



Università
Ca' Foscari
Venezia

Corso di Laurea magistrale
in Economia e Gestione delle Arti e delle Attività Culturali

Tesi di Laurea

—
Ca' Foscari
Dorsoduro 3246
30123 Venezia

**Organizzazione, gestione e valorizzazione degli
eventi di arti performative in contingenze
emergenziali:
Short Theatre e Romaeuropa 2020**

Relatore

Ch. Prof. Pieremilio Ferrarese

Laureanda

Gea Polimeni Imbastoni

Matricola 854611

Anno Accademico

2021/2022

*Un ringraziamento speciale va alle donne della mia famiglia,
ispirazione quotidiana di forza e di costanza,
senza le quali niente di tutto questo sarebbe stato possibile.*

*Ringrazio inoltre la Professoressa e amica Annalisa Sacchi,
che mi è stata di fondamentale aiuto,
guidandomi nei primi passi di questa ricerca.*

*Grazie anche allo staff amministrativo di Short Theatre,
in particolare a Elena Campanile,
che con pazienza e cura mi ha insegnato il suo mestiere
e mi ha fornito tutte le informazioni necessarie a questa analisi.*

INDICE

Introduzione	p. 6
Capitolo I - Tutela e Valorizzazione delle arti performative	
1.1 Le arti performative contemporanee	p. 8
1.2 Modelli di gestione e concorso dei privati	p. 11
1.2.1 Associazioni Culturali e Fondazioni: modelli a confronto	p. 14
1.3 La gestione delle arti performative in tempi di crisi	p. 16
1.3.1 Verso la digitalizzazione	p. 18
Capitolo II – Emergenza Epidemiologica e Normativa Emergenziale	
2.1 Legislazione statale: i contributi FUS e <i>extrafus</i>	p. 21
2.1.1 Origine ed evoluzione del FUS	p. 22
2.1.2 <i>DL Cura Italia</i> 18/2020, art. 89	p. 25
2.1.3 <i>DL Rilancio</i> 34/2020, art. 183	p. 25
Capitolo III – Modelli di bilancio e Sistemi di misurazione	p. 28
3.1 Il modello civilistico	p. 29
3.1.1 I documenti numerici	p. 31
3.1.2 I documenti quali-quantitativi	p. 35
3.2 Report	p. 36

Capitolo IV – Valorizzazione delle arti performative in Italia

4.1 La Biennale di Venezia	p. 41
4.1.1 Festival internazionale del teatro	p. 42
4.1.2 Festival internazionale di danza contemporanea	p. 42
4.2 Triennale Teatro di Milano	p. 43
4.2.1 Fog Festival	p. 44
4.3 Esempi minori di produzione e promozione di arti performative	p. 45

Capitolo V – Short Theatre Festival

5.1 Associazione Culturale Area06	
5.1.1 Storia e mission	p. 54
5.1.2 Alleanze, progetti europei e collaborazioni	p. 56
5.2 Andamento economico del biennio 2018-2019	
5.2.1 Dati reddituali	p. 59
5.2.2 Dati sulla performance	p. 62
5.3 Short Theatre 2020	
5.3.1 Un'edizione particolare	p. 64
5.3.2 Il bilancio d'esercizio	p. 66
5.3.3 Dati reddituali	p. 68
5.3.4 Dati sulla performance	p. 69

Capitolo VI – Romaeuropa Festival

6.1 Fondazione Romaeuropa – Arte e Cultura	
6.1.1 Storia e mission	p. 71
6.1.2 Il network di Romaeuropa	p. 73
6.2 Andamento economico del biennio 2018-2019	p. 75

6.2.1	Dati reddituali	p. 76
6.2.2	Dati patrimoniali	p. 79
6.3 Romaeuropa festival 2020		
6.3.1	Edizione “troncata” dal Covid-19	p. 82
6.3.2	Il bilancio d’esercizio	p. 85
6.3.3	Dati reddituali	p. 86
6.3.4	Dato patrimoniale finanziario	p. 87
Capitolo VII – Nuove prospettive		
7.1	Short Theatre 2021	p. 89
7.1.2	La nuova direzione di Short Theatre 2021-2024	p. 91
7.2	Romaeuropa festival 2021	p. 93
Conclusioni		p. 97
Bibliografia		p. 99
Sitografia		p. 101

Introduzione

Questo elaborato nasce dalla volontà di analizzare come il settore dello spettacolo dal vivo ha reagito ed è sopravvissuto alla pandemia da Covid-19, che a partire da febbraio 2020 ha comportato profonde difficoltà nel mondo della cultura. Dopo i primi mesi di totale immobilità, si è assistito a varie forme di parziale riapertura, fino ad arrivare a un apparente ritorno alla normalità nel periodo tardo estivo ed autunnale.

La mia analisi vuole restituire come, tra normativa emergenziale e contributi pubblici, il settore culturale italiano ha affrontato la crisi del 2020. I primi tre capitoli, dall'impronta più teorica, cercano di inquadrare le arti performative in un ambito geografico preciso, quello italiano, e in un periodo preciso, quello pandemico. Degli esempi pratici vengono poi presentati negli ultimi quattro capitoli, con un particolare focus su Short Theatre e Romaeuropa, due realtà che operano entrambe nel settore delle arti performative a Roma, in maniera diversa ma con alcune assonanze.

Nel periodo compreso tra agosto e novembre 2020, ho avuto l'opportunità di affiancare la sezione amministrativa della quindicesima particolarissima edizione del festival Short Theatre, collaborando alla gestione economica prima e dopo l'evento. È emersa poi la volontà di confrontare l'operato di questo festival con quello di Romaeuropa, che nel 2020 ha visto la sua straordinaria trentacinquesima edizione troncata a metà, a causa della chiusura dei teatri imposta a partire dal 25 ottobre.

Va specificato come, a differenza dei musei e degli istituti che promuovono le arti visive, il settore delle arti performative si contraddistingue per le sue tempistiche e i suoi meccanismi di funzionamento molto più complessi. Per calendarizzare una tournée o un cartellone di teatro ci sono vari elementi imprescindibili che, davanti alla condizione precaria di incertezza, non sempre possono essere garantiti: servono maggiori risorse e tempo rispetto all'allestimento di una mostra.

Abbiamo assistito ad una generica virtualizzazione dell'arte, fenomeno in cui si collocano interessanti esperimenti ideati con l'intento di non rinunciare alla produzione e alla conseguente fruizione, seppur individuale e frammentata, della cultura.

In questa particolare condizione di crisi economico-sanitaria e quindi, più in generale, sociale è emersa come primaria necessità quella di trovare svago, pur essendo confinati nello spazio domestico. Con l'obbligo di restare a casa, e il conseguente isolamento, i vari soggetti promotori di cultura hanno trovato diversi modi di raggiungere il pubblico, che

da un momento all'altro si è ritrovato ad avere molto più tempo a disposizione per dedicarsi ai propri interessi e, per quanto possibile, ai propri piaceri.

Alcuni settori dell'*entertainment* si sono rafforzati: il cinema, la riproduzione e la registrazione di musica, la lettura e l'informazione, infatti, non hanno subito un calo di fruizione, ma hanno al contrario riaffermato la loro capacità versatile di adattarsi alle condizioni umane.

Altri settori, soprattutto quelli dello spettacolo vivo, hanno dovuto re-inventare completamente le forme e le modalità per raggiungere il loro pubblico.

Ho deciso di portare l'esempio di due festival di arti performative che, nell'iniziale incertezza e nonostante le difficoltà, hanno investito moltissimo in una molteplicità di strumenti che gli hanno permesso di rafforzare la loro relazione con l'*audience* di riferimento. Dalla narrazione multimediale all'uso puntuale e progressista dei social media, in maniera diversa ma in entrambi i casi vincente, Romaeuropa e Short Theatre hanno dignitosamente trovato la forza per realizzare lo stesso le loro edizioni del 2020 e del 2021, trasformando quelli che erano appuntamenti già affermati in eventi ancora più straordinari.

Capitolo I - Tutela e Valorizzazione delle arti performative

1.1 Le arti performative contemporanee: riconoscimento, tutela e valorizzazione

Parlare di arti performative significa menzionare una complessità di attività attinenti allo spettacolo dal vivo: il teatro, la danza, la musica, il circo ma anche tutta una serie di pratiche, che sfuggono all'omologazione e alla serialità, ascrivibili all'ambito delle forme d'arte che prendono vita nell'azione umana.

Il sostantivo *performance* viene dal verbo inglese *to perform* e può essere tradotto come prestazione, ma l'etimologia di questa parola ha radici più complesse. Infatti, secondo l'Oxford Dictionary, il vocabolo in questione proviene dal francese antico *parfourmir*, dove *par* = per e *fourmir* = fornire; a sua volta fornire deriva dall'espressione "riempire il forno", un ambiente emblematico della trasformazione. Quello che compete alla performance non sarà il prodotto che viene sfornato, quanto il processo che avviene all'interno del forno alchemico, che può essere interpretato anche come incubatore.¹

Al centro della pratica performativa si pone il corpo umano che, alleggerito dalla concezione atletica competitiva, viene intenzionalmente reso strumento espressivo, ricettivo e senziente. Il linguaggio corporeo si coniuga con un'esperienza dimostrativa, simbolica e cognitiva della trasformazione, di cui il o la performer è sia soggetto che oggetto. L'apparente esposizione individuale e intima svela la recondita capacità generatrice di scenari comuni, in cui confluiscono le sensazioni private di chi partecipa all'atto performativo. Chi agisce la performance parte dall'indagine della propria esperienza personale ed è proprio attraverso l'elaborazione condivisa con un pubblico che le sue narrazioni e immagini trovano un'eco nella psiche collettiva.

Altre forme d'arte spettacolistica, che potremmo definire tradizionali, si articolano in un'evoluzione che parte dall'atto creativo e approda alla determinazione di un'opera, dove la creazione è quindi dotata di oggettualità, di una traccia scritta, di un atto codificato.

A differenza dell'attore o dell'attrice che si vestono di un ruolo, il performer, inteso come artefice, si veste dell'intenzione di indagare la relazione del proprio corpo con il contesto circostante, abbattendo la bidimensionalità dell'attore-spettatore e rompendo la

¹ P. P. Brunelli, *La Competence della Performance in Italian performance art*, Sagep Editori, 2015

distinzione tra scena e realtà. In questo modo, chi assiste a una performance assimila in prima persona la pratica estetica adoperata in un determinato spazio e tempo, elementi altrettanto importanti in quanto carichi di significato. Fondamentale è la tempestività, intesa come occasione unica di fruizione nel presente, che arriva a declinarsi in materializzazione effimera: l'istantaneità è intrinseca alla pratica performativa, in quanto essa, nel suo dinamico manifestarsi, non è riproducibile.

Per questi motivi, categorizzare un'opera d'arte performativa risulta difficile e altrettanto superfluo è l'intento di incasellare questa pratica nelle definizioni abituali di messa in scena.

Per descrivere un'azione performativa è opportuno fare riferimento ai quattro elementi base che ne delineano l'essenza: il tempo, lo spazio, il corpo del performer e la relazione fra quest'ultimo e il pubblico.

Per parlare di performance non si può dimenticare l'influenza che, negli anni Sessanta del '900, gli *Happening* di Allan Kaprow hanno avuto per la nascita di questa forma d'arte contemporanea. Nelle sue opere il pubblico viene chiamato a partecipare attivamente, diventando esso stesso l'espedito con cui l'artista inscena la sua personale interpretazione dell'arte e del mondo. Quello che avviene viene definito "*performative turn, cioè uno scambio di ruoli che accresce in modo rivelatorio l'impossibilità di prevedere lo svolgimento dell'azione. Lo scambio di ruoli dimostra anche che l'evento performativo contiene una dimensione politica. In generale, si verifica un cambiamento nello status dello spettatore: non più secondo una percezione emotiva, ma secondo un approccio di fruizione operativa, spostando sempre più lo spettatore verso il ruolo del partecipante co-autore*"²

Negli anni il corpo come elemento di scena ha acquisito forza ed è diventato sempre più significativo: l'artista-creatore dell'opera è considerato elemento centrale, il corpo è stato assunto come medium artistico principale per l'espressione del performer.

Si prende in esempio *The artist is Present* di Marina Abramovic, performance presentata nel 2010 presso il MoMa di New York: "*prevedeva che l'artista sedesse in silenzio nello spazio vuoto di una sala del museo, rimanendo il più possibile seduta immobile di fronte ad una sedia vuota che via via nel tempo veniva occupata dai visitatori. L'azione performativa*

² S. D'alto, estratto da *La performance è la sintomatologia del contemporaneo?*, in *Artribune*, online magazine, 2017 <https://www.artribune.com/arti-performative/2017/11/performance-arte-contemporanea/>

prendeva il via con l'accomodarsi dello spettatore sulla sedia vuota, dopo pochi istanti Marina, che fino ad allora era rimasta ferma con lo sguardo basso, alzava gli occhi sul nuovo arrivato per potergli dedicare completamente la sua attenzione. Questa è stata una delle più lunghe performance della storia, Marina Abramovic è rimasta seduta 6 giorni su 7, 7 ore al giorno per circa tre mesi, dal 14 marzo 2010 al 31 maggio 2010.”³

Altro esempio calzante può essere *Rhythm 0*, anch'essa ideata da Marina Abramovic, avvenuta nella galleria Studio Morra di Napoli nel 1974 e durata sei ore. In una stanza della galleria erano stati posti su di un tavolo 72 oggetti che potevano essere utilizzati sul corpo della performer in qualsiasi modo: tra di questi vi era una pistola, carica con un proiettile, che poteva essere usata contro la performer. In quello specifico caso, Abramovic mette in scena una vera e propria provocazione, soprattutto perché si trattava di una scelta pericolosa in primo luogo per lei stessa. Questo gesto sembra voler sfidare lo spettatore, invitandolo a sparare, ma allo stesso tempo dimostra una profonda tenacia della performer, che in qualche modo sembra nutrire fiducia nell'imprevedibilità di quello che le può accadere. Tutta l'azione si concentrava sul rapporto del corpo della performer, che in questo caso si poneva come oggetto, e il pubblico che poteva decidere come e se interagire con lei. Il corpo della performer, dunque, si fa sede dell'opera stessa e gli spettatori, prendendo parte all'azione, diventano co-autori.

Si evince dunque che la performance sostituisce all'oggetto il processo, alla mente il corpo. Ciò che interessa non è tanto l'opera in sé, cioè il prodotto, ma l'ideazione e il modo in cui è ritualizzato nella sua esposizione: l'azione performativa avviene in un determinato spazio, in un determinato tempo e chi è presente modifica la successione degli accadimenti scenici. Ciò che avviene è unico e irripetibile.

³ C. Verga, estratto da *The Artist is Present- Marina Abramovic*, in Afterclap, web magazine, 2015
<http://www.afterclap.it/2015/10/30/the-artist-is-present-marina-abramovic/>

1.2 Modelli di gestione e concorso dei privati

Partendo dal presupposto che il prodotto del settore dello spettacolo dal vivo si concretizza nella rappresentazione teatrale vera e propria, possiamo stabilire che l'attività caratteristica di chi produce e promuove arti performative coincida con la messa in scena.

Questa cosiddetta attività tipica è sempre afflitta da uno squilibrio economico che si concretizza nell'impossibilità degli istituti del settore di essere effettivamente autonomi. Il fenomeno qui descritto è conosciuto come *income gap* e permea in realtà molti ambiti del settore culturale. È però evidente come nello spettacolo dal vivo questa tendenza si inasprisca, in quanto i costi fissi, e quindi le risorse necessarie, saranno sempre più alti dei ricavi, derivanti in gran parte dal pubblico pagante. Nello stesso contesto si colloca il fenomeno del *cost disease*, secondo il quale l'aumento della quantità prodotta non sempre garantisce un bilanciamento del peso che i costi fissi ricoprono; questo perché i processi produttivi non possono essere standardizzati e la qualità artistica intrinseca non può essere snaturata né tantomeno essere sacrificata.⁴

Il seguente esempio può risultare utile a capire il fenomeno di rigidità ed elevatezza dei costi che contraddistingue il settore dello spettacolo dal vivo: ascoltare un'opera lirica in cuffia dal proprio telefono cellulare non è minimamente paragonabile, qualitativamente parlando, all'esperienza che si fa andando a teatro per ascoltarla e guardarla dal vivo; altrettanto imparagonabile è il costo di riproduzione del primo caso e di produzione del secondo. Infatti, produrre e poi mettere in scena un'opera lirica comporta un tale dispiegamento di risorse (personale artistico e tecnico, strumentazione, etc.) che seppur ipoteticamente si offrisse un numero illimitato di repliche, con i ricavi di biglietteria non si raggiungerebbe mai il costo di produzione.

Aumentare la quantità dell'offerta non garantisce automaticamente un conseguente incremento della domanda, elemento che risulterà essere spesso un'incognita, essendo la cultura, e più in particolare lo spettacolo dal vivo, un servizio evidentemente non essenziale. Questo settore, inoltre, subisce a sua volta la "concorrenza" di altri, come il cinema e la riproduzione discografica, che si caratterizzano come molto più versatili, in

⁴ J. Baumol, W. G. Bowen, *Performing arts: the economic dilemma. A study of problems common to theater, opera, music and dance*, Twentieth century funds, 1966.

quanto *time and cost savers*. Anche prima del Covid-19 i prodotti cinematografici e musicali si distinguevano dallo spettacolo dal vivo come più efficaci e maggiormente fruibili, perché riproducibili per l'appunto anche fuori dal luogo deputato del teatro: con l'avvento degli *smartphone* e altre tecnologie portatili, film e canzoni si possono guardare e ascoltare ormai ovunque tramite le piattaforme di streaming, le quali offrono a prezzi vantaggiosi degli abbonamenti mensili.

Questo fattore aumenta di gran lunga la frequenza con cui, un ipotetico e generico pubblico, sceglie di fruire prodotti di tipo musicale, radiofonico, cinematografico, audiovisuale; dall'altra parte questa scelta degli utenti non esclude la eventuale fruizione di spettacoli o concerti dal vivo, ma rimane evidente la discrepanza tra le modalità di consumo. Consumo che viene, probabilmente, anche influenzato dalla differenza di prezzo, totalmente giustificata, tra un biglietto di uno spettacolo dal vivo e il prezzo, evidentemente incalcolabile per unità singole, della riproduzione di un film su Netflix.

Dunque, per evitare che la fruizione delle arti performative e della cultura dal vivo in generale diventi un contesto di matrice elitaria, è necessario mantenere l'offerta accessibile e, allo stesso tempo, appetibile. Per fare ciò, non si può puntare ad un aumento incondizionato del prezzo dei biglietti ma è altresì necessario praticare strategie innovative e appoggiarsi ad entrate di provenienza diversa.

All'interno di questa fragilità strutturale si collocano come soluzioni vincenti altre tipologie di entrate, che si concretizzano in contributi pubblici e privati.

Vi è inoltre la possibilità di ricorrere a forme giuridiche private, che non implica una progressiva privatizzazione del settore culturale, bensì significa munirsi di uno strumento per soddisfare bisogni e interessi collettivi: assumere la forma giuridica maggiormente efficace e corrispondente al proprio modo di operare è necessario ai fini stessi della *mission* di un qualsiasi istituto o organizzazione operante nella cultura.

Il settore italiano dei beni culturali ha visto un graduale coinvolgimento dei privati o di formule privatistiche nell'assolvimento di compiti che il soggetto pubblico, da solo, si ritiene non possa garantire efficacemente⁵. A differenza di altri paesi in cui il settore culturale è frequentemente e sistematicamente gestito da privati, in Italia lo Stato e gli enti pubblici esercitano quasi un monopolio degli assetti gestionali e proprietari. A tal proposito è importante menzionare il principio di sussidiarietà, come strumento per

⁵ Salvatore Russo, *La partnership pubblico-privata nella produzione culturale*, in *Economia e management delle aziende di produzione Culturale*, a cura di M. Rispoli, G. Brunetti, Bologna, Il Mulino, 2009 (p. 336)

migliorare in termini di efficienza, efficacia ed economicità, che si concretizza in un decentramento del potere dello Stato verso gli altri enti locali, come Regioni e Province, ma anche Comuni e Municipalità.⁶

Si riscontra uno squilibrio nella cura e nella gestione del patrimonio, in cui da una parte si evince un'eccellenza nella tutela, intesa come conservazione e restauro, mentre dall'altra si riscontra una rispettiva trascuratezza della valorizzazione, intesa come fruizione.

Per questo motivo nell'approccio gestionale, da interpretare come insieme di attività riguardanti sia la valorizzazione che la tutela, va contemplata la possibilità di collaborazione tra pubblico e privato. Questa dinamica faciliterebbe il perseguimento delle finalità di medio-lungo periodo e le conseguenti strategie commerciali degli enti che operano soprattutto nel settore spettacolistico.

Infatti, se risulta essere prioritaria la finalità di erogazione artistica e sociale, allo stesso tempo anche l'economicità va considerata imprescindibile in quanto si tratta di soggetti operanti nel campo economico. Dunque, riconoscere il valore dell'economicità gestionale è fondamentale tanto quanto lo è il perseguimento della qualità artistica. Per questo motivo, parlare di azienda teatrale significa menzionare la dimensione economica dell'istituto teatrale, ovvero lo strumento attraverso il quale l'istituto persegue il conseguimento delle sue finalità.⁷

A tal proposito, si ritiene congeniale la soluzione della partnership, uno strumento giuridico agile nell'interazione tra i soggetti pubblici e privati. Questo tipo di collaborazione si esplica in varie unità che operano nel settore dello spettacolo dal vivo, quali fondazioni, associazioni, cooperative, società, consorzi, imprese.

È importante soffermarsi sulla differenza sostanziale tra organizzazioni culturali private **non profit** e **imprese**. Mentre le prime si caratterizzano per l'assenza della finalità lucrativa e per la presenza di trasferimenti privi di controprestazione (sia da pubblici che da privati, i quali necessitano entrambi di apposita contabilizzazione), le seconde nascono con scopo lucrativo in quanto destinate ad intervenire sul mercato e si distinguono dalle prime in quanto si ha una vera e propria distribuzione degli utili.

⁶ Si veda nello specifico l'articolo 117 della Costituzione, in base al quale la tutela dei beni culturali è affidata alla potestà legislativa esclusiva dello Stato, mentre la valorizzazione degli stessi alla potestà legislativa concorrente delle Regioni.

⁷ G. Brunetti e P. Ferrarese, *Lineamenti di governance e management delle aziende di spettacolo*, Libreria editrice Cafoscarina, 2007 (p.19)

Le attività promosse dalle organizzazioni culturali non profit si caratterizzano per la loro funzione integrativa alle attività compiute dagli enti pubblici, poiché generano effetti positivi per la collettività. Questi benefici collettivi aumentano la qualità dell'offerta culturale rivolta alla cittadinanza, tanto da giustificare l'intervento pubblico a sostegno delle organizzazioni culturali private. Queste ultime hanno infatti diritto a delle agevolazioni fiscali, se si impegnano a mantenere delle condizioni: una è l'assenza di lucro tra le finalità principali e l'altra è soddisfare la meritorietà sociale attraverso le attività proposte, nel rispetto della solidarietà sociale. A queste si aggiungono altri requisiti fondamentali, come la trasparenza amministrativo-contabile e la democraticità delle strutture associative. Tra i vantaggi fiscali si collocano trattamenti tributari che riducono l'imposizione sul reddito e sulle donazioni provenienti dall'esterno.⁸

Verranno ora analizzate nello specifico quelle forme più funzionali alla gestione delle attività performative.

1.2.1 Associazioni culturali e Fondazioni: due modelli a confronto

L'associazione culturale è un'organizzazione collettiva che ha come scopo il perseguimento di finalità non economiche e si colloca dunque tra gli enti non profit. In quanto tale, l'utile generato dall'attività dell'associazione non può essere fonte di guadagno per i soci.

La sua dinamica operativa è incline a soddisfare l'interesse pubblico in quanto è connotata dal profilo soggettivo degli associati, pur garantendo un'attività decisionale collettiva. La forma giuridica di associazione culturale risulta utile all'organizzazione e alla realizzazione di alcuni eventi, come festival e rassegne ma anche nella costituzione di soggetti ad iniziativa pubblica, come circuiti e teatri stabili. Questa forma giuridica può essere utilizzata per l'esternalizzazione di attività strumentali rispetto alla gestione del bene, come l'esercizio di attività accessorie, o per l'erogazione di attività di promozione culturale. Come le Onlus (Organizzazioni non lucrative di utilità sociale), anche le associazioni culturali possono godere di agevolazioni: le attività svolte in diretta attuazione degli scopi istituzionali effettuate nei confronti degli associati (attraverso il pagamento di corrispettivi specifici) non sono considerate commerciali e quindi non costituiscono reddito imponibile.

⁸ G. Trupiano, *Assetto istituzionale, disciplina fiscale e finanziamento della cultura*, Franco Angeli Editore, 1999 (pp. 66-76)

Le **fondazioni** invece, sono organizzazioni private senza finalità di lucro con una propria fonte di reddito normalmente derivante da un patrimonio. Gli utili, ricavati appunto dal patrimonio e dalle attività a esso connesse, devono essere reinvestiti nel raggiungimento dei propri scopi e non possono essere distribuiti a terzi. Il fondo patrimoniale serve dunque a garantire il perseguimento delle proprie finalità, che possono essere di natura culturale, religiosa, sociale, educativa, sanitaria, di ricerca, ecc. Le fondazioni si caratterizzano per la loro autonomia amministrativa e giuridica, in quanto dispongono di propri organi di governo e hanno personalità giuridica.

In ambito culturale, il modello di fondazione rappresenta ad oggi la forma giuridica più efficace nella collaborazione tra pubblico e privato e può assumere varie connotazioni.

A seconda delle attività e delle finalità dell'istituto, le fondazioni possono determinarsi in formule ibride, organizzative e gestionali: esistono infatti fondazioni finanziarie, che provvedono al finanziamento di progetti e attività in ambito culturale, di mostre e di eventi culturali; fondazioni di fruizione, che costituiscono e/o gestiscono istituzioni culturali, in particolar modo musei di medie o piccole dimensioni; infine ci sono le fondazioni di intervento, che realizzano direttamente infrastrutture ed erogano attività (ad esempio i centri di ricerca specializzati o i laboratori di studio).⁹

La **fondazione di partecipazione** è un ottimo strumento per la gestione delle attività culturali ed è impiegata anche in altri ambiti del non profit in generale. Si prefigura come alternativa italiana al modello anglosassone dei *trust* e al modello olandese delle fondazioni museali.

Coniugando all'interno della stessa struttura l'ambito pubblico e quello privato, questa forma giuridica innesca un equilibrio in cui l'imprenditorialità privata agisce nel rispetto e nel soddisfacimento delle esigenze della collettività. La fondazione di partecipazione prevede la presenza di varie componenti: gli **enti pubblici territoriali**, in veste di fondatori o sotto forma di rappresentanza nel Consiglio di gestione o nell'Organo di sorveglianza, dispositivo interno che monitora se l'operato della fondazione aderisca alla legge; i **fondatori**, nelle vesti di aziende, privati o soggetti finanziatori che apportano i mezzi necessari al raggiungimento delle finalità statutarie; i **partecipanti** che

⁹ S. Foà *Il regolamento sulle fondazioni costituite e partecipate dal ministero per i Beni e le Attività culturali*, in "Aedon - Rivista di arti e diritto on line", Il Mulino, 2002, n. 1, in sito internet: <http://aedon.mulino.it/archivio/2002/1/foa.htm>

contribuiscono, in varie forme, alla sopravvivenza della fondazione. Queste tre componenti si riuniscono nell'organo deputato alle funzioni decisionali, ovvero il Consiglio di indirizzo.

A differenza della fondazione tradizionale, questo modello prevede sia un maggior numero di attori coinvolti, sia una diversa composizione delle fonti di finanziamento da cui la fondazione trae le proprie risorse e quindi una diversa tipologia di contributi che i soggetti possono apportare alla stessa.¹⁰

La fondazione tradizionale risulta infatti inadeguata in quanto la sua struttura chiusa impedisce di aprirsi all'esterno, nonostante il vantaggio della solidità patrimoniale.

La fondazione di partecipazione, invece, rappresenta la via di mezzo che garantisce una rappresentatività da parte della comunità interna all'istituto. Infatti, nell'intraprendere attività culturali, la fondazione partecipata è la forma in cui si sviluppa il senso di appartenenza da parte di istituzioni, imprese, enti pubblici, singoli individui della società civile. Questa forma giuridica è in grado di coniugare un grande portato di risorse umane, intellettuali, materiali, rappresentando un patrimonio a struttura aperta alle iscrizioni e ai contributi esterni, come ad esempio beni immobili, mobili, utilità, ore di lavoro, ecc. Si tratta di coniugare il profit al non profit, in quanto la fondazione partecipata rimane ente non commerciale ma è allo stesso tempo in grado di coinvolgere nelle sue attività (di finanziamento, banalmente) e di rapportarsi con strutture commerciali quali società, cooperative etc.

1.3 La gestione delle arti performative in tempi di crisi

Nel 2020, a partire dalla prima ondata di contagi da Covid-19, la popolazione è stata costretta a rimanere isolata nelle proprie case, con la conseguente forte disgregazione sociale. Con l'improvvisa chiusura di teatri, musei e altri luoghi di cultura, sono venuti a mancare gli spazi per incontrare il pubblico e si sono dovute ripensare le modalità di interazione. Fin da subito sono stati rivalutati i social media in quanto strumento efficace per la diffusione di contenuti online, intraprendendo la relazione virtuale in quanto unica dimensione praticabile.

¹⁰ A. Wizemann, F. G. Alberti, *L'assetto organizzativo della fondazione per la gestione dei beni e delle attività culturali*, in "Liuc Papers" n. 175, Serie Management ed economia della cultura, 2005

La pandemia e le restrizioni ad essa legate sono state occasione per risignificare lo spettacolo dal vivo: venendo meno la parte dal vivo, sono nati nuovi esperimenti produttivi che hanno cambiato quella che era la concezione abituale del teatro, inteso come esperienza centrata sul “qui e ora”. Sono stati messi in crisi gli elementi centrali della rappresentazione e della fruizione delle arti performative: lo scambio, il contatto e, soprattutto, la presenza. In questi tre elementi si racchiude la componente relazionale che contraddistingue le arti performative dal resto delle espressioni artistiche, ed è proprio su questo aspetto che si basa l’esperienza collettiva.

Con il *lockdown* abbiamo assistito contemporaneamente al progressivo depauperamento dell’offerta culturale tradizionale e ad un’effettiva capacità resiliente di reinventarsi. Infatti, alcuni appuntamenti, festival e cartelloni sono stati cancellati, mentre altri hanno resistito, trovando il modo di realizzare spettacoli, nel rispetto delle norme anti-contagio.

Un esempio meritevole di essere menzionato è *Urbino Teatro Urbano* che, nella realizzazione della scorsa edizione del festival, ha sviluppato e brevettato il primo protocollo gratuito per lo spettacolo in tempi di pandemia. Si chiama *GoDot* ed è progetto innovativo, libero e partecipato, nato dalla necessità di gestire i flussi di pubblico e, in quanto modulare, è pensato per adattarsi alle esigenze di eventi e spazi diversi. Il nome *GoDot*, oltre a riferirsi al capolavoro di Beckett, riassume le due azioni necessarie per gestire i flussi di pubblico: *Go* (muoviti) e *Dot* (fermati).¹¹ Il protocollo si materializza in un kit di segnaletica per mantenere le distanze di sicurezza e di un sistema digitale che mette in rete il pubblico con i luoghi che attraversa.

Immagine 1.1 Locandina di GoDot, il protocollo open source presentato nel 2020 al festival di Urbino teatro urbano.



¹¹ <https://www.urbinoteatrourbano.it/godot/>

Come questo, molti altri festival di arti performative hanno dimostrato la capacità di realizzare un'edizione straordinaria nel 2020, nonostante le forti limitazioni di affluenza e le ridotte risorse economiche. *“Mentre ripartivano diversi settori produttivi, l'assenza di indicazioni e di prospettive ha confermato la scarsa se non nulla considerazione di cui le istituzioni teatrali godono quando si parli di economia, sebbene forniscano lavoro a più di centomila persone, garantendo anche un indotto tutt'altro che trascurabile, dai ristoranti agli alberghi e al supporto al turismo in generale.”*¹² La pandemia non ha solo portato alla luce l'importanza del settore per l'economia: ha anche evidenziato in maniera drammatica la fragilità del settore.

Nonostante tutto, il teatro ha affermato il suo ruolo sociale durante e dopo la crisi pandemica, come strumento per riconquistare la vicinanza e ricucire i rapporti tra corpi.

1.3.1 Verso la digitalizzazione

Prima della pandemia, la cultura è sempre stata concepita come un'esperienza prettamente aggregativa, nonostante ogni individuo la viva in maniera singolare, egli è pur sempre inserito, e si riconosce, in una collettività. La concezione pre-pandemica di andare al teatro, al cinema, ad un concerto è legata all'immaginario collettivo dell'utenza che si manifesta sempre come una pluralità, ovvero come pubblico numeroso che si riunisce in presenza. Infatti, si può affermare che la fruizione artistica di ogni genere, per come è sempre stata percepita ed esperita, non può prescindere dalla convivialità e dalla socialità. Assimilare l'esperienza teatrale ad altro che non sia la presenza contemporanea in uno spazio condiviso può sembrare impossibile, ma ci sono state molte soluzioni innovative che hanno reso l'esperienza teatrale possibile grazie alla digitalizzazione.

L'accelerazione che si è verificata con il *lockdown*, dovuta alla necessità per gli artisti e le organizzazioni teatrali di arginare, almeno in parte, i danni comportati dalla chiusura dei teatri e delle manifestazioni dal vivo, segna un passo avanti importante nella ricerca

¹² G. Vacis, A. Vittone, *Ripensare al teatro al tempo del Covid* in "Le parole della crisi le politiche dopo le pandemia - Guida non emergenziale al postCovid19", Editoriale Scientifica, 2020

sull'uso dei *social media* da parte della comunicazione teatrale e sulla ridefinizione della relazione con i pubblici di riferimento.¹³

Nel campo delle arti performative, e più in particolare nel teatro, l'impatto dei *social media* è sempre stato considerevole, anche precedentemente alla crisi pandemica. Infatti, si possono ripercorre diverse declinazioni di questa influenza, in quanto negli ultimi decenni c'è stata una forte contaminazione tra tecnologie e arti performative: sempre più spesso si assiste a performance intermediali che, attraverso l'impiego di nuove tecnologie, propongono nuove visioni della realtà nel presente.

Anche la distribuzione degli spettacoli e l'*audience development* sono implementabili grazie all'uso dei *social network*, che permettono di raggiungere sfere di pubblico altrimenti escluse dal discorso teatrale.

Forte strumentalizzazione dei *social media* è da considerare anche in vista di diffusione della critica teatrale, che grazie a diversi mezzi viene "democratizzata" e fruibile, in quanto non solo esclusiva di pochi e rari canali di diffusione.

Vanno inoltre considerate le possibilità di archiviazione e documentazione delle arti performative che i *social media* offrono, in quanto piattaforme versatili per la diffusione di contenuti.

Infine, è importante riconoscere gli aspetti performativi che riguardano l'uso dei *social media* stessi, come espressione estetica della realtà.

A partire dalla prima ondata di Covid-19, tutte queste dinamiche si sono consolidate, mentre si è amplificato l'utilizzo del web come spazio condiviso di fruizione teatrale.

Secondo alcuni, gli sforzi per continuare ad esistere mediante le tecnologie di distribuzione e interazione digitale non sono altro che surrogati, soluzioni che magari estendono i confini del teatro ma sono destinate a restarne ai margini, sperimentazioni interdisciplinari che servono innanzitutto a problematizzare l'idea di teatro. Invece altre realtà hanno regolarmente scritturato artisti e compagnie per attività in streaming.

Ad esempio, lo Stabile del Veneto, con *Una stagione sul sofà* ha realizzato un vero e proprio cartellone digitale in diretta streaming e on-demand sui propri canali social, interamente gratuito.

¹³ L. Gemini, *Teatro e liveness digitale: la mediatizzazione della presenza teatrale* in "Il dispositivo teatrale alla prova del Covid-19. Mediatizzazione, liveness e pubblici.", *Mediascapes Journal* 15/2020

Emilia Romagna Teatro ha proposto *ERTonAIR*, un'arena virtuale per sperimentare nuove forme di interazione con il pubblico che è rimasta attiva anche quando gli spettacoli dal vivo sono ripresi.

Anche Teatro di Roma ha trovato il modo di rimanere in contatto con gli spettatori, tramite Radio India, un palinsesto radiofonico fruibile online, concepito e realizzato dalle compagnie residenti al Teatro India, con l'intento di ridefinire il significato di teatro.

Sempre nella capitale, Romaeuropa Festival ha messo in atto dei coraggiosi escamotage per sopperire alla chiusura dei teatri e soprattutto all'interruzione della propria programmazione, che verranno presi in analisi specificatamente nel capitolo VI, al sotto paragrafo dedicato, numero 6.3.1.

Cap. II Emergenza Epidemiologica e Normativa Emergenziale

2.1 Legislazione statale: i contributi FUS e *extrafus*

Durante il periodo emergenziale, alla luce della necessità degli istituti culturali di ricevere sostegno, vista l'interruzione coattiva delle loro attività e, conseguentemente la notevole riduzione delle entrate disponibili, sono stati predisposti due decreti-legge con la specifica finalità di far fronte alla presente contingenza per mezzo di modifiche nell'erogazione di fondi già esistenti (DL Cura Italia)¹⁴ e di costituzione di nuovi fondi emergenziali (DL Rilancio)¹⁵.

In primo luogo, con il DL Cura Italia, di seguito illustrato al paragrafo 2.1.2., sono state apportate modifiche in materia di ripartizione ed erogazione del Fondo Unico per lo Spettacolo.

In secondo luogo, con il DL Rilancio, approfondito al paragrafo 2.1.3, è stato istituito un fondo parallelo, con la finalità di integrare quello preesistente e di aumentare il volume di contributi erogabili sia in parte corrente che in conto capitale, ovvero l'erogazione di contributi a fondo perduto finalizzato all'incremento patrimoniale degli enti per mezzo di acquisizioni di immobilizzazioni o di operazioni di aumento del capitale sociale.

¹⁴ Decreto-legge n. 18 del 17 marzo 2020, convertito in Legge n. 27 del 24 aprile 2020

¹⁵ Decreto-legge n. 34 del 19 maggio 2020, convertito in Legge n.77 del 17 luglio 2020

2.1.1 Origine ed evoluzione del Fondo Unico per lo Spettacolo

Il Fondo Unico per lo Spettacolo (d'ora in poi FUS), istituito nel 1985 con la legge n. 163, costituisce tutt'oggi la più importante fonte di proventi con cui gli enti che promuovono arti performative possono sopperire al peso dei costi fissi interni. Con il FUS viene introdotto l'intervento Statale a sostegno di associazioni, fondazioni e più in generale organismi operanti nei settori del teatro, della musica, del cinema, della danza. Il Mibact, tramite decreto, provvede a suddividere il suddetto fondo unico, stabilito dalla legge finanziaria e inserito tra le spese correnti del bilancio ministeriale.

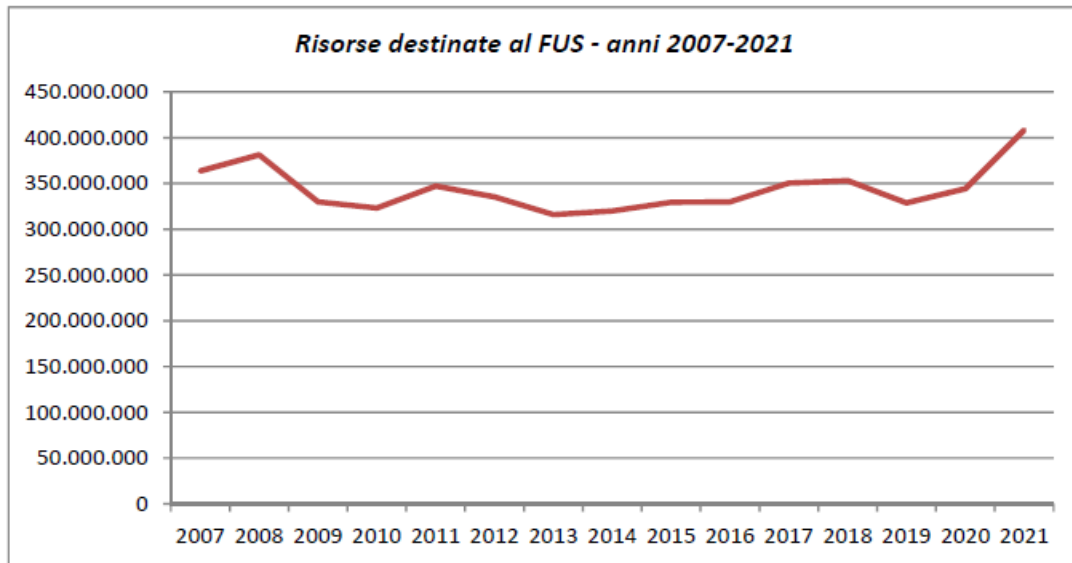
I parametri di assegnazione del fondo sono cambiati nel tempo con vari Decreti Ministeriali, rispettivamente nel 1999, nel 2007 e nel 2014; a oggi la ripartizione è regolamentata dal DM 27 luglio 2017. Per molti anni la ripartizione di quote consistenti del FUS ha trascurato i criteri fondamentali di efficienza ed efficacia, ovvero il contenimento dei costi rispetto ai volumi di attività svolte e i giudizi calcolati sul tasso di riempimento con i corrispondenti ricavi. I parametri stabiliti dalla normativa attuale invece pongono maggiore attenzione alle seguenti dinamiche: la produttività sulla base dei costi di produzione (50%); le entrate proprie in relazione al miglioramento dei risultati della gestione (25%); la qualità artistica dei programmi (25%).

È importante segnalare che una gran parte del FUS, quasi la metà della quota totale, viene assegnata alle 14 fondazioni lirico-sinfoniche in quanto la loro offerta culturale prevede una grandissima eccedenza nei costi di produzione.¹⁶

La seguente linea temporale (*Immagine 2.1*) presenta l'andamento delle risorse destinate al FUS negli ultimi quattordici anni.

¹⁶ P. Ferrarese, *La strategia e la gestione di un teatro d'opera – il Teatro La Fenice di Venezia*, Libreria editrice Cafoscarina, 2019 (pp. 72-79)

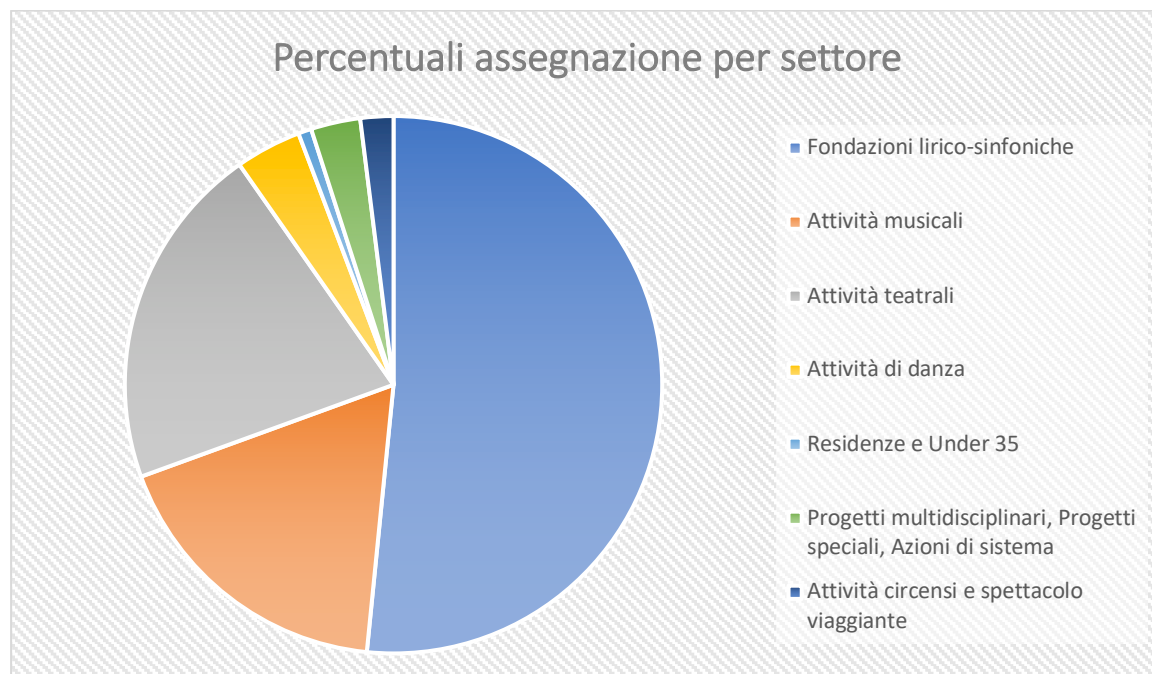
Immagine 2.1 Andamento annuale delle risorse destinate al FUS.



Si nota come nel 2008 vi è stato un picco nell'andamento, poi drasticamente caduto, probabilmente in concomitanza con l'affermarsi della crisi economica che ha colpito ogni settore produttivo in Italia e, più in generale, in Europa. Nel 2011 vi è stata una leggera risalita, che però si è andata a consolidare solo nel 2018. Dopo l'ultimo calo, registratosi nel 2019, vi è stata un'evidente impennata a partire dal 2020, in coincidenza con lo scoppiare dell'epidemia da Covid-19. La linea, che arriva fino al 2021, appare tutt'ora in crescita.

Nel grafico qui sotto riportato (*Immagine 2.2*) si vuole mostrare come, ai sensi del DM n. 77 dell'11 febbraio 2021, è avvenuta la ripartizione del FUS fra i vari settori per il 2021.

Immagine 2.2 Assegnazioni FUS per singolo settore.



Nello specifico, sono state assegnate le seguenti quote:

- a) Fondazioni lirico-sinfoniche: 52,3868640%
- b) Attività musicali: 17,93753016%
- c) Attività teatrali: 21,02894483%
- d) Attività di danza: 3,50245764%
- e) Residenze e Under 35: 0,83087145%
- f) Progetti multidisciplinari, Progetti Speciali, Azioni di sistema: 2,57492491%
- g) Attività circensi e spettacolo viaggiante: 1,58073980%

Viene inoltre specificato che le quote residue sono destinate all'Osservatorio dello Spettacolo e alle spese per il funzionamento di Commissioni e Comitati. ¹⁷

¹⁷ https://temi.camera.it/leg18/post/il_fondo_unico_per_lo_spettacolo.html

2.1.2 DL Rilancio 34/2020

In seguito alla sospensione delle attività di spettacolo dal vivo, deliberata per far fronte all'emergenza sanitaria da Covid-19, il DL 34/2020 ha individuato criteri specifici per l'attribuzione delle risorse del FUS nel periodo 2020-2022, in deroga alla disciplina generale.

In particolare, il **comma 4** dell'art. 183¹⁸, disciplina i criteri di ripartizione dei contributi previsti FUS, per l'anno 2020 e per l'anno 2021, in deroga ai criteri generali e alle percentuali di ripartizione già previsti nel DM 116 del 2014 per le fondazioni lirico-sinfoniche. In forza di tale previsione, a queste ultime viene destinata una quota del fondo sulla base della media delle percentuali stabilite per il triennio 2017-2019.

Al contrario, il **comma 5**, disciplina l'erogazione del fondo, per l'anno 2020, in favore degli enti diversi dalle fondazioni lirico-sinfoniche, stabilendo che sarà erogato un anticipo fino all'80% dell'importo riconosciuto per il 2019. La restante quota verrà attribuita sulla base di differenti parametri, tenendo anche conto dell'attività effettivamente svolta durante il periodo dell'emergenza sanitaria, nonché alla luce del generale principio di tutela dell'occupazione e in virtù dell'esigenza di riprogrammazione degli spettacoli che non si sono potuti svolgere per l'interruzione imposta dalla pandemia.

Ai sensi del **comma 6**, in via eccezionale, gli organismi dello spettacolo dal vivo potranno utilizzare le risorse erogate a loro favore per l'anno 2020 anche per integrare le misure di sostegno del reddito dei lavoratori subordinati, entro una soglia non superiore alla parte fissa della retribuzione, ai sensi dei contratti collettivi nazionali del lavoro, nel rispetto dell'equilibrio del bilancio e, dal punto di vista temporale, esclusivamente per il periodo di attività ridotta degli enti.

2.1.3 DL Cura Italia 18/2020

Come già anticipato, il decreto-legge Cura Italia 18/2020 istituisce il fondo di emergenza dedicato ai settori dello spettacolo, del cinema e dell'audiovisivo.

¹⁸ <https://www.gazzettaufficiale.it/eli/id/2020/05/19/20G00052/sg>

Di questo, una quota pari a 20 milioni di euro è stata destinata al sostegno dei i professionisti operanti nei settori di cui sopra, titolari di contratti con varie tipologie di istituzioni culturali nel periodo compreso tra il 23 febbraio e il 31 dicembre 2020.

Più nello specifico, il **comma 1** dell'articolo 89¹⁹, prevede l'istituzione di due fondi per le emergenze nei settori dello spettacolo e del cinema e audiovisivo, uno di parte corrente e uno in conto capitale. Questi hanno una dotazione complessiva di 130 milioni di euro esclusivamente per l'anno 2020, così ripartiti: 80 milioni di euro per la parte corrente; 50 milioni di euro per gli interventi in conto capitale.

Le modalità di ripartizione e di assegnazione dei fondi sopra rappresentati, ai sensi del **comma 2**, devono essere stabilite con decreto Mibact che tenga conto dell'impatto economico negativo derivante dalle misure di contenimento del Covid-19.

Ai sensi del **comma 3** della disposizione in oggetto, dei 130 milioni di euro complessivi, vista la ripartizione prevista dal comma 1, occorre specificare che dei 80 milioni di euro in parte corrente, 10 milioni di euro sono confluiti all'interno del fondo di nuova istituzione in quanto derivanti da una riduzione di pari somma del FUS. Diversamente, le ulteriori somme provengono in parte dall'emissione di nuovi titoli di Stato (ex art. 126) e per e in parte da una riduzione del Fondo sviluppo e coesione per un importo della medesima cifra.

Alla tabella 2.3 vengono riportate, in maniera sintetica, le disposizioni contenute nei due decreti appena analizzati.

¹⁹ <https://www.gazzettaufficiale.it/eli/id/2020/03/17/20G00034/sg>

Tabella 2.3 Sintesi disposizioni DL Rilancio e DL Cura Italia.

<p style="text-align: center;">DL Rilancio 34/2020 Art. 183</p> <p style="text-align: center;"><i>Individuazione di criteri specifici per l'attribuzione delle risorse del FUS nel periodo 2020-2022, in deroga alla disciplina generale.</i></p>	<ul style="list-style-type: none"> • <u>Comma 4</u>: criteri di ripartizione dei contributi previsti FUS per gli anni 2020/2021 per le fondazioni lirico-sinfoniche. • <u>Comma 5</u>: agli enti diversi dalle fondazioni lirico-sinfoniche sarà erogato un anticipo fino all'80% dell'importo riconosciuto per il 2019. • <u>Comma 6</u>: gli organismi dello spettacolo dal vivo potranno utilizzare le risorse erogate a loro favore per l'anno 2020 anche per integrare le misure di sostegno del reddito dei lavoratori subordinati
<p style="text-align: center;">DL Cura Italia 18/2020 Art. 89</p> <p style="text-align: center;"><i>Istituzione di un fondo di emergenza dedicato ai settori dello spettacolo, del cinema e dell'audiovisivo.</i></p>	<ul style="list-style-type: none"> • <u>Comma 1</u>: fondo per le emergenze diviso in 80 milioni di euro per la parte corrente e 50 milioni di euro per gli interventi in conto capitale. • <u>Commi 2 e 3</u>: ulteriori modalità di ripartizione del fondo di emergenza, di cui il Comma 1.

Capitolo III – Modelli di bilancio e Sistemi di misurazione

Ogni azienda, che operi nell'ambito culturale o meno, per rispettare la propria economicità gestionale deve seguire un processo informativo che monitori costantemente l'andamento economico finanziario. Per raggiungere gli obiettivi prestabiliti di un progetto culturale occorre rilevarne tutte le variabili attraverso un complesso sistema di misurazione contabile, che permette di analizzare dati ed informazioni, in sede preventiva e consuntiva.

Ogni organizzazione culturale si serve di specifici sistemi di controllo quali il modello di bilancio e il reporting, inteso come meccanismo utile ad elaborare informazioni riguardanti la performance, che verrà presentato nel seguente paragrafo 3.2.

Occorre specificare che il modello di report si distingue in due sistemi di **contabilità**: quella **generale** che riguarda l'azienda nel complesso e dà luogo al bilancio di esercizio a consuntivo e al budget a preventivo; quella **analitica**, che riguarda attività e progetti specifici. Le diverse strumentazioni contabili permettono da un lato di esaminare le operazioni gestionali che coinvolgono l'azienda in chiave preventiva e consuntiva, dall'altro di esaminare le singole produzioni o servizi collaterali all'azienda.

Oltre al sistema di rilevazione contabile, il modello di bilancio si fonda a sua volta sul modello economico finanziario, il quale ha la funzione di descrivere le operazioni di gestione sotto il duplice aspetto:

economico, ovvero i **costi**, intesi come l'impiego e consumo di risorse da una parte e i **ricavi**, intesi come la vendita del prodotto o della prestazione dall'altra;

finanziario, corrispondente alla relazione tra **debito** e **credito** e alla dinamica monetaria delle entrate e uscite.

Più nello specifico, occorre specificare che i costi vengono generati ogni qual volta si consumano materie e servizi per la finalità stessa di gestione, ovvero la creazione di un prodotto o di un servizio. I ricavi invece rappresentano la contropartita per la cessione di beni e servizi a terzi, si concretizzano dunque in entrate monetarie o in un credito, che a sua volta diventerà un'entrata.

Nel modello di bilancio delle istituzioni culturali, i ricavi sono affiancati da contributi di provenienza pubblica e privata, necessari per la copertura dei costi, quando è fisiologicamente impossibile sopperire in maniera autonoma.

Il reddito è determinato dalla differenza tra i ricavi totali e i costi, dinamica che si configura nel Patrimonio netto disponibile, che a sua volta può essere investito per la realizzazione di altre attività. Per garantire la sopravvivenza dell'azienda, il differenziale tra ricavi e costi deve essere naturalmente positivo, o nullo se si tratta di aziende non profit. Occorre specificare infine che i costi e i ricavi generano rispettivamente uscite ed entrate: queste possono essere immediate o differite dalla dinamica finanziaria di debito e credito.

Per concludere sintetizzando, il **modello di bilancio** è caratterizzato da:

- Il **sistema reddituale**, ovvero lo strumento che indaga come le determinanti gestionali influiscono sul reddito, che permette di rilevare le informazioni economiche e finanziarie.
- Il **sistema informativo** di bilancio, che si concretizza in documenti numerici di sintesi, articolati in voci per natura: l'analisi dei valori economico-patrimoniali e finanziari attraverso la stesura dello Stato patrimoniale; l'analisi dei valori economico reddituali attraverso il Conto economico; l'analisi delle variazioni che incidono sulla dinamica della liquidità, schematizzate nel Rendiconto finanziario. Vi sono poi documenti quali-quantitativi extra-numeric, quali la Nota integrativa e la Relazione di gestione. Tutti questi elementi verranno approfonditi al paragrafo 3.1 dove si analizza il prospetto civilistico, che rappresenta una possibile configurazione di bilancio.
- I **documenti riclassificati** come strumento di osservazione dei valori sia intermedi che finali e la stesura di preventivi, utili per l'appunto a confrontare i risultati conseguiti con quelli attesi.

3.1 Il modello civilistico

Con il D.Lgs. 127 del 1991 viene introdotta nel Codice civile la disciplina tuttora vigente riguardante il bilancio d'esercizio per le aziende, che si articola in due sottosistemi contabili vincolanti e un sottosistema descrittivo. Rispettivamente agli articoli 2423 e 2424 del Codice vengono esplicitate le modalità di analisi dello Stato patrimoniale e del

Conto economico, che verranno presentati nel dettaglio al paragrafo 3.1.1. Ai sensi dell'articolo 2427 invece, viene presentata la Nota integrativa: quest'ultima ha la caratteristica di esplicitare, tramite informazioni aggiuntive, le dinamiche contenute nei precedenti sistemi contabili e verrà di seguito analizzata nel paragrafo 3.1.2.

Il modello di bilancio d'esercizio proposto dal Codice civile si impone la prerogativa di rappresentare la realtà aziendale tramite un sistema ordinato dai contenuti economici, patrimoniali e finanziari. Si intende dunque operare una valutazione dei vari equilibri (economico o reddituale, finanziario e patrimoniale) attraverso la rilevazione di valori aziendali.

Più nello specifico, nello schema di Stato patrimoniale, vi è la rappresentazione degli impieghi, ovvero gli investimenti a breve e a lungo termine, e delle fonti, ovvero i finanziamenti da parte di terzi e di soci -o del soggetto pubblico che ha costituito l'azienda. Nello schema di Conto economico invece vengono rappresentati i costi e i proventi: i primi rappresentano consumi di risorse, mentre i secondi consistono nella valorizzazione dei contributi ricevuti e dei ricavi propri acquisiti -che siano accessori o di vendita.

Il risultato d'esercizio può altresì distinguersi in: **utile** di esercizio quando i ricavi superano i costi, **perdita** di esercizio quando invece gli impieghi superano le fonti.

Grazie a questo sistema di misurazione si può risalire ai diversi equilibri che caratterizzano un determinato periodo amministrativo, precedentemente definito come esercizio.

Le informazioni relative all'equilibrio economico (o reddituale) vengono riportate nel Conto economico, mentre le informazioni che riguardano l'equilibrio patrimoniale vengono appositamente riportate nello schema di Stato patrimoniale. Invece, le informazioni relative alla dinamica finanziaria non sono estrapolabili in maniera esaustiva né dal Conto economico né dallo Stato patrimoniale. Per questo motivo il Codice civile, con il DLgs 139 del 2015, ha introdotto un terzo sistema contabile a completamento del bilancio, denominato Rendiconto finanziario. Ai sensi dell'articolo 2425 ter., il Rendiconto finanziario è divenuto un documento obbligatorio per le aziende che adottano i principi contabili internazionali per la redazione del loro bilancio.

La redazione del modello di bilancio civilistico è fondamentale per la diffusione di informazioni sulla realtà aziendale che interessano ad una serie di soggetti esterni, detti

stakeholders. Tra questi si collocano in primo luogo i finanziatori, categoria che si articola a sua volta in: banche o altri istituti di credito; sponsor che solitamente contribuiscono alla realizzazione di progetti specifici; supporter istituzionali che investono risorse in modo continuativo e in quantità rilevanti. Ci sono poi gli enti pubblici territoriali, che si distinguono per l'elargizione di contributi a fondo perduto e, infine, lo Stato che si dovrebbe affermare come primo finanziatore di istituti e aziende operanti nel settore culturale.

Come destinatari, o più in generale, portatori di interesse nell'andamento economico finanziario dell'azienda culturale si possono considerare anche il pubblico e la comunità artistica di riferimento, tra cui si inseriscono anche gli eventuali *competitors*.

3.1.1 I documenti numerici

Nell'analisi delle strutture numeriche vincolanti si colloca lo **Stato patrimoniale di sintesi**, che verrà qui di seguito illustrato con una tabella.

Tabella 3.1 Schema di Stato patrimoniale di sintesi del modello civilistico.

ATTIVO	PASSIVO
a) Crediti verso soci per versamenti ancora dovuti b) Immobilizzazioni <ul style="list-style-type: none"> • Immateriali • Materiali • Finanziarie 	a) Patrimonio netto <ul style="list-style-type: none"> • Capitale • Riserva da sovrapprezzo delle azioni • Riserve di rivalutazione, legale e statuarie • Altre riserve • Riserve per operazioni di copertura dei flussi finanziari attesi • Utili (perdite) portate a nuovo • Utili (perdite) d'esercizio • Riserva negativa per azioni proprie in portafoglio
	b) Fondi per rischi ed oneri c) TRF

c) Attivo circolante <ul style="list-style-type: none"> • Rimanenze • Crediti • Attività finanziarie (che non costituiscono immobilizzazioni) • Disponibilità liquide 	d) Debiti (con separata indicazione degli importi esigibili oltre l'esercizio successivo)
e) Ratei e risconti	e) Ratei e risconti
TOTALE attività	TOTALE passività

Come si può osservare, la struttura sintetica dello Stato Patrimoniale è suddivisa in attività e passività, sezioni che a loro volta presentano un'articolata classificazione in voci esemplificate per natura.

Tra le più salienti troviamo le immobilizzazioni, a loro volta distinte in immateriali, materiali e finanziarie, che si concretizzano nel valore d'uso degli immobili e delle attrezzature specifiche impiegate per l'attività tipica. Nel caso di istituti culturali, si tratta del valore d'uso degli ambienti in cui si esercita la propria attività, come il teatro, lo spazio espositivo, la sala concerti.

Ci sono poi le attività circolanti, che si articolano in rimanenze, attività finanziarie a breve termine, disponibilità liquide e crediti, tra i quali si collocano anche i crediti verso soggetti erogatori di contributi.

Tra le voci va inoltre sottolineata la presenza del patrimonio netto, che si suddivide in una parte disponibile (la quale si alimenta con gli utili e diminuisce con le perdite) e una parte indisponibile. Nel caso di un istituto teatrale, come ad esempio una fondazione lirico-sinfonica, la parte indisponibile deriva dal fondo di dotazione, ovvero assegnazioni monetarie di lungo periodo; mentre la parte disponibile si concretizza con la dotazione di spazi che solitamente viene conferita dall'ente territoriale di riferimento.

Parte rilevante delle passività è ricoperta dal fondo per il trattamento di fine rapporto di lavoro subordinato (TFR) e dai debiti. Questi ultimi sono classificabili sovente come debiti a breve termine, quando ad esempio sono maturati nei confronti di fornitori o istituti di credito. I suddetti istituti, o banche, ricoprono un ruolo importante per gli enti o organizzazioni culturali che spesso attendono l'incasso di contributi provenienti dal settore pubblico, avendo quindi bisogno di finanziamenti in grado di sopperire a ritardi nell'erogazione del contributo pubblico promesso.

Come anticipato, l'altra struttura numerica vincolante è quella del **Conto economico di sintesi**, qui di seguito esemplificato in una tabella sintetica.

Tabella 3.2 Schema di Conto economico di sintesi del modello civilistico.

a) Valore della produzione
b) Costi della produzione (differenza tra valore e costi della produzione)
c) Proventi e oneri finanziari
d) Rettifiche di valore di attività finanziarie (risultato prima delle imposte)
Imposte sul reddito di esercizio (utile -perdita- dell'esercizio)

Questo schema presenta una forma scalare dove le voci sono elencate per natura. Si possono dunque individuare degli aggregati principali, primo tra le voci è il valore della produzione, composto da: i ricavi di vendite e prestazioni; i proventi delle attività accessorie; le variazioni generate da lavori in corso o da rimanenze; infine, i contributi, i quali vengono indicati separatamente in conto esercizio, indiscriminatamente se provenienti dallo Stato o da altri enti, che siano pubblici o privati.

Si può notare come, a differenza di altri modelli di bilancio riclassificati, nel modello di Conto economico civilistico non vi è distinzione tra gestione caratteristica e gestione extra-caratteristica, in quanto sono entrambe sintetizzate sotto la voce di valore della produzione.

Alla seconda voce si trovano i costi della produzione, che consistono nella varietà di risorse necessarie al funzionamento dell'azienda. Si articolano in molte sottovoci: i costi per il personale dipendente, che gode di oneri, salari, ecc.; i costi di servizi e prodotti acquistati; ammortamenti e svalutazioni di immobilizzazioni; accantonamenti.

Vi sono poi gli oneri e i proventi finanziari, che si concretizzano per la maggior parte in costi derivanti dall'indebitamento bancario.

All'ultima voce si collocano le rettifiche di valore di attività finanziarie ed infine le imposte sul reddito di esercizio.

Dallo schema sopra rappresentato si evincono tre principali risultati: la differenza tra a) e b), ovvero tra il valore e i costi della produzione, che dimostra quella che si potrebbe

definire come “gestione operativa” dell’azienda; il risultato prima delle imposte; il risultato netto, che coincide con il risultato precedente se non vi sono imposte sul reddito, ma che in ogni caso presenta la dinamica delle operazioni economico-finanziarie, ovvero la perdita e l’utile d’esercizio.

Per quanto riguarda l’analisi degli effetti monetari derivanti dai diversi valori reddituali, patrimoniali e finanziari del bilancio, vi è lo schema del **Rendiconto finanziario di sintesi**.

Qui di seguito viene presentata una composizione sintetica dei flussi finanziari che determinano variazioni di liquidità, suddivisi per aree omogenee, quali l’attività operativa, l’attività di investimento e l’attività di finanziamento.

Tabella 3.3 Schema di Rendiconto finanziario di sintesi del modello civilistico.

<p>A) Gestione reddituale</p> <p>a1) Flusso di capitale circolante netto della gestione caratteristica</p> <p>a2) Variazione CCN operativo e TFR</p> <p>→ il flusso monetario della gestione caratteristica è dato dalla sommatoria tra a1 e a2</p> <p>a3) Flussi proventi/oneri finanziari</p> <p>a4) Flussi per imposte</p> <p>→ il flusso monetario della gestione operativa (reddituale) è dato dalla sommatoria degli elementi compresi tra a1 e a4</p> <p>B) Gestione attività di investimento, variazioni di:</p> <p>b1) Immobilizzazioni materiali</p> <p>b2) Immobilizzazioni immateriali</p> <p>b3) Attività finanziarie</p> <p>→ il flusso monetario della gestione degli investimenti è dato dalla sommatoria degli elementi compresi tra b1 e b3</p> <p>C) Gestione attività di finanziamento, variazioni di:</p> <p>c1) Debiti finanziari a breve periodo</p> <p>c2) Debiti finanziari a lungo periodo</p> <p>c3) Mezzi propri</p> <p>→ il flusso monetario della gestione dei finanziamenti è dato dalla sommatoria degli elementi compresi tra c1 e c3</p>
--

La variazione della liquidità si ottiene con la sommatoria di A B e C

Come si può osservare, a differenza dei due schemi precedenti, nello schema di rendicontazione finanziaria i valori economici e finanziari non sono più separati, bensì sono resi omogenei in relazione all'impatto che esercitano sulle disponibilità liquide dell'azienda. Viene dunque preso in considerazione l'effettivo *cash flow* delle tre diverse tipologie di gestione, conferendo ad ognuna di esse la propria specificità, nel riconoscimento dei distinti fabbisogni e delle diverse fonti.

Analizzando più nello specifico, la gestione operativa si articola a sua volta in due aree: quella caratteristica con il proprio flusso monetario ottenuto dalla la somma del reddito caratteristico con la variazione del capitale circolante netto operativo; quella finanziaria e fiscale, che si esprime nei proventi e oneri finanziari e nelle imposte.

È sommando il flusso monetario della gestione caratteristica con le altre due componenti extra-caratteristiche che si ottiene il flusso monetario della gestione operativa.

Alla seconda voce vi è l'area delle attività di investimento, che è determinata dai fabbisogni prevalenti e dalle fonti connesse alla gestione degli investimenti patrimoniali, quali le immobilizzazioni materiali, immateriali e finanziarie.

L'ultima voce presenta infine l'area delle attività di finanziamento, le cui fonti sono determinate dall'acquisizione di finanziamenti provenienti da terzi o da un eventuale aumento significativo del capitale sociale, e i cui fabbisogni si concretizzano quando si distribuiscono utili, come porzioni di capitale proprio o, per esempio, si rimborsano prestiti in scadenza.

3.1.2 I documenti quali-quantitativi

Ai tre schemi prettamente "numerici" sopra elencati, si affiancano due documenti che hanno il ruolo di approfondimento, dal carattere più "discorsivo": la Nota integrativa e la Relazione sulla gestione.

La **Nota integrativa** può essere interpretata come la chiave di lettura delle precedenti parti contabili del bilancio e ha uno scopo duplice.

Da un lato vi è la finalità appunto integrativa, ovvero di completare il portato informativo di dati non contenuti nei prospetti numerici, ma che tuttavia risultano necessari alla rappresentazione della gestione. Rientrano tra le richieste della funzione integrativa quelle di indicare i movimenti delle immobilizzazioni, l'importo e la natura degli elementi

di costo e ricavo di incidenza rilevante, il numero medio dei dipendenti, l'ammontare dei compensi degli amministratori e il dettaglio delle operazioni di locazione finanziaria.

Dall'altro lato vi è la finalità esplicativa, con cui si precisano i valori contenuti nello schema patrimoniale ed economico, in modo da rendere più comprensibile e giustificabile la valutazione dei dati presenti in bilancio. Nello specifico, la funzione esplicativa contribuisce ad illustrare i criteri applicati alla valutazione delle voci in bilancio, la ripartizione dei ricavi delle vendite e delle prestazioni, il dettaglio e la composizione di alcune voci, la composizione specifica di ratei e risconti e la suddivisione degli interessi e di altri oneri finanziari.

La **Relazione sulla gestione** è un altro documento che accompagna il bilancio ed ha lo scopo di fornire informazioni circa l'ambito di appartenenza in cui l'azienda opera. Il documento deve infatti contenere un fedele rendiconto dell'andamento degli affari e della situazione della società in analisi, coerentemente con la complessità e l'entità degli affari che la riguardano. Specificatamente si richiede di descrivere gli investimenti in ricerca e sviluppo, i rapporti con le aziende del gruppo, i potenziali rischi in cui la società si potrebbe imbattere in futuro.

Si può concludere affermando che un'attenta lettura della Relazione sulla gestione permette di comprendere al meglio la realtà evidenziata dal bilancio.

3.2 Report

Il reporting va inteso come metodologia che analizza un insieme di dati contabili per modulare una valutazione e gli interventi migliorativi che ne conseguono. Questo processo permette di effettuare la rendicontazione di vari aspetti che risultano interessanti, come ad esempio dati di carattere qualitativo e quantitativo extra contabile.

Occorre specificare che il modello di report di seguito analizzato è relativo al settore delle arti performative, caratterizzate da uno spazio definito dove avviene la rappresentazione e da un contenuto artistico che ha funzione formativa, socializzante e che contribuisce alla crescita culturale della comunità e della sua identità collettiva. Per questa ragione, il settore di riferimento, oltre alle entrate proprie, usufruisce di importanti contributi pubblici per portare avanti il proprio operato.

Infatti, una specificità del reporting delle aziende operanti nel settore delle arti performative risiede nel fatto che il valore della performance non ha riscontro nei ricavi che provengono dall'attività caratteristica, come il prezzo del biglietto per assistere allo spettacolo.

Per questo motivo, un ruolo importante è ricoperto dalla gestione accessoria che permette l'apporto di risorse aggiuntive, come merchandising, affitto degli spazi e gestione di bookshop e caffetteria e i diritti d'uso e delle registrazioni.

Questo strumento di reporting, oltre al monitoraggio dei dati contabili, ha lo scopo di garantire trasparenza allo Stato e a tutti gli altri *stakeholders* coinvolti.

Inoltre, il report ha un impatto importante sui i comportamenti di chi, all'interno dell'azienda, detiene responsabilità a livello direttivo, tanto da incrementarne l'efficacia nell'eseguire al meglio gli obiettivi prefissati.

Per tutti questi motivi i report devono essere attendibili, relativamente ai dati che espongono e tempestivi, per poter modulare interventi correttivi.

Nella struttura di report elaborata da P. Ferrarese²⁰, si può rilevare la **dimensione temporale**, che si articola in: dato preventivo, derivante dal documento di budget, frutto di stime e rilevazioni statistiche; dato consuntivo, che mette in evidenza i risultati raggiunti di carattere contabile ed extra contabile, attraverso dati sia di carattere oggettivo che di carattere statistico; lo scostamento tra i due precedenti dati, il preventivo e il consuntivo, che mette in evidenza la distanza tra gli obiettivi previsti e i risultati conseguiti. Risalire alle cause che hanno determinato questo scostamento permette di predisporre le eventuali azioni correttive future. Vi è poi un'altra dimensione da considerare, quella **contabile**, che si può categorizzare in: **elementi reddituali**, che nel dettaglio presentano un prospetto di ricavi, costi e margini; **indicatori**, intesi come parametri sintetici di **economicità** e di **performance**. Il report sopra descritto è esemplificato nella tabella che segue.

²⁰ P. Ferrarese, *Elementi di project management e modelli di report per le aziende culturali*, Libreria Editrice Cafoscarina, 2016

Tabella 3.4 Schema del modello di report.

	Budget originario			Consuntivo		Scostamento senza interventi		Budget rivisto		Scostamento con interventi	
	Trime - stre	Residuo anno	Totale anno	Trime - stre	Totale anno	Trime - stre	Totale anno	Preventivo a finire	Totale anno	Residuo anno	Totale anno
Azienda Teatro	1	2	3 2 + 1	4	5 4 + 2	6 4 - 1	7 5 - 3	8 Rev. 2	9 4 + 8	10 8 - 2	11 9 - 3
A) Variabili relative all'equilibrio reddituale											
B) Variabili relative all'equilibrio patrimoniale-finanziario											
C) indicatori di economicità e performance											

Nel report d'azienda, le variabili relative alla gestione economica reddituale riguardano il modo in cui si è generato il reddito, che risulta dalle diverse aree gestionali: caratteristica, accessoria, finanziaria e fiscale.

La gestione caratteristica comprende i ricavi di vendita dei biglietti, i contributi che provengono sia dalle istituzioni pubbliche che dai privati e dagli sponsor. Questi elementi compongono il valore della produzione.

In aggiunta va annotato ciò che deriva dal primo margine, ovvero il divario tra ricavi sommati ai contributi e i costi interni, e dal secondo margine, ovvero la differenza tra il primo margine e i costi esterni.

Nello specifico, il primo margine mostra la flessibilità di gestione: se ampio, permette di acquisire collaborazioni esterne, se ristretto, costringe all'utilizzo di sole risorse interne. Inoltre, un valore positivo del secondo margine attesta che le scelte artistiche intraprese hanno mantenuto un equilibrio tra costi e proventi.

La gestione accessoria comprende i ricavi provenienti da comparti limitrofi all'attività caratteristica, che risultano di fondamentale importanza per il mantenimento dell'economicità gestionale.

La gestione patrimoniale-finanziaria è composta dagli elementi dello Stato patrimoniale e del Rendiconto finanziario, ovvero il capitale circolante netto, gli investimenti programmati e l'indebitamento. Vi sono inoltre i flussi monetari della gestione operativa, della gestione dei finanziamenti e della gestione degli investimenti.

È necessario approfondire il concetto di **economicità**, che riguarda il difficile rapporto tra i proventi propri e i costi sostenuti e può essere analizzata valutando rispettivamente l'efficacia dell'azione e l'efficienza dell'impegno delle risorse. Questo concetto fondamentale si concretizza nella capacità di raggiungere elevati standard di partecipazione e risultato mantenendo l'autosufficienza.

Gli indicatori di economicità relativi alle singole rappresentazioni si articolano in dati contabili ed extra-contabili e in categorie di produzioni.

Nello specifico, i dati contabili riguardano l'incidenza dei ricavi di vendita sui costi e l'incidenza dei costi interni e dei costi diretti sul totale dei costi.

I dati extra-contabili invece riguardano misurazioni di tipo statistico relative all'indice di occupazione della sala, al numero di spettatori paganti e al costo medio del biglietto.

Gli indici riguardanti le diverse categorie di produzioni si riferiscono al numero di produzioni, di progetti speciali e ai risultati ottenuti nel reperimento degli sponsor.

Con gli indicatori di performance si va a valutare l'efficacia artistica dell'azienda e delle proposte più o meno innovative che offre al pubblico di riferimento.

Utilizzando indicatori quantitativi si indaga su aspetti numerici riguardanti: le produzioni, le rappresentazioni, le repliche per ciascuna produzione, le co-produzioni e gli accordi di vendita delle proprie produzioni ad altre istituzioni teatrali.

Ulteriori aspetti numerici riguardano la fruizione degli spettacoli: il pubblico pagante, l'incidenza degli abbonamenti, il prezzo medio del biglietto, l'indice di copertura posti, la ripartizione dei ricavi per categoria di pubblico e per canale di vendita.

Gli aspetti qualitativi invece riguardano il consenso da parte di critica e pubblico, documentato attraverso recensioni, questionari, interviste e numero di menzioni e interazioni sui *social media*.

Va infine monitorata l'attività a fini didattici intrapresa verso categorie particolari di utenti, come gli studenti di ogni ordine e grado e fasce anziane della popolazione.

Capitolo IV – Valorizzazione delle arti performative in Italia

La valorizzazione va intesa come funzione che risponde alla necessità di diffondere, far conoscere e rendere accessibili i valori del bene culturale in questione. Ci sono vari spazi e contesti deputati alla fruizione delle arti performative: dai teatri tradizionali che includono nel loro cartellone spettacoli, concerti e performance, ai festival che offrono la possibilità di “immergersi” nell’esperienza performativa contemporanea.

In Italia esiste una varietà di istituzioni che si dedicano alla promozione e alla diffusione delle arti performative, in occasioni quali eventi *site-specific*, rassegne, manifestazioni biennali.

Verranno ora presi in analisi alcuni degli esempi più importanti su scala nazionale che si impegnano nella realizzazione di appuntamenti volti sia alla promozione che alla produzione delle arti performative.

4.1 La Biennale di Venezia

Nell’ambito veneziano delle arti performative è fondamentale menzionare le sezioni de **La Biennale** dedicate a **teatro** e **danza**, entrambe virtuosissime occasioni di produzione e promozione dello spettacolo dal vivo contemporaneo. Come per le altre sezioni riguardanti la musica, il cinema, l’arte figurativa e l’architettura, anche la danza e il teatro godono di premiazioni: si tratta del Leone d’oro alla carriera e del Leone d’argento, che ogni anno vengono assegnati a professionisti e/o a istituzioni che si distinguono come più meritevoli. Entrambi i settori della danza e del teatro sono parte di Biennale College, un progetto dedicato alla formazione dei giovani all’interno dell’istituzione, che annualmente promuove bandi aperti a professionisti delle arti performative.

4.1.1 Festival internazionale del teatro

Per quanto riguarda il teatro, nel 1934 viene istituito il settore che se ne dedica autonomamente. Inizialmente la scelta è stata quella di rappresentare le sceneggiature classiche di soggetto veneziano, con l'intento di portare il teatro negli spazi pubblici della città. Nata con l'idea di essere una manifestazione biennale, già dal 1936 il festival assume una frequenza annuale che tutt'ora viene mantenuta. Solitamente il festival dedicato al teatro si tiene nel mese di luglio, per la durata di una decina di giorni.

Figura 4.1 Locandina della XXXXVIII edizione del festival, intitolata "Nascondi(no)".



4.1.2 Festival internazionale di danza contemporanea

Il settore danza viene istituito nel 1999 e, per i primi anni, gli spettacoli venivano articolati nel periodo compreso tra maggio a ottobre. A partire dal 2003 la manifestazione si declina con il nome di Festival internazionale di danza contemporanea, affermandosi come una delle attività più significative nel panorama locale, che vede la partecipazione di importanti danzatori e danzatrici internazionali. La manifestazione dedicata alla danza solitamente si tiene a cavallo tra i mesi di luglio e agosto, con una durata che varia tra una e due settimane.²¹

²¹ <https://www.labiennale.org/it>

Figura 4.2 Locandina della XV edizione di Biennale Danza.



4.2 Triennale Teatro di Milano

Fondata nel 1923, Triennale Milano è una delle istituzioni culturali più importanti a livello internazionale. Indaga la complessità del contemporaneo attraverso le diverse forme in cui questo può esprimersi: design, architettura, arti visive, sceniche e performative. Fin dalle origini, il suo scopo è quello di promuovere una concezione unitaria di tutte le forme d'arte e di espressione creativa, strettamente collegate alle evoluzioni socio-culturali.²² Ancora oggi questa istituzione è emblema della città che la ospita. L'istituzione è ospitata all'interno del Palazzo dell'Arte, nel cuore verde di Milano, Parco Sempione. Ampi sono le sale e gli spazi che vengono allestiti in base alle necessità e agli eventi presentati. Per quanto riguarda il teatro e le arti performative nel 1975 Sisto Dalla Palma fonda il CRT **Centro di Ricerca per il Teatro**, oggi conosciuto come Triennale Milano Teatro, punto di riferimento nel campo della sperimentazione e della ricerca teatrale italiana e internazionale.

Hanno calcato le scene della Triennale nomi importantissimi del teatro di ricerca internazionale: Tadeusz Kantor, Jerzy Grotowski, l'Odin Teatret, il Living Theatre, il Bread and Puppet, Robert Wilson, Meredith Monk, Thierry Salmon, Lev Dodin e César Brie. Accanto a questi, anche i nomi più significativi della scena italiana: Leo de Berardinis, Carlo Cecchi, Giorgio Barberio Corsetti, Federico Tiezzi e Sandro Lombardi, Gabriele Vacis

²² <https://triennale.org/chi-siamo/storia-e-mission>

e Marco Paolini, Moni Ovadia, Pippo Delbono, Danio Manfredini, Teatro Valdoca, Marco Baliani, i Motus, Emma Dante e molti altri.²³

Nel 2013 il CRT Centro di Ricerca per il Teatro si è unito al CRT Artificio, altro gruppo fondato nel 1984 che mira all'individuazione e promozione di artisti che si prefiggono la ricerca e il rinnovamento del linguaggio teatrale. L'unione delle due realtà ha dato via ad un'intensa programmazione presso il Teatro dell'Arte della Triennale di Milano riuscendo a fondere le arti dal vivo (teatro, danza e musica), le arti applicate (architettura, design, moda) e quelle derivate dalle nuove tecnologie digitali ed elettroniche.²⁴

4.2.1 Fog festival

A Milano, nell'ambito della sezione Teatro della Triennale, si tiene il **FOG festival**, che giunge nel 2021 alla sua quarta edizione. Si tratta di una manifestazione ancora giovane ma già affermata a livello nazionale, che si contraddistingue per la sua proposta densa e articolata in una moltitudine di linguaggi del performare. È così che nel suggestivo e poliedrico spazio della Triennale di Milano si alternano spettacoli, concerti, coreografie, azioni e installazioni: un ampio ventaglio di dispositivi scenici transdisciplinari che si relazionano alla complessità del presente. Partendo dal desiderio di instaurare un rapporto solido e solidale con la città, la programmazione di FOG festival si espande oltre i confini nazionali, arricchendo ogni sua edizione col coinvolgimento di vari paesi del mondo occidentale.

Immagine 4.3 Locandina della IV edizione del festival, realizzata da Alessandro Gottardo²⁵.



²³ <https://www.milanoinscena.it/teatro/triennale-milano-teatro/>

²⁴ <https://spettacolo.mam-e.it/crt/>

²⁵ <https://triennale.org/magazine/shout-fog-festival>

4.3 Esempi minori di produzione e promozione di arti performative

Tra le realtà più influenti in Italia si colloca **Santarcangelo dei Teatri**, associazione culturale che dal 1971 realizza negli spazi urbani della cittadina romagnola un festival dedicato alle arti della scena contemporanea. La volontà è sempre stata quella di intersecare la dimensione internazionale delle presenze artistiche con quella locale dello spazio pubblico e della collettività dei suoi abitanti.

Questa sinergia tra arte e dimensione pubblica si dimostra efficace, in quanto Santarcangelo Festival è tutt'ora uno dei più significativi appuntamenti europei nell'ambito del teatro e della danza. Solitamente la manifestazione si tiene nel mese di luglio per dieci giorni, ma le attività promosse dall'associazione continuano tutto l'anno, costituendo il principale nutrimento del panorama teatrale del territorio. Il 2020 voleva essere l'occasione per celebrare i 50 anni del Festival e, nonostante varie limitazioni, si è tenuta un'intraprendente edizione che ha dimostrato una grande forza organizzativa. La celebrazione del cinquantenario è proseguita nell'edizione 2021.²⁶

Immagine 4.4 Locandina della XXXXX edizione del festival Santarcangelo.



Altro luogo importante per le arti performative contemporanee è **Centrale Fies**, centro indipendente di residenza e di produzione che abita una centrale idroelettrica di inizio Novecento situata nel suggestivo quadro delle montagne trentine, distinguendosi come primo esempio italiano di recupero di archeologia industriale a fini artistici e culturali. Il progetto è stato avviato nel 1999 con la Cooperativa il Gaviale, che già dal 1980 cura il

²⁶ <https://www.santarcangelofestival.com/>

festival Drolesera, un'esperienza che spazia dalle arti performative a quelle visive, passando per il teatro. Oltre al festival, che solitamente si tiene nel mese di agosto, la centrale è un luogo trans-settoriale che si dedica alla ricerca tutto l'anno, ospitando artisti e compagnie teatrali in residenza, offrendo supporto pratico e produttivo. Nel 2020 Drolesera festival è diventato un allenamento collettivo all'azione e al pensiero, distribuito in vari momenti dell'anno, articolato in diversi appuntamenti online e in presenza – denominati capitoli.²⁷

Immagine 4.5 Facciata della centrale idroelettrica di Dro (TN), sede del Drolesera festival²⁸.



Nelle Marche si tiene ogni estate lo storico appuntamento con **INTEATRO**, un festival dedicato all'innovazione e alla ricerca nel settore del teatro e della danza. Questa esperienza ha radici ben datate, in quanto nasce nel 1977 come Festival internazionale di Polverigi (piccola città nella provincia di Ancona) per poi mutare nome, senza però

²⁷ <http://www.centralefies.it/>

²⁸ <http://www.fieslocation.it/spazi-centrale-fies/> Nell'immagine 4.5 viene raffigurata l'installazione, risalente al 2016, di banner verticali sulla facciata di Centrale Fies. "This is not a castle" è un messaggio ironico verso chi guarda da fuori il complesso architettonico, che per l'appunto non è un castello bensì una centrale elettrica riqualificata.

abbandonare la suggestiva location. Infatti, INTEATRO si svolge tutt'ora negli spazi della cittadina di Polverigi, nonostante una parte della programmazione venga ospitata in spazi culturali di riferimento ad Ancona, come la Mole Vanvitelliana e il Teatro delle Muse. Negli anni, la manifestazione ha assunto una valenza storica, in quanto è stata attraversata da moltissimi artisti internazionali di grande prestigio. Dal 2014, l'evento è gestito da Marche Teatro scarl, un consorzio nato per unire gli organismi teatrali più importanti a livello regionale, che ha ottenuto il riconoscimento di Teatro di rilevante interesse culturale.²⁹

Immagine 4.6 Locandina della XXXIV edizione di INTEATRO festival.



In Puglia ci sono diverse realtà che agiscono nel panorama delle arti performative; tra queste è importante segnalare due teatri attivi a partire dagli anni '80, che vengono in seguito riconosciuti dal Mibact all'interno del circuito del Teatro stabile d'Innovazione. Ad Aradeo, in provincia di Lecce, nasce nel 1985 il **Teatro Koreja**, esperienza complessa e dal nome singolare: il termine *koreja*, proveniente dal dialetto griko, viene menzionato da Jerzy Grotowski a significare "tre in uno: danza, musica, canto"; ed è proprio questo l'intento, ovvero veicolare linguaggi diversi all'interno di un unico contesto. Per una dozzina di anni, il Teatro Koreja organizza e promuove il festival internazionale "Aradeo e i teatri", un'occasione allora unica nell'ambito del teatro contemporaneo nell'Italia del

²⁹ <http://www.inteatro.it/>

sud. In seguito, la sede viene spostata nella città di Lecce e l'esperienza si trasforma in Cantieri Teatrali Koreja, consolidando la sua portata della ricerca e dell'azione teatrale in un contesto meno periferico e più attraversato. Nel 2021 si è tenuta la XV edizione del "Teatro dei luoghi fest", una manifestazione che dura per i tre mesi estivi di giugno, luglio e agosto e che vede la scena spostarsi all'aperto; quest'anno infatti è stato inaugurato l'Ortale, la nuova sede del festival.³⁰

Immagine 4.7 Locandina della XV edizione del festival estivo organizzato dal Teatro Koreja³¹.



Nella rete dei Teatri di Bari si colloca invece il **Teatro Kismet**, nato nel 1981 dalla volontà e dall'impegno di compagnia teatrale di giovani attori. In questo caso il termine *kismet* deriva dal sanscrito e significa "felice destino", nome emblematico che correttamente esprime e rappresenta la fortuna di questa esperienza multiforme. Infatti, l'attività di Kismet si articola in diversi percorsi produttivi, coinvolgendo artisti di provenienza nazionale e internazionale, in una pratica di mediazione tra teatro e altre forme d'arte, come la pittura, la scrittura, la musica, la fotografia. Questo teatro si contraddistingue per il suo carattere e intento profondamente popolare, aprendo le sue porte alla cittadinanza, coinvolgendo anche le fasce più giovani di pubblico.³²

Nella città di Potenza, in Basilicata, dal 2008 si tiene **Città delle 100 scale festival**, una rassegna internazionale di danza contemporanea e arti performative che, proprio negli

³⁰ <https://www.teatrokoreja.it/>

³¹ <https://culturmedia.legacoop.coop/presentato-teatro-dei-luoghi-fest-2021-nel-spazio-allaperto-dei-cantieri-koreja/>

³² <http://www.teatridibari.it/kismet/>

spazi cittadini, mette in scena pratiche di intersezione tra corpi umani e corpi urbani. La realizzazione di questo evento, unico nel suo genere, è curata dall'associazione Basilicata 1799, che opera nel territorio con l'intento di trasformare, grazie all'intervento artistico, i siti ormai pressoché abbandonati del centro storico di Potenza. Ogni anno, a cavallo tra settembre e ottobre, si sviluppa questo festival che dura oltre un mese, permeando, attraverso il gesto performativo, il contesto urbano che diventa protagonista di riqualificazione e partecipazione.³³

Immagine 4.8 Locandina della XIII edizione del festival Città delle 100 scale.



Ancora nel contesto meridionale si colloca un altro importantissimo appuntamento: il **Napoli teatro festival**, manifestazione che ogni anno, nei mesi di giugno e luglio, porta nella capitale campana ospiti internazionali. Il festival, giunto ormai alla sua dodicesima edizione, è realizzato dalla Fondazione Campania dei festival, grazie anche al sostegno della Regione. Questo evento ha una doppia portata, in quanto da un lato vuole produrre spettacoli e promuovere la scrittura di testi per il teatro e, dall'altro, vuole con questa occasione valorizzare luoghi, artisti e professionalità di Napoli. La volontà è quindi quella di riunificare le arti in una visione interdisciplinare, rappresentando e innovando il panorama locale.³⁴

Sempre a Napoli, sorge il **teatro Galleria Toledo**, un'esperienza interessante e accogliente che 30 anni fa ha aperto le sue porte alla città. Si tratta di un interessante luogo di produzione teatrale e ricerca drammaturgica che si contraddistingue a livello nazionale per la grande capacità qualitativa dei suoi programmi, in cui sono inclusi anche cinema e

³³ <https://www.cittacentoscale.it/>

³⁴ <https://campaniateatrofestival.it/>

musica. È infatti inserito nel circuito del Teatro Stabile d’Innovazione e ospita nei suoi spazi molte produzioni contemporanee, sostenendo eventi legati alla sfera sociale.³⁵

Immagine 4.9 Locandina della XXI edizione di *Doppio sogno*, rassegna di cinema musica e teatro curata dalla Galleria Toledo.³⁶



È altrettanto importante menzionare il **Florian Espace**, centro di produzione teatrale di Pescara, unica e preziosa esperienza di *teatro off* nell’area abruzzese. La nascita di questa realtà risale al 1988, anno in cui viene inaugurato lo spazio del Florian Metateatro, frutto anche del contagioso spirito avanguardistico alimentato dalla Galleria d’arte Convergenze, spazio che ha ospitato spesso le arti performative. Il Florian Espace è la sede stabile della compagnia teatrale Florian ma è stata e continua ad essere la casa di molte altre interazioni: da laboratori rivolti alla città, a contaminazioni sonore, fino a intere stagioni di teatro, musica e danza. Questo spazio si colloca nel circuito alternativo di promozione delle arti performative contemporanee, grazie alle molteplici co-produzioni, all’ospitalità e ai rapporti creativi che ha accolto nel corso dei suoi ormai 33 anni di attività.³⁷

Immagine 4.9 Cartellone della stagione 2019/2020 del Teatro Florian Espace di Pescara.

³⁵ <https://galleriatoledo.it/index.php/it/>

³⁶ <https://galleriatoledo.it/index.php/it/rassegne/doppiosogno>

³⁷ <https://www.florianteatro.com/>

www.florianteatro.com

Florian Espace
via Valle Rivetto 39 Pescara

Teatro d'Autore
e altri linguaggi

Florian Metateatro
Centro di Produzione Teatrale
direzione artistica Giulia Basel

2020 Stagione 2019-20 Parte Seconda

SABATO 1 ore 20.45 alla Spazio Matta
FLORIAN METATEATRO - LE DISSESE (Teramo/Pescara)
TUTTO SCORRE di Massimo Sgorbani
con Odette Piccioli e Daniele Ciglia regia di Serena Maltoni Bassi
Drammaturgia Contemporanea

MERCOLEDÌ 5 MATINEE
COMPAGNIA TEATRO BINARIO 7 (Monza)
MUNCH autoritratto su carne/nuova versione dell'Uffizi
Testo interpretazione e regia di Corrado Accordini
Parole d'Arte
da **LUNEDÌ 10 a Giovedì 13** MATINEE
FLORIAN METATEATRO - BRADAMANTE TEATRO (Pescara)
PAOLO DEI LUPI ispirato alla vita di Paolo Barasso, **diologo e poeta**
di e con Francesca Camilla D'Amico regia di Roberto Anghinani
Teatro di narrazione

SABATO 15 ore 20.45 **DOMENICA 16** ore 18.00
FONDAZIONE LUZZATI-TEATRO DELLA TOSSE (Genova)
AMLETTO testo e regia Emanuele Conte con Enrico Campanari
Assolomonolo

VENERDÌ 21 - SABATO 22 ore 20.45
FLORIAN METATEATRO (Pescara)
In collaborazione con TEATRO NAZIONALE DELLA TOSCANA
TRUMAN CAPOTE questa cosa chiamata amore
di Massimo Sgorbani con Gianluca Ferrato regia di Emanuele Conte
Drammaturgia Contemporanea

VEN 28 - SAB 29 ore 20.45 - **DOM 1 MARZO** ore 20.00***
TEATRO DELLE ARIETTE (Valsamoggia-BO)
ATTORNO A UN TAVOLO piccoli fallimenti senza importanza
di e con Paola Berselli e Stefano Pasquini e con Maurizio Barattini
Teatro da Mangiare

GIOVEDÌ 5 ore 20.45
FLORIAN METATEATRO - C.SS./ACCADEMIA DEGLI ARTEFATTI
(Pescara /Idine)
LA CHIAVE DELL'ASCENSORE di Agatha Kristof
con Anna Paola Vellaccio regia di Fabrizio Arcuri
Drammaturgia contemporanea - L'Europa è qui

VENERDÌ 13 ore 20.45
SETTIMO CIELO (Arsoli/Roma)
PASQUAROSA *monella e pittrice*
di e con Gloria Sapiro e Maurizio Repetto
Parole d'arte

SABATO 21 ore 18.00***
FLORIAN METATEATRO (Pescara)
BAGNO BORBONICO testo e regia Giulia Basel
con Umberto Marchesani
si terrà al Museo delle Genti d'Abruzzo
La storia si fa teatro

DOMENICA 22 ore 18.00
IL PASSAGLIO-CANTASTORIE A QUATTRO CORDE (Pineto-TE)
ASCOLTATE TUTTI QUANTI
le storie cantate di uomini, donne, eroi e santi
di e con Graziella Guardiani (canto e flauti) Giovanni Ciuffarini (basso)
Tommaso Paolone (contrabbasso) Carlo Di Silvestre (chitarra)
Tuttoinlarmusica

VENERDÌ 27 ore 20.45
INTRONCHI TERRESTRI (Massina)
IL MIO NOME È CAINO di Claudio Fava
con Ninni Buschetta e Cetina Donato (pianoforte) regia Laura Spadaro
Teatro Civile

DOMENICA 19 ore 18.00***
DUO ZUNIGA-RUGGIERI (Viterbo-Pescara)
Baltazar Zuniga (tenore) Francesco Ruggieri (pianoforte)
Schubert Impromptus Lieder-Schumann Dichterlieder
Concerto Classico in collaborazione con l'Olandese Volante

VENERDÌ 24 ore 20.45
TEATRO DEL PARADOSSO (Loreto Aprutino)
in collaborazione con ARTI E SPETTACOLO
NO STORIA DI UN RIFIUTO
di e con Giacomo Vallozza regia di Giancarlo Gentile
La storia si fa teatro

DOMENICA 10 - LUNEDÌ 11 ore 20.45
COMPAGNIA PICCIONI/DE GIOVANNI (Roma)
SONO PARTITA DI SERA omaggio a Gabriella Ferri
di Betta Cianchini con Valentina De Giovanni
Gabriele Elliott Parrini (chitarra) regia Camilla Piccioni
Teatro e canzone

VENERDÌ 22 - SABATO 23 ore 20.45
RIBEDA TEATRO (Pescara)
SOTTO IL DISORDINE DELLA REALTÀ di Niccolò Nardicchi
e Laura Nardicocchi con Antonio De Stefano Iaria Giorgi Claustro
Guidi produzione Florian Metateatro -Theatron 2.0-TodiOff Festival
Anteprima Nazionale

INGRESSO € 12 - RIDOTTO € 10 - RIDOTTO SPECIALE € 8 (per allievi scuole di teatro, danza, musica convenzionate e Under 18)
ABBONAMENTI A 7 SPETTACOLI A SCELTA
*** **ATTORNO A UN TAVOLO** posto unico comprensivo di cena € 20 prenotazione obbligatoria
CONCERTO ZUNIGA-RUGGIERI intero € 15 ridotto € 10 prenotazione consigliata
BAGNO BORBONICO posto unico comprensivo di ingresso al museo € 8 prenotazione obbligatoria

INFO tel. 085/4224087 - 393/9350933
organizzazione@florianteatro.it

MARZO FEBBRAIO APRILE MARZO MAGGIO

Nel panorama romano si collocano due realtà molto influenti, accomunate da molti elementi: dagli spazi al pubblico di affezionati, dalle scelte artistiche del programma alla visione sulla città. La più giovane tra le due è **Short Theatre**, un festival di arti performative che dal 2006 prende forma in una comunità temporanea che si rinnova ogni anno intorno ai percorsi artistici provenienti dalla scena nazionale ed internazionale: spettacoli, performance, installazioni, incontri, concerti e dj set. Una lente con cui interrogare i linguaggi che cambiano, immaginando nuove affinità, oltre i confini disciplinari, generazionali, geografici e culturali. Il festival si tiene nella prima metà di settembre e si disloca in varie location: la sua "casa" è la Pelanda, un padiglione nel complesso del Mattatoio adibito a teatro, dove si sviluppa la maggior parte della manifestazione; l'inaugurazione è ospitata da varie istituzioni importanti, come la Reale Accademia di Spagna; alcuni tra gli spettacoli più importanti vengono messi in scena al Teatro Argentina e dal Teatro India. A partire dal 2019 si è aggiunta una nuova tappa ai luoghi del festival: si tratta di WeGil, nome dato agli spazi dell'Ex GIL, un edificio di epoca

fascista che è mutato in uno spazio culturale polivalente, riaperto dalla Regione Lazio e riqualificato anche grazie a Short Theatre.

Immagine 4.10 Insetto del programma realizzato nel 2019, primo anno in cui il festival si è allargato negli spazi dell'Ex Gil (RM).



L'altro appuntamento romano è **Romaeuropa festival**, nato nel 1986, viene ormai riconosciuto come il più importante festival italiano e tra i più influenti d'Europa. Il festival, figlio dell'omonima fondazione, giunge nel 2021 alla sua XXXVI edizione. È sempre stato attraversato da un pubblico eterogeneo e numerosissimo: una platea composita, come composita è l'offerta culturale del festival, che abbatte le barriere tra cultura "alta" e "di massa", all'insegna dello scambio, del connubio e dell'intreccio, tra culture e codici espressivi. Ogni anno Europa, Asia, America, Oceania, Africa si incontrano nella Capitale in una partitura spettacolare fatta di danza, teatro, musica, cinema, incontri

con gli artisti, arti visive e sfide tecnologiche. I suoni e le espressioni artistiche di cinque continenti costruiscono un'esperienza estetica intensa che distribuisce in un'articolata geografia di spazi il piacere dello spettacolo per oltre due mesi.

Immagine 4.11 Una presentazione ospitata all'interno dell'Opificio, sede della fondazione Romaeuropa.³⁸



Queste ultime due realtà romane sono tra le più significative e influenti nel panorama nazionale e, in quanto tali, verranno prese in analisi e approfondite dal punto di vista economico rispettivamente nei capitoli V e VI.

³⁸ <https://romaeuropa.net/opificio/>

Capitolo V – Short Theatre Festival

5.1 Associazione Culturale Area06

5.1.1 Storia e *mission*

L'associazione culturale AREA06 è nata nel 2001 come piattaforma, attiva a livello nazionale ed europeo per la produzione, organizzazione e promozione di diversi formati legati allo spettacolo dal vivo. AREA06 è stata fondata da un collettivo di artisti e organizzatori operanti nella città di Roma, con l'obiettivo di attuare, attraverso un lavoro di coordinamento, un'azione di politica culturale articolata e stabile che raccogliesse diverse esigenze artistiche e proponesse alla città modalità produttive culturali originali. Nel 2006 l'associazione ha ideato il **festival Short Theatre** e ne ha curato da allora ogni edizione, riuscendo a portare avanti ormai da quindici anni un progetto che resta coerente nei principi e nelle modalità. Il festival è sostenuto dalle amministrazioni locali e dal Ministero dei Beni e delle Attività Culturali e del Turismo come Festival Multidisciplinare. Multidisciplinarietà, innovatività e sostegno alla creatività emergente; messa in rete di progetti e artisti internazionali, collaborazione con realtà nazionali e internazionali affini, curiosità, attenzione nei confronti di processi culturali e sociali "minori", locali e non; capacità di fornire strumenti di lettura della realtà contemporanea attraverso le arti sono le traiettorie che da sedici anni guidano Short Theatre nel portare avanti un'azione fondamentale di mediazione culturale tra discipline artistiche differenti, tra pubblici eterogenei, in un contesto complesso come quello romano.

La tensione verso l'innovazione è un elemento che caratterizza anche i processi organizzativi di AREA06: il gruppo di lavoro è costituito in parte da un nucleo di figure tenute insieme da un forte senso di adesione a quella che è ben più di una semplice organizzazione culturale, garantendo così continuità negli obiettivi e nelle linee di ricerca di Short Theatre. A queste poi ogni anno si aggiungono nuovi collaboratori, garantendo così ricambio e innovazione nelle modalità di lavoro e nell'approccio agli ambiti di ricerca, in un confronto continuo tra le generazioni e le esperienze di provenienza. L'associazione è stata gestita seguendo i principi della "*learning organization*", una modalità che permette di affrontare i cambiamenti dell'ambiente circostante a livello sociale, politico e personale, tramutando le crisi in un'opportunità di cambiamento ed evoluzione, rispondendo con continuità lavorativa e

progettuale a tutti i mutamenti politici e amministrativi che si sono succeduti negli anni. Non solo creatività, ma un ambiente professionale in cui intuizione e strategia hanno lavorato insieme giorno per giorno. Lo staff che costruisce ogni anno il festival è trasversale sia nella generazione di appartenenza, che nella collocazione professionale di ognuno: organizzatori, artisti, amministratori, giovani tirocinanti, *moodboarder*, tecnici e professionisti dello spettacolo dal vivo. Questa varietà permette l'instaurazione di nuove forme di comunicazione, di relazione, nuove convenzioni che spostino lo sguardo rispetto al mondo.

Nella direzione di un superamento dei confini culturali e disciplinari, Short Theatre da anni collabora poi con diverse realtà culturali cittadine, intercettando così strati e tipologie diverse di pubblico e inaugurando pratiche di inclusione sempre più efficaci: oltre allo spazio dedicato alla programmazione di arti performative, in questi anni Short Theatre ha posto particolare attenzione ai percorsi di *audience development*, alla cura di incontri e conversazioni su temi eterogenei, alla presentazione di progetti artistici *site-specific* – nati cioè in relazione alle aree urbane in cui si realizzano e con il coinvolgimento delle comunità locali.

Short Theatre diventa a ogni edizione più popolare tra gli spettatori e gli operatori e sempre più influente su scala internazionale, tenendo salda la sua vocazione politica e sociale e la sua precisa collocazione nel panorama culturale, dando spazio tanto alla programmazione teatrale e di danza che a quella musicale, così come ai progetti di formazione, agli incontri e a tutti quei formati capaci di incontrare le esigenze di un territorio complesso e stratificato come quello di Roma. È stato riconosciuto dalle istituzioni politiche locali e nazionali, diventando un evento chiave nel calendario culturale di Roma e della Regione Lazio, che lo ha selezionato come uno dei punti strategici per la promozione dei propri progetti culturali.

L'internazionalizzazione delle scene è una delle priorità del festival, che ogni anno ospita nella propria programmazione numerosi artisti internazionali europei ed extraeuropei tra i nomi di spicco del panorama artistico – tra cui Jérôme Bel (FR), Tiago Rodrigues (PT), Dana Michel (CDN), Milo Rau (CH), Rimini Protokoll (CH/FR), Marlene Monteiro Freitas (CV), Cecilia Bengolea (AR), Joris Lacoste (FR) – e selezionando tra i percorsi emergenti più interessanti – pensiamo a Malika Taneja (IND), Jaha Koo (NL/KR), Oona Doherty (UK), ecc. – collaborando ogni anno con circa 10 Istituti di Cultura e Ambasciate.

Allo stesso modo, Short Theatre sostiene la mobilità e la circuitazione degli artisti italiani di cui segue il lavoro da vicino: ogni anno almeno 5 di questi sono poi impegnati in tournée estere, grazie anche alla partecipazione ai network di cui Short Theatre è parte.

5.1.2 Alleanze, progetti europei e collaborazioni

La connessione con la scena artistica europea è diventata più solida anno dopo anno, tanto da porre Short Theatre al centro delle reti di promozione e circolazione internazionale degli artisti. Short Theatre è infatti partner di quattro progetti europei: Fabulamundi. Playwriting Europe; More than this; Shift key; Festival of the future.

Fabulamundi. Playwriting Europe è un progetto di cooperazione che ha come obiettivo il sostegno e la promozione della drammaturgia contemporanea in Europa, al fine di consolidare e potenziare le attività e le strategie degli artisti che operano nel settore. Fabulamundi si è svolto dal 2017 al 2020 in 10 paesi europei, con 15 partner fra teatri, festival e organizzazioni culturali in Italia, Francia, Germania, Spagna, Romania, Austria, Belgio, Polonia, Inghilterra e Repubblica Ceca, e con altri 8 paesi gemellati, coordinato da PAV.

Il progetto – del quale Short Theatre è partner sin dall’inizio – è stato finanziato due volte dalla Commissione Europea, nel 2013 e nel 2015, e ha proseguito il suo viaggio attraverso l’Europa fino al 2020 grazie ai fondi di Creative Europe 2014-2020.

More than this è un progetto di cooperazione europea che vede tra i partner L’Officina – Festival Dansem e il Festival Parallèle – Productions Parallèle di Marsiglia, l’Universidad Carlos III de Madrid, Máterias Diversos di Lisbona, Kanuti Gildi SAAL di Tallin, Ramallah Contemporary Dance Festival e Short Theatre, il cui scopo è condividere con un vasto pubblico la complessità delle geografie da cui provengono i partner, dando forma a uno spazio comune e vibrante.

Shift key riunisce in una rete nata nel 2010 un gruppo di festival internazionali europei dedicati alle performing arts, con l’obiettivo di sostenere la mobilità degli artisti emergenti. International Theater Festival MESS (Sarajevo), Short Theatre (Roma), ACT Festival (Bilbao), BE FESTIVAL (Birmingham) e ITS Festival (Amsterdam) hanno così in questi anni contribuito alla mobilità e al sostegno di compagnie emergenti. SHIFT KEY

mira a rinvigorire e rinforzare il partenariato tra i festival per non solo facilitare la mobilità degli artisti ma per costruire un sostegno più solido alle loro carriere.

Festivals of the future è un progetto di cooperazione tra cinque festival, per esplorare insieme modelli alternativi e immaginare i festival del futuro in modo innovativo e sostenibile. Insieme a Short Theatre, gli altri partner sono **Transform** (Leeds) – capofila, **MIRfestival** (Atene), **Take Me Somewhere** (Glasgow) e **Festival Parallèle – Productions Parallèle** (Marseille), con i partner associati: **D-Caf** (Egitto), **My Wild Flag** (Svezia), **Les Urbaines** (Svizzera) e **Homo Novus** (Vilnius).

Attraverso residenze collettive e progetti collaborativi, Festivals of the Future riunisce gli staff dei festival coinvolti per interrogare ogni componente delle proprie pratiche di lavoro, da modelli a basse emissioni di carbonio, ai finanziamenti alternativi, fino alla leadership collaborativa, la co-creazione, lo sviluppo del pubblico e altro ancora.

Short Theatre è inoltre parte di diverse reti e network nazionali ed internazionali, volti alla mobilità e all'internazionalizzazione della scena artistica, tra cui:

I.N. Italia - L'esigenza di trovare forme di collaborazione partendo dalle sensibilità comuni verso le arti contemporanee e le arti performative in genere ha portato alla creazione, nel 2012, del network Finestate Festival. Per il triennio 2018/2020 il network sceglie di rifondarsi, sotto il nuovo nome di I.N. (Italia – Network). Tra i partner di I.N. Italia: Comune di Bassano del Grappa – B.motion/Operaestate Festival Veneto, Festival Internazionale della creazione contemporanea di Terni/Indisciplinarte, Fondazione CRT Teatro dell'Arte; 5 Teatri di produzione: TSV Teatro Stabile del Veneto – Teatro Nazionale, MET Fondazione Teatro Metastasio/Contemporanea Festival, TPE Teatro Piemonte Europa/Festival delle Colline Torinesi, Sardegna Teatro, Fondazione Teatro Grande di Brescia.

Short Theatre è partner dall'ottobre 2018 del network **Boarding pass plus dance**, rivolto all'internazionalizzazione delle carriere artistiche dei giovani artisti italiani e delle strutture attive nel panorama italiano. BPPD coinvolge Comune di Bassano del Grappa / CSC Centro per le scene contemporanee, Santarcangelo Festival, Indisciplinarte di Terni e Lavanderia a Vapore di Torino.

Recentemente, Santarcangelo dei Teatri, Operaestate Festival, Gender Bender, Drodeseira /Centrale Fies e AREA06/Short Theatre hanno costituito una Rete dei festival contemporanei per indagare e condividere aspetti e caratteristiche comuni inerenti le specifiche funzioni e le istanze di innovazione e multidisciplinarietà che li contraddistinguono. L'obiettivo principale della rete è il riconoscimento del valore specifico delle progettualità condivise.

Le partnership esistenti sono diventate più forti e ne sono state create di nuove tra istituzioni artistiche, organizzazioni e istituti culturali di diversi paesi, permettendo il rafforzarsi del posizionamento strategico del festival, con il desiderio di trasformare l'idea di mobilità e ospitalità, guardando i confini geografici e culturali come segni da rileggere e rilanciare, più che come limitazioni.

Infatti, grazie alla collaborazione sempre più stretta con Ambasciate e Istituti Culturali, Short Theatre ha intessuto in questi anni un solido lavoro d'internazionalizzazione delle scene, portando a Roma alcuni dei nomi più noti al di fuori dell'Italia.

Nelle ultime edizioni, Short Theatre, oltre a ricevere il sostegno di Mibact e Regione Lazio con il patrocinio di Roma Capitale- Assessorato alla Crescita culturale - Sovrintendenza Capitolina ai Beni Culturali e Azienda Speciale Palaexpo, ha lavorato in collaborazione con il Teatro di Roma – Teatro Nazionale e con il supporto di Institut Français Italia, Istituto Svizzero Roma, Accademia di Spagna Roma, Istituto Cervantes Roma, Instituto Camões, Accademia di Romania, Istituto Confucio dell'Università Sapienza di Roma. Le scorse edizioni hanno poi annoverato tra le collaborazioni anche la Fondazione Nuovi Mecenati, Onda - Office National Diffusion Artis, Pro Helvetia, il Goethe Institut di Roma, l'Ambasciata del Canada, Ramon Lull, l'Accademia di Francia, e altri ancora.

5.2 Andamento economico del biennio 2018-2019

5.2.1 Dati reddituali

Le due edizioni che hanno preceduto quella del 2020 si sono confermate come dei successi, con un evidente consolidamento del pareggio di bilancio. Nella tabella di seguito riportata viene presentato, per esteso, il Conto economico del biennio 2018-2019 dell'Associazione Culturale AREA06.

Tabella 5.1 Conto economico del biennio 2018-2019 di AREA06.

CONTO ECONOMICO 2018-2019				
	2018	%	2019	%
PERSONALE				
Direzione Artistica				
Direzione Artistica	8.000	9%	16.500	14%
Produzione				
Produzione	20.500	24%	17.500	15%
Amministrazione				
Responsabile Amministrazione	8.000	9%	18.099	16%
Segreteria amministrativa	0		14.787	
Comunicazione				
Responsabile Comunicazione	7.912	9%	12.000	10%
Assistente Comunicazione	0		250	0%
Grafico	2.500	3%	3.500	3%
Ufficio Stampa	2.500	3%	3.120	3%
Comunicazione social	0		750	1%
Biglietteria				
Responsabile Biglietteria	2.375	3%	3.120	3%
Tecnica				
Direzione Tecnica	6.081	7%	3.502	3%
Assistente Direzione Tecnica	0		762	1%
Personale tecnico	26.549	31%	21.312	19%
Totale costo del personale	84.418	28%	115.204	31%
PRODUZIONE e ORGANIZZAZIONE				
Cachet artisti e ospiti	92.520	86%	11.3689	83%
Residenze / Laboratori	0		6.720	5%
Traduzioni	4.274	4%	2.787	2%
Assicurazioni	1.306	1%	1.036	1%
Pratiche e permessi pubblico spettacolo	5.508	5%	5.792	4%
Personale di sicurezza	1.435	1%	3.483	3%
Ama e Pulizie	1.408	1%	22.98	2%
Internet	592	1%	960	1%
Cancelleria	927	1%	956	1%

Totale costi di produzione e organizzazione	107.703	35%	137.724	37%
LOGISTICA				
Viaggi	12.998	32%	10.275	28%
Alloggi	5.530	13%	9.577	26%
Vitto	16.986	41%	14.793	40%
Transfer	1.909	5%	12.28	3%
Trasporto scene	3.600	9%	1.269	3%
Totale costi logistica	41.025	13%	37.144	10%
TECNICA				
Noleggi	22.594	57%	24.324	57%
Trasporti materiale tecnico	2.544	6%	3.304	8%
Allattamento, attrezzatura, ferramenta	5.969	15%	8.714	20%
Facchini	8.222	21%	6.576	15%
Totale costi tecnica	39.329	13%	42.919	12%
COMUNICAZIONE e PROMOZIONE				
Stampe	5.117	36%	5.316	28%
Sito Internet	1.500	10%	3.000	16%
Foto	1.530	11%	2.000	11%
Video	0	0	750	4%
Attività promozione pubblico	1.000	7%	1.450	8%
Newsletter	516	4%	430	2%
Sponsorizzazioni social	117	1%	491	3%
Gadgets Promozionali	2.625	18%	33.91	18%
Distribuzione materiali	1.938	14%	2.119	11%
Totale costo comunicazione e promozione	14.344	5%	18.949	5%
BIGLIETTERIA e DIRITTI				
Costi di biglietteria	4.828	44%	3.810	44%
SIAE	6.244	56%	4.440	51%
Altri diritti	0		480	5%
Totale costi biglietteria	11.072	4%	87.31	2%
VARIE	1.056	0%	2635,49	1%
COSTI GESTIONE UFFICIO	5.000	2%	5.000	1%
AFFITTO MAGAZZINO	0		2.880	1%
TOTALE ONERI	303.947		371.188	
PROVENTI				
Mibact	91.252	30%	100.377	27%
Regione Lazio	29.428	10%	30.000	8%
Regione Lazio Fondi SIE	15.000	5%	15.000	4%
Regione Lazio WeGil	0		25.000	7%
Sponsor privati	33.500	11%	10.000	3%
Enti Pubblici Locali	35.000	12%	55.411	15%
Progetti europei (3 progetti)	55.200	18%	56.842	15%
Istituti di cultura	10.328	3%	3.460	1%
Rientro coproduzione Jukebox	0		35.087	9%

Incassi da biglietteria	22.268	7%	23.620	6%
Incassi da bar	11.971	4%	16.390	4%
TOTALE PROVENTI	303.947		371188	

Come si evince dallo schema di Conto economico qui sopra riportato, nel biennio 2018-2019, si riscontra un pareggio tra costi e proventi. Nella tabella che segue (*Tabella 5.2*) viene invece analizzato più nello specifico il dato reddituale di Area06, sempre comparando l'esercizio del 2018 con quello del 2019.

Tabella 5.2 Schema di sintesi del dato reddituale nel biennio 2018-2019 di AREA06.

DATO REDDITUALE 2018-2019				
	2019	%	2018	%
Contributi	296.090	80%	269.708	89%
Ricavi di vendita	40.010	11%	34.240	11%
Altri	35.087	9%	-	
Totale proventi	371.188		303.948	
Costi personale	115.204	31%	84.418	28%
Costi servizi	245.468	66%	213.476	70%
Altri	10.515	3%	6.053	2%
Totale oneri	371.188		303.948	
Utile	-		-	

Per quanto riguarda i **proventi**, occorre specificare che la voce "Contributi" racchiude quelli provenienti da: Mibact, Regione Lazio, sponsor privati, enti pubblici locali, progetti europei, istituti di cultura. Nel 2019 i **contributi** sono leggermente aumentati rispetto al 2018, ma in entrambi gli anni si confermano come la parte largamente maggiore che va a comporre il totale dei proventi. Infatti, in entrambi gli anni, solo l'11% dei proventi è ricoperto dai **ricavi di vendita**, che nello specifico consistono nei ricavi di biglietteria e della gestione accessoria del bar. Ai ricavi di vendita e ai contributi, nel 2019 si aggiunge un altro tipo di entrata, consistente nel finanziamento ricevuto per la **coproduzione** di uno spettacolo.

Per quanto riguarda gli **oneri**, rispetto all'anno precedente, nel 2019 si è verificato un incremento per sostenere sia i costi del personale che dei servizi. Anche alla voce "Altri" si riscontra un leggero aumento nel 2019 rispetto al 2018, perché oltre alle spese varie e

ai costi di gestione ufficio, si è aggiunto il costo di affitto per un magazzino, che nell'anno precedente non era stato sostenuto.

5.2.2 Dati sulla performance

La tabella qui sopra riportata presenta i **dati sulla performance** che hanno caratterizzato l'operato di AREA06 negli esercizi 2018-2019.

Tabella 5.3 Schema di sintesi dei dati sulla performance del biennio 2018-2019 di AREA06.

DATI SULLA PERFORMANCE 2018/2019				
Tipologia di spettacolo, presenze e incassi				
	2019	%	2018	%
Teatro	7	13%	9	14%
Danza	7	13%	11	17%
Performance	26	50%	23	35%
Musica	9	17%	19	29%
Coproduzioni	1	2%	0	0%
Prove aperte	2	4%	3	5%
Spettacoli complessivi	52	72%	65	70%
Incontri	3	4%	8	9%
Film	11	15%	9	10%
Workshop	6	8%	11	12%
Totale eventi	72		93	
Ingressi a pagamento	8160	98%	7994	98%
Ingressi gratuiti	173	2%	180	2%
Totale spettatori	8333		8174	
Ricavi biglietteria	23.620		22.268	

Osservando lo schema di sintesi sopra riportato, è evidente che nel 2019 c'è stato un leggero aumento del totale degli spettatori ed un conseguente aumento dei ricavi di biglietteria rispetto al 2018, nonostante il totale degli eventi nel 2019 fosse più basso di quelli nel 2018.

È dunque ipotizzabile che la scelta fatta nel 2019 di ridurre il numero di spettacoli, probabilmente di maggiore rilevanza artistica, abbia prodotto un lieve incremento nell'affluenza del pubblico.

Va specificato che negli anni Short Theatre ha ideato modi diversi di definire, se non addirittura “soprannominare”, alcune categorie di eventi. Per esempio, la voce “musica” della *Tabella 5.3* è la parafrasi della sezione che nel programma viene indicata come **Controra**; sempre sotto la voce di musica, per sintetizzare, sono stati fatti confluire gli eventi che nel programma venivano definiti come “Dj set” e come “Ambiente sonoro”. Altra denominazione originale del programma è **Panorama Roma**, nome scelto per indicare il ciclo di prove aperte che si svolge nella programmazione. Nello stesso modo, il ciclo di workshop e masterclass nel programma di Short Theatre viene presentato sotto il nome di **Tempo libero**. Per semplificare e per rendere più omogenea l’analisi, negli schemi di sintesi (*Tabella 5.2 e 5.3*) sono state utilizzate delle voci più generiche come “Musica”, “Teatro”, “Performance”, ecc.

La XIII edizione, intitolata *Provocare realtà*, si è tenuta dal 5 al 15 settembre 2018. Ha visto andare in scena ben 65 spettacoli, incluse le prove aperte, che nella tabella *Tabella 5.3* si raggruppano sotto diverse voci per natura; a questi si aggiungono altre tipologie di avvenimenti, come la proiezione di film, cicli di workshop e incontri, per un totale di 93 eventi.

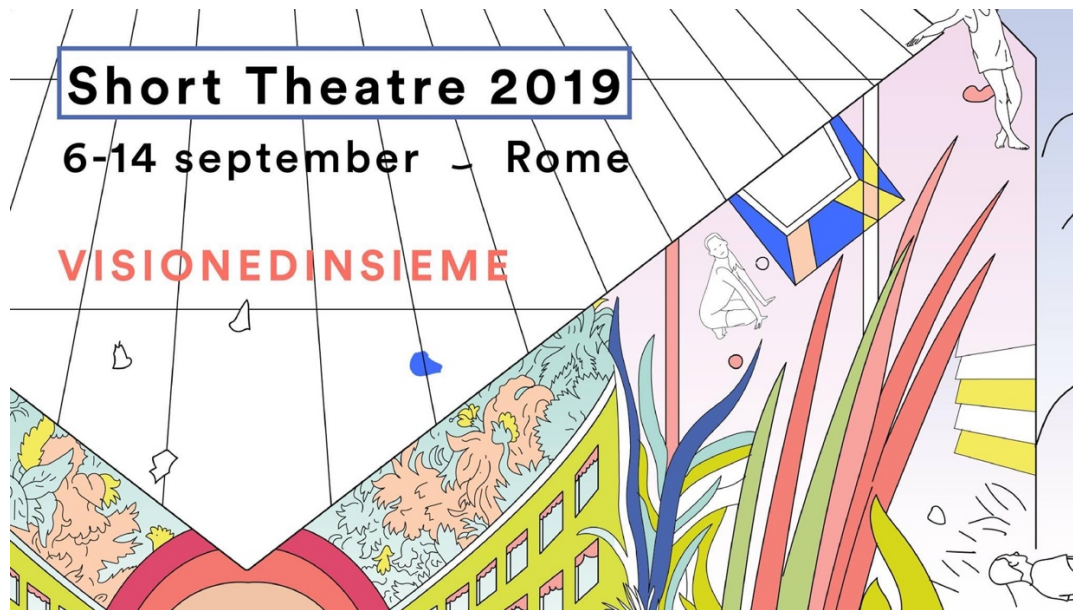
Immagine 5.4 Locandina della XIII edizione di Short Theatre.



La XIV edizione, intitolata *Visione d’insieme*, si è tenuta dal 6 al 14 settembre 2019. Rispetto all’anno precedente, si può riscontrare come il totale di spettacoli complessivi sia diminuito, e anche le altre tipologie di eventi “collaterali” sono state meno frequenti rispetto al 2018. Nonostante questo dato quantitativo più basso, l’affluenza è stata

maggiore nel 2019 -in particolare ci sono stati più ingressi a pagamento e meno ingressi gratuiti rispetto al 2018 -e, conseguentemente, sono cresciute anche le entrate della biglietteria.

Immagine 5.5 Locandina della XIV edizione di Short Theatre.



5.3 Short Theatre 2020

5.3.1 Un'edizione particolare

L'edizione 2020 per Short Theatre Festival avrebbe dovuto essere comunque speciale, perché sarebbe stata la quindicesima, data importante in quanto segno del prolungato passaggio di questa manifestazione. Chiaramente con l'inatteso arrivo dell'emergenza sanitaria anche l'organizzazione si è domandata se e come sarebbe stato possibile andare avanti: *"abbiamo oscillato dall'idea di dover sospendere la realtà di questa edizione, di inventare altre forme per cui potesse manifestarsi, di farne ad esempio una versione 'cartacea'- prendendo così da un'altra parte ancora l'idea di un archivio di discorsi: non una semplice rinuncia di fronte all'assenza dello spettacolo dal vivo, ma il rilancio di una possibilità in cui fermarsi a pensare e a guardare, in un altro modo, ancora ma diversamente. Poi abbiamo intravisto la possibilità di esserci e di poter raccogliere e ricomporre anche quest'anno la comunità di artisti pubblico e operatori che sono e fanno Short Theatre. E allora, nel rispetto delle regole e delle condizioni che questo periodo emergenziale ci chiede*

di seguire, l'impianto del festival resta inalterato, anche se articolato diversamente: attraverso un respiro più ampio, si dispiega in uno spazio più largo, in un'atmosfera più morbida e rarefatta".³⁹

Per permettere un accesso sicuro al festival, nella comunicazione è stata inserita un'apposita sezione intitolata BE SAFE/Covid-19, volta a spiegare quali sarebbero state le nuove norme da seguire. Tra queste la riduzione della capienza delle sale, un maggior impiego degli spazi aperti, le doppie repliche di una stessa performance per permettere ad un maggior numero di spettatori di poter assistere allo spettacolo, l'acquisto dei biglietti esclusivamente online, utilizzo di mascherine e disinfettanti e la distanza fisica tra i corpi.

Complessivamente si può affermare che la XV edizione del festival ha visto un ridimensionamento generale: meno affluenza -dovuta alla ridotta capienza delle sale- e minor numero di artisti coinvolti. Nonostante ciò, si può affermare il successo della manifestazione, poiché, nonostante le condizioni di incertezza dettate dalla pandemia, l'organizzazione è riuscita a ripensare Short Theatre come spazio sicuro e pronto ad accogliere la sua community.

L'edizione del 2020 è stata l'occasione per ampliare le vedute del festival, aprendosi a nuovi modi di raccontarsi e di dimostrarsi. Ad esempio, molti degli incontri che fisicamente avvenivano a numero chiuso, sono stati resi accessibili virtualmente con delle dirette sulle pagine social del festival. Questo escamotage ha permesso a chi fosse stato impossibilitato a partecipare di persona, di potersi godere i contenuti del festival da remoto. È stato inoltre generato un video racconto, a cura del collettivo di artisti multimediali Lele Marcojanni, che documentasse giorno per giorno gli eventi del festival con immagini, suoni e parole. Questo prodotto è stato poi condiviso attraverso varie emissioni ed ha amplificato il progetto di archivio in divenire a cui Short Theatre sta lavorando da anni. Mantenendo la volontà di condividere e insieme ricordare, alla fine della XV edizione, sul sito di Short Theatre per la prima volta è apparsa una sezione divisa per giorni, proprio come un diario, arricchita da testimonianze visive e scritte, come foto e articoli di varie testate giornalistiche sugli eventi che si sono tenuti giorno dopo giorno. Questa sezione viene tutt'oggi aggiornata con le testimonianze di progetti in residenza ed attività collaterali al festival.⁴⁰

³⁹ <https://www.shorttheatre.org/shorttheatre2020/>

⁴⁰ <https://www.shorttheatre.org/diario/>

Altra caratteristica che ha contraddistinto la XV edizione di Short Theatre è la fine di un ciclo di direzione artistica. Come riporta Nicolò Arpinati in un articolo del magazine online DinamoPress *“oltre alle difficoltà organizzative dovute alle misure di contenimento del Covid-19, Short Theatre andava anche in contro a un primo grande cambiamento al suo interno: la conclusione di un percorso artistico avviato nel lontano 2006.”*⁴¹ Infatti, il duo curatoriale composto da Francesca Corona e Fabrizio Arcuri, fondatori del festival, passano il testimone a Piersandra Di Matteo, nuova direttrice artistica che debutterà nella XVI edizione del festival. Di questo nuovo percorso si parlerà in maniera approfondita nel capitolo VII al paragrafo 7.1.2, sezione che vuole raccontare le prospettive presenti e future della nuova direzione artistica.

5.3.2 Il bilancio d'esercizio

Nella *Tabella 5.4* viene riportato per esteso il Conto economico di Area06 concernente l'esercizio 2020.

Tabella 5.4 Conto economico dell'esercizio 2020 di AREA06.

CONTO ECONOMICO 2020		
ONERI		
PERSONALE		%
Direzione Artistica		
Direzione Artistica	13.000	10%
Consulente direzione artistica	2.000	2%
Produzione		
Direzione organizzativa	15.000	12%
Produzione	16.050	13%
Amministrazione		
Responsabile Amministrazione	14.196	11%
Segreteria amministrativa	12.574	10%
Comunicazione		
Responsabile Comunicazione	7.000	6%
Assistente Comunicazione	3.125	2%
Grafico	2.500	2%
Ufficio Stampa	3.120	2%
Comunicazione social	2.500	2%
Biglietteria		
Responsabile Biglietteria	4.875	4%
Tecnica		

⁴¹ N. Arpinati, estratto da *Short Theatre, decolonizzare spazi aperti*, in DinamoPress magazine online, 2020 <https://www.dinamopress.it/news/short-theater-decolonizzare-spazi-saperi/>

Direzione Tecnica	3.600	3%
Personale tecnico	27.238	21%
Totale costo del personale	126.777	35%
PRODUZIONE e ORGANIZZAZIONE		
Cachet artisti e ospiti	80.084	75%
Produzione compagnie ospitate	7.153	7%
Traduzioni	3.933	4%
Assicurazioni	1.225	1%
Pratiche e permessi pubblico spettacolo	7.514	7%
Personale di sicurezza	3.292	3%
Ama e Pulizie	1.713	2%
Internet	960	1%
Cancelleria	502	0%
Totale costi di produzione e organizzazione	106.376	29%
LOGISTICA		
Viaggi	8.865	28%
Alloggi	5.699	18%
Vitto	11.953	37%
Transfer	2.259	7%
Trasporto scene	3.280	10%
Totale costi logistica	32.056	9%
TECNICA		
Noleggi	31.459	53%
Trasporti materiale tecnico	3.803	6%
Allestimento, attrezzatura, ferramenta	16.639	28%
Facchini	7.008	12%
Totale costi tecnica	58.908	16%
COMUNICAZIONE e PROMOZIONE		
Stampe	6.075	26%
Sito Internet	3.340	14%
Foto	2.080	9%
Video	4.880	21%
Attività promozione pubblico	1.250	5%
Newsletter	500	2%
Sponsorizzazioni social	500	2%
Gadgets Promozionali	3.457	15%
Distribuzione materiali	1.646	7%
Totale costo comunicazione e promozione	23.727	6%
BIGLIETTERIA e DIRITTI		
Costi di biglietteria	4.525	52%
SIAE	3.070	35%

Altri diritti	1.180	13%
Totale costi biglietteria	8.775	2%
VARIE	683	0%
COSTI GESTIONE UFFICIO	5.000	1%
AFFITTO MAGAZZINO	2.880	1%
TOTALE ONERI	365.182	
PROVENTI		
Mibact	100.377	27%
Regione Lazio	30.000	8%
Regione Lazio WeGil	39.000	11%
Enti Pubblici Locali	109.900	30%
Progetti europei	65.965	18%
Istituti di cultura	2.500	1%
Incassi da biglietteria	11.197	3%
Incassi da bar	6.243	2%
TOTALE PROVENTI	365.183	

Nel 2020, come si può osservare nella *Tabella 5.4*, l'associazione culturale Area06 promotrice di Short Theatre ha registrato un incremento dei contributi rispetto al biennio precedente. Questo dato deriva dall'apporto di sussidi, provenienti da parte dello Stato, per fronteggiare l'emergenza sanitaria da Covid-19 e la conseguente crisi del settore culturale. A tal proposito si può ripercorrere l'entità di questi sussidi al capitolo II di questa analisi, dedicato alla normativa emergenziale vigente nel 2020.

Nella tabella che segue (*Tabella 5.5*) viene invece analizzato più nello specifico il dato reddituale di Area06.

5.3.3 Dati reddituali

Tabella 5.5 Schema di sintesi del dato reddituale del dato reddituale nel triennio 2018-2019-2020 di AREA06.

DATO REDDITUALE 2018-2019-2020						
	2018	%	2019	%	2020	%
Contributi	269.708	89%	296.090	80%	347.742	95%
Ricavi di vendita	34.240	11%	40.010	11%	17.440	5%
Altri	-		35.087	9%	-	
Totale proventi	303.948		371.188		365.182	

Costi personale	84.418	28%	115.204	31%	126.777	35%
Costi servizi	213.476	70%	245.468	66%	229.841	63%
Altri	6.053	2%	10.515	3%	8.563	2%
Totale oneri	303.948		371.188		365.182	
Utile	-		-		-	

Nell'osservare il confronto tra i tre esercizi si può notare come i ricavi di vendita (che comprendono i ricavi di biglietteria più i ricavi dalla gestione accessoria del bar) sono sempre più drasticamente diminuiti, se non addirittura dimezzati. Questo fenomeno probabilmente è, ancora una volta, da ricondurre alle contingenze critiche dovute alla pandemia, che ha fatto sì che l'affluenza degli spettatori al festival diminuisse, viste le misure che imponevano la capienza ridotta delle sale, volta al mantenimento della distanza interpersonale di sicurezza. Nonostante ciò, complessivamente l'ammontare del totale dei proventi rispetta la tendenza conseguita negli anni precedenti, senza scostarsi troppo dal totale del 2019. Stessa dinamica di stabilità si conferma nei costi, che a livello percentuale non si discostano poi così tanto dall'anno precedente.

5.3.4 Dati sulla performance

La tabella seguente ha l'intento di paragonare i dati di performance del triennio 2018-2019-2020 di AREA06.

Tabella 5.6 Schema di sintesi dei dati di performance nel triennio 2018-2019-2020 di AREA06.

DATI DI PERFORMANCE 2018-2019-2020						
Tipologia di spettacolo, presenze e incassi						
	2018	%	2019	%	2020	%
Teatro	9	14%	7	13%	8	16%
Danza	11	17%	7	13%	7	14%
Performance	23	35%	26	50%	20	39%
Musica	19	29%	9	17%	10	20%
Coproduzioni	0	0%	1	2%	1	2%
Prove aperte	3	5%	2	4%	5	10%
Spettacoli complessivi	65	70%	52	72%	51	74%
Incontri	8	9%	3	4%	10	14%
Film	9	10%	11	15%	3	4%
Workshop	11	12%	6	8%	5	7%
Totale eventi	93		72		69	
Ingressi a pagamento	7994	98%	8160	98%	1669	56%

Ingressi gratuiti	180	2%	173	2%	1285	44%
Totale spettatori	8174		8333		2954	
Ricavi biglietteria	22.268		23.620		11.197	

Consultando i dati di performance riguardanti i tre esercizi a confronto, si può osservare come, contrariamente alle aspettative, il numero di spettacoli è addirittura aumentato rispetto all'edizione precedente. Infatti, seppur di poco, nel 2020 vi è stato un incremento sia delle prove aperte che degli spettacoli, spesso trattandosi di doppie repliche per garantire a tutto il pubblico di assistere. Leggermente in diminuzione sono invece stati gli eventi "collaterali" quali film, workshop e, più in generale, incontri; ma, nonostante tutto, il totale complessivo degli eventi nel 2020 è diminuito solo di 5 unità rispetto al 2019. Questo dato è da considerarsi come estremamente positivo, in quanto dimostra la capacità dell'organizzazione di creare un'edizione ricca e variegata di appuntamenti, perseguendo l'obiettivo di rendere la manifestazione fruibile dal maggior numero di persone possibile.

Un dato molto rilevante si riscontra osservando come vi sia una leggera discrepanza tra ingressi a pagamento (56% del totale) e ingressi gratuiti (44% del totale). Questa lettura si può interpretare come una volontà dell'organizzazione di rendere più accessibili alcune sezioni del festival, viste le delicate condizioni economiche a cui l'utenza poteva essere potenzialmente esposta, data la crisi economica e sanitaria in corso. Nel 2020 sono infatti state create nuove fasce agevolate per l'acquisto dei biglietti, con l'introduzione del ridotto speciale per gli under35, oltre al ridotto preesistente dedicato in maniera generica agli studenti. Inoltre, la gratuità è stata estesa a tutta l'utenza under18, oltre che agli addetti stampa e agli operatori del settore. Ne consegue che i ricavi di biglietteria sono dimezzati anch'essi rispetto ai ricavi del biennio precedente.

Capitolo VI – Romaeuropa Festival

6.1 Fondazione Romaeuropa – Arte e Cultura

6.1.1 Storia e mission

Nel panorama italiano ed europeo la Fondazione Romaeuropa è riconosciuta come una delle maggiori istituzioni che ci occupano di arte, teatro, danza e musica contemporanea. Nata nel 1986 come Associazione degli Amici di Villa Medici, nel 1992 riceve il riconoscimento della Personalità Giuridica per poi avere il sostegno dell'Alto Patronato della Presidenza della Repubblica Italiana, il patrocinio della Presidenza del Consiglio dei ministri, del Ministero degli Affari Esteri e della Cooperazione Internazionale, del Mibact, di Roma Capitale, e della Regione Lazio.

Il suo scopo è quello di *“intercettare le energie del contemporaneo per trasformarle in Arte e Cultura, in esperienze artistiche innovative capaci di esprimere la tensione verso il futuro e di spostare sempre più avanti la frontiera dell'indagine artistica. Ma anche in nuovi modelli di sviluppo e di gestione d'impresa in ambito culturale. Crocevia di scambi culturali con il mondo intero, Romaeuropa è un'anima che valorizza le differenze, un organismo vivo e pulsante, che si muove lungo percorsi multipli, seguendo le traiettorie non lineari della modernità, abbandonandosi alle derive soltanto per raggiungere nuovi approdi nel campo della danza, della musica, del teatro, delle arti visive, delle nuove culture digitali e dei mondi futuri della comunicazione”*.⁴²

Nel 2008 la Fondazione si è stabilita presso l'Opificio Romaeuropa, nel quartiere Ostiense a Roma. I principali progetti che porta avanti sono il Festival, il progetto espositivo Digitalife, e altre attività come incontri, talk, presentazioni e conferenze.

Romaeuropa festival (Ref), nato nel 1986, è ormai considerato il più importante festival italiano e indicato dal Wall Street Journal nel 2006 fra i quattro top festival in Europa.

Varie sono le sezioni in cui il Festival si articola, tra cui **Osservatorio di futuri possibili**, un progetto che si concentra sulle realtà emergenti del teatro italiano, uno spazio di confronto aperto a progettualità fresche, ma già artisticamente mature per dar la possibilità di mettersi in luce nell'ambito di un osservatorio attento e accurato, dedicato

⁴² <https://romaeuropa.net/presentazione/>

alla scena che sarà. **Dancing days** Romaeuropa Festival invece costruisce una rassegna interamente dedicata al movimento indagando le nuove tendenze europee nell'ambito coreografico, una settimana in cui il 'corpo' è inteso come strumento personale e politico, chiave di accesso all'emotività degli artisti o 'arma' per analizzare, scomporre e ricomporre il presente.

Altra proposta ancora è **Kids + Family**, uno spazio dedicato ai bambini e alle famiglie che costruisce una programmazione parallela di danza, musica, teatro e arti visive per i più piccoli. Contemporaneamente, l'altro spazio del Mattatoio, la Galleria delle Vasche, è il luogo della sperimentazione ludica e dell'intrattenimento per il giovane pubblico. È caratterizzato da attività giornaliere non stop e offre la possibilità di fruire di installazioni multimediali, laboratori di avvicinamento alla musica, all'artigianato, alle arti visive, al mondo della televisione e del giornalismo.

Inoltre, il festival propone incontri con operatori di settore, tavole rotonde, workshop di scrittura critica, seminari di approfondimento storico e teorico, laboratori dedicati all'interazione fra arti e nuove tecnologie e alla video-danza, talk divulgativi sul linguaggio coreutico e la drammaturgia contemporanea.

Nel 2010 nasce poi **Digitalife**, un progetto espositivo di ricerca che mira ad unire arte visiva, arte digitale, performing arts e fotografia utilizzando i linguaggi della creatività digitale e tecnologie più avanzate. L'intento è quello di favorire *"un approccio polisensoriale, totalizzante ed esperienziale, rendendo più indefiniti i confini tra spettatore e opera, allargando la partecipazione ad un pubblico ampio e trasversale"*. Inoltre, Digitalife propone anche eventi collaterali come i dibattiti che ospitano i grandi protagonisti dell'innovazione tecnologica dedicando serate alle sonorità digitali del contemporaneo. I progetti di maggior successo sono il Sonarsound Roma, la Festa Elettronica, Sensi Sotto Sopra, Romaeuropa Webfactory e Capitale Digitale.

6.1.2 Il network di Romaeuropa

L'attività di Romaeuropa è alimentata da una serie di relazioni con altri enti, realtà e istituti che operano in Italia e più in generale su scala internazionale. Attualmente fa parte di tre reti che vantano una forte influenza nel mondo delle arti performative: Theatron; Aereowaves; European festival association.

Negli ultimi quattro anni, la Fondazione Romaeuropa e altre undici organizzazioni internazionali si sono strette intorno a questa *mission* grazie a **Theatron**, un progetto quinquennale supportato dall'Unione Europea nell'ambito del Programma Cultura. Per implementare obiettivi così ambiziosi, il network Theatron si è prefissato un ricco programma di lavoro che vede collaborazioni artistiche tra i partner, attività di coinvolgimento del pubblico e attività che promuovano la costruzione di collaborazioni a lungo termine. I partner ufficiali di Theatron -per quanto numerosi altri teatri associati da tutta Europa partecipino alle attività del network- sono i seguenti: Odense Teater, Danimarca – Fondazione Romaeuropa, Italia – Théâtre de Gennevilliers, Francia – Sadler's Wells, United Kingdom – Staatsschauspiel Dresden, Germania – Divadlo Archa Theatre, Repubblica Ceca Uppsala Stadsteater, Svezia – Aalborg Teater, Danimarca – Freie Universität Berlin (IKM), Germania – Sheffield Theatres, United Kingdom – Hellerau Dresden, Germania – Aarhus Teater, Danimarca.⁴³

Aerowaves è un network legato alla danza che offre opportunità ai giovani artisti in Europa, guidati da specialisti coreutici provenienti da 34 paesi. Il progetto, che vede il sostegno dell'Unione Europea nell'ambito del nuovo Programma Creative Europe, vedrà uno sviluppo triennale con un partenariato composto da oltre dieci membri, provenienti da altrettanti paesi, uniti per la promozione della danza di ricerca.⁴⁴

European festival association (EFA) è un'organizzazione di coordinamento nata per supportare attivamente i festival europei, con lo scopo di promuovere, nelle società odierna, l'importante ruolo che essi rivestono nella cooperazione culturale internazionale. Tra i più storici network culturali d'Europa, la rete si è sviluppata nel

⁴³ <https://www.theatron-network.eu/>

⁴⁴ <https://aerowaves.org/>

tempo fino ad arrivare ad accogliere oltre 100 festival di musica, danza, teatro e molte altre discipline, appartenenti ad associazioni nazionali e organizzazioni culturali con sede in oltre 40 paesi.⁴⁵

La Fondazione Romaeuropa ha sempre sostenuto l'importanza di partnership e collaborazioni con investitori privati sin dall'inizio delle proprie attività. Dal 2008 al marzo 2014 ha portato avanti una solida sinergia con **Telecom Italia**, operatore leader nel settore delle telecomunicazioni, con il quale ha condiviso un comune interesse verso le frontiere dell'innovazione, tecnologica e artistica. Dal 2015 la **RAI** – Radio Televisione Italiana è Main Media Partner del Festival. Nel 2009 Federculture ha insignito la Fondazione del Premio speciale per la cooperazione pubblico-privato per l'ideazione di nuove modalità di finanziamento basate sulla partnership pubblico-privato e sul coinvolgimento del settore no profit.⁴⁶

Oltre al sostegno del Ministero della Cultura e delle istituzioni del territorio, ovvero la Regione Lazio e Roma Capitale, Romaeuropa vanta la collaborazione con quattro ambasciate e Istituti culturali, che fanno parte del Consiglio di amministrazione della Fondazione: **Goethe Institut, British Council, Ambassade de France en Italie, Oficina Cultural Embajada de España**, che dal 2021 è statutariamente parte integrante e perenne del consiglio di amministrazione.

Recentemente è stato stipulato un protocollo biennale di collaborazione stipulato con Ambasciata dei Paesi Bassi, con il progetto **Dutch perforino arts**, che valorizza la presenza di artisti olandesi all'interno della programmazione di REf 2021.

Il festival è in corealizzazione con illustri partner nazionali: la Fondazione Musica per Roma, con cui si è da poco firmata una convenzione triennale di collaborazione, Teatro di Roma, Palaexpo azienda speciale, Accademia nazionale di Santa Cecilia, Il Maxxi, Teatro Vascello.

Va inoltre menzionata la preziosa collaborazione con La Quadriennale di Roma, Palazzo Merulana, Fondazione Elena e Claudio Cerasi e COOP Culture.

Fanno parte della Community di REf anche le maggiori università ed istituti di formazioni della capitale, tra cui: La Sapienza, Roma Tre, Accademia nazionale di danza, Accademia

⁴⁵ <https://www.efa-aeef.eu/en/home/>

⁴⁶ <https://romaeuropa.net/presentazione/>

nazionale d'arte drammatica Silvio d'Amico, Accademia di Belle Arti di Roma, RUFA Rome University of Fine Arts, IED, Naba Nuova Accademia di Belle Arti.

Tra le più importanti partnership si colloca Villa Medici, Accademia di Francia a Roma, istituzione con la quale il rapporto data fin dalle origini della Fondazione.

6.2 Andamento economico del biennio 2018-2019

Nel 2018 Romaeuropa festival ha animato per dieci settimane, dal 19 settembre al 25 novembre, un'intera e variegata comunità internazionale di registi, attori, musicisti, coreografi, danzatori, artisti visivi insieme ad un pubblico intergenerazionale, attraversando diversi teatri e luoghi culturali della capitale. Il titolo "*Between Worlds*" intendeva richiamare la ricerca artistica intrapresa, caratterizzata da incursioni in territori inesplorati e dialogo tra culture e territori. Ben 503 artisti provenienti da 24 diversi paesi hanno preso parte alla programmazione, che si è articolata in 132 eventi, incluse mostre, installazioni, convegni e percorsi di formazione. Vi è stata una grande partecipazione da parte del pubblico, che ha raggiunto la cifra di 69.560 spettatori.

Immagine 6.1 Locandina della XXXIII edizione di Romaeuropa festival.



Nel 2019, il festival di Romaeuropa ha presentato una ricchissima edizione, che si è svolta dal 17 settembre al 24 novembre. Hanno partecipato 377 artisti provenienti da 20 paesi diversi alla programmazione che ha presentato ben 137 eventi tra spettacoli, giornate di mostre, di playground per bambini e di iniziative di formazione.

Immagine 6.2 Locandina della XXXIV edizione di Romaeuropa festival.



6.2.1 Dati reddituali

Nella tabella di seguito riportata (*Tabella 6.3*) viene presentato, per esteso, il Conto economico del biennio 2018-2019 della Fondazione Romaeuropa.

Tabella 6.3 Conto economico del biennio 2018-2019 della Fondazione Romaeuropa.

CONTO ECONOMICO 2018-2019				
	2019	%	2018	%
Valore della produzione				
Ricavi di vendita e di prestazioni	1.150.439	26%	1.080.601	25%
Variazione delle rimanenze	0		0	
Variazione dei lavori in corso	0		0	
Increment. immobilizz. lavori interni	0		0	
Altri ricavi e proventi:				
vari	89.640	2%	111.575	3%
contributi in conto esercizio	3.243.325	72%	3.154.323	73%
Totale valore della produzione	4.483.404		4.350.499	
Costi della produzione				
Per materie prime, suss., di cons.	0		0	
Per servizi	2.574.659	59%	2.469.951	58%
Per godimento beni di terzi	426.788	10%	430.676	10%
Per il personale:				
salari e stipendi	877.928	20%	902.326	21%
oneri sociali	265.051	6%	263.430	6%
TFR	49.961	1%	52.976	1%
Ammortamenti e svalutazioni:				
immobilizzazioni immateriali	13.471	0%	15.376	0%
immobilizzazioni materiali	14.525	0%	16.189	0%
altre svalutazioni immobilizz.	0		0	
svalut. crediti att. circolante e disp. liq.	15.000	0%	0	
Variazione rimanenze di mat. prime, suss.	0		0	
Accantonamenti per rischi	0		0	
Altri accantonamenti	0		0	
Oneri diversi di gestione	112.205	3%	125.158	3%
Totale costi della produzione	4.349.588		4.276.082	
Differenza tra valore e costi della produz.	133.816		74.417	
Proventi e oneri finanziari:				
da titoli iscritti nelle immobilizzazioni	2.660	-12%	2.660	-10%
altri proventi diversi dai precedenti	759	-3%	187	-1%
interessi	26.045	115%	30.031	110%
Totale proventi e oneri finanziari	-22.626		-27.184	
Rettifiche di valori di attività finanziarie:				
Rivalutazioni:				
di partecipazioni	0		0	
di immobilizzazioni finanziarie	0		0	
di titoli iscritti nell'attivo circolante	0		0	

Svalutazioni:				
di partecipazioni	0		0	
di immobilizzazioni finanziarie	0		0	
di titoli iscritti nell'attivo circolante	0		0	
Totale rettifiche valore attività finanziaria	0		0	
Risultato prima delle imposte	111.190		47.233	
Imposte correnti sul reddito d'esercizio	60.834		38.603	82%
Utile (perdita) d'esercizio	50.356		8.630	18%

Dall'analisi del Conto economico si può osservare come il valore della produzione sia aumentato consistentemente nel 2019 rispetto all'anno precedente, con un rispettivo aumento dei costi della produzione; tuttavia, in entrambi gli esercizi si riscontra una differenza positiva tra valore e costi. Mentre il risultato netto della gestione finanziaria presenta in entrambi gli anni un saldo negativo, nel 2019 è stato evitato un decremento rispetto al 2018, grazie ad un'attenta gestione della finanza.

Tabella 6.4 Schema di sintesi del dato reddituale nel biennio 2018-2019 della Fondazione Romaeuropa.

DATO REDDITUALE 2018 -2019				
	2019	%	2018	%
Contributi	3.307.494	42%	3.245.504	43%
Ricavi di vendita e delle prestazioni	1.150.439	15%	1.084.601	14%
Altri	3.332.965	43%	3.265.898	43%
Totale proventi	7.790.898		7.596.003	
Costi personale	1.192.670	27%	1.218.732	29%
Costi servizi	2.574.659	59%	2.469.951	58%
Altri	581.989	13%	587.399	14%
Totale oneri	4.349.318		4.276.082	
Utile	3.441.580	44%	3.319.921	44%

Osservando lo schema che mette a paragone gli esercizi rispettivamente del 2019 e del 2018 (Tabella 6.4), si evince come la Fondazione Romaeuropa generi un utile consistente ogni anno. Grazie all'ingente contributo di enti pubblici e privati e ad altri contributi in conto esercizio, la Fondazione riesce a sopperire il peso degli oneri eccellentemente.

Nello specifico, alla voce "Contributi" convergono gli apporti provenienti da: Mibact, Roma Capitale, Regione Lazio, Città di Fiumicino, Atac S.p.a, Ferrovie dello Stato, Invitalia, Raicom S.p.a. Come si evince dalla Nota integrativa, reperibile alla sezione trasparenza

del sito web di Romaeuropa, l'aumento dei ricavi di vendita nel 2019 è dovuto alla nuova formula di abbonamento *Passpartout*, in formato virtuale di *e-coins*, che ha permesso di raddoppiare il numero di titoli venduti rispetto all'anno 2018.

Nella sezione degli oneri invece, alla voce "altri" si raggruppano varie tipologie di costi, tra cui: costi della produzione per godimento beni di terzi, immobilizzazioni immateriali e materiali, oneri diversi di gestione e svalutazione di crediti dall'attivo circolante e disponibilità liquide. I costi dei servizi rimangono la voce più influente, con un peso che rimane stabile per entrambi gli anni del biennio preso in analisi -rispettivamente 58% nel 2018 e 59% nel 2019 sul totale degli oneri complessivi; sono seguiti dai costi del personale, che si compongono nello specifico di salari e stipendi, oneri sociali, e TFR.

Dall'analisi complessiva di questo biennio, si può dunque affermare che la Fondazione Romaeuropa mantiene tutti gli indicatori del dato reddituale su una base stabile e leggermente in aumento.

6.2.2 Dati patrimoniali

Viene ora presentata l'analisi del dato patrimoniale della Fondazione, i cui dati sono riportati nella tabella che segue.

Tabella 6.5 Schema di sintesi dello Stato patrimoniale nel biennio 2018-2019 della Fondazione Romaeuropa.

STATO PATRIMONIALE 2018-2019		
	2019	2018
ATTIVO		
Crediti verso soci	0	0
Immobilizzazioni:		
immateriali	45.064	24.883
materiali	126.066	127.822
finanziarie	197.000	197.000
Totale immobilizzazioni	368.130	349.705
Attivo circolante:		
rimanenze	0	0
Crediti:		
esigibili entro 12 mesi	1.308.581	1.403.701
f.do svalutazione crediti	16.220	6.220
esigibili oltre 12 mesi	39.720	22.116
Totale crediti	1.332.081	1.419.597
Attività che non cost. imm.	0	0
Disponibilità liquide	566.016	224.322

Totale attivo circolante	1.898.097	1.643.919
Ratei e risconti attivi	77.852	80.681
Totale attivo	2.344.079	2.074.305
PASSIVO		
Patrimonio netto:		
patrimonio	279.613	279.613
altre riserve	61.394	52.765
Utile d'esercizio	50.356	8.630
Totale patrimonio netto	391.363	341.008
Fondi per rischi e oneri	0	0
TFR	348.665	338.498
Debiti (esig. entro 12 mesi)	1.599.133	1.334.799
Ratei e risconti passivi	4.918	60.000
Totale passivo	2.344.079	2.074.305

Per quanto riguarda l'analisi patrimoniale, possiamo notare, nell'attivo, come le immobilizzazioni immateriali siano aumentate nel 2019 rispetto al 2018, mentre quelle materiali sono diminuite; le immobilizzazioni finanziarie invece non hanno subito nessuna variazione tra i due esercizi. Per quanto riguarda la sezione di attività circolante, i crediti hanno subito un decremento nel 2019, mentre le disponibilità liquide sono aumentate rispetto al 2018. Nell'ambito passivo invece, si può notare come il Patrimonio della Fondazione sia rimasto invariato; al contrario, nel 2019 si sono registrati incrementi sia alla voce dei debiti che nel Fondo per il TFR rispetto al 2018. Infine, i risconti passivi, che attengono a ricavi di competenza di esercizi futuri, sono diminuiti nel 2019; nella Nota integrativa viene inoltre specificato che non sono stati stanziati ratei passivi per entrambi gli esercizi presi in analisi.

La dinamica patrimoniale finanziaria del biennio in esame verte sul valore di Immobilizzazioni -materiali, immateriali e finanziarie, Crediti e Debiti finanziari.

Come si evince dalla Nota integrativa, le immobilizzazioni, materiali e immateriali, sono iscritte al costo di acquisto al netto degli ammortamenti o di produzione comprensivo degli oneri accessori e dei costi direttamente imputabili al bene. Le immobilizzazioni finanziarie invece sono costituite dai titoli del debito pubblico e sono iscritte al valore nominale; viene inoltre specificato che in entrambi gli esercizi del biennio in analisi, come le aliquote di ammortamento, non hanno subito alcuna variazione.

I crediti sono valutati secondo il valore di presumibile realizzo mentre i debiti sono iscritti al valore nominale.

Il patrimonio netto ricopre in entrambi gli esercizi il 3% del totale, ma si può osservare come nel 2019 sia incrementato, a differenza del Patrimonio della Fondazione che non risulta incrementato rispetto all'esercizio 2018.

È molto interessante ripercorrere all'interno della Relazione sulla gestione come la Fondazione si stesse già preparando al contenimento dei danni dall'allora imminente crisi sanitaria. Vi è infatti specificato che di fronte a tale situazione di emergenza senza precedenti, sono state adottate misure cautelative eccezionali di contenimento costi, come la cancellazione di alcune attività di Ref 2020, in attesa di comprendere l'evoluzione del quadro normativo più complessivo e le future disposizioni delle autorità. Contemporaneamente sono stati valutati gli impatti sui processi produttivi legati alle attività come la mobilità degli artisti, l'effettivo sviluppo delle produzioni pianificate, le decisioni dei partner teatrali e non ultime le ipotesi di impatto sulle previsioni di incassi da biglietteria. Queste previsioni sono da considerarsi molto puntuali: hanno infatti garantito alla Fondazione una capacità di reazione tempestiva, più unica che rara nel settore di riferimento, come si vedrà nel paragrafo successivo.

6.3 Romaeuropa festival 2020

6.3.1 Edizione “troncata” dal Covid-19

Con lo scoppio della pandemia la maggior parte delle realtà artistico-culturali italiane si è trovata impreparata e incerta sul da farsi, la maggior parte degli eventi sono stati sospesi e rimandati a data da destinarsi, ma non Romaeuropa festival. Fin da subito la Fondazione ha espresso con chiarezza la sua posizione, pubblicando uno statement, già nel mese di marzo 2020 a rimarcare l'importanza di essere presenti e non arrendersi di fronte alla minaccia del Covid-19, dichiarando la volontà di far uscire il programma *“così come lo abbiamo pensato e costruito nei mesi prima della crisi assieme agli artisti, alle istituzioni e ai partner che ci sostengono. Vogliamo sia un segno di presenza e speranza per gli artisti e per il pubblico, una visione del mondo che abbiamo immaginato nel segno del dialogo culturale e internazionale proprio quando la violenza della pandemia in corso ha reso necessario chiudere le frontiere e fermare la mobilità delle persone. Non sappiamo se e come riusciremo ad accogliere e presentare quest'anno tutti i progetti e gli spettacoli previsti, ma questa è per noi anche l'occasione per impegnarci a lavorare sin da subito al fine di garantire, dove possibile, un orizzonte alternativo nell'immediato futuro e di certezza per il prossimo anno. Faremo di tutto per sostenere la comunità degli artisti e dei lavoratori dello spettacolo, sempre nel rispetto delle prioritarie condizioni di sicurezza (per loro e per il pubblico) che ci saranno indicate nei prossimi mesi dalle Istituzioni, e anche se dovessero essere riconfermate le attuali misure di distanziamento e di interdizione pur parziale alla mobilità internazionale, cercheremo di trovare le modalità per rinnovare la nostra presenza anche in altri formati e poter contribuire alla ripartenza della nostra comunità e del nostro paese”*.⁴⁷ Il Festival effettivamente è iniziato il 23 settembre e, seguendo tutte le precauzioni e le limitazioni del caso⁴⁸, ha proseguito mantenendo il programma prestabilito. Il 25 ottobre però, a seguito delle indicazioni contenute nel nuovo DPCM che introduceva la chiusura dei teatri, anche Romaeuropa Festival è costretto a interrompere tutte le attività in presenza. Questo cambio di rotta ha comportato l'anticipazione della chiusura, allora prevista per il 15 novembre, la conseguente cancellazione di 20 eventi a

⁴⁷ Estratto dallo statement che a marzo 2020 è stato pubblicato sui canali social di Romaeuropa.

⁴⁸ Dalla Nota integrativa emerge nello specifico come, durante il festival, anche grazie alla convenzione siglata con la ASL Roma I, sono state attivate le procedure di autocertificazione per il tracciamento di tutto il pubblico in ogni spazio del REf. È stato inoltre sottoposto un modulo triage giornaliero a tutti i componenti dello staff, le maestranze e gli artisti.

pagamento per un totale di 60 repliche, i cui biglietti già venduti sono stati prontamente rimborsati. Nonostante la brusca sospensione della programmazione dal vivo, come affermano nel comunicato stampa uscito quei giorni, *“Romaeuropa continuerà le sue attività on line cercando di “mettere in scena” virtualmente anche alcune delle produzioni previste dal vivo”*. Infatti, si può riscontrare che, complessivamente, nel 2020 la Fondazione ha proseguito la sua attività a sostegno delle arti e della creatività, garantendo una continuità di dialogo con artisti e pubblico, anche attraverso nuovi formati.

È stato appositamente pensato un progetto biennale 20/21 con l'intento di recuperare già nel 2021 gli spettacoli previsti nella domanda del FUS e che non si sono potuti rappresentare nel 2020.

Diverse sono state le strategie utilizzate da REf per digitalizzare il programma stabilito che non è riuscito ad andare in scena dal vivo, certamente non per tutti gli eventi è stato possibile creare una versione online, ma un'idea molto interessante e fruibile è stata quella di creare **EXTRACT**, un palinsesto di streaming gratuiti di spettacoli “estratti” dall'archivio di Romaeuropa o con eventi pensati in prima italiana appositamente per il live streaming. I canali social ed il sito web del festival per ben cinque mesi, a partire da gennaio fino a maggio 2021, hanno creato un percorso di visioni, approfondimenti, talk e altri contenuti. Per il pubblico di Romaeuropa è stata un'occasione straordinaria poter fruire direttamente da casa e senza costo alcuno di molti spettacoli, vista l'enorme portata qualitativa dell'archivio digitale del festival.

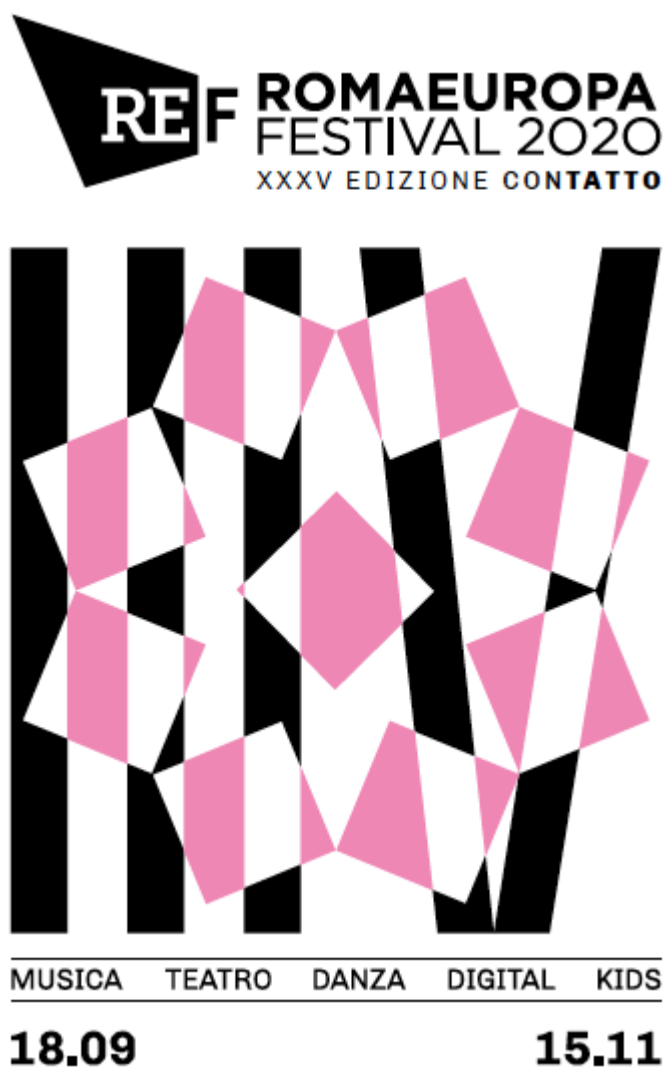
Sulla scia della fruibilità digitale, già nel 2020 la Fondazione aveva aderito all'iniziativa #laculturaincasa, promossa da Roma Capitale sin dai primi giorni di *lockdown*. Infatti, dal 12 marzo fino al 14 giugno, un palinsesto giornaliero di video e contenuti speciali è stato trasmesso sui canali social di Romaeuropa.

La XXXV edizione di Romaeuropa festival è stata nominata *“Contatto”* con l'intento di colmare quel vuoto tra i corpi che si è andato a creare con la pandemia e il conseguente distanziamento sociale. Nel 2020 REf ha presentato complessivamente 44 spettacoli dal vivo e ha accolto in sicurezza 12.848 spettatori (raggiungendo così l'84% del riempimento) e 233 artisti.

Immagine 6.7 Una delle platee dell'edizione 2020. Le piante occupano i posti dedicati al distanziamento.



Immagine 6.8 Locandina della XXXV edizione di Romaeuropa festival.



6.3.2 Il bilancio d'esercizio

Nella tabella seguente viene riportato per esteso il Conto economico della Fondazione Romaeuropa riguardante l'esercizio 2020.

Tabella 6.8 Conto economico di esercizio 2020 della Fondazione Romaeuropa.

CONTO ECONOMICO 2020		
Valore della produzione		%
Ricavi di vendita e di prestazioni	343.010	11%
Variazione delle rimanenze	0	
Variazione dei lavori in corso	0	
Increment. immobilizz. lavori interni	0	
Altri ricavi e proventi:		
vari	19.949	1%
contributi in conto esercizio	2.727.321	88%
Totale valore della produzione	3.090.280	
Costi della produzione		
Per materie prime, suss., di cons.	0	
Per servizi	1.599.420	52%
Per godimento beni di terzi	237.496	8%
Per il personale:		
salari e stipendi	811.246	27%
oneri sociali	243.828	8%
TFR	49.461	2%
Ammortamenti e svalutazioni:		
immobilizzazioni immateriali	16.763	1%
immobilizzazioni materiali	13.964	0%
altre svalutazioni immobilizz.	0	
svalut. crediti att. circolante e disp. liq.	0	
Variazione rimanenze di mat. prime, suss.	0	
Accantonamenti per rischi	0	
Altri accantonamenti	0	
Oneri diversi di gestione	79.964	3%
Totale costi della produzione	3.051.142	
Differenza tra valore e costi della produz.	39.138	
Proventi e oneri finanziari:		
da titoli iscritti nelle immobilizzazioni	2.660	-16%
altri proventi diversi dai precedenti	1.503	-9%
interessi	20.996	-127%
Totale proventi e oneri finanziari	-16.541	

Rettifiche di valori di attività finanziarie:		
Rivalutazioni:		
di partecipazioni	0	
di immobilizzazioni finanziarie	0	
di titoli iscritti nell'attivo circolante	0	
Svalutazioni:		
di partecipazioni	0	
di immobilizzazioni finanziarie	0	
di titoli iscritti nell'attivo circolante	0	
Totale rettifiche valore attività finanziaria	0	
Risultato prima delle imposte	22.597	
Imposte correnti sul reddito d'esercizio	12.600	56%
Utile (perdita) d'esercizio	9.997	44%

6.3.3 Dati reddituali

Nella seguente tabella viene presentata un'analisi sintetica del dato reddituale del 2018-2019-2020 così da poter effettuare un confronto tra gli esercizi.

Tabella 6.9 Schema di sintesi del dato reddituale nel triennio 2018-2019-2020 della Fondazione Romaeuropa.

DATO REDDITUALE 2018-2019-2020						
	2018	%	2019	%	2020	%
Contributi	3.245.505	43%	3.307.495	42%	2.076.362	40%
Ricavi di vendita	1.084.601	14%	1.150.439	15%	343.010	7%
Altri	3.265.898	43%	3.332.965	43%	2.747.270	53%
Totale proventi	7.596.004		7.790.899		5.166.642	
Costi personale	1.218.732	29%	1.192.670	27%	1.104.535	36%
Costi servizi	2.469.951	58%	2.574.659	59%	1.599.420	52%
Altri	587.399	14%	581.989	13%	347.160	11%
Totale oneri	4.276.082		4.349.318		3.051.115	
Utile	3.319.922	44%	3.441.581	44%	2.115.527	41%

Dall'analisi dei **proventi** emerge che, per quanto riguarda i Contributi, anche nel 2020, la Fondazione ha ricevuto apporti da: Mibact, Ministero degli Affari Esteri e della Cooperazione Internazionale, Roma Capitale, Regione Lazio, Raicom S.p.a, Atac S.p.a.

Per quanto riguarda il valore della produzione invece, vi sono poi i ricavi derivanti dalla vendita in biglietteria e da altre prestazioni quali sponsorizzazioni, pubblicità, coproduzioni; questi dati, se comparati con l'esercizio precedente, presentano una forte diminuzione, dovuta chiaramente alla sospensione improvvisa delle attività in presenza, al conseguente rimborso di molti biglietti già acquistati e all'impossibilità di perpetuare una programmazione se non in streaming, quindi a fruizione gratuita.

Dall'analisi degli **oneri** si può notare come anche nei costi della produzione vi è una forte diminuzione rispetto all'esercizio precedente, che comporta però una differenza positiva tra valore e costi della produzione pari a 39.138 €. Nel dettaglio i costi si articolano in: servizi per la produzione del festival e per la realizzazione delle altre attività della Fondazione; sotto la voce "Altri" si aggregano spese per godimento di beni di terzi, oneri diversi di gestione, immobilizzazioni materiali e immateriali; vi è infine la voce "Costi del personale" che comprendono, oltre ad oneri sociali, salari e TFR, i costi del personale dipendente a tempo determinato e gli artisti assunti per la realizzazione delle manifestazioni organizzate.

6.3.4 Dato patrimoniale e finanziario

Viene presentato con uno schema lo Stato patrimoniale (*Tabella 6.10*) della Fondazione Romaeuropa concernente l'esercizio 2020.

Tabella 6.10 Stato patrimoniale di esercizio 2020 della Fondazione Romaeuropa

STATO PATRIMONIALE 2020	
ATTIVO	
Crediti verso soci	0
Immobilizzazioni:	
immateriali	46.299
materiali	124.631
finanziarie	197.000
Totale immobilizzazioni	367.930
Attivo circolante:	
rimanenze	0
Crediti:	
esigibili entro 12 mesi	778.512
f.do svalutazione crediti	16.220
esigibili oltre 12 mesi	39.720
Totale crediti	802.012

Attività che non cost. imm.	0
Disponibilità liquide	940.426
Totale attivo circolante	1.742.438
Ratei e risconti attivi	19.970
Totale attivo	2.130.338
PASSIVO	
Patrimonio netto:	
patrimonio	297.613
altre riserve	111.749
Utile d'esercizio	9.997
Totale patrimonio netto	401.359
Fondi per rischi e oneri	0
TFR	374.506
Debiti (esig. entro 12 mesi)	857.269
Ratei e risconti passivi	497.204
Totale passivo	2.130.338

Da questa analisi patrimoniale si può evidenziare come, nello specifico delle immobilizzazioni immateriali, il fondo ammortamento presenta un leggero incremento rispetto all'esercizio precedente; mentre le immobilizzazioni materiali sono leggermente diminuite rispetto all'esercizio 2019. Per quanto riguarda le immobilizzazioni finanziarie, si riconferma l'invariabilità dei valori, come nel biennio precedente. I crediti invece, tutti valutati al presumibile valore di realizzo, sono diminuiti leggermente rispetto all'esercizio passato ma continuano a comporre la maggioranza delle attività, ricoprendo ben il 69% del totale.

Per quanto riguarda i debiti, sono anch'essi diminuiti rispetto all'ultimo esercizio, mentre sotto la voce "Altre passività" si raggruppano TFR, fondi rischi e oneri ed infine ratei e risconti passivi. Quest'ultimo elemento ha subito una forte variazione rispetto all'esercizio 2019, in quanto ad esso corrisponde la quota del contributo a valere sul FUS 2020, rinviata all'esercizio 2021 a seguito della riprogrammazione degli spettacoli. Stessa dinamica di rinvio dei fondi è stata attuata dal Goethe Institut, uno dei maggiori sponsor del festival, che ha preferito appunto rinviare il suo contributo all'edizione del 2021.

Complessivamente, il Patrimonio Netto della Fondazione è rimasto invariato, mentre la riserva indisponibile è quasi raddoppiata rispetto all'esercizio precedente.

Capitolo VII – Nuove prospettive

7.1 Short Theatre 2021

Come ogni settembre, da 15 anni a questa parte, nella città di Roma prende forma, luogo e spazio il festival di Short Theatre. Questa ricorrenza addolcisce l'addio all'estate e il conseguente benvenuto all'autunno, segnando il passaggio di stagione con un ricco programma di eventi. Come da tradizione l'inaugurazione, avvenuta il 2 settembre, è stata ospitata nel chiostro della Reale Accademia di Spagna. Il festival ha poi preso vita in vari luoghi della città per dieci giorni, dal 3 al 13 settembre. L'edizione appena conclusa del 2021 è stata nominata *The Voice This Time*, titolo che richiama la pratica dell'ascolto ma anche della rivendicazione e riecheggia in una varietà di suoni. La voce è infatti intesa come presa di parola, ma allo stesso tempo come assunzione di responsabilità verso la collettività. Questo concetto di risonanza si può capire meglio grazie alle parole di Piersandra Di Matteo⁴⁹, nuova direttrice artistica del festival, che ci spiega come *“Il festival va dunque pensato come uno spazio aperto in cui rivendicare non solo il diritto a prendere parola ma il diritto affinché quelle voci siano ascoltate”*.⁵⁰ Di Matteo fa riferimento alle voci, e quindi ai corpi, di persone marginalizzate, escluse e che, appunto, non possono essere ascoltate. Con grande maestria, infatti, la programmazione della XVI edizione di Short Theatre ha portato in scena una moltitudine di spettacoli dal vivo di artisti molto diversi fra di loro.

Sono stati presentati artisti affermati e non, senza temere di proporre qualcosa di acerbo, bensì lasciando spazio anche a giovani talenti che muovono i primi passi nella scena contemporanea delle arti performative.

La diversificazione delle provenienze è sicuramente una delle caratteristiche che arricchisce il programma del 2021, in cui la dimensione internazionale si coniuga in maniera equilibrata e molto interessante con quella locale. Infatti, quest'anno il festival ha ospitato sia artisti italiani con base a Roma (come G. V. Giampino, A. Sarantopoulou, O. Quadri, G. Crispiani), ma anche molte artiste straniere (come M. Moussie, A. Piña, A. Le Gac, N. Beugré, N. Chipaumire) le cui performance hanno riportato al pubblico il loro

⁵⁰ A. Pocosgnich, *Un festival in cui i corpi entrano in risonanza*, Teatro e Critica – web magazine, 2021 <https://www.teatrocritica.net/2021/09/piersandra-di-matteo-un-festival-in-cui-i-corpi-entrano-in-risonanza/>

lavoro d'indagine sulle diversità culturali, rivendicando la libertà e l'autodeterminazione delle loro identità spesso oppresse da dinamiche coloniali, facendo emergere, per l'appunto, la loro voce, forte e chiara. In un'intervista di Stella Succi riportata sul magazine online Il tascabile, Piersandra Di Matteo afferma: *“Mi interessa, in questo senso, guardare alla scena nazionale e dedicare un'attenzione particolare al territorio, agli artisti della scena romana, continuando però a prenderci il rischio di mantenere attiva l'interlocuzione con artisti del panorama internazionale, consapevoli del rischio che questo comporterà in termine di quarantene e logistica”*.⁵¹ La XVI edizione del festival si è articolata in varie sezioni e ha visto confluire in una densa programmazione vari progetti realizzati su una scala di medio-lungo periodo. Tra questi c'è **Reciprocity**, occasione di incontro tra il festival e varie realtà cittadine, che si è sviluppato in due fasi (una prima a luglio da definirsi “a porte chiuse” e una seconda a settembre, intrecciandosi con gli altri eventi del festival).⁵²

Invece, i primi tre giorni di festival che prendono luogo a We Gil, sono stati nominati **Cratere**, una sezione attraversabile con un unico biglietto che ha presentato un susseguirsi di performance pensate e realizzate ad hoc nella suggestiva location dell'Ex Gil.⁵³ Un'altra sezione che ha contraddistinto l'ultima edizione di Short Theatre è **Anticipation of the night**, un ciclo di incontri e dibattiti, che alternava momenti di formazione collettivi a presentazioni di libri.⁵⁴

Per quanto riguarda i luoghi del festival, dopo la parte iniziale a WeGil e la parte centrale che si è articolata, come ogni anno, all'interno e all'esterno degli spazi de La Pelanda, la manifestazione si è conclusa con alcuni spettacoli ospitati da Teatro di Roma, in particolare Teatro Argentina e Teatro India. È in questo contorno che per dieci giorni, la vita urbana del quartiere Testaccio di Roma (area in cui si raggruppano le *venues* di Short Theatre) si è animata, grazie alla contaminazione tra pratiche quotidiane e l'euforia momentanea del festival.

Una consistente novità è stata introdotta nel 2021 per quanto riguarda la strategia di vendita dei biglietti: sono stati pensati dei format come il biglietto unico per *Cratere* e le due tipologie di abbonamento per La Pelanda, o giornaliero o cumulativo per 5 spettacoli.

⁵¹ S. Succi, *Euforia temporanea. Una conversazione con Piersandra Di Matteo, direttrice artistica di Short Theatre*, Il Tascabile – web magazine, 2021 <https://www.iltascabile.com/linguaggi/euforia-temporanea/>

⁵² <https://www.shorttheatre.org/reciprocity/>

⁵³ <https://www.shorttheatre.org/cratere/>

⁵⁴ <https://www.shorttheatre.org/anticipation-of-the-night/>

Altrettanti eventi erano a ingresso gratuito ma sempre con prenotazione obbligatoria, per garantire l'accesso nel rispetto delle norme anti-contagio.

Immagine 7.1 Locandina della XVI edizione di Short Theatre



7.1.2 La nuova direzione di Short Theatre 2021-2024

Come già anticipato, nel 2021 si è concretizzata l'introduzione di una nuova direttrice artistica per Short Theatre: Piersandra Di Matteo, studiosa, drammaturga, curatrice nel campo delle arti performative e docente all'università Iuav di Venezia, dove insegna per l'appunto Curatela delle arti performative. Il suo incarico accompagnerà le prossime edizioni del festival, per ora almeno fino al 2024.

In occasione della XVI edizione è stata scelta una modalità che coniuga l'operato di Francesca Corona (precedente direttrice) con quello di Piersandra Di Matteo, scelta strategica per affrontare la transizione tra le due direzioni, così che questa avvenisse in maniera meno brusca, più ragionata e attenta. Il connubio tra le due direttrici è stato caratterizzato da una forte complicità, interazione e sperimentazione, che Di Matteo definisce così in un' intervista: *“La possibilità di condividere operativamente con Francesca Corona la cura di questa edizione, in una transizione condivisa, è stata*

estremamente preziosa: mi ha permesso di osservare, sentire, incidere con un tocco lieve, prendere distanza, individuare un terreno per immaginare il futuro triennio 2022-2024; ma soprattutto mi ha concesso il tempo di entrare in contatto con le cose e con la città per creare diversi gradi di prossimità con le persone, cosa che l'impermanente effervescenza del festival non rende possibile.”⁵⁵

È interessante a tal riguardo riportare la considerazione che Di Matteo fa sulla curatela, da intendere non come gesto autoriale individuale, ma come campo di connessione tra tanti aspetti collettivi. Secondo lei, occorre infatti sviluppare prospettive plurali capaci di immaginare e programmare proiettandosi nel futuro, trattandosi di un festival che si tiene ogni anno e che richiede una preparazione lunga e articolata nel tempo. Lo scopo sociale dell'evento è proprio quello di alimentare le dinamiche esperienziali di scambio non solo tra pubblico e artisti, ma anche quello di approfondire la relazione tra cittadinanza e istituzione culturale. Il festival va dunque considerato come organismo composto dal lavoro e dalla cura di tante persone, che al suo interno operano e si confrontano tra di loro tutto l'anno, generando così quello che gli spettatori fruiscono per dieci giorni consecutivi quando la programmazione va in scena.

La condivisione della direzione artistica tra Corona e Di Matteo è stato dunque un accompagnamento, un passaggio di testimone graduale al fine di garantire una continuità e una crescita del contributo artistico che il lavoro curatoriale apporta alla manifestazione.

Per Di Matteo è importante come il festival si relaziona con ciò che lo circonda, e afferma come *“Questo mi porta continuamente a chiedermi cosa sia Short Theatre da un punto di vista istituzionale – perché ovviamente Short produce “effetti di istituzione”, performa come istituzione.”*⁵⁶

Vi è dunque una vera e propria indagine sulla ricaduta che un evento culturale può avere su chi lo attraversa, ed è in questo contesto che ci si chiede in che modo si può interagire in maniera più efficace con l'ambiente circostante. Soprattutto dopo più di un anno di pandemia, in cui ogni organizzazione culturale si è dovuta misurare con degli imprevisti

⁵⁵ A. Pocosgnich, *Un festival in cui i corpi entrano in risonanza*, Teatro e Critica – web magazine, 2021 <https://www.teatroecritica.net/2021/09/piersandra-di-matteo-un-festival-in-cui-i-corpi-entrano-in-risonanza/>

⁵⁶ S. Succi, *Euforia temporanea. Una conversazione con Piersandra Di Matteo, direttrice artistica di Short Theatre*, Il Tascabile – web magazine, 2021 <https://www.iltascabile.com/linguaggi/euforia-temporanea/>

talmente bruschi che hanno generato inevitabilmente la messa in discussione, oltre che dei mezzi con cui raggiungere il pubblico, anche del funzionamento stesso dell'istituzione. Le varie espressioni artistiche possono rappresentare dunque quel collante che ricongiunge, dopo un periodo di forte distanziamento sociale, i corpi che tornano nello spazio pubblico, interpretato come una palestra per ri-allenarsi allo stare insieme, in sicurezza e in serenità.

7.2 Romaeuropa festival 2021

In questi 36 anni il festival si è fatto testimone dei cambiamenti che hanno caratterizzato il mondo in generale e in particolare quello artistico: per questo motivo ogni edizione è contraddistinta da una propria sensibilità in quanto si confronta con contingenze ogni anno diverse. La XXXVI edizione di Romaeuropa si inserisce in un contesto di ripresa economica, sociale e delle relazioni umane, con particolare senso di responsabilità collettiva e personale.

Dal 14 settembre al 21 novembre 2021, nella programmazione sono previste **83 compagnie** per un totale di **516 artisti, 86 titoli, 206 repliche in 16 spazi** diversi della città. Va specificato che più della metà degli artisti in programma per ogni edizione arriva a Romaeuropa per la prima volta. Di queste compagnie, 18 sono state recuperate dalla programmazione della scorsa XXXV edizione che ha dovuto riadattarsi visti i vari e repentini cambiamenti in corso d'opera: le condizioni che impedivano i viaggi internazionali e quindi il contributo effettivo di artisti extraeuropei; le nuove disposizioni di distanziamento sul palco e in sala; la brusca interruzione della programmazione a metà del festival per la chiusura dei teatri ad ottobre 2020.

Nella difficoltà generale si è comunque andata a generare un'eredità di idee, pensate per la scorsa edizione, riadattate nella programmazione di quest'anno, in cui vi è una grossa parte di nuovi progetti nati nel periodo pandemico. Si genera così un risultato armonico composto da una diversità di sguardi che ci riportano ad alcune tematiche di fondo: identità e migrazioni; cambiamenti climatici; nuove tecnologie.

All'interno di questa edizione verrà presentata una molteplicità di linguaggi e di rappresentazioni artistiche che, grazie all'intervento di artisti internazionali, verranno introdotte al pubblico italiano. Sarà dunque articolata una profonda riflessione sulla creazione artistica e il suo rapporto con la società di massa e i nuovi media, interrogandosi su come la rappresentazione artistica sia sempre di più in bilico tra reale e virtuale.

Ulteriore attenzione sarà data ai temi sull'educazione infantile, ai quali è dedicata un'intera sezione del festival chiamata Kids.

La filosofia di fondo di REf è quella di raccontare la contemporaneità attraverso una pluralità di gesti, di sguardi, di estetiche e di linguaggi degli artisti in programma. Ad accogliere questa moltitudine di spunti deve esserci, come ogni anno, un pubblico che si lasci trasportare e che si dimostri aperto e interessato a questa diversità, curioso di incontrare le novità di quest'anno. Fabrizio Grifasi, direttore artistico di REf, in un'intervista rilasciata per il web magazine Teatro e Critica, afferma: *"Di anno in anno abbiamo assistito a un forte turnover del pubblico, e questo è fondamentale: in media circa un terzo del totale è pubblico nuovo e trovo sia una grande ricchezza."*⁵⁷

Per questa edizione, ancora caratterizzata dalle disposizioni anti-contagio e quindi dal distanziamento in sala, sono previsti **40 mila posti disponibili** ad accogliere il pubblico. La biglietteria prevede il servizio di vendita in varie opzioni: tramite la piattaforma di e-commerce Vivaticket è possibile acquistare i biglietti online; vi è allestito un *temporary store* presso le sedi del Mattatoio dove recarsi per acquistare i biglietti di persona; in tutti gli spazi del festival viene effettuata la vendita di biglietti ma solo per la rispettiva sala. Le forme di abbonamento si riconfermano per questa edizione sotto il nome di *Passepartout*, formula che permette di costruire il proprio abbonamento nominale su misura, grazie all'impiego di *e-coins*. Ad un certo numero di *e-coins* corrispondono delle fasce di prezzo, qui riportate in dettaglio:

Immagine 7.3 La conversione di denaro in monete virtuali

 = 1 coin	€ 70 = 10 coins
 = 2 coins	€ 140 = 20 coins
 = 3 coins	€ 210 = 30 coins
 = 4 coins	€ 280 = 40 coins
 = 5 coins	€ 350 = 50 coins

Vi è anche un format di abbonamento pensato per il pubblico familiare, chiamata *"Passepartout Kids+Family"*, un nuovo strumento introdotto proprio nel 2021 per

⁵⁷ S. Lo Gatto, *Romaeuropa*, Teatro e Critica – web magazine, 2021

<https://www.teatroecritica.net/2021/09/romaeuropa-con-gli-artisti-abbiamo-dovuto-affrontare-condizioni-inimmaginabili/>

facilitare la fruizione degli eventi della sezione Kids. Questo abbonamento è familiare e non nominale e permette di selezionare più biglietti per un unico spettacolo ma è utilizzabile solo dai componenti di uno stesso nucleo.

Quest'anno il festival si articola in **5 diverse sezioni**, pensate e messe a punto da 5 diverse curatrici: **Dancing days**, con un focus sui trend alla danza europea contemporanea; **Anni luce**, parte interamente dedicata alle narrazioni e alle scritture del teatro italiano; **Digital live**, una rassegna di eventi che incarna l'unione fra le anime storiche di REf, ovvero le arti sceniche e quelle digitali; **Kids**, un'intera parte della programmazione dedicata alle fasce più giovani di pubblico; **Line Up!**, la sezione dedicata alla musica che quest'anno si incentra sulle identità femminili della scena musicale italiana; a quest'ultima sezione si collega **Le parole delle canzoni**, ovvero un ciclo di talk realizzato in collaborazione con Treccani in cui esponenti della scena musicale, scrittrici e scrittori dialogheranno per indagare i temi di varie canzoni.

Inoltre, all'interno della programmazione del festival, trova ospitalità anche una rassegna cinematografica di grande qualità dedicata al rapporto tra arte contemporanea e cinema, che prenderà luogo a Villa Medici.

Per il 20 e 21 novembre è previsto il Gran Finale, ovvero una selezione di 6 spettacoli che spaziano dalla musica al teatro, dalla danza al cinema, ospitata dall'Auditorium - Parco della Musica.

Immagine 7.4 Locandina della XXXVI edizione di Romaeuropa festival



Le collaborazioni della XXXVI edizione di Romaeuropa festival sono una costellazione di intrecci e relazioni con le varie realtà del territorio e non solo. Infatti nel 2021 **Tlon**, scuola permanente di filosofia e immaginazione condotta da Maura Gancitano e Andrea Colamedici, nonché casa editrice e catena di librerie-teatro, collabora con Ref nel racconto di alcuni spettacoli. Attraverso la realizzazione di podcast e video, Tlon propone un viaggio all'interno del festival, in compagnia di scrittori e scrittrici che andranno a seguire e successivamente commentare gli spettacoli.

La filosofia, materia madre di Tlon, si andrà ad intersecare dunque con le arti in una riflessione fisica, emotiva e intellettuale sui temi che affronta il festival quest'anno.

L'obiettivo principale è quello di approfondimento, con la volontà di abbattere la barriera che spesso si crea quando ci si relaziona alle arti visive e performative contemporanee. Infatti, la soggezione nel misurarsi con quello che non si conosce in maniera approfondita, tende a diventare una forma di autoesclusione dalla partecipazione e una conseguente autocensura nell'esprimersi. Mentre in realtà si tratta di forme artistiche inclusive, che non vogliono in alcun modo rivolgersi ad una cerchia di esperti, ma che anzi si concretizzano in occasioni per mettersi in dubbio ed avere degli sguardi diversi rispetto a quelli abituali. Per questo motivo, con i suoi racconti audiovisivi, Tlon vuole aprire un dibattito per aprire il confronto e facilitare ancora di più la fruizione delle tematiche affrontate nella programmazione di Ref.

Conclusioni

Questo elaborato ha voluto presentare una panoramica sul settore culturale delle arti performative contemporanee, prendendo in particolare l'analisi di due realtà ben diverse fra di loro. Si tratta infatti di due manifestazioni realizzate su scale molto differenti: Short Theatre presenta ogni anno una programmazione che si estende a massimo due settimane; Romaeuropa dall'altro canto articola il suo festival su una scala temporale molto più dilatata, andando a raggiungere anche due mesi di programmazione.

Anche dal punto di vista strutturale le due istituzioni differiscono di gran lunga tra di loro: Short Theatre assume la forma giuridica di Associazione culturale mentre Romaeuropa è giuridicamente riconosciuta come fondazione di partecipazione.

Ho dunque ritenuto interessante comparare le due realtà poiché, nonostante siano così diverse, hanno dei punti in comune: innanzitutto, entrambe hanno come campo d'intervento la città di Roma; inoltre operano nello stesso settore, quello dello spettacolo dal vivo, seppur proponendo con le loro programmazioni un'offerta artistica e culturale ben differente. Sotto un certo punto di vista si potrebbe affermare che Short Theatre si occupa di valorizzare, e quindi di mettere in scena, artisti più emergenti, più "di nicchia", più sconosciuti al pubblico "di massa". Dall'altro, Romaeuropa si occupa di valorizzare artisti già affermati, più riconoscibili e conosciuti dall'enorme varietà di pubblico a cui il festival si rivolge.

Far emergere, grazie a questa analisi complessiva, le convergenze e le dissonanze che caratterizzano questi due eventi ha rappresentato per me un interessante esercizio in cui cimentarmi, con l'intento di capire il funzionamento di questo ambito particolarissimo che è lo spettacolo dal vivo oggi, in Italia.

Le edizioni di Romaeuropa e Short Theatre analizzate nel capitolo VII, come tutti gli altri festival che si sono potuti realizzare, si trovano all'interno di un biennio, che non si è ancora concluso, inevitabilmente influenzato dalla pandemia in corso.

Nel 2021, come l'anno precedente, l'affluenza del pubblico è contingentata per garantire la distanza interpersonale ed è obbligatorio l'uso della mascherina. Novità introdotta quest'anno è l'obbligo di esibire il Green pass per accedere agli eventi dei festival.

I due casi analizzati in questo elaborato sono da considerarsi come esempi positivi, in quanto sono riusciti ad adattarsi alle condizioni emergenziali senza rinunciare alla qualità artistica che li ha sempre contraddistinti nel panorama nazionale e internazionale. La riuscita delle edizioni nel periodo pandemico dimostra la capacità di queste istituzioni di

reinventarsi e riposizionarsi, grazie anche al supporto di contributi pubblici e privati. Si può dunque affermare che le relazioni con altre istituzioni che questi festival hanno alimentato negli anni sono molto importanti per la loro sopravvivenza, soprattutto in un momento critico come quello che stanno tuttora attraversando.

Sperimentare la diversità in questo periodo pandemico è stato difficile, ma è questa la sfida che si pongono i due festival: aprire il confronto con la diversità. Vi è un'offerta culturale che propone linguaggi e pratiche diverse da quelle abituali, grazie a espressioni artistiche che favoriscono l'incontro con altre etnie. L'intento è dunque quello di percepire e colmare la distanza tra culture attraverso l'espressione creativa e la messa in discussione del sé.

Anche gli artisti coinvolti nella programmazione inevitabilmente esprimono questo desiderio di relazione tra i corpi, dopo aver immagazzinato energie e idee durante il periodo di confinamento nell'impossibilità ad andare in scena.

Attraversando gli eventi culturali oggi si sente questa energia, come se si fosse ricaricata di una nuova volontà di riconquistare lo spazio, il tempo e la corporeità in una dinamica di relazione e scambio. La lunga attesa di poter tornare a vivere l'esperienza collettiva dello spettacolo dal vivo produce un'esplosione, una tensione corale a voler realizzare insieme quello che Erika Fischer-Lichte definisce come "co-presenza corporea di performer e spettatori".⁵⁸

⁵⁸ E. Fischer-Lichte, *Estetica del performativo. Una teoria del teatro e dell'arte*, Carocci editore, 2014

Bibliografia

G. Brunetti, P. Ferrarese, *Lineamenti di governance e management delle aziende di spettacolo*, Libreria editrice Cafoscarina, 2007

M. Gallina, *Organizzare teatro. Produzione, distribuzione, gestione nel sistema italiano*, Franco Angeli, 2007

P. P. Brunelli, *La Competence della Performance in Italian performance art*, Sagep Editori, 2015

J. Baumol, W. G. Bowen, *Performing arts: the economic dilemma. A study of problems common to theater, opera, music and dance*, Twentieth century funds, 1966.

A. Wizemann, F. G. Alberti, *L'assetto organizzativo della fondazione per la gestione dei beni e delle attività culturali*, in "Liuc Papers" n. 175, Serie Management ed economia della cultura, 2005

G. Trupiano, *Assetto istituzionale, disciplina fiscale e finanziamento della cultura*, Franco Angeli Editore, 1999 (pp. 66-76)

G. Vacis, A. Vittone, *Ripensare al teatro al tempo del Covid* in "Le parole della crisi le politiche dopo la pandemia - Guida non emergenziale al postCovid19", Editoriale Scientifica, 2020

L. Gemini, S. Brillì, F. Giuliani, *Il dispositivo teatrale alla prova del Covid-19. Meditizzazione, liveness e pubblici*, Mediascapes Journal 15/2020

B. Hadley, *Theatre, social media and meaning making*, Palgrave Macmillan, 2017

P. Ferrarese, *Elementi di project management e modelli di report per le aziende culturali*, Libreria Editrice Cafoscarina, 2016

P. Ferrarese, *La strategia e la gestione di un teatro d'opera – il Teatro La Fenice di Venezia*, Libreria editrice Cafoscarina, 2019

Mibact, *Criteri e modalità per l'erogazione, l'anticipazione e la liquidazione dei contributi allo spettacolo dal vivo a valere sul fondo unico per lo spettacolo - vademecum illustrativo del dm 27 luglio 2017*

A. Di Clemente, *Dai principi contabili nazionali a quelli internazionali – Il bilancio di esercizio: un modello di rappresentazioni della realtà aziendale*. Dispensa universitaria, La Sapienza Dip. di Analisi Economiche e Sociali A.A. 2010-2011

U. Sosterò, P. Ferrarese, M. Mancin, *L'analisi economico-finanziaria di bilancio*, Giuffrè editore, 2018

E. Fischer-Lichte, *Estetica del performativo. Una teoria del teatro e dell'arte*, Carocci editore, 2014

I. Caleo, *Performance, materia, affetti*, Bulzoni editore 2021

Sitografia

https://temi.camera.it/leg18/post/il_fondo_unico_per_lo_spettacolo.html

S. Foà *Il regolamento sulle fondazioni costituite e partecipate dal ministero per i Beni e le Attività culturali*, in «Aedon – Rivista di arti e diritto on line», Il Mulino, 2002, n. 1, in sito internet: <http://aedon.mulino.it/archivio/2002/1/foa.htm>

https://temi.camera.it/leg18/post/il_fondo_unico_per_lo_spettacolo.html

<https://www.labiennale.org/it>

<https://triennale.org/chi-siamo/storia-e-mission>

<https://www.milanoinscena.it/teatro/triennale-milano-teatro/>

<https://spettacolo.mam-e.it/crt/>

<https://triennale.org/magazine/shout-fog-festival>

<https://www.santarcangelofestival.com/>

<http://www.centrefies.it/>

<http://www.fieslocation.it/spazi-centrale-fies/>

<http://www.inteatro.it/>

<https://www.teatrokoreja.it/>

<https://culturmedia.legacoop.coop/presentato-teatro-dei-luoghi-fest-2021-nel-spazio-allaperto-dei-cantieri-koreja/>

<http://www.teatridibari.it/kismet/>

<https://www.cittacentoscale.it/>

<https://campaniateatrofestival.it/>

<https://galleriatoledo.it/index.php/it/>

<https://galleriatoledo.it/index.php/it/rassegne/doppiosogno>

<https://www.florianteatro.com/>

<https://romaeuropa.net/opificio/>

<https://www.urbinoteatrourbano.it/godot/>

<https://www.gazzettaufficiale.it/eli/id/2020/05/19/20G00052/sg>

<https://www.gazzettaufficiale.it/eli/id/2020/03/17/20G00034/sg>

S. D'alto, estratto da *La performance è la sintomatologia del contemporaneo?*, in Artribune, web magazine, 2017

<https://www.artribune.com/arti-performative/2017/11/performance-arte-contemporanea/>

C. Verga, estratto da *The Artist is Present- Marina Abramovic*, in Afterclap, web magazine, 2015 <http://www.afterclap.it/2015/10/30/the-artist-is-present-marina-abramovic/>

<https://www.shorttheatre.org/diario/>

N. Arpinati, estratto da *Short Theatre, decolonizzare spazi aperti*, in DinamoPress – web magazine, 2020 <https://www.dinamopress.it/news/short-theater-decolonizzare-spazi-saperi/>

<https://www.theatron-network.eu/>

<https://aerowaves.org/>

<https://www.efa-aeef.eu/en/home/>

<https://romaeuropa.net/presentazione/>

O. Ponte di Pino, *#fase2. Il teatro italiano al tempo del coronavirus*, in *Ateatro – webzine di cultura teatrale* n.172, 2020 <http://www.ateatro.it/webzine/2020/05/08/il-teatro-italiano-al-tempo-del-coronavirus/>

A. Pocosgnich, *Un festival in cui i corpi entrano in risonanza*, *Teatro e Critica – web magazine*, 2021 <https://www.teatroecritica.net/2021/09/piersandra-di-matteo-un-festival-in-cui-i-corpi-entrano-in-risonanza/>

C. Lei, *Piersandra Di Matteo: la mia bellissima sfida romana. Intervista alla neo-direttrice di Short Theatre*, *Krapp's Last Post – web magazine*, 2021 <http://www.klpteatro.it/piersandra-di-matteo-intervista-direttrice-short-theatre>

S. Succi, *Euforia temporanea. Una conversazione con Piersandra Di Matteo, direttrice artistica di Short Theatre*, *Il Tascabile – web magazine*, 2021 <https://www.iltascabile.com/linguaggi/euforia-temporanea/>

<https://www.shorttheatre.org/reciprocity/>

<https://www.shorttheatre.org/cratere/>

<https://www.shorttheatre.org/anticipation-of-the-night/>

S. Lo Gatto, *Romaeuropa*, *Teatro e Critica – web magazine*, 2021 <https://www.teatroecritica.net/2021/09/romaeuropa-con-gli-artisti-abbiamo-dovuto-affrontare-condizioni-inimmaginabili/>

<https://zero.eu/it/news/i-migliori-spettacoli-di-teatro-di-roma/>

<https://romaeuropa.net/news/romaeuropa-festival-2021-date-visione/>