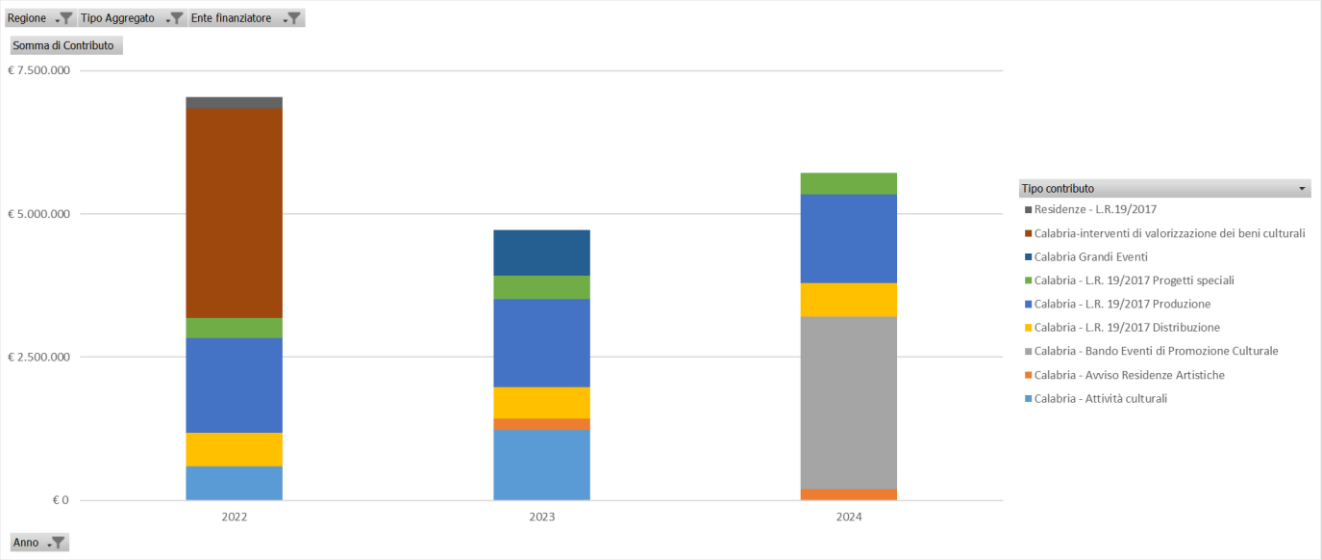


Fig. 5 – Finanziamento spettacolo dal vivo Regione Calabria 2022-2024

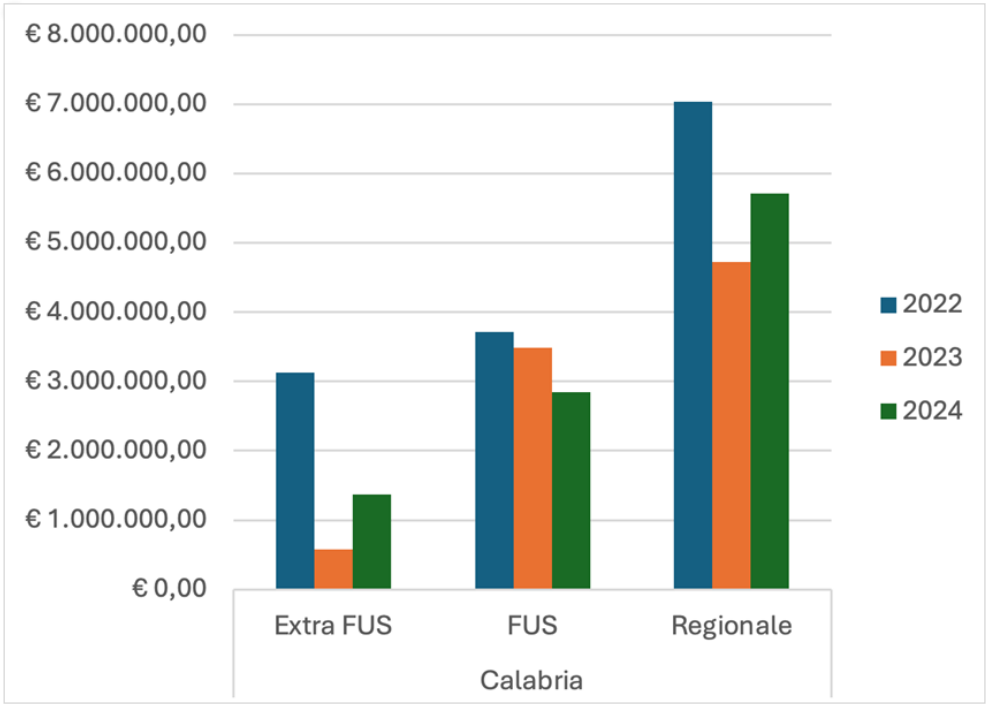


Fig. 6 – Andamento della contribuzione ExtraFUS/FNSV-FUS /FNSV e Regionale nel periodo 2022-2024

Arti della Performance: orizzonti e culture, n. 15, 2026 – ISBN 9788854972254
DOI: https://doi.org/10.6092/unibo/amsacta/8829
Collana diretta da Matteo Casari e Gerardo Guccini: http://amsacta.unibo.it
Creative Commons: Attribuzione - Non Commerciale 4.0 (CC BY-NC 4.0)

Un tema, di fatto, centrale è la sperequazione tra province, che, come dimostrato dal grafico (fig. 7), mostra una distribuzione geografica sbilanciata: alcune aree risultano nettamente favorite rispetto ad altre.

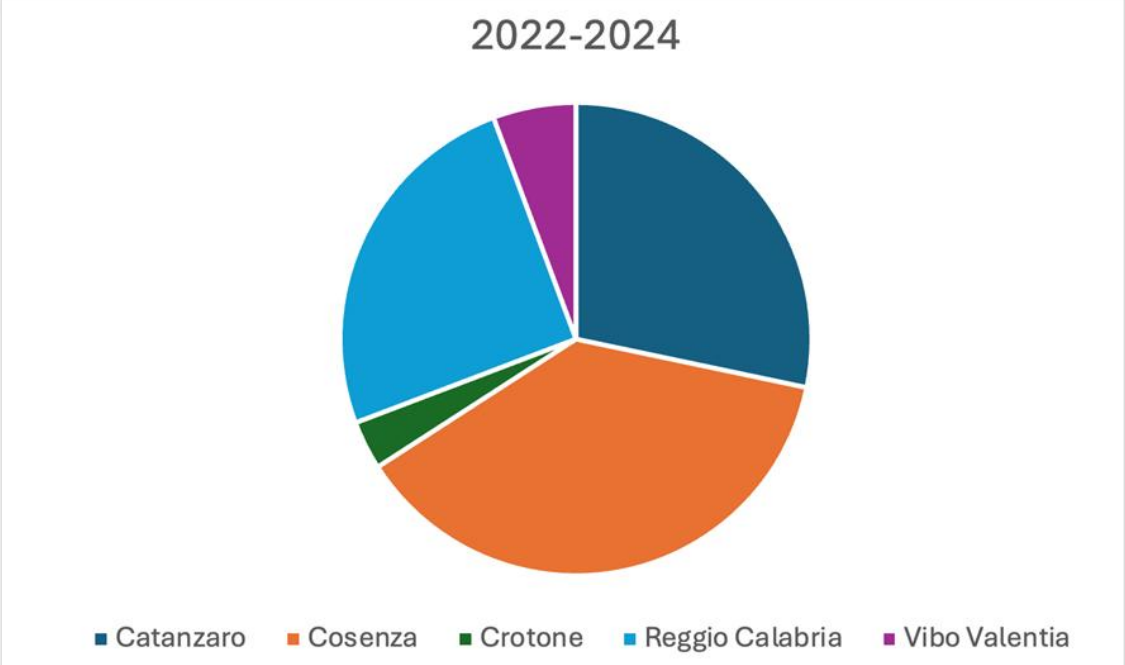


Fig.7 – Distribuzione geografica dei finanziamenti allo spettacolo dal vivo nelle provincie della Regione Calabria nel triennio 2022-2024

III. Il sostegno allo spettacolo dal vivo nella Regione Campania

Il sistema di finanziamento dello spettacolo dal vivo nella Regione Campania si articola attraverso una pluralità di strumenti e modalità che consentono di sostenere e promuovere il settore in modo articolato.

A inquadrare e disciplinare l'intervento della Regione Campania nel settore dello spettacolo dal vivo è la Legge Regionale n. 6 del 2017, "Disciplina degli interventi regionali di promozione dello spettacolo". Questa normativa definisce i principi e le modalità attraverso cui vengono erogati i contributi, stabilendo criteri di ammissibilità, priorità di intervento e procedure di assegnazione delle risorse. La legge si propone di favorire la crescita e la valorizzazione del sistema spettacolo, promuovendo al contempo la qualità dell'offerta artistica e la diffusione capillare delle iniziative sul territorio regionale. La legge ha subito nel corso degli anni numerosi interventi di aggiornamento per garantirne la coerenza con le trasformazioni introdotte dal Ministero della Cultura recependo, ad esempio, le definizioni di

Arti della Performance: orizzonti e culture, n. 15, 2026 – ISBN 9788854972254
DOI: https://doi.org/10.6092/unibo/amsacta/8829
Collana diretta da Matteo Casari e Gerardo Guccini: http://amsacta.unibo.it
Creative Commons: Attribuzione - Non Commerciale 4.0 (CC BY-NC 4.0)

Teatri Nazionali e di Teatri di Rilevante Interesse Culturale. Un aspetto centrale delle modifiche inserite è stato il ridefinire il comparto della prosa, con l'obiettivo di tutelare e consolidare le organizzazioni professionali già attive e sostenute da tempo sul territorio. Nonostante la normativa preveda formalmente la possibilità di accesso a nuove istanze, l'impianto complessivo tende in realtà a confermare e rafforzare la situazione esistente.

Un elemento cardine introdotto dalla normativa è la previsione di un Registro Regionale delle organizzazioni professionali[5], riservato a quelle realtà operative da almeno due anni sul territorio campano. L'iscrizione a tale registro rappresenta un requisito imprescindibile per poter accedere ai contributi regionali destinati al settore. Tuttavia, emerge una criticità significativa: non sono previste forme di consultazione o confronto con le categorie professionali interessate, limitando così la partecipazione attiva degli operatori nella definizione delle politiche di settore.

Pur mantenendo una struttura largamente ispirata ai modelli nazionali, la legge della Campania presenta alcuni elementi originali, frutto delle peculiarità storiche e delle dinamiche recenti del sistema culturale regionale. Tra questi, spicca, ad esempio, la previsione di Centri di Produzione d'interesse regionale non riconosciuti dallo Stato, orientati alla ricerca e all'innovazione, che rappresentano un'opportunità per lo sviluppo di linguaggi artistici sperimentali. Anche la definizione e i requisiti richiesti per le residenze teatrali si differenziano da quelli presenti nel protocollo Stato-Regioni: tali residenze devono gestire uno spazio affidato da un ente pubblico per almeno cinque anni, operare in aree disagiate, instaurare un dialogo con il territorio e produrre almeno uno spettacolo.

Un ulteriore elemento di originalità è rappresentato dalla compresenza di più circuiti anche se non riconosciuti dal Fondo Nazionale dello spettacolo dal vivo, purché coinvolgano più piazze distribuite su almeno tre province. Il sostegno regionale si articola inoltre a favore dell'esercizio teatrale, sia pubblico che privato, includendo specifiche tipologie come i Grandi Esercizi e i teatri della tradizione popolare partenopea, a dimostrazione di una particolare attenzione verso la valorizzazione delle espressioni culturali locali.

Tuttavia, tra le criticità evidenziate, si segnala l'assenza di riferimenti specifici alle imprese attive nel teatro ragazzi, di figura e di strada, settori ormai radicati e riconosciuti anche dal Ministero della cultura, ma che non trovano adeguata considerazione nel testo normativo preso in esame.

[5] Legge regionale n. 6 del 2017, art. 10.

Arti della Performance: orizzonti e culture, n. 15, 2026 – ISBN 9788854972254
DOI: https://doi.org/10.6092/unibo/amsacta/8829
Collana diretta da Matteo Casari e Gerardo Guccini: http://amsacta.unibo.it
Creative Commons: Attribuzione - Non Commerciale 4.0 (CC BY-NC 4.0)

Altro elemento che connota il sistema di finanziamento allo spettacolo dal vivo nelle Regione Campania è rappresentato dagli avvisi pubblici, che permettono l'accesso a contributi su base competitiva per le realtà culturali e artistiche attive sul territorio. Accanto agli avvisi, la Regione prevede anche forme di finanziamento diretto rivolte a specifiche istituzioni di particolare rilievo, come nel caso del Teatro San Carlo di Napoli, al quale viene destinato annualmente un contributo pari a circa 5 milioni di euro. Questa scelta risponde all'esigenza di garantire la continuità e il sostegno a enti che rappresentano un punto di riferimento per l'intero panorama culturale regionale.

Sebbene il finanziamento regionale rappresenti un importante sostegno per il settore, nel caso della Campania sono i fondi statali ad avere la preminenza come dimostrato dai grafici seguenti. (Fig. 8-Fig.9).

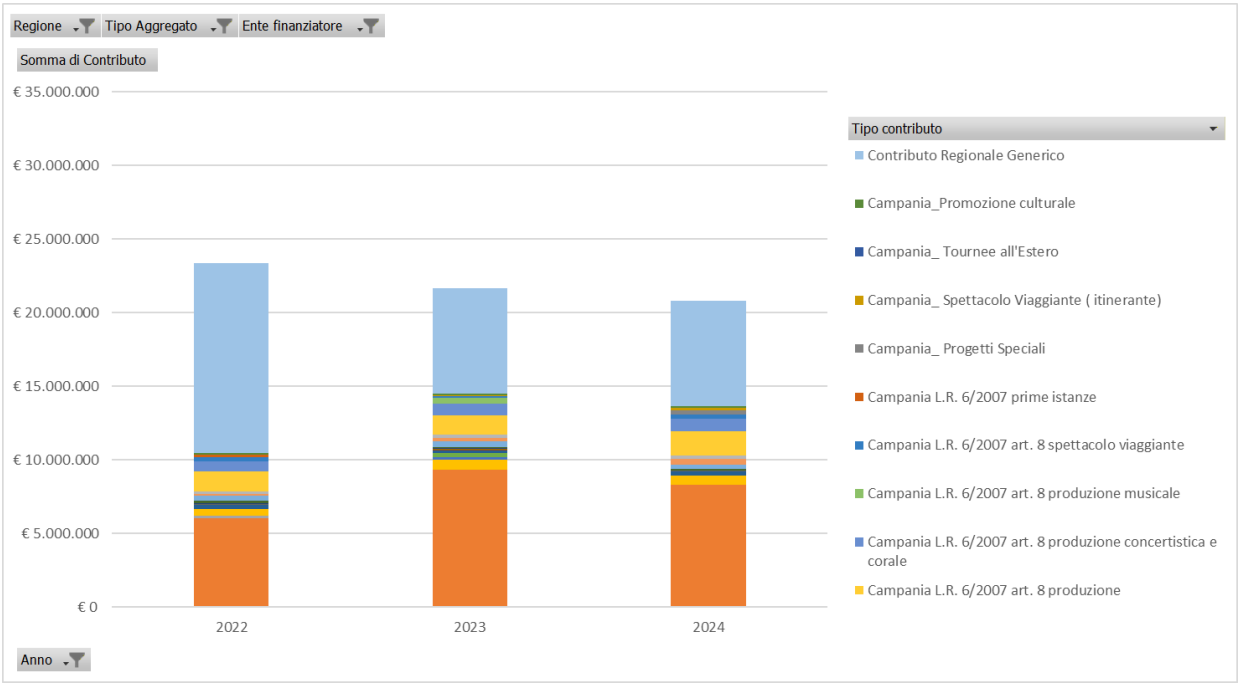


Fig.8 – Finanziamento spettacolo dal vivo Regione Campania 2022-2024

Arti della Performance: orizzonti e culture, n. 15, 2026 – ISBN 9788854972254
DOI: https://doi.org/10.6092/unibo/amsacta/8829
Collana diretta da Matteo Casari e Gerardo Guccini: http://amsacta.unibo.it
Creative Commons: Attribuzione - Non Commerciale 4.0 (CC BY-NC 4.0)

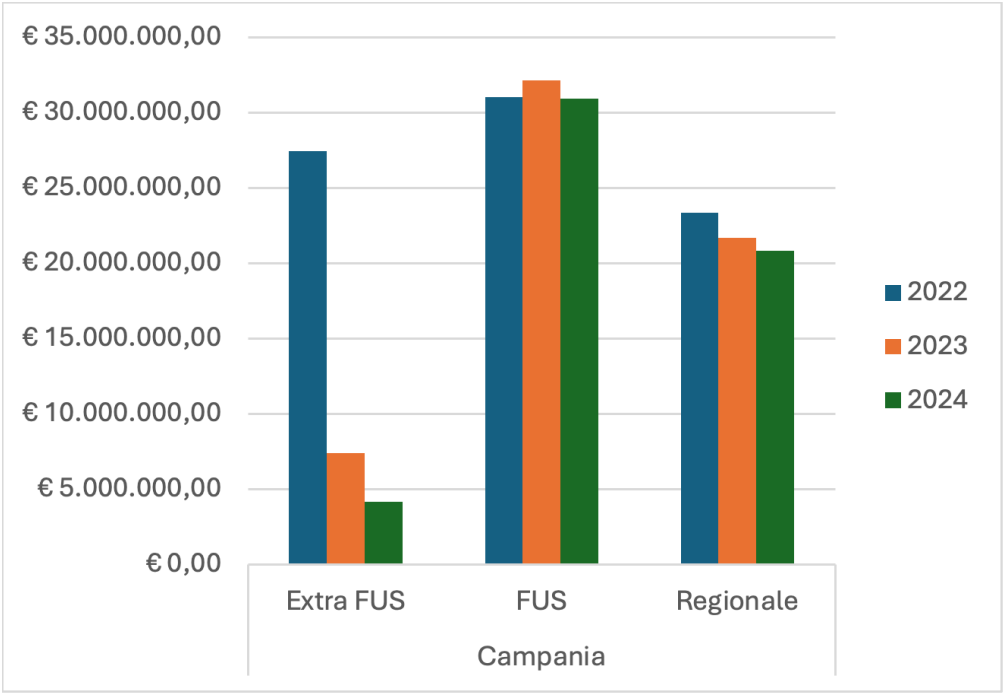


Fig.9 – Andamento della contribuzione ExtraFus/FNSV-FUS /FNSV e Regionale nel periodo 2022-2024

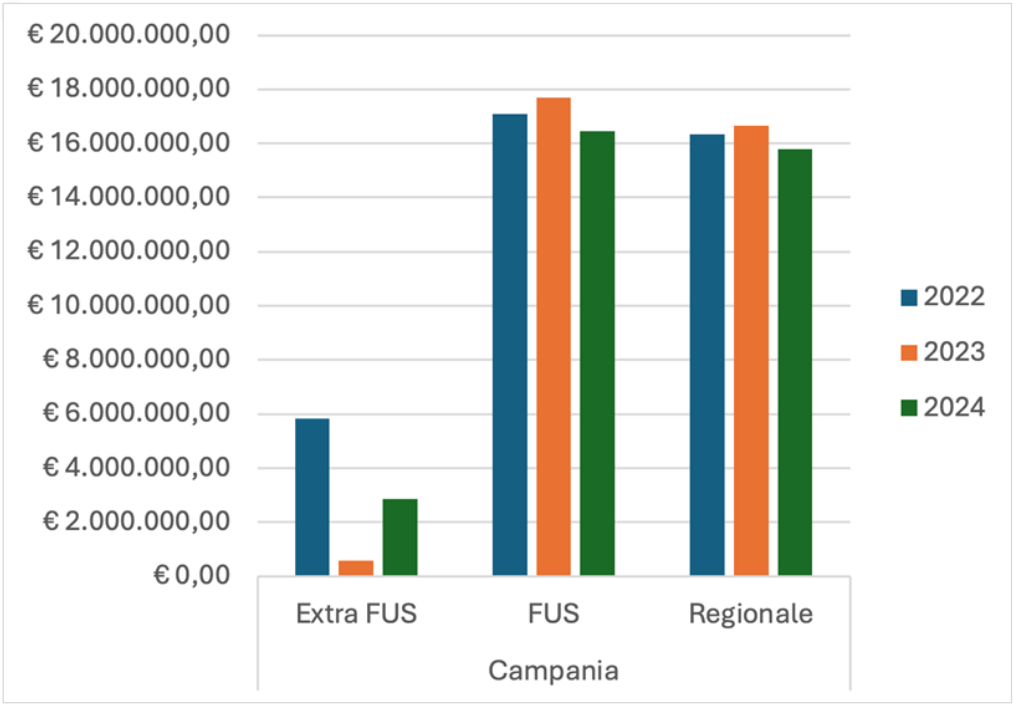


Fig.10 – Andamento della contribuzione ExtraFus/FNSV-FUS /FNSV e Regionale nel periodo 2022-2024 al netto della Fondazione lirico-Sinfonica -Teatro S.Carlo di Napoli

Anche in Campania si assiste a una distribuzione territoriale dei fondi la cui maggiore concentrazione come dimostra il grafico sottostante è situata nel capoluogo di regione (Fig. 11).

Arti della Performance: orizzonti e culture, n. 15, 2026 – ISBN 9788854972254
DOI: https://doi.org/10.6092/unibo/amsacta/8829
Collana diretta da Matteo Casari e Gerardo Guccini: http://amsacta.unibo.it
Creative Commons: Attribuzione - Non Commerciale 4.0 (CC BY-NC 4.0)

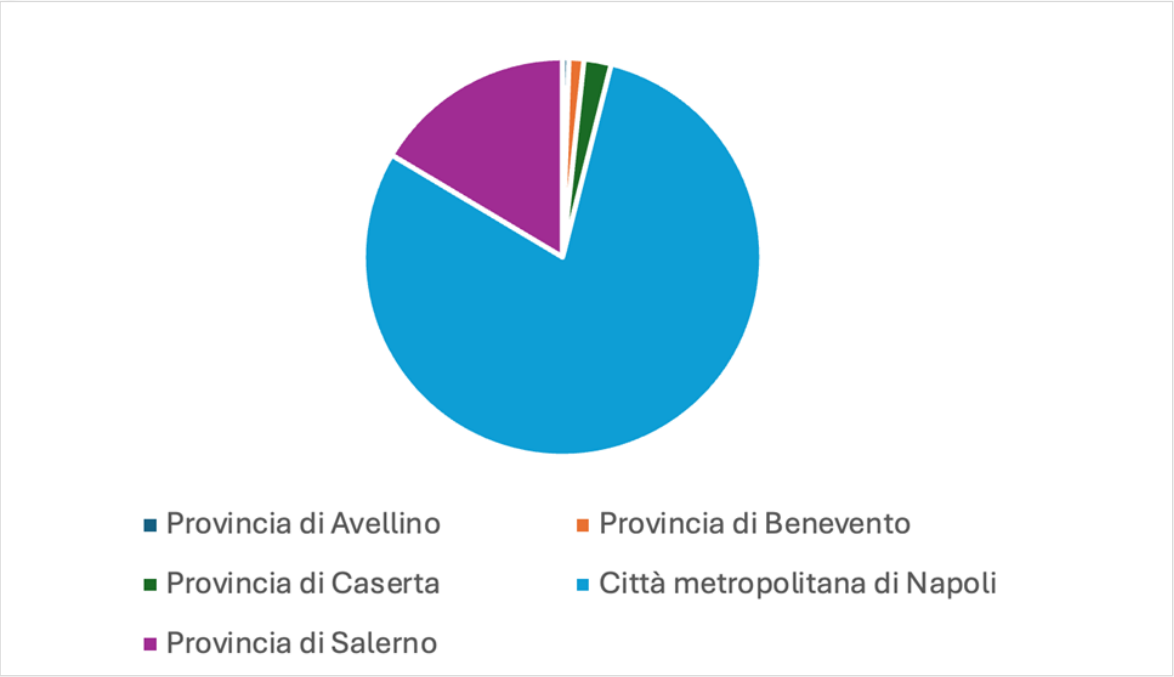


Fig. 11 – Distribuzione geografica dei finanziamenti allo spettacolo dal vivo nelle provincie della Regione Campania nel triennio 2022-2024

IV. Conclusioni

La presenza di leggi regionali ben strutturate e chiaramente articolate per settore rappresenta un elemento basilare per consentire agli operatori di orientarsi con maggiore facilità all'interno del panorama dello spettacolo dal vivo. Un esempio significativo, ad esempio, è offerto dal modello del Fondo Unico Regionale per lo spettacolo del vivo adottato dalla Regione Siciliana, che garantisce una cornice normativa chiara e organizzata. In questo contesto, la possibilità di accedere a bandi triennali su progetti specifici – come nel caso dell'offerta culturale promossa dalla Regione Calabria – permette agli operatori di pianificare le proprie attività con una prospettiva di lungo termine, favorendo una progettualità più solida e meno frammentata.

Le risorse pubbliche continuano a rivestire un ruolo cruciale, soprattutto in quei territori in cui il contributo di soggetti privati – in particolare delle Fondazioni di origine bancaria– risulta ancora largamente deficitario se non assente[6]. In questo scenario, una revisione dell'Art Bonus con un incremento della percentuale detraibile prevista per le aree del Mezzogiorno potrebbe rendere tali

[6] Per un inquadramento complessivo (Celati, Paoletti 2024).

Arti della Performance: orizzonti e culture, n. 15, 2026 – ISBN 9788854972254
DOI: https://doi.org/10.6092/unibo/amsacta/8829
Collana diretta da Matteo Casari e Gerardo Guccini: http://amsacta.unibo.it
Creative Commons: Attribuzione - Non Commerciale 4.0 (CC BY-NC 4.0)

territori maggiormente attrattivi per gli investitori privati, contribuendo così a rafforzare la sostenibilità economica delle iniziative culturali.

Resta ancora sulla carta, sebbene annunciata nelle leggi oggetto di studio, la realizzazione di un Sistema a rete degli osservatori dello spettacolo. Si ricorda che a tal proposito, nel luglio 2022 è stata approvata dalla Camera dei deputati la legge n.106 "Delega al Governo e altre disposizioni in materia di spettacolo" che all' Art. 6 recita «Al fine di assicurare omogeneità ed efficacia all'azione conoscitiva del settore dello spettacolo dal vivo e di supporto pubblico alle relative attività, è istituito il Sistema nazionale a rete degli osservatori dello spettacolo, di seguito denominato "Sistema nazionale", del quale fanno parte l'Osservatorio dello spettacolo e gli osservatori regionali dello spettacolo».

La raccolta e in particolare il monitoraggio dei dati è tema cruciale e non deve essere inteso esclusivamente come uno strumento di controllo sull'utilizzo dei fondi pubblici, ma soprattutto come mezzo per elaborare politiche dedicate allo spettacolo che siano realmente aderenti alle necessità e alle peculiarità dei territori. Solo attraverso una conoscenza approfondita del contesto locale è possibile formulare strategie efficaci e mirate.

Rimane imprescindibile una riflessione di fondo: una "buona" legge regionale deve andare oltre la mera risposta ai fabbisogni territoriali, evitando di tradursi in semplici interventi assistenzialistici. Al contrario, è necessario che le norme sappiano rinnovare e rilanciare l'offerta culturale attraverso impianti normativi innovativi e proposte di ampio respiro, offrendo agli operatori gli strumenti per proporre iniziative di qualità. In tal senso, la normativa deve fungere da propulsore di buone pratiche e di sviluppo per l'intero settore dello spettacolo dal vivo.

Arti della Performance: orizzonti e culture, n. 15, 2026 – ISBN 9788854972254
DOI: https://doi.org/10.6092/unibo/amsacta/8829
Collana diretta da Matteo Casari e Gerardo Guccini: http://amsacta.unibo.it
Creative Commons: Attribuzione - Non Commerciale 4.0 (CC BY-NC 4.0)

Bibliografia

Paoletti, M. – Celati, B.

2024 *Vecchi problemi, "nuovi" player: il ruolo delle fondazioni d'origine bancaria nel sistema dello spettacolo dal vivo italiano*, in R. Paltrinieri – F. Spampinato (a cura di), *Arti come agency. Il valore sociale e politico delle arti nelle comunità*, Franco Angeli, Milano, pp. 106-119.

Arti della Performance: orizzonti e culture, n. 15, 2026 – ISBN 9788854972254
DOI: https://doi.org/10.6092/unibo/amsacta/8829
Collana diretta da Matteo Casari e Gerardo Guccini: http://amsacta.unibo.it
Creative Commons: Attribuzione - Non Commerciale 4.0 (CC BY-NC 4.0)

Stato, Regioni e finanziamento pubblico: il 'caso' Emilia-Romagna in una prospettiva di lungo periodo

di Luca Roncone

I. Introduzione

Negli ultimi decenni il sistema dello spettacolo dal vivo in Italia è stato attraversato da una trasformazione strutturale, segnata dal progressivo ridimensionamento dell'intervento statale e dal rafforzamento del ruolo delle Regioni nella definizione delle politiche culturali. In questo contesto, l'Emilia-Romagna rappresenta un caso di particolare interesse, sia per la precocità con cui ha costruito un quadro normativo e finanziario autonomo, sia per la continuità e l'intensità del proprio impegno nel sostegno alla produzione culturale.

Questo articolo analizza il modo in cui la Regione Emilia-Romagna ha contribuito a ridefinire l'equilibrio territoriale e organizzativo del sistema dello spettacolo dal vivo, interrogandosi su tre questioni centrali: in che misura l'intervento regionale abbia compensato la contrazione delle risorse statali; come le risorse pubbliche si siano distribuite nello spazio regionale; e quali effetti tali dinamiche abbiano avuto sulla sostenibilità economica delle istituzioni culturali.

L'analisi integra una prospettiva di governance multilivello con un approccio quantitativo basato su dati amministrativi, finanziari e demografici. Attraverso l'uso di serie storiche dei finanziamenti, indicatori di concentrazione territoriale (HHI) e misure di sostenibilità economica (Box Office Ratio, Sustainability Index e Ratio on Subsidies), lo studio esamina sia la struttura distributiva delle politiche pubbliche sia il loro impatto sui modelli organizzativi di un insieme di casi studio rappresentativi.

L'obiettivo non è valutare l'efficienza dei singoli enti, ma attraverso di essi comprendere il funzionamento complessivo del sistema: se e come le politiche regionali abbiano contribuito a costruire un ecosistema teatrale più equilibrato, resiliente e pluralista in un contesto di crescente incertezza finanziaria e di ridotta capacità di autofinanziamento. In questo senso, l'Emilia-Romagna viene assunta come laboratorio di osservazione delle trasformazioni della governance culturale contemporanea in Italia.

Arti della Performance: orizzonti e culture, n. 15, 2026 – ISBN 9788854972254
DOI: https://doi.org/10.6092/unibo/amsacta/8829
Collana diretta da Matteo Casari e Gerardo Guccini: http://amsacta.unibo.it
Creative Commons: Attribuzione - Non Commerciale 4.0 (CC BY-NC 4.0)

II. Metodologia

L'analisi dell'apporto regionale al sistema dello spettacolo dal vivo e del suo impatto in termini di governance e sostenibilità organizzativa è stata condotta attraverso un disegno di ricerca integrato, fondato sull'interazione tra fonti normative, dati amministrativi e indicatori economico-finanziari. L'obiettivo è osservare in modo empiricamente fondato come le politiche pubbliche incidano su istituzioni culturali differenti per missione, struttura e collocazione istituzionale.

Per questo scopo, la ricerca si concentra su una selezione di casi studio rappresentativi delle principali tipologie di enti riconosciute dal Ministero della Cultura nell'ambito del Fondo Unico per lo Spettacolo (dal 2022 Fondo Nazionale per lo Spettacolo dal Vivo), secondo le categorie introdotte dal D.M. 1 luglio 2014. I soggetti analizzati comprendono: Emilia-Romagna Teatro Fondazione (Teatro Nazionale), Fondazione Teatro Due di Parma (già Teatro di Rilevante Interesse Culturale, oggi Teatro delle Città), Fondazione Teatro Comunale di Bologna (Fondazione lirico-sinfonica), Ravenna Teatro (Centro di Produzione Teatrale) e Santarcangelo dei Teatri (festival multidisciplinare). Questa articolazione consente di osservare l'azione delle politiche di finanziamento su istituzioni caratterizzate da differenti modelli produttivi, assetti organizzativi e ruoli all'interno del sistema nazionale e regionale. La presenza di due soggetti direttamente partecipati dalla Regione Emilia-Romagna (ERT e Teatro Comunale di Bologna) consente inoltre di analizzare in modo specifico l'intreccio tra funzione di indirizzo politico e partecipazione proprietaria.

Il disegno di ricerca è stato sviluppato con l'ausilio del database MIDAS (Mappatura Italiana Dati Attività di Spettacolo), che raccoglie informazioni sui finanziamenti statali e regionali allo spettacolo dal vivo dal 2000 al 2025 e comprende circa 60.000 record relativi a oltre 11.000 soggetti. L'utilizzo di una base dati strutturata consente di rendere confrontabili le serie temporali, distinguere tra valori nominali e reali e garantire coerenza metodologica nell'analisi dei flussi finanziari.

Nel quadro di questo studio, MIDAS è stato utilizzato per ricostruire l'andamento dei trasferimenti pubblici destinati agli enti dello spettacolo dal vivo operanti in Emilia-Romagna, distinguendo tra contributi statali, attribuiti attraverso il FUS e il successivo FNSV, e contributi regionali erogati sulla base della legislazione dell'Emilia-Romagna. Il periodo di osservazione copre gli anni 2001–2025, consentendo di analizzare in modo comparabile le dinamiche successive alla riforma del Titolo V della Costituzione e all'affermazione del modello di governance multilivello.

Arti della Performance: orizzonti e culture, n. 15, 2026 – ISBN 9788854972254
DOI: https://doi.org/10.6092/unibo/amsacta/8829
Collana diretta da Matteo Casari e Gerardo Guccini: http://amsacta.unibo.it
Creative Commons: Attribuzione - Non Commerciale 4.0 (CC BY-NC 4.0)

I dati relativi ai finanziamenti sono stati ricostruiti a livello di singolo soggetto beneficiario e di singolo provvedimento di spesa, sulla base delle informazioni archiviate in MIDAS e derivate da bilanci, rendiconti, delibere e atti amministrativi degli enti finanziatori. Questa impostazione permette di superare le statistiche aggregate e di osservare direttamente i flussi di risorse verso le diverse tipologie di istituzioni teatrali, rendendo possibile l'analisi delle concentrazioni, delle asimmetrie territoriali e delle variazioni nel tempo.

Per garantire la comparabilità dei dati lungo l'intero periodo osservato, tutti i valori monetari sono stati trasformati in prezzi costanti mediante l'indice FOI al netto dei tabacchi. La deflazione è stata applicata a ciascun record di finanziamento, consentendo di distinguere l'andamento nominale delle risorse dall'effettiva capacità reale di spesa e di valutare l'evoluzione del potere d'intervento delle politiche pubbliche.

L'unità di analisi è costituita dal singolo trasferimento pubblico, aggregato per soggetto beneficiario, anno e livello di governo. Questo consente di costruire serie storiche dei finanziamenti statali e regionali e di analizzarne l'andamento relativo, sia in termini assoluti sia in termini di quota sul totale delle risorse pubbliche destinate allo spettacolo dal vivo regionale.

I dati estratti da MIDAS sono stati elaborati mediante strumenti di statistica descrittiva, con particolare attenzione alla costruzione di serie temporali, al calcolo dei tassi di variazione e all'impiego di indici di concentrazione — in particolare l'indice di Herfindahl–Hirschman (HHI) — per misurare la distribuzione delle risorse tra i diversi beneficiari. Inoltre, sono state condotte analisi di correlazione e regressione tra finanziamenti statali e regionali, al fine di verificare se e in che misura l'intervento della Regione Emilia-Romagna abbia seguito una logica compensativa rispetto all'andamento delle risorse statali.

Questa impostazione consente di osservare il finanziamento pubblico come un sistema integrato di flussi, piuttosto che come una somma di misure isolate, e di valutare empiricamente il funzionamento della governance multilivello dello spettacolo dal vivo. MIDAS, in quanto base dati diacronica e multilivello, permette infatti di mettere in relazione il comportamento dello Stato e della Regione in modo coerente e replicabile, offrendo una base solida per l'interpretazione delle dinamiche di riequilibrio, concentrazione e sostenibilità del sistema teatrale regionale.

Oltre agli indici di concentrazione dei finanziamenti, in particolare all'HHI, l'analisi utilizza un insieme selezionato di indicatori economici per misurare la relazione tra risorse pubbliche, capacità di autofinanziamento e sostenibilità economica degli enti dello spettacolo dal vivo. L'impianto si ispira al

Arti della Performance: orizzonti e culture, n. 15, 2026 – ISBN 9788854972254
DOI: https://doi.org/10.6092/unibo/amsacta/8829
Collana diretta da Matteo Casari e Gerardo Guccini: http://amsacta.unibo.it
Creative Commons: Attribuzione - Non Commerciale 4.0 (CC BY-NC 4.0)

quadro concettuale proposto da Thomas Schmidt[1] (*Theater, Krise und Reform*), che ha introdotto il Box Office Ratio come strumento per valutare il grado di autonomia economica dei teatri pubblici in rapporto ai sussidi ricevuti.

Nel presente lavoro, il Box Office Ratio è assunto come indicatore di riferimento per misurare la dipendenza strutturale delle istituzioni teatrali dal finanziamento pubblico, mettendo in relazione gli incassi da biglietteria con il volume complessivo dei contributi pubblici. A questo si affiancano due indicatori elaborati specificamente per questo studio: il Box Office Sustainability, che misura la quota dei costi complessivi coperta dagli incassi da biglietteria, e il Box Office Ratio on Subsidies, che esprime il volume di contributi pubblici necessario per ogni euro di ricavo da biglietteria.

La combinazione di questi tre indicatori consente di leggere in modo articolato il rapporto tra mercato e sussidio pubblico: il Box Office Ratio evidenzia l'equilibrio tra risorse proprie e trasferimenti, il Box Office Sustainability misura la capacità di copertura dei costi attraverso il pubblico pagante, mentre il Box Office Ratio on Subsidies quantifica il grado di esposizione degli enti al sostegno istituzionale. Insieme, questi strumenti permettono di valutare la sostenibilità economica del sistema teatrale regionale non come semplice efficienza di mercato, ma come risultato di un equilibrio strutturale tra produzione culturale, politiche pubbliche e capacità di generare domanda.

II. I Governance culturale e risorse pubbliche: convergenze e divergenze tra livello statale e regionale

L'azione della Regione Emilia-Romagna nel settore dello spettacolo dal vivo, avviata con la L.R. 37/1994 e consolidata con la L.R. 13/1999 e i successivi aggiornamenti, ha costruito un impianto di programmazione e sostegno che mira a integrare – e in parte riequilibrare – l'intervento statale. Su questo sfondo, l'analisi quantitativa dei flussi finanziari consente di verificare se e in quale misura tale architettura normativa si sia tradotta in un comportamento effettivamente compensativo della Regione nei periodi di contrazione del finanziamento centrale.

La Tabella 1 confronta l'andamento dei trasferimenti pubblici destinati allo spettacolo dal vivo in Emilia-Romagna, distinguendo tra contributi regionali (L.R. 13/1999) e risorse statali complessive (FUS/FNSV). Per garantire comparabilità temporale, l'interpretazione si concentra sui valori a prezzi

[1] L'impianto scientifico complete si trova in: Schmidt, T. (2017). *Theater, Krise und Reform. Eine Kritik des deutschen Theatersystems.* Springer VS, Wiesbaden.

Arti della Performance: orizzonti e culture, n. 15, 2026 – ISBN 9788854972254
DOI: https://doi.org/10.6092/unibo/amsacta/8829
Collana diretta da Matteo Casari e Gerardo Guccini: http://amsacta.unibo.it
Creative Commons: Attribuzione - Non Commerciale 4.0 (CC BY-NC 4.0)

costanti (base 2000). In termini reali, i finanziamenti statali mostrano una contrazione di lungo periodo: dai 500,96 milioni del 2000 si scende a 266,89 milioni nel 2023, con una riduzione del 46,72%. Il profilo regionale, pur su un ordine di grandezza molto inferiore, risulta più volatile: dopo una fase di crescita e un picco nel 2015 (12,67 milioni a prezzi costanti), la serie tende a ridimensionarsi negli anni successivi, stabilizzandosi su valori prossimi ai 6–7 milioni.

	Prezzi correnti		Prezzi costanti	
Anno	Regione Emilia-Romagna	Stato	Regione Emilia-Romagna	Stato
2000	6.820.912,00 €	500.960.000,00 €	6.832.855,00 €	500.960.000,00 €
2001	5.143.771,00 €	530.920.000,00 €	4.993.952,00 €	515.456.311,00 €
2002	5.256.005,14 €	500.990.000,00 €	4.981.995,00 €	474.872.038,00 €
2003	6.986.745,00 €	506.630.000,00 €	6.433.467,00 €	466.510.129,00 €
2004	6.737.293,00 €	500.000.000,00 €	6.080.589,00 €	451.263.538,00 €
2005	7.650.107,00 €	464.490.000,00 €	6.776.003,00 €	411.417.183,00 €
2006	7.536.723,00 €	377.300.000,00 €	6.536.620,00 €	327.233.304,00 €
2007	8.548.413,00 €	441.300.000,00 €	7.275.245,00 €	375.574.468,00 €
2008	8.524.062,00 €	456.340.000,00 €	7.097.470,00 €	379.966.694,00 €
2009	10.640.198,00 €	397.010.000,00 €	8.714.331,00 €	325.151.515,00 €
2010	9.958.639,00 €	398.070.000,00 €	7.941.498,00 €	317.440.191,00 €
2011	7.803.576,00 €	407.610.000,00 €	6.063.385,00 €	316.713.287,00 €
2012	10.412.144,00 €	411.460.000,00 €	9.848.294,00 €	310.301.659,00 €
2013	13.058.838,00 €	389.080.000,00 €	9.738.134,00 €	290.141.685,00 €
2014	10.208.769,00 €	403.340.000,00 €	7.595.810,00 €	300.104.167,00 €
2015	15.623.473,00 €	406.230.000,00 €	12.671.804,00 €	302.479.523,00 €
2016	9.909.600,00 €	406.860.000,00 €	7.714.792,00 €	307.064.151,00 €
2017	9.394.677,00 €	333.720.000,00 €	6.969.345,00 €	247.566.766,00 €
2018	9.198.996,00 €	343.940.000,00 €	6.754.013,00 €	252.525.698,00 €
2019	9.577.498,00 €	345.970.000,00 €	6.995.981,00 €	252.717.312,00 €
2020	9.671.668,00 €	348.970.000,00 €	7.095.883,00 €	256.030.814,00 €
2021	9.555.743,00 €	400.140.000,00 €	6.894.475,00 €	288.701.299,00 €
2022	9.699.486,00 €	423.190.000,00 €	6.453.417,00 €	281.563.540,00 €
2023	9.087.340,00 €	423.290.000,00 €	5.729.723,00 €	266.891.551,00 €
2024	8.957.340,00 €		5.647.755,00 €	
2025	9.046.400,00 €		5.703.909,00 €	

Tab. 1 – Andamento dei finanziamenti pubblici allo spettacolo dal vivo in Emilia-Romagna e in Italia (2000-2025), valori correnti e costanti (base 2000)

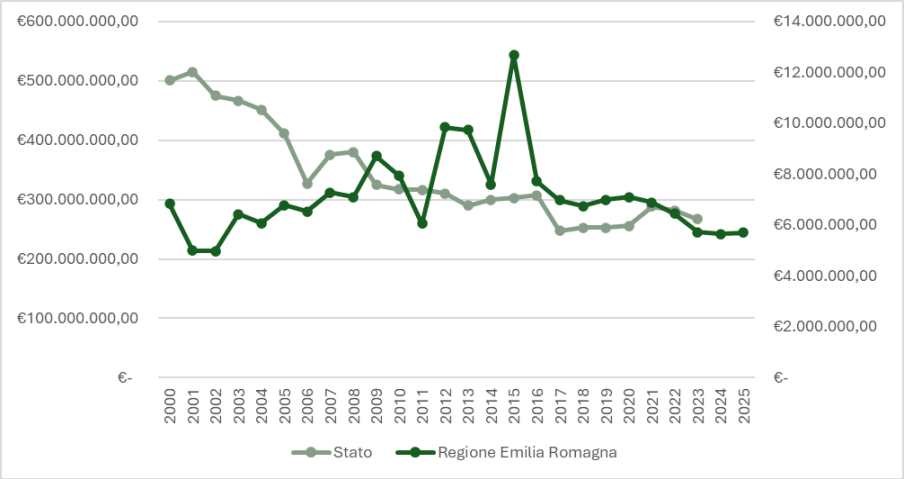
Per testare l'ipotesi di compensazione, la relazione tra serie statale e regionale è stata esplorata tramite correlazione lineare e regressione OLS[2] sui valori reali. Il coefficiente di correlazione risulta negativo e moderato ($r = -0{,}37$), suggerendo che, in media, a fasi di riduzione dei trasferimenti statali corrispondono incrementi regionali, ma senza un meccanismo sistematico e stabile. Coerentemente, la regressione evidenzia una pendenza debole ($\beta \approx -0{,}0074$): a una variazione di 1 milione di euro di fondi statali corrisponde, in media, una variazione opposta di circa 7.400 euro nei fondi regionali. L'evidenza indica dunque un comportamento compensativo parziale e selettivo, più compatibile con scelte politiche e priorità contingenti che con una regola anticiclica strutturale.

[2] La regressione OLS (Ordinary Least Squares, Minimi Quadrati Ordinari) è il metodo statistico più comune per stimare i parametri di un modello di regressione lineare.

Arti della Performance: orizzonti e culture, n. 15, 2026 – ISBN 9788854972254
DOI: https://doi.org/10.6092/unibo/amsacta/8829
Collana diretta da Matteo Casari e Gerardo Guccini: http://amsacta.unibo.it
Creative Commons: Attribuzione - Non Commerciale 4.0 (CC BY-NC 4.0)

Infine, la differenza di scala limita intrinsecamente la capacità di compensazione: i trasferimenti statali risultano mediamente circa 40–45 volte superiori a quelli regionali. Anche nel punto di massimo intervento regionale (2015), il contributo della Regione rappresenta una quota ridotta rispetto al finanziamento statale complessivo. Ne consegue che la governance multilivello in Emilia-Romagna mostra una funzione di sostegno e stabilizzazione, ma non può neutralizzare le contrazioni strutturali del livello centrale; la dinamica osservata suggerisce piuttosto un modello di integrazione "a intensità variabile", in cui la Regione interviene con maggiore forza in alcuni passaggi critici, senza che ciò si traduca in un meccanismo continuativo di riequilibrio.

Il grafico 1 visualizza l'andamento a prezzi costanti dei finanziamenti statali (FUS/FNSV) e regionali (L.R. 13/1999) nel periodo osservato. La serie statale mostra una contrazione strutturale di lungo periodo, con un livello finale nettamente inferiore rispetto all'inizio della serie; la serie regionale, pur su un ordine di grandezza molto più contenuto, presenta maggiore volatilità e un picco marcato nel 2015. Il confronto evidenzia una divergenza solo parzialmente anticiclica: in alcuni passaggi l'aumento regionale coincide con fasi di riduzione statale, ma l'andamento non è regolare né automatico. Un elemento rilevante è il 2017, quando la serie statale tocca il minimo senza corrispondenti incrementi straordinari del sostegno regionale, suggerendo che la risposta della Regione sia selettiva e dipendente da priorità politiche e vincoli di bilancio più che da una regola compensativa stabile. Data la differenza di scala tra le due serie, il grafico va letto in termini di direzione e punti di svolta, mentre la valutazione della compensazione è affidata a misure standardizzate (correlazione e regressione).



Graf. 1 – Finanziamenti statali e regionali a prezzi costanti

Arti della Performance: orizzonti e culture, n. 15, 2026 – ISBN 9788854972254
DOI: https://doi.org/10.6092/unibo/amsacta/8829
Collana diretta da Matteo Casari e Gerardo Guccini: http://amsacta.unibo.it
Creative Commons: Attribuzione - Non Commerciale 4.0 (CC BY-NC 4.0)

III. Geografia dei trasferimenti: livelli, quote e concentrazione dei finanziamenti regionali allo spettacolo nelle province emiliano-romagnole

Questa sezione entra nel cuore quantitativo dell'analisi, traducendo l'impianto normativo regionale in evidenze misurabili su come, dove e con quale intensità la Regione Emilia-Romagna abbia finanziato lo spettacolo dal vivo nel periodo 2000–2025. L'obiettivo non è soltanto ricostruire l'ammontare complessivo dei trasferimenti, ma descriverne la distribuzione territoriale, seguirne l'evoluzione nel tempo e misurarne il grado di concentrazione. A tal fine, i finanziamenti regionali erogati attraverso la L.R. 13/1999 sono aggregati per provincia sulla base della sede legale dei soggetti beneficiari. Si tratta di una scelta che non coincide necessariamente con il luogo di effettiva fruizione o realizzazione degli spettacoli, ma che permette una lettura comparabile e replicabile della geografia amministrativa dei trasferimenti, coerente con la disponibilità informativa e con l'impostazione di MIDAS.

L'analisi combina tre prospettive complementari. La prima riguarda i livelli assoluti dei trasferimenti (in valori nominali e, soprattutto, a prezzi costanti), così da distinguere le variazioni contabili dall'evoluzione del potere d'acquisto. La seconda considera le quote percentuali provinciali sul totale annuo regionale, che rendono immediatamente leggibili gerarchie e processi di riequilibrio. La terza utilizza indicatori di concentrazione (HHI e sue varianti) per sintetizzare la polarizzazione distributiva e per separare la dimensione "polo dominante" da quella "policentrica".

L'orizzonte 2000–2025 evidenzia innanzitutto la differenza tra dinamica nominale e dinamica reale. A prezzi correnti, l'ammontare cumulato dei contributi regionali è pari a circa 235,05 milioni di euro; a prezzi costanti (base 2000) esso si riduce a circa 186,65 milioni, indicando che una quota non trascurabile dell'aumento osservato in valori nominali è imputabile all'inflazione. Questa distinzione è cruciale perché impedisce di interpretare come "espansione reale" ciò che è, in parte, adeguamento contabile del finanziamento.

La serie reale del totale regionale mostra una traiettoria articolabile in tre fasi: una prima fase (2000–2008) di livelli relativamente contenuti e oscillanti; una fase espansiva (2009–2015) che culmina nel massimo di periodo; e una fase di consolidamento (2016–2025) su valori reali mediamente superiori ai primi anni Duemila, ma inferiori al ciclo espansivo. Questo profilo suggerisce che il sostegno regionale abbia conosciuto un salto di scala nella fase centrale, per poi stabilizzarsi su una base più alta rispetto al periodo iniziale. È inoltre rilevante che nel 2020, anno dello shock pandemico, la dinamica del totale

Arti della Performance: orizzonti e culture, n. 15, 2026 – ISBN 9788854972254
DOI: https://doi.org/10.6092/unibo/amsacta/8829
Collana diretta da Matteo Casari e Gerardo Guccini: http://amsacta.unibo.it
Creative Commons: Attribuzione - Non Commerciale 4.0 (CC BY-NC 4.0)

regionale non evidenzi una contrazione, indicando un comportamento non pro-ciclico e una funzione di stabilizzazione del settore.

Anno	Bologna	Ferrara	Forlì-Cesena	Modena	Parma	Piacenza	Ravenna	Reggio Emilia	Rimini	Altre Province	Totale
2000	2.655.089,00 €	492.824,00 €	475.264,00 €	284.486,00 €	995.719,00 €	143.701,00 €	814.006,00 €	344.786,00 €	626.980,00 €	- €	6.832.855,00 €
2001	1.907.623,00 €	318.930,00 €	336.717,00 €	215.402,00 €	1.031.113,00 €	114.449,00 €	744.240,00 €	90.243,00 €	348.903,00 €	36.151,00 €	5.143.771,00 €
2002	1.652.581,31 €	281.464,32 €	393.667,17 €	237.207,16 €	696.748,53 €	118.782,20 €	886.544,69 €	188.504,56 €	759.189,63 €	41.315,57 €	5.258.005,14 €
2003	1.786.000,00 €	506.094,00 €	409.366,00 €	656.822,00 €	1.025.467,00 €	363.017,00 €	975.210,00 €	396.650,00 €	836.129,00 €	40.000,00 €	6.968.745,00 €
2004	1.956.159,00 €	420.144,00 €	428.499,00 €	433.420,00 €	1.088.048,00 €	322.710,00 €	985.099,00 €	315.083,00 €	744.882,00 €	45.249,00 €	6.737.293,00 €
2005	3.263.290,00 €	408.372,00 €	364.511,00 €	465.125,00 €	1.072.086,00 €	294.231,00 €	776.078,00 €	339.238,00 €	622.227,00 €	44.949,00 €	7.650.107,00 €
2006	2.120.832,00 €	489.145,00 €	379.282,00 €	786.354,00 €	953.448,00 €	430.347,00 €	1.205.498,00 €	342.703,00 €	783.265,00 €	43.849,00 €	7.536.723,00 €
2007	3.396.047,00 €	467.394,00 €	511.667,00 €	501.931,00 €	1.033.118,00 €	363.507,00 €	1.070.475,00 €	354.060,00 €	796.965,00 €	53.249,00 €	8.548.413,00 €
2008	3.394.965,00 €	483.336,00 €	510.745,00 €	527.608,00 €	978.608,00 €	400.477,00 €	1.028.952,00 €	359.028,00 €	797.094,00 €	43.249,00 €	8.524.062,00 €
2009	2.634.856,00 €	619.662,00 €	825.231,00 €	570.740,00 €	1.373.878,00 €	494.781,00 €	1.374.483,00 €	945.573,00 €	1.757.957,00 €	43.037,00 €	10.840.198,00 €
2010	3.849.316,00 €	594.574,00 €	639.186,00 €	562.240,00 €	1.097.679,00 €	475.615,00 €	1.314.256,00 €	428.470,00 €	954.561,00 €	42.742,00 €	9.958.639,00 €
2011	3.311.227,00 €	457.655,00 €	385.157,00 €	391.020,00 €	914.192,00 €	174.752,00 €	949.981,00 €	327.435,00 €	849.272,00 €	42.895,00 €	7.803.576,00 €
2012	4.216.495,00 €	657.733,00 €	628.512,00 €	625.025,00 €	1.160.422,00 €	515.699,00 €	1.167.030,00 €	483.036,00 €	915.711,00 €	42.481,00 €	10.412.144,00 €
2013	5.468.996,00 €	545.608,00 €	606.823,00 €	900.850,00 €	1.194.976,00 €	1.009.691,00 €	1.651.591,00 €	761.668,00 €	878.115,00 €	42.520,00 €	13.058.838,00 €
2014	4.089.901,00 €	508.452,00 €	649.536,00 €	756.650,00 €	1.171.278,00 €	363.575,00 €	1.424.440,00 €	361.513,00 €	841.391,00 €	42.031,00 €	10.208.769,00 €
2015	6.010.057,00 €	965.460,00 €	755.307,00 €	1.339.330,00 €	1.567.057,00 €	766.280,00 €	1.828.130,00 €	1.000.962,00 €	1.338.590,00 €	82.300,00 €	15.653.473,00 €
2016	2.128.000,00 €	533.600,00 €	665.000,00 €	1.362.000,00 €	1.419.700,00 €	638.800,00 €	1.421.400,00 €	698.100,00 €	953.000,00 €	90.000,00 €	9.909.600,00 €
2017	2.251.727,00 €	744.180,00 €	641.150,00 €	834.210,00 €	1.150.000,00 €	511.080,00 €	1.524.100,00 €	601.930,00 €	1.046.300,00 €	90.000,00 €	9.394.677,00 €
2018	1.956.900,00 €	546.760,00 €	565.500,00 €	1.122.530,00 €	1.181.980,00 €	542.120,00 €	1.321.130,00 €	639.052,00 €	1.233.024,00 €	90.000,00 €	9.198.996,00 €
2019	2.135.400,00 €	561.000,00 €	756.000,00 €	586.600,00 €	1.430.500,00 €	530.000,00 €	1.482.350,00 €	708.622,00 €	1.289.026,00 €	98.000,00 €	9.577.498,00 €
2020	2.133.044,00 €	575.596,00 €	753.490,00 €	486.000,00 €	1.453.000,00 €	563.750,00 €	1.519.190,00 €	732.838,00 €	1.354.760,00 €	98.000,00 €	9.671.868,00 €
2021	2.071.084,20 €	596.468,30 €	734.074,50 €	535.300,00 €	1.382.900,00 €	621.600,00 €	1.440.700,00 €	746.977,00 €	1.328.639,00 €	98.000,00 €	9.555.743,00 €
2022	2.384.632,00 €	506.225,00 €	729.000,00 €	667.225,00 €	1.249.950,00 €	612.442,00 €	1.436.850,00 €	838.078,00 €	1.170.084,00 €	105.000,00 €	9.899.486,00 €
2023	2.208.500,00 €	537.600,00 €	687.500,00 €	683.150,00 €	1.178.000,00 €	607.300,00 €	1.497.150,00 €	674.400,00 €	908.740,00 €	105.000,00 €	9.067.340,00 €
2024	2.154.000,00 €	537.600,00 €	687.500,00 €	683.150,00 €	1.178.000,00 €	607.300,00 €	1.421.650,00 €	674.400,00 €	908.740,00 €	105.000,00 €	8.957.340,00 €
2025	2.311.000,00 €	445.400,00 €	816.900,00 €	433.200,00 €	1.337.600,00 €	479.900,00 €	1.294.400,00 €	657.100,00 €	1.075.400,00 €	195.500,00 €	9.046.400,00 €
Totale	73.445.721,51 €	13.801.266,62 €	15.335.586,67 €	16.649.575,16 €	30.315.467,53 €	12.065.906,20 €	32.554.933,69 €	14.000.449,56 €	25.120.944,63 €	1.760.507,57 €	235.050.359,14 €

Tab. 2 – Contributi a prezzi correnti della Regione Emilia-Romagna erogati attraverso la L.R. 13/99 ad enti dello spettacolo attivi sul territorio regionale, aggregati per province

Arti della Performance: orizzonti e culture, n. 15, 2026 – ISBN 9788854972254
DOI: https://doi.org/10.6092/unibo/amsacta/8829
Collana diretta da Matteo Casari e Gerardo Guccini: http://amsacta.unibo.it
Creative Commons: Attribuzione - Non Commerciale 4.0 (CC BY-NC 4.0)

Anno	Bologna	Ferrara	Forlì-Cesena	Modena	Parma	Piacenza	Ravenna	Reggio Emilia	Rimini	Altre Province	Totale complessivo
2000	2.655.089,00 €	492.824,00 €	475.264,00 €	284.486,00 €	995.719,00 €	143.701,00 €	814.008,00 €	344.788,00 €	628.980,00 €	-	6.832.855,00 €
2001	1.857.452,52 €	310.424,34 €	327.847,72 €	209.738,84 €	1.004.420,35 €	111.389,38 €	724.630,77 €	87.882,97 €	339.712,86 €	35.200,58 €	5.008.700,34 €
2002	1.571.109,05 €	287.551,81 €	374.308,72 €	225.540,21 €	882.923,51 €	112.923,39 €	842.922,16 €	179.200,53 €	721.876,37 €	39.273,36 €	4.997.629,11 €
2003	1.655.800,60 €	469.347,76 €	379.639,14 €	609.471,24 €	951.818,18 €	338.871,99 €	904.646,65 €	358.653,06 €	777.906,83 €	37.105,75 €	6.481.261,05 €
2004	1.781.669,62 €	382.328,48 €	387.938,13 €	394.924,48 €	991.084,63 €	293.671,52 €	896.452,23 €	288.615,10 €	677.417,65 €	41.172,88 €	6.133.284,72 €
2005	2.919.012,91 €	365.268,16 €	325.993,20 €	423.197,45 €	959.469,06 €	282.989,28 €	893.858,50 €	303.468,90 €	540.548,25 €	40.204,83 €	6.834.008,54 €
2006	1.860.393,83 €	428.207,02 €	332.728,32 €	705.479,43 €	835.475,44 €	377.501,79 €	1.078.233,44 €	300.818,67 €	688.187,72 €	38.464,04 €	6.643.285,70 €
2007	2.927.732,12 €	402.062,07 €	449.746,14 €	455.144,75 €	890.612,07 €	313.374,14 €	922.818,10 €	305.224,14 €	701.700,00 €	45.904,31 €	7.414.317,84 €
2008	2.836.493,26 €	403.886,47 €	426.754,22 €	437.267,81 €	817.186,05 €	334.705,01 €	859.077,70 €	299.678,45 €	665.823,14 €	36.131,16 €	7.117.003,27 €
2009	2.185.613,05 €	513.753,31 €	883.928,61 €	472.848,52 €	1.138.697,52 €	413.352,22 €	1.147.028,07 €	783.333,33 €	1.457.184,57 €	35.685,74 €	8.831.424,94 €
2010	3.142.186,65 €	493.012,29 €	530.134,41 €	485.202,65 €	896.380,82 €	388.717,64 €	1.074.364,53 €	349.357,55 €	759.334,07 €	34.891,43 €	8.133.572,04 €
2011	2.632.084,34 €	383.871,84 €	305.985,67 €	310.831,25 €	726.419,56 €	144.863,27 €	787.601,16 €	260.284,59 €	676.744,66 €	34.080,83 €	6.242.785,97 €
2012	3.252.182,59 €	507.344,36 €	484.587,05 €	481.805,16 €	894.945,37 €	397.985,33 €	894.409,56 €	372.420,51 €	747.349,38 €	32.753,28 €	8.085.782,60 €
2013	4.164.210,85 €	416.015,68 €	460.795,82 €	688.307,71 €	910.106,95 €	788.143,93 €	1.273.962,24 €	580.113,86 €	691.957,52 €	32.383,85 €	9.983.998,41 €
2014	3.109.551,73 €	386.645,25 €	494.006,08 €	576.798,96 €	890.534,20 €	275.998,09 €	1.097.535,55 €	274.984,86 €	639.255,32 €	31.962,74 €	7.777.272,78 €
2015	4.582.835,27 €	733.075,17 €	573.505,69 €	1.016.955,20 €	1.189.888,84 €	581.837,51 €	1.388.101,75 €	760.031,89 €	1.018.393,32 €	62.490,50 €	11.885.094,94 €
2016	1.624.515,20 €	466.641,98 €	524.427,48 €	1.039.694,68 €	1.083.669,47 €	487.407,41 €	1.246.412,21 €	532.442,75 €	743.511,45 €	68.702,29 €	7.817.724,90 €
2017	1.699.378,37 €	581.802,26 €	480.113,22 €	637.717,58 €	868.887,92 €	378.845,82 €	1.151.563,04 €	451.047,86 €	804.527,83 €	67.924,53 €	7.089.788,51 €
2018	1.463.565,51 €	408.277,23 €	432.061,07 €	885.804,16 €	883.083,89 €	399.358,31 €	1.000.835,19 €	477.242,35 €	950.326,82 €	67.208,37 €	6.967.842,90 €
2019	1.587.029,28 €	416.721,18 €	581.483,41 €	420.253,11 €	1.062.941,46 €	394.860,00 €	1.101.779,58 €	526.298,28 €	957.238,50 €	72.807,95 €	7.110.410,75 €
2020	1.500.397,61 €	428.974,74 €	581.483,41 €	381.047,12 €	1.082.040,22 €	422.086,61 €	1.127.630,47 €	544.637,81 €	1.005.559,85 €	73.025,33 €	7.196.883,17 €
2021	1.514.998,09 €	436.184,13 €	581.483,41 €	391.283,60 €	1.011.758,03 €	454.569,11 €	1.054.892,10 €	546.660,86 €	972.001,10 €	71.691,30 €	7.015.501,73 €
2022	1.614.634,33 €	324.921,45 €	581.483,41 €	497.985,50 €	845.713,97 €	393.337,83 €	1.033.914,65 €	567.240,29 €	848.434,49 €	71.105,84 €	6.758.771,58 €
2023	1.418.740,40 €	345.171,74 €	581.483,41 €	492.220,42 €	756.346,44 €	389.896,65 €	1.044.170,01 €	433.190,56 €	664.525,31 €	67.432,31 €	6.173.177,25 €
2024	1.371.882,60 €	342.546,50 €	581.483,41 €	484.514,99 €	750.477,71 €	380.114,29 €	988.723,40 €	420.045,86 €	648.872,07 €	66.878,98 €	6.020.539,80 €
2025	1.446.223,80 €	278.583,88 €	581.483,41 €	522.030,04 €	843.055,11 €	300.571,52 €	824.522,29 €	411.235,67 €	789.153,95 €	122.335,42 €	6.109.184,89 €
Totale	58.444.802,57 €	10.945.402,70 €	581.483,41 €	13.497.650,82 €	23.943.885,57 €	9.257.053,04 €	25.972.091,36 €	10.765.690,70 €	20.118.522,89 €	1.326.826,40 €	188.652.082,70 €

Tab. 3 – Contributi a prezzi costanti (base 2000) della Regione Emilia-Romagna erogati attraverso la L.R. 13/99 ad enti dello spettacolo attivi sul territorio regionale, aggregati per province

Arti della Performance: orizzonti e culture, n. 15, 2026 – ISBN 9788854972254
DOI: https://doi.org/10.6092/unibo/amsacta/8829
Collana diretta da Matteo Casari e Gerardo Guccini: http://amsacta.unibo.it
Creative Commons: Attribuzione - Non Commerciale 4.0 (CC BY-NC 4.0)

La lettura dei livelli assoluti è completata dall'analisi delle quote percentuali provinciali, che consente di descrivere non solo "quanto" la Regione finanzia, ma "come distribuisce" il sostegno sul territorio. Il primo dato strutturale riguarda la centralità di Bologna. Con una quota media di circa 30,9% sul totale, il capoluogo rappresenta il principale destinatario dei finanziamenti regionali. Nella prima parte della serie la sua incidenza è spesso elevata (frequentemente sopra il 35%) e presenta picchi notevoli, con un massimo nel 2005 (42,7%). Tuttavia, tale predominio non è stabile nel lungo periodo: nella fase più recente (dal 2016 in avanti) la quota tende a ridursi e si colloca stabilmente sotto il 25%, con minimi nell'ordine del 21–23%. In termini interpretativi, questa traiettoria è coerente con un processo di riequilibrio progressivo, nel quale la leadership metropolitana rimane, ma viene temperata da una distribuzione più diffusa delle risorse.

Ravenna rappresenta il secondo polo per incidenza media (circa 14,1%) e mostra un profilo relativamente regolare: la sua quota tende a collocarsi in modo consistente tra il 12 e il 17% del totale e, nella fase recente, evidenzia un rafforzamento, raggiungendo valori di punta nel 2023 (17,1%) e nel 2024 (16,6%). Parma, con una quota media pari a circa 13,1%, presenta invece una dinamica meno lineare: dopo valori elevati all'inizio della serie (ad esempio, 20,0% nel 2001), la sua incidenza rientra su quote più contenute e tende a stabilizzarsi tra il 12 e il 15% nella fase 2015–2025. Rimini si colloca mediamente su circa 10,9%, con un andamento più discontinuo: cresce dai valori relativamente bassi dei primi anni (ad esempio 6,8% nel 2001) fino a superare 16,5% nel 2009, anno in cui assume il ruolo di "secondo polo temporaneo", per poi mantenersi su quote consistenti (tra 10 e 14%) negli anni successivi. Questa traiettoria suggerisce un consolidamento nel sistema regionale, particolarmente rilevante se interpretato in connessione con la presenza di istituzioni culturali ad alta capacità attrattiva e con la stabilizzazione dei trasferimenti nel periodo post-2010.

Modena presenta una quota media più contenuta (7,2%) e variabile: il suo peso cresce in alcuni anni (ad esempio 2006 e 2018), indicando capacità di assorbimento finanziario in fasi specifiche. Le altre province — Ferrara, Piacenza, Reggio Emilia e Forlì-Cesena — si collocano in un intervallo generalmente compreso tra il 5 e l'8%, con dinamiche differenziate ma non marginali. In particolare, Reggio Emilia mostra un rafforzamento nella parte finale della serie (ad esempio 8,4% nel 2022), mentre Forlì-Cesena tende a consolidarsi su valori prossimi all'8% negli anni più recenti. Piacenza, pur restando tra le province con minore incidenza, evidenzia un incremento strutturale: passa da valori molto bassi a inizio serie (ad esempio 2,1% nel 2000) a quote più elevate e stabili (tra 5 e 6% in vari anni successivi). Nel

Arti della Performance: orizzonti e culture, n. 15, 2026 – ISBN 9788854972254
DOI: https://doi.org/10.6092/unibo/amsacta/8829
Collana diretta da Matteo Casari e Gerardo Guccini: http://amsacta.unibo.it
Creative Commons: Attribuzione - Non Commerciale 4.0 (CC BY-NC 4.0)

complesso, queste dinamiche indicano che il sistema regionale non è riconducibile a una dicotomia "capoluogo vs resto", ma a una struttura con più poli e con un gradiente di intensità variabile.

La categoria "Altre Province" mantiene un peso residuale (quota media circa 0,77%) e non altera il profilo complessivo della distribuzione. Tuttavia, la sua presenza fornisce un'informazione analitica utile: segnala che una quota, per quanto limitata, del finanziamento regionale intercetta soggetti la cui sede legale è extra-regionale ma che svolgono attività continuative in Emilia-Romagna. In termini metodologici, mantenere tale voce separata evita imputazioni territoriali arbitrarie e consente di tracciare nel tempo la permeabilità del sistema.

III.I Deconcentrazione e implicazione per la governance territoriale

Considerate congiuntamente, le quote confermano un modello distributivo che evolve da una concentrazione iniziale più marcata sul polo metropolitano verso una configurazione più policentrica. Se nei primi anni Duemila le quattro province principali (Bologna, Parma, Ravenna e Rimini) assorbivano complessivamente oltre il 70% delle risorse, nella fase più recente la loro incidenza tende a stabilizzarsi intorno al 65%, con una maggiore quota attribuita alle province minori e, in misura marginale, alla categoria "Altre Province". Questa riduzione della concentrazione è coerente con l'obiettivo, presente nelle linee di indirizzo delle politiche regionali, di sostenere non solo le istituzioni di maggiore dimensione e visibilità, ma anche una rete diffusa di operatori e presidi territoriali.

In termini di interpretazione istituzionale, il passaggio da una forte concentrazione a un policentrismo moderato può essere letto come un segnale di rafforzamento della resilienza del sistema: un ecosistema meno dipendente da un solo polo è, in linea di principio, più capace di assorbire shock (economici, politici, sanitari) e di mantenere continuità nella produzione e nella distribuzione culturale. Al tempo stesso, la deconcentrazione non equivale a perdita di gerarchia: Bologna continua a detenere circa un terzo delle risorse complessive e mantiene quindi una posizione di leadership strutturale. Il punto analiticamente rilevante è che la traiettoria osservata suggerisce una strategia di decentramento e diversificazione che, pur senza ribaltare gli equilibri, incrementa il peso relativo dei poli provinciali e amplia la base territoriale del finanziamento.

Nelle sezioni successive, l'analisi verrà completata attraverso indicatori sintetici di concentrazione (HHI, anche in versione pro capite) e mediante la messa in relazione dei trasferimenti con variabili strutturali (popolazione, numero di enti e densità del tessuto produttivo culturale). Questo passaggio è necessario

Arti della Performance: orizzonti e culture, n. 15, 2026 – ISBN 9788854972254
DOI: https://doi.org/10.6092/unibo/amsacta/8829
Collana diretta da Matteo Casari e Gerardo Guccini: http://amsacta.unibo.it
Creative Commons: Attribuzione - Non Commerciale 4.0 (CC BY-NC 4.0)

per distinguere gli effetti della scala urbana da quelli imputabili alle scelte allocative e per valutare con maggiore precisione il rapporto tra riequilibrio territoriale, concentrazione delle risorse e sostenibilità del sistema regionale dello spettacolo.

IV. Geografie della concentrazione: l'indice di Herfindahl-Hirschman nei finanziamenti dello spettacolo

Dopo la ricostruzione dei livelli e delle quote provinciali, la domanda analitica diventa più stringente: la distribuzione dei fondi è soltanto "gerarchica" (con poli più forti e periferie più deboli) oppure è anche "concentrata" in senso tecnico, cioè dominata da pochi territori in grado di assorbire una quota sproporzionata delle risorse? Per rispondere non è sufficiente osservare percentuali e classifiche: occorre un indicatore sintetico che misuri, in modo confrontabile nel tempo, quanto la ripartizione complessiva sia polarizzata. In questa prospettiva l'indice di Herfindahl–Hirschman (HHI) è particolarmente adatto perché, per costruzione, pesa maggiormente le quote più alte, rendendo visibili gli effetti dei poli dominanti anche quando la distribuzione appare relativamente "diffusa" guardando solo alle medie.

L'HHI nasce nell'economia industriale come misura della concentrazione di mercato, ma qui viene impiegato con un uso analogo: le "quote" non sono quote di mercato, bensì quote di trasferimenti pubblici attribuite alle province (o, in alcune specificazioni, quote di trasferimenti normalizzate per popolazione o per base istituzionale). In altre parole, l'indice non misura la performance di un singolo ente: misura la struttura distributiva del sistema. Questo punto è centrale perché colloca l'HHI come complemento metodologico rispetto agli indicatori precedenti: mentre le tabelle su livelli e quote descrivono "dove vanno i fondi", l'HHI quantifica "quanto è squilibrata la ripartizione nel suo complesso".

L'indice è calcolato su più dimensioni, così da distinguere tra squilibri imputabili alla scala demografica o alla densità organizzativa e squilibri riconducibili alle scelte allocative.

- HHI assoluto: misura la concentrazione della spesa tra province senza alcuna correzione e viene misurato con la formula:

$$\text{HHI} = \sum(\text{quota di finanziamenti provinciali sul totale})^2 \times 10.000$$

Arti della Performance: orizzonti e culture, n. 15, 2026 – ISBN 9788854972254
DOI: https://doi.org/10.6092/unibo/amsacta/8829
Collana diretta da Matteo Casari e Gerardo Guccini: http://amsacta.unibo.it
Creative Commons: Attribuzione - Non Commerciale 4.0 (CC BY-NC 4.0)

- HHI pro capite: applica la stessa logica alle quote di finanziamenti pro capite. Serve a verificare se la polarizzazione dipenda soprattutto dal fatto che alcune province sono più popolose o se permanga anche "per abitante", cioè come asimmetria distributiva strutturale.
- HHI finanziamenti/enti: calcolato sulle quote di finanziamenti medi per ente, è una misura che interroga la coerenza tra intensità di spesa e densità istituzionale. Un valore elevato segnala territori in cui, a parità di numero di enti, le risorse si addensano in modo sproporzionato.
- HHI combinato: sintetizza risorse, popolazione ed enti per cogliere la concentrazione "di sistema", cioè l'eventuale co-localizzazione di potere allocativo, massa demografica e capacità istituzionale.

Questa pluralità non è ridondante: è una scelta necessaria per evitare un equivoco frequente nelle analisi territoriali. Un sistema può apparire "concentrato" in termini assoluti e risultare molto meno concentrato una volta corretto per popolazione; oppure può apparire equo "per abitante" ma rivelare, rispetto agli enti, una struttura in cui pochi soggetti ad alta intensità di spesa determinano l'allocazione complessiva. Le quattro misure consentono quindi di separare: (i) effetto scala urbana; (ii) effetto densità organizzativa; (iii) effetto scelte allocative.

Nella prassi antitrust l'HHI è spesso interpretato con soglie (ad esempio 1.500/2.500) per distinguere mercati non concentrati, moderatamente concentrati e altamente concentrati. Nell'ambito culturale tali soglie non possono essere trasferite in modo meccanico, perché qui non si misura un mercato concorrenziale in senso stretto, ma un sistema di allocazione pubblica con obiettivi di policy (pluralismo, presidio territoriale, qualità artistica, ecc.). Tuttavia, le soglie rimangono utili come griglia orientativa: non per "diagnosticare" un fallimento di mercato, ma per classificare in modo leggibile il grado di polarizzazione e monitorarne l'evoluzione. Per questo motivo, in questa analisi l'uso delle soglie è descrittivo e comparativo: serve a capire se il profilo distributivo si colloca stabilmente su livelli bassi, intermedi o elevati e se si muove nel tempo verso deconcentrazione o riconcentrazione.

Arti della Performance: orizzonti e culture, n. 15, 2026 – ISBN 9788854972254
DOI: https://doi.org/10.6092/unibo/amsacta/8829
Collana diretta da Matteo Casari e Gerardo Guccini: http://amsacta.unibo.it
Creative Commons: Attribuzione - Non Commerciale 4.0 (CC BY-NC 4.0)

	Regione				Stato			
Anno	HHI assoluto	HHI pro-capite	HHI finanziamenti/enti	HHI combinato	HHI assoluto	HHI pro-capite	HHI finanziamenti/enti	HHI combinato
2000	2096,02		1.824,33					
2001	2140,03	1624,1	1.994,71	1775,28				
2002	1780,95	1581,51	1.658,41	1545,38				
2003	1440,7	1318,29	1.434,22	1385,71				
2004	1605,41	1374,98	1.561,97	1473,78				
2005	2311,62	1443,86	1.910,39	1784,14				
2006	1545,01	1332,09	1.554,70	1540,37				
2007	2087,07	1395,63	1.782,20	1570,65				
2008	2099,37	1379,6	1.788,09	1567,91				
2009	1442,69	1388,57	1.458,67	1797,06				
2010	2029,01	1366,31	1.772,96	1744,44				
2011	2295,61	1513,72	1.887,24	1680,36				
2012	2114,29	1351,26	1.807,39	1658,83				
2013	2212,37	1397,29	1.895,55	1830,42	2924,86	2038,4	1881,98	1876,05
2014	2142,06	1423,4	1.834,81	1767,64	2538,32	1908,25	1810,2	1781,04
2015	1983,53	1299,31	1.703,91	2107,68	2282,12	1698,06	1742,63	1705,80
2016	1312,21	1250,09	1.385,25	1688,09	2222,48	1705,97	1753,05	1700,24
2017	1372,65	1282,89	1.448,92	1626,21	2109,9	1664,94	1721,72	1665,49
2018	1308,79	1283,29	1.386,15	1605,62	1993,08	1590,09	1675,03	1654,82
2019	1362,68	1334,34	1.438,33	1632,04	2024,15	1607,18	1692,03	1662,02
2020	1369,22	1349,59	1.436,24	1611,48	2006,95	1577,73	1642,75	1680,20
2021	1333,8	1319,36	1.414,02	1595,59	2129,9	1713,83	1864,61	1802,63
2022	1373,96	1291,85	1.487,16	1613,97	2107,18	1633,67	1812,38	1800,18
2023	1357,81	1294,71	1.471,35	1551,57	2039,22	1619,48	1806,37	1798,65
2024	1345,03	1281,77	1.448,97	1544,19	2004,54	1632,46	1753,73	1781,67
2025	1363,82		1.473,63	1557,02	1988,97		1726,28	1752,32
Media	1724,07	1369,91	1617,41	1650,22	2182,44	1699,17	1760,21	1743,16

Tab. 4 – Indici di concentrazione Herfindahl-Hirschman (HHI) relativi alla distribuzione dei finanziamenti agli enti dello spettacolo in Emilia-Romagna, distinti per fonte (regionale e statale) e per modalità di calcolo (assoluto, pro capite, per enti e combinato), nel periodo 2000-2025

Il confronto tra serie regionali e statali suggerisce una differenza strutturale coerente con i due ruoli istituzionali. In media, l'HHI assoluto statale risulta più elevato di quello regionale (circa 2.182 contro 1.724), segnalando una maggiore tendenza del livello centrale a concentrare la spesa su pochi poli. L'interpretazione più plausibile è istituzionale prima che "economica": lo Stato tende a finanziare realtà con funzioni e reputazione di scala nazionale (e quindi più spesso localizzate in pochi centri), mentre la Regione, in quanto governo di prossimità, appare più orientata a sostenere una rete territoriale più diffusa e a garantire continuità di presidi culturali anche fuori dai poli maggiori.

Questa differenza si riduce, ma non scompare, quando si passa alle misure normalizzate. L'HHI pro-capite attenua gli squilibri perché parte della concentrazione assoluta riflette la dimensione demografica e la densità urbana: in termini medi, i valori statali restano superiori a quelli regionali (circa 1.699 contro 1.370), confermando che la polarizzazione non è solo "effetto popolazione". Analogamente, l'HHI finanziamenti/enti rimane più elevato per lo Stato (circa 1.760 contro 1.617),

Arti della Performance: orizzonti e culture, n. 15, 2026 – ISBN 9788854972254
DOI: https://doi.org/10.6092/unibo/amsacta/8829
Collana diretta da Matteo Casari e Gerardo Guccini: http://amsacta.unibo.it
Creative Commons: Attribuzione - Non Commerciale 4.0 (CC BY-NC 4.0)

suggerendo che anche rapportando le risorse alla base istituzionale la distribuzione centrale continui a premiare pochi poli ad alta intensità di spesa.

Il differenziale più contenuto emerge nell'HHI combinato (circa 1.743 Stato vs 1.650 Regione). Questo esito è informativo: quando si integrano risorse, popolazione ed enti, una parte della polarizzazione "pura" viene compensata da variabili strutturali che tendono a co-localizzarsi con i poli maggiori. In altre parole, una quota della concentrazione assoluta è spiegata dal fatto che i centri più finanziati sono anche quelli più popolosi e più densi di istituzioni; ma la permanenza del differenziale indica che, anche controllando per questi fattori, lo Stato conserva un'impronta più selettiva.

Una nota di trasparenza va messa sulla comparazione Stato–Regione e sul limite della serie. Gli indici statali precedenti al 2013 non sono disponibili nella base dati utilizzata in questa fase della ricerca. Per evitare confronti distorti e garantire coerenza interna, la comparazione diretta Stato–Regione è quindi riferita al periodo 2013–2025. Questa scelta non incide sull'analisi regionale di lungo periodo (2000–2025), ma circoscrive correttamente la parte comparativa, riducendo il rischio di inferenze improprie.

Osservando le quattro misure regionali nel lungo periodo, si nota un profilo coerente: livelli di concentrazione moderati, con fasi di polarizzazione più marcata nella prima parte della serie e una tendenza, dopo la metà degli anni 2010, verso valori più bassi e più stabili. L'HHI assoluto mostra oscillazioni più ampie perché reagisce immediatamente alla variazione delle quote monetarie; le misure normalizzate (pro capite e per enti) riducono i picchi e rendono visibile un elemento di fondo: parte della "concentrazione" osservata in valore assoluto è attribuibile alla struttura territoriale (demografia e densità istituzionale), ma non interamente.

In questo quadro, l'anomalia del 2015 merita una lettura prudente. È un anno in cui la dinamica dei finanziamenti presenta un impulso straordinario e le diverse specificazioni HHI possono divergere (ad esempio, l'HHI pro capite può attenuarsi mentre altre misure restano elevate). Questo non è un "errore" dell'indicatore, ma la conseguenza del fatto che ogni misura cattura una diversa nozione di concentrazione: l'equità per cittadino può migliorare anche quando permane una struttura gerarchica legata alla concentrazione istituzionale o alla presenza di grandi beneficiari in pochi poli.

La struttura degli enti come "premessa" della concentrazione: conteggio e interpretazione

Il conteggio degli enti finanziati conferma, già prima di inserire la dimensione finanziaria, una differenza di approccio. Nella serie statale, Bologna emerge come polo nettamente dominante, con una forbice che si amplia negli anni più recenti. Nella serie regionale, pur restando Bologna la provincia con il maggior numero di beneficiari, il profilo appare più distribuito: altre province (Ravenna, Parma,

Arti della Performance: orizzonti e culture, n. 15, 2026 – ISBN 9788854972254
DOI: https://doi.org/10.6092/unibo/amsacta/8829
Collana diretta da Matteo Casari e Gerardo Guccini: http://amsacta.unibo.it
Creative Commons: Attribuzione - Non Commerciale 4.0 (CC BY-NC 4.0)

Modena, Reggio Emilia) mantengono una presenza più regolare e visibile. Il punto analitico non è "quanti enti" in assoluto, ma la forma della distribuzione: una base istituzionale più diffusa rende più difficile la concentrazione estrema dei fondi e favorisce un profilo HHI più contenuto, a parità di risorse.

Demografia e geografia culturale: perché normalizzare non significa "spiegare via" la concentrazione

L'integrazione con la dinamica demografica consente una verifica essenziale: in che misura la centralità di alcune province è spiegabile dalla popolazione? Bologna è la provincia più popolosa e ciò giustifica una parte del peso istituzionale e finanziario; tuttavia, l'ampiezza del divario rispetto a province demograficamente importanti (ad esempio Modena, Parma, Reggio Emilia) suggerisce che la geografia culturale non coincide con la geografia demografica. Alcuni territori mostrano una capacità di attrazione superiore alla loro scala (il caso di Ravenna è emblematico), mentre altri, a parità di popolazione, intercettano meno risorse e meno enti (Ferrara e Piacenza). Questo è precisamente il tipo di squilibrio che le misure HHI normalizzate aiutano a qualificare: non negano la centralità dei poli, ma distinguono tra centralità "attesa" (effetto popolazione) e centralità "eccedente" (effetto istituzionale/allocativo).

Nel calcolare l'indice combinato, la scelta di attribuire il 50% ai finanziamenti e il restante 50% diviso tra popolazione ed enti ha una motivazione metodologica chiara: l'HHI, per origine e proprietà, è un indicatore progettato per misure di "quota" su grandezze economiche. Nel contesto culturale, i finanziamenti rappresentano il proxy più diretto dell'intensità allocativa e dell'effettiva capacità di azione prodotta dalle politiche pubbliche. Popolazione ed enti, invece, svolgono una funzione correttiva: evitano che l'indice descriva un pluralismo soltanto formale (molti enti, poche risorse) o che legga come "ingiusto" ciò che è in parte spiegabile con la scala demografica.

Detto in modo più rigoroso: assegnare più peso agli enti sposterebbe l'indicatore verso una misura di "diffusione istituzionale", riducendo la sensibilità alla polarizzazione della spesa; uno schema 1/3–1/3–1/3 produrrebbe un indice più "mediano", meno reattivo a shock allocativi e più orientato a cogliere territori che tengono insieme risorse, base istituzionale e bacino demografico. Poiché l'obiettivo della ricerca è misurare la concentrazione delle risorse senza ignorare struttura e popolazione, l'opzione 50/25/25 preserva il nucleo economico dell'HHI e, al contempo, integra due correttivi essenziali.

Nel complesso, i risultati delineano due modelli con differenze persistenti. La Regione presenta, in media, un profilo di concentrazione più contenuto e una dinamica che, soprattutto dopo il 2015, tende alla deconcentrazione e alla stabilizzazione. Lo Stato evidenzia livelli medi più elevati e oscillazioni più

Arti della Performance: orizzonti e culture, n. 15, 2026 – ISBN 9788854972254
DOI: https://doi.org/10.6092/unibo/amsacta/8829
Collana diretta da Matteo Casari e Gerardo Guccini: http://amsacta.unibo.it
Creative Commons: Attribuzione - Non Commerciale 4.0 (CC BY-NC 4.0)

marcate, coerenti con una logica più selettiva e con l'effetto di grandi beneficiari capaci di polarizzare quote rilevanti.

Al tempo stesso, la convergenza delle misure normalizzate e del combinato suggerisce che parte della concentrazione è "strutturale": popolazione, densità istituzionale e funzioni culturali di alto profilo tendono a co-localizzarsi. Ne deriva una lettura non binaria: non si tratta di un sistema regionale "diffuso" contrapposto a uno statale "iniquo", ma di un continuum in cui il livello regionale appare più orientato alla capillarità e alla continuità, mentre il livello statale mantiene una vocazione più gerarchica. L'HHI consente di rendere questa differenza misurabile, evitando interpretazioni impressionistiche basate solo su quote e livelli, e offre una base comparabile per discutere se – e in che misura – la governance multilivello produca riequilibrio territoriale o consolidamento dei poli storici.

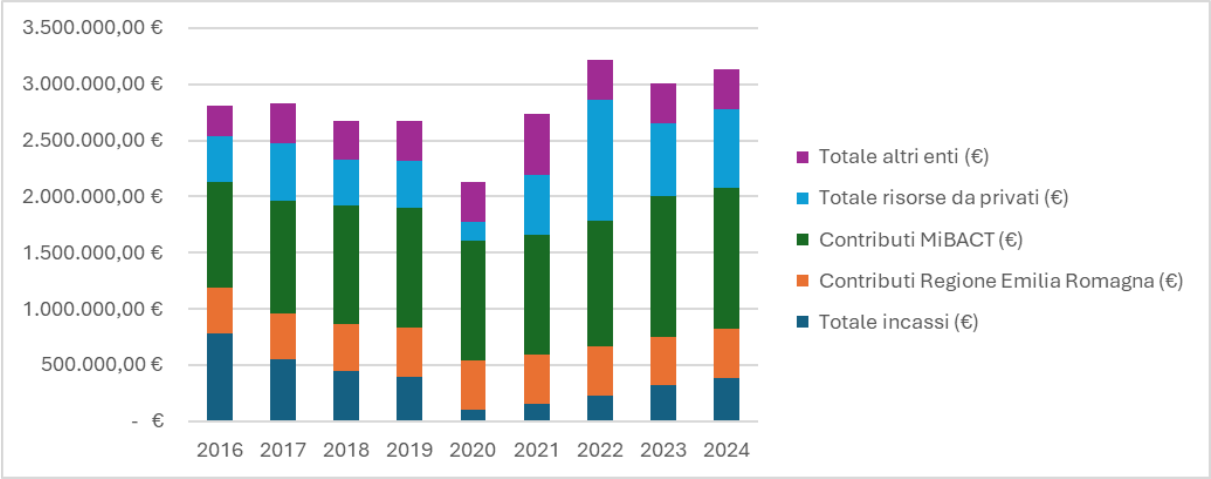
V. Box Office Ratio

Il Box Office Ratio è utilizzato in questa analisi come indicatore sintetico della relazione tra risorse proprie generate dal pubblico pagante e ricavi complessivi delle organizzazioni teatrali. In termini interpretativi, il rapporto consente di osservare quanto la sostenibilità economica di un ente sia ancorata alla domanda di mercato (biglietteria) e quanto, invece, dipenda da trasferimenti pubblici e altre entrate istituzionali. Il valore dell'indicatore non va letto come misura di "qualità" o di "successo artistico", né come proxy diretto di efficienza: esso è piuttosto una misura della struttura di finanziamento e della vulnerabilità a shock che colpiscono la fruizione (come accaduto durante la pandemia). In questo senso, il Box Office Ratio funziona come dispositivo comparativo utile a mettere in relazione modelli organizzativi differenti – teatri stabili e istituzionali, centri di produzione, festival – e a evidenziare come la loro capacità di generare ricavi autonomi sia distribuita lungo un continuum tra forte dipendenza dal sostegno pubblico e maggiore esposizione alla domanda.

L'analisi dei cinque casi studio mostra un tratto comune: la biglietteria raramente assume un ruolo maggioritario nella composizione dei ricavi. Ciò non sorprende in un sistema in cui l'intervento pubblico svolge una funzione strutturale, ma l'ampiezza delle differenze tra casi e la loro dinamica temporale rendono visibili due questioni centrali per la governance: (i) il grado di dipendenza istituzionale dalle politiche di finanziamento; (ii) la diversa capacità di assorbire gli shock che riducono la presenza di pubblico e, di conseguenza, il flusso di cassa autonomo.

Arti della Performance: orizzonti e culture, n. 15, 2026 – ISBN 9788854972254
DOI: https://doi.org/10.6092/unibo/amsacta/8829
Collana diretta da Matteo Casari e Gerardo Guccini: http://amsacta.unibo.it
Creative Commons: Attribuzione - Non Commerciale 4.0 (CC BY-NC 4.0)

V.I Teatro Due: autonomia limitata e stabilità istituzionale

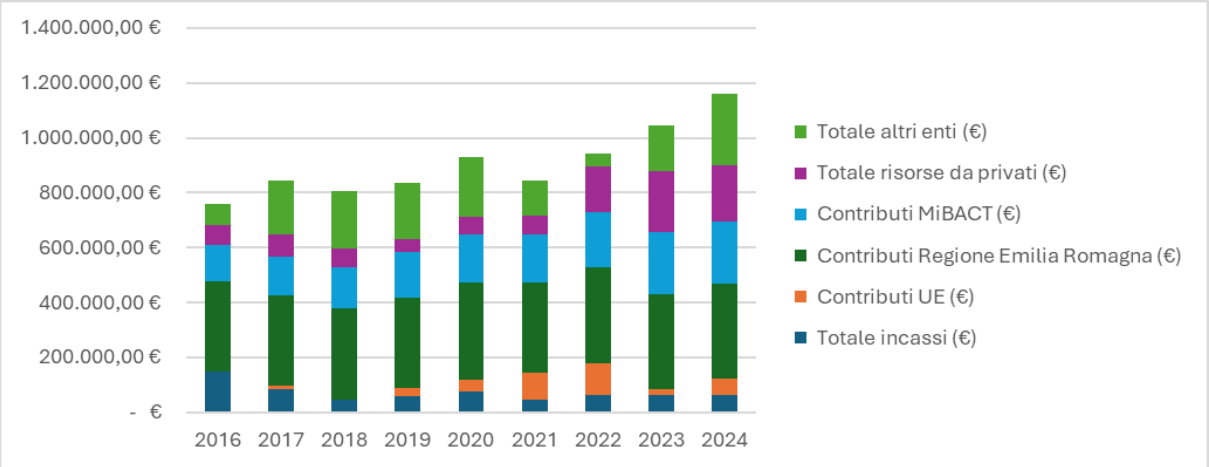


Graf. 2 – Box Office Ratio Teatro Due

Nel caso del Teatro Due, gli incassi da biglietteria (relativi a spettacoli prodotti e ospitati) oscillano in valori assoluti in un intervallo ampio – tra circa 100.000 e 800.000 euro – ma costituiscono stabilmente una quota minoritaria dei ricavi complessivi, che si collocano sopra i due milioni. La biglietteria tende quindi a svolgere un ruolo di integrazione, non di fondamento del modello economico. La discontinuità del 2020 appare qui particolarmente istruttiva: la caduta della biglietteria riduce l'apporto autonomo e rende evidente che l'equilibrio dell'ente si regge soprattutto sulla continuità dei finanziamenti pubblici, in particolare ministeriali e regionali. La traiettoria di ripresa successiva mostra un recupero, ma non tale da modificare la struttura di dipendenza: anche a fronte di un ritorno graduale del pubblico, la biglietteria non torna a svolgere una funzione trainante. In termini di governance, questo profilo è coerente con un modello di stabilità basato su riconoscimento istituzionale e sostegno pubblico regolare.

Arti della Performance: orizzonti e culture, n. 15, 2026 – ISBN 9788854972254
DOI: https://doi.org/10.6092/unibo/amsacta/8829
Collana diretta da Matteo Casari e Gerardo Guccini: http://amsacta.unibo.it
Creative Commons: Attribuzione - Non Commerciale 4.0 (CC BY-NC 4.0)

V.II Santarcangelo Festival: biglietteria marginale e pluralità delle fonti

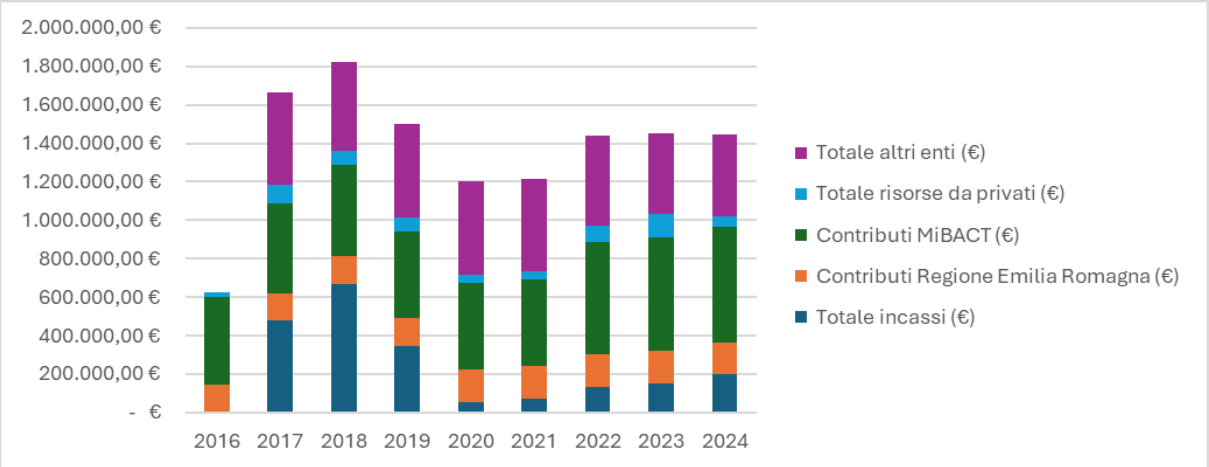


Graf. 3 – Box Office Santarcangelo Festival

Il Festival di Santarcangelo presenta un rapporto con il box office ancora più "leggero": gli incassi sono frequentemente inferiori a 100.000 euro annui e incidono per una quota contenuta sui ricavi totali (tipicamente tra il 5% e il 16%). Qui il Box Office Ratio non segnala tanto una debolezza gestionale quanto una caratteristica strutturale del formato festivaliero, in cui parte del valore prodotto è legato a progettualità, residenze, reti e dimensioni di partecipazione non sempre monetizzabili tramite biglietteria. L'elemento decisivo è la diversificazione delle entrate: oltre al sostegno regionale, assumono rilievo contributi provenienti da altri enti e, in misura crescente, da programmi sovranazionali (ad esempio Commissione Europea). Questa pluralità attenua la dipendenza da una sola fonte e produce una resilienza "per composizione": lo shock pandemico colpisce la componente di pubblico pagante, ma non determina automaticamente un collasso del sistema complessivo, perché la struttura dei ricavi è distribuita su più canali. Dal punto di vista della sostenibilità, il caso Santarcangelo rappresenta un modello in cui la governance si fonda su capacità relazionale e inserimento in circuiti progettuali esterni al solo perimetro nazionale.

Arti della Performance: orizzonti e culture, n. 15, 2026 – ISBN 9788854972254
DOI: https://doi.org/10.6092/unibo/amsacta/8829
Collana diretta da Matteo Casari e Gerardo Guccini: http://amsacta.unibo.it
Creative Commons: Attribuzione - Non Commerciale 4.0 (CC BY-NC 4.0)

V.III Ravenna Teatro: biglietteria più significativa, ma non dominante

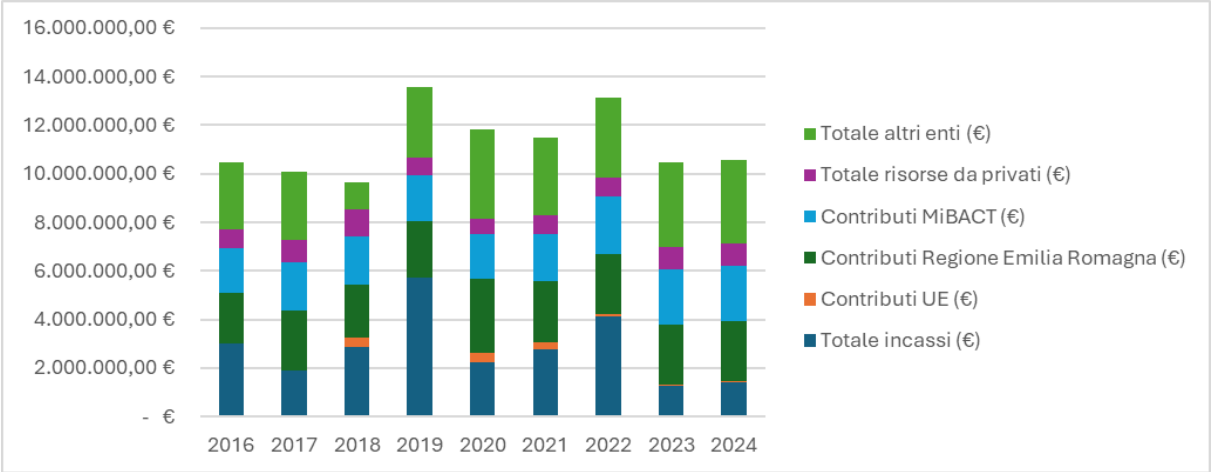


Graf. 4 – Box Office Ravenna Teatro

Ravenna Teatro mostra una dinamica più variabile e, per alcuni anni, un Box Office Ratio più elevato rispetto ai casi precedenti. In particolare, nel biennio 2017–2018 emergono picchi rilevanti: nel 2018 la biglietteria arriva a incidere fino a circa un terzo dei ricavi totali. Questo dato segnala una maggiore capacità di generare risorse autonome attraverso la relazione con il pubblico, ma non riduce la centralità dei contributi pubblici, che restano preponderanti. Il 2019 introduce una contrazione e il 2020 produce un nuovo crollo, coerente con l'impatto sistemico della pandemia sul settore. Ciò che appare distintivo nel periodo successivo è la ricostruzione progressiva dell'equilibrio senza ritorno immediato ai livelli pre-2019: la biglietteria riprende, ma con maggiore gradualità, e diventa evidente l'importanza dell'apporto di "altri enti" come componente di stabilizzazione. Interpretativamente, Ravenna Teatro si colloca in una posizione intermedia: più esposto al mercato rispetto a Teatro Due e Santarcangelo, ma sostenuto da una capacità di reperire risorse diversificate che attenua la volatilità.

Arti della Performance: orizzonti e culture, n. 15, 2026 – ISBN 9788854972254
DOI: https://doi.org/10.6092/unibo/amsacta/8829
Collana diretta da Matteo Casari e Gerardo Guccini: http://amsacta.unibo.it
Creative Commons: Attribuzione - Non Commerciale 4.0 (CC BY-NC 4.0)

V.IV Emilia Romagna Teatro (ERT): massa critica e diversificazione come dispositivo di resilienza

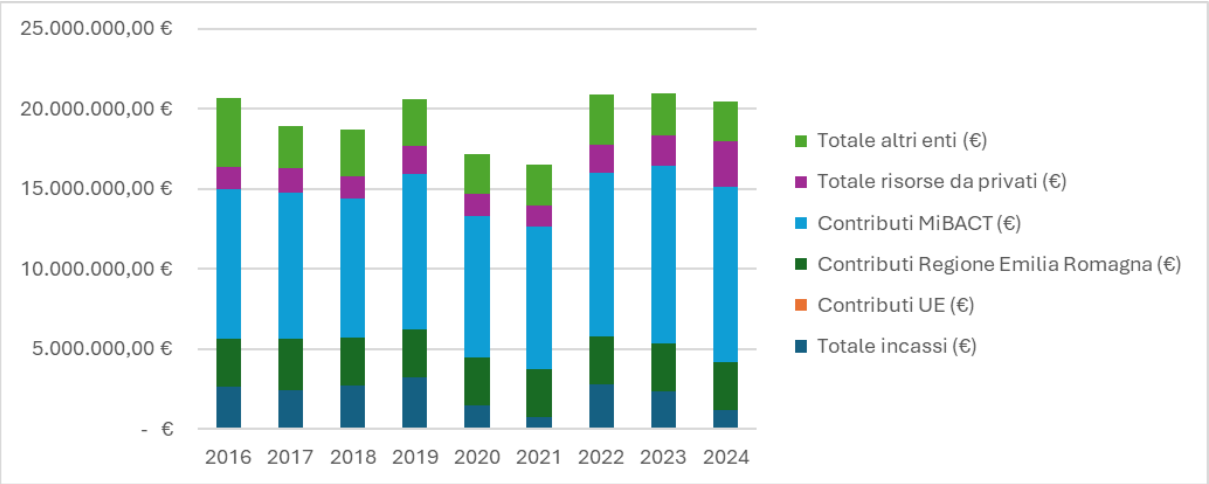


Graf. 5 – Box Office Emilia-Romagna Teatro

Nel caso di Emilia-Romagna Teatro Fondazione, l'analisi del Box Office Ratio va letta tenendo conto della scala: i ricavi complessivi raggiungono in alcuni anni dimensioni superiori ai 13 milioni di euro, riflettendo una macchina produttiva ampia e articolata. In questo quadro, la biglietteria può assumere un peso rilevante: nel 2019 supera i cinque milioni, arrivando a coprire una quota molto alta dei ricavi. Tuttavia, la pandemia produce un ridimensionamento brusco e, negli anni successivi, il ruolo del box office resta inferiore ai picchi pre-Covid. La continuità delle risorse istituzionali – pubbliche e in parte private – funge qui da "stabilizzatore sistemico": la Regione e il Ministero appaiono determinanti nel garantire continuità operativa, ma la sostenibilità di ERT deriva soprattutto dalla combinazione tra massa critica e diversificazione. In termini di governance, ERT rappresenta un caso in cui il Box Office Ratio è significativo non tanto perché segnali autonomia piena (che non emerge), quanto perché mostra come un grande ente possa alternare fasi di forte capacità di generare ricavi propri e fasi di dipendenza più marcata, mantenendo stabilità grazie alla pluralità delle entrate.

Arti della Performance: orizzonti e culture, n. 15, 2026 – ISBN 9788854972254
DOI: https://doi.org/10.6092/unibo/amsacta/8829
Collana diretta da Matteo Casari e Gerardo Guccini: http://amsacta.unibo.it
Creative Commons: Attribuzione - Non Commerciale 4.0 (CC BY-NC 4.0)

V.V Teatro Comunale di Bologna: modello "istituzionale puro" e dipendenza dal sostegno nazionale

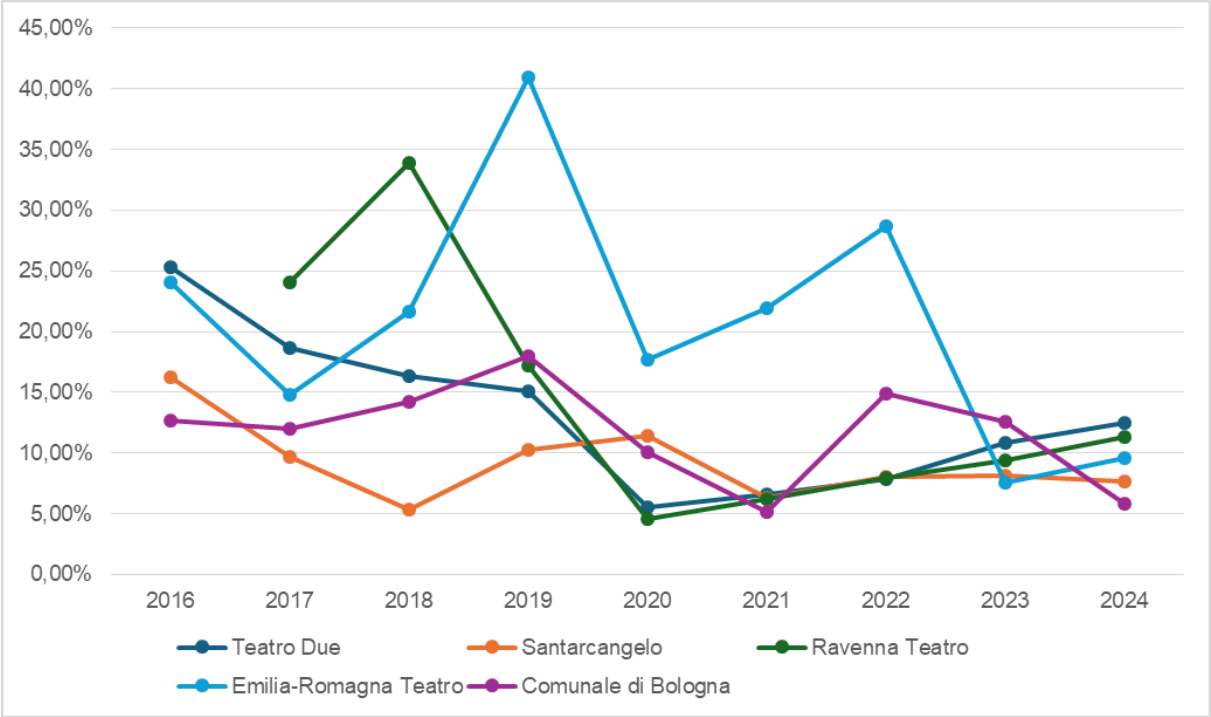


Graf. 6 – Box Office Ratio Teatro Comunale di Bologna

Il Teatro Comunale di Bologna costituisce un unicum per dimensione economica e struttura dei ricavi. I volumi complessivi superano stabilmente i 18 milioni di euro e l'elemento dominante è il contributo ministeriale, che configura un modello di sostenibilità fortemente istituzionalizzato. In questo contesto, anche incassi assolutamente rilevanti (tra 1 e 3 milioni) restano percentualmente marginali: il Box Office Ratio si colloca tipicamente tra il 5% e il 15%, con un picco nel 2018. Il Covid è leggibile come caduta della biglietteria, ma l'ente mostra resilienza proprio perché l'architettura del finanziamento è fondata su trasferimenti pubblici di ampiezza tale da assorbire lo shock.

Arti della Performance: orizzonti e culture, n. 15, 2026 – ISBN 9788854972254
DOI: https://doi.org/10.6092/unibo/amsacta/8829
Collana diretta da Matteo Casari e Gerardo Guccini: http://amsacta.unibo.it
Creative Commons: Attribuzione - Non Commerciale 4.0 (CC BY-NC 4.0)

V.VI Confronto complessivo: dipendenza pubblica condivisa, modelli di sostenibilità differenziati



Graf. 7 – Andamento complessivo Box Office Ratio dei casi studi

Nel loro insieme, i cinque casi confermano che nel sistema teatrale regionale la biglietteria svolge raramente una funzione di sostegno principale, e che la sostenibilità è largamente costruita sull'intervento pubblico. Tuttavia, le differenze tra casi sono significative e hanno implicazioni dirette per la governance.

- Modello istituzionale (Comunale di Bologna; in parte Teatro Due): alta stabilità, bassa elasticità rispetto alla domanda, forte ancoraggio ai trasferimenti (soprattutto nazionali).
- Modello progettuale e reticolare (Santarcangelo): biglietteria marginale, sostenibilità legata a diversificazione e capacità di attrarre fondi multi-livello (inclusi canali sovranazionali).
- Modello intermedio con maggiore esposizione al pubblico (Ravenna Teatro; ERT in alcuni anni): biglietteria più pesante in alcune fasi, ma comunque non sufficiente a sostituire il sostegno pubblico; resilienza affidata a mix di entrate e capacità di ricomposizione post-shock.

La pandemia agisce come "stress test" comune: in tutti i casi, la componente box office crolla, mostrando la fragilità della relazione economica con il pubblico quando la fruizione è interrotta. Ma proprio questa rottura rende visibile ciò che, in condizioni normali, può restare implicito: gli enti con maggiore diversificazione (Santarcangelo, Ravenna, in parte ERT) tendono a mostrare una capacità più

Arti della Performance: orizzonti e culture, n. 15, 2026 – ISBN 9788854972254
DOI: https://doi.org/10.6092/unibo/amsacta/8829
Collana diretta da Matteo Casari e Gerardo Guccini: http://amsacta.unibo.it
Creative Commons: Attribuzione - Non Commerciale 4.0 (CC BY-NC 4.0)

alta di mantenere stabilità senza dipendere esclusivamente da un'unica fonte; quelli con modello fortemente istituzionale (Comunale, Teatro Due) mostrano resilienza soprattutto grazie alla continuità dei trasferimenti pubblici, più che alla capacità di ricostruire rapidamente il box office.

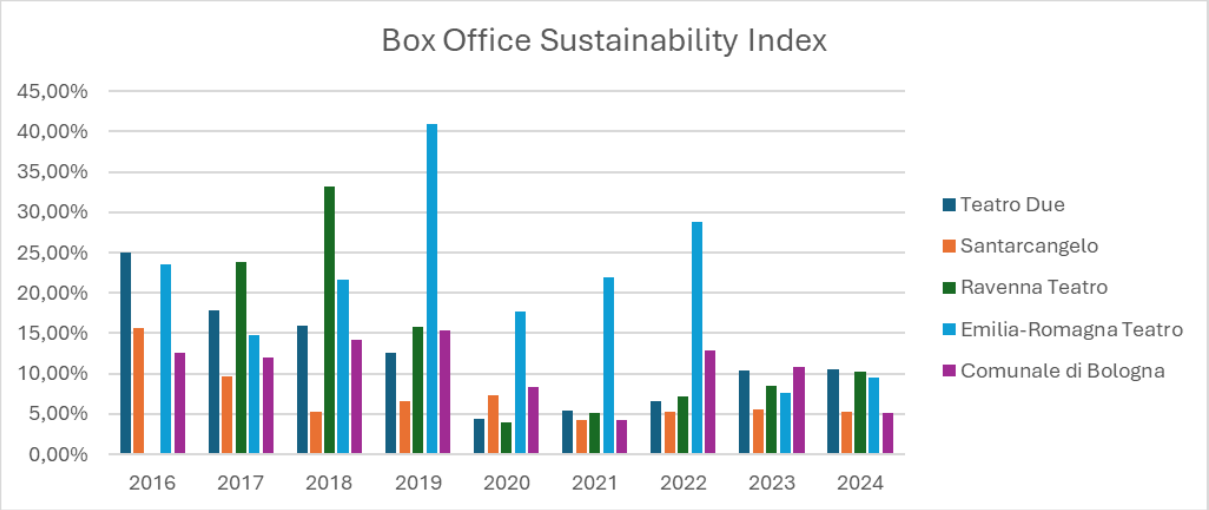
In sintesi, il Box Office Ratio consente di leggere il sistema non come un'unica traiettoria, ma come un insieme di regimi di sostenibilità: alcuni centrati su stabilità istituzionale, altri su diversificazione progettuale, altri ancora su una combinazione variabile di risorse proprie e sostegno pubblico. Questa differenziazione è cruciale per interpretare l'impatto delle politiche regionali: la Regione non finanzia un "mercato" omogeneo, ma interviene su organizzazioni con gradi diversi di esposizione alla domanda e con differenti capacità di assorbire shock, e quindi con differenti bisogni di governance e di strumenti di policy.

VI. Box Office Sustainability Index

Accanto al Box Office Ratio, il Box Office Sustainability Index (BOSI) misura una dimensione più stringente della sostenibilità economica: la capacità di coprire i costi complessivi attraverso gli incassi da biglietteria. Se il Box Office Ratio descrive il peso del box office sul totale dei ricavi, il BOSI mette direttamente in relazione entrate da pubblico pagante e struttura dei costi. Per questo, l'indicatore è particolarmente utile a cogliere la vulnerabilità finanziaria degli enti in presenza di shock che colpiscono la fruizione (pandemia) o di fasi di aumento dei costi (pressioni inflattive, rialzo dei costi energetici, crescita dei costi di produzione).

L'indice va interpretato con cautela: non misura "efficienza" né "qualità artistica", e non coincide con la sostenibilità complessiva dell'organizzazione, che nel settore dello spettacolo dal vivo dipende strutturalmente da un mix di finanziamento pubblico, sponsorizzazioni, progettualità, fundraising, coproduzioni e contributi in natura. Piuttosto, il BOSI segnala quanto una struttura sia dipendente da fonti diverse dalla biglietteria per mantenere l'equilibrio economico e, quindi, quanto l'ente sia esposto a variazioni improvvise delle condizioni esterne (riduzioni di pubblico, rinvii, limitazioni di capienza, aumento dei costi non compensato da pari crescita della domanda).

Arti della Performance: orizzonti e culture, n. 15, 2026 – ISBN 9788854972254
DOI: https://doi.org/10.6092/unibo/amsacta/8829
Collana diretta da Matteo Casari e Gerardo Guccini: http://amsacta.unibo.it
Creative Commons: Attribuzione - Non Commerciale 4.0 (CC BY-NC 4.0)



Graf. 8 - Box Office Sustainability Index dei cinque casi studio, in valori percentuali

Nel periodo osservato emerge un andamento di fondo abbastanza chiaro: tra il 2016 e il 2024 il BOSI tende a ridursi, con una discontinuità netta nel triennio 2020–2022, che coincide con la crisi pandemica e la successiva fase di riattivazione. In termini sostantivi, questo significa che la quota di costi coperta dalla biglietteria si è contratta e che la sostenibilità "diretta" da pubblico pagante si è indebolita. Tale dinamica non implica necessariamente un peggioramento gestionale: può riflettere una combinazione di fattori strutturali, tra cui (i) riduzione o trasformazione della domanda, (ii) incremento dei costi fissi o dei costi di produzione, (iii) programmazioni più caute e meno "capienti", (iv) riconfigurazione delle attività verso forme progettuali e circuitazioni diverse.

Anche questo indice mostra come tutti e cinque i casi convergano su un punto: la biglietteria copre solo una frazione dei costi complessivi e non costituisce, salvo eccezioni temporanee, il pilastro dell'equilibrio economico.

Teatro Due (Parma) presenta valori relativamente stabili ma in progressivo calo: dal circa 25% nel 2016 a poco più del 10% nel 2024. La lettura più immediata è che la capacità di copertura dei costi tramite pubblico pagante si sia ridotta nel tempo e che la crisi pandemica abbia agito da acceleratore di una fragilità già presente: nel 2020 il box office crolla e, pur con una ripresa successiva, l'indice non torna ai livelli precedenti. In un articolo, questo caso funziona bene come esempio di modello in cui la sostenibilità è strutturalmente "ancorata" a fonti istituzionali e a entrate non di mercato.

Santarcangelo Festival si colloca costantemente sui valori più bassi dell'intero campione, con un BOSI che raramente supera il 6%. Questo dato è coerente con la natura festivaliera e con un'economia in cui la biglietteria è tipicamente una componente marginale rispetto a contributi pubblici, progettualità e

Arti della Performance: orizzonti e culture, n. 15, 2026 – ISBN 9788854972254
DOI: https://doi.org/10.6092/unibo/amsacta/8829
Collana diretta da Matteo Casari e Gerardo Guccini: http://amsacta.unibo.it
Creative Commons: Attribuzione - Non Commerciale 4.0 (CC BY-NC 4.0)

partenariati. Il punto rilevante non è tanto il livello basso, quanto la stabilità relativa: l'indice non oscilla in modo estremo, segnalando un equilibrio che non dipende in modo critico dalla domanda pagante.

Ravenna Teatro evidenzia la dinamica più oscillante: raggiunge un picco molto alto nel 2018 (oltre il 30%), poi registra una contrazione e un forte calo nel 2020; nel post-pandemia tende a stabilizzarsi intorno al 10%. Questa traiettoria suggerisce una maggiore sensibilità alle condizioni della domanda e alla programmazione: quando l'attività è intensa e il pubblico risponde, la biglietteria incide in modo significativo; quando l'attività si riduce o il contesto peggiora, l'indicatore scende rapidamente. In termini di governance, Ravenna Teatro appare come un caso "intermedio": più esposto al pubblico rispetto a Teatro Due e Santarcangelo, ma comunque non in grado di sostenere i costi prevalentemente con box office.

Emilia-Romagna Teatro (ERT) mostra i valori potenzialmente più elevati e la maggiore variabilità, con un picco superiore al 40% nel 2019, cioè il momento di massima autosostenibilità diretta tra i cinque casi. Tuttavia, nel post-pandemia l'indice scende fortemente e arriva sotto il 10% nel 2023–2024. Questa caduta è particolarmente informativa: indica che, anche per un grande soggetto con massa critica e capacità di attrarre pubblico, l'equilibrio può spostarsi rapidamente quando cambiano le condizioni interne, esterne e/o cresce la pressione dei costi.

Il Teatro Comunale di Bologna si distingue per una maggiore stabilità, con un BOSI tendenzialmente compreso tra 10% e 15%. In assoluto, gli incassi possono essere elevati, ma i costi complessivi lo sono ancora di più, e la struttura economica rimane tipicamente "istituzionale": produzioni ad alto costo, personale e infrastrutture rilevanti, forte dipendenza da contributi pubblici. La stabilità dell'indice, più che il livello, è la chiave interpretativa: segnala un modello in cui il box office contribuisce in modo regolare ma non decisivo alla copertura dei costi.

Letti congiuntamente, i risultati mostrano una polarizzazione tra modelli:

- Enti di scala grande e/o istituzionale (ERT, Comunale): possono raggiungere BOSI alti in alcuni anni (ERT) o mantenere una quota moderata e stabile (Comunale), ma restano comunque strutturalmente dipendenti da fonti non di mercato.
- Teatri e strutture più piccole / festival (Teatro Due, Ravenna, Santarcangelo): presentano BOSI tendenzialmente più bassi e/o più volatili; sono più esposti alle oscillazioni del pubblico e alle discontinuità di programmazione, salvo casi (festival) in cui il modello è progettato per non dipendere dalla biglietteria.

Arti della Performance: orizzonti e culture, n. 15, 2026 – ISBN 9788854972254
DOI: https://doi.org/10.6092/unibo/amsacta/8829
Collana diretta da Matteo Casari e Gerardo Guccini: http://amsacta.unibo.it
Creative Commons: Attribuzione - Non Commerciale 4.0 (CC BY-NC 4.0)

Questo quadro conferma un punto cruciale per la sostenibilità del sistema regionale: la fragilità non coincide con la "piccolezza", ma con la combinazione tra struttura dei costi e capacità di generare domanda pagante, e soprattutto con il grado di diversificazione delle entrate. In questa prospettiva, la diminuzione diffusa del BOSI nel lungo periodo segnala che l'equilibrio economico dello spettacolo dal vivo si regge sempre meno sulla copertura diretta dei costi tramite pubblico pagante e sempre più su risorse istituzionali e progettuali.

Dal punto di vista delle strategie organizzative e delle policy, il trend suggerisce tre implicazioni:

1. Diversificazione delle entrate: l'indebolimento del BOSI rende più importante ampliare le fonti di sostegno (partnership, fundraising, progetti, coproduzioni, contributi pluriennali).
2. Rafforzamento del rapporto con il pubblico: non come obiettivo "mercatista", ma come leva di stabilità (audience development, accessibilità, politiche di prezzo, fidelizzazione).
3. Riduzione della vulnerabilità a scelte allocative e cicli di finanziamento: quando la quota di costi coperta dal box office è bassa, anche variazioni relativamente contenute dei contributi possono diventare decisive.

In sintesi, il Box Office Sustainability Index mette a fuoco la sostenibilità "diretta" e mostra che essa si è contratta nel periodo considerato, con una frattura evidente nel triennio pandemico e un recupero incompleto. La comparazione tra casi conferma la coesistenza di modelli economici differenti, ma accomunati da una dipendenza strutturale da fonti extra-box-office. Proprio per questo, l'indicatore è utile non per "valutare" gli enti, ma per comprendere quanto il sistema regionale necessiti di governance multilivello e strumenti di stabilizzazione coerenti con la natura non-market dello spettacolo dal vivo.

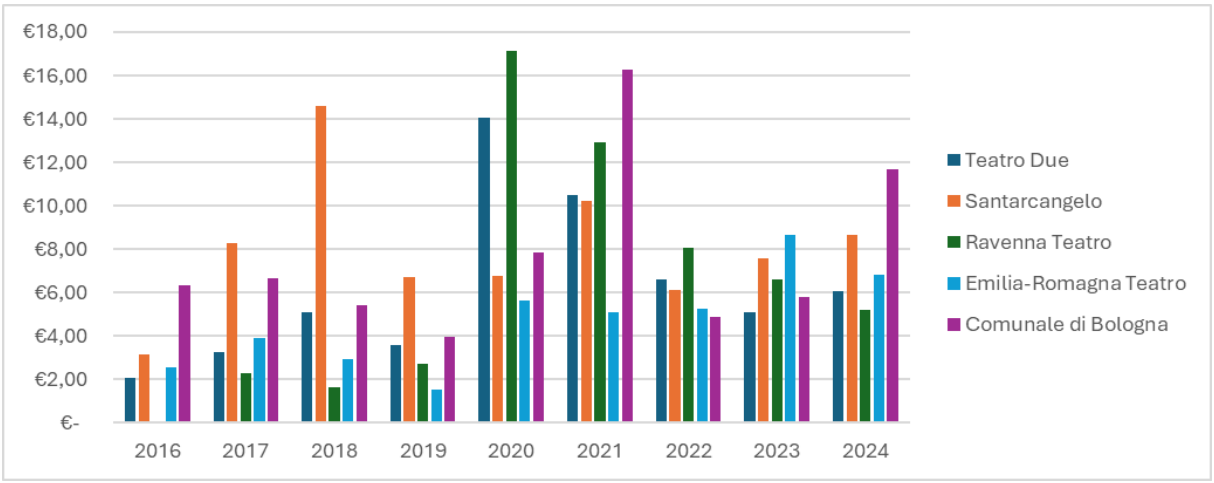
VII. Box Office Ratio on Subsidies

Il Box Office Ratio on Subsidies è un indicatore particolarmente utile per leggere, in chiave comparativa, la dipendenza strutturale degli enti dallo spettacolo dal vivo dal finanziamento pubblico. L'indice esprime, per ciascun anno e per ciascun soggetto analizzato, quanti euro di contributi pubblici sono associati a ogni euro di ricavo da biglietteria. In altri termini, misura l'intensità del sostegno pubblico necessaria a sostenere la capacità dell'organizzazione di produrre e presentare spettacolo in relazione alle entrate generate dal pubblico pagante.

Arti della Performance: orizzonti e culture, n. 15, 2026 – ISBN 9788854972254
DOI: https://doi.org/10.6092/unibo/amsacta/8829
Collana diretta da Matteo Casari e Gerardo Guccini: http://amsacta.unibo.it
Creative Commons: Attribuzione - Non Commerciale 4.0 (CC BY-NC 4.0)

A differenza di indicatori tipici della redditività, il Box Office Ratio on Subsidies non va interpretato come una misura "di performance" in senso stretto. Nel settore culturale, e in particolare nello spettacolo dal vivo, un valore elevato non segnala automaticamente inefficienza: può riflettere la scelta di programmare attività ad alta intensità artistica e tecnica, una missione che privilegia ricerca, sperimentazione, accessibilità e funzione pubblica rispetto alla massimizzazione dei ricavi di mercato. Per questa ragione, l'indice è più correttamente letto come una misura di sussidio-intensità: valori alti indicano che la produzione culturale è sostenuta prevalentemente da risorse pubbliche; valori più contenuti segnalano una maggiore incidenza della domanda pagante sul mix di finanziamento, senza che ciò implichi automaticamente una valutazione di merito.

L'andamento dell'indicatore, inoltre, è molto sensibile agli shock che colpiscono la biglietteria. In particolare, durante la crisi pandemica il rapporto tende a crescere per effetto di un meccanismo noto: gli incassi possono ridursi bruscamente e rapidamente, mentre i contributi pubblici – anche quando vengono rimodulati – presentano spesso una dinamica più lenta e talvolta anticiclica, finalizzata a mantenere in vita il tessuto organizzativo. Per questo, i picchi del periodo 2020–2021 devono essere letti come una variazione di contesto prima ancora che come un cambio strutturale di modello.



Graf. 9 - Box Office ratio on subsidies

Il Teatro Due presenta un andamento relativamente regolare nella maggior parte della serie, con oscillazioni che indicano un mix di finanziamento tendenzialmente stabile ma vulnerabile agli shock sul pubblico. I valori variano entro un intervallo ampio (circa 2–14 euro di contributi per ogni euro di biglietteria), con un picco netto nel 2020, coerente con la riduzione improvvisa degli incassi durante la pandemia. Nel periodo successivo l'indicatore rientra su livelli intermedi, segnalando una ripresa della

Arti della Performance: orizzonti e culture, n. 15, 2026 – ISBN 9788854972254
DOI: https://doi.org/10.6092/unibo/amsacta/8829
Collana diretta da Matteo Casari e Gerardo Guccini: http://amsacta.unibo.it
Creative Commons: Attribuzione - Non Commerciale 4.0 (CC BY-NC 4.0)

capacità di generare ricavi da pubblico, pur entro un quadro in cui il sostegno pubblico continua a svolgere una funzione determinante di stabilizzazione.

Il Festival mostra la maggiore volatilità dell'intero campione, con valori che oscillano da livelli relativamente contenuti a valori elevati (fino a oltre 14 euro). Questa instabilità è coerente con la natura organizzativa e produttiva di un festival, la cui economia è per definizione più esposta a cicli progettuali, bandi, partenariati e intensità programmatorie variabili. In alcuni anni, l'aumento del rapporto può riflettere non soltanto una minore biglietteria, ma anche un incremento della componente pubblica a sostegno di un programma più ambizioso o sperimentale. In tal senso, valori elevati non indicano una "scarsa capacità di mercato", bensì la presenza di un modello in cui il sostegno pubblico svolge la funzione di rendere possibile una produzione culturale orientata a ricerca e innovazione, che non è progettata per autofinanziarsi prevalentemente con i biglietti.

Ravenna Teatro presenta valori mediamente più contenuti rispetto a Santarcangelo e al Comunale e un profilo più regolare, pur con un picco evidente nel 2020. Nella maggior parte degli anni, il rapporto tende a collocarsi entro un intervallo indicativo di 3–10 euro. Questa traiettoria suggerisce un equilibrio relativamente più "vicino" alla domanda pagante rispetto ad altri casi del campione, pur rimanendo strutturalmente sostenuto dal finanziamento pubblico. La riduzione del rapporto dopo il biennio pandemico può essere letta come segnale di ripresa del pubblico e di ricomposizione del mix di entrate, senza che ciò implichi l'uscita da una condizione di dipendenza dai sussidi (che resta fisiologica per la natura dell'attività).

ERT si colloca su valori intermedi e complessivamente più stabili (indicativamente 4–8 euro), coerenti con la scala dell'organismo e con un modello che combina produzione, ospitalità e circuitazione su volumi rilevanti. La relativa stabilità dell'indice suggerisce una struttura in cui la biglietteria contribuisce in modo significativo ma non dominante, e in cui i contributi pubblici garantiscono la continuità e la capacità produttiva. L'aumento del rapporto nel post-2019 è compatibile con due fattori non alternativi: (i) l'effetto pandemia sugli incassi e sulle abitudini di fruizione; (ii) variazioni nel perimetro e nell'intensità di attività, nonché nella composizione dei ricavi.

Il Comunale presenta i valori mediamente più elevati del campione (circa 6–16 euro), in linea con il modello lirico-sinfonico: produzioni ad alto costo, elevata specializzazione tecnica, strutture e personale consistenti, e una biglietteria che – pur importante in valore assoluto – difficilmente può rappresentare una quota proporzionale al costo complessivo. In questo quadro, il rapporto alto non segnala un'anomalia: descrive una condizione strutturale del settore lirico-sinfonico, in cui il

Arti della Performance: orizzonti e culture, n. 15, 2026 – ISBN 9788854972254
DOI: https://doi.org/10.6092/unibo/amsacta/8829
Collana diretta da Matteo Casari e Gerardo Guccini: http://amsacta.unibo.it
Creative Commons: Attribuzione - Non Commerciale 4.0 (CC BY-NC 4.0)

finanziamento pubblico è parte integrante della funzione istituzionale e della possibilità stessa di produrre repertorio e nuove produzioni mantenendo standard artistici e tecnici.

La lettura comparata mostra che tutti i casi analizzati condividono una dipendenza significativa dal sostegno pubblico, ma con intensità differenti. La differenza non è soltanto quantitativa: è soprattutto qualitativa e mission-driven. Gli enti con costi strutturali elevati e obblighi istituzionali (come una fondazione lirico-sinfonica) presentano, in modo fisiologico, rapporti più alti; festival e organizzazioni orientate alla ricerca possono mostrare volatilità più marcata perché la biglietteria è una componente deliberatamente secondaria rispetto alla progettualità; gli organismi di produzione e i teatri di prosa possono collocarsi su livelli intermedi, più sensibili ai cicli della domanda ma talvolta in grado di ridurre il rapporto in fasi di ripresa del pubblico.

Inoltre, l'indicatore consente di leggere un punto che è centrale per la governance: il rapporto tra sussidio e biglietteria non descrive solo un equilibrio contabile, ma rimanda a una scelta implicita di politica culturale. Un sistema in cui per ogni euro di biglietteria sono necessari molti euro di contributi pubblici è un sistema che riconosce lo spettacolo dal vivo come bene a forte componente pubblica, in cui l'obiettivo non è la copertura integrale dei costi tramite mercato, ma la produzione di valore culturale, sociale e territoriale.

In conclusione, il Box Office Ratio on Subsidies conferma che la relazione tra sostegno pubblico e ritorno di mercato varia in modo significativo in base alla missione e alla scala dell'ente, ma resta in ogni caso costitutiva del funzionamento del sistema teatrale regionale. Proprio per questo, l'indicatore mette a fuoco la natura della sostenibilità nello spettacolo dal vivo: un equilibrio strutturale tra domanda, sussidio e obiettivi di policy, entro cui la biglietteria è importante, ma raramente può essere decisiva.

VIII. Conclusioni

L'analisi congiunta dei flussi di finanziamento, della loro distribuzione territoriale e degli indicatori economici dei principali enti dello spettacolo dal vivo in Emilia-Romagna restituisce l'immagine di un sistema gerarchico ma policentrico, sostenuto da una governance multilivello in cui Stato e Regione svolgono funzioni distinte e complementari.

Arti della Performance: orizzonti e culture, n. 15, 2026 – ISBN 9788854972254
DOI: https://doi.org/10.6092/unibo/amsacta/8829
Collana diretta da Matteo Casari e Gerardo Guccini: http://amsacta.unibo.it
Creative Commons: Attribuzione - Non Commerciale 4.0 (CC BY-NC 4.0)

Sul piano territoriale, Bologna si conferma il principale polo di attrazione delle risorse, ma la sua centralità non assume caratteri monopolistici. Nel corso del periodo analizzato la sua quota relativa diminuisce, mentre si rafforzano Ravenna, Parma, Rimini e diverse province medie. Gli indici di Herfindahl–Hirschman mostrano una concentrazione moderata e in progressiva riduzione, soprattutto quando i finanziamenti vengono normalizzati per popolazione ed enti, indicando un processo di riequilibrio territoriale più che di polarizzazione.

Il confronto con i finanziamenti statali evidenzia un modello differente: lo Stato tende a concentrare maggiormente le risorse su pochi poli di eccellenza, mentre la Regione svolge una funzione di compensazione e stabilizzazione, attenuando gli squilibri prodotti dalla selettività nazionale. Ne emerge una forma di governance in cui l'intervento regionale non sostituisce quello statale, ma ne modula gli effetti territoriali.

Gli indicatori di box office dei cinque casi studio confermano che la sostenibilità economica del settore non è affidabile al mercato. In nessun caso la biglietteria copre una quota rilevante dei costi, e la pandemia ha reso ancora più evidente la funzione anticiclica dei finanziamenti pubblici. I diversi modelli organizzativi – dal teatro lirico ai festival di ricerca – mostrano gradi diversi di dipendenza dai sussidi, ma tutti convergono su una struttura in cui il sostegno pubblico costituisce il principale fattore di stabilità.

Nel complesso, il sistema regionale non appare né iper-concentrato né frammentato, ma caratterizzato da un equilibrio dinamico tra poli forti e rete diffusa. La politica culturale regionale ha progressivamente ridotto la concentrazione senza indebolire i centri di produzione più rilevanti, costruendo un ecosistema più resiliente e meno dipendente da un singolo hub. In questo senso, l'Emilia-Romagna rappresenta un caso di governance culturale matura, in cui il finanziamento pubblico non sostituisce il mercato, ma ne corregge i limiti strutturali per garantire pluralismo, continuità e coesione territoriale.

Arti della Performance: orizzonti e culture, n. 15, 2026 – ISBN 9788854972254
DOI: https://doi.org/10.6092/unibo/amsacta/8829
Collana diretta da Matteo Casari e Gerardo Guccini: http://amsacta.unibo.it
Creative Commons: Attribuzione - Non Commerciale 4.0 (CC BY-NC 4.0)

Bibliografia

Friedman, J. – Hastie, T. – Tibshirani, R.

2001 *The Elements of Statistical Learning: Data Mining, Inference, and Prediction*, Springer-Verlag, New York 2001, pp. 41-78.

Philips, Louis (a cura di)

1998 *Applied Industrial Economics*, Cambridge University Press, Cambridge – New York 1998, pp. 368-374.

Schmidt, Thomas

2017 *Theater, Krise und Reform. Eine Kritik des deutschen Theatersystems.* Springer VS, Wiesbaden.

2023 *Power and Structure in Theater. Asymmetries of Power.* Springer VS, Wiesbaden.

Documentazione istituzionale

Legge 30 aprile 1985, n. 163, recante: “Nuova disciplina degli interventi dello Stato a favore dello spettacolo”.

MiBACT (2014). D.M. 1° luglio 2014, recante: “Nuovi criteri per l’erogazione e modalità per la liquidazione e l’anticipazione di contributi allo spettacolo dal vivo”.

Regione Emilia-Romagna, Legge Regionale 22 agosto 1994, n. 37, recante: “Norme in materia di promozione culturale”

Regione Emilia-Romagna, Legge Regionale 4 marzo 1999, n. 13, recante: “norme in materia di spettacolo”.

Sitografia istituzionale

ISTAT (Istituto Nazionale di Statistica). *Rivaluta — Calcolo delle rivalutazioni monetarie*. Servizio online per il calcolo delle variazioni percentuali tra indici statistici e certi coefficienti per fini legali (ad es. rivalutazione di valori monetari secondo gli indici dei prezzi al consumo, FOI, NIC, ecc.). Disponibile su: https://rivaluta.istat.it/Rivaluta/ (ultimo accesso: 11 febbraio 2026).

Arti della Performance: orizzonti e culture, n. 15, 2026 – ISBN 9788854972254
DOI: https://doi.org/10.6092/unibo/amsacta/8829
Collana diretta da Matteo Casari e Gerardo Guccini: http://amsacta.unibo.it
Creative Commons: Attribuzione - Non Commerciale 4.0 (CC BY-NC 4.0)

Le politiche contemporanee dello spettacolo dal vivo tra intervento statale e autonomie locali (2021-2024). Sulle residenze artistiche

di Matteo Casari ed Emanuele Regi[1]

I. Introduzione

Le residenze artistiche sono un fenomeno di estremo interesse e rilievo nel panorama dello spettacolo dal vivo. Sia per la dinamicità del settore – in costante espansione[2], ricchissimo di declinazioni e modi di interpretare la propria vocazione – sia per le novità sul piano legislativo e, conseguentemente, per il meccanismo di finanziamento a valere su fondi FNSV e regionali. In queste pagine non saranno affrontate questioni di poetica o di tensione artistica del variegato orizzonte delle residenze italiane, bensì ci si concentrerà sul peculiare quadro normativo di riferimento – emblematico delle potenzialità della materia concorrente profilata dalla modifica del Titolo V della Costituzione[3] – e, attraverso l'analisi di tre casi studio, si proverà a pesare quantitativamente e analizzare qualitativamente lo stato dell'arte sul piano economico e organizzativo.

Sebbene un principio di «residenzialità» (Guccini 2015: 198) sia da sempre rinvenibile nelle prassi teatrali[4] è solo con gli anni '90 del Novecento, e ancor più a cavallo del nuovo millennio, che il fare residenza come opportunità di un maggior ingaggio con il territorio e come risposta al bisogno di spazi espresso dalle generazioni più giovani di artisti della scena inizia ad addensarsi in precise linee di azione e scelte progettuali. Il fenomeno è indubbiamente partito dal basso e da qui derivano probabilmente la sua proteiforme ricchezza e le difficoltà di pervenire a una norma generale che, individuando le residenze come fattore positivo e meritorio di riconoscimento e supporto, permettesse al legislatore di indirizzare risorse a suo sostegno nel più generale quadro di finanziamento allo spettacolo dal vivo.

[1] Ai fini delle attribuzioni i paragrafi 1 e 2 sono di Matteo Casari, i paragrafi 3 e 4 di Emanuele Regi.
[2] Limitatamente alle dotazioni FUS/FNSV le Residenze hanno visto passare il contributo annuo da circa 600.000 euro nel 2015 (primo anno in cui è stato previsto) agli oltre 2.600.000 euro del 2025.
[3] Per maggiori dettagli in merito al rapporto tra residenze e materia concorrente si veda Ferrante (2023), in particolare pp. 48-49.
[4] Nel corso del Novecento teatrale, in particolare, il principio di residenzialità ha collimato anche con le dinamiche di fuoriuscita dagli spazi convenzionali. Questo procedere è foriero di una nuova coabitazione: «Elaborando territori per sé e per le proprie relazioni, gli uomini di teatro mettono in questione confini e orientamenti. Diventano spie e orientamenti, funzioni e gerarchie» (Guarino 2008: 25).

Arti della Performance: orizzonti e culture, n. 15, 2026 – ISBN 9788854972254
DOI: https://doi.org/10.6092/unibo/amsacta/8829
Collana diretta da Matteo Casari e Gerardo Guccini: http://amsacta.unibo.it
Creative Commons: Attribuzione - Non Commerciale 4.0 (CC BY-NC 4.0)

Nel Decreto Ministeriale n° 470 del 4 novembre 1999, al Capo IV, articolo 24, comma 2 compare così il primo riferimento alle residenze, definite multidisciplinari e intese come permanenza di una compagnia per almeno tre anni presso un teatro municipale o più teatri nell'ambito di un territorio definito non superiore a quello di due province confinanti. Il legame, o vincolo, territoriale è qualificante ma l'eventuale finanziamento mirava a premiare le rappresentazioni e le aperture al pubblico del teatro piuttosto che la creazione di uno spazio e un tempo per la libera ricerca del nuovo: era il prodotto a prevalere sul processo. Tale sottolineatura è fondamentale per cogliere il netto cambio di paradigma – conseguente anche al prevalere nel comparto delle residenze di questa finalità qualificante – introdotto dall'art. 45 nel DM 1 luglio 2014 nel quale le residenze vengono definite «esperienze di rinnovamento dei processi creativi, della mobilità, del confronto artistico nazionale e internazionale, di incremento dell'accesso e di qualificazione della domanda». Il processo, qui, prevale sul prodotto e l'accento è posto fortemente sul rinnovamento. Il 2015, avvio del primo triennio di finanziamento, segna il momento del primo riconoscimento istituzionale e il passaggio, per le realtà che miravano ad essere finanziate, da un libero agire a una progettazione che rispondesse ai criteri stabiliti dal legislatore.

Nel 2017 l'articolo 45 diviene 43 ma la definizione di cosa si intenda per residenza non muta sostanza:

> «Per Residenza si intende un luogo votato alla creazione performativa contemporanea, connotato da una conduzione e gestione professionale che promuova i processi creativi e alimenti la diversità artistica e che sia dotato di spazi attrezzati, strutture tecniche e competenze professionali che consentano ad artisti singoli o a una compagine artistica di fruire di periodi di permanenza tali da fornire opportunità di crescita professionale e di creazione artistica, sulla base di un progetto strutturato e condiviso. L'attività di una residenza è funzionale allo sviluppo, all'innovazione e al rinnovamento del sistema dello spettacolo dal vivo e si deve caratterizzare per coerenza progettuale, quale punto di riferimento per gli artisti nel loro percorso creativo, sia per le realtà produttive del sistema dello spettacolo, sia per il contesto territoriale in cui si trova ad operare». (Intesa tra il Governo, le Regioni e le Province Autonome di Trento e Bolzano ai sensi dell'ART.3 "Residenze" del D.M. 332 del 27 luglio 2017. Art. 3 – Definizioni)

La definizione appena proposta impone di ricordare la centralità dell'Intesa di Programma siglata tra Stato e Conferenza delle Regioni e delle Province autonome, intesa che stabilisce un quadro inedito di cooperazione inter-istituzionale nel co-finanziamento attraverso accordi di programma specifici che ogni Regione negozia con lo Stato centrale in merito a: pianificazione delle attività, linee guida comuni per la stesura dei bandi regionali che riconosceranno le quote congiunte di finanziamento, modalità di

Arti della Performance: orizzonti e culture, n. 15, 2026 – ISBN 9788854972254
DOI: https://doi.org/10.6092/unibo/amsacta/8829
Collana diretta da Matteo Casari e Gerardo Guccini: http://amsacta.unibo.it
Creative Commons: Attribuzione - Non Commerciale 4.0 (CC BY-NC 4.0)

cofinanziamento, predisposizione di modelli uniformi per la redazione dei bilanci e della rendicontazione. Sempre nel decreto poco sopra citato vengono per la prima volta indicate le due tipologie di residenza che connotano ancora oggi il panorama del settore: Centri di Residenza (massimo uno per Regione e formato da cordate di almeno due soggetti) e Artisti nei Territori (da uno a cinque in base alla popolosità della Regione). La cifra messa a bando può coprire fino all'80% dei costi dichiarati ed è costituita da una quota del 60% dal MiC e del 40% dalla Regione per i Centri di Residenza. Per gli Artisti nei Territori, invece, le quote sono del 40% dal MiC e del 60% dalla Regione[5].

È rilevante, e in misura significativa, che la pubblicazione e la gestione del bando siano affidate alle Regioni, le quali diventano così il punto di riferimento per i soggetti interessati a candidarsi. Ciò riduce sensibilmente la distanza — non solo geografica, ma anche istituzionale — tra chi finanzia e chi aspira al finanziamento, rafforzando il nesso territoriale che costituisce l'essenza stessa delle residenze. Ne risulta valorizzato il rapporto diretto con l'Ente territoriale competente, con cui si instaurano forme di dialogo e conoscenza più immediate ed efficaci, spesso su basi di una conoscenza pregressa.

Al momento della stesura di queste pagine non è ancora possibile definire la geografia delle residenze per il triennio 2025-2027. I noti ritardi nell'emanazione del FNSV 2025 hanno prodotto, a cascata, slittamenti sulla definizione dell'Intesa e dei bandi regionali. Rispetto alle norme del triennio precedente non si segnalano modifiche di rilievo se non, appunto, sulle scadenze. Ed è alla situazione fotografata sulla coda del triennio 2022-2024 che queste pagine si rivolgono. I dati che saranno presentati e discussi sono stati raccolti tramite un questionario inviato nel mese di luglio del 2025. L'individuazione dei soggetti è avvenuta attraverso la mappatura[6] direttamente gestita dal ministero sul sito Residenze Artistiche che nel triennio preso in analisi individua i seguenti soggetti: 41 Centri di Residenza (si includono sia capofila che partner) e 44 Artisti nei Territori che hanno ottenuto un finanziamento nel triennio 2022-2024 per un totale di 85 soggetti. Il tasso di risposta è stato soddisfacente attestandosi attorno al 25%, ossia hanno aderito 21 realtà.

Il questionario raccoglie informazioni sul funzionamento dei Centri di Residenza e delle Residenze per Artisti nei Territori, con particolare attenzione alla loro struttura organizzativa, alle fonti di finanziamento e al rapporto con il territorio. Vengono indagate la continuità delle risorse economiche,

[5] Per maggiori dettagli sull'Intesa e le modalità di gestione dei finanziamenti si vedano Ferrante (2023) e Guerra (2023).
[6] Una mappa dei Centri di Residenza degli Artisti nei Territori è disponibile (sebbene non sia esplicitata la data di ultimo aggiornamento) sul sito dedicato https://www.residenzeartistiche.it (ultimo accesso: 11 febbraio 2026) gestito dal MiC. Nelle stesse pagine sono disponibili vari documenti di interesse.

Arti della Performance: orizzonti e culture, n. 15, 2026 – ISBN 9788854972254
DOI: https://doi.org/10.6092/unibo/amsacta/8829
Collana diretta da Matteo Casari e Gerardo Guccini: http://amsacta.unibo.it
Creative Commons: Attribuzione - Non Commerciale 4.0 (CC BY-NC 4.0)

le attività svolte con le comunità locali, le collaborazioni con reti istituzionali e i servizi offerti agli artisti, come spazi di lavoro, vitto, alloggio e supporto finanziario. Il questionario esplora, inoltre, aspetti legati alla sostenibilità ambientale, all'inclusione sociale e alle principali criticità operative, delineando un quadro complessivo del ruolo culturale e sociale svolto da queste realtà nel contesto regionale.

Lungo le principali dorsali tematiche del questionario, inoltre, è stata condotta una intervista con il Centro di Residenza pugliese TRAC (Teatri di Residenza Artistica Contemporanea) al quale hanno preso parte rappresentanti di tre delle cinque realtà consorziate: Bottega degli Apocrifi (capofila), Principio Attivo Teatro e CREST. Il Centro della Puglia è uno dei tre casi di studio affrontati più in dettaglio in questo articolo assieme a quello dell'Emilia-Romagna – costituito da L'arboreto-Teatro dimora e La Corte Ospitale – e della Lombardia con IntercettAzioni, rete aggregata da CLAPS-Centro Lombardia Arti Pluridisciplinari (capofila) comprendente soggetti diversi: Lagaam; ZonaK; Teatro delle Moire; Cooperativa Sociale Circolo Industria Scenica.

Sul fronte quantitativo, infine, ci si è avvalsi dei dati e dei riscontri incrociati offerti da MIDAS (Mappatura Italiana Dati Arti dello Spettacolo), il database elaborato dall'unità bolognese[7] del Progetto PRIN *Performing arts, economics, and cultural policies*. L'estrazione di dati, in questo caso, ha riguardato specificatamente i Centri di Residenza di Emilia-Romagna, Lombardia e Puglia.

La ricerca, focalizzandosi sulle residenze artistiche, ha teso a evidenziare alcuni punti chiave in relazione al gruppo di ricerca dell'Università di Bologna: la relazione tra Stato e Regioni dopo la riforma del Titolo V, il finanziamento extra FNSV e il rapporto con i nuovi *player* territoriali come le Fondazioni di origine bancaria. A questi si aggiungono alcuni interrogativi specifici, centrali per l'oggetto di studio, come la relazione con i soggetti del territorio e una politica culturale delle prossimità e l'attenzione a una progettazione sostenibile che, quindi, includa un'integrazione di prassi orientate alla diminuzione d'impatto ambientale, l'adozione di politiche sociali e di pianificazione economica.

II. Residenze artistiche nell'ultimo triennio, un'analisi qualitativa

Come anticipato l'analisi può essere condotta su un campione significativo la cui rappresentatività è soddisfacente anche per la tipologia dei soggetti rispondenti: 12 Centri di Residenza, di cui 6 capofila,

[7] Si veda al contributo di Matteo Paoletti in questo volume: *Per una mappatura delle attività dello spettacolo dal vivo in Italia: il database MIDAS (2014-2025).*

Arti della Performance: orizzonti e culture, n. 15, 2026 – ISBN 9788854972254
DOI: https://doi.org/10.6092/unibo/amsacta/8829
Collana diretta da Matteo Casari e Gerardo Guccini: http://amsacta.unibo.it
Creative Commons: Attribuzione - Non Commerciale 4.0 (CC BY-NC 4.0)

e 9 Artisti nei Territori[8]. L'analisi qualitativa qui proposta si concentra principalmente su due questioni: il ruolo e le problematicità dei finanziamenti pubblici e privati; il quadro normativo sulle residenze così come emerge dallo sguardo dei soggetti beneficiari del contributo pubblico.

Sul primo fronte emerge in modo netto che la maggior parte dei soggetti rilevi una stabilità dei finanziamenti tutto sommato accettabile, seppur con margini ampi di miglioramento.

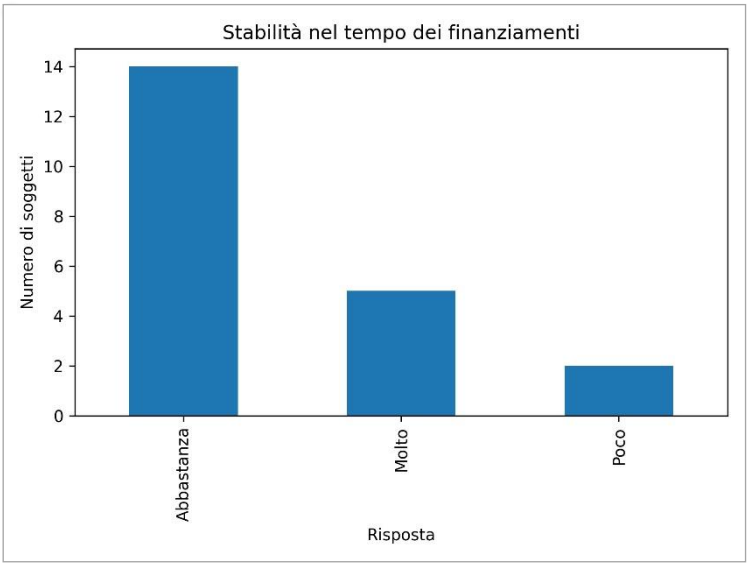


Fig. 1 – Stabilità nel tempo dei finanziamenti alle residenze artistiche secondo gli operatori (Elaborazione dati: Matteo Casari su estrazione questionario)

Il dato si fa più interessante indagando i pesi del finanziamento pubblico e privato. Il primo, come era immaginabile attendersi, pesa in maniera determinante essendo stato indicato come fondamentale dall'85% del campione.

Specularmente il sostegno da parte di enti privati (tra tutti le Fondazioni di origine bancaria) è indicato come residuale dal 66%. Significativo, però, che il restante 34% ne valuti l'incidenza con "molto" e "abbastanza".

[8] Centri di Residenza capofila: Associazione culturale l'Arboreto APS; Associazione Culturale CapoTrave / Kilowatt APS; Teatri Associati di Napoli; Associazione Culturale CLAP. Spettacolodalvivo ETS; La MaMa Umbria International; Centrale Fies. Centri di residenza partner: Associazione Culturale Laagam; Fondazione Armunia; C.R.E.S.T.; Associazione Culturale Principio Attivo Teatro; Cooperativa Teatrale Prometeo; La Corte Ospitale. Artisti nei territori: Jobel APS; Teatro del Lemming ETS; Teatro Due Mondi APS; Società Ginnastica di Torino – FLIC Scuola di Circo; Qui e Ora Residenza Teatrale; Koreja Società Cooperativa Impresa Sociale; L'Altra Società Cooperativa Onlus (Teatri di Vita); Officine della Cultura Società Cooperativa; Ateliersi Società Cooperativa Impresa Sociale.

Arti della Performance: orizzonti e culture, n. 15, 2026 – ISBN 9788854972254
DOI: https://doi.org/10.6092/unibo/amsacta/8829
Collana diretta da Matteo Casari e Gerardo Guccini: http://amsacta.unibo.it
Creative Commons: Attribuzione - Non Commerciale 4.0 (CC BY-NC 4.0)

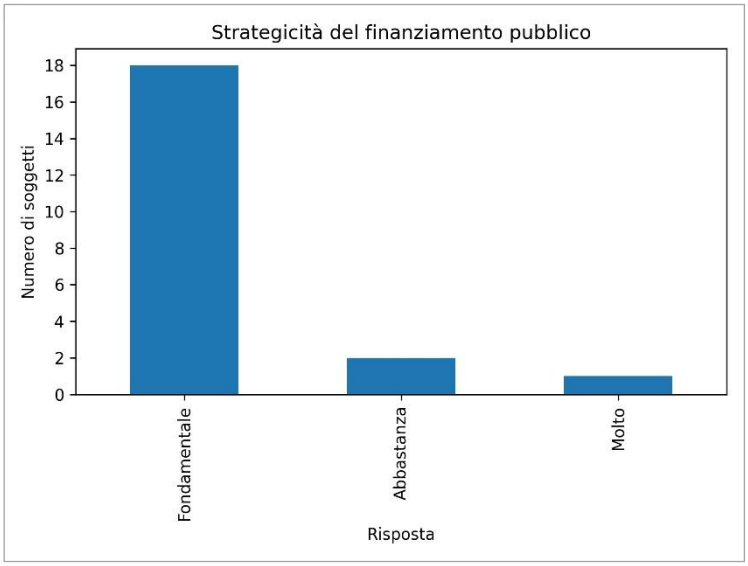


Fig. 2 – Strategicità del finanziamento pubblico nel quadro dei finanziamenti complessivi secondo gli operatori (Elaborazione dati: Matteo Casari su estrazione questionario)

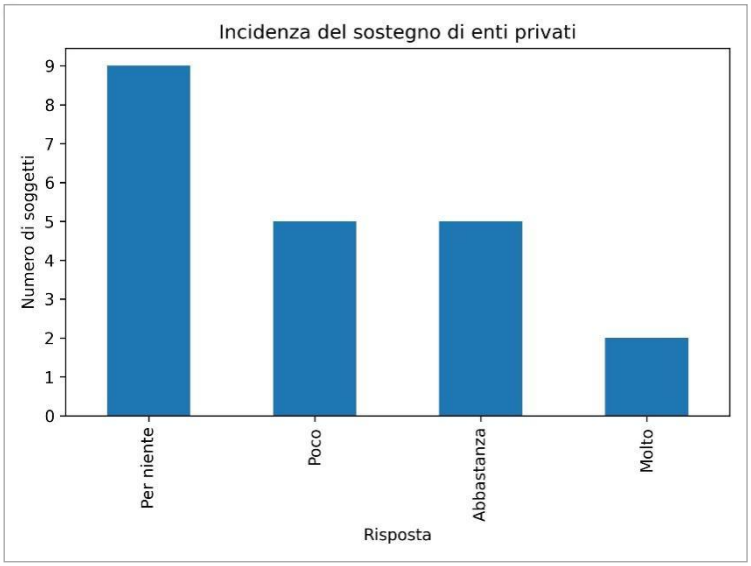


Fig. 3 – Incidenza del finanziamento alle attività di residenza da parte di enti privati secondo gli operatori (Elaborazione dati: Matteo Casari su estrazione questionario)

Per meglio valutare, e quindi spiegare, tale fotografia è stato utile incrociare queste risposte con la distribuzione geografica dei rispondenti e con le loro pratiche di rendicontazione e valutazione degli impatti delle attività realizzate. Ciò ha fatto emergere una motivazione di carattere sistemico, quindi esterna alle residenze, e una interna di carattere operativo.

Sul versante esterno, considerato il crescente ruolo delle Fondazioni di origine bancaria nel sostegno al comparto culturale e, in particolare, allo spettacolo dal vivo (Paoletti, Celati 2024) si rileva una chiara

Arti della Performance: orizzonti e culture, n. 15, 2026 – ISBN 9788854972254
DOI: https://doi.org/10.6092/unibo/amsacta/8829
Collana diretta da Matteo Casari e Gerardo Guccini: http://amsacta.unibo.it
Creative Commons: Attribuzione - Non Commerciale 4.0 (CC BY-NC 4.0)

corrispondenza tra l'area geografica di operatività dei soggetti che esprimono una valutazione positiva e la presenza di Fondazioni attive nell'erogazione di contributi al settore. Sebbene tali enti siano distribuiti sull'intero territorio nazionale, sono soprattutto le Fondazioni del Centro-Nord – e in modo più marcato quelle del Nord-Ovest – a disporre di patrimoni più consistenti e, di conseguenza, a esercitare un'incidenza più significativa attraverso le proprie erogazioni. Nei territori in cui tali risorse risultano assenti o marginali, i finanziamenti da parte delle Fondazioni non vengono indicati o sono valutati come poco rilevanti, in quanto mancano bandi specificamente rivolti alle Residenze o, laddove presenti, questi si caratterizzano per un impatto economico limitato.

Sul fronte interno, il dato complessivo può essere motivato anche da una propensione non ancora pienamente integrata e sistematicamente sviluppata allo svolgimento puntuale e rigoroso di azioni di monitoraggio e di valutazione dell'impatto (sociale, culturale, economico) delle iniziative realizzate. Ai 10 soggetti che dichiarano di adottare pratiche strutturate in tal senso si contrappongono, infatti, 2 realtà che non se ne occupano affatto e ulteriori 9 che vi ricorrono in maniera informale.

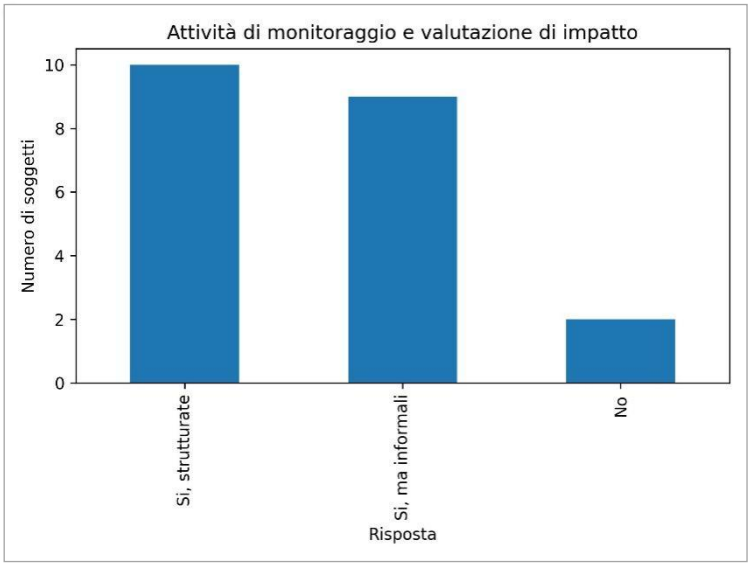


Fig. 4 – Attività di auto-monitoraggio condotta dagli operatori (Elaborazione dati: Matteo Casari su estrazione questionario)

Le modalità di valutazione dei progetti, sempre più ricorrenti nella bandistica contemporanea – e analogamente nelle procedure di accesso a finanziamenti e sponsorizzazioni – prevedono meccanismi di premialità per chi sia in grado di dimostrare l'attivazione di processi di monitoraggio e di valutazione dell'impatto. Tali strumenti contribuiscono a rendere più credibile e misurabile la capacità progettuale delle organizzazioni e a rafforzare il valore e la leggibilità delle azioni intraprese. Nell'interlocuzione con i soggetti coinvolti su questi aspetti emerge come, nella maggior parte dei casi, vi sia una piena

Arti della Performance: orizzonti e culture, n. 15, 2026 – ISBN 9788854972254
DOI: https://doi.org/10.6092/unibo/amsacta/8829
Collana diretta da Matteo Casari e Gerardo Guccini: http://amsacta.unibo.it
Creative Commons: Attribuzione - Non Commerciale 4.0 (CC BY-NC 4.0)

consapevolezza di tale criticità, riconducibile principalmente alla difficoltà di disporre, all'interno dei propri organici, di figure dotate di competenze specifiche e in grado di dedicarsi in modo continuativo e strutturale a queste funzioni. Una criticità, quella legata alla composizione e alla sostenibilità degli organici, che può essere considerata pressoché endemica del settore. Su questo fronte emerge in modo piuttosto chiaro dai questionari che l'eccesso di burocrazia è percepito come un nodo problematico intrinseco e trasversale, pur con accenti diversi a seconda della tipologia di soggetto e del contesto territoriale. Diversi Centri di Residenza, soprattutto quelli con funzioni di coordinamento o con una maggiore esperienza amministrativa, segnalano proprio come l'apparato burocratico richiesto per l'accesso, la gestione e la rendicontazione dei finanziamenti risulti oneroso e spesso sproporzionato rispetto alle dimensioni organizzative delle strutture. Viene evidenziato come una parte significativa delle risorse – in termini di tempo, energie e competenze – sia assorbita da adempimenti formali, riducendo lo spazio dedicabile alla progettazione artistica, alla relazione con i territori e al lavoro con gli artisti.

Questa percezione è condivisa anche dagli Artisti nei Territori, che descrivono la burocrazia come un fattore che incide indirettamente ma in modo rilevante sulla qualità delle esperienze di residenza. In alcune risposte si sottolinea come la complessità delle procedure e la molteplicità delle richieste documentali possano tradursi in una maggiore rigidità dei progetti, limitando la flessibilità necessaria a rispondere alle esigenze dei processi creativi e dei contesti locali.

In relazione alle difficoltà di raggiungere una sostenibilità economica delle attività di residenza la quasi totalità dei soggetti ha indicato la complessità di ottenere finanziamenti privati. Impatti importanti in tal senso dipendono, stando ai dati raccolti, anche dalla scarsa attenzione della politica locale e nuovamente dalle difficoltà burocratiche. Queste ultime sono riferite in particolar modo al quadro normativo che disciplina i finanziamenti statali e regionali in relazione alle esigenze del settore. Il grafico che sintetizza gli esiti del quesito somministrato mostra come la quasi totalità delle risposte si distribuisca tra "abbastanza" e "poco" a segnalare ampi, se non amplissimi, margini di miglioramento che potrebbero nascere da una più serrata e attenta interlocuzione dei decisori politici con gli operatori del settore.

Arti della Performance: orizzonti e culture, n. 15, 2026 – ISBN 9788854972254
DOI: https://doi.org/10.6092/unibo/amsacta/8829
Collana diretta da Matteo Casari e Gerardo Guccini: http://amsacta.unibo.it
Creative Commons: Attribuzione - Non Commerciale 4.0 (CC BY-NC 4.0)

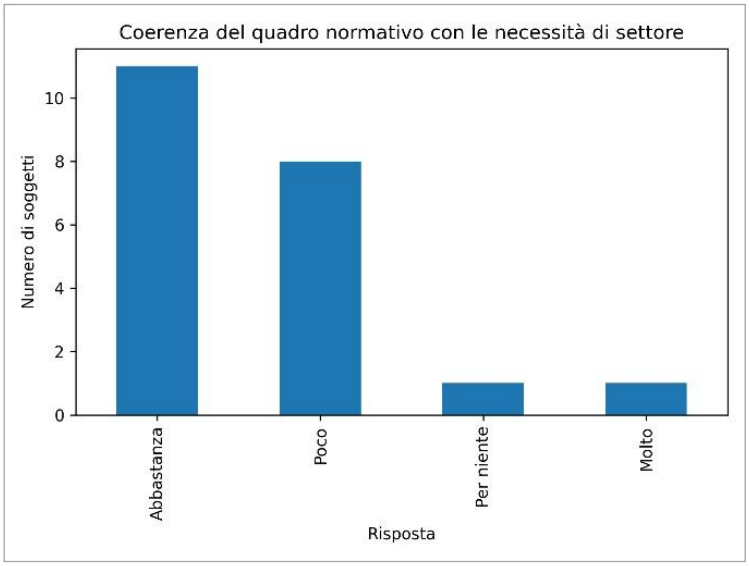


Fig. 5 – Coerenza del quadro normativo nell'opinione degli operatori (Elaborazione dati: Matteo Casari su estrazione questionario)

Se l'inserimento delle residenze nel FNSV è valutato positivamente restano, a detta degli operatori coinvolti nell'indagine, problematiche non piccole nella traduzione pratica delle norme. Dalle risposte raccolte nel questionario emerge in modo piuttosto netto una percezione diffusa di forte disparità nei criteri adottati dalle diverse Regioni in relazione alle politiche sulle residenze artistiche. In particolare, diversi Centri di Residenza, soprattutto quelli con funzioni di coordinamento e con una maggiore anzianità di attività, sottolineano come il riferimento comune al FNSV non si traduca, nella pratica, in un quadro applicativo omogeneo a livello territoriale. Questa lettura è condivisa anche da alcuni Artisti nei Territori, che evidenziano come il peso delle normative regionali incida in modo determinante sulle possibilità di accesso alle residenze e sulla continuità dei percorsi artistici. In tali risposte, la disomogeneità dei criteri viene descritta come un fattore che tende a rafforzare le differenze territoriali, favorendo i contesti più strutturati e penalizzando quelli in cui il quadro normativo appare meno stabile o meno leggibile.

Alcuni Centri di Residenza capofila mettono inoltre in evidenza che la disparità non riguarda soltanto i criteri formali di accesso ai contributi, ma anche le modalità con cui le linee guida vengono interpretate e applicate a livello regionale. Aspetti quali la valutazione del radicamento territoriale, della continuità progettuale o dell'impatto delle attività risultano infatti trattati in modo differenziato, con effetti diretti sulla capacità di programmare nel medio-lungo periodo. Nel complesso, sia le strutture sia gli artisti concordano nel rilevare l'assenza di un quadro realmente armonizzato tra livello nazionale e regionale. Questa mancanza viene interpretata come una criticità strutturale del sistema delle residenze, in grado

Arti della Performance: orizzonti e culture, n. 15, 2026 – ISBN 9788854972254
DOI: https://doi.org/10.6092/unibo/amsacta/8829
Collana diretta da Matteo Casari e Gerardo Guccini: http://amsacta.unibo.it
Creative Commons: Attribuzione - Non Commerciale 4.0 (CC BY-NC 4.0)

di incidere sulla sostenibilità economica, sulla stabilità organizzativa e sulla comparabilità delle esperienze su scala nazionale.

Nel complesso, l'analisi qualitativa del questionario restituisce l'immagine di un settore consapevole delle proprie potenzialità ma ancora condizionato da criticità strutturali che incidono sul suo funzionamento quotidiano. Le risposte mettono in evidenza una diffusa attenzione alla qualità dei processi, al radicamento territoriale e alla sostenibilità delle pratiche, accanto alla difficoltà di operare all'interno di quadri normativi e amministrativi spesso rigidi e disomogenei. I dati statistici offerti sono il necessario contrappunto di concretezza a quanto sintetizzato a partire dai differenti punti di vista espressi nelle note di approfondimento libero associate alle domande del questionario. Questa sottolineatura di ordine metodologico è necessaria per non falsare il profilo tracciato, un profilo necessariamente generale ma, crediamo, rappresentativo. Rappresentativo, soprattutto, della difformità di scenario osservabile in ogni singola Regione, sia sul versante dei bandi e delle prassi dell'amministrazione pubblica, sia su quello dei soggetti che si candidano a ottenere i finanziamenti: i tre casi studio di seguito approfonditi esemplificheranno in modo chiaro l'eterogeneità esistente, eterogeneità che invita a fornire elementi di dettaglio per precisare lo sfondo di riferimento appena tratteggiato.

III. I Centri di Residenza in Italia, tre casi studio

A fianco all'indagine qualitativa dei questionari poniamo in essere un'attenzione più specifica a tre Centri di Residenza. La metodologia qui adottata affianca alla ricostruzione dell'humus legislativo regionale e delle azioni di progettazione culturale territoriale all'analisi di dati del database MIDAS. La rilevante mole di voci trattate ci aiuta a comprendere alcune tendenze in atto nel finanziamento dello spettacolo dal vivo. In questa sede, si vuole tentare un approccio al loro utilizzo rispetto alla ricerca in campo teatrologico e all'economia della cultura. Naturalmente i dati acquisiti nella mappatura vanno a loro volta elaborati e messi in relazione alla legislazione e all'oggetto dell'analisi. Per questa ragione è opportuno fare due premesse. In primo luogo, il finanziamento erogato dalla Regione al Centro di Residenza comprende anche la quota (60%) in capo al MiC, per questo, nell'estrazione dati, non è immediato individuare il peso del contributo statale. Nei grafici di seguito, quindi, la quota risulterà interamente imputata alla Regione, ma inseriremo in apertura la divisione concordata nel bando

Arti della Performance: orizzonti e culture, n. 15, 2026 – ISBN 9788854972254
DOI: https://doi.org/10.6092/unibo/amsacta/8829
Collana diretta da Matteo Casari e Gerardo Guccini: http://amsacta.unibo.it
Creative Commons: Attribuzione - Non Commerciale 4.0 (CC BY-NC 4.0)

dell'ultimo triennio[9]. La mappatura cui ci riferiamo continua la sua implementazione, quindi alcuni dati potrebbero risultare incompleti, per questo affianchiamo all'utilizzo del database altre informazioni disponibili, tra cui la documentazione acquisita e rilevazioni assunte durante la ricerca. In questa sede più che comprendere la cifra riconosciuta a ciascun Centro di Residenza dal FNSV – somma facilmente desumibile dai decreti ministeriali e dai bandi regionali che riportano tutti un cofinanziamento sull'intero progetto dell'80% – ci interessa comprendere il loro volume complessivo e le altre possibili entrate, come queste cambiano anche in relazione al territorio in cui ciascun soggetto agisce e i modelli di governance dei vari centri.

L'Emilia-Romagna presenta un caso assolutamente centrale nel panorama nazionale delle residenze artistiche. In primo luogo perché ospita uno dei primi centri a livello nazionale, L'arboreto di Mondaino, fondato nel 1998. Inoltre, è certamente esemplificativa di una strategia culturale di relazione centro-periferia ben rappresentata nella legge regionale 13/1999, orientata verso una specifica attenzione alla «sussidiarietà verticale» e alla «programmazione di spettacoli sul territorio» (Gallina 2023: 81). Già il primo piano triennale, previsto dalla L.R. 13/1999, sostiene «la realizzazione di residenze finalizzate a favorire la crescita di nuovi artisti e ricambio generazionale all'interno delle strutture già consolidate». La scelta perdura tanto che nell'ultimo piano (2022-2024), viene ribadito «lo sviluppo e il consolidamento delle residenze artistiche». La Regione Emilia-Romagna presenta, quindi, delle specificità tanto per i soggetti coinvolti – di primo piano nel contesto delle buone pratiche nazionali – quanto per le strategie adottate.

Il Centro di Residenza riconosciuto in Emilia-Romagna vede due realtà partner: L'arboreto di Mondaino (RN) e La Corte Ospitale a Rubiera (RE). Si tratta, in entrambi i casi, di realtà storiche e ben radicate sul territorio. L'arboreto, situato in spazi selvatici e in aree rurali, presenta un'esperienza di residenzialità quasi trentennale. Dispone di un teatro dimora con la cupola progettata dall'architetto Gianluca Canini, un parco di nove ettari, un ex-arboreto sperimentale, qui «il luogo e la 'cultura del paesaggio' hanno ispirato la nascita e lo sviluppo del progetto [...] suggerendo di lavorare sui limiti e sui confini delle differenti espressioni artistiche» (Centro di Residenza dell'Emilia-Romagna 2023: 118). La Corte Ospitale sorge tra Modena e Reggio Emilia e abita un complesso monumentale del XVI secolo pensato per i pellegrini in viaggio, rigenerato per attività di residenza artistica a partire dal 2000. La struttura

[9] Non è sempre possibile effettuare una divisione sui dati trattati in quanto, in alcuni casi, le quote di finanziamento regionale non sono state interamente erogate, si andrebbe quindi ad agire su un dato parziale e incompleto.

Arti della Performance: orizzonti e culture, n. 15, 2026 – ISBN 9788854972254
DOI: https://doi.org/10.6092/unibo/amsacta/8829
Collana diretta da Matteo Casari e Gerardo Guccini: http://amsacta.unibo.it
Creative Commons: Attribuzione - Non Commerciale 4.0 (CC BY-NC 4.0)

possiede sale prove, foresteria e, ancora, un teatro esterno messo a disposizione dal Comune di Rubiera. La Corte Ospitale è, inoltre, riconosciuta dal MiC come Impresa di produzione teatrale (art. 13 comma 3, DM 27 luglio 2017). Dal 2018 i due soggetti si uniscono in una ATS (Associazione Temporanea di Scopo) ai fini della partecipazione al bando regionale per il riconoscimento di Centro di Residenza dell'Emilia-Romagna.

Nel corso dell'ultimo triennio (2022-2024) il Centro di Residenza dell'Emilia-Romagna ha ottenuto per tramite del bando regionale 326.460 euro, di cui 195.876 parte del contributo ministeriale e 130.584 della regione.

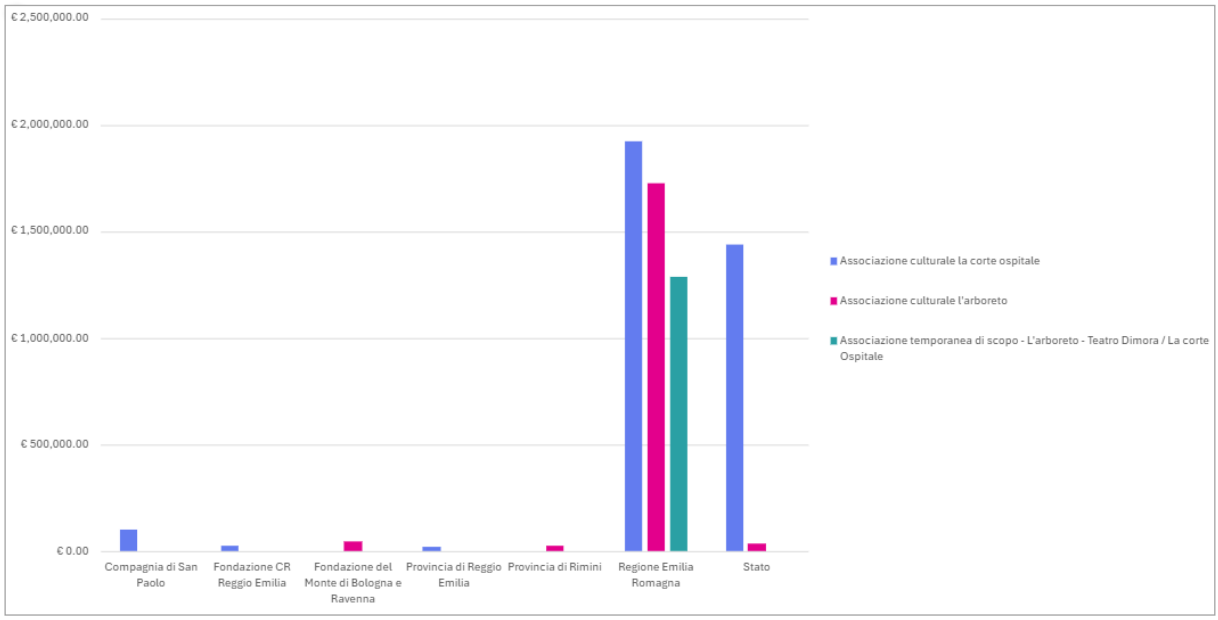


Fig. 6 – Fonte dei finanziamenti dei soggetti che compongono il Centro di Residenza dell'Emilia Romagna dal 2014 al 2025 (Elaborazione dati: Emanuele Regi su database MIDAS)

Il grafico identifica come negli ultimi dieci anni (2014-2025), i soggetti che fanno parte del CdR hanno potuto contare su un supporto della Regione molto forte sia come singoli soggetti che come ATS. Inoltre, La Corte Ospitale in quanto Impresa di produzione teatrale ha ricevuto finanziamenti dal FNSV. A questo si aggiunge anche il contributo territoriale di alcune Fondazioni di origine bancaria: Fondazione del Monte per L'arboreto e Fondazione CR di Reggio Emilia e Compagnia di San Paolo per La Corte Ospitale, e i rispettivi enti territoriali (Provincia di Rimini e Reggio Emilia). Inoltre l'ATS ha potuto beneficiare anche di altri finanziamenti regionali come nel caso dell'art. 7 della legge 13/1999 su convenzione e accordi diretti con l'Emilia-Romagna, come possiamo vedere con un grafico più specifico sui singoli articoli di finanziamento.

Arti della Performance: orizzonti e culture, n. 15, 2026 – ISBN 9788854972254
DOI: https://doi.org/10.6092/unibo/amsacta/8829
Collana diretta da Matteo Casari e Gerardo Guccini: http://amsacta.unibo.it
Creative Commons: Attribuzione - Non Commerciale 4.0 (CC BY-NC 4.0)

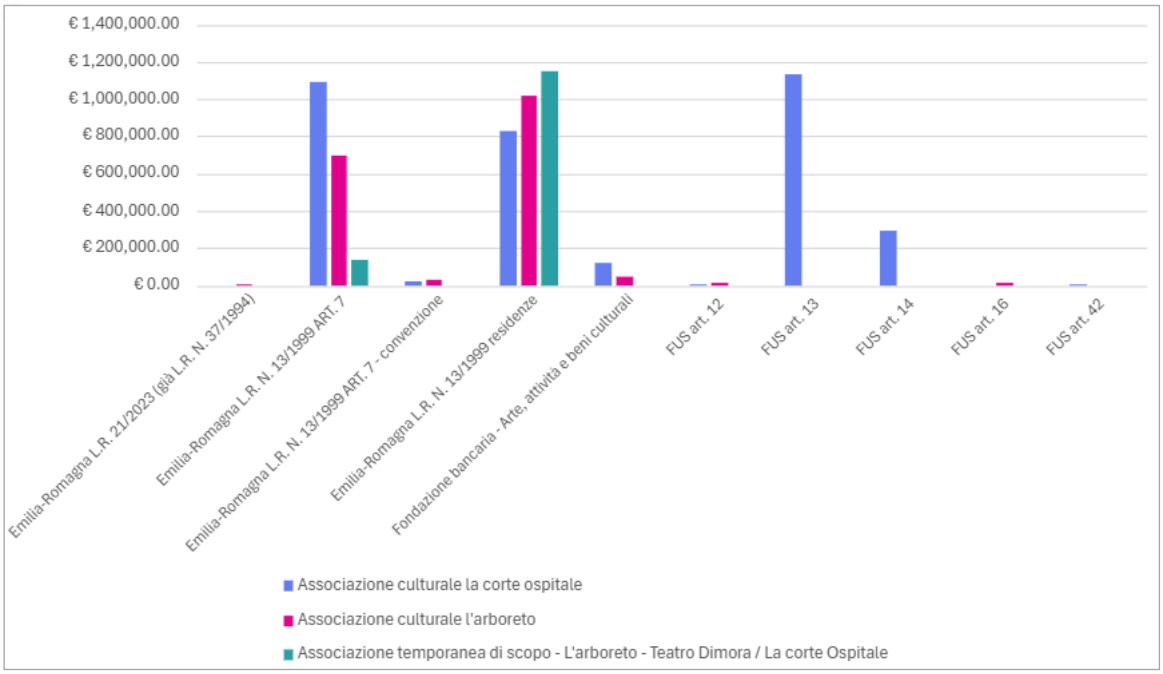


Fig. 7 – Articoli di cui beneficiano i soggetti che compongono il Centro di Residenza dell'Emilia Romagna dal 2014 al 2025 (Elaborazione dati: Emanuele Regi su database MIDAS)

La Regione Puglia, come l'Emilia-Romagna, è fautrice di strategie territoriali che hanno favorito l'humus per la creazione di residenze artistiche sul territorio, anche se di natura diversa. La L.R. 6/2004 favorisce una distribuzione territoriale riconoscendo funzione alle Province e ai Comuni al fine di tracciare un sistema «organico e capillare» (D'Ippolito, Marrone 2023: 84). Nel 2009, grazie ai Fondi Europei per lo Sviluppo Regionale (FESR), la Regione dà il via al progetto Teatri Abitati, il cui obiettivo è destinare alla gestione diretta di alcune compagnie su undici spazi teatrali per farne luogo di produzione e presidio culturale. Questo modello ha consentito, secondo molti osservatori e operatori, una rivitalizzazione del sistema dello spettacolo dal vivo facendo della regione del Sud «un nuovo territorio 'felix'» (Ferraresi 2012) e innescando «la crescita dell'offerta di spettacoli e di eventi, favorendo nuova consapevolezza culturale e politica delle forze in campo sul ruolo e la funzione del teatro» (Cottino 2013: 71). In effetti, per dare una forma legislativa di "residenza" alle molte "residenzialità" presenti in Italia all'alba del D.M. 2014, il modello dei Teatri Abitati era sul tavolo dei legislatori quanto quello de L'arboreto, anche se alla fine ha prevalso quest'ultimo.

L'esperienza generativa di Teatri Abitati rimane la sorgente da cui ha preso vita Teatri di Residenza Artistica Contemporanei (TRAC), il Centro di Residenza della Puglia riconosciuto anche in questo ultimo triennio. TRAC è formalmente un'ATS composta da cinque soggetti. La Bottega degli Apocrifi, capofila, nasce nel 2000 a Bologna e nel 2004 compie quella che definiscono una "migrazione controcorrente"

Arti della Performance: orizzonti e culture, n. 15, 2026 – ISBN 9788854972254
DOI: https://doi.org/10.6092/unibo/amsacta/8829
Collana diretta da Matteo Casari e Gerardo Guccini: http://amsacta.unibo.it
Creative Commons: Attribuzione - Non Commerciale 4.0 (CC BY-NC 4.0)

trasferendosi in Puglia, dove dal 2008 gestisce il Teatro Comunale di Manfredonia (FG) partendo dal contesto del progetto Teatri Abitati. Il soggetto è stato riconosciuto dal MiC come Impresa di Produzione Teatrale (art. 13) e Centro di Produzione teatrale per l'infanzia (art. 12). CREST, acronimo di Collettivo di Ricerche Espressive e Sperimentazione Teatrale, è soggetto partner dalla lunga storia: fondato nel 1977 a Taranto si muove tra linguaggio tradizionale e sperimentazione, coniugando anche un linguaggio per il teatro d'infanzia e adolescenza. Nel 2009 entra in Teatri Abitati e prende in gestione l'Auditorium TaTA. Attualmente è riconosciuta dal MiC come Impresa di Produzione Teatrale (art. 13). Un altro partner di TRAC è La Luna nel Letto ETS, nato nel 1995 con il nome di Tra il dire e il fare, si occupa dalla sua origine di formazione teatrale. Nel 2008 prende in gestione, sempre nel quadro di Teatri Abitati, il Teatro Comunale Ruvo di Puglia (BA). Attualmente è riconosciuta dal MiC come Centro di produzione di Teatro per l'infanzia e la gioventù (art. 12). Principio Attivo Teatro è il quarto soggetto consorziato di TRAC. Si forma nel 2007 e ha in gestione il Teatro Comunale di Melendugno (LE). Attualmente è riconosciuto come Impresa di produzione del teatro per l'infanzia e la gioventù (art. 13). Factory Compagnia Transadriatica è il quinto soggetto partner e il più "giovane". Nasce nel 2009 orientando la propria ricerca verso una multidisciplinarietà e multispazialità, come nel caso del progetto di danza urbana "Nardò in movement". Nel 2012 prende in gestione il Teatro Comunale di Novoli (LE), condivisa dal 2015 al 2020 con Principio Attivo. Viene riconosciuta dal MiC come Impresa di produzione teatrale (art. 12) e Centro di produzione di teatro per l'infanzia e la gioventù (art. 13). I soggetti, ben distribuiti nel territorio (solo due nella stessa provincia), pur avendo linee di ricerca e di linguaggio ben individuate, si assomigliano nella tipologia di produzione orientata al teatro per l'infanzia e per l'adolescenza. Sono tutti soggetti riconosciuti dal FNSV ed è questo un fattore premiante per effetto della L.R. 6/2004 in quanto «il Fondo Unico Regionale dello Spettacolo sostiene e incrementa le attività» dei soggetti indicati dall'Albo delle imprese creative «con esplicita priorità per quei soggetti pubblici e privati già riconosciuti dal MiC» (D'Ippolito, Marrone 2023: 84).

Venendo poi alla gestione dell'ATS, essa è concordata in relazione al bando della Regione per il Centro di Residenza. Per ogni triennalità si stabiliscono delle linee progettuali e in base alle attività inserite nella pianificazione si concorda la suddivisione dei fondi destinati al Centro rispetto alle azioni che si intendono implementare. Nell'ultimo triennio Bottega degli Apocrifi ottiene il 31%, CREST e La Luna nel Letto ottengono il 21% ciascuna e il 13,5% è la quota che spetta sia a Factory Compagnia

Arti della Performance: orizzonti e culture, n. 15, 2026 – ISBN 9788854972254
DOI: https://doi.org/10.6092/unibo/amsacta/8829
Collana diretta da Matteo Casari e Gerardo Guccini: http://amsacta.unibo.it
Creative Commons: Attribuzione - Non Commerciale 4.0 (CC BY-NC 4.0)

Transadriatica sia a Principio Attivo Teatro[10]. Nel corso dell'ultimo triennio (2022-2024) TRAC ha ottenuto 200.000 euro tramite bando regionale per l'assegnazione del Centro di Residenza, di cui 120.000 rappresentano la parte del MiC e 80.000 quelli della Puglia.

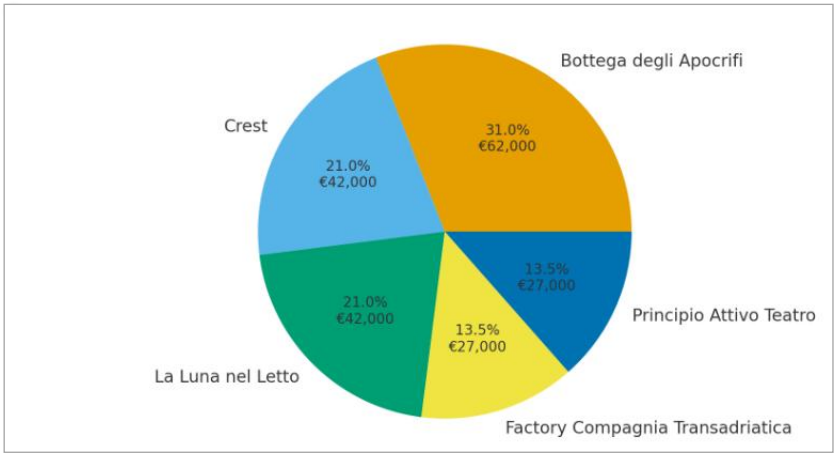


Fig. 8 – Suddivisione interna al Centro di Residenza della Puglia in base ai soggetti partner (Elaborazione dati: Emanuele Regi)

Andando poi a incrociare i dati con quelli del database MIDAS emergono le fonti finanziamento e in particolare come, per i soggetti di TRAC, valga il contributo premiale della regione riconosciuto ai soggetti finanziati dal MiC.

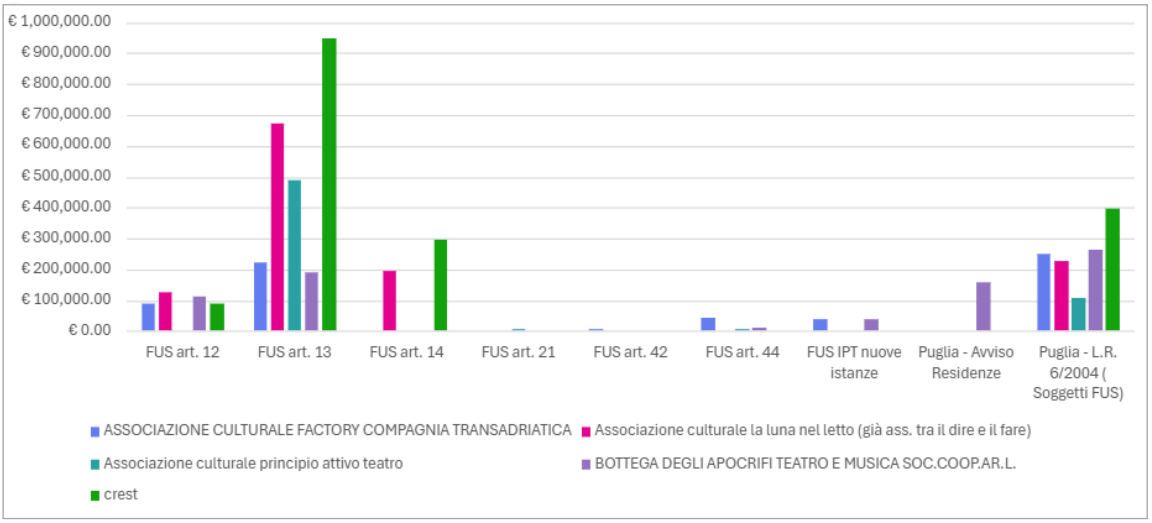


Fig. 9 – Articoli di cui beneficiano i soggetti che compongono il Centro di Residenza della Puglia dal 2013 al 2025 (Elaborazione dati: Emanuele Regi su database MIDAS)

[10] La suddivisione appare nell'Accordo dell'ATS registrato a Bari il 20 settembre 2022 e ci è stato gentilmente concesso da TRAC ai fini della ricerca.

Arti della Performance: orizzonti e culture, n. 15, 2026 – ISBN 9788854972254
DOI: https://doi.org/10.6092/unibo/amsacta/8829
Collana diretta da Matteo Casari e Gerardo Guccini: http://amsacta.unibo.it
Creative Commons: Attribuzione - Non Commerciale 4.0 (CC BY-NC 4.0)

Ad essere immediatamente visibile è una voce assente: le Fondazioni d'origine bancaria, la cui presenza al Sud è notevolmente minore rispetto al Centro-Nord.

Il caso della Lombardia rappresenta un'ulteriore specificità per quello che riguarda la formazione delle residenze, anche per la presenza di Fondazione Cariplo che ne ha seguito gli sviluppi fin dalle origini. In primo luogo con il progetto Être (Esperienze teatrali di residenza) che, tra il 2007 e il 2009, seleziona e segue 22 progetti di Residenza nelle nove province lombarde. Si costituisce una struttura di coordinamento e, infine, l'avviamento di residenze di produzione teatrale. Il 3 luglio 2015, in seguito al D.M. 2014, Cariplo sigla un accordo con la Regione Lombardia per il sostegno ad attività di residenza artistica. In questo senso il *player* privato assume un ruolo cruciale nel contribuire direttamente al finanziamento delle residenze artistiche, nell'orientare e supportare la governance regionale in quella direzione, segnando un caso specifico rispetto ai due precedentemente trattati di ingresso del privato in una governance pubblica. Nel 2016 la regione approva un riordino delle normative precedenti in materia di cultura con la L.R. 25/2016. L'azione promuove gli aspetti identitari e le eccellenze lombarde riconosciute da UNESCO, poche righe dedicate alla promozione dello spettacolo dal vivo, anche se il comparto viene toccato con «l'individuazione dei soggetti di rilevanza regionale [...], l'attenzione ai luoghi della cultura e il sostegno alla ristrutturazione e all'adeguamento tecnologico delle sale, i collegamenti fra cultura e turismo, l'innovazione e le collaborazioni internazionali» (Ceruti, Gallina 2023: 97).

Dal 2018 il Centro di Residenza è IntercettAzioni che nasce dall'unione di quattro soggetti. L'attore capofila è il Circuito Lombardia Arti Pluridisciplinari Spettacolodalvivo (CLAPS), ente nato nel 2015 e riconosciuto dal MiC come circuito regionale multidisciplinare (art. 38), con sede a Brescia, che si occupa principalmente di diffusione di prosa, danza, circo e musica in regione. Teatro delle Moire è partner del progetto, nasce nel 1997 e ha sede a Milano a LachesiLAB. Lavora con diversi linguaggi per creazioni sia in sala che site-specific e viene sostenuto per il Festival Multidisciplinare Danae dal MiC. Altro partner meneghino è Zona K fondata nel 2011 con sede nel quartiere Isola. Lavora sia per produzione in sala che nello spazio pubblico, muovendosi in un contesto anche internazionale. Il MiC sostiene Zona K come Azioni trasversali di teatro (art. 45). Il terzo soggetto partner del consorzio è Circolo Industria Scenica che ha la sua sede, Everest-Spazio alla Cultura, a Vimodrone nell'hinterland milanese. L'orientamento artistico alla drammaturgia di comunità è pienamente rispecchiato dal carattere associativo costituito come cooperativa sociale. Circolo Industria Scenica è riconosciuto dal MiC come Impresa di produzione del teatro per l'infanzia e la gioventù. L'ultimo (e più giovane)

Arti della Performance: orizzonti e culture, n. 15, 2026 – ISBN 9788854972254
DOI: https://doi.org/10.6092/unibo/amsacta/8829
Collana diretta da Matteo Casari e Gerardo Guccini: http://amsacta.unibo.it
Creative Commons: Attribuzione - Non Commerciale 4.0 (CC BY-NC 4.0)

soggetto è Lagaam, nato nel 2018 e situato sulle montagne Orobie, precisamente a Piateda (SO). Si occupa principalmente di arti performative e danza in relazione con i luoghi naturali, coniugando la residenzialità alla rassegna Rami d'ORA. Per il triennio 2022-2024 il bando regionale mette a disposizione di IntercettAzioni in totale 648.000 euro (216.000 euro annui), con 388.800 parte di contributo del MiC e 259.200 della Lombardia.

La presenza di un soggetto importante come CLAPS rende a sua volta estremamente particolare il caso lombardo. Di fatti, rispetto agli altri analizzati, è l'unico soggetto completamente differente in quanto opera come circuito regionale. L'erogazione del contributo avviene direttamente al capofila (come nel caso di TRAC), CLAPS che poi procede alla distribuzione del finanziamento tra i vari partner. Per analizzare meglio i soggetti, data la diversità tra il capofila (circuito) e i partner (APS, ETS e Società Cooperativa Sociale), è utile disaggregare l'analisi dati.

Come si può facilmente intuire la gran parte del contributo di CLAPS proviene dall'art. 38 del FNSV che riconosce e finanzia i circuiti teatrali. La seconda voce per importanza è quella rispetto al Centro IntercettAzioni che poi viene ripartita tra i vari soggetti.

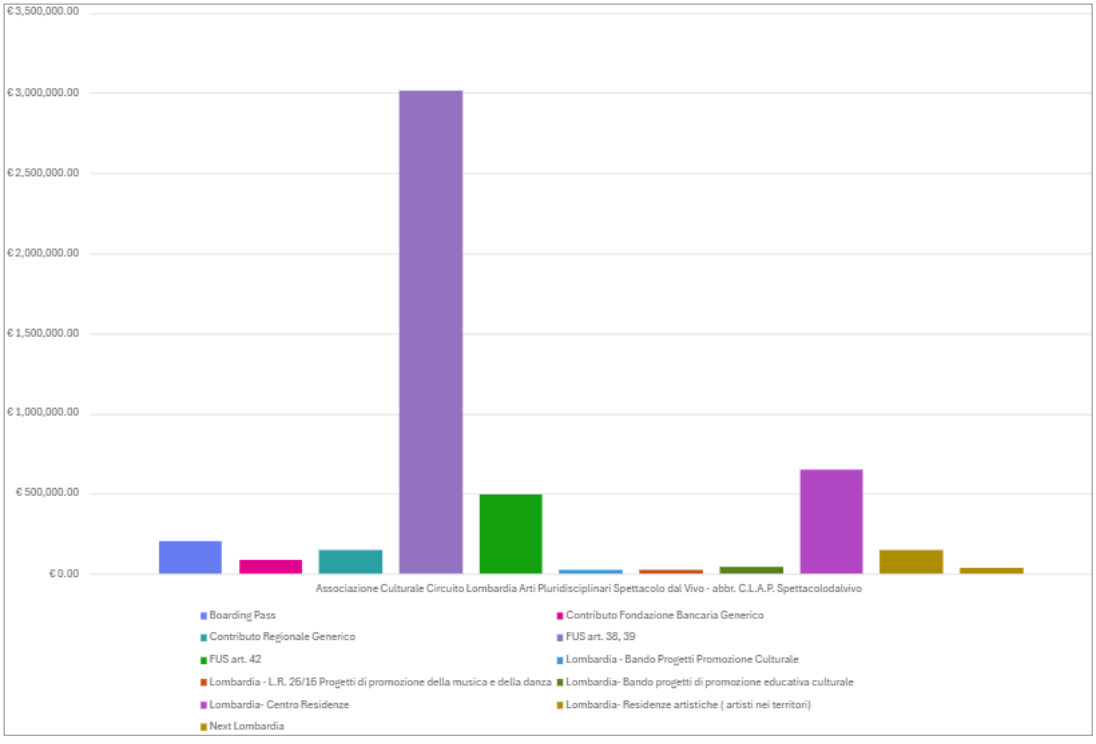


Fig. 10 – Articoli e tipo di contributo di cui beneficia CLAPS (capofila) dal 2018 al 2025 (Elaborazione dati: Emanuele Regi su database MIDAS)

Passando ai vari partner che compongono IntercettAzioni, i finanziatori principali sono assai differenti a seconda del soggetto. Nel caso di Zona K evidenziamo una particolare abilità dell'attività nel cogliere

Arti della Performance: orizzonti e culture, n. 15, 2026 – ISBN 9788854972254
DOI: https://doi.org/10.6092/unibo/amsacta/8829
Collana diretta da Matteo Casari e Gerardo Guccini: http://amsacta.unibo.it
Creative Commons: Attribuzione - Non Commerciale 4.0 (CC BY-NC 4.0)

possibili sostegni dalle Fondazione d'origine bancaria. Circolo Industria scenica e Teatro delle Moire vengono sostenuti dal MiC per alcuni articoli specifici come Imprese di produzione e/o festival. Infine, Lagaam che è di recente nascita lavora su volumi contributivi più ridotti, beneficiando di Progetti speciali e contributi di enti privati.

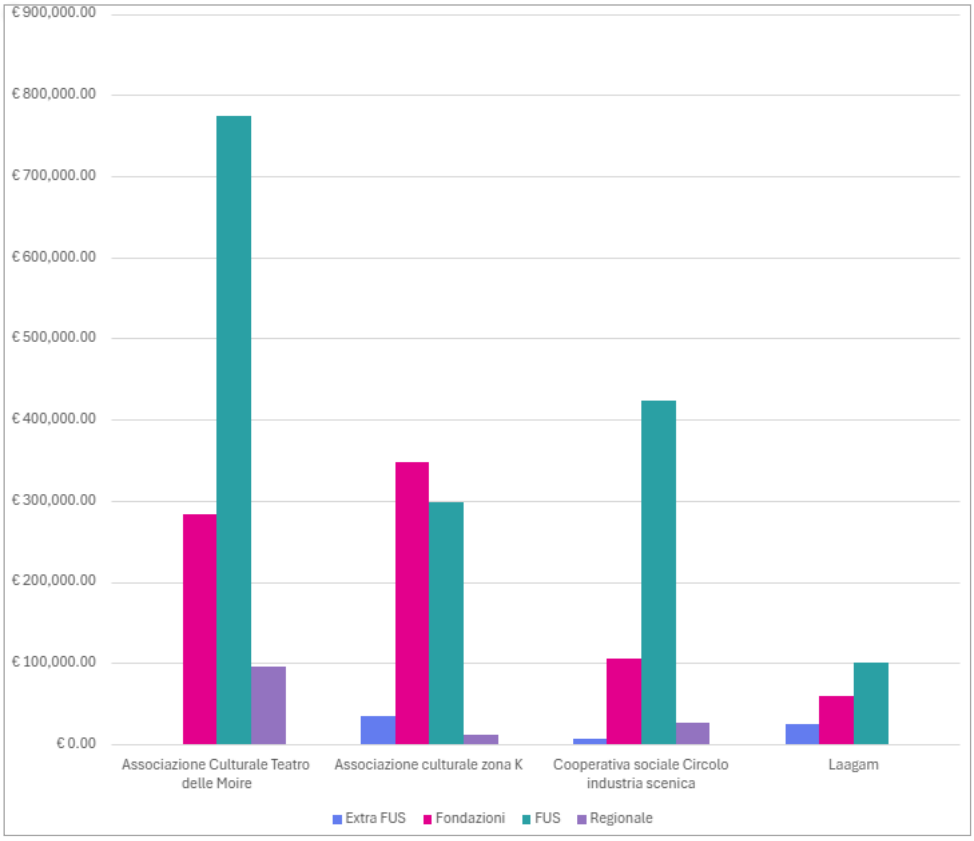


Fig. 11 – Articoli e tipo di contributo di cui beneficiano i partner di IntercettAzioni dal 2013 al 2025 (Elaborazione dati: Emanuele Regi su database MIDAS)

I tre Centri di Residenza mostrano, mediante analisi comparata, una varietà sostanziale dei finanziamenti per ciascun soggetto.

Arti della Performance: orizzonti e culture, n. 15, 2026 – ISBN 9788854972254
DOI: https://doi.org/10.6092/unibo/amsacta/8829
Collana diretta da Matteo Casari e Gerardo Guccini: http://amsacta.unibo.it
Creative Commons: Attribuzione - Non Commerciale 4.0 (CC BY-NC 4.0)

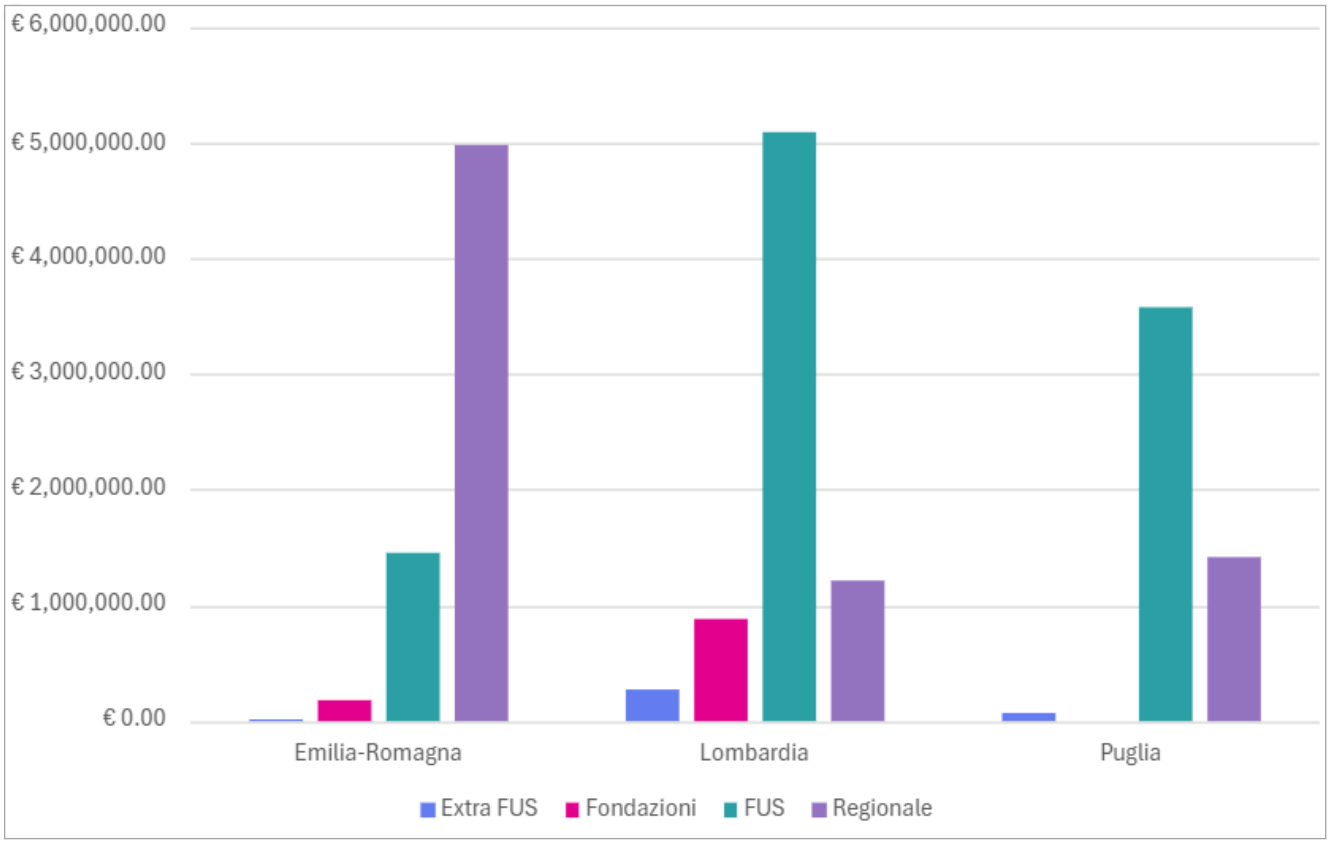


Fig. 12 – Analisi comparata dei contributi ai soggetti che compongono i Centri di Residenza delle varie regioni 2013-2025 (Elaborazione dati: Emanuele Regi su database MIDAS)

La Regione Emilia-Romagna ha un ruolo assolutamente centrale nel finanziamento delle attività che compongono il suo Centro di poco inferiore ai contributi statali che i componenti di IntercettAzioni ricevono in Lombardia, dove la Regione ha un ruolo più marginale. La centralità della Regione Emilia-Romagna è riconducibile a uno storico impegno per le attività di residenza artistica, ma anche alla presenza sul territorio di organismi storici e ben riconoscibili per le loro attività di residenza. In Lombardia il fenomeno viene seguito alla fine dei primi anni 2000 dalle Fondazioni d'origine bancaria, salvo poi passare in mano all'accordo tra Stato e Regioni nel 2014. Tuttavia, Cariplo continua ad avere una parte di influenza nel finanziamento ai singoli partner del Centro di Residenza oltre che una partecipazione diretta alla legge regionale dedicata. La Puglia contribuisce quasi quanto la Lombardia nei confronti dei soggetti TRAC, anche se il contributo ministeriale è notevolmente minore. La presenza di player privati come le Fondazione d'origine bancaria è assolutamente centrale in Lombardia, presente in Emilia-Romagna e del tutto assente in Puglia.

La gestione dei finanziamenti, inoltre, suggerisce anche azioni di governance culturale territoriale distinte per ciascun Centro di queste regioni che risentono delle caratteristiche territoriali e di quelle

Arti della Performance: orizzonti e culture, n. 15, 2026 – ISBN 9788854972254
DOI: https://doi.org/10.6092/unibo/amsacta/8829
Collana diretta da Matteo Casari e Gerardo Guccini: http://amsacta.unibo.it
Creative Commons: Attribuzione - Non Commerciale 4.0 (CC BY-NC 4.0)

dei soggetti coinvolti. Possiamo in questo senso individuare tre modalità di coordinamento che rivelano tre modelli di gestione dell'attività residenziale tra capofila e partner del singolo Centro di Residenza: centrale in Lombardia, distribuito in Puglia e a rete ristretta in Emilia-Romagna.

Il modello di coordinamento centrale è rappresentato dalla Lombardia e muove la propria azione dal Circuito che integra al proprio interno soggetti molto diversi tra di loro, la cui maggioranza ha sede a Milano, mentre altri sono distribuiti nel territorio. Il coordinamento dei vari soggetti, quindi, sembra risentire in modo sensibile del capofila CLAPS nella gestione delle politiche di finanziamento per quello che riguarda il Centro di Residenza, al netto delle libere scelte curatoriali di ciascun partner coinvolto nella rete.

Il coordinamento distribuito è incarnato dalla Puglia apre un'ulteriore ipotesi dove tutti i soggetti coinvolti formano un'associazione temporanea di scopo ben distribuita sul territorio occupando diversi luoghi. Il modello di residenza tradizionale pugliese mantiene alcune caratteristiche che gli derivano dall'esperienza di Teatri Abitati adattandosi a quello attualmente adottato dal Protocollo Ministeriale e Regionale, più vicino al modello emiliano-romagnolo. La distribuzione avviene attraverso un coordinamento interno paritario per aree d'azione e linee progettuali precedentemente concordato in fase di stesura del bando.

Infine, il modello di coordinamento a rete stretta è ben individuabile in Emilia-Romagna: notiamo una strategia distribuita per aree di influenza, favorita anche dal numero esiguo dei soggetti e dall'individuazione della loro attività core quasi esclusivo nei confronti della residenza artistica.

IV. Residenze e sostenibilità, pratiche per la progettazione culturale territoriale

Anche nel settore dello spettacolo dal vivo è sempre più importante integrare nella progettazione criteri coerenti con l'idea di sviluppo sostenibile (Zardi 2024). Questo significa non solo ridurre l'impatto ambientale — limitando gli sprechi e favorendo l'uso di materiali riciclabili — ma anche tenere conto della sostenibilità economica, di cui abbiamo già dato ampiamente conto nei paragrafi precedenti, e sociale. Adottare pratiche consapevoli permette inoltre di sviluppare una maggiore attenzione al proprio operato, attraverso processi di monitoraggio che possono portare a un miglioramento dell'efficacia delle azioni intraprese. In questo senso, le residenze artistiche

Arti della Performance: orizzonti e culture, n. 15, 2026 – ISBN 9788854972254
DOI: https://doi.org/10.6092/unibo/amsacta/8829
Collana diretta da Matteo Casari e Gerardo Guccini: http://amsacta.unibo.it
Creative Commons: Attribuzione - Non Commerciale 4.0 (CC BY-NC 4.0)

rappresentano un ambito particolarmente significativo, poiché la scelta di luoghi immersi in contesti naturali o periferici implica spesso, già di per sé, una certa attenzione alla sostenibilità.

La storia recente delle residenze artistiche è strettamente legata all'idea di una permanenza prolungata in un luogo. L'artista o la compagnia che si insedia in un territorio entra in relazione con le sue dinamiche, intercettandone tensioni e urgenze, e talvolta facendo emergere bisogni che per gli abitanti risultano meno visibili nella quotidianità, ma che appaiono evidenti allo sguardo di chi arriva da fuori. La scelta del luogo in cui abitare e lavorare diventa così un elemento centrale del processo artistico. Nel questionario dedicato ai soggetti riconosciuti dal MiC, solo 3 rispondenti individuano il proprio luogo nel centro storico della città, gli altri 18 dichiarano di essere stabiliti in periferie, aree selvatiche, zone periurbane e rurali.

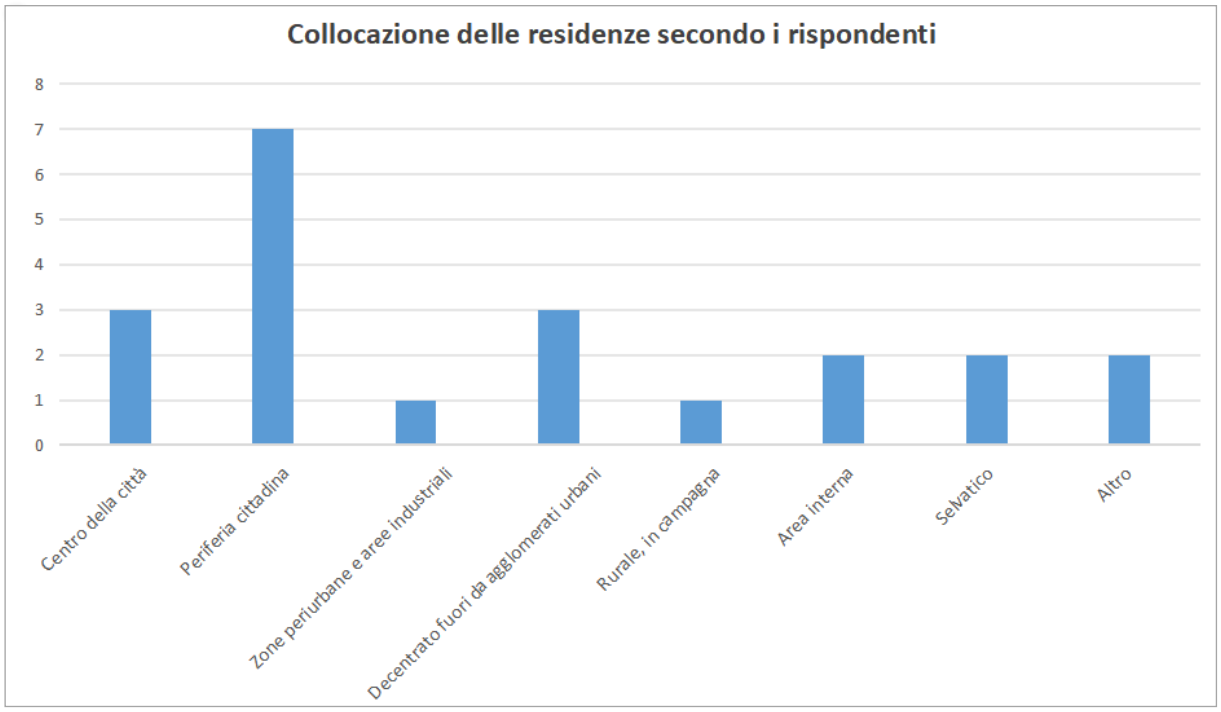


Fig. 13 – Collocazione dei soggetti gestori di residenza artistica dei Centri di Residenza e Artisti nei Territori (Elaborazione dati: Emanuele Regi su estrazione questionario)

Questo già di per sé implica un'attenzione diversa a tutti gli aspetti ambientali e sociali del territorio in cui si opera: l'integrazione delle comunità e dei luoghi, la cura dell'ambiente circostante che non è solo composto di altri edifici, ma anche di ecosistemi naturali, ecc.

In effetti, partendo dal principio della sostenibilità ambientale, osserviamo una diffusa attenzione tra i rispondenti: il 52% dichiara di fare molta attenzione a quei principi (11 rispondenti), mentre solo il 10% sostiene che siano poco rilevanti (2) per la propria attività.

Arti della Performance: orizzonti e culture, n. 15, 2026 – ISBN 9788854972254
DOI: https://doi.org/10.6092/unibo/amsacta/8829
Collana diretta da Matteo Casari e Gerardo Guccini: http://amsacta.unibo.it
Creative Commons: Attribuzione - Non Commerciale 4.0 (CC BY-NC 4.0)

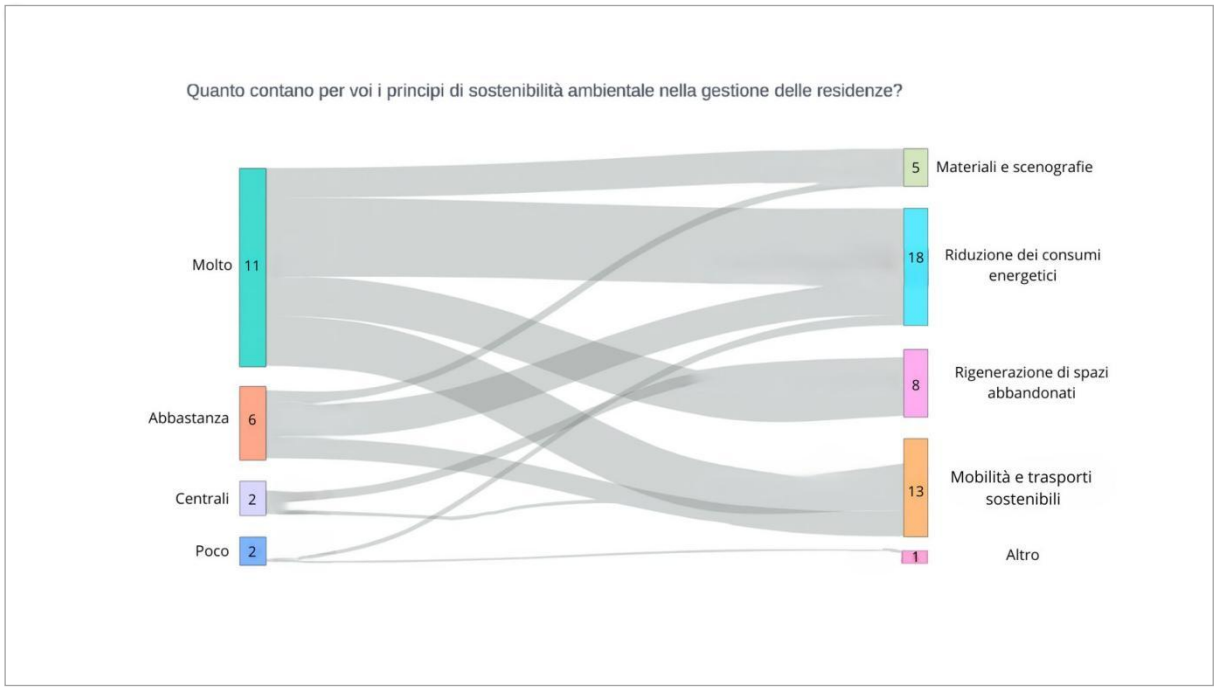


Fig. 14 – Rilevanza dei principi di sostenibilità ambientale (barrare solo una risposta) per le residenze e il rapporto con le pratiche attuate (possibile barrare più di una risposta) (Elaborazione dati: Emanuele Regi su estrazione questionario)

Tale attenzione si traduce soprattutto nella riduzione di consumi energetici (18), ma anche nel prendere in considerazione la mobilità ed eventuali trasporti sostenibili (13) – indicatore rilevante anche per quello che riguarda il collocamento non centrale di alcuni di questi spazi – e, in misura minore, la rigenerazione di spazi abbandonati (8). Indicativa una risposta che dichiara di fare poca attenzione ai principi di sostenibilità ambientale motivando di essere a poca distanza da un importante sito industriale italiano estremamente inquinante. Questo ci aiuta a ricordare che adottare pratiche sostenibili può essere spesso appannaggio dei pochi che possono permettersi di dedicare attenzione e risorse a integrare questo approccio nella progettazione. Alcuni soggetti devono fare i conti con urgenze strutturali del territorio che suscitano un senso di impotenza nell'adozione di proprie politiche ambientali.

Passando all'aspetto della sostenibilità sociale, il questionario si concentra in più passaggi su diversi aspetti che possono entrare in questo insieme. In primo luogo il coinvolgimento della comunità del territorio in cui opera. Alla domanda "Organizzate attività aperte specificatamente al pubblico o alla comunità locale?" la maggior parte dei rispondenti individua la risposta "Regolarmente" (con 9 occorrenze), seguono a parimerito (6) "Sporadicamente" e "Sistematicamente". In questo senso rileviamo un'apertura al pubblico generalmente diffusa delle residenze artistiche. Tale attenzione

Arti della Performance: orizzonti e culture, n. 15, 2026 – ISBN 9788854972254
DOI: https://doi.org/10.6092/unibo/amsacta/8829
Collana diretta da Matteo Casari e Gerardo Guccini: http://amsacta.unibo.it
Creative Commons: Attribuzione - Non Commerciale 4.0 (CC BY-NC 4.0)

sembra confermata anche al quesito “In che misura l’attività residenziale è pensata in relazione al territorio?”, dove la ricorrenza più frequente diventa “Coinvolgimento parziale” (10) immediatamente seguita da “Coinvolgimento strutturale” (8), mentre “Costante co-creazione" viene scelto da 2 rispondenti e solo un rispondente indica “Presenza episodica o formale”. Un altro aspetto rilevante nella sostenibilità sociale riguarda il trattamento dell’artista ospitato. Nel rispondere a “Quale tipo di sostegno offrite agli artisti ospiti?”, dove era possibile barrare più di un’opzione, la quasi totalità delle risposte riguarda la messa a disposizione di spazi (21), supporto di tutor (21), alloggio (20), mentre sono più ridotti il vitto (11) e le borse di supporto economico per la creazione (13). Rilevanti anche le categorie di visibilità (14) e programmi di scambio internazionali (8).

Questi aspetti sono strutturali nella gestione di una residenza artistica, tanto che alla domanda “Quali aspetti di sostenibilità sociale vengono presi maggiormente in considerazione?” il “Trattamento equo dell’artista ospite” e il “Coinvolgimento delle comunità e dei territori nelle attività del centro” sono le opzioni maggiormente scelte con 18 ricorrenze.

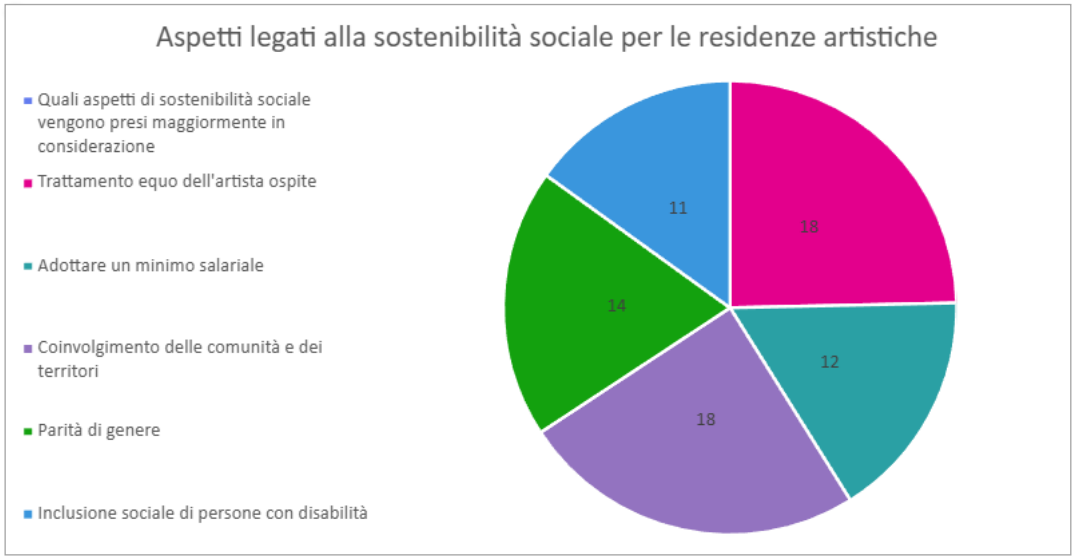


Fig. 15 – Aspetti riguardanti la sostenibilità sociale presi maggiormente in considerazione dalle residenze artistiche (Elaborazione dati: Emanuele Regi su estrazione questionario)

Segue nel tasso di risposte l’attenzione al bilanciamento di genere nell’organigramma del Centro (14), mentre “Adottare un minimo salariale equo con i contratti nazionali per i propri dipendenti” è indicato da poco più della metà dei rispondenti (12) e l’“Inclusione sociale di persone con disabilità o persone svantaggiate” si ferma alle 11 occorrenze. L’adozione di politiche e strategie per un’azione sostenibile interessa in modo molto diffuso anche le residenze artistiche che sembrano rispondere con attenzione sia per quello che riguarda una sostenibilità ambientale volta all’efficientamento energetico delle

Arti della Performance: orizzonti e culture, n. 15, 2026 – ISBN 9788854972254
DOI: https://doi.org/10.6092/unibo/amsacta/8829
Collana diretta da Matteo Casari e Gerardo Guccini: http://amsacta.unibo.it
Creative Commons: Attribuzione - Non Commerciale 4.0 (CC BY-NC 4.0)

strutture e alla facilitazione dei trasporti, includendo anche dinamiche di coinvolgimento della cittadinanza. Rimane ancora critica, come in tutto il settore, l'adozione di politiche strutturali per il sostegno dei lavoratori dello spettacolo dal vivo.

In conclusione, l'analisi condotta restituisce l'immagine di un sistema delle residenze artistiche articolato e profondamente differenziato, nel quale il riconoscimento istituzionale ha certamente prodotto avanzamenti significativi, ma non ha ancora dato luogo a un quadro pienamente coerente e stabile. Le evidenze emerse mostrano come la qualità delle esperienze sia spesso sostenuta dall'impegno e dalla capacità progettuale dei soggetti coinvolti, più che da condizioni strutturali omogenee. La forte variabilità territoriale, tanto sul piano normativo quanto su quello delle risorse disponibili, conferma la necessità di leggere le residenze non come un modello unico, ma come un insieme di pratiche che risentono in modo diretto delle politiche regionali, delle reti locali e delle opportunità di finanziamento pubblico e privato. In questo senso, i casi di studio approfonditi consentono di mettere a fuoco, con maggiore dettaglio, come tali differenze si traducano in assetti organizzativi e modelli di governance differenti, offrendo elementi utili per una riflessione più ampia sulle politiche culturali delle residenze in Italia. Infine, la capacità di adattamento delle strutture nei territori in cui nascono favorisce una sensibilità diffusa e uniforme dei curatori e degli operatori rispetto all'integrazione di politiche sostenibili nella gestione delle loro progettualità, soprattutto per quello che riguarda la limitazione degli sprechi, l'inclusione delle comunità nelle attività culturali e l'equo trattamento dell'artista ospitato.

Arti della Performance: orizzonti e culture, n. 15, 2026 – ISBN 9788854972254
DOI: https://doi.org/10.6092/unibo/amsacta/8829
Collana diretta da Matteo Casari e Gerardo Guccini: http://amsacta.unibo.it
Creative Commons: Attribuzione - Non Commerciale 4.0 (CC BY-NC 4.0)

Bibliografia

Centro di Residenza dell'Emilia Romagna

2023 *L'arboreto - Teatro Dimora di Mondaino e La Corte Ospitale di Rubiera*, in F. Biondi – L. Donati (a cura di), *Incontro al futuro. I teatri di residenza in Italia: un'inchiesta*, L'Arboreto Edizioni, Mondaino (RN), pp. 118-125.

D'Ippolito, F. – Marrone, S. (a cura di)

2024 *Puglia. Legge regionale 29 aprile 2004, n. 6.* Norme organiche in materia di spettacolo e norme di disciplina transitoria delle attività culturali, in M. Caporale – D. Donati – M. Gallina (a cura di), *Le politiche per lo spettacolo dal vivo tra Stato e Regioni*, FrancoAngeli, Milano, p. 84.

Ceruti, N. – Gallina, M.

2023 *Lombardia. Legge regionale 7 ottobre 2016, n. 25*. Politiche regionali in materia culturale - Riordino normativo, in M. Caporale – D. Donati – M. Gallina (a cura di), *Le politiche per lo spettacolo dal vivo tra Stato e Regioni*, FrancoAngeli, Milano, p. 97.

Cottino, Clara

2015 *Teatri abitati in Puglia*, in F. Biondi – E. Donatini – G. Guccini (a cura di), *Nobiltà e miseria presente e futuro delle residenze creative in Italia*, L'Arboreto Edizioni, Mondaino (RN), pp. 69-71.

Ferraresi, Roberta

2012 *StArt Up: Teatri Abitati in Puglia*, in "Doppiozero", 30 maggio, link: https://www.doppiozero.com/start-teatri-abitati-di-puglia (ultimo accesso: 11 febbraio 2026).

Ferrante, Donatella

2023 *La pubblica amministrazione oltre i silos. Nuovi strumenti per gestire la complessità*, in M. Caporale – D. Donati – M. Gallina (a cura di), *Le politiche per lo spettacolo dal vivo tra Stato e Regioni*, FrancoAngeli, Milano.

Gallina, Mimma

2023 *Emilia Romagna. Legge regionale 5 luglio 1999, n. 13* Norme in materia di spettacolo, M. Caporale – D. Donati – M. Gallina (a cura di), *Le politiche per lo spettacolo dal vivo tra Stato e Regioni*, FrancoAngeli, Milano, p. 81.

Arti della Performance: orizzonti e culture, n. 15, 2026 – ISBN 9788854972254
DOI: https://doi.org/10.6092/unibo/amsacta/8829
Collana diretta da Matteo Casari e Gerardo Guccini: http://amsacta.unibo.it
Creative Commons: Attribuzione - Non Commerciale 4.0 (CC BY-NC 4.0)

Guarino, Raimondo

2008 *Luoghi e azioni. Introduzione a un'inchiesta*, in Raimondo Guarino (a cura di), *Teatri, luoghi, città*, Officina, Roma, pp. 7-34.

Guccini, Gerardo

2015 *Negotium, otium, iper-negotium: un excursus fra "residenzialità" e residenze*, in F. Biondi – E. Donatini – G. Guccini (a cura di), *Nobiltà e miseria presente e futuro delle residenze creative in Italia*, L'Arboreto Edizioni, Mondaino (RN), pp. 198-207.

Guerra, Giulia

2023 *Le residenze in Italia. Un quadro normativo*, in F. Biondi – L. Donati (a cura di), *Incontri al futuro. I teatri delle residenze in Italia: un'inchiesta*, L'Arboreto Edizioni, Mondaino (RN), pp. 20-24.

Paoletti, M. – Celati, B.

2024 *Vecchi problemi, "nuovi" player: il ruolo delle fondazioni d'origine bancaria nel sistema dello spettacolo dal vivo italiano*, in R. Paltrinieri – F. Spampinato (a cura di), *Arti come agency. Il valore sociale e politico delle arti nelle comunità*, FrancoAngeli, Milano, pp. 106-119.

Zardi, Andrea

2024 *Linee guida per la sostenibilità degli eventi dal vivo*, in «Antropologia e Teatro», n. 17, 2024, pp. 100-119.

Arti della Performance: orizzonti e culture, n. 15, 2026 – ISBN 9788854972254
DOI: https://doi.org/10.6092/unibo/amsacta/8829
Collana diretta da Matteo Casari e Gerardo Guccini: http://amsacta.unibo.it
Creative Commons: Attribuzione - Non Commerciale 4.0 (CC BY-NC 4.0)

Tra pubblico e privato: il ruolo delle Fondazioni di origine bancaria e delle Camere di commercio nel sostegno allo spettacolo dal vivo

di Benedetta Celati

I. Premesse introduttive sulle implicazioni del sostegno allo spettacolo dal vivo

La riflessione sul sostegno allo spettacolo dal vivo – proveniente tanto da soggetti pubblici quanto da attori privati – richiede, in primo luogo, il riconoscimento di un dato strutturale ormai consolidato. Il settore, composto prevalentemente da una pluralità di operatori formalmente privati che svolgono attività di rilevanza pubblica, dipende in misura crescente da fonti di finanziamento esterne. Tale dipendenza non può essere intesa come risposta a esigenze contingenti, ma rappresenta un assetto stabile e destinato a durare.

In questo contesto si manifesta un significativo *trade-off*: da una parte, vi è infatti la necessità di salvaguardare la libertà di sperimentazione culturale, con il rischio artistico che essa inevitabilmente comporta; dall'altra, il bisogno di garantire la sostenibilità economica dei progetti mediante un'adeguata capacità di reperire risorse[1]. Su questo equilibrio delicato si innesta l'orientamento dominante, secondo cui lo spettacolo dal vivo costituisce un bene meritorio da rendere disponibile alla collettività anche indipendentemente dalla domanda di mercato, circostanza che legittima – e in parte impone – interventi di sostegno pubblico e, come verrà approfondito, anche privato (Barbati 2007, Donati 2023: 17).

A tali fattori si aggiunge una criticità frequentemente rilevata: la carenza di un confronto sistematico con la domanda, con il pubblico e con i territori. Spesso manca una riflessione strutturata su come accrescere la capacità degli operatori di generare ricavi autonomi e su quali strategie introdurre per potenziare tale capacità. Ciò apre interrogativi di natura sia operativa sia strategica: quali strumenti possono favorire un rapporto più solido con i pubblici? In che modo coniugare obiettivi artistici e

[1] Distinguendo a questo riguardo tra programmazioni stabili di lungo periodo (il caso, ad esempio, delle fondazioni lirico-sinfoniche) e iniziative estemporanee legate a un preciso arco temporale.

Arti della Performance: orizzonti e culture, n. 15, 2026 – ISBN 9788854972254
DOI: https://doi.org/10.6092/unibo/amsacta/8829
Collana diretta da Matteo Casari e Gerardo Guccini: http://amsacta.unibo.it
Creative Commons: Attribuzione - Non Commerciale 4.0 (CC BY-NC 4.0)

sostenibilità economica? E come garantire, al tempo stesso, pluralismo dell'offerta e accesso allo spettacolo inteso come "bene relazionale" e dunque "sociale"?

Un secondo elemento di riflessione riguarda il rapporto, sempre più articolato, tra attori pubblici e privati. L'evoluzione dei modelli di finanziamento solleva interrogativi rilevanti sulle trasformazioni che tale relazione sta conoscendo, sulle conseguenze che comporta e sui rischi che ne derivano. Tra questi, assume particolare rilievo la progressiva metamorfosi di alcune nuove soggettività – impegnate nel sostegno alla cultura – in vere e proprie "agenzie del territorio". È il caso, ad esempio, del ruolo assunto dalle Fondazioni di origine bancaria e dalle Camere di commercio, la cui azione tende a orientarsi più verso obiettivi di sviluppo locale o di *marketing* territoriale che verso finalità propriamente artistiche o culturali. Tale slittamento rischia di ridefinire le priorità dell'intervento, spostando l'attenzione dalla funzione culturale a logiche di competitività territoriale.

Su questo sfondo, è imprescindibile mantenere saldi i riferimenti costituzionali che strutturano l'intervento pubblico in ambito culturale, in particolare il principio del pluralismo (art. 21 Cost.) e quello della libertà artistica (artt. 9 e 33 Cost.). In tale cornice si colloca anche il dibattito sulla cosiddetta "neutralità attiva" (Rimoli 2003 e 2017), visione che dovrebbe orientare l'azione pubblica affinché sia capace di sostenere senza dirigere, accompagnare senza condizionare. Tuttavia, la sua attuazione risulta spesso problematica: basti considerare il funzionamento del Fondo Nazionale per lo Spettacolo dal Vivo (FNSV), che, in alcuni casi, a seconda del modo in cui vengono concepiti i criteri per l'allocazione delle risorse, rischia di tradursi in forme di ingerenza più che in uno strumento di supporto organico e imparziale.

Il confronto con il dibattito internazionale permette di mettere ulteriormente a fuoco tali questioni. Le riflessioni provocatorie contenute nel volume *Kulturinfarkt* (Haselbach *et al.*) hanno suscitato ampie discussioni poiché denunciano gli effetti distorsivi prodotti da un eccesso di finanziamento pubblico: ipertrofia dell'offerta, proliferazione burocratica, stagnazione artistica e scarso coinvolgimento del pubblico. Gli autori arrivano a proporre un azzeramento dei fondi statali, non già come gesto di disimpegno totale da parte dello Stato, bensì come tentativo di rimettere la cultura a confronto con la logica della domanda reale e con alcune forme di disciplinamento del mercato. L'auspicio è quello di una sorta di "selezione naturale" delle proposte culturali, dove ciò che genera interesse autentico possa ottenere sostegno – anche economico – dal pubblico, rompendo l'idea del finanziamento pubblico come unica via legittima di esistenza culturale.

Arti della Performance: orizzonti e culture, n. 15, 2026 – ISBN 9788854972254
DOI: https://doi.org/10.6092/unibo/amsacta/8829
Collana diretta da Matteo Casari e Gerardo Guccini: http://amsacta.unibo.it
Creative Commons: Attribuzione - Non Commerciale 4.0 (CC BY-NC 4.0)

Il tema dei finanziamenti allo spettacolo dal vivo, in questa prospettiva, solleva dunque interrogativi centrali: chi viene finanziato, per quali motivazioni, e soprattutto per quale pubblico?

Tali domande diventano particolarmente pressanti alla luce del progressivo avvicendamento tra il tradizionale ruolo di finanziatore svolto dalle istituzioni pubbliche e l'ingresso di nuove soggettività. Oltre alle Fondazioni di origine bancaria e alle Camere di commercio, si registrano infatti attori emergenti – come le Fondazioni di comunità – che partecipano in modo crescente alla costruzione dell'ecosistema culturale territoriale, contribuendo a ridefinirne equilibri, priorità e legittimazioni.

Un ulteriore elemento di analisi emerge infine nelle riflessioni sviluppate nel saggio *Vecchi problemi, "nuovi" player: il ruolo delle Fondazioni di origine bancaria nel sistema dello spettacolo dal vivo italiano*, pubblicato insieme a Matteo Paoletti all'interno del volume curato da Roberta Paltrinieri e Francesco Spampinato, *Le arti come agency. Il valore sociale e politico delle arti nelle comunità* (2024), nel quale si mette in evidenza un aspetto particolarmente rilevante per comprendere gli attuali equilibri del settore. In un contesto segnato da forti disomogeneità territoriali e, conseguentemente, da marcate disparità nell'allocazione delle risorse, le Fondazioni di origine bancaria (Fob) hanno progressivamente assunto un ruolo di primaria importanza. Tali ondazioni non si limitano a sostenere il sistema artistico e culturale, ma contribuiscono in maniera determinante a orientarne gli sviluppi, avvalendosi di una pluralità di strumenti di intervento.

Tra questi si possono annoverare: la partecipazione diretta al capitale di imprese dello spettacolo, che consente un sostegno strutturale alle realtà più rilevanti; il supporto istituzionale, volto a consolidare infrastrutture e organismi culturali; l'erogazione di risorse tramite bandi competitivi, che hanno inciso profondamente sulle modalità progettuali, sulle forme organizzative e, non da ultimo, sulla stessa visione artistica delle compagnie.

L'impatto dei bandi si è infatti rivelato cruciale nel ridefinire logiche di programmazione e criteri di valutazione, introducendo parametri e metriche che spesso orientano le scelte estetiche e produttive degli operatori culturali, contribuendo così a modellare l'ecosistema dello spettacolo dal vivo.

Accanto alle Fob, stanno emergendo altre realtà che intervengono nel campo del sostegno culturale secondo modalità che rispondono a logiche analoghe. In particolare, un ruolo di importanza crescente è svolto dalle Camere di commercio, le quali, pur provenendo da un ambito tradizionalmente distante dalle politiche culturali, stanno consolidando la loro presenza attraverso iniziative orientate allo sviluppo territoriale e alla promozione dell'attrattività locale. Anche queste istituzioni operano sempre

Arti della Performance: orizzonti e culture, n. 15, 2026 – ISBN 9788854972254
DOI: https://doi.org/10.6092/unibo/amsacta/8829
Collana diretta da Matteo Casari e Gerardo Guccini: http://amsacta.unibo.it
Creative Commons: Attribuzione - Non Commerciale 4.0 (CC BY-NC 4.0)

più come attori capaci di incidere sulle traiettorie di sviluppo delle organizzazioni artistiche, contribuendo alla trasformazione complessiva del sistema.

L'esame di queste due tipologie di soggetti – le Fondazioni di origine bancaria e le Camere di commercio – appare dunque cruciale per comprendere le dinamiche che governano oggi la distribuzione delle risorse, l'emergere di nuove priorità e l'evoluzione del rapporto tra cultura, territorio e politiche di sostegno.

L'analisi si concentrerà in particolare su tali soggetti, cui seguirà una breve panoramica sul ruolo delle Fondazioni di comunità, prima di giungere alle considerazioni conclusive.

II. Il contributo delle Fondazioni di origine bancaria

Le Fondazioni di origine bancaria sono enti di natura privatistica che svolgono attività di grande rilievo per l'interesse generale, tra cui figura in modo significativo il sostegno al settore artistico e culturale. Come tutte le fondazioni, anch'esse si basano su un patrimonio destinato a uno scopo specifico, ma si distinguono dal modello tradizionale per alcune caratteristiche peculiari.

Il legislatore ha infatti attribuito loro una doppia missione: da un lato, promuovere l'utilità sociale; dall'altro, contribuire allo sviluppo economico del territorio in cui operano. È inoltre previsto che mantengano un legame prevalente – sebbene non esclusivo – con il contesto territoriale di riferimento.

L'azione concreta di queste fondazioni si manifesta attraverso attività tra loro molto diverse, sia per dimensioni sia per estensione geografica. In linea generale, esse creano valore grazie ai rendimenti del patrimonio investito e possono intervenire secondo modalità differenti. Il sostegno può assumere la forma dell'erogazione di risorse economiche destinate a progetti esterni, può consistere nella realizzazione diretta di iniziative di utilità sociale oppure può combinare supporto finanziario e competenze operative, dando luogo a un modello misto di intervento.

La peculiarità delle Fondazioni di origine bancaria si comprende appieno se si considera il loro processo di formazione. Esse nascono all'inizio degli anni Novanta, nel quadro della più ampia privatizzazione del sistema creditizio pubblico avviata con la legge Amato-Carli (n. 218 del 1990) (Cassese 1995: 479-483, Merusi 2000: 3). Tale riforma, finalizzata a separare l'attività bancaria da quella di interesse generale, ha dato origine a un nuovo tipo di soggetto, dotato di un forte legame con il territorio e di

Arti della Performance: orizzonti e culture, n. 15, 2026 – ISBN 9788854972254
DOI: https://doi.org/10.6092/unibo/amsacta/8829
Collana diretta da Matteo Casari e Gerardo Guccini: http://amsacta.unibo.it
Creative Commons: Attribuzione - Non Commerciale 4.0 (CC BY-NC 4.0)

una significativa capacità di investimento, destinato a diventare uno degli attori più influenti nel sostegno alle attività culturali e artistiche.

La riforma ha trasformato gli enti pubblici operanti nel settore del credito in società per azioni e ha dato origine alle fondazioni come enti conferenti**,** ossia soggetti titolari della proprietà delle nuove banche risultanti dalla trasformazione. In una prima fase, dunque, le Fob hanno svolto il ruolo di vere e proprie *holding* pubbliche, incaricate della gestione delle partecipazioni nella banca conferitaria.

L'assetto attuale delle fondazioni è, tuttavia, il frutto di una successiva evoluzione normativa. Solo alla fine degli anni Novanta, con la legge n. 461 del 1998[2] e con il d.lgs. n. 153 del 1999[3] – la cosiddetta riforma Ciampi – tali enti vengono sostanzialmente privatizzati, attraverso la progressiva dismissione delle quote bancarie detenute. È in questo contesto che assumono l'attuale denominazione e vengono riconosciute come persone giuridiche private senza scopo di lucro, dotate di piena autonomia statutaria e gestionale.

La Corte costituzionale ha confermato questa impostazione nel 2003, con le note sentenze n. 300 e n. 301, qualificando le fondazioni non come enti pubblici o come soggetti preposti a funzioni amministrative, bensì come attori dell'organizzazione delle *libertà sociali*. Ne deriva che esse devono essere considerate a tutti gli effetti entità di diritto privato (persone giuridiche private senza fine di lucro), rientranti nella competenza legislativa esclusiva statale in materia di ordinamento civile.

Sul punto è intervenuta recentemente anche l'Autorità Nazionale Anticorruzione, che ha ribadito come tali fondazioni non possano essere considerate organismi di diritto pubblico, poiché non sono finanziate da enti pubblici né sono soggette a controlli preventivi da parte degli stessi[4].

La natura privatistica delle Fob è stata ulteriormente confermata dal legislatore con la riforma organica del Terzo settore, introdotta dal d.lgs. n. 117 del 2017[5]. Pur essendo formalmente escluse dall'ambito applicativo del decreto[6] e continuando a essere soggette al regime speciale previsto dal d.lgs. n. 153 del 1999 – che individua i cosiddetti "settori ammessi" entro cui possono operare – le Fob vengono

[2] Legge 23 dicembre 1998, n. 461 "Delega al Governo per il riordino della disciplina civilistica e fiscale degli enti conferenti, di cui all'articolo 11, comma 1, del decreto legislativo 20 novembre 1990, n. 356, e della disciplina fiscale delle operazioni di ristrutturazione bancaria".

[3] Decreto legislativo 17 maggio 1999, n. 153 "Disciplina civilistica e fiscale degli enti conferenti di cui all'articolo 11, comma 1, del decreto legislativo 20 novembre 1990, n. 356, e disciplina fiscale delle operazioni di ristrutturazione bancaria, a norma dell'articolo 1 della legge 23 dicembre 1998, n. 461".

[4] https://www.anticorruzione.it/documents/91439/120614/Atto+Presidente+3796+-+20.20.2021.pdf/5fb06157-319e-09fc-f026-3d4986e7c632?t=1634917604607 (ultimo accesso: 11 febbraio 2026).

[5] Decreto legislativo 3 luglio 2017, n. 117 "Codice del Terzo settore, a norma dell'articolo 1, comma 2, lettera b), della legge 6 giugno 2016, n. 106".

[6] L'esclusione è disposta dall'ultimo comma dell'articolo 3, d.lgs. n. 117 del 2017.

Arti della Performance: orizzonti e culture, n. 15, 2026 – ISBN 9788854972254
DOI: https://doi.org/10.6092/unibo/amsacta/8829
Collana diretta da Matteo Casari e Gerardo Guccini: http://amsacta.unibo.it
Creative Commons: Attribuzione - Non Commerciale 4.0 (CC BY-NC 4.0)

comunque riconosciute quali soggetti che concorrono al perseguimento delle finalità proprie del Terzo settore[7].

In altri termini, pur non appartenendo al Terzo settore in senso tecnico, le Fob ne condividono gli obiettivi e partecipano attivamente alla costruzione di quello che la Corte costituzionale, nella sentenza n. 131 del 2020, ha definito una vera e propria "società solidale".

Tra i settori in cui le Fob risultano maggiormente presenti e attive figura senza dubbio quello dell'arte, dei beni culturali e, più in generale, delle attività culturali, ambito nel quale il loro contributo si rivela spesso determinante (Averardi *et al.* 2022: 11-58).

In particolare, il ruolo di queste soggettività è stato decisivo per la sopravvivenza e il consolidamento delle principali fondazioni lirico-sinfoniche italiane[8], un comparto che, per sua natura, presenta significative fragilità economiche (Manganaro 2005: 523).

Un caso emblematico è quello della Fondazione Teatro del Maggio Musicale Fiorentino**,** sostenuta nel 2023 dalla Fondazione Cassa di Risparmio di Firenze con un contributo di un milione di euro[9], decisivo per superare una fase particolarmente critica. Analogamente, a Torino, il supporto delle fondazioni bancarie è stato determinante per il Teatro Regio: la Compagnia di San Paolo e la Fondazione CRT, in qualità di soci fondatori, hanno partecipato nel 2018 – insieme al Ministero della Cultura, alla Regione Piemonte e al Comune di Torino – al percorso di riequilibrio del bilancio dell'ente, contribuendo in modo significativo alla sua stabilizzazione finanziaria.

Un ulteriore esempio significativo è rappresentato dalla Fondazione Teatro Comunale di Bologna, che annovera tra i propri soci fondatori la Fondazione Cassa di Risparmio in Bologna (Carisbo). Dal Documento programmatico previsionale del 2022 emerge che, oltre al contributo economico diretto pari a 430.000 euro (confermato anche nel 2025), la collaborazione con il Teatro si è sviluppa anche sul piano programmatico. Gli interventi sono concentrati sull'ampliamento del pubblico, sul

[7] Nell'art. 1, 1° comma, della legge delega n. 106 del 2016 si stabilisce espressamente che "alle fondazioni bancarie, in quanto enti che concorrono al perseguimento delle finalità della presente legge, non si applicano le disposizioni contenute in essa e nei relativi decreti attuativi".

[8] La legge Corona del 1967 aveva attribuito natura pubblica agli enti lirico-sinfonici, riconoscendone la rilevanza generale e sottoponendoli alla vigilanza statale. Con il d.lgs. n. 367 del 1996, però, tali enti sono stati trasformati in fondazioni di diritto privato, aprendo la gestione anche alla partecipazione di soggetti e capitali privati. Nonostante questa privatizzazione formale, la Corte costituzionale – con la sentenza n. 153 del 2011 – ha confermato la natura pubblicistica delle fondazioni lirico-sinfoniche, in ragione della funzione di interesse generale da esse svolta. Di conseguenza, il loro finanziamento rimane strutturalmente misto (pubblico-privato)**,** con una componente pubblica ancora indispensabile, poiché il settore non è in grado di autosostenersi.

[9] https://fondazionecrfirenze.it/un-milione-di-euro-in-favore-del-maggio-musicale-fiorentino/ (ultimo accesso: 11 febbraio 2026).

Arti della Performance: orizzonti e culture, n. 15, 2026 – ISBN 9788854972254
DOI: https://doi.org/10.6092/unibo/amsacta/8829
Collana diretta da Matteo Casari e Gerardo Guccini: http://amsacta.unibo.it
Creative Commons: Attribuzione - Non Commerciale 4.0 (CC BY-NC 4.0)

miglioramento dell'accessibilità e dell'attrattività delle attività culturali, nonché sul rafforzamento del ruolo del Teatro quale polo culturale e sociale per lo sviluppo del territorio.

Accanto a questi casi, si registra tuttavia un'eccezione di rilievo nel panorama nazionale: la Fondazione Teatro alla Scala di Milano, unica fondazione lirico-sinfonica italiana in grado di coprire oltre il 50% dei propri costi mediante risorse private[10]. Tale peculiarità è stata attestata anche dalla Corte dei conti con una sentenza-ordinanza del gennaio 2020[11].

Va inoltre ricordato che, nel settore delle performing arts, è frequentemente adottato il modello della fondazione di partecipazione (su cui si basano anche le fondazioni lirico-sinfoniche). Si tratta di una figura giuridica ibrida, caratterizzata da una componente patrimoniale – propria della fondazione – e da una componente associativa, che consente di ampliare la base dei soggetti coinvolti nella governance e nel sostegno delle iniziative culturali. Tale meccanismo risulta funzionale alla creazione di reti territoriali e alla condivisione di responsabilità nella gestione dei progetti culturali, e presenta affinità strutturali con le c.d. Fondazioni di comunità, anch'esse orientate a valorizzare il radicamento territoriale e il coinvolgimento diffuso degli attori locali.

III. La partecipazione delle Camere di commercio alla governance culturale locale

Le Camere di commercio sono enti pubblici dotati di autonomia funzionale[12], la cui natura è stata definita «anfibia»[13]: da un lato, fortemente radicata nella loro originaria *vocazione pubblicistica*; dall'altro, caratterizzata da una dimensione operativa a servizio del sistema produttivo. Le Camere di

[10] Tra i soci fondatori permanenti della Scala figurano due importanti fondazioni bancarie: la Fondazione Banca del Monte di Lombardia e la Fondazione Cariplo, entrambe rappresentate con un proprio componente nel Consiglio di amministrazione. Nel 2022, la Fondazione Cariplo ha erogato un contributo istituzionale pari a 6,2 milioni di euro, mentre la Fondazione Banca del Monte di Lombardia ha destinato, oltre al contributo di 3,2 milioni di euro come socio fondatore, ulteriori 122.000 euro per un progetto speciale dedicato all'accessibilità e all'inclusione del pubblico giovanile per la stagione 2022/2023.

[11] Sentenza n. 1/2020/RIS depositata in data 21/01/2020. La fondazione Teatro alla Scala di Milano aveva impugnato l'elenco annuale per il 2020 delle Amministrazioni pubbliche inserite nel conto economico consolidato redatto ai sensi dell'art. 1, comma 3, legge 31 dicembre 2009, n. 196, sollecitandone l'annullamento, previa sospensiva, nella parte in cui l'ISTAT l'aveva inserita tra le "amministrazioni locali – fondazioni lirico sinfoniche". La Corte dei conti nell'ordinanza rilevava l'assenza di controllo pubblico, confermata dall'alto grado di autonomia finanziaria raggiunta dalla fondazione. In base a questo, tale ente privato non lucrativo è stato escluso dall'elenco ISTAT per il 2020.

[12] Qualificazione enucleata prima di tutto dalla giurisprudenza della Corte costituzionale, che le ha configurate come «ente pubblico locale dotato di autonomia funzionale, che entra a pieno titolo, formandone parte costitutiva, nel sistema dei poteri locali secondo lo schema dell'art. 118 della Costituzione» (sentenza n. 477 del 2000). Il legislatore è poi intervenuto sul punto con l'art. 1 d.lgs. n. 23/2010.

[13] Si veda la sent. della Corte costituzionale 210 del 2022 nella quale si evidenzia che le Camere di commercio sono, per un verso, «organi di rappresentanza delle categorie mercantili» e, per un altro verso, «strumenti per il perseguimento di politiche pubbliche»: da tale vocazione pubblicistica discende la qualifica di «enti di diritto pubblico, dotati di personalità giuridica» (sentenze n. 225 del 2019 e n. 261 del 2017).

Arti della Performance: orizzonti e culture, n. 15, 2026 – ISBN 9788854972254
DOI: https://doi.org/10.6092/unibo/amsacta/8829
Collana diretta da Matteo Casari e Gerardo Guccini: http://amsacta.unibo.it
Creative Commons: Attribuzione - Non Commerciale 4.0 (CC BY-NC 4.0)

commercio, infatti, possono essere lette sia come "case dell'impresa", sia come enti con una componente marcatamente amministrativa. In questa prospettiva, come osservava Giorgio Pastori, esse rappresentano vere e proprie «autonomie sociali soggettivate in enti pubblici» (Pastori 2000: 16), poiché accanto alle funzioni esercitate in materie amministrative ed economiche relative alle imprese, svolgono anche attività nell'interesse di terzi, volte alla cura di interessi generali e indifferenziati della collettività, composta da soggetti che rimangono "estranei" rispetto al sistema camerale.

Il d.lgs. n. 219/2016[14], modificando la legge n. 580/1993[15], ha inciso profondamente su questo profilo, operando una ristrutturazione dell'offerta dei servizi camerali e ridefinendo il portafoglio di competenze degli enti. Tra le nuove funzioni obbligatorie è stata introdotta la valorizzazione del patrimonio culturale, insieme allo sviluppo e alla promozione del turismo[16]. Tale ampliamento è stato interpretato come espressione di un rinnovato ruolo delle Camere di commercio quale servizio al territorio e ai suoi attori, in coerenza con una lettura evolutiva del principio di sussidiarietà verticale e orizzontale: Regioni e Camere di commercio sono infatti chiamate a collaborare nella valorizzazione culturale e nello sviluppo turistico, anche a sostegno delle imprese coinvolte.

In questo quadro si inserisce anche il crescente contributo allo spettacolo dal vivo.

Un caso significativo è rappresentato dal Teatro Stabile del Veneto, al cui capitale sociale hanno aderito, dal 2020, tre Camere di commercio: Padova, Treviso-Belluno e Venezia-Rovigo[17].

Questa collaborazione tra sistema camerale e istituzioni teatrali si colloca pienamente nelle nuove funzioni attribuite alle Camere di commercio, orientate al sostegno delle attività culturali e turistiche dei territori. In particolare, essa si traduce nello sviluppo di progetti pluriennali volti a valorizzare il teatro professionale, sostenere la crescita imprenditoriale e promuovere un turismo di qualità, confermando il ruolo delle Camere di commercio come attori sempre più rilevanti nella governance culturale locale.

Le dichiarazioni rese dai rappresentanti camerali, in occasione dell'ingresso dei tre enti nel capitale sociale del Teatro Stabile del Veneto, confermano la crescente centralità delle Camere di commercio

[14] Decreto legislativo 25 novembre 2016, n. 219 "Attuazione della delega di cui all'articolo 10 della legge 7 agosto 2015, n. 124, per il riordino delle funzioni e del finanziamento delle Camere di commercio, industria, artigianato e agricoltura".
[15] Legge 29 dicembre 1993, n. 580 "Riordinamento delle Camere di commercio, industria, artigianato e agricoltura".
[16] Art. 2, comma 2, lett. d-*bis*) legge n. 580/1993.
[17] Come si legge nel comunicato stampa che accompagna l'adesione, tali enti – espressione di cinque territori e di oltre 500.000 imprese – sono entrati come soci dell'Associazione Teatro Stabile del Veneto "Carlo Goldoni" con una quota di 30.000 euro ciascuno, a seguito della deliberazione delle rispettive Giunte. https://www.tb.camcom.gov.it/uploads/_area%20stampa/file/2020-07-28-cs.pdf (ultimo accesso: 11 febbraio 2026).

Arti della Performance: orizzonti e culture, n. 15, 2026 – ISBN 9788854972254
DOI: https://doi.org/10.6092/unibo/amsacta/8829
Collana diretta da Matteo Casari e Gerardo Guccini: http://amsacta.unibo.it
Creative Commons: Attribuzione - Non Commerciale 4.0 (CC BY-NC 4.0)

nel sostegno alla cultura. Il Presidente della Camera di Commercio di Treviso-Belluno ha sottolineato, in tale circostanza, come il sistema camerale sopperirebbe alla mancanza degli interventi del Governo nel settore della cultura, ambito che deve essere considerato «un asset strategico e un valore economico per il Made in Italy e per la promozione dei territori»[18]. Analoga posizione è stata espressa dal Presidente della Camera di Commercio di Padova, il quale ha evidenziato che «la decisione di entrare come soci nell'Associazione Teatro Stabile del Veneto trae linfa dalla volontà di collaborare con una realtà che rappresenta una vera eccellenza nazionale e internazionale, nonché uno dei motori più importanti per lo sviluppo culturale dell'intera Regione».

Anche il Teatro dell'Opera di Roma annovera tra i propri soci privati la Camera di Commercio di Roma, testimoniando un modello di sostegno istituzionale diffuso nei principali poli culturali del Paese.

Un ulteriore esempio significativo è quello della Fondazione Piccolo Teatro di Milano, che ha come "Membro Sostenitori" la Camera di Commercio di Milano Monza Brianza Lodi[19].

La stessa Camera di Commercio di Milano Monza Brianza Lodi figura, inoltre, tra i fondatori pubblici permanenti della Fondazione Teatro alla Scala.

Un'ulteriore modalità attraverso cui le Camere di commercio sostengono il settore culturale è rappresentata dall'erogazione di contributi tramite bandi dedicati.

Un esempio interessante è costituito dal Bando a sostegno degli operatori professionali dello spettacolo dal vivo, pubblicato da Unioncamere Veneto nel 2022[20]. Con una dotazione finanziaria pari a 1.000.000 di euro, provenienti dalle Camere di commercio e dalla Regione Veneto, il bando era rivolto agli operatori professionali dello spettacolo dal vivo con sede legale e/o unità locale nel territorio regionale e prevedeva la concessione di contributi a supporto di specifiche spese di investimento. Potevano presentare domanda associazioni, enti, fondazioni, imprese anche individuali, Onlus e altri soggetti operanti nei settori del teatro, della danza, della musica e del circo contemporaneo, purché attivi ed operanti, iscritti al Repertorio Economico Amministrativo o al Registro delle Imprese delle Camere di commercio del Veneto con uno dei codici Ateco primari previsti dal bando, e in possesso di sede legale o unità locale nella Regione. Era inoltre richiesto che tali operatori non fossero stati

[18] https://www.tb.camcom.gov.it/uploads/_area%20stampa/file/2020-07-28-cs.pdf (ultimo accesso: 11 febbraio 2026).
[19] Il presidente dell'ente camerale siede nel Consiglio Generale della Fondazione, mentre nel 2018 la Camera di Commercio ha contribuito alle attività del teatro con un finanziamento pari a 550.000 euro.
[20] https://www.unioncamereveneto.it/bando-a-sostegno-degli-operatori-professionali-dello-spettacolo-dal-vivo/ (ultimo accesso: 11 febbraio 2026).

Arti della Performance: orizzonti e culture, n. 15, 2026 – ISBN 9788854972254
DOI: https://doi.org/10.6092/unibo/amsacta/8829
Collana diretta da Matteo Casari e Gerardo Guccini: http://amsacta.unibo.it
Creative Commons: Attribuzione - Non Commerciale 4.0 (CC BY-NC 4.0)

destinatari, al 31 dicembre 2019, di contributi del Fondo Unico per lo Spettacolo e che non risultassero partecipati da soggetti pubblici. Venivano invece espressamente esclusi i liberi professionisti.

Il bando, così strutturato, mirava a sostenere quegli operatori dello spettacolo dal vivo che, pur svolgendo un ruolo significativo nella filiera culturale regionale, non rientrano nei circuiti di finanziamento statali e risultano quindi maggiormente esposti alle fragilità economiche del settore.

IV. Brevi cenni sulle Fondazioni di comunità

Un'ulteriore soggettività che merita attenzione nel quadro delle istituzioni private impegnate nel sostegno alla cultura e allo spettacolo dal vivo è rappresentata dalle Fondazioni di comunità.

Si tratta di un modello filantropico relativamente recente nel nostro ordinamento, ma già ampiamente consolidato a livello internazionale.

L'origine di queste fondazioni viene tradizionalmente fatta risalire al 1914, con la costituzione, nello Stato dell'Ohio, della Cleveland Foundation ad opera del banchiere Frederick Harris Goff: una realtà concepita come strumento capace di mobilitare risorse private per affrontare bisogni collettivi su scala territoriale.

In Italia, le prime Fondazioni di comunità sono nate nel 1998 su iniziativa di Fondazione Cariplo, che ne ha promosso la costituzione nei capoluoghi di provincia lombardi, oltre che a Novara e Verbano Cusio Ossola. Negli anni successivi, l'esperienza si è rapidamente diffusa in molte Regioni, grazie anche all'impegno di altre Fondazioni di origine bancaria e di grandi enti filantropici, come la Compagnia di San Paolo e la Fondazione con il Sud.

Pur non avendo la diffusione delle Fondazioni di origine bancaria – rispetto alle quali le Fondazioni di comunità si distinguono in modo netto, così come si differenziano sia dagli enti pubblici sia dalle fondazioni esclusivamente operative – le Fondazioni di comunità presentano caratteristiche peculiari: operano come catalizzatori di sinergie locali, svolgono attività di raccolta fondi, sviluppano un radicamento profondo nei territori e mantengono una relazione diretta con i bisogni delle comunità di riferimento. Tale prossimità le rende attori particolarmente rilevanti nella costruzione di reti sociali e nella promozione di iniziative ad alto impatto collettivo.

L'espansione di queste fondazioni testimonia l'affermazione di un modello di sviluppo filantropico che si alimenta anche attraverso processi di promozione istituzionale: si contano, infatti, sedici Fondazioni

Arti della Performance: orizzonti e culture, n. 15, 2026 – ISBN 9788854972254
DOI: https://doi.org/10.6092/unibo/amsacta/8829
Collana diretta da Matteo Casari e Gerardo Guccini: http://amsacta.unibo.it
Creative Commons: Attribuzione - Non Commerciale 4.0 (CC BY-NC 4.0)

di comunità promosse da Fondazione Cariplo, sette dalla Compagnia di San Paolo e cinque dalla Fondazione con il Sud.

Questa espansione è sostenuta anche dall'attività di ASSIFERO, l'associazione nazionale che riunisce fondazioni ed enti filantropici non di origine bancaria. Fondata nel 2003, essa svolge un ruolo fondamentale nel promuovere la filantropia istituzionale italiana, anche a livello internazionale, e dedica particolare attenzione al modello delle Fondazioni di comunità, valorizzandone la capacità di favorire la propensione al dono, di rafforzare la progettazione locale e di consolidare reti territoriali.

In tale prospettiva, le Fondazioni di comunità partecipano sempre più anche al sostegno dello spettacolo dal vivo e allo sviluppo di iniziative di welfare culturale**,** integrandosi con gli interventi delle Camere di commercio e con quelli delle Fondazioni di origine bancaria precedentemente considerati.

Un esempio significativo è rappresentato dalla Fondazione di Comunità Milano, che annovera tra i propri ambiti di intervento la promozione della cultura e del patrimonio storico-artistico[21], contribuendo così a sostenere progettualità culturali e artistiche che rafforzano il tessuto sociale e la vivibilità della città.

V. Conclusioni

Per concludere l'analisi sin qui svolta, il richiamo ai riferimenti costituzionali appare imprescindibile.

In primo luogo, all'art. 118, comma 4, Cost., che sancisce il principio di sussidiarietà orizzontale, nonché all'art. 9 Cost., che attribuisce alla Repubblica il compito di «promuovere lo sviluppo della cultura».

Letti in maniera sistematica, tali articoli sembrano valorizzare l'importanza del pluralismo, in primo luogo dei diversi attori che possono essere implicati nel sostegno alle attività culturali e dunque anche allo spettacolo dal vivo, in secondo luogo con riferimento all'oggetto degli interventi di sostegno. La cultura a cui si riferisce l'art. 9 Cost., infatti, impone alla Repubblica una promozione che «non può che essere declinata al plurale, come un insieme di culture, tra loro concorrenti e talora addirittura non compatibili, che pure contribuiscono a formare quell'identità in divenire che è sempre stata, particolarmente nell'Italia crocevia di popoli, la base di ogni sviluppo, sociale, artistico, scientifico» (Rimoli 2017: 95).

[21] https://www.fondazionecomunitamilano.org/missione/ (ultimo accesso: 11 febbraio 2026).

Arti della Performance: orizzonti e culture, n. 15, 2026 – ISBN 9788854972254
DOI: https://doi.org/10.6092/unibo/amsacta/8829
Collana diretta da Matteo Casari e Gerardo Guccini: http://amsacta.unibo.it
Creative Commons: Attribuzione - Non Commerciale 4.0 (CC BY-NC 4.0)

Ciò implica l'obbligo di garantire il maggior numero possibile di strumenti di sostegno e luoghi di confronto per le diverse concezioni estetiche, storiche e culturali, favorendone lo sviluppo libero e supportando le espressioni più fragili, senza tuttavia mai cadere nella creazione di una *"cultura di Stato".* Ossia significa favorire spazi di accesso, finanziamenti, tutele e servizi che consentano alle diverse culture, minoranze, tradizioni locali di esprimersi e di essere valorizzate.

È proprio alla luce di questa impostazione costituzionale — che impone una neutralità attiva e il sostegno al pluralismo culturale — che occorre valutare il funzionamento del Fondo Nazionale per lo Spettacolo dal Vivo (FNSV), così come i finanziamenti regionali e locali. Questi meccanismi possono, infatti, svolgere una funzione di indirizzo culturale (e divenire strumenti di *policy*), utilizzando la leva finanziaria per sostenere il cosiddetto "rischio culturale" in coerenza con l'art. 9 Cost. Ciò si realizza, ad esempio, nel FNSV, attraverso la valutazione della qualità artistica, riconducibile al concetto di discrezionalità tecnica (Piconese 2025). Rimane tuttavia da verificare se, e in quale misura, questa funzione possa essere efficacemente assicurata anche da altri modelli di sostegno, specie in un contesto in cui attori pubblici e privati concorrono alla definizione dell'offerta culturale.

In questa prospettiva, l'analisi del sostegno pubblico allo spettacolo dal vivo a valere sul FNSV nel triennio 2025/2027 di C.Re.S.Co.[22] – Coordinamento delle realtà della scena contemporanea – assume particolare rilievo: essa evidenzia come, nel decreto ministeriale che disciplina i fondi per il triennio 2025-2027, sia stata eliminata la valorizzazione del *rischio culturale*, sostituita da una più marcata attenzione a criteri quantitativi quali incassi, numero di repliche e pubblico coinvolto. Questa scelta — letta in continuità con le considerazioni appena svolte — rischia di spostare l'asse valutativo dalla promozione dell'innovazione artistica alla mera sostenibilità economica, attenuando quella funzione costituzionalmente orientata che dovrebbe invece guidare l'intervento pubblico in campo culturale.

Guardando invece ai soggetti analizzati nei paragrafi precedenti – Fondazioni di origine bancaria, Camere di commercio e Fondazioni di comunità – emerge con particolare evidenza il tema della prossimità territoriale. Quest'ultima, se, da un lato, favorisce la capillarità degli interventi e una maggiore attenzione ai bisogni locali, contribuendo a sostenere iniziative culturali radicate nel territorio, dall'altro, può tuttavia orientare l'attività artistica entro prospettive progettuali definite da soggetti aventi natura privata o comunque legati al mondo produttivo. Nel caso delle Fob, ad esempio,

[22] https://progettocresco.it/wp-content/uploads/2025/10/Dossier-Analisi-del-contributo-pubblico.pdf (ultimo accesso: 11 febbraio 2026).

Arti della Performance: orizzonti e culture, n. 15, 2026 – ISBN 9788854972254
DOI: https://doi.org/10.6092/unibo/amsacta/8829
Collana diretta da Matteo Casari e Gerardo Guccini: http://amsacta.unibo.it
Creative Commons: Attribuzione - Non Commerciale 4.0 (CC BY-NC 4.0)

il sostegno può riflettere priorità coerenti con le strategie di sviluppo delle imprese; nel caso delle Camere di commercio, pur operando rispetto a interessi in larga parte "terzi" rispetto al sistema imprenditoriale, continua a esercitare un peso rilevante l'influenza del tessuto economico locale.

È proprio in questo intreccio tra prossimità e sviluppo locale che possono generarsi forti squilibri territoriali, amplificando il divario già presente fra le diverse realtà culturali e socioeconomiche del Paese. Nei contesti economicamente più solidi, la presenza di attori privati in grado di sostenere l'offerta culturale è infatti più consistente; al contrario, nei territori più fragili, dove il contributo privato è meno strutturato o del tutto assente, la produzione culturale rischia di dipendere quasi esclusivamente dai – sempre più limitati – interventi pubblici.

Ne deriva una tensione con il principio di uguaglianza sostanziale e di accesso diffuso alla cultura che l'art. 9 Cost. e, più in generale, la Costituzione nel suo complesso, affidano alla responsabilità della Repubblica.

Arti della Performance: orizzonti e culture, n. 15, 2026 – ISBN 9788854972254
DOI: https://doi.org/10.6092/unibo/amsacta/8829
Collana diretta da Matteo Casari e Gerardo Guccini: http://amsacta.unibo.it
Creative Commons: Attribuzione - Non Commerciale 4.0 (CC BY-NC 4.0)

Bibliografia

Averardi, A. – Magliari, A. – Gualdani, A. (a cura di)

2022 *Amministrare le fondazioni, amministrare per fondazioni. Modello fondazionale e settore culturale*, Editoriale Scientifica, Napoli.

Barbati, Carla

2007 *La promozione pubblica dello spettacolo: i soggetti (note di contesto per unadisciplina di sistema)*, in «Aedon», n. 3.

Cassese, Sabino

1995 *Da fondazioni bancarie a enti "non profit"?*, in «Giornale di diritto amministrativo», n. 4, pp. 479-483.

Donati, Daniele

2017 *Governare l'inafferrabile. La cultura nella disciplina normativa e nella prassi amministrativa*, in «Munus», n. 2, pp. 259-323.

Haselbach, D. – Knüsel, P. – Klein, A. – Opitz, S.

2012 *Kulturinfarkt. Azzerare i fondi pubblici per far rinascere la cultura*, Marsilio, Venezia.

Immordino, M. – Contieri, A.

2023 *La disciplina giuridica dello spettacolo*, Giappichelli, Torino.

Manganaro, Francesco

2005 *Pubblico e privato nella disciplina giuridica delle fondazioni liriche e teatrali*, in «Nuove autonomie», n. 4-5, p. 523.

Merusi, Fabio

2000 *Dalla banca pubblica alla fondazione privata. Cronaca di una riforma decennale*, Giappichelli, Torino.

Pastori, Giorgio

2000 *Significato e portata della configurazione delle Camere di commercio come autonomie funzionali*, Unioncamere, Roma.

Paoletti M. – Celati, B.

2004 *Vecchi problemi, "nuovi" player: il ruolo delle fondazioni di origine bancaria nel sistema dello spettacolo dal vivo italiano*, in R. Paltrinieri – F. Spampinato (a cura di), *Arti come*

Arti della Performance: orizzonti e culture, n. 15, 2026 – ISBN 9788854972254
DOI: https://doi.org/10.6092/unibo/amsacta/8829
Collana diretta da Matteo Casari e Gerardo Guccini: http://amsacta.unibo.it
Creative Commons: Attribuzione - Non Commerciale 4.0 (CC BY-NC 4.0)

Agency. Il valore sociale e politico delle arti nelle comunità, Franco Angeli, Milano, pp. 106-119.

Piconese, Alessandra

2025 *Valutazione delle qualità artistiche e Fondo Unico per lo Spettacolo (Nota a Consiglio di Stato, sez. VI, sentenza 26 aprile 2024, n. 3831)*, in «Aedon», n. 1.

Rimoli, Francesco

2003 *L'arte*, in *Trattato di diritto amministrativo*, Sabino Cassese (a cura di), parte speciale, II, Lefebvre-Giuffrè, Roma, pp. 1513-1554.

2017 *Profili costituzionali della tutela del patrimonio culturale*, in *Patrimonio culturale. Profili giuridici e tecniche di tutela*, Roma TrE-Press, Roma, pp. 91-114.

Arti della Performance: orizzonti e culture, n. 15, 2026 – ISBN 9788854972254
DOI: https://doi.org/10.6092/unibo/amsacta/8829
Collana diretta da Matteo Casari e Gerardo Guccini: http://amsacta.unibo.it
Creative Commons: Attribuzione - Non Commerciale 4.0 (CC BY-NC 4.0)

Tra neutralità e scelta. Brevi riflessioni sui criteri per il sostegno pubblico allo spettacolo

di Daniele Donati

I. La difficile (e forse inutile) qualificazione del "culturale"

Nelle democrazie contemporanee, la valutazione di quelli che – almeno in prima battuta – chiameremo "prodotti culturali", ha senza dubbio rappresentato uno dei profili più tormentati della riflessione in materia. E ciò, perché detta attività, generalmente prodromica a forme di sostegno di volta in volta differenziate, rappresenta di fatto il momento su cui precipitano una serie di tensioni, non solo ideali o teoriche.

Innanzitutto, si deve valutare l'inconsistenza o, meglio, la volubilità del concetto stesso di cultura[1] (sia essa "politica", accademica o popolare). In via del tutto approssimativa, e ai nostri fini – pur volgendo qui l'attenzione specialmente allo spettacolo – possiamo identificarne i tratti nell'insieme di inclinazioni, valori, aspirazioni ed espressioni che promana dalla società e che, nel suo farsi, supera la somma degli addendi (e cioè la letteratura, le arti visive e la fotografia, il teatro, il cinema, i media tutti), presentandosi come elemento identitario e, in qualche modo, unificante di una comunità.

È però altresì ben chiaro che definire significa comunque limitare, restringere, scegliere ed escludere alcune espressioni, magari inedite, emergenti, innovative o anche "sovversive" rispetto al passato, ma comunque rilevanti e meritevoli di attenzione.

Queste considerazioni hanno fatto sì che, nel tempo, in base a motivazioni e sensibilità anche profondamente diverse, la politica (anche quella più autoritaria) e quindi le norme abbiano comunque evitato un approccio espressamente classificatorio o qualificante il "culturale". Adeguandosi alla perimetrazione che la società offriva, nei diversi ordinamenti ci si è piuttosto limitati a una regolazione per settori, a una generica identificazione delle forme espressive nei loro tratti esteriori e più evidenti, riconducendovi di volta in volta misure non solo promozionali e premiali, ma anche cautelative quando

[1] Si consenta qui il rinvio a Daniele Donati, *Governare l'inafferrabile. La cultura nella disciplina normativa e nella prassi amministrativa*, «Munus», 2, 2017, pp. 259-323 e alla bibliografia ivi citata. Parte delle riflessioni qui esposte riprendono alcune quelle da me svolte nel volume *Nello spirito del tempo. L'influenza della cultura sull'evoluzione del sistema giuridico istituzionale*, Quodlibet, Macerata, 2023.

Arti della Performance: orizzonti e culture, n. 15, 2026 – ISBN 9788854972254
DOI: https://doi.org/10.6092/unibo/amsacta/8829
Collana diretta da Matteo Casari e Gerardo Guccini: http://amsacta.unibo.it
Creative Commons: Attribuzione - Non Commerciale 4.0 (CC BY-NC 4.0)

non apertamente censorie. E ciò, assumendo a parametro, positivo o negativo, elementi esterni alla considerazione propria del prodotto quale espressione del sentire culturale, riferendosi piuttosto a criteri, comunque vaghi anch'essi, di volta in volta legati a valori "altri", come il sentire morale, l'ortodossia religiosa quando non esplicitamente la vera e propria compatibilità politica.

È in base a questo atteggiamento che, tra cultura e istituzioni, norme, apparati, si è nel tempo delineata una relazione che direi "asimmetrica", perché inevitabilmente originata in un extra giuridico che, a sua volta, è privo in sé stesso di elementi classificatori determinati, in qualche modo definitivi.

La rinuncia alla classificazione e alla delimitazione del concetto non deve però far perdere di vista un altro aspetto e cioè che, almeno a partire dall'abbandono del pensiero più puramente liberale, le istituzioni pubbliche non hanno mai rinunciato del tutto a dimostrare il loro interesse verso la sfera del 'culturale', e quindi ad assumere verso questa una qualche forma di sostegno.

Nel nostro paese, lasciando da parte la parentesi e le finalità ovviamente propagandistiche del fascismo – che comunque dà forza e struttura a una consistente presenza pubblica nel settore – dal '48 in poi l'impegno in tal senso è prescritto dall'art. 9 Cost., norma con cui si attribuisce al valore estetico-culturale una rilevanza del tutto inedita. Assunta tra i principi fondamentali del nostro ordinamento, la disposizione porta il "benessere culturale" delle persone ad affiancarsi e confrontarsi – cercando mediazione – con altri valori e principi ben più diffusi e radicati nella sensibilità costituzionale dei paesi di formazione liberale (come la tutela del benessere fisico, lavorativo o anche economico).

In altri termini, come ha avuto modo di affermare la Corte costituzionale[2], grazie all'art. 9 si assegna al legislatore prima e all'amministrazione poi l'onere di subordinare qualsiasi determinazione anche a questo canone[3].

È poi altrettanto chiaro che, nella contingenza di dover decidere quali prodotti promuovere e quali ignorare (o contrastare...), al di là di ogni intento definitorio o di comando, torni comunque, ineludibile anche nelle democrazie, il momento del giudizio. E come con esso si riproponga l'aleatorietà della scelta delle istituzioni rispetto alla pluralità dell'offerta.

Anche a un primo sguardo sul panorama delle diverse disposizioni di settore risulta manifesto come questa necessità si sia tradotta in una proliferazione di organismi amministrativi ai quali l'autorità politica – evitando per gran parte, come si è detto, il problema della qualificazione ('è cultura?') – ha

[2] Si vedano in merito la sentt. C. cost., 27 giugno 1986, nn. 151, 152 e 153.
[3] Si pensi, per tutti, all'attenzione prestata al valore della sfera del culturale negli artt. 14-ter, 19 e 20, l. 7 agosto 1990, n. 241.

Arti della Performance: orizzonti e culture, n. 15, 2026 – ISBN 9788854972254
DOI: https://doi.org/10.6092/unibo/amsacta/8829
Collana diretta da Matteo Casari e Gerardo Guccini: http://amsacta.unibo.it
Creative Commons: Attribuzione - Non Commerciale 4.0 (CC BY-NC 4.0)

rimesso le scelte di valutazione ('è buona cultura?'). Si è così lasciato che fosse l'apparato burocratico, formalmente imparziale, a svolgere il giudizio e quindi a decidere in ultima istanza, a fronte di una pretesa neutralità del legislatore. E lo si è fatto dando a questi apparati, nel tempo, forme differenti e ai loro membri una legittimazione che variava (e varia) in ragione delle rispettive modalità di nomina (politica, per meriti, per rappresentatività). E poi ancora poteri, di volta in volta caratterizzati da ampia discrezionalità (per lo più) tecnica o, all'opposto, costretti in criteri od obiettivi più o meno stringenti, sempre alla ricerca della formula migliore per la migliore decisione.

II. Pluralismo culturale e intervento pubblico

Dicendo dei criteri, viene alla nostra attenzione l'altra questione che – con ancor più evidenza e centralità – insiste sul tema qui in discussione: il (potenziale) conflitto tra il sostegno pubblico e quella libertà di espressione che, nel nostro ordinamento costituzionale, è sancita dall'art. 33 Cost.

Come la Corte costituzionale ha ribadito a più tratti[4], al di là del diritto individuale, la norma sancisce l'affermazione di un pluralismo culturale, garantito (*rectius*, necessario) negli ordinamenti democratici, nei quali – di conseguenza – si dovrebbe scegliere cosa promuovere in base a procedimenti di selezione, e quindi giudizi, privi di qualsivoglia influenza ideologica. Risuona, questa esigenza, nella formula "nessuna estetica di Stato", con cui si evidenzia la necessaria neutralità dei criteri che vanno adottati in detti procedimenti, da incentrare su profili per quanto più è possibile oggettivi.

Torneremo sul tema. Fin d'ora è però necessario sottolineare come, sotto quella prescrizione altisonante, agiti una tensione, ideale oltre che di metodo, difficile da risolvere. La neutralità di cui abbiamo detto, infatti, non è indifferenza. La dottrina la rubrica piuttosto come «attiva»[5], a sottolineare la necessaria convivenza di una non politicità delle scelte di merito e della dovuta, necessaria presenza dell'intervento pubblico, in ragione appunto della prescrizione di cui all'art. 9 Cost, primo comma.

La norma giustifica quindi il permanere di gran parte delle forme di intervento in ambito culturale, indirette e dirette, poste in essere nei vent'anni del regime fascista, al netto, oggi, degli intenti originali di funzionalizzazione dell'impegno intellettuale. Del pari, pur richiamandosi alla terzietà dell'approccio

[4] Si vedano ad esempio le sentt. n. 87 del 1966, n. 189 del 1987, n. 826 del 1988, n. 243 del 2011, n. 44 del 2025.
[5] La usa, tra tanti, Francesco Rimoli nel suo bellissimo contributo su *L'arte*, in Sabino Cassese (a cura di), *Trattato di diritto amministrativo*, Parte Speciale, II, Giuffrè, Milano 2003, pp. 1513-1554.

Arti della Performance: orizzonti e culture, n. 15, 2026 – ISBN 9788854972254
DOI: https://doi.org/10.6092/unibo/amsacta/8829
Collana diretta da Matteo Casari e Gerardo Guccini: http://amsacta.unibo.it
Creative Commons: Attribuzione - Non Commerciale 4.0 (CC BY-NC 4.0)

di matrice liberale, sancisce definitivamente l'abbandono dei tratti di sostanziale disinteresse che caratterizzavano quell'atteggiamento.

Diciamo anche che l'espressione «neutralità attiva», almeno per gli osservatori più attenti, echeggia ben altre prospettive, e non giunge priva di pregiudizi[6]. In queste pagine però, la assumiamo come una chiave interpretativa della relazione tra le due disposizioni costituzionali, con cui si impone la (pur difficilissima) ricerca di un impegno "esterno", ma non estraneo, e si sollecita un impegno costante di soggetti e denaro pubblico a stimolo, promozione e sostegno (non solo degli operatori, ma anche dei luoghi e delle più diverse forme in cui l'offerta culturale nasce e si diffonde) lontano da qualsiasi possibile influenza sul contenuto dei diversi prodotti culturali.

Né è irrilevante ricordare come, da queste considerazioni, discenda il fatto che tali prodotti siano rubricati come *merit goods* (beni meritori), ossia beni ritenuti meritevoli di tutela o promozione pubblica indipendentemente dalla domanda espressa dagli utenti e, più in generale, non in ragione del loro successo di mercato, ma per i valori sociali e costituzionali che veicolano.

Il che, si noti bene, significa dover compiere un esercizio di ricalibratura degli strumenti con cui si misura l'impatto delle politiche culturali, perché altri sono i parametri e diverse le finalità. Il che tuttavia non esonera le istituzioni pubbliche da un attento apprezzamento dell'efficacia delle misure adottate, come peraltro prescritto dallo *European Framework for Action on Cultural Heritage* che, fin dal 2018, tra le altre cose richiede con determinazione l'impostazione di una politica culturale *evidence-based.*

Ne discende che il finanziamento pubblico non rappresenta un'eccezione o una distorsione, ma una componente strutturale del sistema dello spettacolo. L'interrogativo rilevante non concerne quindi la sua ammissibilità, bensì le modalità attraverso cui esso viene erogato.

La lettura più lucida di tutti questi profili, e quindi la proposta su come debba articolarsi un'azione dei pubblici poteri appunto "neutrale", priva della anche più remota allusione a una "cultura ufficiale e allineata", resta quella di Bobbio[7].

Questi promuove l'idea di una «politica della cultura» come contrapposta alla aberrazione della «politica culturale», ove la prima si profila come «massima apertura verso le posizioni filosofiche,

[6] Viene infatti coniata, per delineare l'impegno bellico italiano nel primo conflitto mondiale, da Benito Mussolini nel suo editoriale *Dalla neutralità assoluta alla neutralità attiva ed operante*, apparso sull'«Avanti!» del 18 ottobre 1914, per poi essere ripresa nella critica a quella posizione da Antonio Tasca su «Il Grido del Popolo» del seguente 24 ottobre, e infine nell'editoriale di Gramsci relativo alla posizione che doveva assumere il proletariato socialista, pubblicato dallo stesso giornale il 31 ottobre.

[7] Norberto Bobbio, *Politica e cultura*, Einaudi, Torino 1955, p. 22. Si veda anche a proposito la ripresa di Pietro Costa, *Una filosofia militante? Rileggendo "Politica e cultura" di Norberto Bobbio*, «Iride», 3, 2005, pp. 543-554.

Arti della Performance: orizzonti e culture, n. 15, 2026 – ISBN 9788854972254
DOI: https://doi.org/10.6092/unibo/amsacta/8829
Collana diretta da Matteo Casari e Gerardo Guccini: http://amsacta.unibo.it
Creative Commons: Attribuzione - Non Commerciale 4.0 (CC BY-NC 4.0)

ideologiche, e mentali differenti, dato che è la politica relativa a ciò che è comune a tutti gli uomini di cultura, e non tocca ciò che li divide. Come proclamazione di una politica aperta a tutti gli uomini di cultura, è nello stesso tempo una denuncia, tanto della politica chiusa dei "politicizzati", quanto della cultura chiusa degli "apolitici"» (Costa 2005: 543-554).

Così ragionando, Bobbio identifica «impedimenti non solo materiali, ma anche psicologici e morali» allo sviluppo di una cultura libera e aperta, ove

> «i primi ostacolano o rendono difficile la circolazione e lo scambio delle idee, il contatto degli uomini di cultura; i secondi ostacolano e rendono difficile e addirittura pericoloso il formarsi di un sicuro convincimento attraverso le falsificazioni di fatti o la fallacia dei ragionamenti, se non addirittura attraverso pressioni di vario genere sulle coscienze».(Costa 2005: 543-554)

Se dunque la cultura e lo spettacolo in particolare sono da considerare ambito di interesse generale non solo in quanto espressione del pensiero creativo, ma anche quale strumento di formazione, di coesione sociale e di crescita civile (come peraltro oggi afferma – in termini analoghi – l'art. 1 «Principi», co. 1, lett. a), b) e c) della L. 175/2017[8]), la libertà di cui all'art. 33 non può essere intesa soltanto come libertà negativa, come assenza di vincoli, ma anche come libertà positiva, che richiede quelle condizioni materiali di esistenza e di fruizione che l'art. 9 assicura. E ciò, in particolare, se si considera come in molti casi il mercato, da solo, non sia in grado di garantire tali condizioni, laddove le attività culturali – e lo spettacolo in particolare – presentano costi crescenti, domanda incerta e rendimenti difficilmente prevedibili.

La questione si presenta dunque complessa, articolata, da districare con attenzione e rigore non solo dal punto di vista esegetico-costituzionale, secondo i profili che fin qui abbiamo tentato di illustrare, ma anche e soprattutto al momento della messa in atto del principio, nel suo doversi tradurre in scelte comunque necessarie le quali, pur non assumendo toni definitori o prescrittivi, in ultima istanza dovranno comunque tradursi in preferenze, priorità, stime.

[8] Rubricata *Disposizioni in materia di spettacolo e deleghe al Governo per il riordino della materia.*

Arti della Performance: orizzonti e culture, n. 15, 2026 – ISBN 9788854972254
DOI: https://doi.org/10.6092/unibo/amsacta/8829
Collana diretta da Matteo Casari e Gerardo Guccini: http://amsacta.unibo.it
Creative Commons: Attribuzione - Non Commerciale 4.0 (CC BY-NC 4.0)

III.I La neutralità possibile: finalità e criteri "esterni"

Appare quindi caratteristico dell'ambito culturale il fatto che le finalità da perseguire – politicamente determinate – debbano essere, come si è detto, in qualche modo "esterne", e attenere allo sviluppo del sistema culturale e delle sue filiere nel loro complesso, all'articolazione e alle modalità di proposta e fruizione, al sostegno e al riequilibrio nel paese dell'offerta e all'ampliamento della domanda, mantenendosi a rigorosa distanza da qualsiasi intento dirigistico nel merito della creazione.

Si pensi[9], a titolo d'esempio, all'accrescimento della conoscenza delle attività culturali, all'integrazione di queste con quelle relative all'istruzione scolastica, alla determinazione dei profili essenziali per la formazione professionale del personale artistico e tecnico impiegato nei vari luoghi dello spettacolo o, ancora, al sostegno per lo sviluppo di nuove espressioni artistiche.

Conseguentemente, all'amministrazione si richiede di operare un confronto fondato – almeno in massima parte – su elementi anch'essi "esterni", ovvero oggettivi, predeterminati e terzi, e su caratteri (almeno in massima parte) "fattuali", basando su questi l'esercizio della propria discrezionalità (almeno in massima parte) tecnica[10].

III.II Segue: il principio di uguaglianza come prima chiave interpretativa

Ciò che fin qui si è detto attiene alla natura dei criteri da adottare.

Ora, a voler entrare nel merito della questione, tentando una prima ipotesi di come questi debbano prendere forma, di come si debbano orientare, aderiamo senz'altro all'idea che, prima e soprattutto, si debba tenere in considerazione una specifica declinazione del principio di uguaglianza, chiave interpretativa capace di mediare in modo (forse non definitivo, ma) efficace tra le disposizioni costituzionali di cui all'art. 9 e 33 (Rimoli 2003: 1520).

Evocare qui il valore dell'uguaglianza significa dunque dover favorire le forme espressive più deboli, incapaci di farcela da sole sul mercato «per la loro estraneità ai modelli prevalenti, o più semplicemente per la loro scarsa idoneità ad attirare un largo consenso di pubblico» (Rimoli 2003: 1520).

[9] Echeggiando l'inspiegabilmente soppresso art. 153 del D. Lgs 112/1998.
[10] Si veda in tal senso Consiglio di Stato, sez. VI, sentenza 26 aprile 2024, n. 3831.

Arti della Performance: orizzonti e culture, n. 15, 2026 – ISBN 9788854972254
DOI: https://doi.org/10.6092/unibo/amsacta/8829
Collana diretta da Matteo Casari e Gerardo Guccini: http://amsacta.unibo.it
Creative Commons: Attribuzione - Non Commerciale 4.0 (CC BY-NC 4.0)

Il tutto, come poi ebbe a dire la Corte costituzionale, nell'intento di fare della cultura l'unico vero elemento non di classe o di parte, capace di promuovere crescita dei cittadini come individui, nel pieno rispetto delle loro diverse inclinazioni, e della società nel suo insieme[11].

Se così è, la connessione con l'art. 3 rivela come il nostro impianto costituzionale in materia intenda da una parte dare davvero fiato, e spazio, e *chance* di realizzazione a qualunque proposta creativa, volendo però, dall'altra, promuovere l'elevazione dei cittadini rimuovendo non solo gli ostacoli economici, logistici o strutturali che affliggono gli artisti, ma anche quelli di accesso e fruizione della conoscenza che davvero (e oggi come mai) impediscono «il pieno sviluppo della persona umana e l'effettiva partecipazione […] all'organizzazione politica, economica e sociale del paese». La scelta – del tutto politica – che si compì nella redazione di quelle disposizioni[12] ci dice dell'intento di promuovere la cultura come strumento che, nella sua molteplicità di forme e posizioni, sa essere elevazione, emancipazione, resistenza.

Certo, a settant'anni dall'approvazione di quelle norme ben sappiamo e possiamo dire del ruolo ancillare quasi sempre avuto dalle politiche in questa materia, limitate da finanziamenti calanti, per entità e percentuale, nel bilancio non solo dello Stato, ma anche delle regioni e dei comuni (fatte salve ben poche eccezioni). E ciò a dispetto del mandato a più tratti affermato ancora una volta dalla Corte costituzionale[13], che impegna a tenere sempre in primo piano anche queste esigenze, troppo spesso lette come mero auspicio, e non vero e proprio dovere per il legislatore prima e per l'amministrazione poi.

III.III Segue: forme della creatività e limiti

Ancora, nel calare le disposizioni costituzionali sulla realtà del sistema dello spettacolo – proprio per la ricordata assenza di elementi definitori – ritengo che una specifica applicazione del principio di uguaglianza debba consistere nel massimo ampliamento del novero delle forme espressive prese in

[11] Sent. C. cost n. 118 del 1990.

[12] È opportuno qui ricordare come questa lettura non è stata da tutti condivisa. Si pensi alla rilevantissima dottrina che le liquidò come la «cattiva traduzione di cattive letture tedesche» (in riferimento all'esperimento tentato, a suo tempo, dalla Costituzione di Weimar. In tal senso si esprime Fabio Merusi, *Articolo 9*, in Giuseppe Branca (a cura di), *Commentario della Costituzione*, vol. I, *Principi fondamentali Artt. 1-12*, Zanichelli-Il Foro Italiano, Bologna-Roma 1975, p. 438, poi ripreso in Id., *Significato e portata dell'art. 9 della costituzione*, in AA. VV., *Aspetti e tendenze del diritto costituzionale: scritti in onore di Costantino Mortati*, vol. III, Giuffrè, Milano 1977, p. 806.

[13] Si vedano a riguardo le sentt. C. cost., 27.06.1986, nn. 151, 152 e 153.

Arti della Performance: orizzonti e culture, n. 15, 2026 – ISBN 9788854972254
DOI: https://doi.org/10.6092/unibo/amsacta/8829
Collana diretta da Matteo Casari e Gerardo Guccini: http://amsacta.unibo.it
Creative Commons: Attribuzione - Non Commerciale 4.0 (CC BY-NC 4.0)

considerazione. E ciò, non solo per la continua evoluzione che queste naturalmente conoscono, ma anche in relazione al mutare delle tecnologie e della sensibilità del tempo.

Quindi, (se da una parte si deve ovviamente continuare ad assicurare la conservazione del repertorio classico (si ricordi, a proposito, la funzione della Fondazione "Istituto nazionale per il dramma antico"), dall'altra si deve non solo incentivare la produzione contemporanea teatrale, musicale e di danza, ma anche favorire la sperimentazione e il rinnovo dei linguaggi.

Come peraltro già afferma la legge 175/2017, art. 1, comma 4, lett. a) «l'intervento pubblico a sostegno delle attività di spettacolo favorisce e promuove»[14], oltre alla qualità dell'offerta, «la pluralità delle espressioni artistiche, i progetti e i processi di lavoro a carattere innovativo, riconoscendo il confronto e la diversità come espressione della contemporaneità». Sono dunque – a mio parere – da interpretare in senso non tassativo le elencazioni di cui ai due commi precedenti, che rubricano rispettivamente le «attività svolte in maniera professionale»[15] e le «pratiche artistiche a carattere amatoriale»[16] che la Repubblica promuove e sostiene.

Si noti però come l'ampia e apertissima considerazione del sostegno alle diverse forme espressive che qui si sostiene come necessaria, conosca un solo limite, invalicabile, in quelle concezioni che si mostrassero portatrici di valori assolutistici, di sopraffazione o discriminatori. È infatti evidente che idee come queste, pur libere di manifestarsi nei limiti ammessi dalla legge[17], non possano godere di alcun sostegno pubblico ponendosi, per loro stessa natura, in contrasto con i principi costituzionali.

[14] Il richiamo è ancora alla Legge 175/2017, *Disposizioni in materia di spettacolo e deleghe al Governo per il riordino della materia*, art. 1, comma 4, lett. a), quando già al comma 1, lett.a) della stessa disposizione si afferma che la Repubblica «promuove e sostiene lo spettacolo, nella pluralità delle sue diverse espressioni».

[15] Tali sono le attività «caratterizzate dalla compresenza di professionalità artistiche e tecniche e di un pubblico, in un contesto unico e non riproducibile», identificate ne:
a) le attività teatrali;
b) le attività liriche, concertistiche, corali;
c) le attività musicali popolari contemporanee;
d) le attività di danza classica e contemporanea;
e) le attività circensi tradizionali e nelle forme contemporanee del circo di creazione, nonché' le attività di spettacolo viaggiante;
f) le attività a carattere interdisciplinare e multidisciplinare quali espressioni della pluralità dei linguaggi artistici.

[16] A queste la norma affianca «a) il valore delle espressioni artistiche della canzone popolare d'autore; c) la peculiarità del linguaggio espressivo del teatro di figura, sia nelle forme tradizionali sia nelle interpretazioni contemporanee; d) la tradizione dei corpi di ballo italiani; e) l'apporto degli artisti di strada alla valorizzazione dei contesti urbani ed extra-urbani; f) l'attività dei centri di sperimentazione e di ricerca, di documentazione e di formazione nelle arti dello spettacolo».

[17] Il riferimento è alla c.d. legge Mancino (l. 205 del 1993) che fece seguito alla legge n. 645 del 1952 (legge Scelba).

Arti della Performance: orizzonti e culture, n. 15, 2026 – ISBN 9788854972254
DOI: https://doi.org/10.6092/unibo/amsacta/8829
Collana diretta da Matteo Casari e Gerardo Guccini: http://amsacta.unibo.it
Creative Commons: Attribuzione - Non Commerciale 4.0 (CC BY-NC 4.0)

III.IV Segue: l'attenzione ai diversi segmenti della "filiera" (distribuzione e fruizione, in particolare)

Un aspetto mai sottolineato abbastanza è come da sempre si sia avuta in Italia (e forse anche nell'approccio fin qui proposto) una fortissima attenzione alla produzione culturale, mentre diversamente le dinamiche che si registrano in tutti i settori mostrano come sia la distribuzione il segmento probabilmente più trascurato delle diverse filiere.

Si profila, in questo senso, la necessità di un intervento dello Stato in collaborazione con le regioni e gli enti locali, capace di assicurare una presenza diffusa ed equilibrata non solo delle attività teatrali, musicali e della danza sul territorio, ma anche dei musei e delle biblioteche[18]. In tal senso (e si tratta a ben vedere di un'ulteriore declinazione dell'uguaglianza) da una parte si devono favorire quelle realtà che mirano a raggiungere località che – per ragioni storiche, demografiche o semplicemente geografiche – ne sono sprovviste; dall'altra si devono incrementare quelle misure trasversali che il Fondo Unico per lo Spettacolo prima[19], e oggi Fondo Nazionale per lo Spettacolo dal Vivo già prevedono. E che mirano non tanto a sostenere singole iniziative o singoli soggetti, quanto a promuovere lo sviluppo del sistema culturale nel suo insieme. Tali misure sono infatti orientate a rafforzare le condizioni strutturali per la produzione e la fruizione della cultura, favorendo la cooperazione tra operatori, enti territoriali e istituzioni pubbliche, nonché il riequilibrio delle opportunità di accesso sul territorio nazionale. In questa prospettiva si collocano i progetti di rete capaci di superare non solo disuguaglianze geografiche, ma anche le frammentazioni organizzative, contribuendo alla costruzione di un sistema culturale più coeso, pluralista e resiliente.

Si noti bene che anche il fondamento di queste misure è rinvenibile nei «Principi» di cui all'art. 1 della L. 175/2017 che, all'art. 1, comma 4, pone «particolare» importanza alla promozione e al sostegno de

> «n) le attività di spettacolo realizzate in luoghi di particolare interesse culturale, tali da consentire una reciproca azione di valorizzazione tra il luogo e l'attività;
> o) le modalità di collaborazione tra Stato ed enti locali per l'individuazione di immobili pubblici non utilizzati o che versino in stato di abbandono o di degrado o di beni confiscati da concedere, nel rispetto di quanto previsto dalle disposizioni vigenti in ordine all'utilizzazione, alla valorizzazione e al trasferimento dei beni immobili pubblici, per le attività di cui al comma 2».

[18] Si veda a proposito delle differenze nella distribuzione di attività/eventi culturali che caratterizza il nostro Paese l'Annuario dello Spettacolo della SIAE 2019. In particolare, si veda la sezione dei dati dell'Osservatorio scorporati per regione, al sito https://www.siae.it/sites/default/files/SIAE_Annuario_dello_Spettacolo_2019.pdf, pp. 112-169 (ultimo accesso: 11 febbraio 2026).
[19] Almeno dal 2014.

Arti della Performance: orizzonti e culture, n. 15, 2026 – ISBN 9788854972254
DOI: https://doi.org/10.6092/unibo/amsacta/8829
Collana diretta da Matteo Casari e Gerardo Guccini: http://amsacta.unibo.it
Creative Commons: Attribuzione - Non Commerciale 4.0 (CC BY-NC 4.0)

A parte determinate iniziative locali, ben poco è stato fatto anche rispetto al "consumo". Storicamente, l'unica vera misura tentata è consistita nella previsione di un regime di agevolazioni fiscali sull'imposta per il valore aggiunto prevista per diversi "prodotti culturali"[20].

Solo in tempi relativamente recenti si è tentata nel nostro Paese una via diversa, agendo direttamente su una fascia di potenziali consumatori – i giovani – ritenuta non solo 'debole' per capacità di spesa, ma anche 'strategica', per la prospettiva di un loro (presunto, possibile) coinvolgimento a lungo termine nelle dinamiche culturali[21]. Il cosiddetto *bonus cultura* mira infatti a «promuovere lo sviluppo della cultura e la conoscenza del patrimonio culturale», attribuendo a tutti i cittadini italiani o di altri Paesi membri dell'Unione europea residenti nel territorio nazionale che abbiano compiuto diciotto anni, una carta elettronica del valore nominale di Euro 500 da utilizzare per assistere a «rappresentazioni teatrali e cinematografiche, per l'acquisto di libri nonché per l'ingresso a musei, mostre ed eventi culturali, monumenti, gallerie, aree archeologiche, parchi naturali e spettacoli dal vivo»[22].

III.V Segue: critica della audience education

La misura, pur coi suoi limiti, si colloca tra quelle politiche di cosiddetta *audience education* che, nella loro espressione corretta, mirano a rimuovere ostacoli sociali o economici all'accesso a quest'offerta.

---

[20] Il d.P.R. 26 ottobre 1972, n. 633 (come più volte modificato) definisce nella tabella A allegata al d.P.R. aliquote di livello inferiore per le cessioni di beni o per la prestazione di servizi che, in qualche modo, possono essere così qualificati. Nello specifico si prevede (a parte un'aliquota del 4% su giornali e notiziari quotidiani, dispacci delle agenzie di stampa, libri, periodici, con varie specificazioni ed esclusioni) un'aliquota del 10% per

- contratti di scrittura connessi con gli spettacoli teatrali; spettacoli teatrali di qualsiasi tipo, compresi opere liriche, balletto, prosa, operetta, commedia musicale, rivista; concerti vocali e strumentali; attività circensi e dello spettacolo viaggiante, spettacoli di burattini, marionette e maschere, compresi corsi mascherati e in costume, ovunque tenuti;
- oggetti d'arte, di antiquariato, da collezione, importati; oggetti d'arte di cui alla lett. a) della tabella allegata al d. l. 23 febbraio 1995, n. 41, convertito, con modificazioni, dalla l. 22 5, ceduti dagli autori, dai loro eredi o legatari

Per parte sua poi, l'art. 10 del d.P.R. annovera tra le prestazioni esenti dal pagamento dell'imposta «quelle proprie delle biblioteche, discoteche e simili e quelle inerenti alla visita di musei, gallerie, pinacoteche, monumenti, ville, palazzi, parchi, giardini botanici e zoologici e simili»

[21] Il riferimento è all'articolo unico, c. 979, della l. 28 dicembre 2015, n. 208 («Disposizioni per la formazione del bilancio annuale e pluriennale dello Stato» – legge di stabilità 2016).

[22] In base ai dati circolati al termine del primo anno di sua applicazione, sembra però non aver dato i risultati attesi, se soltanto il 6,3% dei soldi stanziati dal governo sono stati effettivamente spesi dai beneficiari. E ciò, almeno in base ai primi commenti, per la lentezza del procedimento di approvazione dell'account digitale di ogni destinatario, la complessità delle pratiche amministrative necessarie per aderire all'iniziativa e alla conseguente scarsità di esercenti che hanno aderito al progetto. A dispetto di questo sostanziale fallimento però, la misura è stata più volte reiterata, estendendola a ulteriori prodotti, e cioè all' «acquisto di musica registrata, nonché di corsi di musica, di teatro o di lingua straniera».

Arti della Performance: orizzonti e culture, n. 15, 2026 – ISBN 9788854972254
DOI: https://doi.org/10.6092/unibo/amsacta/8829
Collana diretta da Matteo Casari e Gerardo Guccini: http://amsacta.unibo.it
Creative Commons: Attribuzione - Non Commerciale 4.0 (CC BY-NC 4.0)

Ma che in altri casi – e qui occorre qualche attenzione in più, a evitare una declinazione a mio giudizio inaccettabile – tendono ad accompagnare e orientare le pratiche di fruizione culturale.

Non sfuggirà il delicatissimo problema di equilibrio con quanto fin qui affermato. Infatti, se da un lato dette politiche possono contribuire ad ampliare la partecipazione e a ridurre alcune disuguaglianze, dall'altro lato rischiano di introdurre una forma di paternalismo, elitario o populista, laddove l'intervento pubblico non si limiti a creare condizioni di migliore e più facile fruizione, ma arrivi a incidere sulla formazione delle preferenze e sulla gerarchizzazione dei valori culturali.

Come messo in luce dalla riflessione sulla democrazia culturale e, in altra prospettiva, dall'approccio delle *capabilities*[23], il sostegno pubblico dovrebbe mirare ad ampliare le possibilità effettive di scelta, piuttosto che orientare i gusti e la domanda. Analogamente, una concezione pragmatista della cultura[24], inviterebbe a considerare l'esperienza culturale come processo aperto e partecipato, non come apprendimento di modelli prestabiliti. In questa prospettiva, l'*audience education* può trovare legittimazione solo se intesa come ampliamento delle opportunità di accesso e di interpretazione, evitando di riprodurre gerarchie simboliche fondate su una presunta superiorità di determinati gusti culturali[25].

IV. Qualificazione e valutazione dell'interesse culturale nel campo dell'editoria e delle arti visive

La ricognizione dei principali modelli di intervento pubblico in altri settori "critici", con caratteristiche molto diverse dall'ambito qui all'attenzione, può aiutarci a verificare, in concreto, se e in che misura le forme di qualificazione e valutazione dell'interesse culturale adottate rispettino le linee di intervento fin qui ricostruite, e quindi a veder meglio ciò che accade nel settore del teatro, della musica, della danza e dello spettacolo dal vivo tutto.

Si prenda in considerazione innanzitutto l'editoria, ambito in cui le prospettive di affermazione e crescita della produzione sono sostanzialmente rimesse al successo commerciale dell'autore. Si tratta di un settore che, nel nostro paese è secondo solo ai videogiochi per «ricchezza prodotta e numero di

[23] Il concetto è elaborato da Amartya Sen in *Povertà e carestie*, Edizioni di Comunità, Torino, 1997 (ed. originale del 1981), e poi ripreso in Sviluppo è libertà, Mondadori, Milano, 2000.
[24] Quale quella proposta da John Dewey in *Democrazia e educazione. Una introduzione alla filosofia dell'educazione*, ACIA, Roma, 2018, e poi ampliata in *Esperienza e natura*, Raffaello Cortina Editore, Milano, 2014.
[25] Pierre Bourdieu, *Il mercato dei beni simbolici e altri scritti sull'arte*, Meltemi, Milano, 2023.

Arti della Performance: orizzonti e culture, n. 15, 2026 – ISBN 9788854972254
DOI: https://doi.org/10.6092/unibo/amsacta/8829
Collana diretta da Matteo Casari e Gerardo Guccini: http://amsacta.unibo.it
Creative Commons: Attribuzione - Non Commerciale 4.0 (CC BY-NC 4.0)

occupati, e vale 11,3 miliardi di euro» (con un calo limitato al -1,5% rispetto all'anno precedente) e «conta più di 196 mila addetti» (+1,9% rispetto al 2023). Ciò pone il nostro mercato editoriale al quarto posto in Europa e al sesto nel mondo, a dispetto di una «sensibile flessione sia in valore che in volumi di copie vendute nel 2024 e nella prima parte del 2025», in buona parte causata da politiche pubbliche di sostegno alla domanda considerate meno efficaci – penso alla scarsa diffusione delle Carte Cultura e del Merito e ai ritardi nel finanziamento alle biblioteche pubbliche.

Gli interventi pubblici sono comunque limitati, e ben poco si rivolgono agli autori, orientandosi piuttosto al sostegno delle imprese. Il Fondo unico per il pluralismo e l'innovazione digitale dell'informazione e dell'editoria, istituito dalla legge 26 ottobre 2016, n. 198 e così rinominato dalla legge 30 dicembre 2023, n. 213, è volto infatti a garantire l'attuazione dei principi costituzionali in materia di libertà e di pluralismo dell'informazione a livello nazionale e locale, e a incentivare l'innovazione dell'offerta informativa e lo sviluppo di nuove imprese editoriali anche nel campo dell'informazione digitale. Il tutto, però, a favore dell'editoria quotidiana e periodica e dell'emittenza radiofonica e televisiva locale. Per parte sua l'articolo 1, comma 375, della legge 30 dicembre 2021 n. 234, ha istituito un "Fondo straordinario per gli interventi di sostegno all'editoria", le cui dotazioni sono volte a incentivare gli investimenti delle imprese editoriali, anche di nuova costituzione, orientati all'innovazione tecnologica e alla transizione digitale, l'ingresso di giovani professionisti qualificati nel campo dei nuovi media e a sostenere le ristrutturazioni aziendali e gli ammortizzatori sociali e a sostegno della domanda di informazione (art. 1, comma 376).

Anche nel campo delle arti visive gli interventi di sostegno sono molto limitati.

Qui sono il mercato primario (fiere e biennali) e secondario (case d'asta) a sostenere la produzione e la distribuzione delle opere, a fronte del fatto che, nell'assenza di una disciplina specifica per la loro vendita, si applicano ancora le regole ordinarie del commercio. L'unica forma di sostegno si trova nell'esenzione dalle imposte dirette per gli immobili con destinazione a uso culturale e nelle detrazioni d'imposta per tali attività di cui alla l. 2 agosto 1982, n. 512.

L'incentivazione alla creazione è sostenuta specialmente dalla l. 29 luglio 1949, n. 717, la cosiddetta "legge del due per cento". Quest'ultima impone alle amministrazioni di riservare una quota non inferiore appunto al 2% dell'importo dei lavori per la costruzione, la ricostruzione e la ristrutturazione dei propri edifici al loro abbellimento con opere (pittura, scultura o installazioni), per incentivare in quegli spazi non solo la bellezza, ma anche l'attenzione e l'educazione verso le nuove forme espressive. Superata o modificata nel tempo anche per escludere dalla sua applicazione settori specifici come gli

Arti della Performance: orizzonti e culture, n. 15, 2026 – ISBN 9788854972254
DOI: https://doi.org/10.6092/unibo/amsacta/8829
Collana diretta da Matteo Casari e Gerardo Guccini: http://amsacta.unibo.it
Creative Commons: Attribuzione - Non Commerciale 4.0 (CC BY-NC 4.0)

edifici industriali e gli alloggi popolari, l'edilizia scolastica e universitaria (per questi ultimi è in corso un giusto ripensamento), è nei fatti ancora oggi il riferimento essenziale per l'arte pubblica. Per quanto riguarda la scelta delle opere si prevede (art. 2) che la scelta degli artisti per l'esecuzione delle opere sia effettuata con procedura concorsuale, da una commissione composta dal rappresentante dell'amministrazione sul cui bilancio grava la spesa, dal progettista della costruzione, dal soprintendente per i beni artistici e storici competente e da due artisti di chiara fama nominati dall'amministrazione medesima. Nessun criterio è specificato, se non si considera (come da ultimo prevede il decreto ministeriale 15 maggio 2017) un genericissimo richiamo al il «rispetto dei principi di trasparenza, pubblicità, imparzialità» e l'intento di promuovere «la partecipazione anche di giovani artisti e l'utilizzo di forme artistiche più sperimentali».

Non si deve però dimenticare il Piano per l'Arte Contemporanea di cui alla legge 23 febbraio 2001, n. 29, grazie al quale si promuove la selezione di proposte progettuali per l'acquisizione, la produzione e la valorizzazione di opere dell'arte e della creatività contemporanee destinate al nostro patrimonio pubblico, con una dotazione conta su quasi 3 milioni di euro.

Tre gli ambiti di intervento, che bene esplicitano gli intenti del finanziamento.

Il primo è infatti rivolto all'acquisizione di opere realizzate negli ultimi 70 anni e di collezioni o archivi legati all'arte e alla creatività contemporanee con lo scopo di sostenere la qualità e la continuità dell'incremento delle collezioni pubbliche d'arte. Il secondo è diversamente dedicato alla produzione di opere, e ha la finalità di promuovere progetti artistici di carattere innovativo. Il terzo è infine mirato a sostenere progetti di valorizzazione di donazioni già ricevute da collezioni pubbliche.

Ai sensi dell'ultimo «Avviso pubblico» (come previsto dal decreto direttoriale n. 32 del 28 febbraio 2025) il criterio principale di valutazione delle proposte è rappresentato, in ciascuno dei tre ambiti, dal «rilevante interesse culturale»[26], il che rimanda a una valutazione tecnica ampiamente discrezionale, per la quale la giurisprudenza (pur riferita in gran parte alle norme del Codice dei Beni Culturali, D.lgs.

[26] Nel primo ambito è relativo primo a «l'opera/le opere da acquisire, tenendo conto della qualità e delle caratteristiche intrinseche, oltre che del valore nella produzione dell'artista e dell'importanza dell'acquisizione al patrimonio pubblico» o alla « collezione o archivio da acquisire, tenendo conto della qualità e consistenza e delle caratteristiche dell'insieme, nonché della rilevanza delle singole opere o materiali e dell'importanza dell'acquisizione al patrimonio pubblico»; nel secondo ambito si riferisce diversamente a «l'opera da produrre, tenendo conto della tipologia e dell'innovatività del progetto di produzione, del curriculum dell'artista coinvolto e dell'importanza dell'acquisizione al patrimonio pubblico» e infine, nel terzo, alla tipologia e all'innovatività del progetto di valorizzazione «in rapporto alle caratteristiche dell'opera o delle opere ricevuti in donazione».

Arti della Performance: orizzonti e culture, n. 15, 2026 – ISBN 9788854972254
DOI: https://doi.org/10.6092/unibo/amsacta/8829
Collana diretta da Matteo Casari e Gerardo Guccini: http://amsacta.unibo.it
Creative Commons: Attribuzione - Non Commerciale 4.0 (CC BY-NC 4.0)

42/2004, e in particolare agli artt. 10 e 11), richiede una accurata motivazione, basata su un'istruttoria approfondita e completa[27].

Sono poi considerati, per tutti e tre gli ambiti, in ordine decrescente d'importanza la «coerenza della proposta in rapporto alle caratteristiche della collezione pubblica e della sede di destinazione, nonché in rapporto alla programmazione sul contemporaneo del soggetto proponente», la «chiarezza e coerenza interna della proposta e corrispondenza con le finalità e gli obiettivi dell'Avviso pubblico» e la «congruità e coerenza del quadro economico allegato alla proposta».

V. Gli elementi di valutazione per il settore dello spettacolo: l'evoluzione nella consistenza dei finanziamenti e nei criteri premiali

Diversamente dai settori fin qui considerati, nel campo dello spettacolo dal vivo la valutazione e la conseguente allocazione delle risorse pubbliche avvengono attraverso un sistema strutturato e permanente di sostegno, oggi rappresentato dal Fondo Nazionale per lo Spettacolo dal Vivo.

Mi si consenta una brevissima, e forse non necessaria sintesi dei tratti che connotano la sua evoluzione. Nasce come Fondo Unico per lo Spettacolo nel 1985, venendo a modificare il precedente panorama di diffuso e confuso intervento indiretto sul settore. La l. 163/1985, rappresenta così la prima forma di intervento organico per enti, istituzioni, associazioni, organismi ed imprese operanti nei settori delle attività della lirica, musicali, di danza, teatrali, circensi dello spettacolo viaggiante e, fino al 2016, del cinematografo[28]. Nel Fondo Unico per lo Spettacolo confluiscono tutti i finanziamenti stabiliti precedentemente a favore dei diversi tipi di attività, ripartiti poi in base a quote percentuali minime per i diversi settori.

Ciò che più interessa qui è sottolineare come, nel tempo, l'uso del Fondo sia mutato in modo significativo sotto due profili: la consistenza delle somme messe a disposizione e la logica in base alla quale le stesse somme sono state e sono assegnate.

Per quanto riguarda il primo aspetto, è evidente come, per decenni, l'erosione nella consistenza del Fondo sia stata drammatica. Il volume delle risorse stanziate a prezzi correnti era, nel 1985, di 357,48

[27] Si vedano sul tema, pur per aspetti specifici, le recenti decisioni Consiglio di Stato, Adunanza plenaria, Sentenza 13 febbraio 2023, n. 5 e Consiglio di Stato, Sez. VI, Sentenza 21 giugno 2024, n. 5522.

[28] A partire dal 2017, la l. 220/2016 ha istituito il Fondo per lo sviluppo degli investimenti nel cinema e nell'audiovisivo, con uno stanziamento minimo annuale di 400 milioni di euro.

Arti della Performance: orizzonti e culture, n. 15, 2026 – ISBN 9788854972254
DOI: https://doi.org/10.6092/unibo/amsacta/8829
Collana diretta da Matteo Casari e Gerardo Guccini: http://amsacta.unibo.it
Creative Commons: Attribuzione - Non Commerciale 4.0 (CC BY-NC 4.0)

milioni di euro, e raggiunge il valore più alto nel 2001 superando i 530 milioni. A seguire, inizia una costante discesa che arriva a toccare i 389 milioni nel 2013, con un calo nel valore reale (cioè, a prezzi costanti, per eliminare l'effetto distorsivo dell'inflazione) del 56,08%. E così, l'incidenza del FUS sul nostro Prodotto Interno Lordo raggiunge il valore più basso di sempre, scendendo dallo 0,0832% del 1985 allo 0,0249% del 2015 (–70,07%). Solo a partire dal 2015 si è assistito a una (pur lieve) inversione di tendenza: in quell'anno, lo stanziamento è stato pari a 406,23 milioni di euro (+0,72% rispetto all'anno precedente e +11,76% rispetto al 1985)[29]. Lasciando da parte la specialissima stagione della pandemia, nel 2024 si è arrivati a uno stanziamento di 447 milioni di euro, con una incidenza sul PIL che comunque si aggira ancora attorno allo 0,02%.

Non v'è dubbio che questo aspetto sia di rilievo anche per il profilo che qui si esamina: l'effetto che sortisce la limitatezza delle risorse a disposizione è infatti quello di un calo significativo delle proposte innovative preferendo, chi fa domanda, una stretta e più sicura osservanza dei criteri determinati nei regolamenti ministeriali.

Il secondo aspetto da esaminare è proprio quello dell'evoluzione di detti criteri.

Infatti, per la musica, la danza, le attività teatrali e quelle circensi e dello spettacolo viaggiante l'erogazione dei contributi viene rivista a partire dal d.m. 1° luglio 2014, n. 71, (conseguente al cosiddetto 'Decreto Cultura' – l. 7 dicembre 2013, n. 112)[30], e da allora si basa in gran parte (per progetti triennali da attuare annualmente) su elementi oggettivi (quali la continuità dell'attività, la capacità produttiva e distributiva, la sostenibilità economica e l'impatto sul territorio), lasciando alla valutazione discrezionale l'assegnazione di una parte molto contenuta del punteggio (il 25%).

In modo non dissimile muove il d.m. 3 febbraio 2014, che detta i criteri per la ripartizione dei finanziamenti alle fondazioni liriche. In base a quelle disposizioni, dello stanziamento complessivo assegnato, una quota del 50% è attribuita a soggetti pubblici e privati sulla base dei costi di produzione sostenuti nell'anno precedente, una quota del 25% è collegata alla capacità di ottenere in modo autonomo risorse aggiuntive e solo il restante 25% è attribuito in relazione alla qualità artistica dei programmi.

[29] Ministero dei beni e delle attività culturali e del turismo, Relazione sull'utilizzazione del fondo unico per lo spettacolo e sull'andamento complessivo dello spettacolo (anno 2015), Raia srl, 2016, 31 ss.

[30] Sul tema C. Barbati, *Il rilancio dello spettacolo nelle scelte urgenti del decreto 'Valore Cultura'*, «Aedon-Rivista di arti e di diritto on line», 3/2013; M. Gallina, O. Ponte di Pino, *Oltre il decreto. Buone pratiche tra teatro e politica*, Franco Angeli, Milano, 2016.

Arti della Performance: orizzonti e culture, n. 15, 2026 – ISBN 9788854972254
DOI: https://doi.org/10.6092/unibo/amsacta/8829
Collana diretta da Matteo Casari e Gerardo Guccini: http://amsacta.unibo.it
Creative Commons: Attribuzione - Non Commerciale 4.0 (CC BY-NC 4.0)

Per quanto riguarda poi i meccanismi di valutazione il 50% deriva da un sistema di attribuzione di punteggi alle singole attività realizzate, il 25% è riferito alle risorse aggiuntive sulla base del rapporto tra i relativi valori contabili di bilancio, e il 25% residuo è attribuito sulla base del parere di una commissione consultiva.

Nel tempo queste quote non sono cambiate significativamente, e vengono sostanzialmente confermate dai decreti ministeriali successivi (oggi, il d.m. 23 dicembre 2024 per lo spettacolo dal vivo[31]).

V.I Segue: molte luci e qualche ombra

Ora non vi è dubbio che questa decisa virata verso criteri di valutazione il più possibile oggettivi[32], e la contestuale progressiva dequotazione delle commissioni di esperti cui era riconosciuta una considerevole capacità discrezionale muova nella direzione che in queste note abbiamo cercato di indicare come "costituzionalmente necessaria".

Qualche riflessione ulteriore è però opportuna.

È a mio giudizio positivo il fatto che si avverta, tra le righe delle disposizioni ricordate, la volontà di dotare i soggetti richiedenti il finanziamento di strumenti effettivamente predittivi rispetto alla somma cui possono aspirare per il progetto presentato e, contestualmente, l'intento di sterilizzare per gran parte da qualsiasi sentire individuale, da qualsiasi valutazione soggettiva, il giudizio e la conseguente assegnazione di finanziamenti.

Bisogna però – per onestà intellettuale – ricordare come in realtà nessun sistema di valutazione sia o possa essere davvero neutrale (Donato 2014: 411), e rechi in sé, implicite o esplicite, finalità precise, determinate dal regolatore (in questo caso il Ministero).

Prendiamo comunque atto del fatto che, negli anni più recenti, si è agito nella convinzione che una ripartizione quasi automatica delle risorse a disposizione sia più giusta, più equa. Ma non è superfluo sottolineare come in questo modo si assista non a una sparizione della scelta, bensì a una sua

[31] Per le fondazioni lirico-sinfoniche, il decreto-legge n. 34/2020 (art. 183, comma 4) ha previsto che la quota del FNSV per gli anni 2020-2024 fosse ripartita in base alla media delle percentuali del triennio 2017-2019, in deroga ai criteri del DM 3 febbraio 2014. Questa modalità derogatoria è stata confermata anche per il 2025 dalla legge n. 207/2024 (art. 1, comma 607), che stabilisce la ripartizione sulla base della media delle percentuali del triennio 2022-2024. Il decreto direttoriale di assegnazione dei contributi tra le fondazioni lirico-sinfoniche per il 2025 è il decreto direttoriale n. 889 del 9 luglio 2025. Mentre per gli altri ambiti e settori si fa riferimento al decreto del Direttore generale Spettacolo 27 gennaio 2025, rep. n. 19, che stabilisce, per il triennio FNSV 2025-2026-2027, ai fini della valutazione delle domande di contributo ed ai fini della determinazione del contributo stesso, costi ammissibili, punteggi e massimali di spesa.

[32] In effetti iniziata nel 2004, con la prima riforma dei sistemi di reference per il cinema.

Arti della Performance: orizzonti e culture, n. 15, 2026 – ISBN 9788854972254
DOI: https://doi.org/10.6092/unibo/amsacta/8829
Collana diretta da Matteo Casari e Gerardo Guccini: http://amsacta.unibo.it
Creative Commons: Attribuzione - Non Commerciale 4.0 (CC BY-NC 4.0)

riassunzione in mano a chi detta i criteri, poi rigidi nella loro applicazione. In altri termini, se in precedenza la valutazione e la selezione erano operate da organi amministrativi, generalmente collegiali, e attenevano il progetto, ora, a opera del ministero, si valutano e si selezionano a monte i canoni che daranno successivamente corpo a scelte pressoché meccaniche.

Una possibile attenuazione di questo profilo potrebbe aversi ammettendo al procedimento di determinazione di detti criteri una rappresentanza delle categorie professionali coinvolte che, in tal modo, verrebbero a farsi "co-autrici" della decisione finale sugli obiettivi che si intendono perseguire. E ciò al fine di conferire una reale trasparenza e anche, per quanto possibile, democraticità alle decisioni che orienteranno il sistema negli anni a venire.

Due ulteriori considerazioni discendono da quanto abbiamo osservato.

In primo luogo, si deve riconoscere come, grazie al nuovo modello, il *favor* che attraverso il sistema di valutazione si esprime non è più per la singola opera, o per un certo autore. E questo è un bene. Allontana, e significativamente, gli apparati dalle produzioni, separando, come mai prima, la politica e l'amministrazione dall'espressione artistica.

Come abbiamo detto in un sistema meritocratico e prevedibile negli esiti come quello in atto, ci si muove piuttosto, nel solco di una certa strategia per obiettivi determinati, ben esplicitati dalle disposizioni regolamentari[33] (ma anche in molte norme regionali che dispongono di meccanismi analoghi) e virtuosi, in linea con quanto abbiamo visto ai paragrafi precedenti.

---

[33] Si consideri a esempio il d.m. 23 dicembre 2024, n. 423, che, all'art. 2, esplicita come obiettivi strategici del sostegno allo spettacolo dal vivo:
«concorrere allo sviluppo del sistema dello spettacolo dal vivo, favorendo la qualità dell'offerta, anche a carattere multidisciplinare, e la pluralità delle espressioni artistiche, i progetti e i processi di lavoro a carattere innovativo, la qualificazione delle competenze artistiche, l'interazione tra lo spettacolo dal vivo e l'intera filiera culturale, educativa e del turismo;
b) promuovere l'accesso al sistema dello spettacolo dal vivo, sostenendo progetti di rilevanza nazionale che mirino alla crescita di una offerta e di una domanda qualificate, ampie e differenziate, e prestando attenzione alle fasce di pubblico con minori opportunità;
c) favorire il ricambio generazionale, valorizzando il potenziale creativo di nuovi talenti e la parità di genere;
d) favorire l'accesso alle arti della scena, intese come opportunità di sviluppo culturale per tutti i cittadini, con particolare attenzione alle nuove generazioni di pubblico, fin dall'infanzia e al pubblico della terza età;
e) creare i presupposti per un riequilibrio territoriale dell'offerta e della domanda, anche con riferimento alle aree svantaggiate;
f) favorire l'accesso delle persone con disabilità alle attività dello spettacolo e alle relative carriere professionali, come espressione di un diritto e come valore artistico, culturale e sociale da condividere, e come valore aggiunto sul piano dell'espressione creativa, delle capacità inclusive del sistema e della relazione con il pubblico, abbattendo ogni barriera sociale, culturale, sensoriale e fisica alle attività di spettacolo;
g) sostenere la diffusione dello spettacolo italiano all'estero e i processi di internazionalizzazione, in particolare in àmbito europeo, attraverso iniziative di coproduzione artistica, collaborazione e scambio, favorendo la mobilità e la circolazione delle opere, lo sviluppo di reti aperte di offerta artistico-culturale di qualificato livello internazionale;
h) reperire autonomamente ed incrementare risorse diverse ed aggiuntive rispetto al contributo statale;
i) elaborare strategie di comunicazione innovative e capaci di coinvolgere pubblici nuovi e diversificati, nonché di ottenere riconoscimenti dalla critica nazionale e internazionale;
j) sostenere la capacità di operare in reti aperte tra soggetti e strutture del sistema artistico e culturale nazionale nell'ottica di una sempre più ampia collaborazione;

Arti della Performance: orizzonti e culture, n. 15, 2026 – ISBN 9788854972254
DOI: https://doi.org/10.6092/unibo/amsacta/8829
Collana diretta da Matteo Casari e Gerardo Guccini: http://amsacta.unibo.it
Creative Commons: Attribuzione - Non Commerciale 4.0 (CC BY-NC 4.0)

In senso analogo è bene sottolineare come l'enunciazione degli obiettivi che si perseguono sia non solo utile, ma doverosa, perché necessaria a rendere manifesti quali siano i profili e i propositi verso i quali si orienta il sostegno (in questo caso) statale, quale sia il "perimetro" in cui muove l'intervento pubblico, e quale interpretazione il ministero dia dei principi più volte ricordati (neutralità, uguaglianza, riequilibrio territoriale, sostegno alla filiera).

Avendo in mente poi l'esigenza di assicurare una piena libertà di espressione artistica, si deve anche annotare come i sistemi a valutazione vincolata, meritocratici, nonostante le già ricordate migliori garanzie, non riescano davvero a essere del tutto estranei, incapaci cioè di influenza sulle scelte creative. Che la sottoposizione alla discrezionalità delle commissioni portasse gli aspiranti al finanziamento a cercare di assecondare i gusti e le inclinazioni delle persone che ne facevano parte, è evidente. Il sistema attuale, però, non fa altro che spostare i termini del condizionamento, che ora discende – per quanto abbiamo appena detto – dai criteri dettati a priori dalle norme le quali, nella loro declinazione, sostanzialmente elencano i presupposti interni ed esterni cui devono rispondere i progetti per essere selezionati. Dunque, se è vero che il FNSV appare orientato a ridurre al minimo le valutazioni dirette sul contenuto artistico delle opere, privilegiando parametri oggettivi, è altrettanto vero che un effetto di ricaduta sulle scelte artistiche, pur indiretta e ridotta al minimo possibile, permane.

Né è superfluo annotare come il sistema tenda – quasi fisiologicamente - a consolidare posizioni acquisite, soprattutto nei confronti delle istituzioni storicamente più forti e maggiormente strutturate, che risultano avvantaggiate dalla stabilità dei contributi e dalla capacità di soddisfare requisiti organizzativi complessi posti dai decreti. Ne deriva una compressione degli spazi di accesso per forme espressive emergenti o strutturalmente più deboli, le quali, pur astrattamente ammesse ai meccanismi selettivi del Fondo, incontrano maggiori difficoltà nel competere su parametri fortemente condizionati dalla dimensione organizzativa e amministrativa. Tale tensione è solo parzialmente compensata dai criteri applicati al teatro, alla musica e alla danza, che, pur introducendo elementi di valutazione comparativa e di attenzione alla progettualità artistica, restano in larga misura dipendenti dalla capacità dei soggetti proponenti di strutturarsi secondo modelli amministrativi complessi.

---

k) favorire le attività di spettacolo realizzate in luoghi di particolare interesse culturale, ivi compresi i siti UNESCO, tali da consentire una reciproca azione di valorizzazione tra tali luoghi e le attività;
l) promuovere e valorizzare l'identità e la varietà culturale nazionale;
m) favorire le attività del teatro sociale e lo svolgimento di attività nell'ambito di ospedali, case di riposo, carceri, aree svantaggiate, al fine di promuovere la partecipazione, l'inclusione e la coesione sociale».

Arti della Performance: orizzonti e culture, n. 15, 2026 – ISBN 9788854972254
DOI: https://doi.org/10.6092/unibo/amsacta/8829
Collana diretta da Matteo Casari e Gerardo Guccini: http://amsacta.unibo.it
Creative Commons: Attribuzione - Non Commerciale 4.0 (CC BY-NC 4.0)

Sistema perfetto e neutrale, appunto, non c'è. E il valore dell'innovazione che abbiamo raccontato risiede in gran parte proprio nella dichiarazione preventiva dei canoni di giudizio, nella loro declinazione esplicita a priori che, però, non si dica mai essere assolutamente non politica, terza, oggettiva.

Concludiamo però guardando a quanto di positivo si può registrare in ciò che sin qui è avvenuto.

Non vi è dubbio sul fatto che il giudizio amministrativo tenda a concentrarsi non solo e non tanto sulla qualità intrinseca delle singole creazioni, quanto sulle condizioni strutturali che rendono possibile una produzione culturale stabile e diffusa. Ciò risulta particolarmente evidente nel regime speciale riservato alle fondazioni lirico-sinfoniche, ove il sostegno pubblico assume carattere strutturale e ricorrente e risponde principalmente a finalità di presidio culturale stabile, di tutela di un patrimonio artistico e professionale complesso e di garanzia di continuità dell'offerta, piuttosto che a una selezione comparativa del merito artistico delle singole produzioni.

Altrettanto positiva è la constatazione di come il FNSV abbia mostrato, negli ultimi anni, una crescente consapevolezza dell'importanza della distribuzione e della diffusione territoriale, attraverso il sostegno a circuiti, reti e progetti di sistema, anche grazie all'attivazione di forme di collaborazione tra Stato, regioni ed enti locali. Tali interventi testimoniano un progressivo superamento di una visione esclusivamente produttivistica del sostegno pubblico. E ciò, a dispetto del fatto che la centralità ancora prevalente della produzione continua a lasciare in secondo piano le politiche rivolte alla fruizione e all'ampliamento dei pubblici, che restano affidate a strumenti episodici, sperimentali o esterni al Fondo, senza trovare una collocazione strutturale all'interno del sistema di finanziamento.

Arti della Performance: orizzonti e culture, n. 15, 2026 – ISBN 9788854972254
DOI: https://doi.org/10.6092/unibo/amsacta/8829
Collana diretta da Matteo Casari e Gerardo Guccini: http://amsacta.unibo.it
Creative Commons: Attribuzione - Non Commerciale 4.0 (CC BY-NC 4.0)

Bibliografia

Barbati, Carla

2013 *Il rilancio dello spettacolo nelle scelte urgenti del decreto 'Valore Cultura'*, in «Aedon» n. 3.

Bobbio, Norberto

1955 *Politica e cultura*, Einaudi, Torino.

Bourdieu, Pierre

2023 *Il mercato dei beni simbolici e altri scritti sull'arte*, Meltemi, Milano.

Costa, Pietro

2005 *Una filosofia militante? Rileggendo "Politica e cultura" di Norberto Bobbio*, in «Iride», n. 3, pp. 543-554.

Dewey, John

2014 *Esperienza e natura*, Raffaello Cortina Editore, Milano.

2018 *Democrazia e educazione. Una introduzione alla filosofia dell'educazione*, ACIA, Roma.

Donato, Fabio

2014 *A che cosa serve il Fus?*, in «Economia della Cultura», n. 3-4, pp. 407-420.

Donati, Daniele

2017 *Governare l'inafferrabile. La cultura nella disciplina normativa e nella prassi amministrativa*, in «Munus», n. 2, pp. 259-323.

2023 *Nello spirito del tempo. L'influenza della cultura sull'evoluzione del sistema giuridico istituzionale*, Quodlibet, Macerata.

Merusi, Fabio

1975 *Articolo 9*, in Giuseppe Branca (a cura di), *Commentario della Costituzione*, vol. I *Principi fondamentali Artt. 1-12*, Zanichelli-Il Foro Italiano, Bologna-Roma.

1977 *Significato e portata dell'art. 9 della costituzione*, in AA. VV., *Aspetti e tendenze del diritto costituzionale: scritti in onore di Costantino Mortati*, vol. III, Giuffrè, Milano.

Rimoli, Francesco

2003 *L'arte*, in Sabino Cassese (a cura di), *Trattato di diritto amministrativo*, parte speciale, II, Lefebvre-Giuffrè, Roma, pp. 1513-1554.

Arti della Performance: orizzonti e culture, n. 15, 2026 – ISBN 9788854972254
DOI: https://doi.org/10.6092/unibo/amsacta/8829
Collana diretta da Matteo Casari e Gerardo Guccini: http://amsacta.unibo.it
Creative Commons: Attribuzione - Non Commerciale 4.0 (CC BY-NC 4.0)

Sen, Amartya

1997 *Povertà e carestie Povertà e carestie*, Edizioni di Comunità, Torino (ed. originale del 1981).

2000 *Sviluppo è libertà*, Mondadori, Milano.

Gallina, M. – Ponte di Pino, O.

2016 *Oltre il decreto. Buone pratiche tra teatro e politica*, Milano, Franco Angeli.

Arti della Performance: orizzonti e culture, n. 15, 2026 – ISBN 9788854972254
DOI: https://doi.org/10.6092/unibo/amsacta/8829
Collana diretta da Matteo Casari e Gerardo Guccini: http://amsacta.unibo.it
Creative Commons: Attribuzione - Non Commerciale 4.0 (CC BY-NC 4.0)

Abstract

Arti della Performance: orizzonti e culture, n. 15, 2026 – ISBN 9788854972254
DOI: https://doi.org/10.6092/unibo/amsacta/8829
Collana diretta da Matteo Casari e Gerardo Guccini: http://amsacta.unibo.it
Creative Commons: Attribuzione - Non Commerciale 4.0 (CC BY-NC 4.0)

Giulia Taddeo
Alessandro Lanari impresario di ballo alla Pergola. Documenti sulla stagione di Primavera 1845

Abstract (IT)

Attraverso l'analisi di inediti documenti d'archivio, il saggio individua alcuni fondamentali problemi di carattere economico e organizzativo relativi alla stagione di Primavera 1845 del Teatro della Pergola di Firenze, con un'attenzione privilegiata per il ballo. La novità di questa prospettiva sta proprio nell'introdurre l'indagine sulla danza all'interno degli studi sull'impresariato ottocentesco, che tradizionalmente si concentrano invece esclusivamente sull'opera. Pertanto, si propone innanzitutto un sintetico stato dell'arte di questo trascurato filone di ricerca. In seconda battuta, viene disegnata una cornice metodologica all'interno della quale collocare il caso-studio proposto. Infine, è passata in rassegna una selezione di documenti d'archivio che gettano luce su tre essenziali aspetti del lavoro impresariale: l'assetto gestionale del teatro, gli incassi, l'ingaggio degli artisti.

Abstract (EN)

The essay uncovers fundamental economic and organizational problems related to the Spring Season 1845 at Teatro della Pergola (Florence) through the analysis of unpublished archival documents, with a particular emphasis on dance. The novelty of this perspective lies precisely in introducing the investigation of dance into nineteenth-century impresario studies, which traditionally focus exclusively on opera. Therefore, the paper first offers a concise state of the art of this neglected line of research. Secondly, a methodological framework is drawn within which to place the proposed case-study. Finally, a selection of archival documents is reviewed, shedding light on three essential aspects of entrepreneurial work: the theater's management structure, revenues, and the hiring of artists.

Livia Cavaglieri, Emanuela Chichiriccò, Marina Romani
Per un'analisi economica del "giro del mondo" di Adelaide Ristori (1874-1876): la scommessa di Adelaide e Giuliano

Abstract (IT)

Condotto attraverso una ricerca interdisciplinare, che ha coinvolto il dominio della storia economica insieme a quello della storia del teatro, il saggio sviluppa un'indagine di taglio microstorico sulla dimensione economica delle compagnie grandattoriali di pieno Ottocento e particolarmente sull'interdipendenza tra strategie sceniche e strategie imprenditoriali, a partire dal caso studio rappresentato dal "giro del mondo", una tournée di 19 mesi, durante la quale Adelaide Ristori diede 312 recite tra Brasile, Argentina, Uruguay, Perù, Cile, Messico, Stati Uniti, Australia e percorse per terra e per mare la circonferenza del globo terrestre. Avvalendosi di documentazione inedita, nella prima parte il saggio ricostruisce il giro del mondo, inquadra la postura economica dei Capranica e presenta una metodologia di analisi dei borderò, mentre nella seconda parte si approfondiscono due macro-tappe della tournée mondiale: il Perù e l'Australia.

Arti della Performance: orizzonti e culture, n. 15, 2026 – ISBN 9788854972254
DOI: https://doi.org/10.6092/unibo/amsacta/8829
Collana diretta da Matteo Casari e Gerardo Guccini: http://amsacta.unibo.it
Creative Commons: Attribuzione - Non Commerciale 4.0 (CC BY-NC 4.0)

Abstract (EN)

Based on an interdisciplinary research involving both economic history and theatre history, this essay develops a microhistorical investigation into the economic dimension of the acting companies of the mid-19th century, focusing in particular on the interdependence between theatrical and business strategies and on the case study of the “tour of the world”, a 19-month tour during which Adelaide Ristori gave 312 performances in Brazil, Argentina, Uruguay, Peru, Chile, Mexico, the United States, and Australia, travelling by land and sea around the globe. Using unpublished documentation, the first part of the essay reconstructs the world tour, outlines the economic behaviour of the Capranica and presents a methodology for analysing the “borderò” (proceeds notes), while the second part examines two macro-stages of the world tour: Peru and Australia.

Thaiz Bozano
Mappa interattiva del “giro del mondo” di Adelaide Ristori

Abstract (IT)

L’articolo presenta i criteri metodologici che sottendono alla costruzione della mappa interattiva del "giro del mondo" di Adelaide Ristori (1874-76), offrendo una legenda per favorirne la consultazione.

Abstract (EN)

The article outlines the methodological principles underpinning the Adelaide Ristori’s “world tour” map (1874-76). Alongside these, a symbol list is provided to help users interact with the map.

Ruben Vernazza
I rendiconti Ricordi-Verdi (1849-1895): una banca dati per lo studio economico del repertorio

Abstract (IT)

Il contributo presenta i risultati di una ricerca fondata sull’analisi dei rendiconti economici che l’editore Ricordi inviò a Giuseppe Verdi tra il 1849 e il 1895, documenti amministrativi conservati sistematicamente dal compositore e finora mai esaminati unitariamente come *corpus*. I rendiconti registrano in forma seriale le operazioni economiche intercorse fra editore e autore nella circolazione teatrale italiana e internazionale del repertorio verdiano, offrendo una documentazione continua sui redditi derivanti dalla cessione delle opere e dei diritti associati, dal noleggio e dalla vendita dei materiali esecutivi e, negli ultimi decenni del secolo, dalla riscossione dei diritti d’autore. L’articolo ricostruisce il contesto contrattuale e normativo che rese necessaria la produzione di tali documenti, chiarendone funzioni, limiti e potenzialità come fonte storica. Viene quindi illustrato il metodo adottato per il loro trattamento: la riorganizzazione selettiva delle voci contabili in una banca dati interrogabile, fondata su criteri espliciti di trascrizione, normalizzazione, classificazione e aggregazione dei dati secondo parametri temporali, geografici ed economici. Alcuni esempi applicativi mostrano come questa riorganizzazione renda osservabili proprietà strutturali dell’economia del repertorio operistico difficilmente accessibili tramite fonti episodiche. In conclusione, la banca dati costituisce uno strumento capace di supportare nuove domande di ricerca, permettendo per esempio di riconsiderare

Arti della Performance: orizzonti e culture, n. 15, 2026 – ISBN 9788854972254
DOI: https://doi.org/10.6092/unibo/amsacta/8829
Collana diretta da Matteo Casari e Gerardo Guccini: http://amsacta.unibo.it
Creative Commons: Attribuzione - Non Commerciale 4.0 (CC BY-NC 4.0)

su base empirica il ruolo dell'editore, le dinamiche di formazione del repertorio e il rapporto fra durata economica delle opere e processi creativi nell'opera italiana dell'Ottocento.

Abstract (EN)

This article presents the results of a study based on the analysis of the accounting statements that Ricordi, the Milanese music publisher, sent to Giuseppe Verdi between 1849 and 1895, administrative documents systematically preserved by the composer and never previously examined as a unified corpus. These statements serially record the financial transactions between publisher and composer related to the Italian and international circulation of Verdi's operatic repertory, providing continuous documentation of income derived from the sale of the operas and their associated rights, the rental and sale of performance materials, and, in the final decades of the century, the collection of author's royalties. The article reconstructs the contractual and legal context that required the production of these documents, clarifying their functions, limitations, and potential as historical sources. It then illustrates the method adopted for their analysis: the selective reorganization of accounting entries into a searchable database based on explicit criteria of transcription, normalization, classification, and aggregation of data according to temporal, geographical, and economic parameters. A series of selected examples demonstrates how this reorganization makes it possible to observe structural features of the operatic repertory economy that are difficult to access through episodic sources. In conclusion, the database constitutes a research tool capable of supporting new lines of inquiry, thus allowing, for example, an empirical reassessment of the role of the publisher, the dynamics of repertory formation, and the relationship between the economic lifespan of operas and creative processes in nineteenth-century Italian opera.

Davide Ciprandi
Ricordi (e Verdi) contro i teatri milanesi: le dispute sui diritti d'autore e gli interventi del Comune di Milano (1867-1874)

Abstract (IT)

Il saggio analizza l'evoluzione della tutela del diritto d'autore in Italia all'indomani dell'Unità, focalizzandosi sul caso studio di Milano tra il 1867 e il 1874. Partendo dalla cornice normativa definita dalla Legge 2337 del 1865 e dal successivo Regolamento del 1867, si esamina come l'autorità comunale milanese abbia implementato un sistema capillare di controllo sulle rappresentazioni pubbliche. Attraverso lo spoglio di documenti inediti conservati presso la Cittadella degli Archivi di Milano, lo studio mette in luce il ruolo cruciale del Comune e della Questura nel garantire il rispetto dei diritti di autori ed editori. Al centro di questa macchina burocratica emerge la figura del messo comunale, come Felice Venosta, incaricato di verificare nei teatri l'effettiva sussistenza degli accordi tra impresari e detentori dei diritti. L'analisi si concentra in particolare sulle opere di Giuseppe Verdi e sulla strategia egemonica di Casa Ricordi. L'editore Tito Ricordi, sfruttando le nuove maglie legislative, non solo garantiva la riscossione dei compensi, ma esercitava un controllo stringente sulla circolazione delle partiture, arrivando a proibire l'esecuzione di specifici brani o a intervenire in casi di parodie e adattamenti. Il contributo offre quindi uno spaccato dettagliato sulle dinamiche economiche e amministrative che hanno regolato lo spettacolo dal vivo in un periodo di transizione fondamentale per l'industria culturale italiana.

Arti della Performance: orizzonti e culture, n. 15, 2026 – ISBN 9788854972254
DOI: https://doi.org/10.6092/unibo/amsacta/8829
Collana diretta da Matteo Casari e Gerardo Guccini: http://amsacta.unibo.it
Creative Commons: Attribuzione - Non Commerciale 4.0 (CC BY-NC 4.0)

Abstract (EN)

This essay examines the evolution of copyright protection in Italy following the Unification, focusing on a case study of Milan between 1867 and 1874. Starting from the legislative framework established by Law 2337 of 1865 and the subsequent Regulation of 1867, it explores how Milanese municipal authorities implemented a widespread system of control over public performances. Through the analysis of unpublished documents held at the Cittadella degli Archivi in Milan, the study highlights the crucial role of the Municipality and the Police (Questura) in ensuring compliance with the rights of authors and publishers. At the center of this bureaucratic machine was the figure of the municipal messenger, such as Felice Venosta, who was tasked with physically inspecting theaters to verify the existence of formal agreements between impresarios and rights holders. The analysis focuses particularly on the operas of Giuseppe Verdi and the hegemonic strategy of Casa Ricordi. Leveraging the new legislative provisions, publisher Tito Ricordi not only ensured the collection of fees but also exercised strict control over the circulation of scores, even prohibiting the performance of specific excerpts or intervening in cases of parodies and adaptations. The contribution thus offers a detailed insight into the economic and administrative dynamics that governed live entertainment during a fundamental transition period for the Italian cultural industry.

Niccolò Galliano
Dinamiche transnazionali nell'editoria musicale di primo Novecento. La filiale Ricordi a Buenos Aires

Abstract (IT)

Il presente saggio ricostruisce il processo che portò all'apertura e alla successiva affermazione della prima succursale sudamericana di Casa Ricordi, fondata a Buenos Aires nel 1924. Attraverso un'analisi microstorica fondata su fonti inedite conservate presso l'Archivio Storico Ricordi (Milano), il contributo mostra come l'arrivo di Ricordi nel continente non si configurò come una semplice operazione commerciale, ma come un articolato dispositivo di mediazione produttiva, giuridica e culturale tra Italia e America Latina. Nel contesto di un mercato musicale caratterizzato da una debolezza strutturale degli organi istituzionali, la filiale di Buenos Aires svolse un ruolo centrale nel rafforzamento del controllo editoriale sulla circolazione delle opere, intrecciando interessi artistici, strategie industriali e interventi sul piano normativo. Seguendo le traiettorie di alcune figure chiave interne ed esterne all'azienda, il saggio ricostruisce i processi che favorirono la penetrazione del comparto produttivo italiano nel mercato sudamericano tra gli anni Venti e Trenta. Tali dinamiche confluirono nella riforma argentina del diritto d'autore del 1933, interpretata come un passaggio decisivo nella ridefinizione dei rapporti transnazionali all'interno dell'industria culturale mondiale.

Abstract (EN)

The article reconstructs the dynamics that led to the opening and consolidation of Casa Ricordi's first South American branch, established in Buenos Aires in 1924. Drawing on a microhistorical analysis of previously unpublished sources held at the Archivio Storico Ricordi (Milan), the study shows that Ricordi's arrival on the continent did not take the form of a simple commercial expansion. Rather, it functioned as a complex process of productive, legal, and cultural mediation between Italy and Latin America. In a musical market characterized by weak institutional oversight, the Buenos Aires branch played a key role in strengthening editorial control over the circulation of musical works, intertwining

Arti della Performance: orizzonti e culture, n. 15, 2026 – ISBN 9788854972254
DOI: https://doi.org/10.6092/unibo/amsacta/8829
Collana diretta da Matteo Casari e Gerardo Guccini: http://amsacta.unibo.it
Creative Commons: Attribuzione - Non Commerciale 4.0 (CC BY-NC 4.0)

artistic interests, industrial strategies, and regulatory interventions. By tracing the trajectories of several key figures both within and beyond the company, the article reconstructs the processes that facilitated the Italian industry's entering into the South American market during the 1920s and 1930s. These dynamics culminated in the reform of Argentina's copyright law in 1933, interpreted as a decisive turning point in the reconfiguration of transnational relations within global cultural industries.

Filippo Annunziata
Contenziosi legali e teatro d'opera: uno sguardo alla storia e al presente

Abstract (IT)

Lo scritto discute, in estrema sintesi, del ruolo del contenzioso giudiziario come fattore strutturale nello sviluppo storico ed estetico del teatro d'opera, ricostruendo una selezione di casi emblematici che, dal XIX secolo ai giorni nostri, hanno contribuito a definire i confini giuridici dell'autorialità, dell'interpretazione e della produzione operistica. Attraverso l'esame di alcune controversie dagli anni '80 dell'Ottocento sino ai giorni nostri, il contributo mostra come il diritto abbia progressivamente modellato non solo i rapporti legali ed economici tra autori, interpreti ed impresari, ma anche le forme stesse della creazione e della circolazione dell'opera lirica. La parte conclusiva concentra l'analisi sulle sfide poste dall'intelligenza artificiale e dalla clonazione vocale, evidenziando la continuità storica dei conflitti tra tutela della personalità artistica e innovazione tecnologica. Il saggio propone così una lettura interdisciplinare dei fenomeni in una prospettiva sia storica, sia di analisi delle questioni legate alla contemporaneità dei fenomeni.

Abstract (EN)

The essay briefly examines the role of judicial litigation as a structural factor in the historical and aesthetic development of opera. It reconstructs a selection of emblematic cases which, from the nineteenth century to the present day, have contributed to defining the legal boundaries of authorship, interpretation, and operatic production. Through the analysis of several disputes from the 1880s to the present, the contribution shows how the law has progressively shaped not only the legal and economic relationships among authors, performers, and impresarios, but also the very forms of the creation and circulation of opera. The concluding section focuses on the challenges posed by artificial intelligence and voice cloning, highlighting the historical continuity of conflicts between the protection of artistic personality and technological innovation. The essay thus offers an interdisciplinary reading of these phenomena from both a historical perspective and the standpoint of contemporary issues.

Stefano Locatelli
Del buon senso del teatro. Ipotesi di ricerca sull'archivio della Direzione generale dello Spettacolo nel secondo dopoguerra

Abstract (IT)

Il contributo presenta i primi risultati della ricerca condotta dall'unità di Roma Sapienza sul fondo della Direzione generale dello Spettacolo conservato presso l'Archivio Centrale dello Stato. Lo studio indaga il ruolo del finanziamento pubblico nel processo di istituzionalizzazione del teatro italiano nel secondo dopoguerra. Attraverso l'integrazione di storia quantitativa, analisi documentaria e attenzione alle

Arti della Performance: orizzonti e culture, n. 15, 2026 – ISBN 9788854972254
DOI: https://doi.org/10.6092/unibo/amsacta/8829
Collana diretta da Matteo Casari e Gerardo Guccini: http://amsacta.unibo.it
Creative Commons: Attribuzione - Non Commerciale 4.0 (CC BY-NC 4.0)

mentalità, la ricerca ha come obiettivo far emergere criteri impliciti, logiche decisionali e forme di pensiero amministrativo che hanno contribuito a ridefinire l'idea stessa di teatro. L'elaborazione dei dati relativi ad alcune stagioni campione consente di osservare i riequilibri produttivi del sistema. L'obiettivo non è offrire una ricostruzione esaustiva, ma proporre alcune linee interpretative sulla formazione di una specifica mentalità teatrale, nella quale il rapporto con lo Stato diventa progressivamente parte costitutiva dell'autocomprensione del teatro italiano.

Abstract (EN)

This paper presents the first results of the research conducted by the Rome Sapienza unit about the Directorate General for Performing Arts preserved at the Central State Archives. The study investigates the role of public funding in the process of institutionalization of Italian theatre in the post-war period. By integrating quantitative history, documentary analysis, and attention to mentalities, the research aims to bring to light implicit criteria, decision-making logics, and forms of administrative thinking that contributed to redefining the very idea of theatre. The processing of data relating to selected sample seasons makes it possible to observe shifts in the productive balance of the system. The aim is not to offer an exhaustive reconstruction, but to propose interpretative lines concerning the formation of a specific theatrical mentality, in which the relationship with the State gradually becomes a constitutive element of Italian theatre's self-understanding.

Giuseppe Amato
Le serie TC, TCF e Commissione consultiva per la prosa del fondo del Ministero del turismo e dello spettacolo: documenti, problemi e metodologie

Abstract (IT)

L'articolo presenta una parte del lavoro di ricerca condotto dall'unità di Roma sul fondo inedito del Ministero del turismo e dello spettacolo, conservato presso l'Archivio Centrale dello Stato. La ricerca nel suo insieme si concentra sull'intervento pubblico a favore del teatro di prosa tra il 1935 e il 1965, con l'obiettivo di ricostruire in termini quantitativi l'oscillazione dei finanziamenti pubblici assegnati al settore. Il presente articolo, che si configura più come un report delle attività preliminari condotte in archivio, mira a mettere in evidenza i problemi e i limiti incontrati in questa prima fase di lavoro. Dopo aver delineato la storia, la stratificazione e le diverse migrazioni del fondo, si introducono le tre serie archivistiche centrali per questa ricerca, nonché in reciproca interdipendenza: TC (concessione di agibilità), TCF (richieste di finanziamento) e Commissione consultiva per la prosa. I materiali si inseriscono all'interno di un quadro normativo che fa riferimento alla "Legge Andreotti" del 1948, responsabile della reintroduzione delle sovvenzioni, dell'inaugurazione del sistema delle circolari e del riconoscimento dei teatri stabili, segnando una continuità, ma al tempo stesso una frattura, rispetto alle pratiche amministrative del periodo fascista. Dal punto di vista metodologico, l'articolo discute le potenzialità e i limiti dell'utilizzo di tecniche basate sull'Intelligenza Artificiale per l'estrazione dei dati, soffermandosi sulle difficoltà poste dalla natura specifica dei documenti, tra cui: ambiguità terminologiche, complessità dell'iter amministrativo delle sovvenzioni e scarsa leggibilità dei materiali dovuta al loro stato di conservazione. Si illustrano, infine, i passaggi relativi all'individuazione di alcuni campioni di materiali (nei periodi 1947-1950 e 1968-1971) sui quali è stata condotta un'estrazione manuale dei dati affidati poi al gruppo incaricato della rappresentazione grafica dei risultati tramite la Data Visualization.

Arti della Performance: orizzonti e culture, n. 15, 2026 – ISBN 9788854972254
DOI: https://doi.org/10.6092/unibo/amsacta/8829
Collana diretta da Matteo Casari e Gerardo Guccini: http://amsacta.unibo.it
Creative Commons: Attribuzione - Non Commerciale 4.0 (CC BY-NC 4.0)

Abstract (EN)

This article presents part of the research conducted by the unit of Rome on the uncharted archives of the Ministero del turismo e dello spettacolo, preserved at the Archivio Centrale dello Stato in Rome. The research as a whole focuses on public intervention in favour of theatre between 1935 and 1965, with the aim of reconstructing in quantitative terms the fluctuations in public funding allocated to the sector. This article, which is more of a report on the preliminary activities carried out in the archive, aims to highlight the problems and limitations encountered in this first phase of work. After outlining the history, stratification and various migrations of the collection, the three archival series central to this research, which are interdependent, are introduced: TC (clearances for conducting artistic activities), TCF (funding requests) and the Commissione consultiva per la prosa. The materials fall within a regulatory framework that refers to the "Andreotti Law" of 1948, which was responsible for the reintroduction of subsidies, the inauguration of the circular system and the recognition of permanent theatres, marking a continuity, but at the same time a break, with the administrative practices of the Fascist period. From a methodological point of view, the article discusses the potential and limitations of using Artificial Intelligence techniques for data extraction, focusing on the difficulties posed by the specific nature of the documents, including: terminological ambiguity, the complexity of the administrative process for subsidies and the poor legibility of the materials due to their state of preservation. Finally, the steps involved in identifying a number of sample materials (from the periods 1947-1950 and 1968-1971) are illustrated, on which manual data extraction was carried out and then entrusted to the group responsible for the graphical representation of the results using Data Visualisation.

Maria Grazia Berlangieri
Fonti storiche, intelligenza artificiale e data visualization: un framework metodologico per lo studio dei documenti teatrali. Il caso studio Commissione Consultiva prosa nei quadrienni 1947-1950 e 1968-1971

Abstract (IT)

Questo saggio presenta il quadro metodologico e teorico che ha orientato la ricerca multidisciplinare dell'unità Sapienza Università di Roma sull'analisi dei dati provenienti dall'Archivio del Ministero del Turismo e dello Spettacolo, con particolare riferimento al Fondo della Direzione Generale Spettacolo. Partendo dal riconoscimento della natura non neutrale degli archivi come costrutti culturali, lo studio adotta metodologie di distant reading e distant viewing per interrogare criticamente l'Archivio del Ministero del Turismo e dello Spettacolo conservato presso l'Archivio Centrale dello Stato. Il contributo illustra le criticità nell'estrazione e strutturazione dei dati archivistici, il dialogo necessario tra competenze umanistiche e informatiche, e le scelte tecnologiche. Attraverso l'integrazione di Social Network Analysis, Data Visualization e il concetto di generous interfaces, la ricerca sviluppa un prototipo di interfaccia digitale basata su knowledge graphs che mappa le relazioni tra beneficiari, istituzioni, entità economiche e criteri di assegnazione delle sovvenzioni teatrali. Il caso applicativo dimostra come la visualizzazione dei dati possa rendere leggibili pattern e relazioni altrimenti invisibili, trasformando gli archivi digitali in organismi generativi capaci di aprire nuove prospettive interpretative sulla storia del teatro italiano.

Arti della Performance: orizzonti e culture, n. 15, 2026 – ISBN 9788854972254
DOI: https://doi.org/10.6092/unibo/amsacta/8829
Collana diretta da Matteo Casari e Gerardo Guccini: http://amsacta.unibo.it
Creative Commons: Attribuzione - Non Commerciale 4.0 (CC BY-NC 4.0)

Abstract (EN)

This essay presents the methodological and theoretical framework that guided the multidisciplinary research conducted by Sapienza University of Rome on the analysis of data from the Ministry of Tourism and Entertainment Archive, with particular reference to the Entertainment Directorate-General Fund. Starting from the recognition of the non-neutral nature of archives as cultural constructs, the study adopts distant reading and distant viewing methodologies to critically interrogate the Ministry of Tourism and Entertainment Archive preserved at the Central State Archive. The contribution illustrates the critical issues in the extraction and structuring of archival data, the necessary dialogue between humanities and IT skills, and technological choices. Through the integration of Social Network Analysis, Data Visualisation and the concept of generous interfaces, the research develops a prototype digital interface based on knowledge graphs that maps the relationships between beneficiaries, institutions, economic entities and criteria for the allocation of theatre subsidies. The case study demonstrates how data visualisation can reveal otherwise invisible patterns and relationships, transforming digital archives into generative organisms capable of opening up new interpretative perspectives on the history of Italian theatre.

Giulia Abbadessa, Gabriel Grandelli
Intelligenza Artificiale e Data Visualization applicate ai finanziamenti dello spettacolo dal vivo. Studio sui documenti della Commissione Consultiva prosa nei quadrienni 1947-1950 e 1968-1971

Abstract (IT)

Il contributo esplora le potenzialità della data visualization nell'analisi dei finanziamenti allo spettacolo dal vivo in Italia, intesa non come mero supporto tecnico ma come dispositivo epistemologico capace di rendere visibili strutture e dinamiche della cultura. L'indagine si fonda su due casi studio — il Database MIDAS - Mappatura Italiana Dati Attività di Spettacolo (2013–2023) e i verbali della Commissione Consultiva Prosa (1968–1971) — analizzati mediante network analysis e strumenti di business intelligence. I risultati rivelano una struttura di finanziamento marcatamente asimmetrica, caratterizzata da una configurazione core-periphery che accomuna il triennio storico e il decennio contemporaneo: poche istituzioni stabili concentrano la maggior parte delle risorse, mentre una costellazione di soggetti minori rimane ai margini del sistema. Dai dati estratti è stato successivamente sviluppato un prototipo di interfaccia interattiva che integra mappe, timeline, grafici, schede comparative e un chatbot conversazionale. La piattaforma si propone come ambiente di esplorazione e interrogazione degli archivi, dove il design partecipa attivamente alla produzione di senso. Il lavoro dimostra come l'adozione di un approccio multi-scala — capace di alternare distant reading e close reading — possa rinnovare le modalità di accesso al patrimonio documentario, offrendo un contributo metodologico alle digital humanities applicate alle discipline dello spettacolo.

Abstract (EN)

This paper investigates the potential of data visualization as a tool for analysing funding for live performing arts in Italy. Rather than a mere technical aid, data visualization is here conceived as an epistemological device that renders visible the underlying structures and dynamics of cultural systems. The study draws on two case studies — the MIDAS Database (2013–2023) and the minutes of the Commissione Consultiva Prosa (1968–1971) — examined through network analysis and business

Arti della Performance: orizzonti e culture, n. 15, 2026 – ISBN 9788854972254
DOI: https://doi.org/10.6092/unibo/amsacta/8829
Collana diretta da Matteo Casari e Gerardo Guccini: http://amsacta.unibo.it
Creative Commons: Attribuzione - Non Commerciale 4.0 (CC BY-NC 4.0)

intelligence tools. Findings reveal a distinctly asymmetrical funding landscape, marked by a core-periphery structure that persists across both the historical and contemporary periods: a small number of established institutions attract the bulk of resources, while a broader constellation of smaller companies remains at the margins. Building on the extracted data, an interactive interface prototype was developed, featuring maps, timelines, charts, comparative records and a conversational chatbot. The platform is designed as a space for archive exploration and inquiry, where interface design plays an active role in shaping interpretation. The research demonstrates that a multi-scale approach — one that moves fluidly between distant reading and close reading — can transform how we access documentary heritage, offering a methodological contribution to digital humanities in performing arts scholarship.

Matteo Paoletti
Per una mappatura delle attività di spettacolo dal vivo in Italia: il database MIDAS (2014–2025)

Abstract (IT)

Il capitolo analizza l'evoluzione del sistema dello spettacolo dal vivo italiano dal 2014 al 2025 secondo una prospettiva quali-quantitativa. La ricerca si basa sul database MIDAS (Mappatura Italiana Dati Attività di Spettacolo): creato nell'ambito del PRIN 2022, il database raccoglie oltre 65.000 record di finanziamento pubblico e privato a circa 14.000 imprese di spettacolo dal vivo e consente per la prima volta un'analisi in larga scala dei processi di sostegno e consumo, ponendo in relazione i dati di Stato (FUS/FNSV ed Extra FUS/FNSV), Regioni, altri enti territoriali e Fondazioni di origine bancaria con i dati di ISTAT, INPS/ENPALS e SIAE.

Abstract (EN)

The chapter focuses on the evolution of the performing arts system in Italy from 2014 to 2025. The quali-quantitative perspective is based on the database MIDAS (Mapping of Italian Data of live entertainment). Created within the framework of the PRIN 2022 project, MIDAS collects over 65.000 funding records of about 14.000 enterprises, thus enabling for the first time a large scale analysis of the theatrical system in Italy. Data of funding by the State, Regions, other entities, and private investors such as the banking foundations are analysed alongside statistics regarding employement, production, and audience consumption.

Alessandra Carbonaro
Il finanziamento regionale dello spettacolo dal vivo, tre casi a confronto: Sicilia, Calabria e Basilicata

Abstract (IT)

Il sistema dello spettacolo dal vivo in Italia presenta una struttura complessa e differenziata a livello regionale, principalmente a causa della legislazione concorrente tra Stato e Regioni. Il database MIDAS consente di analizzare la distribuzione dei finanziamenti e le differenze territoriali, mettendo in evidenza la frammentazione e le vulnerabilità del settore. L'analisi si concentra sul finanziamento delle attività di spettacolo dal vivo nelle regioni Calabria, Campania e Sicilia nel periodo 2022–2024, evidenziando analogie e differenze sia sul piano normativo sia su quello gestionale. Le politiche regionali di sostegno adottano strumenti plurimi, combinando contributi selettivi e diretti, spesso

Arti della Performance: orizzonti e culture, n. 15, 2026 – ISBN 9788854972254
DOI: https://doi.org/10.6092/unibo/amsacta/8829
Collana diretta da Matteo Casari e Gerardo Guccini: http://amsacta.unibo.it
Creative Commons: Attribuzione - Non Commerciale 4.0 (CC BY-NC 4.0)

ispirati a criteri discrezionali e al valore storico delle istituzioni. In sintesi, il supporto regionale risulta essenziale per la sopravvivenza del settore, caratterizzato da una pluralità di risorse e opportunità non omogeneamente distribuite sul territorio.

Abstract (EN)

The live performance system in Italy is structured in a complex and differentiated way between the regions, mainly due to the competing legislation between the State and the Regions. The MIDAS database makes it possible to analyse the distribution of funding and territorial differences, highlighting the fragmentation and vulnerabilities of the sector. The analysis focuses on the financing of live performances activities in the regions of Calabria, Campania and Sicily from 2022 to 2024, highlighting similarities and differences in both regulations and management. Regional support policies adopt multiple instruments, combining selective and direct contributions, often inspired by discretionary criteria and the historical value of institutions. In summary, regional support is essential for the survival of the sector, which is characterised by a variety of resources and opportunities that are not homogeneous at the territorial level.

Luca Roncone
Stato, Regioni e finanziamento pubblico: il 'caso' Emilia-Romagna in una prospettiva di lungo periodo

Abstract (IT)

Questo articolo analizza il ruolo della Regione Emilia-Romagna nella governance e nel finanziamento dello spettacolo dal vivo in una prospettiva di lungo periodo, collocando il caso regionale all'interno delle trasformazioni del sistema italiano delle politiche culturali successive alla riforma del Titolo V della Costituzione. L'obiettivo è valutare in che misura l'intervento regionale abbia contribuito a compensare la contrazione delle risorse statali, a riequilibrare la distribuzione territoriale dei finanziamenti e a sostenere la sostenibilità economica delle istituzioni culturali. L'analisi integra una prospettiva di governance multilivello con un approccio quantitativo basato su dati amministrativi e finanziari ricostruiti attraverso il database MIDAS, che raccoglie i flussi di finanziamento statali e regionali allo spettacolo dal vivo nel periodo 2000–2025. Attraverso l'uso di serie storiche deflate, indici di concentrazione territoriale (Herfindahl-Hirschman Index) e indicatori di sostenibilità economica (Box Office Ratio, Box Office Sustainability e Box Office Ratio on Subsidies), lo studio esamina sia la struttura distributiva delle politiche pubbliche sia i loro effetti su un insieme di casi studio rappresentativi del sistema regionale. I risultati mostrano che l'intervento regionale svolge una funzione di stabilizzazione e riequilibrio, riducendo la concentrazione territoriale dei finanziamenti senza eliminare le gerarchie esistenti. La sostenibilità economica degli enti analizzati emerge come strutturalmente dipendente dal finanziamento pubblico, confermando il ruolo centrale delle politiche regionali nel garantire continuità, pluralismo e resilienza del sistema dello spettacolo dal vivo.

Abstract (EN)

This article analyses the role of the Emilia-Romagna Region in the governance and public funding of the live performing arts from a long-term perspective, situating the regional case within the transformations of the Italian cultural policy system following the reform of Title V of the Constitution. The aim is to assess to what extent regional intervention has contributed to compensating for the

Arti della Performance: orizzonti e culture, n. 15, 2026 – ISBN 9788854972254
DOI: https://doi.org/10.6092/unibo/amsacta/8829
Collana diretta da Matteo Casari e Gerardo Guccini: http://amsacta.unibo.it
Creative Commons: Attribuzione - Non Commerciale 4.0 (CC BY-NC 4.0)

contraction of state resources, rebalancing the territorial distribution of funding, and supporting the economic sustainability of cultural institutions. The analysis combines a multi-level governance perspective with a quantitative approach based on administrative and financial data reconstructed through the MIDAS database, which collects state and regional funding flows for the live performing arts over the period 2000–2025. Through the use of deflated time series, territorial concentration indices (Herfindahl–Hirschman Index), and economic sustainability indicators (Box Office Ratio, Box Office Sustainability, and Box Office Ratio on Subsidies), the study examines both the distributive structure of public policies and their effects on a set of case studies representative of the regional system. The findings show that regional intervention plays a stabilising and rebalancing role, reducing the territorial concentration of funding without eliminating existing hierarchies. The economic sustainability of the analysed institutions emerges as structurally dependent on public funding, confirming the central role of regional cultural policies in ensuring continuity, pluralism, and resilience within the live performing arts system.

Matteo Casari, Emanuele Regi
Le politiche contemporanee dello spettacolo dal vivo tra intervento statale e autonomie locali (2001–2024). Sulle residenze artistiche

Abstract (IT)

Il contributo analizza le politiche contemporanee dello spettacolo dal vivo in Italia attraverso il caso delle residenze artistiche, nel periodo compreso tra il 2001 e il 2024. L'articolo ricostruisce l'evoluzione del quadro normativo che ha condotto al riconoscimento istituzionale delle residenze all'interno del Fondo Nazionale per lo Spettacolo dal Vivo (FNSV), evidenziando il passaggio da un modello centrato sul prodotto a uno orientato ai processi creativi, al rinnovamento artistico e al radicamento territoriale. Attraverso un'indagine basata su questionari somministrati a Centri di Residenza e Artisti nei Territori attivi nel triennio 2022–2024 e l'analisi dei dati del database MIDAS, la ricerca esamina la sostenibilità economica, organizzativa e sociale delle residenze, il peso dei finanziamenti pubblici e privati, nonché le principali criticità operative. L'approfondimento di tre casi studio — Centri di Residenza di Emilia-Romagna, Puglia e Lombardia — consente di mettere in luce differenti modelli di governance, di coordinamento tra soggetti e di integrazione dei player privati, mostrando come le politiche regionali incidano in modo decisivo sulla configurazione delle residenze. L'analisi evidenzia un settore dinamico e consapevole delle proprie potenzialità, ma ancora caratterizzato da forti disomogeneità territoriali e da una dipendenza strutturale dal finanziamento pubblico.

Abstract (EN)

The contribution analyses contemporary live performance policies in Italy through the case of artistic residencies over the period 2001–2024. The article reconstructs the evolution of the regulatory framework that led to the institutional recognition of residencies within the National Fund for Live Performance (FNSV), highlighting the shift from a product-centred model to one oriented toward creative processes, artistic renewal, and territorial embeddedness. Based on a survey administered to Residency Centres and Artists in the Territories active in the 2022–2024 three-year period, and on the analysis of data from the MIDAS database, the research examines the economic, organisational, and social sustainability of residencies, the weight of public and private funding, and the main operational challenges. An in-depth focus on three case studies — the Residency Centres of Emilia-Romagna,

Arti della Performance: orizzonti e culture, n. 15, 2026 – ISBN 9788854972254
DOI: https://doi.org/10.6092/unibo/amsacta/8829
Collana diretta da Matteo Casari e Gerardo Guccini: http://amsacta.unibo.it
Creative Commons: Attribuzione - Non Commerciale 4.0 (CC BY-NC 4.0)

Puglia, and Lombardy — highlights different models of governance, coordination among stakeholders, and integration of private actors, showing how regional policies decisively shape the configuration of residencies. The analysis reveals a dynamic sector aware of its potential, yet still marked by strong territorial disparities and structural dependence on public funding.

Benedetta Celati
Tra pubblico e privato: il ruolo delle Fondazioni di origine bancaria e delle Camere di commercio nel sostegno allo spettacolo dal vivo

Abstract (IT)

Il contributo analizza criticamente le modalità di sostegno allo spettacolo dal vivo da parte di attori pubblici e privati, evidenziando anzitutto la strutturale dipendenza del settore da risorse esterne e il conseguente bisogno di ricercare costantemente un equilibrio tra libertà artistica e sostenibilità economica. A partire da questa premessa, vengono esaminate le trasformazioni nei rapporti tra pubblico e privato, con particolare attenzione al ruolo crescente di Fondazioni di origine bancaria, Camere di commercio e Fondazioni di comunità, e ai rischi di uno slittamento dalle finalità culturali a logiche di marketing territoriale.

Abstract (EN)

The contribution critically analyses the forms of support for live performance provided by public and private actors, first highlighting the sector's structural dependence on external resources and the consequent need to constantly balance artistic freedom and economic sustainability. Building on this premise, the essay examines the transformations in public–private relations, with particular attention to the growing role of banking foundations, chambers of commerce, and community foundations, as well as the risks of a shift from cultural objectives toward territorial marketing logics.

Daniele Donati
Tra neutralità e scelta. Brevi riflessioni per i criteri al sostegno pubblico allo spettacolo

Abstract (IT)

Il saggio affronta il tema della valutazione quale snodo centrale delle politiche pubbliche di sostegno allo spettacolo, muovendo dalla difficoltà di una definizione del "culturale" negli ordinamenti democratici. Assunta la natura intrinsecamente plurale e mutevole delle espressioni artistiche, il contributo analizza la tensione strutturale tra intervento pubblico e libertà di espressione, così come configurata dal combinato disposto degli artt. 9 e 33 della Costituzione. In questa prospettiva, la neutralità dell'azione pubblica viene intesa non come indifferenza, ma come "neutralità attiva", orientata a finalità esterne al contenuto della creazione e fondata su criteri oggettivi, predeterminati e terzi. Il saggio individua nel principio di uguaglianza la principale chiave interpretativa per la definizione di tali criteri, evidenziando l'esigenza di sostenere le forme espressive più deboli, ampliare il novero dei linguaggi riconosciuti e riequilibrare le diverse fasi della filiera culturale, con particolare attenzione alla distribuzione e alla fruizione, in ragione dell'esigenza di un riequilibrio territoriale. L'analisi dei modelli di intervento in settori contigui (editoria e arti visive) e, soprattutto, l'esame del funzionamento del Fondo Nazionale per lo Spettacolo dal Vivo consentono di mettere in luce luci e ombre dei sistemi

Arti della Performance: orizzonti e culture, n. 15, 2026 – ISBN 9788854972254
DOI: https://doi.org/10.6092/unibo/amsacta/8829
Collana diretta da Matteo Casari e Gerardo Guccini: http://amsacta.unibo.it
Creative Commons: Attribuzione - Non Commerciale 4.0 (CC BY-NC 4.0)

valutativi adottati, tra progressiva oggettivazione dei criteri e persistenti effetti selettivi, offrendo anche una critica delle politiche di audience education. Il contributo si chiude con una riflessione critica sulle potenzialità e i limiti delle politiche pubbliche in materia, da orientare alla preservazione e all'incremento del pluralismo culturale.

Abstract (EN)

The article addresses evaluation as a central node in public policies supporting the performing arts, starting from the difficulty of defining "culture" within democratic legal systems. Acknowledging the intrinsically plural and evolving nature of artistic expressions, the contribution analyses the structural tension between public intervention and freedom of expression, as shaped by the combined provisions of Articles 9 and 33 of the Italian Constitution. From this perspective, public neutrality is understood not as indifference, but as "active neutrality", oriented towards objectives external to the content of artistic creation and based on objective, predetermined and third-party criteria. The article identifies the principle of equality as the main interpretative key for defining such criteria, highlighting the need to support weaker expressive forms, broaden the range of recognised artistic languages, and rebalance the different stages of the cultural value chain, with particular attention to distribution and access, in light of the need for territorial rebalancing. The analysis of intervention models in related sectors (publishing and visual arts) and, above all, the examination of the functioning of the National Fund for Live Performing Arts make it possible to highlight both strengths and weaknesses of the evaluative systems adopted, caught between the progressive objectification of criteria and persistent selective effects, while also offering a critical assessment of audience education policies. The article concludes with a reflection on the potential and limits of public policies in this field, which should be oriented towards the preservation and enhancement of cultural pluralism.

Arti della Performance: orizzonti e culture, n. 15, 2026 – ISBN 9788854972254
DOI: https://doi.org/10.6092/unibo/amsacta/8829
Collana diretta da Matteo Casari e Gerardo Guccini: http://amsacta.unibo.it
Creative Commons: Attribuzione - Non Commerciale 4.0 (CC BY-NC 4.0)

Profili biografici

Arti della Performance: orizzonti e culture, n. 15, 2026 – ISBN 9788854972254
DOI: https://doi.org/10.6092/unibo/amsacta/8829
Collana diretta da Matteo Casari e Gerardo Guccini: http://amsacta.unibo.it
Creative Commons: Attribuzione - Non Commerciale 4.0 (CC BY-NC 4.0)

Giulia Abbadessa

Giulia Abbadessa frequenta il secondo anno di dottorato in Musica e Spettacolo, presso la Sapienza di Roma, dove è parallelamente iscritta al primo anno della magistrale in Antropologia Culturale ed Etnologia. Il titolo di secondo livello precedentemente conseguito presso la medesima Università è in Design della Comunicazione Visiva e Multimediale. Nei suoi studi ibrida intelligenze artificiali e linguaggi grafici per indagare gli archivi dello spettacolo. Dal 2021 è consulente grafica per RaiPlay Sound e dal 2024 per Rai Radio3.

Giulia Abbadessa is currently a second-year PhD candidate in Music and Performing Arts at Sapienza University of Rome, where she is also enrolled in the first year of a Master's degree in Cultural Anthropology and Ethnology. She previously obtained a Master's degree in Visual and Multimedia Communication Design from the same university. In her studies, she combines artificial intelligence and graphic languages to investigate the archives of theatre and performance. Since 2021, she has been a graphic consultant for RaiPlay Sound and, since 2024, also for Rai Radio3.

Giuseppe Amato

Giuseppe Amato è assegnista di ricerca presso Sapienza Università di Roma nell'ambito del PRIN Performing Arts, Economics, and Cultural Policies: New Interpretative Paradigms between Aesthetics and Social Sciences, (PI Prof. Matteo Paoletti). Nel 2024 ha conseguito il dottorato presso lo stesso Ateneo con una tesi sul primo Direttore generale dello Spettacolo dal titolo *Nicola De Pirro e l'istituzionalizzazione del teatro (1935-1963)*. I suoi studi si concentrano principalmente sulla storia delle politiche culturali e dei finanziamenti allo spettacolo dal vivo nel secondo dopoguerra. Ha condotto la maggior parte delle sue ricerche presso l'Archivio Centrale dello Stato di Roma, dove tuttora sta lavorando all'inventariazione e allo studio di documenti inediti relativi al fondo del Ministero del turismo e dello spettacolo.

Giuseppe Amato is a research fellow at Sapienza University of Rome within the PRIN Performing Arts, Economics, and Cultural Policies: New Interpretative Paradigms between Aesthetics and Social Sciences (PI Prof. Matteo Paoletti). In 2024, he obtained his PhD from the same university with a thesis on the first General Director of Performing Arts entitled *Nicola De Pirro e l'istituzionalizzazione del teatro (1935-1963)*. His studies focus mainly on the history of cultural policies and funding for performing arts in the post-war period. He has conducted most of his research at the Archivio Centrale dello Stato in Rome, where he is still working on the inventory and study of unpublished documents relating to the Ministero del turismo e dello spettacolo.

Filippo Annunziata

Professore ordinario di Mercati finanziari e diritto bancario presso l'Università Bocconi. Professore a contratto presso l'Università Ca' Foscari di Venezia. Condirettore dell'Unità RULES, Centro Baffi-Carefin, Università Bocconi. Membro del Consiglio Accademico dell'Istituto Bancario Europeo. Membro accademico e ricercatore - Centro di eccellenza Jean Monnet EUSFIL - Finanza sostenibile e diritto dell'Unione europea. Professore ospite presso diverse università dell'UE, tra cui Anversa, Lovanio, Tolosa, Londra (Queen Mary) e Warwick. Membro supplente - Commissione di ricorso delle autorità europee di vigilanza. Membro della Facoltà, Dottorato in Studi giuridici, Università Bocconi. Membro

Arti della Performance: orizzonti e culture, n. 15, 2026 – ISBN 9788854972254
DOI: https://doi.org/10.6092/unibo/amsacta/8829
Collana diretta da Matteo Casari e Gerardo Guccini: http://amsacta.unibo.it
Creative Commons: Attribuzione - Non Commerciale 4.0 (CC BY-NC 4.0)

del Conseil d'Orientation, Droit & Croissance, Parigi. Comitato editoriale - Rivista delle Società; arbitro e revisore ad hoc per European Company and Financial Law, Rivista delle Società, Rivista del Diritto commerciale, Banca Borsa e Titoli di Credito, Giurisprudenza Commerciale, Rivista Orizzonti del Diritto Commerciale, Banca Impresa e Società. Membro del Comitato Scientifico - Conferenza annuale 2021 della Comissão do Mercado de Valores Mobiliários (Portogallo); Membro dell'Associazione Italiana Orizzonti del Diritto commerciale; Membro dell'Associazione Italiana di Diritto Comparato; Membro dell'Association Européenne de Droit Bancaire et Financier - sezione italiana; Membro dell'Associazione Disiano Preite per lo Studio del Diritto d'impresa; Membro del Comitato Scientifico - Centro Interdipartimentale di Ricerca sul Diritto Bancario e Finanziario Europeo - Università Roma Tre; Associazione dei Docenti di Diritto Economico (ADDE). Dal 2013 è professore di Musicologia presso l'Università degli Studi di Milano. Ha al suo attivo una vasta produzione scientifica e pubblicazioni nel campo del diritto societario, del diritto dei mercati dei capitali, del diritto bancario dell'Unione Europea e nel campo degli studi di diritto e scienze umane.

Full Professor of Financial Markets and Banking Law at Bocconi University. Visiting professor at Ca' Foscari University, Venice. Co-Director of the RULES Unit, Baffi-Carefin Centre, Bocconi University. Academic Board Member – European Banking Institute. Academic Member and Fellow - Jean Monnet Centre of Excellence EUSFIL - European Union Sustainable Finance and Law. Visiting professor at several EU Universities, including Antwerp, Leuven, Toulouse, London (Queen Mary), Warwick. Alternate Member - ESAs Board of Appeal. Member of the Faculty, PhD in Legal Studies, Bocconi University. Member of the Conseil d'Orientation, Droit & Croissance, Paris. Editorial Board - Rivista delle Società; Referee and ad-hoc reviewer for European Company and Financial Law, Rivista delle Società, Rivista del Diritto commerciale, Banca Borsa e Titoli di Credito, Giurisprudenza Commerciale, Rivista Orizzonti del Diritto Commerciale, Banca Impresa e Società. Member of the Scientific Committee – Annual conference 2021 of the Comissão do Mercado de Valores Mobiliários (Portugal); Member of the Italian Associazione Orizzonti del Diritto commerciale; Member of the Italian Association of Comparative Law; Member of Association Européenne de Droit Bancaire et Financier - Italian section; Member of Associazione Disiano Preite per lo Studio del Diritto d'impresa; Member of the Scientific Committee - Interdepartmental Research Centre on European Banking and Finance Law - Roma Tre University; Association of Professors of Economic Law (ADDE). Since 2013, he has been a professor of Musicology at the University of Milan. He has extensive scientific production and publications in the field of corporate law, capital markets law, EU banking law, and in the field of Law and Humanities studies.

Maria Grazia Berlangieri

Maria Grazia Berlangieri è Professoressa Associata in Discipline dello Spettacolo e Tecnologie Digitali presso l'Università di Roma Sapienza, dove ha conseguito il dottorato di ricerca in Tecnologie Digitali per la Ricerca sullo Spettacolo. I suoi attuali ambiti di ricerca riguardano la storia e l'estetica del teatro italiano del Novecento, la visualizzazione narrativa dei dati raccolti nelle arti performative, l'analisi tramite tecnologie di motion capture dei movimenti di attori e danzatori, l'Intelligenza Artificiale per i Beni Culturali e la narrazione transmediale. Ha partecipato come ricercatrice al progetto europeo Eclap, European Collected Library of Artistic Performance e al progetto ERC INCOMMON. In praise of community. Shared creativity in arts and politics in Italy (1959-1979). È responsabile scientifico del Laboratorio di Intelligenza Artificiale e Data Visualization per le Digital Humanities (LABS-Sapienza). Insegna Scritture per lo Spettacolo dal vivo e Tecniche di Scrittura Intermediale per le Performing Arts

Arti della Performance: orizzonti e culture, n. 15, 2026 – ISBN 9788854972254
DOI: https://doi.org/10.6092/unibo/amsacta/8829
Collana diretta da Matteo Casari e Gerardo Guccini: http://amsacta.unibo.it
Creative Commons: Attribuzione - Non Commerciale 4.0 (CC BY-NC 4.0)

presso l'Università Sapienza di Roma. Tra le sue pubblicazioni: *Il Teatro dell'Università di Roma 1935-1958. Crocevia di teoresi e pratiche teatrali*, Bulzoni Editore (2016), *Performing Space. Lo spazio performativo e l'hacking digitale. Nuove tecnologie e transmedialità*, Bordeaux Edizioni (2021), *Ritratto del regista da giovane Mario Martone negli anni della postavanguardia 1977-1986*, Marsilio (2024).

Maria Grazia Berlangieri is Associate Professor in Theatre Studies and Digital Technologies at the University of Rome Sapienza where she obtained her PhD in Digital Technologies for Performance Research. Her current research areas are the history and aesthetics of 20th-century Italian theatre, narrative visualization of data collected in the performing arts, analysis through motion capture technologies of actors-dancers movements, Artificial Intelligence for Cultural Heritage, and transmedia narration. She participated as a researcher in the European project 'Eclap, European Collected Library of Artistic Performance' and the ERC project INCOMMON. In praise of community. Shared creativity in arts and politics in Italy (1959-1979). She is the scientific head of the Artificial Intelligence and Data Visualization Laboratory for the Digital Humanities (LABS- Sapienza). She teaches *Scritture per lo Spettacolo dal vivo* and *Tecniche di Scrittura Intermediale per le Performing Arts* at Sapienza University of Rome. Among others, she has published *Il Teatro dell'Università di Roma 1935-1958. Crocevia di teoresi e pratiche teatrali*, Bulzoni Editore (2016), *Performing Space. Lo spazio performativo e l'hacking digitale. Nuove tecnologie e transmedialità*, Bordeaux Edizioni (2021), *Ritratto del regista da giovane Mario Martone negli anni della postavanguardia 1977-1986*, Marsilio (2024).

Thaiz Bozano

Thaiz Bozano ha conseguito la Laurea Triennale in *Discipline delle Arti della Musica e dello Spettacolo*, ed è attualmente iscritta al corso di Laurea Magistrale in *Letterature Moderne e Spettacolo* presso l'Università degli Studi di Genova. Lavoratrice dello spettacolo, è impegnata in produzioni nazionali e internazionali per il teatro di prosa e di opera lirica in qualità di aiuto regista e stage manager. Dal 2009 è stage manager per gli spettacoli di Robert Wilson. È attualmente manager dell'*International Summer Program* presso The Watermill Center (NY).

Thaiz Bozano has a B.A. in *Music and Performing Arts* and she's currently studying for a master's degree in *Modern Literatures and Performing Arts* at University of Genoa. A performing arts professional, she is involved as assistant director and stage manager in national and international productions for theater and opera. Since 2009, she has been stage manager for Robert Wilson's shows. She is currently the *International Summer Program Manager* at The Watermill Center (NY).

Alessandra Carbonaro

Alessandra Carbonaro, già deputata della XVIII legislatura e membro della VII Commissione (Cultura, istruzione, ricerca), è stata assegnista di ricerca presso il Dipartimento delle Arti dell'Università di Bologna (2024–2025). È tutor del Master in Patrimonio culturale immateriale diretto dal Prof. Matteo Paoletti. Si è laureata in Discipline della Musica presso l'Università di Bologna e in Flauto traverso presso il Conservatorio "L. Marenzio" di Brescia. Da gennaio 2026 coordina le attività del Teatro Spazio Reno e della Casa della Cultura di Calderara di Reno.

Alessandra Carbonaro, former deputy in the XVIII legislature and member of Commission VII (Culture, Education, Research), was a research fellow at the Department of the Arts, University of Bologna

Arti della Performance: orizzonti e culture, n. 15, 2026 – ISBN 9788854972254
DOI: https://doi.org/10.6092/unibo/amsacta/8829
Collana diretta da Matteo Casari e Gerardo Guccini: http://amsacta.unibo.it
Creative Commons: Attribuzione - Non Commerciale 4.0 (CC BY-NC 4.0)

(2024–2025). She serves as tutor of the Master in Intangible Cultural Heritage, directed by Prof. Matteo Paoletti. She holds degrees in Music Studies from the University of Bologna and in Flute from the Conservatory "L. Marenzio" of Brescia. Since January 2026 she has coordinated the activities of Teatro Spazio Reno and Casa della Cultura in Calderara di Reno.

Matteo Casari

Matteo Casari è professore associato al Dipartimento delle Arti dell'Università di Bologna, dove insegna Teatri in Asia, Culture performative dell'Asia, Antropologia delle arti performative e Organizzazione ed economia dello spettacolo. Ai suoi interessi per le tradizioni teatrali asiatiche si affiancano quelli per gli aspetti organizzativi e di progettazione dello spettacolo dal vivo, con particolare attenzione alla sostenibilità. Presso l'Ateneo bolognese dirige il Master in Imprenditoria dello spettacolo e la Summer School Performing Arts e cultura sostenibile. È direttore scientifico della rivista "Antropologia e Teatro".

Matteo Casari is Associate Professor at the Department of the Arts, University of Bologna, where he teaches Theatre in Asia, Asian Performance Cultures, Anthropology of the Performing Arts, and Organisation and Economics of Live Performance. His research interests in Asian theatrical traditions are complemented by a focus on organisational and planning aspects of live performance, with recent attention to sustainability issues. At the University of Bologna he directs the Master's programme in Performing Arts Entrepreneurship and the Summer School Performing Arts and Sustainable Culture. He is Editor-in-Chief of the journal "Antropologia e Teatro".

Livia Cavaglieri

Livia Cavaglieri è professoressa associata in Discipline dello Spettacolo presso l'Università di Genova. Codirige con Donatella Orecchia il Progetto Ormete ed è membro del consiglio direttivo di MAP (Centro di ricerca interuniversitario per la Memoria delle arti performative). È stata visiting researcher dell'Université Sorbonne Nouvelle - Paris 3 (programma di finanziamento Research in Paris). Per il Museo Biblioteca dell'Attore ha curato le manifestazioni per il bicentenario della nascita di Adelaide Ristori (Anniversari Unesco 2022-23). Coordina l'unità genovese del PRIN 2022 *Performing arts, economics, and cultural policies. New interpretative paradigms between aesthetics and social sciences*. I suoi ambiti di ricerca riguardano la storia dell'organizzazione e dell'economia teatrale; la storia sociale del teatro; le fonti orali per la storia dello spettacolo; la storia della regia.

Livia Cavaglieri is Professor in Theatre Studies at the University of Genoa. She has been research fellow at Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3 (grant Research in Paris). She is co-director with Donatella Orecchia of the Project Ormete and member of the scientific board of Centro interuniversitario di ricerca per la Memoria delle Arti Performative (MAP). She has coordinated the commemorative events for Adelaide Ristori's bicentenary (Museo Biblioteca dell'Attore - Programme Unesco Anniversaries 2022-23) and coordinates the subunit UniGe within the Research Group PRIN 2022 *Performing arts, economics, and cultural policies. New interpretative paradigms between aesthetics and social sciences*. Her publications include books and essays on the history of economics and organization in theatre and opera, social history of theatre, direction and staging, and oral history of the theatre.

Arti della Performance: orizzonti e culture, n. 15, 2026 – ISBN 9788854972254
DOI: https://doi.org/10.6092/unibo/amsacta/8829
Collana diretta da Matteo Casari e Gerardo Guccini: http://amsacta.unibo.it
Creative Commons: Attribuzione - Non Commerciale 4.0 (CC BY-NC 4.0)

Benedetta Celati

Benedetta Celati è assegnista di ricerca in Diritto Amministrativo presso il Dipartimento delle Arti dell'Università di Bologna. Svolge attività di ricerca sui temi dell'economia di prossimità e dell'interazione tra organizzazione istituzionale, autonomie territoriali e tutela dei diritti sociali. Nel 2021 ha pubblicato la monografia *L'intervento pubblico per la riconversione ecologica dell'economia. Modelli, strumenti e prospettive giuridiche*.

Benedetta Celati is a Research Fellow in Administrative Law at the Department of the Arts, University of Bologna. Her research focuses on the themes of the proximity economy and the interaction between institutional organisation, territorial autonomies, and the protection of social rights. In 2021 she published the monograph *Public Intervention for the Ecological Conversion of the Economy. Models, Instruments and Legal Perspectives*.

Emanuela Chichiriccò

Emanuela Chichiriccò è stata assegnista UniGe ed è ora collaboratrice alla ricerca per il gruppo di lavoro genovese del PRIN 2022 *Performing Arts, Economics, and Cultural Policies. New Interpretative Paradigms between Aesthetics and Social Sciences*. Ha pubblicato monografie e saggi su drammaturgia e spettacolo tra Sei e Settecento, sulla filologia dei copioni di attori e registi tra Otto e Novecento come Adelaide Ristori, Guido Salvini, Gerardo Guerrieri e Luigi Squarzina, e sull'uso delle fonti orali e sonore per la storiografia teatrale contemporanea, in collaborazione con i progetti Ormete e Patrimonio Orale.

Emanuela Chichiriccò is a UniGe postdoctoral fellow and is currently collaborating with the Genoese working group of PRIN 2022 *Performing Arts, Economics, and Cultural Policies. New Interpretative Paradigms between Aesthetics and Social Sciences*. She has published monographs and essays on dramaturgy and theater between the 17th and 18th centuries—in particular on Baroque drama, 17th-century commedia dell'arte, and the 18th-century Venetian theater—on the philology of scripts by actors and directors between the 19th and 20th centuries, such as Adelaide Ristori, Guido Salvini, Gerardo Guerrieri, and Luigi Squarzina, and on the use of oral and audio sources for contemporary theater historiography, in collaboration with the Ormete and Patrimonio Orale projects.

Davide Ciprandi

Davide Ciprandi ha conseguito il titolo di dottore di ricerca in *Letterature, arti, media: la transcodificazione* (XXXVII ciclo) presso l'Università degli Studi dell'Aquila, discutendo una tesi dal titolo «L'operetta-*vaudeville* al Teatro Milanese di Cletto Arrighi: studio dei casi dell'*Orfee in vioron* e di *On milanes in mar*, con una proposta di edizione critica». È stato assegnista di ricerca presso l'Università degli Studi di Palermo, all'interno di un progetto PRIN 2022 dal titolo «Performing Arts, Economics, and Cultural Policies. New Interpretative Paradigms between Aesthetics and Social Sciences». Ha preso parte come collaboratore alla ricerca, nell'unità locale di Milano, al progetto PRIN 2017 «Mapping Musical Life: Urban Culture and the Local Press in Post-Unification Italy (MML)», grazie al quale ha elaborato l'idea per la tesi dottorale. Si è laureato nel 2021 *in Scienze della musica e dello spettacolo* presso l'Università degli Studi di Milano, discutendo una tesi dal titolo «Musica e *mise en scène* nel teatro di parola: il caso della partitura di Louis Pister per *La Tosca* di Victorien Sardou». Della partitura

Arti della Performance: orizzonti e culture, n. 15, 2026 – ISBN 9788854972254
DOI: https://doi.org/10.6092/unibo/amsacta/8829
Collana diretta da Matteo Casari e Gerardo Guccini: http://amsacta.unibo.it
Creative Commons: Attribuzione - Non Commerciale 4.0 (CC BY-NC 4.0)

delle musiche di scena ha pubblicato l'edizione critica, ed è in corso di pubblicazione un articolo sui risultati della tesi magistrale per *Studi Pucciniani*.

Davide Ciprandi earned his PhD in *Letterature, arti, media: la transcodificazione* from the University of L'Aquila, defending a dissertation titled «L'operetta-*vaudeville* al Teatro Milanese di Cletto Arrighi: studio dei casi dell'*Orfee in vioron* e di *On milanes in mar*, con una proposta di edizione critica». He served as a Research Fellow at the University of Palermo as part of a 2022 PRIN project titled «Performing Arts, Economics, and Cultural Policies: New Interpretative Paradigms between Aesthetics and Social Sciences». He also contributed as a research collaborator for the Milan local unit of the 2017 PRIN project «Mapping Musical Life: Urban Culture and the Local Press in Post-Unification Italy (MML)», which provided the conceptual framework for his doctoral research. In 2021, he graduated in *Scienze della musica e dello spettacolo* from the University of Milan with a thesis titled «Musica e *mise en scène* nel teatro di parola: il caso della partitura di Louis Pister per *La Tosca* di Victorien Sardou». He has published the critical edition of the incidental music score, and an article detailing the findings of his Master's thesis is currently forthcoming in *Studi Pucciniani*.

Daniele Donati

Daniele Donati è Professore Ordinario di Diritto Pubblico e Amministrativo presso l'Università di Bologna, dove insegna Diritto dell'Informazione e dei Media, Diritto dei beni e delle attività culturali e Arts Law in the Digital Transition. Distinguished Fellow della University of Virginia dal 2010, ha preso parte a progetti di ricerca e insegnato in Italia e all'estero. È autore di numerosi saggi e monografie ("Il paradigma sussidiario - interpretazioni, estensione, garanzie", Il Mulino, 2013; "Città strategiche. L'amministrazione delle città metropolitane", Franco Angeli, 2023; "Nello spirito del Tempo. L'influenza della cultura sull'evoluzione del sistema giuridico istituzionale", Quodlibet, 2023) e curatore di opere collettive (tra cui "La pianificazione come metodo di governo e di amministrazione", Giappichelli, 2025; "La cura dei beni comuni, tra teoria e prassi. Un'analisi interdisciplinare", Franco Angeli, 2024). Ha presieduto l'Istituzione Biblioteche del Comune di Bologna dal 2011 al 2021 e la Fondazione Museo per la memoria di Ustica ed è stato membro del consiglio di amministrazione di istituzioni culturali pubbliche e private. Attualmente è membro del consiglio di amministrazione di ERT – Emilia-Romagna Teatri.

Daniele Donati is Full Professor of Public and Administrative Law at the University of Bologna, where he teaches Information and Media Law, Cultural Property and Activities Law, and Arts Law in the Digital Transition. A Distinguished Fellow at the University of Virginia since 2010, he has participated in research projects and taught in Italy and abroad. He is the author of numerous essays and monographs — including *Il paradigma sussidiario. Interpretazioni, estensione, garanzie* (Il Mulino, 2013), *Città strategiche. L'amministrazione delle città metropolitane* (FrancoAngeli, 2023), and *Nello spirito del Tempo. L'influenza della cultura sull'evoluzione del sistema giuridico istituzionale* (Quodlibet, 2023) — and editor of collective volumes, among them *La pianificazione come metodo di governo e di amministrazione* (Giappichelli, 2025) and *La cura dei beni comuni, tra teoria e prassi. Un'analisi interdisciplinare* (FrancoAngeli, 2024). He served as President of the Istituzione Biblioteche of the Municipality of Bologna from 2011 to 2021 and of the Fondazione Museo per la memoria di Ustica, and has been a member of the boards of several public and private cultural institutions. He currently serves on the Board of Directors of ERT – Emilia-Romagna Teatri.

Arti della Performance: orizzonti e culture, n. 15, 2026 – ISBN 9788854972254
DOI: https://doi.org/10.6092/unibo/amsacta/8829
Collana diretta da Matteo Casari e Gerardo Guccini: http://amsacta.unibo.it
Creative Commons: Attribuzione - Non Commerciale 4.0 (CC BY-NC 4.0)

Niccolò Galliano

Niccolò Galliano è dottore di ricerca in Musicologia presso l'Università di Milano (2026). Si occupa di storia culturale della musica nel Novecento, con particolare interesse all'industria musicale colta e popular e alle relazioni tra istituzioni, mercati, tecnologie e pubblico. La sua ricerca si fonda su diversi approcci teorici, che spaziano dai production studies alla microstoria, dall'actor-network theory all'archeologia dei media. Il suo progetto dottorale, in collaborazione con l'Archivio Storico Ricordi, ha ricostruito la storia e la rete produttiva di Casa Ricordi negli anni tra le due guerre mondiali (1919-1940), attraverso lo studio e la mappatura digitale del fondo epistolare dell'azienda. Ha inoltre condotto ricerche sulla storia della library music italiana, con particolare attenzione alle modalità produttive della musica per sonorizzazioni nella televisione degli anni Sessanta e Settanta. Nel 2022 è stato research consultant del progetto *Anonymous Creativity: Library Music and Screen Cultures in the 1960s and 1970s* presso Northumbria University e nel 2024 visiting researcher presso il Digital Humanities Institute della University of Sheffield. È membro di IASPM Italia (International Association for the Study of Popular Music) e managing editor della rivista *Sound Stage Screen.*

Niccolò Galliano holds a PhD in Musicology from the University of Milan (2026). His research focuses on the cultural history of twentieth-century music, with particular attention to art and popular music industries and to the relationships among institutions, markets, technologies, and audiences. His work draws on a range of theoretical approaches, including production studies, microhistory, actor-network theory, and media archaeology. Developed in collaboration with the Archivio Storico Ricordi, his doctoral project reconstructed the history and production network of Casa Ricordi in the interwar period (1919-1940) through the study and digital mapping of the company's epistolary archive. He has also conducted research on the history of Italian library music, with a focus on production practices for television scoring in the 1960s and 1970s. In 2022 he served as research consultant for the project *Anonymous Creativity: Library Music and Screen Cultures in the 1960s and 1970s* at Northumbria University (Leverhulme project grant), and in 2024 he was a visiting researcher at the Digital Humanities Institute, University of Sheffield. He is a member of IASPM Italy (International Association for the Study of Popular Music) and managing editor of the journal *Sound Stage Screen*.

Gabriel Grandelli

Gabriel Grandelli è dottorando presso la Sapienza Università di Roma, con una ricerca dal titolo *Digital Body: Analisi e interpolazione del movimento tra tecnologie e performance*, sotto la supervisione della Prof.ssa Maria Grazia Berlangieri. Dopo la laurea triennale presso l'Alma Mater Studiorum e la laurea magistrale alla Sapienza, ha approfondito le sue indagini sulla danza e sulle sue applicazioni digitali consultando materiali presso archivi internazionali, tra cui la New York Public Library, l'Archivio Storico – ASAC della Biennale di Venezia e la Biblioteca per lo Spettacolo "Leyla Gencer" dell'Accademia Teatro alla Scala. I suoi studi si concentrano sulla danza Hip Hop come forma di espressione politica, artistica e creativa, e sull'uso delle tecnologie digitali per la diffusione globale e la trasformazione in un linguaggio coreo-digitale contemporaneo.

Gabriel Grandelli is a PhD student at Sapienza Università di Roma, with a research project entitled *Digital Body: Analysis and Interpolation of Movement between Technologies and Performance*, supervised by Prof. Maria Grazia Berlangieri. After completing his bachelor's degree at Alma Mater

Arti della Performance: orizzonti e culture, n. 15, 2026 – ISBN 9788854972254
DOI: https://doi.org/10.6092/unibo/amsacta/8829
Collana diretta da Matteo Casari e Gerardo Guccini: http://amsacta.unibo.it
Creative Commons: Attribuzione - Non Commerciale 4.0 (CC BY-NC 4.0)

Studiorum and his master's degree at Sapienza, he furthered his research on dance and its digital applications by consulting materials at major international archives, including the New York Public Library, l'Archivio Storico – ASAC della Biennale di Venezia, and the 'Leyla Gencer' Library for the Performing Arts of the Accademia Teatro alla Scala. His studies focus in particular on Hip Hop dance, analyzed as a form of political, artistic, and creative expression, and on how digital technologies have promoted its global spread and transformation into a contemporary choreographic-digital language.

Stefano Locatelli

Stefano Locatelli è docente di Storia del teatro e Drammaturgia alla Sapienza Università di Roma. Si è occupato e in particolare di: teatro del XVIII secolo, con studi su editoria teatrale, storia della lettura, relazioni tra economia politica e teatro, edizione critica della *Merope* di Scipione Maffei; teatro italiano degli anni Quaranta e Cinquanta del Novecento, in particolare con studi sui primi anni di attività del Piccolo Teatro di Milano (la più recente monografia è *L'eccezione e la norma. Il Piccolo Teatro di Milano alle origini della stabilità pubblica*, Roma, Audino, 2023). Sulla stessa linea, che presta particolare attenzione alle relazioni tra teatro e questioni economiche, politiche e istituzionali, attualmente coordina un progetto di ricerca sul fondo della Direzione Generale Spettacolo conservato presso l'Archivio Centrale dello Stato.

Stefano Locatelli is Associate Professor of Theatre History and Dramaturgy at Sapienza University of Rome. His research has focused in particular on eighteenth-century theatre, with studies on theatrical publishing, the history of reading, the relationship between political economy and theatre, and the critical edition of *Merope* by Scipione Maffei. He has also worked extensively on Italian theatre in the 1940s and 1950s, especially on the early years of the Piccolo Teatro di Milano (his most recent monograph is *L'eccezione e la norma. Il Piccolo Teatro di Milano alle origini della stabilità pubblica*, Rome, Audino, 2023). Within this broader line of inquiry, characterized by close attention to the intersections between theatre and economic, political, and institutional questions, he currently coordinates a research project on the archive of the Directorate General for Performing Arts preserved at the Central State Archives.

Matteo Paoletti

Matteo Paoletti è Professore associato presso l'Università di Bologna e svolge le sue ricerche nell'ambito dell'organizzazione ed economia dello spettacolo, della regia lirica e delle relazioni tra teatro e diplomazia. Dirige il Master in *Patrimonio culturale immateriale.* È PI del progetto FIS 2 *Stage diplomacy. Reassessing Italy's performing arts within the context of international relations* e del PRIN 2022 *Performing arts, economics, and cultural policies. New interpretative paradigms between aesthetics and social sciences.* È *Expert Advisor* della Commissione Europea e della Swiss National Science Foundation. È stato Addetto culturale presso il Ministero degli Affari Esteri. Per la Commissione Nazionale Italiana per l'UNESCO è stato il responsabile della Convenzione per la salvaguardia del Patrimonio culturale immateriale. È Esperto esterno del Gruppo di Lavoro *Legislazione e Finanziamenti*, designato dal Comitato per la Salvaguardia dell'Arte del Canto Lirico Italiano. È curatore del *Routledge companion to the history of theatre and migration* (in press).

Matteo Paoletti is an Associate professor at the University of Bologna. He develops his research in the field of Economics and organisation of theatre, Opera staging and relationships between theatre and

Arti della Performance: orizzonti e culture, n. 15, 2026 – ISBN 9788854972254
DOI: https://doi.org/10.6092/unibo/amsacta/8829
Collana diretta da Matteo Casari e Gerardo Guccini: http://amsacta.unibo.it
Creative Commons: Attribuzione - Non Commerciale 4.0 (CC BY-NC 4.0)

cultural diplomacy. He's director of the Master in *Intangible cultural heritage*. He is PI of the FIS 2 project *Stage diplomacy. Reassessing Italy's performing arts within the context of international relations*. He was the PI of the projects: *Performing arts, economics, and cultural policies* (PRIN 2022), *Theatre and music between two shores of the Mediterranean: cultural connections between Italy and Tunisia* (Global South 2022) and *Migrantheatre/Migration perspectives in Europe* (UNA Europa 2021). He is an *Expert Advisor* of the European Commission and of the Swiss National Science Foundation. He was a Cultural attaché at the Ministry of Foreign Affairs. For the Italian National Commission for UNESCO oversaw the 2003 Convention on Intangible Cultural Heritage.He is the editor of the *Routledge companion to the history of theatre and migration*, in press.

Emanuele Regi

Emanuele Regi è PhD in Arti visive, performative e mediali e si occupa di relazioni tra arti performative e paesaggio naturale, con particolare attenzione al possibile impatto nello sviluppo sostenibile dei territori. Lavora nel campo della progettazione culturale per vari soggetti, tra cui La Fabbrica del Mondo per il progetto *Atlante delle Rive*. Tra le sue pubblicazioni recenti: *The Landscape of Italian Theatre-Nature* (Parabasis, 2025) e *Lo studio di performing arts e del teatro natura in Italia* (Milano University Press, 2025). Presso l'Università di Bologna cura e dirige la Summer School *Performing Arts e Cultura Sostenibile* ed è membro della redazione della rivista scientifica *Antropologia e Teatro*.

Emanuele Regi holds a PhD in Visual, Performing and Media Arts and researches the relationships between performing arts and natural landscapes, with particular attention to their potential impact on sustainable territorial development. He works in cultural planning for various organisations, including La Fabbrica del Mondo for the project *Atlante delle Rive*. His recent publications include *The Landscape of Italian Theatre-Nature* (Parabasis, 2025) and *Lo studio di performing arts e del teatro natura in Italia* (Milano University Press, 2025). At the University of Bologna he coordinates and directs the Summer School *Performing Arts and Sustainable Culture*. He is a member of the editorial board of the scientific journal *Antropologia e Teatro*.

Marina Romani

Marina Romani è Professore associato al Dipartimento di Economia dell'Università di Genova. Insegna Storia dell'economia e Global Finance and Geopolitics. I suoi principali ambiti di ricerca sono la storia dei feneratores ebrei in Italia, la storia dei sistemi creditizi locali in età contemporanea e la storia del denaro.

Marina Romani is an Associate Professor in the Department of Economics at the University of Genoa. She teaches Economic History and Global Finance and Geopolitics. Her main research fields are the history of Jewish pawnbrokers in Italy in the Early Modern Age, the history of local banking systems in the contemporary age, and the history of money.

Luca Roncone

Luca Roncone è drammaturgo e dramaturg per il teatro e la danza. Nel 2025 ha completato il dottorato in Discipline dello Spettacolo dal Vivo presso l'Università di Bologna, con una tesi sulle politiche

Arti della Performance: orizzonti e culture, n. 15, 2026 – ISBN 9788854972254
DOI: https://doi.org/10.6092/unibo/amsacta/8829
Collana diretta da Matteo Casari e Gerardo Guccini: http://amsacta.unibo.it
Creative Commons: Attribuzione - Non Commerciale 4.0 (CC BY-NC 4.0)

culturali, la governance e la sostenibilità economica dello spettacolo dal vivo. Collabora come dramaturg con compagnie di teatro e danza, tra cui Sosta Palmizi.

Luca Roncone is a playwright and dramaturg for theatre and dance. In 2025, he completed his PhD in Live Performing Arts Studies at the University of Bologna, with a dissertation on cultural policies, governance, and the economic sustainability of live performance. He collaborates as a dramaturg with theatre and dance companies, including Sosta Palmizi.

Giulia Taddeo

Giulia Taddeo è ricercatrice in Discipline dello Spettacolo presso l'Università di Genova. Si occupa principalmente di danza italiana del Novecento e del secondo Ottocento. Tra le sue pubblicazioni: *Un serio spettacolo non serio. Danza e stampa nell'Italia fascista* (Mimesis, 2017), *Festivaliana. Festival, culture e politiche di danza al tempo del miracolo italiano* (I Libri di Emil, 2020), *Danze futuriste. Testi e pretesti* (Kinetès, 2023).

Giulia Taddeo is Senior Assistant Professor in Theatre Studies at the University of Genova. Her research focuses on Italian dance of the 19th and 20th centuries. Among her publications: *Un serio spettacolo non serio. Danza e stampa nell'Italia fascista* (Mimesis, 2017), *Festivaliana. Festival, culture e politiche di danza al tempo del miracolo italiano* (I Libri di Emil, 2020), and *Danze futuriste. Testi e pretesti* (Kinetès, 2023).

Ruben Vernazza

Ruben Vernazza è ricercatore presso l'Università di Palermo, dove insegna Storia della Musica e Musica per il film e la pubblicità. Dottore di ricerca a Tours e Milano, ha svolto borse postdottorali a Milano e Bologna. Si occupa di musica nelle culture dell'Ottocento e del Novecento, in particolare di teatro d'opera italiano e francese. Autore della monografia *Verdi e il Théâtre Italien di Parigi (1845-1856)*, edita da De Sono-LIM, e di saggi in riviste, volumi miscellanei ed enciclopedie.

Ruben Vernazza is a researcher at the University of Palermo, where he teaches Music History and Music for Film and Advertising. He holds a PhD jointly awarded by the Universities of Tours and Milan, and has held postdoctoral fellowships in Milan and Bologna. His research focuses on music in nineteenth- and twentieth-century cultures, especially Italian and French opera. He is the author of the monograph *Verdi e il Théâtre Italien di Parigi (1845-1856)* (De Sono-LIM) and of essays in journals, edited volumes, and encyclopedias.

Arti della Performance: orizzonti e culture, n. 15, 2026 – ISBN 9788854972254
DOI: https://doi.org/10.6092/unibo/amsacta/8829
Collana diretta da Matteo Casari e Gerardo Guccini: http://amsacta.unibo.it
Creative Commons: Attribuzione - Non Commerciale 4.0 (CC BY-NC 4.0)