



UNIVERSITA DEGLI STUDI DI ROMA TRE

Facoltà di Lettere e Filosofia

Corso di Laurea

DAMS

Tesi di Laurea Magistrale - Teatro Musica Danza in
Aspetti normativi, organizzativi e finanziari dello spettacolo
dal vivo

**Le attività circensi in Italia e l'inquadramento
normativo**

CANDIDATA

Raffaella Mastropierro

RELATORE

Prof. Lorenzo Scarpellini

CORRELATORE

Prof. Raimondo Guarino

Anno Accademico 2007- 2008

INDICE

INTRODUZIONE

p. 6

CAPITOLO PRIMO

BREVE STORIA DEL CIRCO

I tempi antichi

p. 13

Astley e la nascita del circo moderno

p. 17

La dinastia dei Franconi

p. 21

Il circo americano: Phineas Tylor Barnum ...

p. 23

L'epoca d'oro del circo: i circhi stabili

p. 26

Il varietà e la belle époque
delle arti circensi

p. 28

La crisi e la nascita di un nuovo genere

p. 32

Le discipline circensi:

Acrobazia

p. 35

Equilibrismo

p. 38

Giocoleria

p. 40

Clownerie

p. 42

Addestramento di animali

p. 44

CAPITOLO SECONDO

IL CIRCO CLASSICO

Le dinastie circensi italiane	
p. 46	
Circo Orfei	
p. 48	
Circo Togni	
p. 51	
Circo Medrano	
p. 55	
Egidio Palmiri e	
L'accademia Nazionale d'Arte Circense.....	
p. 56	
Il festival internazionale di circo	
“Città di Latina”	
p. 65	
L'Ente Nazionale Circhi	
p. 69	
La crisi del settore circense	
p. 75	
La questione animalista	

p. 76
La crescente disaffezione del pubblico

p. 83

CAPITOLO TERZO

I PRIMI PASSI

DEL CIRCO CONTEMPORANEO

Il circo contemporaneo:
nascita di un nuovo genere

p. 89
Le ripercussioni del nuovo circo

p. 102
I festival

p. 107
La formazione

p. 115
Il circo contemporaneo come nuovo
luogo di aggregazione emozionale

p. 125

CAPITOLO QUARTO

IL CIRCO E L'AMMINISTRAZIONE:

INCONTRI E SCONTRI

Inquadramento normativo

e sostegno statale

p. 130

Problematiche relative alla liberalizzazione

delle licenze e al plateatico

p. 140

Problematiche relative alla distribuzione

dei contributi

p. 148

Conclusioni

p. 152

APPENDICE

Legge 337 del 18 Marzo 1968

p. 158

Legge 163 del 30 Aprile 1985

p. 167

Decreto Legge 20 Novembre 2007

p. 184

Risoluzione del Parlamento Europeo

2004/2266

p. 209

BIBLIOGRAFIA

p. 213

*“Ecrire sur le cirque, c’est comme pratiquer
le trapeze volant sans filet”*

Emmanuel Wallon

INTRODUZIONE

Il presente lavoro muove dalla necessità di articolare un'attenta analisi del circo come forma di spettacolo popolare, attraverso la sua evoluzione, le problematiche connesse al suo sviluppo, le alterne fasi di successi e recessioni, i requisiti e le istanze necessari alla sua conservazione nel patrimonio culturale del nostro Paese.

Alla presentazione dei complessi circensi italiani, delle scuole di formazione di questa arte, delle manifestazioni che la promuovono, si affianca lo studio degli Enti istituzionali

che operano in favore del circo e degli apparati statali che lo sostengono, dal momento che la definizione di una categoria di spettacolo in una realtà politica aiuta a stimarne il peso in ambito socio-culturale.

Pertanto, accanto alle considerazioni di carattere storiografico connesse alla complessa rete di famiglie circensi italiane e all'individuazione di un circo contemporaneo che in Italia inizia a muovere i primi passi, si propone un esame del mercato attuale, dell'apparato legislativo e delle questioni relative al sostegno e alla promozione del circo da parte dello Stato Italiano.

Innanzitutto che cos'è il circo?

Clown, freaks, acrobati, giocolieri, ammaestratori di animali: il circo è un grande contenitore di spettacolo popolare in cui si mescolano discipline e arti spesso diverse tra loro. La trasmissione delle tecniche, l'esercizio della professione, l'esito presso il pubblico e la critica si combinano in modo assai vario a seconda delle epoche storiche e delle aree geografiche di riferimento.

Nella parte iniziale del lavoro si cerca appunto di definire l'arte circense attraverso la disamina dei momenti più significativi del suo sviluppo e l'analisi dei temi e dei personaggi che ne hanno delineato la sua evoluzione.

Lo spettacolo popolare ha sempre suscitato interesse nelle civiltà storiche, a partire dalle esibizioni degli acrobati e giocolieri presso le più antiche comunità, passando per i fasti

dell'antica Roma, le voghe del medioevo e le fiere rinascimentali fino ad arrivare alla vera e propria nascita del circo moderno, promossa da personaggi quali l'inglese Philip Astley, l'italiano Antonio Franconi e l'americano Phineas Tylor Barnum.

Si giunge quindi all'epoca d'oro dei circhi nell'Ottocento, secolo nel quale vengono costruiti teatri in muratura che consacrano il genere del varietà e che ospitano anche spettacoli circensi, procurando un forte impulso a tutte le arti della pista, divenute poi spettacoli preferiti dalla crescente classe borghese. Per i primi decenni del Novecento si può parlare infatti di Belle Epoque dello spettacolo circense che invece conoscerà momenti di crisi durante le Guerre Mondiali e segnerà un esplicito bisogno di rinnovamento negli anni Settanta.

La descrizione del panorama del circo classico nel nostro Paese non poteva prescindere dalla presentazione delle principali famiglie ed imprese circensi italiane di cui si delineano gli sviluppi storici e i lavori più significativi, prima di prendere in esame strutture ed eventi connessi alla promozione ed all'incremento della nostra arte: il Festival Internazionale "Città di Latina" ed il principale istituto di formazione di arti circensi, l'Accademia di Arte Circense di Verona, con il suo fondatore Egidio Palmiri.

Adeguato spazio viene dedicato all'Ente Nazionale Circhi, struttura di fondamentale importanza sul versante delle

attività consociative tese ad ottenere riconoscimenti a livello istituzionale, indispensabili alla sopravvivenza dello spettacolo circense, spesso afflitto da problemi di natura economica, organizzativa ed istituzionale.

Particolare rilievo viene dato alle diatribe sorte in relazione alle esibizioni di animali durante gli spettacoli, fortemente criticate dalle associazioni animaliste, ed alle cause della disaffezione che il pubblico mostra di provare nei confronti del circo classico, di cui il circo contemporaneo sembra rappresentare la possibile alternativa.

Di questa nuova proposta artistica, originatasi in Francia negli anni Settanta-Ottanta ed accolta con lento ma progressivo consenso in Italia, si analizzano le origini, gli sviluppi e le nuove estetiche che esso propone attraverso l'esperienza della principale compagnia distintasi nella sua diffusione a livello mondiale, il *Cirque du Soleil*.

A riguardo, si prendono in esame i primi tentativi di sperimentazione avanzati da alcune compagnie, perlopiù di teatro e danza, interessate a verificare l'attecchimento di queste nuove forme di spettacolo nella realtà italiana, tentativi che tuttavia, al momento, trovano spazio solo nei festival specifici, a causa della carenza di circuiti di produzione e distribuzione di spettacoli che caratterizza il mercato italiano rispetto agli altri paesi europei. A tal proposito, il confronto con la Francia offre spunti di

indubbia rilevanza ad evidenziare la diversa attenzione che le nostre istituzioni mostrano rispetto al fenomeno culturale. Ciò nonostante, si riscontra nel nostro Paese il sorgere di diverse scuole dedite alla formazione di nuovi artisti che, grazie alla pluri-disciplinarietà delle materie insegnate non disgiunta da una forte base tecnica, offrono alla realtà circense interpreti di notevole livello artistico.

Ne troviamo conferma nella rilevante affluenza di un pubblico eterogeneo ai maggiori festival di nuovo circo, cosa che sembra voler riconsacrare il circo come forma di arte popolare. Tali manifestazioni, unite agli spettacoli di piazza ed alle arti di strada, potrebbero restituire alle città la funzione di luogo di aggregazione, soddisfacendo le necessità dello spettatore-consumatore contemporaneo che cerca nello spettacolo dal vivo un forte e diretto coinvolgimento emotivo.

Di sostanziale entità, a tal fine, risultano i contributi che gli inquadramenti normativi e gli interventi statali possono fornire a supporto e tutela dello spettacolo circense in Italia.

Il primo grande apporto offerto dalle istituzioni governative a favore del settore è contenuto nella Legge n. 337 del 18 marzo 1968, la quale per la prima volta riconosce al circo dignità di spettacolo artistico, alla pari della musica, della prosa e della danza, assegnandogli al contempo una “funzione sociale”, in quanto il legislatore ritiene l’arte

circense idonea a concorrere alla formazione etica e culturale della società. Ne consegue che lo Stato sostiene il consolidamento e lo sviluppo del settore anche in funzione di difesa e conservazione dell'antica tradizione rappresentata da questa forma di spettacolo, degna di appartenere appieno al patrimonio culturale della nazione.

Sul piano economico, funzione essenziale viene attribuita al Fondo Unico dello Spettacolo, lo strumento finanziario attraverso il quale lo Stato Italiano sostiene ogni forma di spettacolo artistico, includendovi le attività circensi alle quali tuttavia riserva, discutibilmente, un contributo di gran lunga inferiore rispetto a quello offerto alle altre attività dello spettacolo.

Nello stesso contesto si rileva l'esiguità del supporto economico garantito al circo contemporaneo che, non avendo ancora ricevuto un effettivo riconoscimento come genere di spettacolo, deve avvalersi di una insignificante fetta di finanziamenti, destinati esclusivamente ad attività promozionali.

Emergono così problematiche connesse alla mancanza di una normativa aggiornata e organica in grado di far fronte ai vari mutamenti e alle crescenti difficoltà che il settore circo deve affrontare nello stato in cui si trova da parecchi anni ormai.

L'intreccio dell'apparato normativo e delle questioni legate alla gestione dell'attività, riferita alle principali compagnie

nella realtà italiana, vuole offrire riflessioni e proposte in merito ai tempi, alle regole d'inquadramento di una categoria di spettacolo, alle modalità ed ai supporti che gli interventi governativi devono determinare e regolare, una volta riconosciuta ed identificata l'arte circense come parte integrante della cultura nazionale. Cosa che, tra l'altro, vede coinvolte le imprese stesse nella definizione e nel rispetto del proprio ruolo sociale.

Sono questi i canali attraverso i quali il patrimonio culturale di un paese può essere individuato, conservato e trasmesso all'interno della collettività. Il futuro di un'arte dotata dei requisiti necessari allo scopo, ritenuta meritevole di far parte della tradizione e del bagaglio culturale di una nazione, dipende decisamente dall'attenzione che lo Stato le dedica, sia sul versante della conservazione che su quello della ricerca sperimentale.

CAPITOLO I

BREVE STORIA DEL CIRCO

*“Il circo è la concatenazione silenziosa,
l’arte di rappresentare senza le parole,
l’antiteatro.
È una grande e faticosa scuola.
La professione di fare venti mestieri alla
volta”*

Charlie Chaplin

I tempi antichi

Le attività circensi come forma di intrattenimento sono da sempre esistite. L'esibizione di giocolieri e danzatori di strada è riconducibile ad un passato così remoto che non permette di individuare un periodo storico preciso durante il quale queste attività ludiche vennero introdotte.

Si hanno notizie di spettacoli di giocolieri fin dai tempi degli antichi Egizi, come testimonia un graffito rinvenuto nella tomba di Ben Hassani in Egitto, risalente al 2040 a.C., che rappresenta quattro donne che giocano con tre palline ciascuna ¹. Ma altri reperti, quali sculture, affreschi ed immagini su vasi, che raffigurano gli antenati degli artisti circensi, sono stati rinvenuti anche in Grecia e a Tebe.

Se volessimo risalire ad un'origine ancora più remota, già nelle civiltà primitive, accanto alle danze rituali *“si compie a poco a poco una trasmutazione di valori e l'acrobatismo coreutico quasi sonnambulesco, religioso ed estatico, diventa una consapevole esibizione di spericolata abilità”* ².

Quel che è certo tuttavia è che lo spettacolo popolare ha sempre suscitato interesse nelle varie civiltà storiche; basti pensare ai grandiosi anfiteatri e circhi che i romani costruivano in ogni luogo di conquista e dominazione, per non parlare della stessa Roma in cui l'esempio più evidente è il Circo Massimo, costruito appositamente come luogo deputato ad accogliere le corse dei carri e delle bighe e i

¹ Cfr. A. SERENA, K.-H. ZIETHEN, *Luci della giocoleria*, Stampa Alternativa, Viterbo, 2002, p.13.

² C. SACHS, *Storia della danza*, Il saggiatore, Milano, 1966, p. 298.

combattimenti di gladiatori e animali, spettacoli a cui facevano da cornice fiere esotiche ed esibizioni di buffoni, giocolieri ed acrobati. È proprio dall'incrocio di queste due tendenze, le lotte e le corse da una parte e i bestiari e gli spettacoli circensi dall'altra, che verrà creato nel corso del tempo il moderno circo.

L'importanza del circo nell'epoca romana è testimoniata anche dalla celebre frase riferita al popolo romano dal poeta latino Giovenale: "*Duas tantum res anxius optat, panem et circenses*"³, ovvero, due sole cose (il popolo) chiede ansioso: pane e giochi circensi, ricetta vincente per sostenere e divertire i cittadini, dimostrando allo stesso tempo la magnanimità dei governati nei loro confronti. Dunque gli spettacoli circensi appassionavano tanto gli antichi al punto che essi li preferivano anche al teatro, come testimonia la disavventura capitata al poeta latino Terenzio nel 165 a. C. il quale, durante la rappresentazione della sua commedia l'*Hecyra*, vide il pubblico presente disertare la sua proposta teatrale per recarsi ad uno spettacolo di funamboli⁴.

La decadenza dell'attività circense presso i Romani avviene contemporaneamente a quella dell'Impero e al successivo avvento del Cristianesimo, periodo durante il quale tutti i tipi di intrattenimento sono ritenuti dannosi per

³ A. CERVELLATI, *Storia del circo*, S.p.a. Poligrafici, Il Resto dl Carlino Editore, Bologna, 1956, p. 21.

⁴ *Ibidem*, p. 23.

la cura dello spirito e condannati anche perché associati ai crudeli combattimenti dei gladiatori.

I Padri della chiesa ripudiano anche l'idolatria degli attori che essi considerano come ultimi rappresentanti della cultura pagana, accusandoli quindi di essere *instrumenta damnationis* e impedendo la diffusione dei loro spettacoli ⁵.

A causa di queste persecuzioni, giullari, buffoni, giocolieri, funamboli, forzuti, mostratori di bestie, mimi e menestrelli si ritrovano a non avere più luoghi dove esibirsi, diventando così una popolazione nomade costretta ad offrire i propri spettacoli nelle piazze delle città, nei cortili dei castelli, nei mercati d'Europa, mentre occasioni più fortunate capitano loro quando ricevono un ingaggio per esibirsi presso le corti principesche in occasione di celebrazioni festive.

Troviamo la maggior parte delle testimonianze documentali sulle attività di giocolieri e giullari dell'epoca nei manoscritti dei monaci; dagli stessi si evince che la fortunata e diffusa presenza di artisti vagabondi viene spesso favorita proprio dalla ferma posizione di chiusura dei religiosi nei loro confronti.

L'avvento della fiera quale evoluzione del mercato, tra Medioevo e Rinascimento, luogo d'incontro per ogni tipo di transazione economica da parte di venditori ambulanti favorisce l'attività degli artisti girovaghi in quanto offre loro luoghi per intrattenere e offrire svago alla gente che vi

⁵ Cfr. P. STRATTA, *Una piccola tribù corsara*, Ananke, Torino, 2000, p. 84.

accorre. Infatti, a metà del XVI secolo gli artisti iniziano anche ad unirsi in compagnie itineranti che seguono le cadenze delle principali fiere europee, trasformando così queste ultime in “vivaci luoghi di spettacolo popolati da trovatori, ballerini di strada, contorsionisti, lettori di tarocchi, venditori di elisir e giocolieri, che in esse ottenevano in qualche modo una sorta di riconoscimento della propria professionalità”⁶.

Grazie alla formazione delle compagnie, artisti di vario genere, come comici ed acrobati, si ritrovano a dover fondere virtuosismi fisici a quelli comico-teatrali e a costruire uno spettacolo collettivo che darà vita ad un nuovo genere, una sorta di commedia, improvvisata ma al tempo stesso dettata da un *canovaccio*, ossia una trama minima, basata su un addestramento mimico, vocale e acrobatico, con maschere e costumi che definiscono tipi e personaggi fissi. È questa l’origine delle tecniche teatrali della *Commedia dell’Arte*⁷.

La capacità organizzativa ed associativa, frutto della evoluzione di una chiara coscienza artistica, si sviluppa

⁶ A. SERENA, K.-H. ZIETHEN, *Luci della giocoleria*, Cit. p. 22.

⁷ Con la definizione onnicomprensiva si definisce il teatro “di mestiere” italiano che, basandosi sulle risorse vocali- mimico- gestuali dell’attore professionista, si afferma dal Cinquecento al Seicento in contrapposizione al teatro aulico e accademico, caro ai dilettanti di estrazione aristocratico- cortigiana. Erede del giullare medievale e del perseguitato istrione itinerante, il comico dell’arte recitava con la maschera “soggetti” che fissavano soltanto i momenti essenziali dello spettacolo, consentendo ampi spazi all’improvvisazione dell’interprete. (Definizione a cura di F. CAPPA, P. GELLI, *Dizionario dello Spettacolo del Novecento*, Baldini&Castoldi, Milano, 1998, p. 268).

maggiormente nel XVII secolo, soprattutto in Francia. Le grandi fiere di Saint Laurent e di Saint Germain cominciano a pullulare di teatrini e sale di divertimento che porteranno alla formazione di veri e propri quartieri dello spettacolo dove teatro ed arti popolari convivono spontaneamente.

Philip Astley e la nascita del circo moderno

Il circo nell'accezione moderna nasce dalla tradizione aristocratico-militare e dalla commistione di questa con le arti popolari di strada.

Colui che è ritenuto il fondatore del circo moderno è un militare inglese di nome Philip Astley, che arruolato nel quindicesimo battaglione dei Light Dragoons, armigeri a cavallo, arriva nel 1766 al rango di Sergente Maggiore, lascia l'esercito, si sposa ed inizia a tenere degli spettacoli equestri all'aperto a Londra, in uno spazio di forma ellittica vicino a Westminster Bridge. Già altri prima di lui hanno presentato spettacoli con cavalli, ma Astley porta l'arte equestre ai massimi livelli dell'epoca introducendo figure e stili ancora oggi ricorrenti.

Del resto l'Inghilterra era il paese adatto al lancio di attrazioni equestri avendo addirittura aperto le prime piste per le corse dei cavalli nel 1711.

Nelle sue continue esercitazioni Astley intuisce che la forza centrifuga gli permette di stare in piedi sul suo purosangue Gibraltar se esso galoppa all'interno di un'area circolare.

Così, dal 1768, egli introduce questa forma nei propri spettacoli favorendo la nascita della pista da circo.

Fondata la sua scuola d'equitazione, la *Astley's Riding School*, che ottiene grande successo, da buon imprenditore Astley comincia a costruirvi attorno dei cancelli e dei padiglioni per gli spettatori, fino a che, nel 1779, vi aggiunge una copertura e l'arena viene rinominata *Astley's Royal Amphitheatre of Arts*. Essa è costituita da uno spazio coperto con un frontone decorato da motivi equestri, contenente all'interno una pista di tredici metri di diametro per i cavalli e un palcoscenico per le altre azioni presentate. Inizialmente Astley è l'unica attrazione durante i suoi spettacoli, che consistono in volteggi su tre cavalli; ma dato il successo ed il suo desiderio di allargare maggiormente il suo pubblico, l'artista inglese ha l'idea di migliorare lo spettacolo inserendovi pezzi comici, esibizioni di musicisti, un uomo forte, un giocoliere, un funambolo, cani ammaestrati, acrobati in piramidi presi dalle fiere e dalle piazze di Londra. Dunque alle esibizioni equestri unisce numeri di varietà ed animali ammaestrati: nasce lo spettacolo del circo. E' questa, infatti, la struttura caratteristica del circo ancora in uso ai nostri giorni, ossia una *“forma composita di spettacolo, basata sulla prestazione di esercizi di forza e di destrezza, e*

sull'esibizione di animali ammaestrati (all'inizio soprattutto cavalli), che si svolge in apposite costruzioni stabili, dotati di una pista centrale, circolare”⁸.

Astley quindi si serve del cavallo, status simbol dell'aristocrazia, ma soprattutto unico mezzo di trasporto a quei tempi. Ed il cavallo, col suo ruolo importante nella società di allora, conseguentemente contribuisce a nobilitare le sue esibizioni fieristiche, dando vita ad uno spettacolo coerente ai gusti della borghesia emergente.

Dopo il successo londinese Astley, attorno al 1780, porta la compagnia in tournée in Francia e fonda a Parigi *l'Amphitheatre Anglais du Faubourg du Temple*, primo circo equestre stabile del continente. Qui una normativa gli vieta di eseguire prodezze e acrobazie sul palco, consentendogli di esibirsi solo sui cavalli. Ed allora l'astuto britannico monta una grande piattaforma sopra alcuni cavalli che userà per presentare egualmente i propri spettacoli.

Nel 1794, tornato in patria, Philip deve assistere alla rovina del suo anfiteatro distrutto dalle fiamme. Lo ricostruisce, ma nel 1803 lo stabile crolla per la seconda volta a causa di un altro rogo, che questa volta provoca anche la morte di alcuni suoi famigliari. L'anfiteatro sarà di nuovo ricostruito e continuerà a rappresentare spettacoli circensi, in cui si esibiranno alcuni dei più rinomati artisti dell'epoca. Faranno parte della troupe di Astley gli equilibristi italiani Frenzi, il

⁸ S. D'AMICO, *Enciclopedia dello spettacolo*, voce *Circo Equestre*, Sansoni, Firenze-Roma, 1956, p. 882.

pagliaccio Fortinelli e la valente cavallerizza Angelica Chiarini, appartenente ad una celebre dinastia circense italiana, attiva già dal 1580 nella famosa fiera di Saint Laurent ⁹.

La dinastia Franconi

L'italiano Antonio Franconi è un altro pioniere del circo moderno, avendo avuto il merito di diffondere e consolidare il genere nel continente.

Nato ad Udine nel 1737, primo della sua dinastia, essendo stato costretto a fuggire dall'Italia per aver commesso un omicidio, giunge in Francia nel 1756 dove esercita per qualche anno svariati mestieri, dedicandosi anche all'equitazione e a spettacoli in piazza come ammaestratore di colombi e come funambolo.

Nel 1783 a Parigi si associa al figlio di Philip Astley ed offre spettacoli con i suoi piccioni nell'anfiteatro *Fauborg du Temple*. Tuttavia, lo scarso successo ottenuto gli fa volgere i

⁹ I Chiarini si esibiscono come mimi, arlecchini ed acrobati ed Angelica Chiarini è una delle prime cavallerizza ad esibirsi nel circo di Astley. Il più noto di questa dinastia è Giuseppe Chiarini, valente cavallerizzo, dapprima esibitosi nei circhi altrui, riesce a fondare il proprio Cirque Royal Espagnol Chiarini, debuttando a L'Avana nel 1853. Dopo aver portato il suo spettacolo in tutto il mondo, nel 1890, il suo circo prenderà il nome di Cirque Royal Italien Chairini. (Cfr. A. CERVELLATI, *Storia del circo*, Cit. p. 190).

passi verso Lione dove costruisce un maneggio, che verrà poi distrutto dai repubblicani nel 1793.

Franconi quindi torna a Parigi dove prende in fitto l'Amphitheatre di Astley, che nel frattempo è ritornato in patria.

Nel 1808 questo anfiteatro verrà ricostruito dai figli di Franconi, Lorenzo ed Enrico, col nome di *Cirque Olympique*, nome che vuol celebrare il rifiorimento dello stile neoclassico, favorito a quei tempi da Napoleone, e che consacra l'uso del termine circo per distinguerlo dal teatro. Qui vengono rappresentati spettacoli comprendenti tutte le specialità della piazza, dai virtuosismi dei giocolieri all'acrobazia, agli animali addestrati, creando un armonico insieme di attrazioni tutte legate da intermezzi comici che consacrano così anche la figura del clown. *“L'enorme successo di questa forma inedita di spettacolo, ma nelle sue varie componenti antica di millenni, fu dovuto anche alla nuova conformazione sociale che l'Europa stava prendendo con la prima rivoluzione industriale. Per le masse di semianalfabeti che dalla campagna venivano affollando le grandi città uno spettacolo visivo era senza dubbio più adatto di tanti altri”*¹⁰.

Si può affermare che ad Antonio Franconi ed ai suoi discendenti, cavalierizzi ed acrobati abilissimi, si deve la

¹⁰ A. SERENA, *Piccolo atlante cronologico delle capitali del circo*, in A. Serena (a cura di) *Il circo, un mondo in città*, Stampa Alternativa, Viterbo, 2006, p.18.

creazione dei circhi stabili parigini e dei famosissimi mimodrammi e pantomime equestri.

Lorenzo Franconi in particolare rimane uno dei più grandi cavallerizzi di tutti i tempi. Nel suo numero più celebre, quello delle *Forze di Ercole*, egli si colloca tra due cavalli afferrandone le briglie e posando un piede sulla staffa di ciascuno di essi, mentre due cavallerizze, le mogli di Enrico e Lorenzo, si mantengono in piedi sulle selle ed altri tre cavallerizzi si raggruppano sulle sue spalle mentre egli lancia i cavalli a galoppo e li tiene alternativamente riuniti e lontani l'uno dall'altro.

Lorenzo e suo fratello Enrico muoiono entrambi di colera nel 1849 ma la dinastia Franconi perdura nel tempo e dirige numerosi circhi oltre a creare numeri sempre nuovi. Essi puntano a drammatizzare le loro acrobazie equestri dando origine a delle pantomime storiche in cui si celebrano le glorie militari, prima dell'impero poi della repubblica francese, con grande sfarzo di azioni, figuranti e costumi.

La dinastia dei Franconi si estinguerà nel 1910 con la scomparsa di Charles, l'ultimo dei discendenti.

L'esempio di Astley in Inghilterra e dei Franconi in Francia è seguito da altri impresari, molto spesso cavallerizzi o artisti di altre discipline, uomini di modeste origini che sull'esempio dei maestri fondano i propri circhi in muratura per l'inverno e organizzano compagnie viaggianti per la

stagione estiva, diffondendo così lo spettacolo circense in tutto il mondo.

Altri importanti circhi stabili costruiti in particolar modo in Francia sono quelli parigini *Medrano* e *Cirque d'Hiver* dove ancora oggi è possibile assistere a grandi spettacoli ¹¹.

Il circo americano: Phineas Tylor Barnum

Nel 1793, John Bill Ricketts esporta il circo negli Stati Uniti d'America, prima a Philadelphia e a New York e poi rapidamente lungo tutto il territorio americano. Anche oltreoceano l'arte circense riscuote successo ma la storia del circo americano non può dissociarsi dalla storia personale di Phineas Tylor Barnum.

Il suo mito si delinea nel 1842, anno in cui apre il *Barnum's American Museum*, un'enorme mostra di "fenomeni", esseri umani deformati, come giganti, lillipuziani, donne barbute, mangiatori di spade, provenienti da tutto il mondo. Con Barnum queste attrazioni sono alla base delle esibizioni del suo complesso circense; con la sua spiccata furbizia egli intuisce che tali personaggi possono fare la sua fortuna, come poi è stato.

E' anche vero infatti che spesso i suoi fenomeni altro non sono che imbrogli, finzioni: basti pensare al suo esordio che

¹¹ Cfr. G. PRETINI, *Antonio Franconi e la nascita del circo*, Trapezio libri, Udine, 1988, pp. 13-37.

avviene attraverso l'esibizione di una anziana signora particolarmente svilita dai suoi ottanta anni, ma spacciata per ultracentenaria, oltre che per balia di George Washington.

Dopo il successo di questo imbroglio Barnum ne presenta diversi altri al pubblico americano. Il più famoso tra tutti rimane quello del generale Tom Thumb, un nanetto prodigioso di circa sette anni ma che Barnum dichiara di quindici. Istruito a dovere a raccontare al pubblico una grande quantità di frottole, Tom Thumb riscuote un enorme successo tanto da esibirsi anche davanti alla regina Vittoria d'Inghilterra durante la tournée del circo in Europa negli anni 1844- 45.

Tornato in America, sicuro del suo ormai affermato successo, Barnum nel 1872 crea un circo di gigantesche proporzioni: il *World's Fair*, chiamato in seguito *The Greatest Show on Earth*, dove accanto alle esibizioni tradizionale circensi, continua a proporre al pubblico curiosità umane ed animali, reali o inventate.

A Barnum si deve anche l'invenzione del grande cartellone pubblicitario figurato a colori, che come egli stesso afferma, è indispensabile per attirare e colpire l'immaginazione del pubblico: *“raccontate nei vostri manifesti tante frottole quante ne occorrono per attirare il pubblico, ma quando esso ha risposto, dategli ciò che merita il suo denaro”*¹².

¹² A. CERVELLATI, *Storia del Circo*, Cit. p.248.

Infatti il successo dei suoi primi spettacoli è indubbiamente dovuto allo sfarzo delle produzioni presentate, ma anche alle sue strategie di vendita e alle innovazioni pubblicitarie, con manifesti affissi fino a 75 miglia dal centro visitato e memorabili parate di strada. Cosa che lo porta ad ottimizzare la logistica ed adottare metodi di carico e trasporto ferroviario che diventeranno degli standard dell'industria moderna.

Nel 1887 egli fonda con James Bailey la società circense che gli ha donato fama assoluta nella storia del circo: il celebre *Barnum & Bailey Circus* con la sua struttura mastodontica ottenuta grazie all'uso di tende ad alberi molteplici e l'introduzione della novità delle tre piste, destinata a diventare uno standard del circo statunitense. Alla morte di Barnum è Bailey a mandare avanti il complesso che alla sua scomparsa verrà acquisito dal *Ringling Brothers Circus*, diventando *Ringling Bros and Barnum & Bailey Circus*, tuttora operante.

L'epoca d'oro del circo: i circhi stabili

Il circo conosce la sua epoca d'oro nel periodo dal 1820 al 1890. In questo secolo le capitali europee vantano circhi che gareggiano tra loro per fasto e ricchezza di spettacoli. Sono circhi stabili in muratura o in legno e la sola

Parigi ne vanta otto. I primi circensi hanno ormai fatto strada e sulle loro orme sempre più artisti aprono degli spazi propri, diventando concorrenti tra loro.

La cultura dei circhi stabili metropolitani non elimina tuttavia la tradizione nomade degli artisti circensi, che, anzi, organizzati ormai in compagnie funzionali, si dotano di tendoni. Si creano così due forme di circo itinerante: quello dei piccoli circhi formati da una o più famiglie e quello parallelo del serraglio o mostra ambulante di animali addestrati, eredità delle fiere.

La prima di queste due forme è quella adottata in Italia nei primi anni dell'Ottocento dato che poche sono le famiglie circensi che riescono a trovare sia il favore del pubblico italiano che i soldi per impiantare un piccolo circo. Tuttavia, nonostante la presenza già da molti anni di artisti di origini italiane nei circhi d'Europa, il primo vero circo in Italia compare solo nel 1832, fondato da Alessandro Guerra detto il furioso, cavallerizzo, giocoliere ed acrobata.

Dopo di lui altri circhi sono aperti in Italia, come quello dei Ciniselli spostatisi poi in Russia e quello dei Guillaume che perpetuerà la tradizione circense in Italia fino alla seconda metà dell'Ottocento. Gli spettacoli di questi primi circhi si limitano però alla presentazione di un solo numero già constatato come efficace.

Iniziative più importanti si hanno verso il 1870 grazie ad artisti che vantano maggiori capacità organizzative ed una

più larga concezione dello spettacolo, inteso come commistione di più elementi tecnici e coreografici: sorgono così i circhi di Carlo Fassio e dei Truzzi. Questi circhi non agiscono più in modo itinerante per la penisola con il loro tendone, ma si servono di teatri ed arene per proporre i propri spettacoli. Infatti anche in Italia negli ultimi decenni dell'Ottocento nascono i primi teatri di varietà e i primi Politeama, aventi una forma architettonica polivalente con una platea sferica in grado di ospitare spettacoli circensi e di soddisfare le esigenze dei vari trattenimenti di allora.

Il varietà e la belle époque delle arti circensi

Verso la metà del 1800, parallelamente agli impieghi offerti dai circhi stabili, gli artisti della pista trovano spazio anche nei teatri di varietà. Il varietà, la cui prima denominazione viene di solito considerata quella inglese di *music-hall*¹³, è uno spettacolo misto di canto e danza alternati da attrazioni circensi.

¹³ Termine inglese di uso internazionale con cui si designò in Gran Bretagna, dalla metà dell'Ottocento ai primi del Novecento, il ristorante o la taverna in cui si svolgevano anche spettacoli di varietà. In seguito questo termine fu usato anche nel resto d' Europa e in America, per designare i teatri di varietà o lo spettacolo stesso che si presentava all'interno di essi. (Definizione a cura di S. D'AMICO, *Enciclopedia dello spettacolo*, Cit. p. 970).

I teatri di varietà, come la *Canterbury Hall* aperta da Charles Morton nel 1852, daranno un forte impulso a tutte le arti della pista e costringeranno gli impresari ad una continua ricerca di attrazioni sensazionali che siano in grado di soddisfare un vasto pubblico sempre più esigente. Questa necessità porterà a un cambiamento del sistema produttivo, non più basato sullo spettacolo di una sola compagnia, ma sul singolo artista di volta in volta scritturato dai direttori dei teatri.

Grazie a questo nuovo impulso lo spettacolo circense subisce delle trasformazioni, sia nei suoi elementi estetici che in quelli strutturali.

Inizia ad essere diffuso l'uso della scenografia ed il rinnovamento dei costumi in relazione alle mode del momento. Ma soprattutto si verifica un cambiamento più profondo della struttura tradizionale del numero circense. Formato fino ad allora dalla successione di esercizi eseguiti senza alcuna connessione logica se non quella della crescente difficoltà, i numeri ora vengono presentati legati da un filo conduttore, una fabula da raccontare.

Sull'esempio delle pantomime storiche proposte dai Franconi, giocolieri ed acrobati pensano di ottenere maggior successo presentando i propri numeri come dei veri e propri atti unici nei quali gli artisti non rappresentano solo sé stessi ma interpretano anche un personaggio.

Ed è proprio in questo periodo che il varietà ed il circo conquistano anche un altro elemento fino ad allora assente, perché proibito: la parola. La legislazione infatti fino ad allora aveva vietato al varietà di introdurre qualsiasi forma di parlato, perché come sottolinea Paul Bouissac *“evidentemente questa era ritenuta all’epoca la principale differenza tra i generi minori e il teatro e su di essa si faceva leva per discriminare tra entità che venivano avvertite come ideologicamente, anche se non, semioticamente distanti”*¹⁴.

Con una legge del 1864, in Francia viene permesso al circo l’intermezzo dialogato; esso offrirà nuove possibilità al circo come genere di intrattenimento e sarà un elemento fondamentale per lo sviluppo dei numeri comici che, oltre a far uso dei gesti, potranno ricorrere anche ad una drammaturgia parlata.

Alla fine dell’Ottocento il teatro di varietà diventa lo spettacolo per eccellenza della crescente classe borghese. Teatri di varietà compaiono in breve tempo in ogni città, offrendo al pubblico maggiori confort a livello di fruizione e garantendo agli artisti un fiorente circuito ed una non da poco stabilità economica.

Acrobati e giocolieri in particolare *“avevano subito nell’arco di un ventennio una profonda metamorfosi, e d’un tratto, in seguito all’affermarsi del varietà e alla nascita di miriadi di locali che si potevano trovare ormai in ogni*

¹⁴ P. BOUISSAC, *Circo e cultura*, Sellerio editore, Palermo, 1986, p. 14.

cittadina, essi avevano assunto uno status sociale invidiabile”¹⁵. Nascono infatti in questo periodo anche i primi sindacati o associazioni di categoria, vengono stampati almanacchi e riviste dedicati al circo e al varietà, consacrando definitivamente il sorgere di un vero e proprio ordine professionale.

Il successo dei teatri di varietà e delle arti circensi proseguirà nei primi decenni del Novecento, durante la cosiddetta *Belle Epoque*.

Sul modello americano nascono anche in Europa i grandi circhi itineranti caratterizzati dal trasporto su ferrovia, dai cartelloni pubblicitari e dai ricchi zoo ambulanti. Spesso si tratta di impresari di serragli che cercano di ampliare le proprie esibizioni integrandole con numeri tipici dell'arte circense. Mentre un altro genere di dinastie, più legato alla tradizione equestre e alla vita urbana, mantiene viva la tradizione del circo stabile e viene considerata come l'aristocrazia del circo, per la discendenza estetica e genealogica dei padri fondatori, come i Franconi.

La presenza di grandi circhi e grandi artisti suscita molti consensi da parte delle avanguardie dei primi del Novecento. Le arti figurative come quelle teatrali prendono a piene mani le immagini, i personaggi e le tecniche del circo e della tradizione popolare per arricchire le proprie opere. In particolare, la nuova pedagogia dell'attore nel Novecento si

¹⁵ A. SERENA, K.- H. ZEITEN, *Luci della giocoleria*, Cit p. 69.

basa su un allenamento fisico in cui vengono ampiamente inserite le discipline circensi che permettono un controllo assoluto del corpo dell'attore in scena.

I futuristi ¹⁶ in Italia mostrano una vera passione per le arti della pista, di cui sono immancabili spettatori e sostenitori perché convinti che lo spettacolo circense sia l'unica alternativa al teatro tradizionale e passatista. In modo parallelo in Russia “*agli intellettuali di sinistra il circo sembrò il luogo ideale per mettere in atto le assurde stranezze che essi concepivano a getto continuo in quei giorni*” ¹⁷. La Russia in particolar modo, a cavallo tra l'800 e il '900, si afferma come capitale del circo e come meta prediletta di artisti provenienti da tutta l'Europa. Dopo la rivoluzione russa si costruisce la più grande struttura circense del Novecento, il *Circo di Stato di Mosca*, e successivamente nel 1927 questo paese vede anche la nascita della prima *Scuola delle Arti del Circo e del Varietà*. Per quasi mezzo secolo il *Circo di Mosca* è stato un punto di riferimento imprescindibile per tutti gli artisti europei.

La crisi e la nascita di un nuovo genere

¹⁶ Il Futurismo è stato un movimento artistico italiano del XX secolo. La nascita ufficiale si può collocare nel 1909, anno di pubblicazione del *Manifesto del Futurismo* di Filippo Tommaso Marinetti che ne codificò la filosofia artistica. Il futurismo si colloca sull'onda della rivoluzione tecnologica dei primi anni del Novecento, che segna per questi artisti la decadenza totale delle vecchie ideologie, per esaltare invece valori come il progresso, la velocità, il dinamismo e l'industria.

¹⁷ A. M. RIPELLINO, *Majakovskij e il teatro russo d'avanguardia*, Einaudi, Torino, 2002, p. 215.

Nel mondo occidentale tuttavia il circo conosce una profonda crisi nella seconda metà del XX secolo. Il cinema e la televisione rappresentano ben presto il nuovo mezzo di intrattenimento per intere folle mentre l'urbanizzazione costringe i circhi a muoversi verso aree sempre più periferiche, sottraendo loro il primato di luogo per l'intrattenimento urbano. La parata di carri ed animali a fini propagandistici scompare del tutto in Europa come in America. Nonostante l'utilizzo massiccio di campagne pubblicitarie, attraverso i manifesti, il circo si ritrova in una profonda crisi che spesso cerca di superare ricorrendo al gigantismo diffuso dagli States e all'utilizzo di strumenti moderni e tecnologici per svecchiare lo spettacolo.

Nel dopoguerra il pubblico accoglieva il circo ancora con grande entusiasmo, essendo l'unico spettacolo dal vivo e popolare che raggiungeva anche i più piccoli comuni. *“Ma le imprese di circo europeo, tranne rari casi, trovano dagli anni Settanta in poi, numerose difficoltà a relazionarsi con le istituzioni e a creare solidi legami con le località”*¹⁸.

Le cause della crisi dell'arte circense e del suo rapporto così difficoltoso con le istituzioni sono molteplici e vanno connesse con la situazione legislativa dei singoli paesi. Ad esempio l'Italia nel 1968 è stato il primo paese al mondo ad avere una legge che riconoscesse alle arti circensi una

¹⁸ A. SERENA, *Piccolo atlante cronologico delle capitali del circo*, in A. Serena (a cura di) *Il circo, un mondo in città*, Cit. p. 22.

funzione sociale, ma nonostante questo primato vedremo nei capitoli successivi come questa legge non è bastata a favorire la rinascita e la rivalutazione di questo genere .

Negli anni Settanta in Francia, parallelamente a questo fenomeno di decadenza ma anche in relazione alle rivoluzioni estetiche avvenute per il teatro e per la danza, le arti della pista e di strada hanno subito una forte rivoluzione. Il circo deve in quegli anni fare i conti con scelte difficili che si impongono quasi quotidianamente e che lo costringono a riconsiderare, prima della catastrofe, i suoi metodi di funzionamento. Gli anni '70 rappresentano un periodo decisivo in cui si mescolano al tempo stesso rinnovamento e tradizione. Fallimenti brutali, disaffezione del pubblico e difficoltà economiche, si oppongono paradossalmente ad una moltiplicazione di truppe, le cui scelte estetiche non hanno niente in comune con il circo della tradizione equestre. Nasce un nuovo genere chiamato *Nouveau Cirque*, basato sull'integrazione di linguaggi differenti, quali il teatro, la danza, la musica e le tecniche circensi, non più presentate esclusivamente come virtuosismi fisici ma legate tra di loro da un drammaturgia evocatrice di immagini e suoni.

Con la nascita di questo nuovo genere avviene una conseguente distinzione: da una parte abbiamo quello che è stato ed è il circo basato su una commistione tra numeri di abilità fisiche ed esibizioni di animali ammaestrati che chiameremo d'ora in poi circo classico; dall'altra parte

abbiamo un nuovo circo in cui scompaiono i numeri con animali e si viene a creare una moltiplicazione delle estetiche ed una conseguente nuova drammaturgia. Approfondiremo l'argomento del *Nouveau Cirque* nel terzo capitolo di questo lavoro.

Le discipline circensi

Prima di proseguire la mia analisi del circo italiano, ritengo sia utile approfondire le tecniche delle principali discipline circensi di cui fin qui si è parlato e citare alcuni dei maggiori rappresentanti che ne hanno accresciuto il valore fino ai tempi d'oggi.

ACROBATICA

“Acrobati, ginnasiarchi, equilibristi e trapezisti sono la grazia, la scioltezza, l'eleganza, la nudità umana in tutto ciò che ha di più nobile ed attraente; l'armonia delle forme rivelate nella lucentezza della maglia di seta, nobilitata dall'armonia delle pose e dei gesti. Soprattutto poi, l'acrobata esercita sui nostri nervi un po' malati da una civiltà decadente, il fascino della sicurezza nel pericolo e della grazia nella morte; poiché è semplicemente la propria vita che rischiano tutte le sere durante i loro dieci minuti di

*lavoro! Esercizi di una certa semplicità apparente, e nel fondo di una tale difficoltà che essa sembra una sfida alla morte”*¹⁹.

Così Alessandro Cervellati descrive una tra le più antiche discipline del corpo.

La parola acrobata deriva dal greco “acros”, estremità, e “bate”, camminare, come dire “camminare sulle punte”. Come molti termini dello spettacolo popolare, anche questo ha avuto nel tempo diverse accezioni fino ad abbracciare in pratica ogni tipo di virtuosismo fisico, ma fra le moderne discipline circensi, il termine acrobazia si riferisce di norma a generi che comprendono l’abilità di compiere salti mortali in un repertorio alquanto vario. Al principio del 1900 la disciplina riceve nuova linfa vitale da tecniche ed attrezzi provenienti dalle palestre di ginnastica, oltre che da atleti che decidono di intraprendere la carriera artistica. Si distinguono numerosi generi. Fra i più classici vi è quello dell’ “acrobata a terra”, che consiste di solito nel contemporaneo intervento di più artisti il cui numero riunisce tre discipline di base: verticalismo, salti a terra e salti in “banchina”, realizzati utilizzando le braccia incrociate di due di loro come strumento di propulsione. Dagli anni ’50 ai primi anni ’90 le migliori truppe sono quelle italiane, al punto che la disciplina diventa nota come “acrobatica all’italiana”. Lo stile è essenziale ed elegante ed il livello tecnico raggiunto

¹⁹ A. CERVELLATI, *Storia del circo*, Cit. p.281.

dai nomi più noti quali Frediani, Medini, Sali, Niemen, Macaggi, Nicolodi, Zoppis sono di altissimo livello. Poi la vena italiana sembra inaridirsi anche per il concomitante successo delle scuole russe e cinesi, che puntano su una estetizzazione basata più sull'organicità dell'esibizione che sul carisma dei singoli.

Non meno spettacolari ed attraenti sono tuttavia altre tipologie acrobatiche, come quella, affermata e diffusasi nel 1900, dei *salti alla bascula*, un attrezzo che permette una forte propulsione verso l'alto e di conseguenza dei salti spericolati.

Quella dei “giochi icariani”, durante la quale un componente steso sul dorso getta con i piedi e riafferra sugli stessi i propri partner; numero questo che sin dagli inizi del secolo scorso ha visto l'impegno di numerose truppe prime fra tutte quelle degli Schaeffer o i Kremono.

Altre discipline poi fanno uso dell'acrobatica ma si compiono in aria a grandi altezze: le discipline aeree.

Quella più diffusa è il trapezio, un attrezzo formato da una barra legata alle estremità da due funi appese al soffitto. Essa si divide prevalentemente in due categorie: il trapezio solo su cui si eseguono delle figure dinamiche tenendo però il trapezio perlopiù statico ed il trapezio volante. In quest'ultimo vi è una lunga struttura aerea sulla quale sono posizionate una piattaforma, la panchina dove sostano gli agili, un trapezio utilizzato dagli stessi ed un altro riservato

al “catcher” o “porteur” che agganciato con le ginocchia a testa in giù afferra gli agili che eseguono salti mortali.

Nel Novecento le prime truppe ad acquistare una certa notorietà sono i francesi come Rainat e Barret-Zemganno, ma è negli anni Venti con i messicani Codona che la disciplina acquista una fama internazionale.

La disciplina riscuote enorme successo e gli artisti che la eseguono, chiamati “uomini volanti”, diventano tra le principali figure circensi nell’immaginario collettivo. Anche se molto spesso la storia del trapezio è stata ridotta a pura ricerca di record di salti mortali eseguiti ad ogni costo, essendo la messa in scena del numero sempre la stessa, la differenza tra uno spettacolo e l’altro è determinata essenzialmente dal carisma dei singoli artisti o dalla scelta delle musiche e dei costumi.

EQUILIBRISMO

E’ un vasto genere dell’arte circense e comprende le discipline che implicano l’abilità di tenere in equilibrio degli oggetti di vario tipo, il proprio corpo in posizioni anomale o su basi instabili. Nella prima tipologia presentata spesso in commistione con la giocoleria, rientrano il tenere in equilibrio pile di bicchieri, sedie ed altri oggetti in mano, sulla testa o su altre parti del corpo. Nella seconda tipologia possiamo invece far rientrare il verticalismo, ovvero il

tenersi in equilibrio sulle mani, il funambolismo e il contorsionismo.

Il termine funambolismo deriva dal latino “funis ambulare”, cioè camminare sulle funi. Il funambolismo è tra le discipline più antiche dello spettacolo popolare. Nel nostro secolo esso esprime tre principali tipologie: il filferrista, specializzato in evoluzioni su funi assai tese e sistemate ad una altezza che varia dai due ai cinque metri, il funambolo a grande altezza, dedito a pericolose figure composte da più persone e a grandi traversate all’aperto e l’artista al filo mollo, che esegue evoluzioni su una fune non del tutto tesa ma oscillante, ad una altezza di solito inferiore ai tre metri, spesso in chiave comica. Nel filferrismo d’inizio secolo si distinguono artisti poliedrici come i Reverhos, capaci di eseguire sulla fune esercizi di verticalismo e giocoleria con memorabile grazia, ma è soprattutto l’australiano Con Colleano negli anni ’20 e ’30 ad apportare alla disciplina nuove tecniche e un nuovo approccio creativo, con uno stile basato sull’eleganza e la velocità.

Interessante risulta lo sviluppo del funambolismo a grande altezza, passato dalle spericolate piramidi umane delle grandi truppe degli anni ’50 come i Wallenda, al genere misto delle truppe sudamericane negli anni ’90 come i Quiros, le quali ad altezze considerevoli, eseguono anche passaggi riservati ai filferristi.

La specialità del filo mollo resta soprattutto frequentata da giocolieri e da artisti orientali, i quali riescono ad apportare notevoli miglioramenti sul piano del virtuosismo tecnico.

Il contorsionismo invece è basato sulla dislocazione corporea ed anche esso comporta esercizi di equilibrismo. Apparentemente di origine orientale, questa specialità è stata assai diffusa in occidente tra i saltimbanchi di fiere e mercati del Medioevo. All'inizio del secolo scorso è Walter Marinelli a portare in auge la specialità, esibendosi come uomo-serpente in innaturali posture del corpo. Il contorsionismo si presterà poi a numerose interpretazioni, fino ad arrivare agli anni '60, quando diventa quasi esclusiva prerogativa del sesso femminile e si arricchisce dello stile elegante lanciato dalla portoghese Fatima Zohra, regina nei maggiori spettacoli di quegli anni, la quale esegue il suo numero in sfarzosi costumi da rivista. Questo stile rimane imperante fino ai primissimi anni '80, quando viene soppiantato dall'arrivo delle artiste cinesi con il loro altissimo livello tecnico. Le asiatiche sembrano essere maggiormente predisposte alla disciplina per la loro particolare composizione anatomica che permette loro di piegare il proprio corpo fino all'inverosimile. Ma secondo molti il livello eccelso raggiunto da queste artiste, quasi sempre molto giovani, è dovuto al severissimo metodo di training fisico a cui vengono sottoposte.

GIOCOLERIA

Sebbene il termine derivi dallo stesso etimo di giullare, oggi il termine designa le tecniche circensi legate all'abilità di lanciare in aria e riafferrare oggetti di vario tipo e di varie dimensioni. I giocolieri spesso decidono di cambiare il numero e la forma degli oggetti con cui giocolano, ma anche il modo di presentarsi in pubblico, creando una quantità praticamente illimitata di sottogeneri, tra i quali la giocoleria con i piedi detta antipodismo. Nel '900 la giocoleria ha avuto sviluppi importanti. Fino alla seconda guerra mondiale, nei circuiti dei teatri di varietà, i giocolieri affinano i loro numeri con l'introduzione di nuove esibizioni in forma di piccoli atti unici nei quali rappresentano anche dei personaggi. Appaiono i giocolieri "patriottici" in uniformi militari, gli "eleganti" in abito da sera come Cinquevalli, persino quelli da ristorante con scenografie ed attrezzi ispirati a quelli di una sala da pranzo, come i Perezoff.

Una grande inversione di tendenza si determina con l'arrivo di Enrico Rastelli, il quale attorno agli anni '20, toglie alla giocoleria la caratteristica di piccolo atto unico per restituirle invece l'ingenuità di una esibizione astratta al di sopra di ogni possibile interpretazione. Oggi sembra normale che un giocoliere usi certi attrezzi ed abbia uno stile improntato soprattutto sulla velocità, ma ciò è dovuto alla

rivoluzione della disciplina avviata da Rastelli, ritenuto ancora oggi il più grande giocoliere di tutti i tempi.

Attrezzi imperanti da Rastelli in poi sono le clave che sostituiscono i bastoni, le palle ed i cerchi.

Ultimi virtuosi della giocoleria sono Anthony Gatto e Michael Moschen, il quale traendo spunto dal mimo e dalla danza contemporanea, presenta accattivanti esercizi col fuoco ed ipnotiche combinazioni con tre piccole sfere di cristallo.

CLOWNERIE

Il termine inglese clown significa *“uomo del villaggio, contadino e per estensione equivale a villano impacciato, goffo”*²⁰.

Il clown in pista rappresenta situazioni paradossali ed estreme tese a suscitare l'ilarità del pubblico; spesso però il clown si serve delle altre discipline circensi, eseguite spesso in modo buffo e distratto, come l'acrobazia, la giocoleria, il funambolismo e la magia.

L'introduzione del clown come figura circense è opera dell'italiano Joe Grimaldi.

²⁰ M. VERDONE, *Il circo*, Editrice R.A.D.A.R., Padova, 1969, p. 36.

Nato nel 1779, figlio di un maestro di danza e nipote di un ballerino di origini genovesi soprannominato Gambadiferro, egli debutta nei teatri londinesi a soli due anni e si specializza in ruoli comici sfruttando le sue capacità di acrobata e di mimo, seguendo la tradizione dell'Arlecchino e della Commedia dell'Arte. Coerentemente al significato della parola clown, Grimaldi costruisce il suo personaggio proponendo la parodia di un contadino irlandese, rozzo e stravagante. Dunque Grimaldi *“per aver saputo fondere la buffoneria anglosassone con la comicità mediterranea, viene considerato come il maggiore realizzatore della figura comica della pista: il clown”*²¹.

Il clown è una delle figure fondamentali della pista del circo perché *“lo spettacolo del circo è eterogeneo: a renderlo omogeneo, spassoso, surreale, soccorre il clown, con le sue entrate, permette di far riposare e divagare lo spettatore scosso dalle più opposte emozioni: e se il clown è veramente un artista, conduce lo spettatore un po' a spasso per il mondo della fantasia”*²².

Dunque questo è il compito fondamentale del clown quando esso appare per le prime volte nel circo di Astley.

Successivamente le entrate dei clown vengono presentate a coppia e popolare diventa la differenza tra il clown bianco e quello rosso, chiamato quest'ultimo “toni” in Italia e “auguste” in Francia. *“Il primo è elegante, infarinato, col*

²¹ A. CERVELLATI, *Storia del circo*, Cit. p. 391.

²² *Ibidem*, p. 383.

berretto a pan di zucchero, il vestito di un pezzo, pieno di lustrini e di stelle. Il secondo è impacciato, malvestito, senza grazia, con la voce stonata. Sono il Magnifico e lo Zanni della commedia dell'arte, il parlatore e il compare distratto, quello che picchia con la paletta di gomma, cioè lo schiaffo-bastone, e quello che prende gli schiaffi”²³.

È negli anni '10, con il duo Footit & Chocolat, che si crea il rapporto conflittuale tra clown bianco ed augusto, cosa che fa la storia del clown del secolo Ventesimo. La coppia definisce un contrasto tra i due artisti che può essere di tipo fisico (alto-basso o grasso-magro), di tipo psicologico (astuto-ingenuo), morale (onesto-canaglia) o sociale (ricco-povero, padrone-servo).

Una ulteriore evoluzione del ruolo del clown nel circo si avrà, dopo la prima guerra mondiale, ad opera dei Fratellini che lanciano la formazione a tre, con un clown bianco e due augusti; l'innovazione avrà diversi emuli e soppianderà quasi del tutto il duo. Con il trio Fratellini si afferma una comicità più rilassata, non dovuta più solo al contrasto tra bianco e augusto, ma alla validità delle situazioni rappresentate, riprese dalla tradizione della Commedia dell'Arte. Nasce il concetto di “entrata comica” che rimane fino ad oggi il più diffuso nei circhi di tutta Europa. Oggi il clown più rinomato nel mondo è David Larible, artista italiano di settima generazione di una antica dinastia circense.

²³ M. VERDONE, *Il circo*, Cit. p.40.

AMMAESTRAMENTO DI ANIMALI

Gli ammaestratori di animali sono quelli artisti circensi specializzati nella preparazione e presentazione artistica di animali domestici o selvatici.

Nel corso dei secoli si sono sviluppate diverse figure coreografiche ed esercizi tali da permettere la composizione di numeri organici. Nella prima metà del Novecento la filosofia degli ammaestratori è quella di stampo coloniale, ovvero il dominio dell'uomo sulla natura consistente in un tipo di addestramento detto "in ferocia" enfatizzato da schiocchi di frusta e spari a salve usati per sottolineare la ferocia dell'animale in contrasto con la temerarietà del domatore. Per quanto riguarda invece gli animali non feroci, fino a poco tempo fa gli ammaestratori puntavano sull'umanizzazione di specie come cani o scimmie attraverso il loro travestimento con abiti ed oggetti umani. Nel dopoguerra, grazie soprattutto alla scuola di Gilbert Houcke emerge l'addestramento "in dolcezza", in cui con pazienza e spesso in collaborazione con etologi, si sviluppa il rapporto di fiducia tra uomo e animale non più catturato ma nato in cattività, favorendo così un tipo di esibizione più naturale. Sullo stesso stile, ma nel campo dell'addestramento degli elefanti emerge il talento dello svizzero Rolf Knie, caposcuola del genere.

Dall'addestramento moderno sono invece in via di sparizione i numeri con animali come gli scimpanzé, ormai vietati in Italia, e in generale gli esercizi lesivi alla dignità dell'animale.

CAPITOLO II

IL CIRCO CLASSICO

*“Il circo è il solo spettacolo che
io conosca che, mentre lo si
guarda, ha la qualità di un
sogno felice”*

Ernest Hemingway

Le dinastie circensi italiane

Nella storia del circo gli italiani hanno sempre occupato un posto di primo piano; le numerose compagnie itineranti attualmente in attività sono, nella maggior parte dei casi, discendenti di famiglie circensi di tradizione secolare.

Come ci ricorda Monica Renevey, studiosa di arti circensi, *“per il mondo intero l’Italia è quasi un serbatoio di artisti da circo. Sono rari gli spettacoli ambulanti, e successivamente i circhi, che non abbiano avuto almeno un numero italiano in cartellone, e ciò accade dal XVI secolo”*²⁴. Basta citare a tal proposito i Franconi, precursori del circo moderno, i Rastelli, eredi di Enrico Rastelli, uno dei più celebrati giocolieri della storia del circo, i Caroli, valenti cavallerizzi, ed i Fratellini, dinastia di famosissimi clowns.

Gli eredi delle famiglie storiche con i loro intrecci ed annessioni ancora oggi costituiscono le colonne portanti del nostro sistema circense e presentano circhi di interesse storico, che rendono onore alla nostra tradizione anche all’estero.

*“L’analisi degli alberi genealogici evidenzia come la famiglia circense- nella maggioranza dei casi- si sia formata in seguito al matrimonio tra un artista del circo ed un “fermo”, quasi sempre un palestrante ingaggiato per lo spettacolo”*²⁵. Ai nuclei originari della famiglia circense nel corso degli anni si aggiungevano uomini esterni al circo, spesso assidui frequentatori delle palestre che dai primi decenni del XX secolo iniziavano ad attirare moltissimi giovani; questi in genere venivano scritturati per singoli

²⁴ M. J. RENEVEY, *Il circo e il suo mondo*, Laterza, Bari, 1985, p. 54.

²⁵ A. L. MODIGLIANI, S. MANTOVANI, *Il circo della memoria*, Curcu & Genovese, Trento, 2002, p.13.

spettacoli per poi diventare, sia per bravura che per ragioni affettive, parti integranti della troupe.

All'inizio del Novecento esistevano numerosi circhi in Italia: i più importanti erano, senza dubbio, il Circo Bisini e il Circo Gatti-Manetti. Ma altri circhi minori come quello dei Cristiani, dei Caroli²⁶ e degli Zavatta²⁷ riuscirono ugualmente a trovare fortuna anche all'estero. Delle numerose dinastie di artisti circensi italiane, alcune non sopravvissero alle due guerre mondiali mentre i Bellucci, i Medini, gli Orfei, i Togni, i Casartelli-Rocchi, le più importanti dinastie in Italia, continuano la loro tradizionale attività attraverso circhi di fama internazionale.

A voler delineare l'evoluzione storica di alcuni di essi prendiamo in considerazione l'esempio degli Orfei, dei Togni, dei Casartelli-Rocchi.

CIRCO ORFEI

Il circo Orfei nasce a metà 800 ad opera del suo fondatore Enrico Orfei, un ex cappellano di Pesaro che sposa

²⁶ Dinastia circense numerosissima, inizia con Pietro che nel 1820 si aggrega ad una famiglia di circensi. Di Caroli oggi se ne trovano infiniti nei programmi dei circhi sia come artisti delle più varie discipline che come organizzatori, anche se vengono ricordati soprattutto come cavallerizzi.

²⁷ Dinastia circense di origine veneta iniziata nei primi anni dell'Ottocento da Domenico e suo figlio Antonio Zavatta. I figli di quest'ultimo a loro volta hanno separatamente aperto dei circhi e verso i primi del Novecento si sono trasferiti in Francia diventandone cittadini. Qui l'artista che più ha riscosso successo è stato Alphonse, conosciuto come "Monsieur Achille": clown, saltatore e cavallerizzo, ha fondato un circo tuttora attivo col nome di *Zavatta Fils*.

Pasqua Massari dalla quale riceve un figlio, Ferdinando. I figli di Ferdinando saranno i nonni e bisnonni dell'attuale generazione di artisti Orfei. Tra questi la più famosa è Miranda, meglio conosciuta come Moira, che oltre ad essere artista generica ²⁸, è stata anche attrice cinematografica negli anni Cinquanta assieme alla cugina Liana. Nel 1961 Miranda sposa Walter Nones e con questi nel 1963 fonda il *Circo Moira Orfei*, uno dei più grandi circhi italiani che, oltre a presentare spettacoli di altissimo livello, segna alcune tappe fondamentali nella storia del circo moderno. Muovendosi verso l'estetica della grande tradizione dei primi anni '70, Moira Orfei presenta per la prima volta in Italia il circo sul ghiaccio, che, ispirato alle colossali imprese americane, è tuttora considerato dalla critica uno dei migliori spettacoli circensi italiani del dopoguerra.

Lo spettacolo viene presentato su due piste, una tradizionale circolare ed una rialzata di ghiaccio. Sulla prima vengono presentati numeri classici come le colombe e gli elefanti ammaestrati da Moira, i leoni di Walter Nones, trapezisti e funamboli. Sulla pista di ghiaccio, invece, si realizzano grandi coreografie grazie all'esibizione di pattinatori, acrobati, scimmie pattinatrici, clown e giocolieri.

²⁸ L'artista che dopo aver imparato le basi dell'acrobatica, è in grado di inserirsi in vari numeri. La formazione di artisti generici succedeva soprattutto in passato quando nelle famiglie numerose era utile avere artisti che sapessero fare un po' di tutto. Oggi in generale ogni artista ha una sua specializzazione. (Cfr. A. L. MODIGLIANI, S. MANTOVANI, *Il circo della memoria*, Cit. p. 404).

L'ultimo spettacolo presentato dal *Circo Moira Orfei*, intitolato “Una Tigre per Amore”, presenta un mix innovatore tra spettacolo circense e musical.

Altro personaggio celebre della dinastia Orfei è Orlando Orfei a cui si deve buona parte del successo della famiglia ed il rinnovamento del circo italiano negli anni Sessanta. Orlando inizia la sua carriera di direttore di circo nel secondo dopoguerra; dopo i primi timidi successi acquista un vero e proprio tendone col fratello Paride e debutta a Modena con il *Circo Nazionale Orfei*. Il complesso circense riscuote molto successo grazie anche all'ingaggio di valenti artisti ed all'acquisto di nuovi animali.

Orlando imposta il suo spettacolo in maniera insolita per quel tempo, in quanto egli concede largo spazio alla rivista: fontane danzanti, parate, coreografie, un'estetica questa che rimarrà una caratteristica tipica di tutti gli spettacoli degli Orfei. Il suo innato carisma di uomo di spettacolo ed ammaestratore di belve raggiungerà livelli di celebrità attorno alla metà degli anni '50 quando egli introduce l'uso dell'addestramento “in dolcezza”. A tal proposito, suo figlio Alberto, in un servizio giornalistico curato da Ettore Paladino afferma che “*suo padre aveva sviluppato una particolare capacità nella costruzione del numero e nella psicologia degli animali; di fronte ad errori ripetuti, a movimenti non dovuti, piuttosto che sforzarsi di reprimerli,*

li integrava nel numero facendoli diventare parte dello stesso”²⁹ .

Nel 1968 Orlando si trasferisce in Brasile con i suoi figli, Alberto, Viviana, Mario e Maurizia e qui fonda e dirige il *Circo Nazionale Italiano*, oltre a gestire un grande parco di divertimenti.

Un altro circo ancora in attività della dinastia Orfei è il *Circo Nando Orfei*, di Ferdinando Orfei, nipote di Orlando; in esso lavorano i suoi tre figli, Paride, addestratore di animali esotici, Gioia, antipodista, e Ambra, acrobata e cavallerizza; quest’ultima ha creato una sua scuola di circo per bambini, “Il piccolo circo del sole”.

Negli anni ’60 Ferdinando gestiva il *Circo Orfei* assieme a Liana e il fratello Rinaldo. Nel 1972 i tre Orfei presentavano un maestoso circo a tre piste, chiamato prima il *Circo delle Mille e Una Notte* e poi *Circorama*. Ma nel 1977 i fratelli si separavano. Liana creava il *Golden Circus*, una rassegna di artisti internazionale che si tiene ancora a Roma nel periodo natalizio. Nando Orfei invece, assieme alla moglie e ai figli, fondava il *Circo delle Amazzoni*, nel quale, in seguito, presenterà vari spettacoli come “Il circo delle meraviglie” e “La pista dei sogni”, quest’ultimo articolato su quadri fiabeschi e numeri legati tra loro in una specie di racconto. Oggi il *Circo Nando Orfei* presenta produzioni di vario tipo

²⁹ E. PALADINO, *Orlando Orfei*, in *Circo*, Marzo 2008, N. 3, p. 18.

in contesti molto differenti come l'Italia in miniatura, parchi acquatici e di divertimento.

CIRCO TOGNI

Il capostipite della dinastia Togni è Aristide, uno studente di buona famiglia che sposa una cavallerizza, figlia del direttore del *Circo Bolognese*, e fonda con lei nel 1882 il *Circo Vittoria*. I loro figli, tra i quali Ercole, Ugo e Ferdinando, trasformano questo circo in *Circo Nazionale Togni* che raggiunge fama e popolarità durante il periodo fascista ma che conosce un declino durante la seconda guerra mondiale, anche a causa di numerosi incendi subiti. L'ultima di queste disgrazie determina la separazione dei tre fratelli: Ercole e i suoi figli, Darix e Wioris, conservano il *Circo Nazionale*, Ugo e i suoi figli Oscar e Cesare fondano il *Circo Cesare Togni* mentre Ferdinando e i suoi figli, Adriana, Willy, Bruno ed Enis, creano il *Circo Ferdinando Togni*. La diaspora tuttavia produce effetti positivi alla qualità degli spettacoli prodotti dalle tre famiglie; come afferma Mario Verdone questa separazione “*fu una gara a far meglio, ad arruolare i migliori numeri esistenti in Europa, a presentarsi con maggiore ricchezza e solennità davanti al pubblico*”³⁰. La forte competitività e il crescere

³⁰ M. VERDONE, *Il circo*, Editrice R.A.D.A.R., Padova, 1969, p. 54.

delle loro iniziative porta così la dinastia Togni in prima linea nello spettacolo circense italiano.

Ferdinando Togni viene ricordato come insuperabile addestratore di cavalli, ottimo insegnante e presentatore in pista con i suoi trentasei cavalli in libertà ³¹.

Dal suo nucleo familiare nasce il celebre e attuale *Circo Americano*, fondato nel 1963, anno in cui Ferdinando affida la direzione amministrativa al figlio Enis, domatore di tigri. Questi si occupa soprattutto dell'ingaggio degli artisti e diventa così uno dei più abili organizzatori di eventi circensi in Italia. Oggi alla conduzione del circo ci sono i figli di Enis: Flavio, considerato uno dei maggiori addestratore di elefanti e cavalli, Daniela e Silvana cavallerizze ed agili volanti .

I fratelli di Enis Togni, Bruno, Willy ed Adriana diventano famosi anche all'estero esibendosi in importanti circhi internazionali: il loro successo induce il principe Ranieri di Monaco ad affidar loro l'organizzazione del prestigioso Festival del Circo di Montecarlo ³². Tutti ottimi cavallerizzi e

³¹ Il numero dei cavalli in libertà consiste nell'esecuzione di passaggi e di incroci nella pista da parte di un certo numero di cavalli che eseguono gli ordini impartiti dall'addestratore. (Cfr. A. L. MODIGLIANI, S. MANTOVANI, *Il circo della memoria*, Cit. p.401).

³² Il Festival Internazionale di Circo di Montecarlo è la più importante manifestazione circense del mondo. Nasce nel 1974 dall'iniziativa del Principe Ranieri che presa coscienza del momento di crisi del settore decide di rivalutare l'immagine di tale antica forma di spettacolo. Scopo della manifestazione è segnalare i migliori artisti, promuovere l'immagine del circo nel mondo e aprire la pista a tutti gli artisti senza distinzione. La competizione termina con la premiazione finale in cui viene consegnato il prestigioso Clown d'Oro. Alla direzione di pista e alla logistica si alternano famiglie europee di grande importanza come i Bouglione, gli Orfei, i Togni, i Knie. (Maggiori informazioni sono disponibili su www.montecarlofestivals.com).

volanti nella troupe *Angeli Volanti*³³, tra loro si distingue in modo particolare Willy come addestratore di elefanti e cavalli.

Meno duraturo risulta invece il sodalizio del nucleo familiare di Ugo Togni dopo la creazione del circo Cesare Togni nel 1952; Oscar si stacca dal gruppo dopo pochi anni e fonda nel 1965 *La Tenda Rossa* che resterà attiva fino al 1971, anno in cui Oscar vende tutto per comprare un tendone più grande. Cesare Togni conduce invece il circo creato dal padre Ugo; ne diventa il principale organizzatore e mantiene la sua attività di artista come acrobata alle piramidi, agile volante della famosa troupe *Angeli Volanti*, raggiungendo fama internazionale per essere uno dei pochi agili a saper compiere il triplo salto mortale.

Con lui lavorano anche le sorelle, tutte artiste generiche; una di loro, Lidia, in seguito al matrimonio con Riccardo Canestrelli, fonda il proprio *Circo Lidia Togni*, la cui direzione artistica è oggi affidata a Vinicio Togni.

Dalla famiglia di Ercole Togni, morto nel 1959, il figlio Darix diventa un eccellente domatore di tigri e rileva il circo paterno trasformandolo in *Circo Florilegio* nel 1991. Anche questo circo, come il circo sul ghiaccio di Moira Orfei, presenta negli anni '70 una novità assoluta per l'Italia: il circo acquatico, che realizza l'esecuzione dei propri

³³ Troupe famosa negli anni 1950-54, formata da tre pourter e sette agili che eseguono un numero di trapezio. (Cfr. A. L. MODIGLIANI, S. MANTOVANI, *Il circo della memoria*, Cit. p. 86).

numeri in una pista trasformata in piscina. Oggi il *Circo Florilegio* si presenta come “*una specie di mondo incantato, dove tutto è ricostruito fedelmente come lo era nei teatri ottocenteschi di Parigi, mentre in pista torna la tradizione tzigana*”³⁴.

L'ultima avventura dei figli di Darix Togni è il *Circo Maccheroni* condotto dai fratelli Livio, Davio e Corrado. Uno spettacolo che ha ripreso vecchi repertori clowneschi riproducendo una drammaturgia della pista propria del teatro di strada. Il *Circo Maccheroni* nasce infatti proprio con l'intento di rievocare le origini dello spettacolo circense, quel teatro di strada che riesce a garantire un forte contatto col pubblico. Questa spinta a voler rinnovarsi attraverso la riscoperta delle origini riesce a collegare la tradizione circense alle nuove tendenze, inclini a combinare circo ed arti teatrali. Come si legge in un'intervista di Francesco Tei a Davio Togni circa la moda “teatrale” del circo, l'artista così risponde: “*Ci rende felici vedere il circo o elementi circensi che entrano in altre forme di spettacolo. Le contaminazioni tra generi fanno bene a tutti e fanno crescere tutti*”³⁵.

CIRCO MEDRANO

³⁴ F. PUGLIESI, *Lo spettacolo del circo sintesi di antico e moderno*, in A. Giarola (a cura di), *Il circo, una festa*, Tipolitografia Stella, Legnano, 1984.

³⁵ F. TEI, *I fratelli Togni presentano il Circo Maccheroni*, in *Teatro da Quattro Soldi*, Aprile- Giugno 2004, N. 30, p. 6.

Alla fine dell'Ottocento Enrico Casartelli, figlio di saltimbanchi, in società con la famiglia Montico fonda il *Circo Montico-Casartelli*, sodalizio che darà spettacoli fino al 1930. L'esempio viene seguito da suo fratello Piero Casartelli, musicista ed acrobata; con i suoi quattro figli questi crea una struttura più modesta che, tuttavia, avrà modo di ingrandirsi negli anni, grazie al successo degli spettacoli proposti. La dinastia dei Casartelli, che intanto aveva stretto parentela con altre due importanti famiglie circensi, i De Rocchi e i Togni, continua il suo percorso circense cambiando spesso il nome del circo: da *Circo Arena-Rosa* diviene poi *Circo Aurora*.

Un personaggio importante di questa famiglia è Leonida Casartelli che, sposatosi con Wally Togni, conosce un crescente successo nella seconda metà del secolo scorso, dagli anni Settanta in poi. Sotto la sua guida i Casartelli fondano lo zoo viaggiante più grande d'Italia e adottano un sistema aziendale che li porta a passare l'inverno in Italia e l'estate all'estero, presentando produzioni sempre nuove.

Nel 1972, il debutto del *Circo Medrano* a Varese consacra definitivamente l'unione delle due famiglie, i Casartelli e i De Rocchi. Questo circo raggiunge le otto antenne di dimensione e comprende un serraglio ambulante “che è stato, ed è tuttora, uno dei più belli della penisola”³⁶. Nel

³⁶ M. J. RENEVEY, *Il circo e il suo mondo*, Cit. p. 60.

1978 Leonida muore e lascia la conduzione degli interessi familiari al nipote Ugo De Rocchi. Il *Circo Medrano* continua a proporre un circo molto radicato alla tradizione, facendo degli animali i protagonisti assoluti.

Egidio Palmiri e L'Accademia Nazionale d'Arte Circense

Oltre alle sopracitate famiglie circensi, un'altra dinastia che ha fatto la storia del circo italiano è quella dei Palmiri, dinastia da cui proviene una grandissima figura del panorama italiano attuale e di cui ci interessa delineare i caratteri biografici: Egidio Palmiri.

La storia della famiglia Palmiri conosce momenti di importante evoluzione soprattutto nel periodo che va dagli anni '20 agli anni '50 del Novecento. La dinastia inizia a fine Ottocento, quando il capostipite, Angelo, abbandona il seminario a cui l'avevano indirizzato i suoi genitori e si aggrega ad una compagnia di guitti che si esibisce in locande o cascine mantenendo vive le ultime ceneri della Commedia dell'Arte. Successivamente Angelo Palmiri, dopo essere diventato famoso come clown, è incuriosito anche dall'arte acrobatica e cura in modo particolare la disciplina del trapezio volante di cui offre esibizioni con la moglie Albina Ferrua. I due artisti inoltre diventano famosi per l'allora diffusissima pratica della commedia ad episodi, ossia

commedie presentate a puntate giorno per giorno. Il loro primo figlio, Giovanni, nasce nel 1904 e, fin da piccolo, inizia ad allenarsi come acrobata, dimostrando da subito quel coraggio ed amore per il rischio che hanno contrassegnato tutta la sua carriera artistica. Dopo Giovanni nascono Eleonora, Evelina, Ines, Savina ed, infine nel 1923, Egidio. Alla fine della prima guerra mondiale, i Palmiri riescono ad aprire in proprio un vero circo, chiamato *Circo Olimpico*, che verrà trasformato nel 1924 in *Arena Azzurra*; la loro vocazione si manifesta con la rappresentazione di numeri aerei all'aperto che diventeranno la loro specialità e che consacreranno l'intera famiglia sia in Italia che all'estero. I Palmiri vengono infatti ingaggiati nei maggiori circhi europei del loro tempo come Barum, Buglione, Busch, Hegenbeck, Krone, Schumann oltre che nel circo stabile Carrè. Dopo una lunga esperienza all'estero i Palmiri si mettono nuovamente in proprio e costituiscono la più grande arena mai esistita in Italia, la *Original Palmiri*. I fratelli Palmiri diventeranno gli acrobati più rinomati di quel periodo grazie all'introduzione di esercizi sempre nuovi e più pericolosi, tanto da essere definiti gli "Acrobati folli". Tuttavia, la difficoltà di questi esercizi è anche causa di diversi incidenti che culminano nel 1949 con la morte del primogenito, Giovanni. In seguito a questo doloroso evento Egidio, il più giovane, prende il posto di Giovanni nella conduzione dell'impresa familiare e monta uno spettacolo di

circo- varietà chiamato “Follie del Circo”, in cui, però, dal 1951 in poi ad esibirsi saranno gli artisti scritturati di volta in volta e non più i membri della famiglia Palmiri.

Egidio Palmiri diventa un abilissimo direttore circense, sempre molto attento alle tendenze del momento e sempre incline al rinnovamento.

Negli anni Cinquanta egli si rende conto che diventa prerogativa di tutti i grandi circhi italiani possedere degli animali propri per le esibizioni, mentre egli non presenta numeri di animali nel suo spettacolo. Decide allora di costituire una società con un circo danese dotato di numerosi animali, dando vita nel 1957 al *Circo Palmiri-Benneweis*. Come recitava il suo slogan, questo circo avrà un enorme successo da Copenhagen a Milano, successo che durerà fino all’ultima tournèe nel 1966. Un anno dopo il *Circo Palmiri-Benneweis* infatti chiude, principalmente a causa della riconferma della nomina di Presidente dell’Ente Nazionale Circhi da parte di Egidio Palmiri.

La sua personalità risulta fondamentale nel quadro delle conquiste istituzionali che l’arte circense ottiene negli anni Sessanta-Ottanta. Questa poliedrica figura oltre a distinguersi come artista, direttore circense e presidente di una associazione di categoria è anche il fondatore dell’Accademia Nazionale d’Arte Circense.

La storia dell’Accademia vede le sue origini nella seconda metà degli anni ’60. Dopo aver lasciato alle spalle

l'attività circense per dedicarsi completamente alle esigenze di categoria, Egidio Palmiri affronta, con esponenti del mondo politico, il problema della scolarizzazione degli artisti circensi. Il primo risultato è una convenzione con il Ministero della Pubblica Istruzione in base alla quale lo Stato si impegna a fornire ai circhi con almeno cinque ragazzi in età scolare un maestro elementare che svolga la propria attività nelle carovane. Dunque un maestro che viaggia assieme alla famiglia circense, stipendiato dallo Stato, con vitto e alloggio garantiti dalla direzione del circo. Fu una importante novità ed una vera conquista per le famiglie circensi che, essendo sempre in viaggio, non erano in grado garantire l'istruzione scolastica ai propri figli. Ma il risultato di questo esperimento non fu dei migliori, in quanto ad accettare l'incarico erano solo i maestri alla loro prima esperienza che trovavano enormi difficoltà a gestire una scolaresca plurima con allievi di età diverse e quindi di classi diverse.

Intanto negli anni '80 il circo conquista altri importanti traguardi, primo tra tutti il provvedimento del 1985, anno in cui viene decisa la sovvenzione di un miliardo di lire per le attività circensi da parte dello Stato, cifra che incoraggia le idee innovative di Egidio Palmiri. Egli infatti sin dagli anni della guerra ha in mente di dare vita ad una scuola stabile di formazione circense, dove agli allievi ospitati venga offerto vitto e alloggio in modo che di giorno

possano frequentare la scuola pubblica e di pomeriggio studiare le discipline circensi. Un istituto dunque in cui si possa assicurare ai giovani una istruzione scolastica, ma che permetta anche di mantenere viva la tradizione circense e le sue secolari discipline. Egidio Palmiri afferma infatti che *“i circhi oggi hanno un ritmo di lavoro così pressante che i genitori non hanno tempo di insegnare l’arte circense ai figli, come si faceva una volta”*³⁷.

Un determinante aiuto alla nascita di questa Accademia viene offerto da Enis Togni il quale dona alla nascente istituzione uno spazio di sua proprietà a Verona. Nel 1988 Egidio Palmiri riesce così a fondare l’Accademia grazie anche all’aiuto delle stesse famiglie circensi che iscriveranno i propri figli, dando vita al primo Ente di formazione professionale circense in Italia e unico a modello convittuale in tutto il mondo occidentale.

Nel 1990 l’Accademia viene trasferita a Cesenatico in seguito ad alcune polemiche sorte tra Egidio Palmiri e il sindaco di Verona, che viene meno alla promessa di donare all’Ente uno spazio di 10.000 metri quadrati. A Cesenatico l’Accademia trova alloggio in una delle tipiche strutture erette all’epoca fascista per ospitare i ragazzi nelle colonie estive; essa è dotata anche di spiaggia antistante che viene utilizzata per l’allenamento da parte degli allievi. Iniziano così a presentarsi alla scuola aspiranti italiani e anche

³⁷ R. LEONARDI, *Sospeso nel vuoto*, Gremese Editore, Roma , 2006, p. 240.

stranieri, esterni alle famiglie circensi; ma, nonostante il buon andamento della scuola, Egidio Palmiri è insoddisfatto della dislocazione dell'edificio, un po' fuorimano rispetto al centro della città. Aspira così a spostarsi nuovamente, magari in una città più centrale e meglio collegata, come Milano, ma alla fine l'Accademia torna a Verona, dove Palmiri riesce nuovamente ad instaurare un rapporto col sindaco e a trovare un posto per impiantarsi. Infatti dal 2004 l'Accademia di Arti Circensi si stabilisce nell'ex centrale del latte in via Francia a Verona su una superficie di settemila metri quadrati. È allestita dentro tensostrutture all'interno delle quali vengono ricavate una palestra, una sala danza e vari spazi per l'allenamento nelle varie discipline. Altri locali ospitano l'alloggio degli allievi, la sala mensa e gli ambienti per lo studio ed il tempo libero.

Le discipline insegnate sono numerose e mirano alla formazione di artisti quanto più completi possibile. Esse sono: stretching, coordinamento fisico, esercizi a corpo libero, verticalismo, giocoleria, clowneria, contorsionismo, trampolino elastico, trapezio, tessuti aerei, equilibrismo, nonché danza ritmica, acrobatica, classica e moderna.

Gli insegnanti sono tutti ex artisti di varia provenienza, dalla scuola marocchina a quella bulgara, dalla tradizione russa a quella italiana dei più rinomati circhi, ed offrono un ampio ventaglio di tecniche e stili.

Il corso, articolato in cinque anni, ospita allievi dagli otto ai sedici anni. Nei primi due anni vengono insegnate le basi di tutte le discipline circensi, mentre nel triennio conclusivo ogni allievo si indirizza verso una specializzazione, che si conclude in genere con l'esecuzione del primo numero personale. Al termine dei cinque anni l'Accademia rilascia un diploma di "artista del circo".

Nei numerosi anni di attività la scuola ha diplomato allievi diventati in seguito grandi artisti, impiegati nelle piste dei più rinomati circhi italiani e stranieri. Molti di loro hanno ottenuto importanti riconoscimenti nei festival internazionali di circo; tra questi, uno tra i più prestigiosi è il Clown d'Oro vinto dai fratelli Errani al Festival di Montecarlo nel 2004. La funzione dell'Accademia per un inserimento lavorativo dei giovani artisti è importantissima perché, come spiega Palmiri: *"i circhi vengono a pescare i nuovi talenti nelle scuole di circo"* ³⁸. Addirittura, continua Palmiri: *"i miei allievi hanno sempre trovato lavoro prima ancora dell'esame di diploma"* ³⁹.

Negli ultimi anni la scuola ha adottato una articolazione più elastica dei corsi al fine di poter accogliere studenti esterni, di diverse fasce di età, che partecipano alle attività didattiche senza vivere all'interno della struttura.

Attualmente, gli aspiranti artisti possono scegliere tra due diversi tipi di approccio formativo: un corso della durata di

³⁸ Ibidem.

³⁹ Ivi, p. 241.

sette mesi, da Ottobre a Maggio, e un corso a frequenza libera, la cui articolazione viene di volta in volta stabilita tra allievo, insegnante e direttore dell'istituto. Inoltre l'Accademia offre particolari proposte ai bambini della scuola elementare soprattutto attraverso corsi di arti circensi a scopo ludico-didattico. Questa nuova attenzione alle tecniche di insegnamento è stata incentivata dal direttore artistico dell'Ente, Andrea Togni, il quale si è distinto in maniera encomiabile non solo come punto di incontro tra tradizione ed innovazione, ma anche per le sue capacità organizzativa e per il suo talento pedagogico.

Si può dunque affermare che l'Accademia, ora patrocinata dal Ministero dei Beni e della Attività Culturali e gestita dall'Ente Nazionale Circhi, ha costituito una svolta fondamentale nell'ambito della formazione delle nuove generazioni artistiche di questa antica e difficile arte.

L'Accademia inoltre dispone di un centro educativo di documentazione delle arti circensi (CEDAC) che raccoglie prezioso materiale di carattere artistico, storico e culturale: oltre 3000 opere sul circo ed arti affini, quadri, riviste, manifesti e più di 1000 registrazioni di spettacoli, esibizioni, festival e numeri singoli. Il CEDAC, che gode del sostegno finanziario del Ministero dei Beni e Attività Culturali, è l'unico polo nazionale ad occuparsi di arte circense; esso nasce grazie all'iniziativa dell'ANSAC

(Associazione Nazionale Sviluppo Arti Circensi) ⁴⁰ con lo scopo di colmare un'antica lacuna, più volte evidenziata da quanti hanno fatto studi e ricerche riguardanti il circo e gli spettacoli viaggianti. Ancora una volta centrale risulta la figura di Egidio Palmiri quale promotore ed iniziatore di questa attività; egli non solo mette a disposizione del pubblico l'enorme archivio biblio-fotografico dell'Ente Circhi ed il proprio archivio personale, ma invita anche gli altri operatori a fare altrettanto.

Presso la Scuola ha inoltre sede la redazione del mensile Circo, l'unica rivista specializzata esistente in Italia, il cui archivio custodisce la più importante raccolta di dati sul mondo del circo. Egidio Palmiri è il Direttore Responsabile di questa rivista che, come egli stesso afferma, *“non è un semplice contenitore di comunicazioni amichevoli fra addetti ai lavori: ma un aprirsi anche a chi sta fuori dallo chapiteau, a chi ha voglia di applaudire o fischiare, a chi comunque consideri il circo non un divertimento da fiera ma un percorso d'arte inserito nel magma ribollente della quotidianità culturale”* ⁴¹.

Il Festival Internazionale di circo “Città di Latina”

⁴⁰ L'associazione, di cui Antonio Giarola è il presidente, è apolitica, non ha finalità di lucro ed ha lo scopo di intraprendere tutte le iniziative di carattere artistico e culturali utili allo sviluppo e alla tutela del mondo del circo nel suo complesso. (Maggiori informazioni sono disponibili su www.articircensi.org).

⁴¹ R. LEONARDI, *Sospeso nel vuoto*, Cit. p.154.

Con la nascita e lo sviluppo di scuole ed accademie in Italia, in Francia, in Canada e nei paesi in cui l'arte circense trova negli anni un terreno fertile, come la Russia e la Cina, matura la naturale esigenza di creare luoghi in cui nuove sperimentazioni possano trovare la necessaria cassa di risonanza per diffondersi.

La Francia per prima offre una risposta adeguata a queste richieste creando il *Festival Mondial du Cirque de Demain*⁴²; questo evento ed il Festival del Circo di Montecarlo nel Principato di Monaco sono ritenuti due appuntamenti da non perdere per gli addetti ai lavori. Sulla scia di questi successi ed al fine di soddisfare la stessa esigenza in Italia, nasce il *Festival Internazionale di Circo "Città di Latina"*.

La manifestazione viene organizzata dal 1999 e la sua particolarità è che si tratta di uno dei pochi eventi al mondo interamente riservato agli artisti under 21. L'appuntamento ha luogo all'interno di un complesso di cinque grandi tensostrutture che ospitano il foyer, pista e tribune, la mensa, le cucine e le stalle per gli animali.

Il Festival *"Città di Latina"* ha ottenuto, grazie al successo delle passate edizioni, risonanza internazionale e, quale

⁴² Il Festival Mondiale del Circo di Domani è il più importante festival internazionale di circo per giovani promesse. Si svolge a Parigi dal 1977 ed è stato concepito e ed organizzato da Dominique e Isabelle Maclair. (Maggiori informazioni sono disponibili su www.cirquededemain.com).

membro dell'*European Circus Association*⁴³ è definitivamente entrato nel circuito dei festival mondiali, diventando polo circense per il Sud Europa e festival di riferimento del circo classico in Italia.

L'Associazione Culturale "Giulio Montico"⁴⁴ di Latina, che organizza e produce il festival, nasce infatti con lo scopo di promuovere l'arte circense e riportarla all'attenzione del grande pubblico. La scelta di una categoria di partecipanti under 21 manifesta la chiara volontà di puntare sui giovani e sulla loro formazione nelle scuole e nelle accademie internazionali; pertanto il festival è strutturato in forma di competizione a cui possono partecipare artisti diplomati o diplomandi nelle scuole internazionali o formati nei circhi di tutto il mondo.

Le discipline oggetto della competizione sono: acrobazia, giocoleria, arti clownesche, trapezio, equilibrismo, contorsionismo, monociclo, magia e "*altro che possa oggettivamente essere acquisito dal circo*"⁴⁵.

⁴³ L'E.C.A. è una organizzazione no profit fondata nel 2002 che promuove l'arte e la cultura del circo classico in Europa. L'organismo opera presso il Parlamento Europeo affinché si mantengano vive anche in sede legislativa le istanze del popolo circense. Aderiscono all'associazione i direttori dei principali circhi europei. Il presidente dal 2006 è Urs Pilz ed il membro del Consiglio Direttivo in rappresentanza delle imprese circensi italiane è Antonio Giarola. (Maggiori informazioni sono disponibili su www.europeancircus.info/ECA).

⁴⁴ L'associazione nata nel 1999 al fine di produrre il Festival del Circo della "Città di Latina", è intitolata al capostipite della famiglia Montico, Giulio, nato nel 1888 e scomparso nel 1945, comproprietario del *Circo Montico- Casartelli*, in attività fino agli inizi del 1900. (Maggiori informazioni sono disponibili su www.festivalcircolatina.it).

⁴⁵ Regolamento disponibile su <http://www.festivalcircolatina.it/doc/regolamento.pdf>.

Una giuria composta da sette a nove componenti internazionali, di cui Egidio Palmiri è Presidente, proclama il vincitore al termine dei cinque giorni di esibizioni. Essa giudica i numeri assegnando un punteggio compreso tra i 4 e i 10 punti seguendo parametri connessi alla originalità della performance, coreografia, performance tecnica e grado di difficoltà.

Secondo i punteggi acquisiti i partecipanti vengono premiati con una medaglia d'oro, due d'argento e tre di bronzo; essi si contendono, inoltre, il premio Montico ed il premio della stampa, oltre a premi speciali decisi di volta in volta dalla giuria. Dall'edizione 2002 il festival vanta anche l'assegnazione di due medaglie d'argento da parte del Presidente della Repubblica Italiana. Un riconoscimento che, unito al patrocinio del Consiglio dei Ministri, del Ministero dei Beni ed Attività Culturali, dell'Ente Nazionale Circhi, della Regione Lazio, della Provincia e dell'Amministrazione Comunale della città di Latina, dà forza all'organizzazione per continuare nella promozione delle attività circensi.

Nella scelta dei numeri il festival pone massima attenzione e cura al trattamento degli animali, autorizzandone la loro partecipazione solo in presenza di ammaestratori che usino metodi addestrativi che non contemplino coercizione, maltrattamento e qualsiasi punizione corporale. Pertanto vengono ammessi agli spettacoli numeri che presentino

animali i cui addestratori rispettino sempre le regole imposte dalla legislazione vigente in merito alla tutela degli stessi.

L'ultima edizione del 2007, tenutasi dal 16 al 22 Ottobre, è stata la nona ed ha registrato le 15.000 presenze, facendo per diverse serate il *sold out*. Il lusinghiero risultato è sicuramente dovuto all'alto livello delle esibizioni degli artisti concorrenti che, come hanno affermato Antonio Giarola e Tommy Cardarelli, rispettivamente direttore artistico e direttore di pista, sono il meglio che attualmente si possa osservare nelle competizioni under 21 ⁴⁶. Anche per questo motivo gli spettacoli dell'ultima edizione del Festival hanno registrato la presenza dei talent scout del Cirque du Soleil, impegnati nella formazione del casting per la nuova tournée mondiale.

Un evento dunque che è cresciuto in modo significativo negli anni e che continua ad evolversi, come dimostra la scelta di aprire la gara anche agli artisti under 25 nella prossima edizione 2008.

L'Ente Nazionale Circhi

Nell'analisi del panorama italiano del circo classico non si può non segnalare l'esistenza dell'associazione di categoria che da anni combatte le più importanti battaglie

⁴⁶ Dichiarazione disponibile su http://www.bandadilatina.com/press/_www.ilnotiziangolo.it_portale_index.php_option=com_contente.pdf.

legislative per la tutela e la promozione delle arti circensi: l'Ente Nazionale Circhi (ENC) a cui è legata indissolubilmente, ancora una volta, la figura del suo pluriennale Presidente Egidio Palmiri.

La storia dell'ENC ha origine nell'Ottobre del 1948, anno in cui Ercole Togni, allora unica figura autorevole nel campo, convoca a Milano un'assemblea tra tutti i direttori dei circhi italiani, accomunati tra loro dalla sentita esigenza di riunirsi in una associazione che avesse come scopo la salvaguardia e la diffusione della cultura del circo. Primo obiettivo strategico, a tal fine, è per loro la separazione dalla classe dei giostrai, che nella categoria dello spettacolo viaggiante rappresentano la componente più numerosa. L'accostamento dei circhi con gli spettacoli viaggianti, tuttora esistente a livello legislativo, non era più sostenibile in quanto già da tempo le due attività non mostravano più le stesse caratteristiche e quindi le stesse necessità come forma di spettacolo ⁴⁷.

L'ente viene chiamato inizialmente Ente Nazionale Circhi Italiani (ENCI) ed il presidente è Ercole Togni, rimasto in carica fino al 1951, anno contrassegnato dalla triste vicenda dell'incendio del *Circo Togni* e della conseguente scissione all'interno della stessa famiglia.

⁴⁷ In passato l'attività dei giostrai presentava alcuni punti in comune con quella circense: i cosiddetti "padiglioni di entrata" dei luna park che rappresentavano degli spazi nei quali venivano proposte al pubblico attrazioni quali contorsionisti, mangiafuoco, scimpanzé. Ormai questi padiglioni non esistono più e quindi l'attività dei luna park si limita alla gestione di strumenti meccanici ed elettronici per l'impiego del tempo libero.

Negli anni successivi la carica di Presidente sarà svolta da Orlando Orfei e infine in modo permanente da Egidio Palmiri, giunto quest'anno al suo cinquantaseiesimo rinnovo di carica.

L'importanza dell'ENC per i circensi italiani sta nel fatto che, oltre ad essere l'unica associazione di categoria, è tra le poche in tutto il mondo ad avere un ruolo attivo nella campagna per il riconoscimento dell'arte circense da parte delle istituzioni.

Infatti, alla fine degli anni Sessanta, proprio grazie all'attivismo dell'ENC e del suo Presidente importanti iniziative a favore del circo italiano cominciano a produrre effetti positivi. Sono gli anni in cui si verifica un incremento di interesse da parte del pubblico verso gli spettacoli circensi e quindi maggior attenzione da parte della classe politica, con la quale Egidio Palmiri riesce a stringere ottimi rapporti. Il primo e fondamentale obiettivo che l'ENC si propone di raggiungere in quegli anni così favorevoli è il riconoscimento legislativo della identità circense al pari delle altre discipline artistiche, come le attività teatrali e musicali, già da tempo inquadrate su un piano giuridico specifico ⁴⁸.

⁴⁸ Il primo provvedimento statale che prevede una quota a supporto dell'arte drammatica e lirica risale al 1921. Successivamente durante il regime fascista, le attività musicali e teatrali, usate come forma di propaganda al regime, vengono regolarmente sostenute attraverso erogazioni di finanziamenti pubblici. Nel 1936 con Regio Decreto, vengono definite le norme che disciplinano l'erogazione delle sovvenzioni in favore di lirica, concerti, operetta, prosa ed altre attività legate al settore dello spettacolo. Dal 1949 ha invece inizio la cosiddetta "era delle circolari" emanate annualmente, in conformità agli obiettivi specifici di breve e

Il primo risultato a tal riguardo viene raggiunto nel 1968, anno di importanti cambiamenti sociali, quando su proposta del Ministro socialista Achille Corona viene varata in Parlamento la prima legge che conferisce al circo dignità di spettacolo, con le sue autonome prerogative rispetto alle altre forme di spettacolo dal vivo.

L'approvazione di questa Legge, la n. 337 del 18 marzo 1968, riconosce una funzione sociale alle attività circensi, le quali di conseguenza vengono supportate da una concessione di contributi che ha permesso alle famiglie circensi di conoscere il loro periodo più florido e dinamico; grazie ai finanziamenti, infatti, possono permettersi di ingrandire e rinnovare i propri tendoni dando così vita a spettacoli più innovativi e grandiosi.

Insomma la Legge n. 337 del 1968 rappresenta davvero un grande risultato per lo spettacolo circense soprattutto, come afferma Ruggiero Leonardi *“in un paese come l'Italia dove, a differenza di altri quali la Francia e la Germania in cui l'arte circense ha una qualifica culturale ben definita, la parola “circo” è usata - e purtroppo il vizio non si spegnerà neppure dopo il traguardo del 2000 - come sinonimo di cosa da non prendere sul serio”*⁴⁹.

Forte di questo riconoscimento, l'ENC inizia a combattere numerose altre battaglie tese a garantire maggior

medio periodo, prima dalla Presidenza del Consiglio e successivamente dal allora chiamato Ministero del Turismo e dello Spettacolo.

⁴⁹ R. LEONARDI, *Sospeso nel vuoto*, Cit. p. 153.

dignità all'esibizione circense. In nome di questa dignità nel 1991 Palmiri decide che gli spettacoli non possono più avere luogo nelle aule scolastiche. Questo divieto, che pur nega agli interessati una opportunità di sostentamento, scaturisce dalla inadeguatezza dei luoghi scolastici rispetto ad un tipo di esibizione che, in mancanza di ambienti idonei, non può evitare rischi e pericolo all'incolumità degli artisti ed alla sicurezza del pubblico. Inoltre gli spettacoli rappresentati nelle scuole senza un adeguato apparato illuminotecnico e fonico, presente invece nei circhi per esaltare la spettacolarità dei numeri, riducono di molto la valenza di questa arte che, al contrario, va salvaguardata rispettando, come afferma Palmiri, *“l'atmosfera indispensabile a far sì che lo spettacolo del circo rimanga poi tra i ricordi più belli della nostra infanzia”*⁵⁰. Un provvedimento che possa servire anche ad indurre i più giovani a guardare a questa antica arte con il dovuto rispetto.

Un'altra battaglia combattuta dall'Ente Circhi è stata quella condotta contro i duri ed, a volte, violenti metodi di preparazione atletica usati nell'addestramento degli apprendisti circensi sin dalla più tenera età, pratiche largamente diffuse nelle scuole orientali. Palmiri, dopo aver visionato un video girato in una scuola cinese da cui emergeva in modo evidente la brutalità dei metodi adoperati nella formazione dei giovani, rivolge un appello a tutti i

⁵⁰ Ibidem, p. 166.

direttori di circhi, agli organizzatori di festival e agli agenti che operano nel settore, di non scritturare artisti adolescenti provenienti dalle scuole orientali.

Dopo i numerosi risultati positivi però la capacità rappresentativa dell'ENC subisce un forte arresto in seguito all'estromissione dei suoi rappresentanti dalla Commissione Consultiva presso l'allora Ministero del Turismo e dello Spettacolo, Ente nel quale si determinano gli esercizi a cui elargire gli stanziamenti finanziari. Il provvedimento ministeriale colpisce in prima persona il Presidente dell'ENC Egidio Palmiri, il quale afferma nell'occasione: *“è mio impegno costante svolgere una funzione di fiancheggiamento dall'esterno rispetto alle attività ministeriali, intervenendo con indicazioni informative preliminarmente ad ogni seduta di commissione e mai mancando di far sentire la voce dell'Ente Circhi in merito ai problemi affrontati. È una voce, la mia, che spesso non lesina le critiche alle decisioni assunte in sede ministeriale, però è sempre costruttiva e propositiva”*⁵¹.

In generale è compito dell'Ente provvedere a rappresentare le imprese associate tutelandone le attività e favorendone gli sviluppi tecnici ed economici oltre che a raccogliere e diffondere le notizie e i dati relativi a questioni che interessano le imprese. L'Ente Nazionale Circhi continua oggi a farsi sentire con sempre maggiore forza, cercando di

⁵¹ Ivi, p. 170.

affrontare le nuove problematiche del settore che vive peraltro un fase di profonda crisi.

La crisi del settore circense in Italia

Dalla metà degli anni Ottanta in poi, nonostante gli aiuti statali, il circo inizia ad accusare segnali progressivi di difficoltà economica. Indubbiamente la Legge 337/1968 costituisce una pietra miliare nella storia circense italiana, soprattutto per quanto concerne il riconoscimento di “valore culturale” da parte dello Stato. Negli anni successivi però, il settore subisce grandi trasformazioni e deve far fronte a nuove problematiche a cui non sempre corrisponde un conseguente rinnovamento di leggi e finanziamenti. Gli esercenti sono convinti che la crisi che sta vivendo il settore è dovuto maggiormente alla noncuranza delle istituzioni. In effetti in Italia da anni permane, tra le tante, una difficoltà estrema a reperire le aeree idonee all’installazione dei tendoni, tanto che persino i principali comuni ne sono sprovviste, a dispetto della Legge 337/1968 che impone di provvedervi.

Ancora oggi il settore circo è regolamentato da questa Legge e nonostante le avvenute modifiche negli anni rispetto alla ripartizione del Fondo Unico dello Spettacolo la quota di intervento dedicata al settore dello spettacolo viaggiante è

costantemente la più bassa rispetto alle altre arti di spettacolo dal vivo ⁵².

Certo è difficile considerare il circo alla stregua di quelle attività artistico-culturali cosiddette “maggiori”, come la musica e lo spettacolo danzante; ma, se si considera che le spese di gestione di un circo, a differenza di ciò che avviene nella danza e nel teatro, comportano oneri più gravosi dovendo far fronte alla direzione e manutenzione di grandi strutture mobili nonché alla cura degli animali, risulta evidente la disparità di trattamento che l’attenzione politica riserva al circo rispetto agli altri settori artistici.

LA QUESTIONE ANIMALISTA

Alla complicata situazione normativa e finanziaria, di cui parleremo specificatamente più avanti, una nuova questione si è aggiunta a rendere ancora più difficoltosa la sopravvivenza degli esercizi circensi e cioè la problematica relativa all’esibizione di animali negli spettacoli circensi.

⁵² Nel 1985 la ripartizione del Fondo Unico dello Spettacolo è stata compiuta secondo queste percentuali:

- il 42 % agli enti lirici
- il 13 % alla musica e alla danza
- il 25 % al cinema
- il 15 % alla prosa
- l’1,5 % ai circhi e spettacoli viaggianti.

Come evidenziato in precedenza, la storia del circo è dalle sue origini legata all'esibizione di animali, in particolare agli esercizi equestri resi famosi da Philip Astley.

Successivamente lo spettacolo circense si è andato arricchendo di altri tipi di numeri quali l'esibizione di diverse specie di animali impegnati in esercizi fisici, frutto di un paziente addestramento condotto da operatori specializzati. Ad un moderno osservatore i metodi usati in passato per addestrare animali, spesso selvatici, possono apparire coercitivi, violenti e poco dignitosi.

Eppure, nella seconda metà del Novecento, in tutti i circhi di Europa è cambiato radicalmente il rapporto tra animali ed addestratori. L'addestramento circense moderno è basato su una forma di rispetto reciproco e di collaborazione tra uomo e animale, un tipo di addestramento detto "in dolcezza" perché meno duro e fondato sulle nuove teorie etologiche che tutelano il rispetto per gli animali. In Italia per esempio sono state abolite le esibizioni di scimpanzé, di orsi polari e le tipiche foto ricordo con i cuccioli di qualsiasi specie; di fatto però la maggior parte dei circhi esistenti basa i propri spettacoli proprio sulle esibizioni di animali, quali tigri, leoni, elefanti, cavalli, cercando in tutti i modi di mantenere viva la tradizione che da sempre ha caratterizzato il circo italiano.

Da una decina di anni però le campagne di sensibilizzazione portate avanti da alcune associazioni, come la Lega Anti

Vivisezione (LAV) e l'Ente Nazionale Protezione Animali (ENPA), in favore di una più radicale tutela degli animali è andata a scontrarsi duramente con tale tradizione, accusata di persistere in comportamenti irrispettosi verso gli animali, cosa inaccettabile nel secolo XXI.

Le denunce degli animalisti vengono fatte contro le interminabili sedute di addestramento a cui gli animali devono sottoporsi, impartite con metodi che costringono gli animali in posizioni ed esercizi che, in quanto innaturali e forzati, provocano inutili sofferenze. L'addestramento, per dolce che sia, significa in ogni caso costrizione e obbligo a comportamenti che violano la naturale indole degli animali soprattutto di quelli esotici. Programmare la vita degli animali, sottrarre loro la libertà e indurli forzatamente a condurre un tipo di esistenza completamente diverso da quello che istintivamente sceglierebbero in natura non è più considerato lecito dal moderno osservatore.

Le polemiche dunque avanzano non solo riserve sull'effettiva dolcezza dei metodi usati, ma contestano anche il diritto stesso che l'uomo si concede di costringere gli animali ad esibirsi per profitto. La stessa dottrina giuridica tende a considerare gli animali non più esclusivi produttori di reddito ma soggetti sensibili ed in quanto tali degni di tutela. In relazione a ciò le associazioni di categoria per la difesa degli animali hanno iniziato a interrogarsi sul significato di benessere, operando altresì una distinzione tra

benessere fisiologico e benessere etologico. Esse invitano ad adottare le cosiddette “cinque libertà” proposte fin dagli anni Sessanta nel *Brambell Report*, uno dei primi documenti ufficiali sul benessere degli animali commissionato dal Governo Inglese ad un gruppo di esperti. Il rispetto di cinque punti fondamentali previsti dal *Brambell Report* mira ad evitare gravi disturbi agli animali; essi sono il rispetto della libertà

- dalla sete, dalla fame e dalla cattiva nutrizione;
- di avere un ambiente fisico adeguato;
- dal dolore, dalle ferite, dalle malattie;
- di manifestare le caratteristiche comportamentali specifiche di ogni specie;
- dalla paura e dallo stress⁵³.

Secondo le associazioni animaliste alcune di queste libertà vengono inevitabilmente violate nei circhi, in quanto gli animali non mantengono affatto le loro caratteristiche comportamentali specifiche ed il tipo di addestramento cui sono sottoposti si basa sulla paura e conseguente stress dei soggetti addestrati oltre che sulla somministrazione di cibo solo in relazione alla riuscita dell'esercizio proposto.

Le campagne di protesta portate avanti da dette associazioni sia presso le autorità politiche ed Amministrazioni Comunali, in quanto responsabili sul piano amministrativo,

⁵³ Cfr. G. GUADAGNA, *Il circo: prigione per animali*, Ufficio cattività ENPA, 2007, disponibile su <http://www.enpa.it/it/uffici/DossierCirco.pdf>.

sia contro operatori e pubblico attraverso dissuasione di alcuni dimostranti proprio davanti agli ingressi dei circhi, va a gravare considerevolmente sulla crisi che il settore sta già vivendo. Da parte loro i circensi sostengono di aver sempre usato cura e buonsenso nel trattare e mantenere gli animali all'interno delle loro strutture, sostenuti spesso da etologi e veterinari al seguito dei loro complessi che garantiscono la totale salvaguardia degli animali. Le loro spiegazioni si fondano soprattutto sul fatto che gli animali del circo, nati e quindi cresciuti per generazioni in cattività, sono soggetti dal comportamento e dall'istintività diversi dagli animali allo stato selvaggio. Anzi si aggiunge anche che gli animali che vivono nei circhi beneficiano di molti più stimoli rispetto ad altri come quegli rinchiusi negli zoo, ai quali non viene garantito lo stesso comportamento attivo ed il benessere psico-fisico riservato agli animali da circo. Ettore Paladino, un veterinario che da sempre sostiene le esibizioni circensi afferma: *“lo spettacolo diventa una rappresentazione di una nuova comunicazione tra uomo ed animali, una risposta all'animalismo estremo che vorrebbe il distacco fra uomo e animale, assegnando a quest'ultimo un'improbabile autonomia e imponendo all'uomo il dovere di non interferire in un ancora più improbabile svolgersi naturale della vita degli animali”*⁵⁴.

⁵⁴ La dichiarazione è scaricabile dal sito <http://www.circo.it/animalienc.htm>.

Indubbiamente la questione si è fatta davvero complessa. È difficile scegliere se dare credito alla descrizione dei metodi di addestramento che fornisce la LAV oppure alla contrapposta versione data dai circensi. Sta di fatto che l'addestramento degli animali nei circhi è una pratica prevalentemente eseguita al riparo di occhi indiscreti e le proteste degli animalisti a favore del concetto di libertà insindacabile da garantire agli uomini come agli animali non possono essere sottovalutate.

Certo, se consideriamo che in una società in cui la maggior parte della popolazione si nutre giornalmente di carne di animali, a cui si sottrae la libertà primaria, la vita, non è del tutto coerente scagliarsi contro gli artisti circensi, ma si dovrebbe allargare il discorso a molti altri aspetti della nostra società. Una cosa è certa: gli animali sono esseri viventi, con necessità specifiche e con una sfera emotiva che l'uomo non conosce ancora appieno, specialmente rispetto agli animali selvaggi. Ciò potrebbe bastare per nutrire dubbi e perplessità in merito all'uso che si fa degli animali nei circhi, come nelle corse ippiche o nelle corride, spettacoli in cui l'uomo per puro divertimento o peggio ancora per trarne guadagno sfrutta e costringe un altro essere vivente a fare qualcosa che di sua sponte esso non avrebbe mai fatto. Questo per me è il valore fondamentale da tutelare a prescindere da tutte le polemiche che possono essere fatte sui metodi di addestramento.

La problematiche connesse alle norme ed i criteri che i circensi devono rispettare per tutelare gli animali hanno procurato quindi un ennesimo fattore di crisi che si aggiunge a quelli che già affliggono il circo tradizionale. Infatti non sono soltanto le associazioni degli animalisti a rendere difficile la vita ai complessi circensi ma anche le amministrazioni comunali, che a propria discrezione possono negare permessi e quindi proibire gli spettacoli che prevedano l'esibizione di animali nei propri comuni. Questo è possibile in virtù della Legge 337/1968, che permette ai comuni di stabilire dei regolamenti applicativi della legge in modo autonomo, potendo così anche definire criteri e norme proprie in merito alla tutela degli animali.

La polemica che insorge inevitabilmente a questo punto scaturisce dalla contraddizione di fondo che si crea in un paese come l'Italia in cui una Legge, sempre la 337/1968, stabilisce una funzione sociale all'arte circense, non escludendo dalla definizione di spettacolo anche i numeri con animali, ma poi lascia libere le amministrazioni locali di vietare ad un circo la piazza della propria città perché in disaccordo sulla questione animali. Egidio Palmiri a proposito di animali al circo ha più volte dichiarato che questa disciplina continua ad esistere perché è il pubblico stesso che la richiede in quanto ancora legato all'idea dello spettacolo circense indissolubilmente associato alle esibizioni di animali esotici e non. Per il Presidente dell'Ente

Circhi, che ovviamente è garante del loro benessere e della loro tutela, l'eliminazione degli animali dagli spettacoli produrrebbe un ulteriore calo di spettatori; ipotesi che trova riscontro in esperienze come quella fatta nella città di Modena in cui il sindaco aveva vietato l'esibizione di animali, con risultati decisamente negativi rispetto all'affluenza di pubblico.

Dunque la situazione risulta davvero disorganica; fin quando non ci sarà una legge che vieti questi numeri negli spettacoli circensi si potrà continuare a contare sulla disponibilità degli animali ma si incrementerà lo scontento sia degli animalisti sia dei circensi, i quali si vedono spesso negati degli spazi che la legge non nega loro. Gli operatori quindi chiedono una normativa più rigorosa ed unitaria che quantomeno argini le proteste animaliste e riduca i poteri discrezionali e la libera interpretazione in materia da parte dei comuni.

LA CRESCENTE DISAFFEZIONE DEL PUBBLICO

La situazione appena descritta non favorisce certamente l'affluenza del pubblico agli spettacoli. Oggi il settore circense sembra galleggiare in un bacino di antichi consensi, ma che si prosciuga di anno in anno.

La nuova sensibilità rispetto alle tematiche sulla tutela degli animali può aver contribuito al calo di spettatori i quali

spesso illusi da pubblicità ingannevoli, insegne straniere e cognomi celebri ⁵⁵ assistono a spettacoli di basso profilo.

Quindi anche gli operatori non sono esenti da responsabilità, almeno quella parte di loro che, complici delle ormai inadeguate leggi, deludono il pubblico con spettacoli di basso livello qualitativo.

L'immagine che l'opinione pubblica ha del circo è sempre più negativa. Al condizionamento prodotto dalla questione animalista ed alla poca attenzione dedicata al circo da parte delle istituzioni, si aggiunga la scarsa considerazione sotto l'aspetto culturale che i media e gli intellettuali mostrano nei confronti di questa forma di spettacolo.

Nessun giornale ha più da tempo un critico circense e di circo tradizionale ormai non si hanno più notizie se non per raccontare incidenti di acrobati, animali fuggiti, fallimenti e proteste animaliste. Ma per quel che riguarda gli spettacoli in sé, le estetiche, gli artisti o i riconoscimenti esteri nei festival internazionali si trova poco o niente sui mezzi di informazione. A tal proposito Egidio Palmiri ha dichiarato che *“pare quasi che esista un tacito accordo tra giornali e televisioni per non occuparsi mai del circo, o peggio, per parlarne solo in termini negativi o folkloristici. Nemmeno lo straordinario risultato ottenuto al Festival di Montecarlo*

⁵⁵ La vicenda degli Orfei fasulli risale al 2002, anno in cui Moira Orfei e Walter Nones, possessori del marchio Orfei, hanno denunciato l'esistenza di un complesso circense che si spacciava ingiustamente come appartenente alla famiglia Orfei creando una vera e propria truffa ai danni degli spettatori richiamati da un cognome storico della tradizione circense italiana.

*2004 -con gli artisti italiani che si sono aggiudicati oro, argento e bronzo- ha avuto la giusta eco sui media”*⁵⁶.

Si aggiungano a queste considerazioni, per avere un quadro completo degli elementi che contribuiscono a dissuadere il pubblico dal frequentare il circo, la concorrenza esercitata da altre forme di spettacolo spesso sostenute sul piano propagandistico da giornali e televisioni, i blocchi del traffico domenicale in molte città durante i mesi invernali nonché la crisi economica che da qualche anno colpisce il nostro Paese incidendo in modo particolare sulla fascia del cosiddetto “pubblico delle famiglie”.

Insomma la situazione è davvero cambiata rispetto ai tempi in cui l’arrivo del circo in città era una vera e propria festa, al di là dello spettacolo presentato. Oggi c’è una diffusa indifferenza verso il circo classico che vede il suo pubblico diminuire di anno in anno, anche a causa del ricorso da parte dei complessi circensi a tecniche di marketing e pubbliche relazioni a volta del tutto obsolete. Francesco Mocellin, avvocato e giornalista da sempre appassionato alle arti della pista, denuncia che *“imprese circensi con diversi target e dimensioni sembrano avere sostanzialmente in comune la medesima strategia di vendita, con differenze che riguardano esclusivamente il profilo quantitativo: il ricorso a manifesti dall’iconografia appariscente ma standardizzata ed immediatamente*

⁵⁶ F. MORCELLIN, *Circo italiano il punto della situazione*, in Circo, Aprile 2007, p. 6.

*riconoscibile (si distingue il genere “circo” ma non si riesce ad individuare le caratteristiche precise del prodotto), l'intramontabile sistema del cosiddetto “sbigliettamento” agli angoli delle strade (ovvero la consegna di tagliandi con riduzioni sull'acquisto dei biglietti alla gente a mo' di volantaggio), una modesta attenzione per i mezzi di informazione -in genere concentrati su quotidiani, radio, e televisioni locali -basata su comunicati stampa sovente ancorati alla pura agiografia circense”*⁵⁷. Quindi per quanto riguarda l'organizzazione e la vendita, il circo italiano presenta un modello imprenditoriale semplice, poco articolato e privo di figure specializzate come quella del produttore, del distributore, del responsabile del circuito, con la sola figura dominante del direttore. Al contrario in alcuni paesi stranieri esistono delle vere e proprie aziende circensi, le cui reti di relazioni sono più ramificate di quelle di altri solidi settori commerciali.

In conclusione si può affermare che oggi il settore circense ha bisogno urgentemente di aggiornarsi anche al suo interno per far fronte alla incalzante concorrenza esercitata da nuove forme di intrattenimento come ad esempio il *nouveau cirque* che, come dimostreremo più avanti, si sta facendo strada anche in Italia sottraendo pubblico al circo classico.

⁵⁷ F. MOCELLIN, *Arriva il circo, Festa o ingombro?*, in A. SERENA (a cura di), *Il circo un mondo in città*, Stampa Alternativa, Viterbo, 2006, p. 34.

Secondo il giornalista Roberto Bianchin una delle possibili soluzioni è la seguente: *“circensi ed intellettuali devono mettere in movimento comunicatori e istituzioni, spettatori e opinione pubblica, insegnanti e alunni delle scuole. Si tratta di fare un’ opera di evangelizzazione nei confronti del Circo, ma un’opera colta, seria e intelligente, a cominciare dalle scuole, dove si formano, o si dovrebbero formare, le culture”* ⁵⁸.

Se davvero si vuole salvaguardare questa antica arte, c’è bisogno di creare una diversa consapevolezza e un recupero di dignità culturale, magari seguendo l’esempio degli altri paesi europei, come la Francia, in cui le arti circensi riscontrano molta più considerazione, da parte dello Stato in primis. Anzi non è eccessivo dire che se il circo italiano sopravvive tuttora è anche grazie al fatto che sia riuscito ad affermarsi oltre frontiera dove spesso riscuote molto più successo che in patria. Al nostro paese fa difetto una vera cultura del circo; comunemente si pensa che il circo sia uno spettacolo per bambini e non si valuta adeguatamente il duro lavoro di allenamento ed applicazione che comporta un numero al trapezio o una esibizione di giocoleria. Proprio per questo motivo si dovrebbero introdurre degli strumenti per cercare di informare in maniera corretta il pubblico, sfatando ed evitando i luoghi comuni poco edificanti. Sarebbe di grande aiuto che i media si avvalessero dell’aiuto

⁵⁸ R. BIANCHIN, *Il circo nei media*, in A. SERENA (a cura di), *Il circo un mondo in città*, Cit. p. 50.

di critici circensi, gli unici in grado di stimolare ed incuriosire le persone con osservazioni e parallelismi che facciano apprezzare le caratteristiche peculiari di una delle arti più antica della storia. Solo così si potrà creare quel retroterra culturale necessario a sconfiggere la disaffezione dilagante del pubblico italiano ed eliminare di conseguenza dal mercato gli spettacoli più scadenti.

Il circo tradizionale non è necessariamente “vecchio”, ma semplicemente portatore di uno stile legato al passato nei contenuti e nella presentazione dello spettacolo nel suo insieme. Il pubblico oggi vuole essere sempre più coinvolto in un atmosfera onirica, proprio perché il circo è da sempre “l’arte del sogno”, dove accadono cose straordinarie e dove si ritorna tutti un po’ bambini. Bisogna quindi appoggiarsi al ruolo che la gente delega al circo, dimostrando la capacità di tale arte di evolversi nel tempo, di mutare nella forma pur rimanendo solida nella sostanza.

Se tutto ciò iniziasse a realizzarsi, sono convinta che molta più gente sentirebbe il richiamo fascinoso del magico spettacolo circense.

CAPITOLO III

I PRIMI PASSI DEL CIRCO CONTEMPORANEO

*“In arte non esistono novità, ma circuiti
interrotti, dimenticati, come brace, basta
soffiare, appena, e sotto è ancora rossa, accesa”*

Francesca Lattuada

Il circo contemporaneo: nascita di un nuovo genere

Come ogni altra forma di manifestazione artistica, col passare del tempo, anche il circo si evolve, sviluppa nuove estetiche e nuove movenze che confluiscono nel circo

contemporaneo o *nouveau cirque*, per usare l'espressione francese con cui ha assunto popolarità.

Per circo contemporaneo si intende ormai abbastanza unanimemente la particolare forma di spettacolo, nata ed evoluta in Francia nei primissimi anni Ottanta, originatasi grazie all'interazione tra teatro di strada, danza contemporanea e quella componente di circo classico desiderosa di rinnovarsi e sfuggire alla monotonia prodotta dalla reiterazione delle forme tradizionali.

La necessità di abbandonare i vecchi schemi e concepire un nuovo modo di fare spettacolo manifesta i primi impulsi sulla scia dei movimenti culturali, sociali e politici nati nel 1968.

Il teatro per primo, compie una rivoluzione riscoprendo la libertà del corpo e attingendo la propria linfa vitale da forme di spettacolo più genuine, come la commedia dell'arte, il mimo e il circo. Nascono profonde e proficue commistioni di generi che danno luogo ad esperienze affascinanti come

quelle del teatro-danza di Pina Bausch ⁵⁹, dell'attività teatrale di Ariane Mnouchkine ⁶⁰ e del Bread and Puppet Theatre ⁶¹.

Il circo dei primi anni '70 invece, si presenta ancora come una forma artistica alquanto statica. La vera rivoluzione per il circo ha inizio in Francia dalla metà degli anni '70, quando i primi giovani agitatori di teatro, mostrando grande interesse per il circo, creano e propongono degli spettacoli itineranti ibridi in cui assemblano numeri di acrobazie, di teatro e di musica. Le loro compagnie si chiamano *Cinque Bonjour*, *Cinque Aligre*, *Trapanelle Circus* (che diventerà *Les Oiseaux fous*), *Le Puits aux images* (poi *Cirque Baroque*), *Archaos*, *Le Cirque du Grand Celeste*, *La Compagnie Foraine*, *Le Cirque Amour*. La fusione di elementi di circo e di teatro produce una reciproca e positiva influenza, determinando interessanti innovazioni. Nasce così un circo che ha storie da inventare ed un teatro che scopre nuova vitalità e gusto del rischio nell'acrobazia.

⁵⁹ Coreografa tedesca creatrice del genere Tanztheater, ossia Teatro della danza. In questo tipo di danza l'interprete necessita di una forte preparazione tecnica accademica ma per essere usata molto liberamente in coreografie in cui i passi di danza sono strettamente legati all'interpretazione di temi e valori contemporanei. Si tratta di un recupero quasi primordiale tra gesto e azione e gesto e parola in cui dell'elemento narrativo è spesso usato in modo antinaturalistico.

⁶⁰ Regista e direttrice del Théâtre du Soleil, una compagnia che durante tutto il percorso artistico ha fortemente seguito la strada della sperimentazioni teatrale. In particolare attraverso la rappresentazione delle tragedie greche la compagnia trova nel coro il luogo e la metafora della ricerca della propria identità. I temi affrontati sono sempre profondamente legati all'attualità e la rappresentazione degli spettacoli viene eseguita da artisti di vario genere e provenienza geografica.

⁶¹ Gruppo fondato nel 1961 a New York da Peter Schumann. Impegnati nel prendere posizioni politiche, essi presentano un teatro non narrativo affidato assai più all'inquietante eloquenza delle immagini, derivate più dalla iconografia religiosa, che dalla parola. Queste immagini erano soprattutto pupazzi alti quattro o cinque metri o attori muniti di maschere quasi sempre non realistiche.

L'operazione mira a recuperare la popolarità decrescente del teatro e dello spettacolo circense, che in Francia, come in Italia e nel resto dell'Europa mostrano segni di crisi irreversibile. Le cause di questa crisi sono da cercarsi, tra le altre, nella concorrenza della televisione, nelle *querelles* dinastiche tra le varie famiglie circensi e tra i sostenitori del nuovo circo, nella guerra commerciale aperta che ne risulta, nel paragone insostenibile con gli eccellenti circhi sovietici e altre truppe di acrobati cinesi, nell'indifferenza del potere politico, per non parlare della riconsuetudine di ogni forma di tradizione avanzata dalle giovani generazioni influenzate dagli sconvolgimenti culturali provocati dal maggio 1968.

Puntando sulla conquista di un pubblico il più vasto possibile, queste prime nuove compagnie intendono sposare i vari generi e raccontare storie, con o senza parole, mettendo in moto tutte le arti corporali. I valori estetici seguiti sono l'assurdo, la provocazione, lo humour, il fiabesco, generalmente mescolati, ma a dosi variabili.

Salvo qualche rara eccezione, le nuove compagnie non presentano più numeri con animali (per ragioni economiche o ecologiste), e rigettano la presentazione circolare dei numeri a vantaggio di un rapporto frontale, abbandonando così i tipici codici del circo classico ma continuando a chiamare circo, piuttosto che "teatro acrobatico", il loro genere di spettacoli. La stessa denominazione Nuovo Circo, usata per identificare la nuova proposta artistica, otterrà

come primo risultato quello di dividere il mondo del circo in due filoni: quello nuovo o contemporaneo e quello tradizionale o classico.

Per lottare contro l'asfissia che minaccia il circo nel suo insieme, e per apporgli nuova linfa, Pierre Etaix e Annie Fratellini ⁶² da una parte, Alexis Gruss ⁶³ e la commediante Sylvia Monfort dall'altra, inaugurano nel 1974 le prime grandi scuole di circo occidentale, che hanno il merito di aprire le porte del circo a molti nuovi adepti.

In entrambe le scuole francesi, accanto alle tradizionali discipline circensi, si insegnano anche tecniche del teatro, della danza e del mimo. Queste esperienze crescono di importanza e nel 1985 inducono il Ministro francese della Cultura e dello Spettacolo, Jack Lang, a stanziare fondi per la creazione di istituzioni specializzate nella formazione di questa nuova arte.

Nel 1986 lo Stato francese inaugura la prima scuola pubblica di circo, il Centre National des Arts du Cirque (CNAC) situato nella città di Chalons en Champagne. La Francia in quegli anni non fa altro che seguire la strada già inaugurata dall'URSS, che nel 1927 creava la prima scuola nazionale di circo, e dalla Cina, dove l'insegnamento delle arti acrobatiche veniva avviato dallo Stato nel 1949.

⁶² Appartenente alla dinastia circense Fratellini, la famosa famiglia da cui proviene il trio Fratellini, Annie con suo marito Pierre Etaix, regista cinematografico e mimo, crea nel 1974 la prima scuola di circo francese, l'Ecole National du Cirque. Dall'età di 14 anni intraprende la carriera di clown interpretando anche numerosi film.

⁶³ Addestratore di cavalli che, assieme all'attrice Sylvia Monfort, fonda il Centre de Formation des Arts et Techniques du Cirque et du Mime.

Il Centro Nazionale delle Arti del Circo sembra subito in grado di ridimensionare i termini della crisi e porre rimedio all'emergenza palesata dalle tradizionali forme di spettacolo. Il Centro, che contribuisce ad orientare un'intera generazione di giovani verso un circo profondamente legato alla regia e alla coreografia, impone l'inter-disciplinarietà come regola fondamentale di acquisizione delle conoscenze. Il direttore del CNAC, Bernard Turin, afferma a tal proposito: *“abbiamo fatto della danza e del teatro delle discipline basilari quanto l'acrobazia; esse sono infatti obbligatorie e con la musica e le arti plastiche nutrono le discipline del circo con tutta la loro forza creativa. La loro presenza non intende “colonizzare” il circo, ma invece aiutarlo a uscire dallo sport-spettacolo che esclude la vera creazione artistica”* ⁶⁴.

Quindi il circo contemporaneo appare come una nuova e autonoma forma di intrattenimento che, basando il suo fulcro creativo sulla commistione di teatro, musica, danza e circo appunto, origina uno “spettacolo totale” i cui elementi, dosati in giuste proporzioni, si mescolano sempre in modo nuovo e danno vita a un genere in continua sperimentazione. Il circo contemporaneo è dunque un genere mutevole. Affrontarne un'analisi pone prima di tutto problemi di decodificazione, in quanto è difficile delineare i contorni di

⁶⁴ B. TURIN, *Lo spettacolo del circo: sport-spettacolo, intrattenimento o opera d'arte? Quali percorsi per la formazione?*, in G. CRISTOFORETTI e A. SERENA (a cura di), *Il circo e la scena*, la Biennale di Venezia, Marsilio, Venezia, 2001, p.24-25.

un fenomeno così volutamente sfuggente che varia ed altera le proprie caratteristiche nel tempo e nello spazio. Esso si fonda su una logica di aggregazioni variegata che rigetta ogni forma di canone compositivo definito, contrariamente a quanto avviene nel circo classico, da sempre legato a regole ed estetiche rigide e ben codificate.

Ci spiega però Alessandro Serena, studioso e regista circense, che si possono individuare almeno due caratteri ricorrenti del circo contemporaneo: *“uno è la presenza di “attori circensi”, ovvero artisti eclettici dotati sia di tecniche della pista che della recitazione, della danza, del canto, della musica, anche se diversamente padroneggiate. L’altro è l’organicità: se il circo tradizionale del ‘900 (almeno nel periodo post-bellico) ha presentato varietà di stili nei singoli “numeri” dello stesso spettacolo, ogni spettacolo di nuovo circo è invece dotato di uno stile unitario che emerge dalla scelta musicale, dei costumi o delle scene”*⁶⁵.

Pertanto, il punto di partenza del nuovo circo è l’abbandono del concetto di numero a favore della poli-funzionalità dell’artista e dei contenuti che esso può esprimere tramite l’incontro delle arti della pista con le altre arti.

La novità principale sta dunque nell’organizzazione degli elementi artistici presenti che rispondono ad un disegno preciso e si ordinano attorno ad una storia da raccontare che

⁶⁵ A. SERENA, *Circo classico e contemporaneo*, in A. SERENA (a cura di), *Il circo un mondo in città*, Stampa alternativa, Viterbo, 2006, p. 140.

armonizza il tutto. Entrano a far parte della creazione dello spettacolo circense nuove figure quali il coreografo, il drammaturgo e il regista.

Le arti del circo hanno tradizionalmente avuto la finalità effimera di “mostrare”, portando all’estremo i limiti del corpo umano e le capacità di dominio dell’individuo sulla natura (leggi della fisica, le dimensioni dello spazio, il rapporto col mondo animale). Nel nuovo circo invece l’acrobazia e il virtuosismo fisico non vengono più presentati fini a se stessi, ma si amalgamano nell’intento di creare un’opera in un contesto in cui il principio estetico di fondo è la mescolanza, il *métissage*.

Scompare così la scrittura drammatica del circo tradizionale che si fonda sulla giustapposizione sequenziale di numeri e sul crescendo emotivo, che vale per la singola esibizione come per l’insieme dello spettacolo. Nel circo tradizionale non c’è un legame logico tra due numeri consecutivi: il numero di giocoleria non chiede per forza di essere seguito dal numero di ammaestramento, che, a sua volta, non richiede necessariamente di essere seguito da un numero aereo. Certo, le riprese clownesche si prestano come un *fil rouge* che permette di tenere insieme elementi di diversa natura, mentre lo stile musicale ed i codici visivi assicurano l’unità estetica del tutto. Più profondamente, si può sostenere che è l’intreccio di due tipi di emozioni umane fondamentali,

la risata e la paura (paura di cadere, paura di sbagliare) che funge da collante.

In effetti, una delle prime esigenze che il nuovo circo mostra di dover soddisfare è quella di inventare forme più “logiche” di continuità. Si sono dapprima sperimentati dei concatenamenti di tipo letterario o teatrale: racconti o adattamenti di testi.

Ma è soprattutto l’invenzione o la riscoperta del personaggio che risolve più efficacemente la questione dei collegamenti. Lo spettatore che si reca al nuovo circo accetta la varietà dei numeri e l’illogicità della loro successione grazie alla logica permanenza del personaggio. Poco importa se il pubblico venga coinvolto in una o più storie presentate in sequenza logica; ciò che importa è che i tratti del personaggio siano sufficientemente marcati per designare un carattere, una personalità singolare.

Oltre alla messa in opera di una nuova drammaturgia, il circo contemporaneo rompe con il circo classico anche per l’abbandono della pista e dello chapiteau. Infatti più che nei tipici tendoni, il nuovo circo sceglie di esibirsi in luoghi inattesi, come sale teatrali tradizionali o spazi concepiti appositamente per gli spettacoli, rinunciando alla circolarità della pista e privilegiando il rapporto frontale tra gli artisti ed il pubblico. Questa scelta produce chiaramente un accostamento del circo all’ arte drammatica; non già perché include nei suoi spettacoli pantomime ed “entrate

clownesche”, né perché la sua ispirazione attinge al repertorio teatrale, ma perché, alla stregua di altre forme di spettacolo, si propone di produrre dei testi (fossero anche non scritti), di elaborare un significato, insomma, di “rappresentare”. Contrariamente al circo tradizionale dove gli artisti presentano i loro numeri, e, facendo ciò, non rappresentano che loro stessi, il nuovo circo è “rappresentativo” nel senso che instaura una dissociazione tra interprete e personaggio. Nella tradizione, l’artista non si sdoppia mai; anche se egli sfoggia uno strano costume, anche se interpreta un ruolo, egli ignora il paradosso del commediante. La sola posta del suo numero è la sua stessa realizzazione nel momento presente.

Nella nuova concezione dello spazio scenico la scenografia acquista un ruolo fondamentale nel raccontare gli avvenimenti messi in scena. Anche l’elemento musicale e sonoro non è più decorativo o subordinato alle azioni dell’artista in azione, ma recupera la sua specificità artistica e si armonizza con lo svolgimento dello spettacolo.

Analogamente ogni altro elemento, le luci, i costumi, il trucco, la collocazione del pubblico, viene elaborato in funzione del progetto globale di rappresentazione.

Il circo contemporaneo inoltre rompe totalmente con la stereotipata estetica legata a sonorità squillanti, al naso rosso dell’augusto, al sacco pieno di paillettes del clown bianco, agli sgabelli a forma di coni tronchi sui quali montano fiere

ed elefanti, all'otaria con la palla sul suo muso. Tuttavia, nel rigettare l'immaginario del circo tradizionale esso non oppone un nuovo codice estetico, bensì una moltitudine di estetiche. Questa rottura si esprime con chiarezza nelle scelte musicali, nei colori e negli universi formali. La musica del circo tradizionale usa le percussioni e gli ottoni e propone composizioni esaltate, calde, che intrattengono, talvolta incrociate con accenti zingari e di fattura classica. Il nuovo circo, se non rinuncia per principio ai tamburi o alle trombe, esplora di contro le sonorità più diverse: jazz e free jazz, rock, addirittura hard rock, musiche esotiche poco conosciute, come i canti georgiani, berberi o coreani, e musica contemporanea. Ogni spettacolo del nuovo circo ha la sua propria estetica, più o meno originale, più o meno stabilita, che definisce un tutto unico nel suo genere.

In questo contesto di rinnovamento e re-invenzione del circo, la Francia assume senza dubbio un ruolo fondamentale; agevolati da una politica culturale attenta al fenomeno e potendo contare su dispositivi istituzionali favorevoli, gli artisti francesi risultano protagonisti principali nella sperimentazione ed esportazione di forme innovative di spettacolo. Ma un merito altrettanto significativo nella divulgazione artistica del nuovo modo di fare circo e della sua conseguente espansione geografica è da attribuirsi al successo mondiale di una compagnia canadese, denominata *Cirque du Soleil*. La nascita di questo circo risale al 1982,

quando un gruppo culturale di artisti di strada, noto come *Club des Talons Hauts* (Club dei tacchi alti), produce un piccolo festival di artisti di strada a Baie St. Paul, un paesino a pochi chilometri da Québec. In quella occasione ai numerosissimi spettatori presenti, la compagnia offre nove spettacoli in sei giorni, che registrano la partecipazione di settantacinque artisti ed ottiene un grande successo. Il portavoce del gruppo, Guy Laliberté, decide allora di candidarsi all'organizzazione dei festeggiamenti per il 450° anniversario della scoperta del Canada ad opera di Jacques Cartier e propone l'installazione di un circo itinerante per animare l'evento. Il progetto entusiasma gli organizzatori della celebrazione, i quali decidono di affidarsi al *Club des Talons Hauts* che per l'occasione si trasforma in *Cirque du Soleil*. I finanziamenti ottenuti in questa circostanza permettono alla compagnia di acquistare il primo chapiteau da ottocento posti e di garantire per tre mesi le repliche del primo spettacolo nella provincia. Questa è la genesi del circo canadese, apparentemente simile nell'origine a tante altre realtà mondiali, ma con la fortuna di nascere in uno Stato giovane e disposto ad aiutare, non solo economicamente ma soprattutto con leggi che ne agevolino lo sviluppo, le nuove compagini imprenditoriali giovanili nate spontaneamente nel territorio. Questo presupposto unito alla defiscalizzazione di cui godono i privati in Canada, come negli USA, in caso di finanziamento di attività culturali, permette al *Cirque du*

Soleil di sopravvivere e di superare le difficoltà iniziali causate dall'inesperienza. Nel 1986 infatti la Compagnia rischia di naufragare a causa di deficit accumulati nella prima fase di attività; ma a risollevare l'impianto in difficoltà interviene René Lévesque, un mecenate canadese che decide di finanziare il *Cirque du Soleil*, donando una cifra utile per affrontare le spese di una nuova tournée in otto città del Canada, ed inaugurare il padiglione canadese all'Expo della città di Vancouver.

È così che lo spettacolo viene notato dalle altre nazioni ed è questo il momento in cui il *Cirque du Soleil* decide di partecipare al Festival du Demain di Parigi. I finanziamenti pubblici e privati di cui il complesso usufruisce contribuiscono senza dubbio al successo ottenuto; ma un ruolo fondamentale nella positiva evoluzione del fenomeno bisogna riconoscerlo alla determinazione ed alle capacità imprenditoriali del suo leader, Guy Laliberté. Infatti il *Cirque du Soleil*, oltre ad affermare ed a rinnovare le caratteristiche e le estetiche di un circo contemporaneo nascente, rivoluziona anche il modo di fare circo da un punto di vista del marketing e delle tecniche di vendita. L'obiettivo del *Cirque du Soleil* è di offrire non solo uno spettacolo ma un'esperienza trascinante e coinvolgente allo spettatore, al quale provoca stimolazioni sensoriali emozionanti, spesso ottenute attraverso l'uso di tecnologie all'avanguardia e di un'estetica di tipo simbolico. Anche dal

punto di vista architettonico, le sue creazioni sono assolutamente innovative. Gli spettacoli, pur svolti sotto un tendone, puntano ad introdurre concetti di spazio scenico completamente nuovi rispetto al passato, con la scomparsa delle quinte e con gli artisti che appaiono dal basso o dall'alto come per magia, e con complessi sistemi di binari aerei che permettono agli acrobati di volare letteralmente sulle teste degli spettatori. L'approccio estetico innovativo del complesso canadese produce un effetto di portata incalcolabile sullo sviluppo dell'arte circense in genere, arrivando ad influenzare persino scuole di tradizione millenaria come quelle russe o cinesi.

Le ripercussioni del nuovo circo

L'arrivo del circo contemporaneo in Italia avviene con molto ritardo rispetto agli altri paesi occidentali. Le cause di questo ritardo sono essenzialmente di natura culturale e riconducono alla forte presenza di un circo classico ben radicato nella nostra tradizione popolare, nonché al mancato intervento da parte dello Stato nel promuovere nuove istanze, contrariamente a quanto avvenuto in Francia.

La svolta determinante per l'affermazione del nuovo genere si ha in Italia principalmente grazie all'interesse crescente da

parte di alcuni uomini di teatro e di cultura, in verità cresciuto negli anni in maniera esponenziale.

Nel nostro Paese sono soprattutto il teatro e la danza ad offrire al circo contemporaneo le prime opportunità di scoperta e diffusione.

Ci sono molte compagnie, di danza e teatro appunto, che si servono di artisti circensi o che integrano il circo nei loro spettacoli, dando vita a sperimentazioni interessanti qualificabili come prime manifestazioni di circo contemporaneo italiano. Esse si giovano della presenza tra le nostre arti contemporanee di temi e fili conduttori comuni condivisi, condizioni essenziali per affermare una contemporaneità del circo, se non per creare un circo nuovo. Questi temi e caratteristiche comuni vengono schematicamente esposte da Gigi Cristoforetti, creatore del primo festival di circo contemporaneo in Italia; esse a suo avviso sono: *“culto del corpo, individualismo, necessità di un immaginario mitico che riscatti il quotidiano, desiderio di emozioni insolite, e un vero gusto voyeuristico per la vita in pericolo”*⁶⁶. Sono questi, egli aggiunge, temi *“attuali nella nostra società, che certamente costituiscono il retroterra perché il circo diventi uno spettacolo catalizzatore di sentimenti contemporanei”*⁶⁷.

⁶⁶ G. CRISTOFORETTI, *La pista e la scena*, in G. CRISTOFORETTI e A. SERENA (a cura di), *Il circo e la scena*, Cit. p. 10.

⁶⁷ Ibidem.

Diversi artisti in Italia rivelano dunque una tendenza comune all'espansione dei linguaggi espressivi, all'innovazione del rapporto con il pubblico e all'invenzione di nuovi spazi, insomma alla ricerca e alla sperimentazione. Per il teatro gli esponenti più impegnati sono sicuramente le compagnie Arcipelago Circo Teatro e la Raffaello Sanzio, i registi Pippo Delbono, Giorgio Barberio Corsetti e Mario Martone. Per la danza si distinguono invece Virgilio Sieni, la compagnia Abbondanza/Bertoni e Monica Casadei. Interessanti sono anche le esperienze condotte dalle varie scuole di nuovo circo sorte negli ultimi anni che, oltre a dare un forte impulso alla formazione professionale di artisti circensi, hanno prodotto anche considerevoli creazioni.

Tuttavia questi pochi e coraggiosi tentativi di produzione non trovano adeguate occasioni di diffusione se non attraverso i nascenti festival e le stagioni teatrali italiane⁶⁸ che programmano in alcuni casi spettacoli di circo nuovo; queste iniziative risultano però ancora inadeguate per la sopravvivenza duratura di una compagnia.

A parte comunque queste prime timide ma lodevoli esperienze, di fatto l'affermazione del circo nuovo in Italia trova difficoltà e registra ritardi rispetto al resto del mondo. Ciò è determinato non solo da questioni di merito, come le carenze culturali su richiamate, ma non di meno da ragioni

⁶⁸ Tra i primi Teatri Stabili italiani che hanno inserito nel proprio cartellone spettacoli di nuovo circo ci sono il Teatro Stabile di Venezia, Torino, Genova e Brescia.

di metodo. Avviene infatti nel nostro Paese il contrario di quanto si verifica in altri Paesi, dove la diffusione ed il successo del circo contemporaneo ottiene adeguata consacrazione istituzionale attraverso la creazione di festival specifici ad esso dedicati, come in genere accade durante lo sviluppo di una qualsiasi nuova tendenza culturale, quando da espressione locale si trasforma in fenomeno nazionale.

Al contrario, in Italia, il genere nuovo circo è riuscito a farsi conoscere al grande pubblico proprio grazie ad alcune manifestazioni e rassegne, di cui si parlerà in seguito. Anzi si può affermare che un vero movimento di circo contemporaneo in Italia non esiste ancora e che le nuove tendenze e le varie sperimentazioni riescono a sopravvivere solo grazie agli spazi a loro dedicati durante i festival. Prima fra tutte, la Biennale di Venezia, la più prestigiosa manifestazione culturale italiana, sempre pronta a promuovere tendenze artistiche all'avanguardia. Dal 2001 essa inserisce tra le sue sezioni proprio una di Circo- Teatro, fortemente voluta dall'allora direttore artistico della sezione Teatro, Giorgio Barberio Corsetti.

Regista teatrale, da sempre orientato nella sua ricerca verso un teatro che non sia soltanto di parola, ma che dia spazio ad una componente fisica fortemente sentita, Corsetti si rivela figura determinante nell'affermazione del nuovo genere in Italia. Esplorando territori nuovi quali la danza, la musica e il circo, Corsetti ha il merito di aver creato un teatro "*che*

non si svolgesse soltanto in orizzontale, ma fosse capace di esplodere” ⁶⁹. Venuto in contatto col nuovo circo, il regista ne comprende subito la ricchezza espressiva e riconosce le possibilità del *“linguaggio molto forte, innovativo, immediato, che sfida le leggi di gravità e, con la sua energia ed audacia, ha un forte impatto sul pubblico”* ⁷⁰.

Il primo vero spettacolo di Nuovo Circo, “Ombra di Luna”, prodotto all’interno della sezione Circo-Teatro della Biennale, è proposto dalla Compagnia Arcipelago Circo nella edizione del 2001, sotto un tendone nel cuore del Parco della Bissuole a Mestre. Il punto di partenza per la realizzazione di questo evento è l’incontro tra la compagnia Pantakin di Venezia, nata nel 1995 con l’intento di mantenere viva la tradizione della Commedia dell’Arte, Alessandro Serena ed il regista Marcello Chiarenza. Il loro progetto mira ad offrire uno spettacolo popolare tale da essere apprezzato da spettatori di ogni fascia di età e provenienza sociale e culturale.

Gli artisti narrano la loro versione evocativa della saga di Gilgamesch, protagonista di una delle trame mitologiche più antiche. La sinossi dello spettacolo si sviluppa nella metafora della ricerca della conoscenza, che costringe l’uomo-eroe a varcare i confini, i limiti proibiti. La meta lunare ricercata dall’eroe appare come un miraggio che

⁶⁹ M. LO PRETE, *Il direttore di Flic intervista Giorgio Barberio Corsetti*, 09 settembre.2007, disponibile su <http://www.regione.piemonte.it/piemontedelvivo/interviste/tendenza.htm> .

⁷⁰ Ibidem.

sposta lo spettacolo nella dimensione del sogno, sorretta anche da una insinuante partitura sonora che gioca con le abitudini delle musiche circensi, ma che sfrutta anche l'attrazione del canto corale e solistico. Ogni esibizione supera la frammentarietà della prova di abilità e recupera l'unità del racconto. Di fronte agli esercizi magici, al lancio delle palle, al governo del fuoco, e ancora, al contorsionismo, al camminare sui trampoli, al trapezio, dinanzi a questo ed altro, si resta sorpresi dal cambiamento di significato che assumono i gesti tipici dei circhi tradizionali. Gli esercizi circensi diventano simboli: il funambolo che sale una scale verticale in equilibrio su se stessa rappresenta l'ascesa nella vita di un uomo qualsiasi. Ma fortemente significativa risulta la capacità di tutto il complesso artistico di controbilanciare spettacolarità e suggestione, grazie alle atmosfere derivate dai giochi di luce, ai movimenti più semplici eppure densi di significato. Questo spettacolo è uno dei meglio riusciti esperimenti italiani ma, come nella maggior parte dei casi, non è andato oltre il successo del debutto a causa della mancanza di centri di produzione e circuiti di distribuzione.

I festival

Oltre alla rassegna di Circo-Teatro inserita nella Biennale di Venezia, in Italia ci sono altre manifestazioni di circo contemporaneo che, gradatamente cresciute negli anni, rappresentano dei veri punti di riferimento per questo genere di spettacolo. Le più importanti tra loro sono la *Festa Internazionale di Circo Contemporaneo* di Brescia, il festival *Sul Filo del Circo* di Torino e la rassegna *Metamorfosi* di Roma.

La *Festa internazionale di Circo Contemporaneo*, la prima in ordine cronologico del panorama italiano, nasce nel 2000 grazie ad un'idea di Gigi Cristoforetti. La manifestazione è promossa dal Comune di Brescia e dalla Fondazione Brescia Musei e gode del sostegno del Ministero dei Beni e delle Attività Culturali, della Regione Lombardia e dell'Ambasciata di Francia in Italia.

Dopo le prime edizioni tenutesi in spazi all'aperto come Piazza della Loggia e Piazza Duomo nel centro di Brescia, il festival si sposta in seguito nel suggestivo Castello e nel parco ai piedi della collina di Monpiano, che per l'occasione si trasforma nel colorato e vivace Parco dei Circhi.

Dal 2000 la *Festa del Circo Contemporaneo* ha man mano visto crescere il suo pubblico e il suo budget, registrando, specie nelle edizioni del 2003, 2004 e 2005, il tutto esaurito per molte serate e vendendo anche un gran numero di abbonamenti, a riprova dell'interesse che l'evento suscita tra gli spettatori.

Un cambiamento di rotta si ha con l'edizione 2006 nella quale Gigi Cristoforetti decide di modificare il festival e ne presenta una nuova versione denominandolo "PiùFestival". La nuova forma è pensata per portare il circo in contatto con i linguaggi e gli spazi propri del teatro, per farlo sconfinare in una pura teatralità. Abbandonati gli chapiteaux per approdare all'interno del Teatro Sociale di Brescia, Crisoforetti sceglie spettacoli più ricercati e sofisticati, a cui però il pubblico non risponde con la stessa presenza degli anni precedenti, deludendo così le attese dell'organizzatore. In questa edizione infatti, nonostante il sostegno di un pubblico giovane interessato alle sperimentazioni audaci, viene a mancare il pubblico delle famiglie e si registra un calo di presenze del 20%.

Pertanto, sperando di recuperare una certa trasversalità nella composizione del pubblico ed una più attiva partecipazione cittadina, nel 2007 il festival ripristina il format della *Festa Internazionale di Circo Contemporaneo*, ritorna negli chapiteaux e riscontra un incontro generazionale tra gli spettatori. In questa ultima edizione tuttavia Crisoforetti non rinuncia del tutto all'idea di offrire spettacoli sperimentali, ma divide il festival in due sezioni: la prima, in cui il pubblico può ritrovare gli artisti e le compagnie già conosciute e apprezzate negli anni precedenti, la seconda riservata a lavori più innovativi; tra questi, si distingue nell'occasione l'esibizione della compagnia *LàOù*, che

presenta “Mytoien”, uno spettacolo che mescola i corpi reali e virtuosi degli artisti con marionette ed immagini video.

L'altra novità presente nell'ottava edizione della manifestazione è che gli spettacoli vengono replicati per più giorni, per permettere una migliore fruizione da parte degli spettatori. Un esempio è stato lo spettacolo “Notturmo per musica e circo” della Compagnia *Le Cheptel Aleikoum* riproposto per sette serate e creato appositamente per il festival come spettacolo itinerante all'interno del Castello.

Il sindaco di Brescia, Paolo Corsini, durante la presentazione della stessa edizione, sottolinea la linea culturale della manifestazione bresciana affermando che essa è *“un'immersione nella cultura contemporanea che senza rinunciare alla nostra identità ci fa sentire cittadini del mondo”*⁷¹.

Nella stessa sede Gigi Crisforetti dichiara, a proposito dell'edizione 2007, che *“dopo otto anni siamo a metà tra il desiderio di mantenere una formula consolidata e la voglia di innovazione. Quest'anno al centro dell'attenzione c'è lo spazio urbano e la sua trasformazione metaforica. Emblema di questo sarà il Castello: lo spettacolo ambientato al suo interno sarà un modo di abitarlo e di percorrerlo di notte. I palcoscenici saranno distinti, e lungo il percorso il pubblico troverà installazioni, musica e anche un bicchiere di vino*

⁷¹ P. CARMIGNANI, *Festa del circo, la città si trasfigura*, in *Il Giornale di Brescia*, 18 Maggio 2007, p. 36.

finale. Insomma sarà qualcosa di più di uno spettacolo: un rito, un'esperienza con gli spettatori in movimento"⁷².

Dunque la *Festa Internazionale di Circo Contemporaneo* porta la Città di Brescia a guadagnarsi, nel panorama internazionale, un posto d'eccellenza nel campo dello spettacolo dal vivo, registrando 150.000 spettatori, 80 compagnie e 250 repliche dal 2000 al 2007.

Il secondo festival che si distingue nell'impresa di diffondere il Circo Nuovo in Italia è *Sul Filo del Circo*. Esso nasce da un progetto presentato nel 2001 dall'Agenzia Zelig di Torino, attiva da più di dieci anni nell'organizzazione di eventi culturali in ambito circense. Quello stesso anno il Comune di Torino decide di organizzare uno spettacolo unico sotto un tendone, per testare l'interesse del pubblico verso il circo contemporaneo.

Viene messo in scena, per la prima volta in Piemonte, lo spettacolo *Fili* proposto dal *Circo Ronaldo*, che riscuote un successo che va ben oltre ogni più rosea previsione, aprendo così un nuovo ciclo culturale.

L'anno successivo, lo stesso progetto, ricco di novità ed ulteriori motivazioni, frutto di anni di ricerche e di un lavoro teso come sempre alla miglior qualità artistica ed organizzativa, diviene *Sul Filo del Circo Contemporaneo*, ormai affermata come una delle più importanti manifestazioni europee del settore.

⁷² Ibidem.

Già a partire dall'estate del 2001 il Parco Culturale "Le Serre" di Grugliasco, frazione di Torino, offre lo scenario che accoglie artisti e numerose compagnie provenienti da ogni parte d'Europa, sempre di altissimo livello qualitativo. Dal 2006 l'organizzazione del festival viene affidata alla Scuola di Circo *Vertigo*, (di cui si dirà in seguito), ed al suo direttore Paolo Stratta.

L'intervento di Paolo Stratta si rivela di notevole utilità e da semplice rassegna di circo contemporaneo la manifestazione piemontese diventa un vero e proprio festival, in cui si creano eventi, si produce ricerca, dibattito e confronto, si guarda ai nuovi linguaggi, alle esperienze internazionali più significative, ma con un occhio sempre attento alla tradizione.

L'ultima edizione, quella del 2007, si apre infatti con lo show, in prima assoluta, del famosissimo clown David Larible, accolto da una eccezionale affluenza di pubblico; le serate successive ottengono sempre il tutto esaurito e registrano oltre 9000 spettatori, un vero record per una kermesse di circo contemporaneo. L'edizione 2007 pertanto segna una svolta e dimostra come il circo contemporaneo sia in realtà uno spettacolo dotato di un linguaggio universale, capace di comunicare con fasce di pubblico ampie e variegate.

Secondo il direttore artistico, Paolo Stratta, la scorsa edizione "*ha saputo osare con una programmazione*

scanzonata, irriverente, spesso comica e popolare, fornendo al suo pubblico anche elementi di forte novità artistica, stilistica, che possano di fatto attrarre sempre nuove porzioni di spettatori” ⁷³.

La direzione di Paolo Stratta ha il merito di aver fortemente puntato sull'innovazione, proponendo giovani compagnie provenienti da tutto il mondo, ciascuna portatrice di uno stile originale.

Superando ogni preconcetto ed evitando ogni forma di rigidità nella programmazione, Stratta cerca di portare alla luce le eccellenze dei processi artistici in atto, di fare il punto sulla scena locale, nazionale ed internazionale, anche attraverso dei veri e propri momenti di riflessione. Infatti oltre ai dodici spettacoli presentati e alle sette prime nazionali, il festival indice anche un concorso internazionale per giovani artisti, una notte bianca dei giocolieri ed il convegno “Cir-conferenza” sul tema cinema e circo. Il cartellone della rassegna comprende così tutte le forme di arte popolare e si sforza di coniugare teatro di strada e marionette al nouveau cirque.

Ultimo ma non meno importante tra gli eventi di rilevanza nazionale, promosso e ideato anch'esso da Giorgio Barberio Corsetti, è *Metamorfosi*, un festival di confine tra circo e teatro, patrocinato dal Comune di Roma, dall'Assessorato alle Politiche Culturali e realizzato dalla

⁷³ Dichiarazione disponibile su www.sulfilodelcirco.com.

compagnia Fattore K. in coproduzione con la Fondazione Musica per Roma.

La manifestazione inaugurata nel 2002, sotto uno chapiteau all'interno del Parco degli Acquadotti, passando nel 2003 per Villa Borghese, si trasferisce dal 2004 nella prestigiosa struttura dell'Auditorium Parco per la Musica.

Giunto nel 2007 alla sua sesta edizione, il Festival *Metamorfosi* presenta ogni anno creazioni originali e sorprendenti, in cui le antiche discipline del circo si incontrano con il racconto, le immagini e le tensioni proprie della rappresentazione teatrale, della danza e delle arti visive, suggerendo poetiche e linguaggi nuovi ed affascinanti, capaci di raggiungere ed emozionare pubblici eterogenei.

Particolarmente ricco si rivela il calendario degli spettacoli nell'edizione 2007, che propone una panoramica sulle nuove frontiere dell'arte circense. La manifestazione mira ad offrire un quadro il più ampio possibile del circo contemporaneo, proponendo spettacoli che giungono in prima italiana da tutto il mondo. Non a caso, l'edizione del 2007, oltre quella dell'Italia, registra la partecipazione di Francia, Canada, Tunisia e Australia, paesi che rappresentano i cinque continenti e che tra l'altro suggeriscono il titolo alla magnifica serata finale tenutasi nella suggestiva Piazza del Popolo, inserita, come ogni anno, all'interno della programmazione della Notte Bianca romana.

Presentando in Campidoglio la sesta edizione di *Metamorfosi*, tenutasi dal 2 all'8 settembre 2007, Giorgio Barberio Corsetti ha messo in chiaro una sorta di proprio manifesto artistico che spiega bene la ragione dell'operazione culturale della manifestazione. Spiega Corsetti: *“Appartengo a una generazione che non è mai stata ferma, e la mia comunità di amici traboccava, esplodeva come la pittura di Kandinsky. Tant'è che poi ho sempre avuto affinità per artisti che hanno messo il corpo al centro della loro espressione. E a proposito delle grandi tradizioni teatrali del secolo scorso mi sento più incline all'espressionismo di Wedekind o alle iperbole di Mejerchol'd piuttosto che alla verità interiore di Stanislavskij. E oggi penso che i baratri dell'inconscio siano meglio scossi, a volte, dalla risata infantile che ti suscita un clown con la sua arte inqualificabile. E alla radice di tutto c'è magari Ovidio, o il Kafka che non riteneva riproducibile lo scarafaggio della sua *Metamorfosi*”*⁷⁴. Un preambolo che illustra alla radice, in modo forse un po' anticonvenzionale, il senso del festival, ossia mettere in scena spettacoli che partono da una forma creativa specifica per svilupparsi in forme inqualificabili che escono dai canoni della performance atletico-circense.

⁷⁴ R. DI GIAMMARCO, *Clown, danza e nouveau cirque “Metamorfosi” all'Auditorium*, 20 luglio 2007, disponibile su <http://roma.repubblica.it/dettaglio/clown-danza-e-nouveau-cirque-metamorfosi-allAuditorium/1343086>.

La formazione

Le scuole di circo contemporaneo sono prima di tutto scuole di circo tradizionale, nel senso che ad un allievo artista si chiede di acquisire innanzitutto una tecnica circense universale, in quanto, come per qualsiasi altra forma di arte, la formazione classica del praticante è ritenuta prerogativa fondamentale.

Come afferma Raffaele De Ritis, regista e studioso delle arti circensi, *“senza una base tecnica si può solo arrivare a fare qualche vaga specie di pantomima danzata, aggrappati casualmente ad un trapezio o tentando di arrampicarsi l’uno sull’altro, pur con la buona intenzione di raccontare una storia o di evocare delle immagini”*⁷⁵. Questo modo di concepire la formazione del nuovo artista è condivisa appieno da tutte le più importanti scuole italiane.

Per l’Italia il punto di riferimento in ambito formativo è sicuramente Torino, sede di ben due scuole di arti circensi, nate grazie alle politiche culturali favorevoli della Regione Piemonte.

La prima è la *Scuola di Cirko Vertigo*, nata nel 2003 ad opera di Chiara Bergaglio e Paolo Stratta, il quale attualmente la dirige e la rappresenta all’interno della

⁷⁵ R. DE RITIS, *Il circo contemporaneo che (non) c’è*, in Juggling Magazine, 30.04.2006, disponibile su <http://www.jugglingmagazine.it/new/index.php?id=189>.

Federazione Internazionale delle Scuole di Circo (FEDEC)⁷⁶. La scuola rientra in un progetto dell'associazione culturale QANAT Arte e Spettacolo⁷⁷ ed opera con il patrocinio della Città di Torino, della Provincia di Torino, della Regione Piemonte e dell'Università degli Studi di Torino - Comitato Unicuba. L'ente, riconosciuto e finanziato dal Fondo Sociale Europeo come Corso di Formazione per l'artista di circo contemporaneo grazie alla partnership con Forcoop Agenzia Formativa, ha il merito di formare, ormai da qualche anno, professionisti e artisti dello spettacolo e di riavvicinare il mondo del circo al grande pubblico, riscuotendo successi a livello locale e internazionale.

La scuola ha sede in uno chapiteau, a testimonianza della continuità e contiguità con il circo tradizionale pur nel rispetto delle importanti differenze. La struttura, allestita come palestra attrezzata per le discipline aeree, la giocoleria e l'acrobatica, è montata nel grande parco culturale "Le Serre" di Grugliasco ed offre la possibilità di svolgere le lezioni a contatto con la natura. Durante i due anni di corso

⁷⁶ La FEDEC, fondata nel 1998, si propone di favorire legami privilegiati tra le strutture che operano per le stesse finalità pedagogiche. L'obiettivo principale della federazione, sostenuta dall'Unione Europea, è quello di migliorare l'insegnamento delle arti circensi organizzando un percorso professionale che si sviluppa dalla formazione dei bambini e degli adolescenti fino a quella degli artisti e degli educatori. La promozione dell'attività di giovani artisti e giovani fondatori è la mission della FEDEC. (Maggiori informazioni su www.fedec.net).

⁷⁷ L'associazione nasce nel 1999 grazie all'iniziativa di Paolo Stratta e dall'idea di alcuni giovani artisti torinesi di promuovere lo spettacolo di strada e di diffondere la cultura ad esso legata. L'associazione ha accolto e dato sostegno negli anni a numerose compagnie di giovani artisti nell'ambito dello spettacolo dal vivo, accompagnandoli nei loro primi passi e guidandoli verso la costruzione di compagnie autonome. Attualmente l'Associazione si occupa di produrre spettacoli, cura rassegne teatrali, organizza eventi. (Maggiori informazioni su www.teatrodistrada.it).

gli allievi hanno l'occasione di accostarsi a tutte le discipline offerte e di acquisire un bagaglio artistico completo che permetta loro di lavorare in tutti i contesti del mondo dello spettacolo. L'idea di fondo del suo direttore artistico, Paolo Stratta, è che l'allievo vada protetto e assistito nel suo percorso formativo, ma anche motivato a seguire una propria strada in piena autonomia. L'obiettivo è quindi quello di formare artisti che siano capaci di inserirsi agevolmente nel mondo dello spettacolo, avendo sviluppato le necessarie competenze per lavorare sotto la direzione di un regista o di un coreografo. Anche per questo motivo, gli insegnanti vengono scelti tra coloro che lavorano nel settore, esperti anche sul versante della comunicazione con il pubblico.

Infatti, un altro aspetto di fondamentale importanza che la scuola si preoccupa di curare nella formazione dei giovani è la loro capacità di rapportarsi al mondo esterno, stimolandone la creatività attraverso la visione di spettacoli di qualità e la messa in scena di propri prodotti in situazioni specifiche. Alla fine del corso di due anni, la scuola rilascia un diploma riconosciuto dalla Regione Piemonte e dall'Unione Europea.

Da un punto di vista pratico, sono davvero soddisfacenti i risultati finora ottenuti rispetto all'inserimento degli ex allievi sia in compagnie e circhi internazionali sia nelle produzioni del Teatro Regio di Parma, di Torino e dell'Arena di Verona. Anche sul piano

operativo si segnalano creazioni individuali di lodevole spessore inserite nei circuiti di teatro popolare e nel teatro ragazzi, a testimonianza della polivalenza e pluridisciplinarietà della formazione circense offerta dalla scuola *Vertigo*.

Il festival *Sul Filo del Circo*, di cui si è già detto, è diventato il crocevia di tutte queste esperienze di crescita artistica e sviluppo professionale, ed offre possibilità di esperienza per gli allievi della scuola che durante la manifestazione hanno modo di effettuare un tirocinio formativo. E' inoltre importante sottolineare che oltre al Festival *Sul Filo del Circo*, gli allievi hanno davvero molte altre occasioni di esibirsi durante i loro anni di formazione nella scuola. Oltre allo spazio dello chapiteau "Ossigeno" montato nel parco Stura di Torino, dove gli allievi presentano gratuitamente con cadenze regolari le loro produzioni, registrando sempre il tutto esaurito, la scuola presenta mensilmente, all'interno della propria sede, il nuovo format di kabaret circense e di teatro contemporaneo *Kabaret Vertigo* aperto ai propri allievi e ad artisti nazionali ed internazionali.

A tal proposito Paolo Stratta afferma che "*oltre ai numeri di circo più propriamente detti sono previsti interventi di magia, musica dal vivo, teatro fisico, di parola e d'animazione, il tutto accompagnato da presentatore, valletta e servi di scena in livrea. In questo modo la Scuola diventa al contempo luogo di formazione, ma anche*

occasione di incontro tra artisti di diversa provenienza e momento di spettacolo” ⁷⁸.

Attraverso il *Kabaret Vertigo*, formazione e intrattenimento s'intrecciano sul filo di una comicità eccentrica, di uno humour che a volte sfiora l'assurdo, in un contesto dove il confine tra artista e spettatore, tra finzione, magia e realtà svanisce.

I positivi risultati ottenuti dalla *Cirko Vertigo* hanno suggerito la creazione della prima “Casa del teatro di strada e del circo” italiana, in costruzione nel parco grugliaschese “Le Serre”, che diventerà la nuova sede della scuola. Un polo circense per produzioni, prove, residenze artistiche e foresteria, che richiede un investimento di 600 mila euro finanziati per il 50 per cento dalla Regione Piemonte e per il resto da un mutuo contratto dai 20 soci dell'associazione.

L'altra scuola torinese di formazione di arti circensi è la *Flic*, anch'essa appartenente alla FEDEC. La scuola ha sede presso la Reale Società di Ginnastica di Torino, la prima società sportiva in Italia, nata nel 1844, che dal 2002 affida la scuola alla direzione di Matteo Lo Prete, tecnico nazionale F.G.I., con esperienza pluriennale nell'ambito della ginnastica artistica internazionale. In questa struttura gli allievi hanno a disposizione un'area di 2500 metri quadrati, divisi in otto sale d'allenamento, una biblioteca, una videoteca ed altri spazi comuni. Il direttore pedagogico

⁷⁸ Comunicato scaricabile da www.scuoladicirko.it.

Matteo Lo Prete è affiancato dal direttore artistico Roberto Magro e da 10 insegnanti permanenti, che garantiscono agli allievi provenienti da tutta Europa una formazione equilibrata tra le discipline puramente circensi ed arte drammatica.

L'idea di fondo della scuola *Flic* è quella di aggiornare l'antica arte circense attraverso una moderna interpretazione, avvalendosi delle nuove influenze della danza contemporanea e del teatro. Senza sottovalutare le tecniche acrobatiche circensi, ritenute strumenti indispensabili del nuovo percorso, la scuola mira ad arricchire le potenzialità espressive del discente attraverso l'armonia dei gesti, la fusione tra movimento corporeo e musica, il linguaggio teatrale ed il prezioso bagaglio del teatro di strada. L'obiettivo è quello di formare artisti completi, che mirino non più solamente a stupire il pubblico con virtuosismi tecnico-acrobatici fine a se stessi, ma a provocare lo spettatore sul piano emozionale, ricorrendo a spettacoli dove musiche, coreografie, costumi, strutture di scena trasformano la tradizionale "attrazione" circense in una vera e propria "rappresentazione" artistica. In questo senso il progetto sembra produrre risultati di tutto rispetto. Sotto la direzione artistica di Roberto Magro, un gruppo affiatato di ex allievi ed ex atleti sta dando vita a vari spettacoli di circo contemporaneo, apprezzati dai circuiti teatrali nazionali ed internazionali.

La serietà nella formazione e nella preparazione che la scuola persegue è ormai un dato di fatto, sempre più riconosciuto da diversi enti che spesso attingono alle sue risorse umane scuola per le grandi circostanze. L'organizzazione e la partecipazione a questi eventi costituisce un valore aggiunto che la *Flic* offre ai suoi allievi; degni di menzione in tal senso sono l'impiego di ben 84 artisti-allievi nelle coreografie aeree del palco sipario durante le Olimpiadi invernali di Torino 2006, il coinvolgimento di trenta allievi nella coreografia della macchina volante di Ivan Manzoni, durante la presentazione della nuova FIAT 500 (luglio 2007), il contributo offerto da tutti gli allievi della scuola nell'animazione de *La Notte Bianca* di Torino nel gennaio 2007 e nella promozione dello spettacolo "Il Colore Bianco" di Giorgio Barberio Corsetti durante le Olimpiadi della Cultura del 2006.

Tuttavia, la prima scuola a proporre un insegnamento specifico di circo contemporaneo è la *Scuola di Teatro "Alessandra Galante Garrone"* di Bologna.

Fondata da Alessandra Galante Garrone nel 1976, riconosciuta nel 1984 dal Ministero del Turismo e dello Spettacolo e dal 1990 assunta come Corso di Formazione Professionale dalla Regione Emilia Romagna, la scuola è finanziata dal Fondo Sociale Europeo ed è sempre collegata ad alcuni fra i più importanti Teatri Pubblici e Privati italiani ed Europei. Ciò offre agli allievi l'opportunità di passare

dalla formazione alla produzione grazie anche a scambi didattici e alle diverse, proficue collaborazioni, come quelle realizzate con il Théâtre du Soleil di Ariadne Mnouckine, l'Ecole Jacques Lecoq e il Cirque Baroque di Parigi, l'Eugene O'Neill Theater di New York.

La fondatrice Alessandra Galante Garrone, maestra controcorrente, tra i primi in Italia comprende ed apprezza la validità e la necessità di sostenere il nouveau cirque al punto da crearne una specifica struttura didattica di avanguardia.

Avendo ella studiato con Jacques Lecoq, attore e pedagogo francese noto per i suoi studi sul teatro fisico, la sua scuola pionieristicamente concentra l'allenamento dell'attore sul corpo, sull'improvvisazione, su una nuova versione della Commedia dell'Arte, sulla clownerie, sull'acrobazia drammatica e sullo studio dell'arte del circo rispondendo così al bisogno di teatro e al boom laboratoriale emerso negli anni Settanta.

Il sogno di Alessandra Galante Garrone è da sempre quello di trasformare la sua scuola di teatro in un circo stabile, in cui accanto alla formazione si possa creare un organismo di produzione ed una sede per gli spettacoli.

Il suo sogno si avvera l'anno prima della sua morte, avvenuta nel 2004, quando la scuola ottiene dal Comune di Bologna la gestione del Teatro San Leonardo, oggi Cineteatro Sanleonardo. La direzione della scuola è

attualmente affidata a suo marito Vittorio Franceschi e a Claudia Busi.

La sua offerta formativa si articola in tre proposte: il corso superiore per attore di prosa, il corso superiore di nouveau cirque e il corso di espressione teatrale.

Il corso superiore di Nuovo Circo dura un anno e richiede una frequenza obbligatoria di sei ore al giorno, dedicate all'insegnamento di danza, pantomima, acrobatica, mimica, arti circensi, maschere teatrali, recitazione, canto e improvvisazione; una formazione quindi che unisce alla sperimentazione e alla ricerca uno studio quotidiano e rigoroso delle tecniche, senza le quali nessuna espressione artistica è possibile.

E' il caso in fine di spendere qualche considerazione a favore di una piccola realtà che pur stentando ad affermarsi, a causa delle solite problematiche di carattere finanziario e istituzionale, sembra degna di una qualche attenzione: la *Scuola Romana di Circo*.

La scuola nasce a Roma nel 2006 all'interno dell'Associazione Culturale Jokers come risultato di un progetto condiviso da artisti che mostrano forte desiderio di conoscere, far conoscere e sviluppare l'arte di strada. L'associazione è presente nel territorio regionale e nazionale come organizzatrice, promotrice e realizzatrice di spettacoli, corsi ed eventi a scopo sociale e culturale, in collaborazione con Comuni, Pro Loco, Associazioni ed Enti locali. Il

sempre più avvertito bisogno di uno spazio necessario a contenere tutti gli appassionati delle arti circensi sparsi nella città spinge negli anni l'associazione Jokers ad evolversi nella direzione di quella che in principio sembrava soltanto un'utopia: realizzare a Roma la prima Scuola di Circo al pari di tutte le altre capitali europee. Il sogno è quello di creare uno spazio artistico multifunzionale dedicato allo studio e alla condivisione delle arti circensi, di strada e teatrali per chi voglia perfezionare le proprie conoscenze o per chi voglia soddisfare la propria curiosità di conoscere. Le attività proposte vertono su discipline circensi, tecniche di teatro e danza per i giovani, formazione professionale per animatori e artisti di strada, teatro circo per bambini e stages intensivi con insegnanti internazionali, questi ultimi riservati ad artisti professionisti. Accanto ai corsi per principianti infatti la scuola offre percorsi professionali, accessibili solo attraverso prova di ammissione, nei quali viene riservato uno spazio anche al libero allenamento ed alle prove aperte.

Il progetto non è ancora realizzato appieno; il Comune di Roma nell'arco di tre anni non ha purtroppo assegnato uno spazio, ma in attesa di ottenere una prima sede adeguata, ove poter lavorare con continuità e stabilità, la *Scuola Romana di Circo* realizza corsi e stages appoggiandosi in palestre o teatri in locazione. A questo disagio si aggiunge il mancato riconoscimento da parte delle istituzioni, in particolare della

Regione Lazio, che dimostrano costante disinteresse nei confronti di una scuola che ha invece tutte le carte in regola.

Il circo contemporaneo come nuovo luogo di aggregazione emozionale

Al momento attuale, nel nostro Paese il nuovo circo continua a mantenere la sua caratteristica di genere popolare. La cosa risulta evidente sia dai dati dell'affluenza di un pubblico eterogeneo ai festival di cui si è detto, sia dal tipo di manifestazioni in cui il nuovo circo trova spazio per le proprie esibizioni, ovvero quelle organizzate nelle piazze delle città dedicate alle arti di strada.

Kermesse, l'annuario delle manifestazioni dello spettacolo di strada e di pista, edito dalla Federazione Nazionale dell'Arte di Strada (FNAS) ⁷⁹, e finanziato dal Ministero dei Beni e delle Attività Culturali, censisce oltre 180 manifestazioni disseminate lungo tutto lo stivale, sostenute dalle Amministrazioni Comunali. Alcune di loro, diventate appuntamenti di rilievo, sono frequentate da decine di migliaia di visitatori e producono un importante ritorno turistico e d'immagine per le città che li ospitano: è il caso di citare manifestazioni come *Mercantia* di Certaldo, che arriva

⁷⁹ La FNAS è un'associazione che si propone di riunire tutte le realtà dello spettacolo di strada italiano per perseguire un maggior riconoscimento del loro valore presso le istituzioni dello stato. (Maggiori informazioni disponibili su www.fnas.org).

a registrare 45.000 spettatori paganti o il *Ferrara Buskers Festival* che tocca anche le 800.000 presenze.

Dunque la nuova e positiva attenzione da parte del pubblico e delle istituzioni locali nei confronti dello spettacolo in piazza, specie nelle stagioni estive e turistiche, offre al genere nuovo circo un opportuno spazio di diffusione. A sua volta, il nuovo circo, come tutte le altre arti di strada, mostra una grande capacità di aggregazione e recupero di quella dimensione collettiva, ormai spesso dispersa nella società contemporanea, restituendo alla città la funzione di palcoscenico della vita culturale. Le città si trasformano in teatri e permettono alla gente di fruire delle arti della pista tra le strade dei centri storici, nelle piazze o magari proprio sotto casa.

Un altro importante elemento di analisi che conferma l'interesse crescente del pubblico italiano verso il nuovo circo è sicuramente offerto dal clamore suscitato dal primo spettacolo presentato in Italia dal *Cirque du Soleil*: "Saltimbanco", proposto a Milano il 29 aprile 2004, in un gigantesco chapiteau, attira inaspettatamente migliaia di spettatori.

Come scrive Pasquale Saponaro in una sua analisi dettagliata del fenomeno, il *Cirque du Soleil* "è riuscito a raggiungere un po' tutti i tipi di pubblico che il mercato italiano poteva loro offrire, avendo avuto la capacità di gestire al meglio l'immagine che volevano offrire di sé stessi, presentandosi

come «spettacolo innovativo, mai visto in Italia», creando aspettativa intorno allo spettacolo e facendo sentire il pubblico partecipe di un fenomeno globale”⁸⁰. Dal che si capisce l'importanza che assumono gli aspetti commerciali, organizzativi e propagandistici per l'affermazione delle nuove proposte. Il segreto di questo successo è sicuramente da cercare negli aspetti che, già dalla sua formazione, caratterizzano il management della compagnia, ossia la capacità di pianificare le tournèe, di reperire i finanziamenti, di investire in canali che permettono incassi paralleli alla vendita dei biglietti ma soprattutto la capacità di attirare gli spettatori. La stessa stampa italiana infatti presentava il *Cirque du Soleil* come creatore e fondatore della corrente del nuovo circo, attribuendogli un'etichetta che pur non rispondendo in pieno alla realtà, otteneva lo scopo di incuriosire ed attirare un numeroso pubblico, funzionando da cassa di risonanza per una più ampia diffusione del nuovo genere su scala nazionale.

Sempre dalla suddetta analisi di Pasquale Saponaro sull'economia del live entertainment, si evince che il *Cirque du Soleil* ne è il rappresentante più significativo a livello mondiale. L'intrattenimento dal vivo è uno dei settori più in espansione nella società contemporanea in quanto esso riesce meglio degli altri divertimenti e svaghi, a soddisfare le nuove esigenze dello spettatore-consumatore, il quale, stanco

⁸⁰ P. SAPONARO, *L'economia del live-entertainment, Il caso del Cirque Du Soleil*, MUP editore, Parma 2006, P.71.

della fredda virtualizzazione promossa dalla tecnologia, cerca attraverso l'esperienza dal vivo un rapporto partecipativo ed emozionale ⁸¹. Gli spettacoli del *Cirque du Soleil* si propongono proprio di offrire allo spettatore una esperienza coinvolgente carica di emozioni: a tal proposito scrive Saponaro che la compagnia canadese “*abbraccia il rapporto intimo con il pubblico, ampliato anche dalla scomparsa della banchina che offre soprattutto alle prime file la sensazione di essere <dentro> lo spettacolo; ha conservato il senso di meraviglia e di stupore che si richiede al circo; il senso di <evento> inteso come adrenalina che si sprigiona nell'attesa di assistervi; il senso di comunità, dove se prima era tutto il paese ad accorrere al circo, oggi è tutto il mondo*” ⁸².

I dati sorprendenti dell'affluenza agli spettacoli del *Cirque du Soleil* e quelli riguardanti i festival, le manifestazioni italiane di arte di strada e nuovo circo, possono indurci a concludere che il circo contemporaneo, recuperando la sua dimensione di spettacolo popolare, sta diventando un nuovo e attraente luogo di aggregazione che risponde appieno ai desideri e alle esigenze emozionali del consumatore del XXI secolo.

E se in Italia il nuovo circo non riuscirà ad affermarsi come negli altri paesi, gran parte delle colpe saranno sicuramente addebitabili alla insufficiente attenzione che le istituzioni,

⁸¹ Ibidem, Cfr. p. 9- 12.

⁸² Ivi, p. 96.

come avvenuto per il circo tradizionale, ma forse in modo ancora più marcato, mostrano in favore della crescita di nuove esperienze culturali, che non trovano così modi ed occasioni per emergere e consacrarsi.

CAPITOLO IV

IL CIRCO E L'AMMINISTRAZIONE: INCONTRI E SCONTRI

*“E il circo?
È il miglior posto del mondo”*

Kostantin S. Stanislavskij

Inquadramento normativo e sostegno statale

Come già evidenziato nelle pagine precedenti, tra i fattori che ostacolano la soluzione della crisi nel circo classico italiano non poca responsabilità è da attribuire alla carente legislazione, effetto del debole interesse culturale

che la nostra classe politica mostra nei confronti del mondo dello spettacolo in generale, e dello spettacolo circense in particolare.

La prima Legge che lo Stato italiano promulga a favore delle attività circensi, riconoscendone la dignità e la valenza artistica è la Legge n. 337 del 18 marzo 1968 “*Disposizioni sui circhi equestri e sullo spettacolo viaggiante*”⁸³.

Vecchia ormai di 40 anni, essa costituisce la base teorica su cui si fonda tutto l’impianto giuridico-economico del settore, punto di riferimento per i successivi provvedimenti ed aggiornamenti in materia.

Nel Titolo I Articolo 1 essa recita: “*Lo Stato riconosce la funzione sociale dei circhi equestri e dello spettacolo viaggiante. Pertanto sostiene il consolidamento e lo sviluppo del settore*”. La Legge stabilisce quali sono gli eventi riconosciuti come spettacoli viaggianti, ossia “*le attività spettacolari, i trattenimenti e le attrazioni allestiti a mezzo di attrezzature mobili, all’aperto o al chiuso, ovvero i parchi permanenti, anche se in maniera stabile*”. Definisce poi i termini per la composizione della Commissione Consultiva, nella quale intervengono rappresentanti del Ministero del Turismo e dello Spettacolo, del Lavoro, delle Finanze, dell’Interno, delle categorie degli esercenti e dei lavoratori.

⁸³ La Legge è consultabile nell’Appendice riportata a pagina 158.

La Commissione ha il compito di fornire parere consultivo al Ministero del Turismo e dello Spettacolo, oggi denominato Ministero dei Beni e delle Attività Culturali, circa gli stanziamenti finanziari da assegnare ai vari esercizi che ne fanno istanza. Inoltre essa fissa le modalità per l'esercizio di attività circense e le regole per l'attuazione di tournèe italiane da parte di imprese straniere.

Nel titolo II della stessa Legge il legislatore dispone che *“le amministrazioni comunali devono compilare entro sei mesi dalla pubblicazione della presente legge un elenco delle aree comunali disponibili per le installazioni dei circhi, delle attività dello spettacolo viaggiante e dei parchi di divertimento”*; tale elenco deve essere aggiornato almeno una volta l'anno e la concessione delle aree comunali deve essere data esclusivamente agli esercenti muniti dell'autorizzazione del Ministero. Vengono inoltre emanate disposizioni di carattere tributario legate all'acquisto di mangimi per gli animali, all'utilizzo della corrente elettrica o all'acquisto di mezzi per lo spostamento di materiali, animali e persone.

La circolare applicativa della Legge 337/1968, pubblicata nel 1971, delinea le procedure burocratiche necessarie per la concessione dei contributi al settore e chiarisce che l'intervento statale a sostegno del circo è essenzialmente finalizzato al consolidamento ed allo sviluppo del settore attraverso il concorso sia alle spese di

investimenti effettuati per l'ammodernamento delle infrastrutture tramite l'acquisto di nuovi impianti, macchinari, attrezzature e beni strumentali, sia al sostegno delle attività e delle iniziative educative, assistenziali e promozionali.

La Circolare prevede altresì lo stanziamento annuale di un fondo di 200 milioni di lire per la concessione di contributi straordinari erogati in caso di particolari accertate difficoltà di gestione, ovvero a titolo di concorso nelle spese di ricostruzione degli impianti distrutti o danneggiati a causa di eventi fortuiti.

La Legge n. 337/68 rappresenta sicuramente un momento di fondamentale importanza per la realtà circense e stabilisce i presupposti concettuali e culturali su cui si baseranno i successivi interventi parlamentari in favore del settore, che tuttavia, come si vedrà, pur offrendo di volta in volta strumenti utili e necessari, hanno trascurato di creare un quadro normativo organico e completo.

Alla 337/68 seguiranno infatti la Legge n. 375 del 1975, la n. 390 del 1980 e la n. 37 del 1982, tutte tappe di indubbia efficacia nel percorso intrapreso dai rappresentanti del mondo del circo, teso ad ottenere riconoscimenti giuridici, facilitazioni e contributi finanziari necessari allo sviluppo, se non alla sopravvivenza delle loro attività.

La prima delle tre succitate Leggi (L. 375/1975) prevede uno stanziamento di risorse statali pari a 330 milioni di lire,

devolute a supporto delle attività circensi e spettacolo viaggiante.

Il provvedimento successivo (L. 390/1980) eleva i contributi statali a 1,5 miliardi di lire ed assegna un terzo della cifra totale ad imprese di circo equestre, mentre la parte rimanente viene concessa alle altre attività di spettacolo viaggiante.

Con i “*Provvedimenti a favore dei circhi equestri*” (Legge n. 37 del 9 Febbraio 1982, promossa dal Senatore Carlo Boggio), gli aiuti a favore del circo saliranno ad 1 miliardo di lire, assegnato per fronteggiare la crescente crisi che in quegli anni i circhi italiani si trovano a dover affrontare, crisi aggravata dalla ormai inderogabile necessità di rimodernare o creare nuove strutture da parte di molte imprese.

Tuttavia l'intervento statale più incisivo e significativo in favore del settore sarà compiuto nell'anno 1985, in virtù della Legge n. 163 “*Nuova disciplina degli interventi dello Stato a favore dello spettacolo*”⁸⁴, nota come Legge Lagorio per via del nome del Ministro del Turismo e dello Spettacolo allora in carica. Con tale Legge si promuove l'istituzione del Fondo Unico per lo Spettacolo (FUS) quale strumento finalizzato al “*sostegno finanziario ad Enti ed Istituzioni, Associazioni, Organismi e Imprese operanti nel settore delle attività cinematografiche, musicali, di danza, teatrali, circensi e dello spettacolo viaggiante, nonché per la promozione ed il sostegno di manifestazioni ed iniziative di*

⁸⁴ La legge è consultabile nell'Appendice a pagina 167.

carattere e rilevanza nazionali da svolgere in Italia o all'estero”.

In particolare la Legge n. 163/85 stabilisce che, annualmente, l'1,5 % dei 400 miliardi delle risorse finanziarie assegnate al fondo venga destinato al settore circo.

Grazie a quest'ultimo provvedimento, il settore dello spettacolo diventa oggetto di una normativa unitaria che ha il duplice scopo di riordinare gli interventi finanziari a favore dell'intero settore dello spettacolo e di disciplinare opportunamente tali interventi. La qual cosa comporta effetti positivi evidenti dal momento che la previsione di un fondo stabile per il sostegno finanziario consente agli operatori dello spettacolo di programmare le attività del settore con un orizzonte temporale più chiaro ed esteso.

La ripartizione percentuale del FUS verrà poi modificata tre anni dopo, in seguito all'introduzione della Legge n. 555 del 1988 che abolirà le quote previste dalla Legge 163/1985 ed assegnerà al Ministro per il Turismo e dello Spettacolo il compito di stabilire le percentuali di ripartizione del Fondo con cadenza annuale, attraverso un Decreto Ministeriale, sentito il parere del Consiglio Nazionale dello Spettacolo⁸⁵.

⁸⁵ L'articolo 5 della Legge n. 163, infatti, istituisce il Consiglio nazionale dello Spettacolo all'interno del Ministero del Turismo e dello Spettacolo. Questo Consiglio, formato da rappresentanti di diversi Ministeri e da quelli delle varie associazioni di categoria, ha il compito, tra gli altri, di decidere circa un piano annuale di ripartizione del Fondo Unico per lo Spettacolo.

Per effetto di questa modifica, se si analizzano i dati più recenti, si riscontra che la Legge Finanziaria 2007 prevede per il FUS lo stanziamento di 441 milioni di euro contro i 377 milioni del FUS 2006, facendo registrare un aumento delle risorse finanziarie del 17 %. La ripartizione tra i vari settori non varia l'aliquota in favore delle attività circensi e dello spettacolo viaggiante che resta uguale a quella dei due anni precedenti, ovvero l'1,5 %; tuttavia, in virtù dell'incremento totale dei contributi, il circo beneficia di una maggiorazione di aiuti finanziari che passano dai 5.691 milioni di Euro del 2006 ai 6.692 del 2007.

Le attività finanziabili attraverso il Fondo Unico sono quelle riportate nell'Elenco delle Attività Spettacolari emanato con decreto del Direttore Generale della Pubblica Sicurezza del Ministero dell'Interno e aggiornato con decreti interministeriali ⁸⁶.

I criteri e le modalità di erogazione dei contributi in favore dello spettacolo viaggiante sono attualmente definiti dal Decreto Ministeriale del 20 novembre 2007, *“Criteri e modalità per l'erogazione di contributi in favore delle attività circensi, in corrispondenza agli stanziamenti del Fondo unico per lo spettacolo, di cui alla legge 30 aprile 1985, n. 163”* ⁸⁷.

⁸⁶ L'elenco è disponibile su <http://194.242.241.200/spettacolo/doc/circhi/assegnazioni/Elenco-attrazioni.pdf>.

⁸⁷ Il Decreto è consultabile nell'Appendice a pagina 184.

Nell'Art. 9 il Decreto delinea i caratteri fondamentali sulla base dei quali un'impresa può essere riconosciuta come attività circense ai fini dell'intervento finanziario da parte dello Stato. Nel comma 3 di tale articolo si precisa che *“può essere concesso un contributo agli esercenti circensi a condizione che: siano in possesso, da almeno tre anni, della licenza di cui all'art. 69 T.U.L.P.S.⁸⁸, o che succedano al titolare del circo mortis causa o per collocamento a riposo dello stesso titolare; abbiano svolto almeno centocinquanta rappresentazioni nel biennio precedente quello per il quale è richiesto il contributo, documentato con attestazioni SIAE; effettuino nel corso dell'anno almeno centocinquanta rappresentazioni; utilizzano continuativamente nel corso dell'anno almeno otto addetti”*.

Attese queste condizioni fondamentali, i contributi per le attività circensi vengono assegnati, come per gli altri settori, anche sulla base di una valutazione quantitativa e qualitativa, operata dalla Commissione Consultiva del Ministero dei Beni e delle Attività Culturali.

Nell'Art. 3 del Decreto 20 novembre 2007 vengono descritti i criteri generali di attribuzione del contributo sulla base quantitativa: le voci di costo delle attività circensi prese in considerazione a tal proposito sono quelle riguardanti:

⁸⁸ Nel Testo Unico Leggi di Pubblica Sicurezza al Titolo III Articolo 69 si legge che senza licenza dell'autorità locale di pubblica sicurezza è vietato dare pubblici trattenimenti, esporre rarità, persone, animali e altri oggetti di curiosità e dare audizioni all'aperto.

- gli oneri previdenziali ed assistenziali calcolati sulle retribuzioni o i compensi corrisposti al personale utilizzato e quelli concernenti le spese delle rappresentazioni in Italia e delle tournèe all'estero;
- le accertate difficoltà di gestione o le spese sostenute e documentate per l'acquisto o l'ammodernamento di impianti e macchinari vecchi o danneggiati da eventi fortuiti;
- le iniziative promozionali che comprendono i compensi e le spese di ospitalità per gli artisti o per i membri della giuria dei festival e le spese pubblicitarie;
- le iniziative educative che comprendono ad esempio i compensi per il personale docente, compresi gli oneri sociali;
- la ristrutturazione delle aree attrezzate.

Per quanto riguarda invece i parametri qualitativi si tiene conto della valenza artistica dei progetti in rapporto agli obiettivi che il Ministero intende perseguire, come dichiarati nell'Art. 2, comma 3 del suddetto Decreto. Essi sono: *“a) Favorire la qualità artistica dello spettacolo circense ed il costante rinnovamento dell'offerta di spettacolo viaggiante e dell'arte circense italiana, promuovendo l'innovazione nella programmazione anche attraverso l'utilizzo di nuove tecnologie;*

- b) consentire ad un pubblico sempre più ampio di accedere alla cultura circense ed alla conoscenza della tradizione dello spettacolo viaggiante, con particolare riguardo alle nuove generazioni e alle categorie meno favorite;*
- c) promuovere nella produzione dello spettacolo circense e viaggiante la qualità, l'innovazione, la ricerca, la sperimentazione di nuove tecniche e nuovi stili, anche favorendo il ricambio generazionale;*
- d) agevolare la valorizzazione della tradizione italiana ed europea;*
- e) sostenere la funzione sociale, ricreativa e pedagogica dell'attività circense e dello spettacolo viaggiante;*
- f) sostenere la formazione e tutelare la professionalità in campo artistico, tecnico e organizzativo;*
- g) incentivare la circuitazione e la diffusione dell'attività circense e dello spettacolo viaggiante;*
- h) favorire il rinnovo degli impianti, macchinari, attrezzature e beni strumentali;*
- i) sostenere la promozione internazionale della tradizione circense italiana all'estero”.*

Inoltre si tiene conto dei seguenti elementi:

- stabilità pluriennale, regolarità gestionale-amministrativa e rilevanza locale, nazionale ed internazionale dell'organismo;
- attendibilità del programma artistico in relazione al numero delle rappresentazioni preventivate e

importanza culturale del progetto artistico con particolare attenzione alla salvaguardia della tradizione circense, della ricerca e della sperimentazione;

- rilevanza e numero delle località visitate con particolare riferimento alle zone depresse del Paese;
- impiego di personale non familiare, di giovani in età compresa tra i 18 e i 30 anni e agevolazioni previste a favore del mondo della scuola, del lavoro e dei disabili.

Queste sono le basi legislative in ottemperanza alle quali l'attività circense può operare in Italia. Non mancano però difficoltà e problematiche spesso legate al mancato aggiornamento della ormai datata Legge n. 337 del 1968, nonché alle disattenzioni istituzionali nel sostenere in modo efficace la realtà circense italiana nella sua globalità.

Problematiche relative alla liberalizzazione delle licenze ed al plateatico

I più recenti interventi legislativi intesi a riformare ed aggiornare la normativa attinente allo spettacolo dal vivo in

Italia sono contenute Legge n. 112/1998, meglio nota come “Legge Bassanini”⁸⁹.

Puntando sulla semplificazione procedurale e burocratica in ambito amministrativo, essa definisce il nuovo ruolo che le Regioni e le Autonomie Locali devono assumere nei confronti dello spettacolo dal vivo. Ma, se da un lato essa risolve alcune questioni di ordine pratico-operativo, dall’altro lato produce non poche incertezze e sperequazioni nell’impianto generale. Infatti, nell’Art. 46 “*Conferimento di funzioni e compiti amministrativi dello Stato alle Regioni e agli Enti Locali, in attuazione del Capo I della Legge 15 marzo 1997, n. 59*”, la Legge favorisce la liberalizzazione delle licenze necessarie ad aprire un’attività circense ed agevola l’ingresso nel mondo del circo anche a neo adepti e profani in materia. La licenza di esercizio viene di fatto rilasciata dai sindaci dei comuni in obbedienza a criteri alquanto generici, dietro pagamento di una semplice e modesta imposta. Secondo la precedente normativa, invece, per ottenere il permesso ad aprire un circo inferiore ai 600 posti occorre dimostrare di avere un’esperienza di almeno 5 anni, ed il numero di anni di attività nel settore, necessario allo scopo, saliva a 10 se il circo prevedeva una capienza superiore ai 600 posti. Come è facile intuire, attualmente non

⁸⁹ La legge Bassanini contiene la Delega al Governo per il conferimento di funzioni e compiti a Regioni e Enti Locali, per la Riforma della Pubblica Amministrazione e la semplificazione amministrativa. L’intento del legislatore è quello di trasferire il maggior numero di funzioni e compiti agli enti periferici e, nello stesso tempo, individuare le funzioni e le materie di stretta ed effettiva competenza statali. La Legge è consultabile su <http://www.camera.it/parlam/leggi/eleletip.htm>.

è più possibile pertanto operare alcuna selezione tra chi veramente merita di condurre un esercizio circense e chi invece vede il circo come mera forma di investimento a scopo di lucro; la qual cosa riduce di molto la possibilità di tutelare la qualità dello spettacolo.

Succede inoltre che alcune famiglie si procurano più di una licenza, magari una di minor costo per strutture ridotte da portare nelle piccole città ed una più onerosa per presentare spettacoli in grandi centri; in entrambi i casi, tuttavia, gli spettacoli risultano molto spesso di mediocre livello e non soddisfano le aspettative del pubblico che il più delle volte viene ingannato dalla grandezza del tendone o dalle false promesse pubblicitarie.

Questi complessi circensi, infatti, possiedono in genere chapiteaux nuovi e lucenti, strutture e materiali all'avanguardia che nulla hanno da invidiare a quelle dei colleghi di rinomata tradizione e comprovata esperienza.

La liberalizzazione delle licenze ha finito così per procurare un ulteriore elemento di difficoltà alla crisi del circo classico italiano, screditandone talvolta l'immagine positiva e la competenza professionale di cui aveva sempre goduto.

Nel tentativo di risolvere tale problema, Livio Togni presenta nel 2002 la proposta di legge n. 1026 *“Nuova disciplina per le attività circensi. Delega al Governo per la determinazione dei principi fondamentali in materia”* che verrà però scorporata dai lavori per il nuovo Testo Unico

dello Spettacolo promosso in quell'anno; tra le altre cose, essa si prefigge di individuare, tra i tanti circhi esistenti, quelli di "interesse storico e nazionale", che, attesa la rispondenza ad appositi criteri, possano godere di una sorta di "denominazione controllata", a beneficio sia delle Amministrazioni Comunali che dovranno ospitarli sia del pubblico che dovrà visitarli. La proposta offre una opportunità per ovviare all'attuale situazione di confusione, operando una distinzione tra buoni e cattivi spettacoli, rafforzando il rapporto tra circo e comunità locali e rilanciando in qualche modo la cultura circense nel nostro paese.

Peraltro, la complessa situazione di anarchia che si è andata formando non permette al momento neppure di conoscere il numero preciso di circhi che esercitano in Italia, oltre a non garantire condizioni lavorative ottimali agli operatori, costretti a contendersi, non senza difficoltà, pubblico e spazi cittadini da occupare. Infatti, nonostante un surplus di offerta circense, non si può contare su precise regolamentazioni che favoriscano un'adeguata scansione dei giorni lavorativi ed una equa ripartizione degli spazi in cui un circo può permanere in base alle dimensioni "grandi", "medie" o "piccole" della struttura ⁹⁰.

⁹⁰ La denominazione di complesso circense "grande", "medio" e "piccolo" viene assegnata dal Ministero dei Beni e delle Attività Culturali che secondo parametri quantitativi, quali la grandezza dello *chapiteau* e relativo numero di posti a sedere, numero di dipendenti medio e di rappresentazioni effettuate nell'arco dell'anno, e secondo parametri qualitativi decisi dalla Commissione consultiva del Ministero, ne assegna di conseguenza i contributi.

E qui si apre un altro oneroso problema che contribuisce ad acuire la crisi del settore e che riguarda appunto la concessione delle aree pubbliche su cui impiantare i tendoni, e le relative difficoltà burocratiche amministrative che un complesso circense deve superare per poter lavorare.

Come già detto, la Legge n. 337 del 1968 affida ad ogni Amministrazione Locale la responsabilità di predisporre periodicamente, con regolamenti comunali, le aree destinate all'utilizzo degli spettacoli viaggianti.

Alcuni comuni, soprattutto grandi o interni alle aree metropolitane, stilano il più delle volte regolamenti piuttosto dettagliati che si basano su requisiti abbastanza puntuali, che partono dalla definizione delle attività di spettacolo viaggiante e delle aree idonee ad ospitare circhi equestri, esplicitano i criteri per la formazione di graduatorie degli aventi diritto ad usufruire delle suddette aree, prevedono una classificazione dei circhi equestri, precisano le disposizioni igieniche da rispettare ed istituiscono relativi comitati di controllo.

In tal caso, la concessione delle aree può essere rilasciata solo agli esercenti muniti di autorizzazione conforme al regolamento autonomamente deliberato dall'Amministrazione Comunale, sentiti i sindacati di categoria. I regolamenti applicativi alla Legge però, nella maggior parte dei casi, non vengono effettivamente redatti

previa consultazione delle associazioni di categoria, come l'ENC, e contengono spesso complicate limitazioni alle possibilità di utilizzare le aree, svuotando di significato la norma di valore legislativo. E' da sottolineare, inoltre, come la maggior parte dei regolamenti comunali si concentri spesso sulla definizione di criteri circa la tutela degli animali piuttosto che sull'esplicita definizione di aree nelle quali le attività circensi possano stabilirsi in sicurezza.

Risale al 18 Febbraio 1976 un intervento di Darix Togni in una assemblea dell'Ente Nazionale Circhi in cui l'artista, riferendosi alla classe circense e alle loro esigenze, denuncia *“siamo prima operai, poi imprenditori, poi domatori. Siamo insomma lavoratori che hanno il diritto di trovare un terreno dove collocare la propria fabbrica”*⁹¹.

Dunque sin dai primi anni di vita della Legge 337/1968 le indicazioni legislative in merito alla predisposizione di aree attrezzate non vengono accolte con adeguata sollecitudine dalle Amministrazioni Locali e l'attuale situazione vede una pletera di regolamenti comunali che di fatto espongono i complessi circensi all'arbitrio assoluto delle giunte comunali.

Di conseguenza, ogni qual volta un complesso circense decide di fare sosta in un comune, deve fare i conti con la specifica normativa locale. Per ogni tappa programmata il circo deve ripercorrere tutto l'iter burocratico tecnico-

⁹¹ R. LEONARDI, *Sospeso nel vuoto*, Gremese Editore, Roma, 2006, p. 163.

amministrativo per ottenere i permessi e gli allacciamenti di luce e gas; ma quel che è peggio è che, dati i tempi necessari, per ricevere una risposta favorevole o contraria da parte del Comune, esso non può fissare con un certo anticipo le città in cui andare ad esibirsi. Dopo aver avuto la certezza che la domanda è stata accolta si dà il via alle numerosissime istanze comunali tra cui: richiesta di autorizzazione ad effettuare gli spettacoli, licenza per la somministrazione di alimenti e bevande, permesso di sosta di carovane ad uso abitativo, di affissione del materiale pubblicitario, di uso di acqua potabile e commissione di vigilanza. Nel suo complesso, quindi, l'intera normativa che regola l'attività circense risulta piuttosto disorganica e poco attenta alla peculiare tipologia delle imprese.

L'ENC è impegnata da anni nell'impresa di sensibilizzare lo Stato a redigere ed affidare alle Amministrazioni Locali una normativa più organica in grado di superare i particolarismi locali e di rendere effettivamente agevole il lavoro dei complessi circensi regolari. Per citare degli esempi eclatanti di difficoltà incontrate anche in grandi città basti ricordare la situazione che si crea durante il periodo natalizio a Roma dove i circhi riescono ad ottenere l'area solo pochi giorni prima del debutto, con la conseguente impossibilità di organizzarsi adeguatamente. Per non parlare di quanto si verifica nelle grandi città come Milano, in cui gli spazi per i

tendoni sono privati e finiscono per far sensibilmente lievitare le voci di spesa.

Essendosi così modificato il panorama italiano, l'Ente Nazionale Circhi ha negli ultimi anni risollevato la questione dei finanziamenti statali al settore. Considerando l'aumento delle spese e dei costi di gestione di cui oggi un esercizio deve farsi carico ed essendo alto il numero dei circhi che riescono ad accedere alle sovvenzioni erogate dal Ministero, si verifica che per un "grande" circo il finanziamento statale riesce a coprire le spese per appena una decina di giorni di attività.

Questa è la motivazione per cui l'ENC chiede da tempo una revisione del sistema sia per quanto concerne la liberalizzazione delle licenze sia per quel che riguarda i criteri di assegnazione degli aiuti da parte dello Stato. L'obiettivo che il Presidente Egidio Palmiri persegue da molti anni è il ripristino di un nulla osta all'esercizio dell'attività, rilasciato alle imprese che superino un'attenta selezione, che permetta di definire in modo serio ed attendibile la schiera degli aventi diritto, circoscritta a coloro che dimostrino effettive e comprovate capacità operative.

Si tenterebbe così di uscire dalla situazione caotica attuale, ormai inaccettabile ed insostenibile da parte degli operatori interessati e si offrirebbe un sostegno più adeguato ai meritevoli, che si dividerebbero le piazze da occupare con minore livore concorrenziale, soprattutto nei periodi festivi.

Altra questione altrettanto gravosa è quella legata alla defiscalizzazione degli oneri di spesa. A tal proposito Egidio Palmiri ammette di avere delle colpe per aver rinunciato al beneficio fiscale di cui invece godevano gli esercizi circensi prima della Legge 337/1968.

Palmiri infatti sostiene che *“lo Stato non dovrebbe gravare sugli incassi con una imposta pesante come quella attuale, lo Stato dovrebbe agevolarci nelle tariffe riservate a servizi indispensabili come l’energia elettrica e la nafta, lo Stato dovrebbe favorire i trasporti dei nostri materiali mediante ferrovia. Insomma, defiscalizzare le spese”*⁹².

Il suo impegno pertanto mira anche ad ottenere benefici quali la defiscalizzazione degli oneri sociali e gli sgravi fiscali che rappresenterebbero la soluzione di molti problemi economici delle strutture circensi.

Problematiche relative alla distribuzione dei contributi

Se si analizzano i dati riferiti all’anno 2006, si nota che, tra gli aventi diritto ai contributi erogati dallo Stato, sette circhi di rilevanza nazionale assorbono quasi la metà delle assegnazioni e il restante 54,4 % è distribuito tra gli altri 61 esercenti. Tutti i beneficiari dei finanziamenti sono complessi di circo equestre tradizionale dal momento che,

⁹² R. LEONARDI, Sospeso nel vuoto, Cit. p. 169.

come detto in precedenza, le attività relative al circo contemporaneo in Italia trovano modo di esplicitarsi solo nell'ambito di festival e scuole che, come tali, rientrando nel novero delle iniziative promozionali, assistenziali ed educative, sono finanziate dal FUS, secondo i principi e le regole dichiarati nel Decreto Ministeriale del 20 Novembre 2007 nell'Art. 15.

Per attività promozionali si intendono le iniziative realizzate da imprese circensi o da enti pubblici e privati che mirano a favorire lo sviluppo dello spettacolo circense sul piano artistico e tecnico ed a suscitare nel pubblico il desiderio di frequentare spettacoli circensi. I progetti meritevoli di aiuti economici sono quelli di sviluppo, divulgazione e formazione, articolati ad esempio in seminari, convegni, mostre, stages, laboratori, corsi di perfezionamento professionale, festival, rassegne, iniziative editoriali e centri di documentazione. Per quanto riguarda in modo specifico i festival circensi, sempre nel comma 2 dell'Art. 15 si precisa che i contributi possono essere concessi a condizione che:

- si tratti di manifestazioni a carattere competitivo, con selezioni, serata finale e consegna di premi;
- le manifestazioni stesse abbiano rilevanza nazionale o internazionale e contribuiscano alla diffusione, al rinnovamento e allo sviluppo della cultura circense, anche in relazione alla promozione del turismo culturale;

- vi siano esibizioni di artisti provenienti da scuole circensi italiane e/o straniere più rappresentative;
- la giuria sia composta prevalentemente da personalità di chiara fama nazionale e/o internazionale nell'ambito del mondo circense e dello spettacolo.

Inoltre sono previsti stanziamenti anche a favore di iniziative assistenziali ed educative svolte da enti che concorrono allo sviluppo dell'arte circense mediante un'opera di assistenza, formazione e inserimento nel settore di nuovi operatori.

Nel 2006 le iniziative promozionali hanno ricevuto una somma pari a 813.000 Euro, ripartita in percentuali ai seguenti soggetti richiedenti: Accademia d'Arte circense 47 %, ANSAC 18 %, Associazione Culturale Giulio Montico 12%, Città Spettacolo Edizioni 9 %, ENC 6 %, Comune di Brescia 4 %, Federazione Nazionale Artisti di Strada 2 %, Comune di Grugliasco 1 %, Associazione Giocolieri e Dintorni 1 %.

Non è difficile accorgersi come, ragionando in termini di circo tradizionale e circo contemporaneo, ci sia una sperequazione nei finanziamenti. I comuni di Brescia e di Grugliasco, sedi dei due più importanti festival di circo contemporaneo, percepiscono rispettivamente soltanto il 4 e l'1 % dei contributi statali. Non è un caso che la *Scuola di Cirko Vertigo*, anch'essa situata nel Comune di Grugliasco, sia finanziata principalmente dal Fondo Sociale Europeo ⁹³,

⁹³ Maggiori informazioni sono disponibili su www.fondosocialeuropeo.it.

uno dei più importanti strumenti finanziari che l'Unione Europea fornisce agli operatori del settore.

L'analisi fin qui condotta palesa quindi in modo abbastanza chiaro come il nostro Paese, già poco impegnato a sostenere l'attività circense tradizionale e fornire strumenti idonei a superare le difficoltà in cui essa si muove, mostra poca attenzione anche nei confronti dello sviluppo del nuovo circo, facendo registrare un evidente ritardo rispetto ai maggiori Paesi europei.

E nuovamente risalta alla mente l'esempio francese: in Francia lo Stato e gli Enti Locali vantano ormai strutture che superano il dualismo tra circo tradizionale e circo contemporaneo, e che incoraggiano lo sviluppo di entrambe le forme con aree di intervento specifiche e diversificate. La qual cosa attribuisce un lodevole merito a chi mostra di avere uguale attenzione per la ricerca condotta dalle avanguardie e per la conservazione del patrimonio storico, auspicando e favorendo un processo di sintesi tra esigenze creative, capacità organizzative e attenzione istituzionale.

In Francia non si è avuta una trasformazione del circo ma la nascita di un nuovo fenomeno che si sviluppa parallelamente alla tradizione. Questa peculiarità è importante per due motivi: in primo luogo perché permette una piena libertà di scelta agli artisti, ai quali si offrono possibilità di carriera ed opportunità complementari, e in secondo luogo perché spinge le istituzioni a moltiplicare le risorse piuttosto che a

razionarle. La storia del nouveau cirque francese sembra irripetibile, ed è comunque un esempio dal quale non si può prescindere quando si valutano le possibilità di sviluppo di un circo contemporaneo ed il recupero di quello tradizionale che rischiano ambedue di arenarsi o naufragare nelle stesse difficoltà economiche e strutturali da cui sono afflitte altre forme di arte contemporanea.

Conclusioni

L'itinerario percorso attraverso il mondo del circo, lungi dal pretendere di addivenire a proposizioni risolutive, si prefigge di tracciare linee e contorni del pianeta circo tali da offrire una visione panoramica di una complessa realtà, caratterizzata da eterogeneità, dinamismo, carenze strutturali, estro ed inventiva meritevoli di considerazione e riflessione.

Ciò che emerge in modo chiaro è che la rinascita delle attività circensi, e di ogni altra forma di spettacolo itinerante, espressione di tradizioni genuine e spontaneità artistica, emotivamente coinvolgenti, passa attraverso un recupero di interesse ed attenzione da parte delle istituzioni politiche ed amministrative.

Risulta infatti evidente che in Italia, come in molti paesi della Comunità Europea, la normativa specifica e le politiche

di finanziamento appaiono spesso inadeguate o insufficienti a neutralizzare le tante difficoltà che lo spettacolo circense deve superare nel suo intricato percorso.

Lo scenario che si delinea anche attraverso l'analisi degli stanziamenti pubblici del Fondo Unico per lo Spettacolo e della legislazione italiana offre il quadro di una realtà che rischia l'emarginazione, se non la scomparsa, in assenza di interventi mirati alla sua salvaguardia.

Le leggi che ne regolano l'attività sono poche e datate e, in qualche misura, contribuiscono a mantenere il settore in una situazione di stagnazione e prospettive indecifrabili.

E questo è un peccato, se si considera la capacità dimostrata dal circo di sapersi re-inventare, riproponendosi all'attenzione del pubblico in forme nuove ed originali, nel corso degli anni.

Che la questione vede coinvolti anche gli altri Paesi dell'Europa è dimostrato da uno studio del 2003, avviato dalla Commissione per la Cultura e per l'Istruzione del Parlamento Europeo, intitolato *“La situazione dei circhi negli Stati membri dell' UE”*.

Sulla base dei risultati di tale ricerca la stessa Commissione, nell'anno 2005, ha adottato una procedura di risoluzione delle principali problematiche riscontrate. Nella relazione dell'assemblea plenaria del Parlamento Europeo del 12 Ottobre 2005 *“Nuove sfide per il circo quale parte della cultura europea”* si legge che l'obiettivo principale della

procedura 2004/2266⁹⁴ è quello di promuovere il circo come parte integrante della cultura europea e chiede agli Stati membri di porre in atto tutte le iniziative necessarie a concretizzare tale riconoscimento. Il Parlamento Europeo indica il circo come un esempio di mobilità transfrontaliera e prevede un'armonizzazione della normativa a livello comunitario tale da favorire la soluzione di quelle questioni irrisolte, storicamente addebitate agli agenti dello spettacolo itinerante, ovvero la scolarizzazione dei minori, il lavoro nero ed il controllo della fiscalità.

Si chiede dunque agli Stati della Comunità Europea di attivare tutte le misure che possano garantire una istruzione scolastica e professionale di alto livello qualitativo per bambini, giovani ed adulti, a cominciare dal sostegno alla formazione professionale che le scuole circensi possono sicuramente fornire. Inoltre si invitano le istituzioni nazionali ad elaborare una raccolta completa di norme sulle strutture mobili dei circhi e sulle misure di sicurezza riguardanti i tendoni da circo, con lo scopo di agevolarne la mobilità fra gli Stati e la sicurezza collettiva. Si chiede poi di procedere alla elaborazione di una regolamentazione che migliori l'iter per il rilascio dei visti e dei permessi di lavoro agli artisti ed ai complessi itineranti.

Emerge con chiara evidenza, quindi, come nella maggior parte degli Stati europei le imprese circensi non possono

⁹⁴ La procedura 2004/2266 è consultabile in Appendice a pagina 209.

contare su legislazioni e giurisprudenze specifiche ma devono condividere normative e regolamenti che meglio si addicono ad altri settori dello spettacolo in merito infrastrutture, trasporti, attrezzature, adunanze pubbliche o misure antincendio.

La maggior parte delle regolamentazioni che riguardano direttamente i circhi vengono emanate dagli enti locali e regionali, proprio come succede in Italia, con conseguenze spesso negative dal momento che, per mettere in scena i loro spettacoli, i circhi devono sottoporsi al rilascio di numerose licenze e autorizzazioni, con procedure il più delle volte diverse da luogo a luogo; tale disorganicità genera solo difficoltà ed alti costi di gestione.

Pertanto, la necessità di identificare delle soluzioni atte a risolvere questo genere di problemi e normalizzare la complessa situazione in una prospettiva comunitaria diventa imprescindibile, anche al fine di tutelare, in un contesto così vasto, i diritti e le aspettative dei lavoratori del settore.

L'interesse del Parlamento Europeo nei confronti delle arti circensi conferma così quanto in astratto previsto dalla legislazione italiana in merito alla valenza socio culturale del pianeta circo ed incoraggia quelle iniziative mirate alla salvaguardia di questa antica forma di arte popolare.

Chi, come me, crede nella funzione etico-sociale dell'arte e coltiva le tradizioni popolari quali autentici strumenti di sana aggregazione sociale, non può che

auspicare una sollecita soluzione delle problematiche relative al settore. La rinascita di tali forme di espressione artistica e di spettacolo, che sia di stampo classico o sperimentale, può contribuire a scuotere una società massificata, condizionata da logiche mercantili, sottomessa ad ogni forma di omologazione posturale e comportamentale, spesso coinvolta in forme di spettacolo di basso profilo estetico. Non mi sembra di osare molto nell'avanzare l'ipotesi che il recupero della qualità della vita urbana passa attraverso la ri-appropriazione di spazi e tempi a misura d'uomo, il rilancio di forme di intrattenimento adatto al pubblico delle famiglie, la riscoperta di un tipo di spettacolo che, ancorché scevro da ogni forma di violenza visiva, acustica e situazionale, proponga estro, naturalezza, trasporto emozionale sano e umanamente edificante.

APPENDICE

LEGGE 18 marzo 1968, n. 337
DISPOSIZIONI SUI CIRCHI EQUESTRI E SULLO
SPETTACOLO VIAGGIANTE

GU n 93 del 10 Aprile 1968

Preambolo

La Camera dei deputati e il Senato della Repubblica hanno approvato;
Il Presidente della Repubblica
Promulga la seguente legge

TITOLO I

Art. 1

Lo Stato riconosce la funzione sociale dei circhi equestri e dello spettacolo viaggiante.

Pertanto sostiene il consolidamento e lo sviluppo del settore.

Art. 2

Sono considerati «spettacoli viaggianti» le attività spettacolari, i trattenimenti e le attrazioni allestiti a mezzo di attrezzature mobili,

all'aperto o al chiuso, ovvero i parchi permanenti, anche se in maniera stabile.

Sono esclusi dalla disciplina di cui alla presente legge gli apparecchi automatici e semi - automatici da trattenimento.

Art. 3

È istituita presso il Ministero del turismo e dello spettacolo una commissione consultiva per le attività circensi e lo spettacolo viaggiante.

La commissione, nominata con decreto del Ministro per il turismo e lo spettacolo, è composta da:

- a) il Ministro per il turismo e lo spettacolo, che la presiede;
- b) il direttore generale dello spettacolo;
- c) un funzionario del Ministero del turismo e dello spettacolo avente qualifica non inferiore ad ispettore generale;
- d) un funzionario del Ministero dell'interno;
- e) un funzionario del Ministero delle finanze;
- f) un funzionario del Ministero del lavoro e della previdenza sociale;
- g) tre rappresentanti degli esercenti dei circhi e dello spettacolo viaggiante;
- h) tre rappresentanti dei lavoratori dei circhi e dello spettacolo viaggiante;
- i) due tecnici, dei quali uno designato dal Ministero del turismo e dello spettacolo e uno dal Ministero dell'interno.

Il Ministro per il turismo e lo spettacolo può delegare di volta in volta un Sottosegretario dello stesso dicastero o il direttore generale dello spettacolo a presiedere la commissione.

Le funzioni di segretario sono esercitate da un funzionario del Ministero del turismo e dello spettacolo.

I membri di cui alla lettere g) e h) sono designati dal Ministero del lavoro e della previdenza sociale, sentito il Ministero del turismo e dello spettacolo, su una terna di nominativi proposta da ciascuna delle organizzazioni nazionali di categoria maggiormente rappresentative. I membri della commissione durano in carica un biennio e possono essere confermati.

Art. 4

È istituito presso il Ministero del turismo e dello spettacolo un elenco delle attività spettacolari, dei trattenimenti e delle attrazioni, con l'indicazione delle particolarità tecnico - costruttive, delle caratteristiche funzionali e della denominazione. Dall'elenco di cui al precedente comma sono esclusi gli apparecchi automatici e semi - automatici da trattenimento. Entro sei mesi dall'entrata in vigore della presente legge, l'elenco è redatto ed approvato con decreto del Ministro per il turismo e lo spettacolo di concerto con il Ministro per l'interno, su conforme parere della commissione di cui all'articolo precedente. Il Ministero del turismo e dello spettacolo provvederà periodicamente all'aggiornamento dello elenco.

Art. 5

Nel concedere la licenza prevista dal testo unico delle leggi di pubblica sicurezza l'autorità di pubblica sicurezza controlla altresì che sia stata rilasciata l'autorizzazione di cui agli articoli 6 e 7 della presente legge.

Art. 6

L'esercizio dei circhi equestri e delle singole attività dello spettacolo viaggiante incluse

nell'elenco di cui all'art. 4, è subordinato alla preventiva autorizzazione del Ministero del turismo e dello spettacolo, sentite le organizzazioni sindacali degli esercenti e dei lavoratori e, in caso di parere difforme o negativo, sentita la commissione consultiva prevista dall'art. 3.

L'autorizzazione è concessa previa valutazione dei requisiti tecnico - professionali del richiedente.

Per ogni attività autorizzata il Ministero del turismo e dello spettacolo rilascia all'esercente apposito contrassegno che dovrà essere apposto permanentemente ed in maniera visibile all'esterno dell'impianto.

L'autorizzazione è sottoposta annualmente a revisione del Ministero del turismo e dello Spettacolo.

Art. 7

L'esercizio dei parchi di divertimento è subordinato ad apposita autorizzazione del Ministero del turismo e dello spettacolo.

L'autorizzazione è rilasciata, su conforme parere della commissione consultiva di cui all'art. 3, sentite le organizzazioni sindacali degli esercenti e dei lavoratori, tenendo conto dei requisiti tecnico - professionali, nonché della capacità finanziaria e dell'anzianità di esercizio del richiedente, in relazione alla categoria del parco da gestire.

L'autorizzazione è sottoposta a revisione annuale dal Ministero del turismo e dello spettacolo.

Con decreto del Ministro per il turismo e lo spettacolo saranno fissate le categorie dei parchi di divertimento in rapporto al numero ed all'importanza dei trattenimenti e delle attrazioni installate, ferma restando la esclusione degli apparecchi automatici e semi - automatici di cui all'ultimo comma dell'art. 2.

Art. 8

Le imprese dei circhi equestri e dello spettacolo viaggiante di nazionalità straniera, prima di effettuare tournées in Italia, devono richiedere al Ministero del turismo e dello spettacolo apposita autorizzazione, specificando le caratteristiche del complesso, il numero e la qualifica dei componenti, la località e la durata della tournée stessa.

L'autorizzazione è rilasciata, sentiti il Ministero degli affari esteri, il Ministero dell'interno, il Ministero del commercio con l'estero e la commissione consultiva di cui all'art. 3.

La concessione del permesso di soggiorno ai componenti il complesso è subordinata al

rilascio del nulla osta del Ministero del turismo e dello spettacolo, fatte salve le disposizioni contenute nel decreto del Presidente della Repubblica del 30 dicembre 1965, n. 1656, concernenti la circolazione ed il soggiorno dei cittadini degli Stati membri della CEE.

Resta salva la competenza del Ministero del commercio con l'estero in materia di rilascio di autorizzazioni all'importazione di materiali delle imprese dei circhi equestri e dello spettacolo viaggiante.

TITOLO II

Art. 9

Le amministrazioni comunali devono compilare entro sei mesi dalla pubblicazione della presente legge un elenco delle aree comunali disponibili per le installazioni dei circhi, delle attività dello spettacolo viaggiante e dei parchi di divertimento.

L'elenco delle aree disponibili deve essere aggiornato almeno una volta all'anno.

La concessione delle aree comunali deve essere fatta direttamente agli esercenti muniti della autorizzazione del Ministero del turismo e dello spettacolo, senza ricorso ad esperimento di asta.

È vietata la concessione di aree non incluse nell'elenco di cui al primo comma e la subconcessione, sotto qualsiasi forma, delle aree stesse.

Le modalità di concessione delle aree saranno determinate con regolamento deliberato

dalle amministrazioni comunali, sentite le organizzazioni sindacali di categoria.

Per la concessione delle aree demaniali si applica il disposto di cui al terzo comma del

presente articolo.

Art. 10

Al terzo comma dell'articolo 195- bis, inserito nel Testo Unico per la Finanza Locale, approvato con Regio Decreto 14 Settembre 1931, n.

1175, con l'articolo 2 della Legge 18 Aprile 1962, n. 208, sono

soppresse le parole nonché le occupazioni di suolo pubblico effettuate con installazione di attrazioni, giuochi e divertimenti dello spettacolo viaggiante.

Dopo il terzo comma del citato articolo 195- bis è aggiunto il seguente:

Le tariffe di cui ai precedenti commi, per le occupazioni di suolo pubblico effettuate con installazione di circhi equestri ed attività dello spettacolo viaggiante sono ridotte al 20 per cento con esclusione di qualsiasi aumento di tariffa in occasione di fiere, festeggiamenti, mercati.

Art. 11

Per le installazioni degli impianti dei circhi e dello spettacolo viaggiante sul suolo demaniale si applicano le tariffe previste per le occupazioni di suolo pubblico comunale.

Art. 12

L'aliquota dei diritti erariali per le attività circensi e dello spettacolo viaggiante, indicate

ai nn. 2 e 6 della tabella A, allegata alla legge 26 novembre 1955, n. 1109 è ridotta al 5 per cento.

Art. 13

Non sono dovute sugli spettacoli, trattenimenti ed attrazioni offerte dagli esercenti dei circhi e dello spettacolo viaggiante, le speciali contribuzioni previste dall'art. 15, R.D.L. 15 aprile 1926, n. 765, modificato dall'art. 10 del D.P.R. 19 agosto 1954, n. 968.

Art. 14

L'energia elettrica comunque impiegata per l'esercizio dei circhi equestri e per le attività dello spettacolo viaggiante è considerata ad ogni effetto, anche tributario, energia per uso industriale.

Art. 15

Alla tabella di cui all'allegato b dell'articolo 19 del decreto del Presidente della Repubblica 24 Giugno 1954, n. 342, concernente la imposta di pubblicità, è aggiunto il seguente articolo:

Art. 7- bis. Avvisi, anche se luminosi o comunicati al pubblico con mezzi sonori, concernenti spettacoli, trattenimenti ed attrazioni, offerte dagli esercenti dei circhi e dello spettacolo viaggiante.

Art.16

Per le carni destinate al consumo negli zoo dei circhi equestri e dello spettacolo viaggiante la tariffa massima dell'imposta di consumo prevista dall'art. 95 del testo unico per la finanza locale, approvato con regio decreto 14 settembre 1931, n. 1175 e successive modifiche, è ridotta al 50 per cento del valore.

Art. 17

Per i veicoli non considerati rimorchi, impiegati dai circhi equestri e dallo spettacolo viaggiante, il rapporto tra peso complessivo a pieno carico del veicolo stesso ed il peso complessivo a pieno carico della motrice non deve superare il valore di uno.

Art. 18

Gli esercenti dei circhi equestri e dello spettacolo viaggiante sono compresi fra i soggetti indicati all'art. 1, penultimo comma, della legge 27 novembre 1960, n. 1397.

Agli esercenti di cui al primo comma vengono estese, al fini dell'assicurazione per l'invalidità, la vecchiaia ed i superstiti, le disposizioni della legge 22 luglio 1966, n. 613.

Art.19

Nello stato di previsione del Ministero del turismo e dello spettacolo è stanziato annualmente, a partire dall'esercizio finanziario 1968, un fondo di lire 200 milioni per la concessione di contributi straordinari agli esercenti dei circhi equestri e dello spettacolo viaggiante, a titolo di concorso nelle spese di ricostituzione, con gli eventuali ammodernamenti, degli impianti distrutti o danneggiati per effetto di eventi fortuiti, nonché per particolari accertate difficoltà di gestione.

Sul fondo di cui al comma precedente gravano gli oneri relativi alle facilitazioni tariffarie per i trasporti degli esercenti, degli artisti, dei tecnici e del personale ausiliario, nonché dei materiali e delle attrezzature da impiegare nell'allestimento degli impianti, secondo convenzioni da stipulare annualmente col Ministero dei trasporti e dell'aviazione civile.

Eventuali residui del fondo potranno essere erogati a favore di iniziative assistenziali od

educative o che, comunque, concorrano al consolidamento e allo sviluppo del settore.

I contributi straordinari sono assegnati con decreto del Ministro per il turismo e lo spettacolo, sentita la commissione consultiva prevista dall'articolo 3.

All'onere di lire 200 milioni, previsto dal primo comma del presente articolo, si provvede, per l'anno finanziario 1968, mediante riduzione dello stanziamento iscritto al capitolo 3523 dello stato di previsione della spesa del Ministero del tesoro per l'anno medesimo.

Il Ministro per il tesoro è autorizzato a provvedere, con propri decreti, alle occorrenti variazioni di bilancio.

Art. 20

La presente legge si applica alle imprese di nazionalità italiana salvo il rispetto delle
norma della Comunità economica europea per la libertà di stabilimento, la libera prestazione dei servizi e la libera circolazione dei lavoratori del settore, allorché le restrizioni relative siano state soppresse negli Stati membri in applicazione delle disposizioni del trattato istitutivo di tale comunità.

LEGGE 30 aprile 1985, n. 163
NUOVA DISCIPLINA DEGLI INTERVENTI DELLO
STATO A FAVORE DELLO SPETTACOLO

GU n 104 del 4 maggio 1985

Preambolo

La Camera dei deputati ed il Senato della Repubblica hanno approvato;
Il Presidente della Repubblica
Promulga la seguente legge:

Titolo I

FINANZIAMENTI E CONTRIBUTI ALLO SPETTACOLO

Art. 1

Fondo unico per lo spettacolo.

Per il sostegno finanziario ad enti, istituzioni, associazioni, organismi ed imprese operanti nei settori delle attività cinematografiche, musicali, di danza, teatrali, circensi e dello spettacolo viaggiante,

nonchè per la promozione ed il sostegno di manifestazioni ed iniziative di carattere e rilevanza nazionali da svolgere in Italia o all'estero, è istituito, nello stato di previsione del Ministero del turismo e dello spettacolo, il Fondo unico per lo spettacolo.

Art. 2

Ripartizione del Fondo unico per lo spettacolo.

Il Fondo unico per lo spettacolo è ripartito annualmente tra i diversi settori, fatto salvo quanto previsto all'art. 13 ed in rapporto alle leggi di riforma, in ragione di quote non inferiori al 45 per cento per le attività musicali e di danza, al 25 per cento per quelle cinematografiche, al 15 per cento per quelle del teatro di prosa ed all'1 per cento per quelle circensi e dello spettacolo viaggiante. La residua quota del Fondo è riservata per far fronte agli oneri derivanti dall'applicazione degli articoli 4 e 5 della presente legge, nonchè per provvedere ad eventuali interventi integrativi in base alle esigenze dei singoli settori. Il Ministro del turismo e dello spettacolo, in base alle proposte formulate dal Consiglio nazionale dello spettacolo, comunica, prima dell'inizio di ciascun esercizio finanziario, il piano di riparto della quota di cui al primo comma del presente articolo al Ministro del tesoro, che provvede con propri decreti alle occorrenti variazioni di bilancio. Analogamente si procede nel corso dell'esercizio finanziario alla ripartizione della residua quota di cui al secondo comma.

Art. 3

Consiglio nazionale dello spettacolo.

Presso il Ministero del turismo e dello spettacolo è istituito, entro sessanta giorni dall'approvazione della presente legge, il Consiglio nazionale dello spettacolo. Il Consiglio è presieduto dal Ministro del

turismo e dello spettacolo o da persona dallo stesso delegata ed è composto da:

- a) il direttore generale dello spettacolo;
- b) un rappresentante designato dal Ministro degli affari esteri;
- c) un rappresentante designato dal Ministro del tesoro;
- d) un rappresentante designato dal Ministro della pubblica istruzione;
- e) un rappresentante designato dal Ministro per i beni culturali ed ambientali;
- f) un rappresentante designato dal Ministro delle partecipazioni statali;
- g) tre rappresentanti designati dalla conferenza Stato-regioni, istituita con decreto del Presidente del Consiglio dei Ministri 12 ottobre 1983, pubblicato nella Gazzetta Ufficiale 2 novembre 1983, n. 300;
- h) sei rappresentanti designati dalla Associazione nazionale comuni italiani (ANCI);
- i) un rappresentante della Società italiana degli autori e degli editori (SIAE);
- l) tre rappresentanti designati dalla Unione delle province d'Italia (UPI);
- m) un rappresentante della RAI -- Radiotelevisione italiana);
- n) un rappresentante dell'Ente autonoma di gestione per il cinema;
- o) un rappresentante dell'Ente teatrale italiano (ETI);

- p) tre rappresentanti delle organizzazioni professionali della produzione cinematografica, teatrale e musicale;
- q) tre rappresentanti delle cooperative culturali designati dalle organizzazioni nazionali del movimento cooperativo riconosciute ai sensi del decreto legislativo del Capo provvisorio dello Stato 14 dicembre 1947, n. 1577;
- r) tre rappresentanti delle organizzazioni professionali della distribuzione cinematografica, teatrale e musicale;
- s) tre rappresentanti delle organizzazioni professionali dell'esercizio cinematografico, teatrale e musicale;
- t) due rappresentanti delle organizzazioni professionali delle attività circensi e dello spettacolo viaggiante;
- u) tre rappresentanti dei lavoratori dello spettacolo;
- v) tre rappresentanti delle organizzazioni professionali delle industrie tecniche cinematografiche, delle industrie cinetelevisive specializzate, degli esportatori di film;
- w) tre rappresentanti delle organizzazioni professionali dei critici cinematografici, musicali e teatrali;
- x) tre rappresentanti delle organizzazioni professionali degli autori dei settori cinematografico, teatrale e musicale;
- y) tre rappresentanti delle associazioni nazionali di cultura cinematografica, riconosciute ai sensi dell'art. 44 della legge 4 novembre 1965, n. 1213, designati ai sensi del secondo comma dell'art. 3 della legge medesima;

z) sei eminenti personalità della cultura nazionale.

Esercitano le funzioni di segretario effettivo e di segretario supplente due funzionari del Ministero del turismo e dello spettacolo appartenenti alla carriera direttiva. Il Consiglio nazionale dello spettacolo è nominato con decreto del Ministro del turismo e dello spettacolo e dura in carica tre anni. I singoli membri possono essere riconfermati per una sola volta. Per ciascuno dei componenti è nominato un supplente; questi sostituisce altresì, automaticamente, il componente effettivo che cessa per qualsiasi causa dalla carica nel triennio sino alla nomina del nuovo titolare. La presenza del supplente nelle sedute del Consiglio nazionale dello spettacolo è equiparata, a tutti gli effetti, a quella del membro effettivo. Le riunioni del Consiglio nazionale dello spettacolo sono validamente tenute quando sia presente, in prima convocazione, la maggioranza dei componenti e, in seconda convocazione, un terzo dei componenti medesimi. Le deliberazioni sono adottate a maggioranza dei presenti. I componenti di cui alle lettere i), m), n) ed o) sono designati dai rispettivi enti. I componenti di cui alle lettere p), r), s), t), u), v), w) e x) sono designati dal Ministro del lavoro e della previdenza sociale, di concerto con il Ministro del turismo e dello spettacolo, su una terna di nominativi proposti dalle organizzazioni nazionali di categoria maggiormente rappresentative. I componenti di cui alla lettera z) sono scelti dal Ministro del turismo e dello spettacolo. Qualora entro sessanta giorni dalla richiesta non siano pervenute le designazioni previste al comma precedente, il Ministro del turismo e dello spettacolo provvede ad emanare, con riserva di successiva integrazione, il decreto di costituzione del Consiglio, purchè le designazioni non siano inferiori ai due terzi del numero complessivo dei componenti da nominare.

Art. 4

Attribuzioni del Consiglio nazionale dello spettacolo.

Il Consiglio nazionale dello spettacolo elabora le proposte per la formulazione del programma triennale di sostegno e incentivazione finanziaria per le attività dello spettacolo. Nelle proposte sono indicate la previsione del fabbisogno, per il triennio ed in relazione alle disponibilità del Fondo unico di cui all'art. 1, dei diversi settori dello spettacolo, nonché le forme di sostegno e incentivazione più idonee alla diffusione e allo sviluppo dei singoli settori. A tal fine, entro il semestre antecedente la scadenza di ciascun triennio, il Consiglio nazionale dello spettacolo è convocato dal Ministro del turismo e dello spettacolo per la verifica del programma relativo al triennio in scadenza e per l'impostazione del programma del triennio successivo. Sulla base di detto programma triennale, il Consiglio nazionale dello spettacolo propone al Ministro del turismo e dello spettacolo il piano annuale di riparto del Fondo di cui all'art. 2 della presente legge. Il Consiglio nazionale dello spettacolo può altresì essere convocato dal Ministro autonomamente o quando la convocazione sia richiesta da almeno un quinto dei suoi componenti per esprimere pareri su questioni attinenti la situazione complessiva dello spettacolo o su questioni particolari insorte in tema di sostegno e incentivazione dello spettacolo. Entro tre mesi dalla costituzione del Consiglio nazionale dello spettacolo e su conforme parere dello stesso, il Ministro del turismo e dello spettacolo emana le norme relative all'organizzazione ed al funzionamento dell'organo collegiale, i cui oneri fanno carico al Fondo di cui all'art. 1 della presente legge.

Art. 5

Osservatorio dello spettacolo.

E' istituito, nell'ambito dell'ufficio studi e programmazione del Ministero del turismo e dello spettacolo, l'osservatorio dello spettacolo con i compiti di:

a) raccogliere ed aggiornare tutti i dati e le notizie relativi all'andamento dello spettacolo, nelle sue diverse forme, in Italia e all'estero;

b) acquisire tutti gli elementi di conoscenza sulla spesa annua complessiva in Italia, ivi compresa quella delle regioni e degli enti locali, e all'estero, destinata al sostegno e alla incentivazione dello spettacolo;

c) elaborare documenti di raccolta e analisi di tali dati e notizie, che consentano di individuare le linee di tendenza dello spettacolo nel suo complesso e dei singoli settori di esso sui mercati nazionali e internazionali.

A questi fini, per esigenze particolari, il Ministro del turismo e dello spettacolo può avvalersi, con appositi incarichi e convenzioni, che non possono superare il numero complessivo di dieci in ciascun anno, della collaborazione di esperti e di enti pubblici e privati. Le spese per la dotazione di mezzi e di strumenti necessari allo svolgimento dei compiti dell'osservatorio dello spettacolo, nonchè per le collaborazioni di cui al comma precedente, fanno carico al Fondo di cui all'art. 1 della presente legge.

Art. 6

Controllo del Parlamento.

Il Ministro del turismo e dello spettacolo presenta al Parlamento ogni anno una documentazione conoscitiva e una relazione analitica sulla

utilizzazione del Fondo unico per lo spettacolo, nonchè sull'andamento complessivo dello spettacolo.

Titolo II

AGEVOLAZIONI FISCALI

Art. 7

Agevolazioni per reinvestimenti nel settore cinematografico.

La parte non superiore al 70 per cento degli utili dichiarati dalle imprese di produzione e distribuzione cinematografiche e audiovisive, dalle industrie tecniche cinematografiche e dalle imprese di esercizio cinematografico, che abbiano la contabilità ordinaria ai sensi degli articoli 13 e 18, sesto comma, del decreto del Presidente della Repubblica 29 settembre 1973, n. 600, impiegata rispettivamente nella produzione di nuovi film dichiarati nazionali ai sensi delle leggi vigenti o di coproduzione maggioritaria italiana, in attività e opere dell'industria tecnica cinematografica nazionale, in opere di ristrutturazione, miglioramento tecnologico e rinnovo delle sale di pubblico esercizio cinematografico non concorre a formare il reddito imponibile ai fini dell'IRPEF, dell'IRPEG e dell'ILOR. L'agevolazione compete fino alla concorrenza del costo dei film e delle opere previsti nel precedente comma. L'agevolazione prevista dal primo comma del presente articolo, che comunque non può eccedere il reddito imponibile al netto degli ammortamenti calcolati con l'aliquota massima, deve essere richiesta espressamente in sede di dichiarazione annuale dei redditi, con l'indicazione della parte di utili che si intende investire. L'agevolazione compete sulla parte degli utili accantonati che non supera la differenza tra il reddito di esercizio e l'utile distribuito. Alla dichiarazione deve essere unito un progetto di massima degli investimenti, che specifichi le date di inizio e di ultimazione dei film e

delle opere, nonché i relativi piani di finanziamento. Per ottenere i benefici di cui al primo comma i film e le opere devono essere iniziati entro un anno dalla data della presentazione della dichiarazione dei redditi e conclusi entro due anni dalla data di inizio. Le date di inizio e di ultimazione dei film e delle opere e l'ammontare delle somme impiegate nella produzione e nella esecuzione di essi devono essere comprovate mediante idonea documentazione.

Art. 8

Agevolazioni per reinvestimenti nel settore teatrale, musicale, circense e dello spettacolo viaggiante.

Non concorre a formare il reddito imponibile ai fini dell'IRPEF, dell'IRPEG e dell'ILOR la parte non superiore al 70 per cento degli utili dichiarati:

a) dalle imprese di produzione musicale, di danza, teatrale di prosa, circense e di spettacolo viaggiante, che abbiano la contabilità ordinaria ai sensi degli articoli 13 e 18, sesto comma, del decreto del Presidente della Repubblica 29 settembre 1973, n. 600, se reinvestita nella produzione di spettacoli;

b) delle imprese d'esercizio teatrale, musicale, circense e dello spettacolo viaggiante, che abbiano la contabilità ordinaria ai sensi degli articoli 13 e 18, sesto comma, del decreto del Presidente della Repubblica 29 settembre 1973, n. 600, se reinvestita in opere di ristrutturazione, miglioramento tecnologico e rinnovo delle rispettive strutture.

L'agevolazione compete fino alla concorrenza del costo degli spettacoli e delle opere previsti nel precedente comma. L'agevolazione prevista dal primo comma del presente articolo, che comunque non può

eccedere il reddito imponibile al netto degli ammortamenti calcolati con l'aliquota massima, deve essere richiesta espressamente in sede di dichiarazione annuale dei redditi, con l'indicazione della parte di utili che si intende investire. L'agevolazione compete sulla parte degli utili accantonati che non supera la differenza tra il reddito di esercizio e l'utile distribuito. Alla dichiarazione deve essere unito un progetto degli investimenti, che specifichi le date di inizio e di ultimazione delle attività, nonché i relativi piani di finanziamento.

Ai fini dell'agevolazione di cui al primo comma:

- 1) i reinvestimenti devono essere operati entro il periodo di imposta successivo a quello al quale si riferisce la dichiarazione dei redditi;
- 2) la prima rappresentazione pubblica dello spettacolo deve aver luogo entro un anno dalla data della presentazione della dichiarazione dei redditi;
- 3) le opere di cui alla lettera b) del primo comma debbono essere iniziate entro un anno dalla data della presentazione della dichiarazione dei redditi e ultimate entro due anni dalla data di inizio. Le date di inizio e fine della programmazione degli spettacoli e di inizio e ultimazione delle opere nonché, l'ammontare delle somme impiegate devono essere comprovate mediante idonea documentazione.

Art. 9

Agevolazioni per reinvestimenti nella produzione di film per la televisione.

Le agevolazioni fiscali di cui al primo comma dell'art. 7 della presente legge sono estese ai reinvestimenti nella produzione, da parte delle imprese italiane, di film realizzati, su qualsiasi supporto e di qualsiasi

durata, destinati esclusivamente alla diffusione televisiva. Ai fini della concessione delle agevolazioni di cui al comma precedente, si applicano, per quanto riguarda le modalità e i termini da osservare, le disposizioni contenute nell'art. 7 della presente legge.

Art. 10

Sanzioni.

In caso di inosservanza degli obblighi e dei termini previsti nell'ultimo comma degli articoli 7, 8 e 9 della presente legge, l'amministrazione finanziaria proceda al recupero dell'imposta non pagata ed applica una soprattassa annua pari al 50% dell'imposta non pagata.

Art. 11

Temporaneità delle agevolazioni fiscali e relative modalità di applicazione.

Le agevolazioni fiscali di cui agli articoli 7, 8 e 9 della presente legge si applicano per il periodo di cinque anni successivi alla data di entrata in vigore della legge stessa. Le modalità per l'applicazione delle agevolazioni fiscali previste dal titolo II della presente legge sono stabilite con decreto del Ministro delle finanze di concerto con il Ministro del turismo e dello spettacolo da emanarsi entro trenta giorni dall'entrata in vigore della presente legge. Con tale decreto dovrà altresì essere stabilito che le imprese abbiano nel territorio dello Stato la sede legale e l'oggetto principale dell'attività e disposto il divieto di usufruire dei benefici fiscali da parte di imprese operanti in settori diversi da quelli dello spettacolo mediante operazioni societarie quali fusioni ed incorporazioni.

Art. 12

Oneri deducibili ai fini fiscali.

Nel secondo comma dell'art. 10 del decreto del Presidente della Repubblica 29 settembre 1973, n. 597, e successive modificazioni, dopo il n. 2) è aggiunto il seguente: "3) Le erogazioni liberali in denaro, nella misura che non ecceda il 2 per cento del reddito dichiarato al netto degli altri oneri deducibili, a favore di enti o istituzioni pubbliche, di fondazioni, di associazioni legalmente riconosciute che senza scopo di lucro svolgano esclusivamente attività nello spettacolo, effettuate per la realizzazione di nuove strutture, per il restauro e il potenziamento delle strutture esistenti, nonché per la produzione nei vari settori dello spettacolo. Le erogazioni liberali non utilizzate entro il secondo periodo di imposta successivo a quello della loro percezione per le finalità di cui al comma precedente costituiscono reddito imponibile in misura doppia del loro ammontare". Nel secondo comma dell'art. 6 del decreto del Presidente della Repubblica 29 settembre 1973, n. 598, e successive modificazioni, dopo il n. 2), è aggiunto il seguente: "3) Le erogazioni liberali in denaro, nella misura che non ecceda il 2 per cento del reddito complessivo dichiarato, a favore di enti o istituzioni pubbliche, di fondazioni, di associazioni legalmente riconosciute che senza scopo di lucro svolgano esclusivamente attività nello spettacolo, effettuate per la realizzazione di nuove strutture, per il restauro e il potenziamento delle strutture esistenti, nonché per la produzione nei vari settori dello spettacolo. Le erogazioni liberali non utilizzate entro il secondo periodo di imposta successivo a quello della loro percezione per le finalità di cui al comma precedente costituiscono reddito imponibile in misura doppia del loro ammontare".

Titolo III

NORME TRANSITORIE E FINALI

Art. 13

Norme transitorie.

Fino all'entrata in vigore delle leggi di riforma della musica, del cinema, della prosa, delle attività circensi e dello spettacolo viaggiante, i criteri e le procedure per l'assegnazione dei contributi e dei finanziamenti ai destinatari degli stessi rimangono quelli previsti dalle leggi vigenti per ciascuno dei settori medesimi ed a tal fine il Ministro del turismo e dello spettacolo, sentiti il Consiglio nazionale dello spettacolo, ove già costituito, e le competenti commissioni consultive previste dalle relative leggi, ripartisce annualmente il Fondo, comprensivo di quanto previsto al quinto comma dell'art. 15, tra i settori di attività ed enti previsti dalla vigente legislazione sullo spettacolo, in ragione del 42 per cento a favore degli enti autonomi lirici e delle istituzioni concertistiche assimilate, del 13 per cento per le attività musicali di cui al titolo III della legge 14 agosto 1967, n. 800, del 25 per cento per le attività cinematografiche, del 15 per cento per le attività teatrali di prosa, dell'1,5 per cento per le attività circensi e lo spettacolo viaggiante. La residua quota del 3,5 per cento è utilizzata per le finalità previste al secondo comma dell'art. 2 della presente legge. Nell'ambito di quanto previsto al comma precedente: a) il 4 per cento della quota del 13 per cento assegnata alle attività musicali è annualmente riservato al sostegno delle iniziative musicali all'estero; b) il 30 per cento della quota del 25 per cento assegnata alle attività cinematografiche è portato annualmente in aumento del Fondo di sostegno istituito dalla legge 23 luglio 1980, n. 378, e successive integrazioni. Fino al 50 per cento di detto incremento è destinato alla concessione di mutui settennali a tasso agevolato del 3 per cento per l'importo non superiore a lire 1,5 miliardi secondo le modalità che saranno fissate con decreto del Ministro del turismo e dello spettacolo.

Il mutuo è erogato a stato di avanzamento dei lavori; c) il 30 per cento della quota del 25 per cento assegnata alle attività cinematografiche è annualmente portato in aumento del Fondo di intervento di cui all'art. 2 della legge 14 agosto 1971, n. 819, e successive integrazioni e modificazioni; d) il 3 per cento della quota del 13 per cento assegnata alle attività musicali e il 3 per cento della quota del 15 per cento assegnata alle attività teatrali di prosa sono annualmente portati in aumento dello stanziamento istituito dall'art. 2, quarto comma, della legge 10 maggio 1983, n. 182, come modificato dalla legge 13 luglio 1984, n. 311, con estensione delle agevolazioni a tutte le attività musicali e teatrali ammesse alle operazioni della sezione autonoma del credito teatrale presso la Banca nazionale del lavoro. L'importo risultante ai sensi della presente lettera d) è utilizzato in parti uguali a favore delle attività musicali e delle attività teatrali di prosa; e) il 10 per cento della quota del 13 per cento assegnata alle attività musicali e il 10 per cento della quota del 15 per cento assegnata alle attività teatrali di prosa sono utilizzati per la istituzione presso la sezione autonoma per il credito teatrale della Banca nazionale del lavoro di un fondo con un conferimento annuale di pari importo, da utilizzare in parti uguali tra i due settori, destinato alla concessione di contributi in conto capitale a favore di esercenti o proprietari pubblici o privati di sale musicali e teatrali per l'adeguamento delle strutture e per il rinnovo degli arredi. Entro sessanta giorni dalla pubblicazione della presente legge il Ministro del turismo e dello spettacolo stabilisce con proprio decreto le modalità di utilizzazione e di gestione del Fondo nonché le norme che disciplinano la richiesta e l'assegnazione dei finanziamenti; f) la quota dell'1,5 per cento destinata alle attività circensi ed allo spettacolo viaggiante è ripartita annualmente in ragione del 60 per cento a favore delle attività circensi, di cui il 50 per cento finalizzato alla concessione di contributi per iniziative promozionali e

di spettacolo secondo le modalità fissate dal Ministro del turismo e dello spettacolo con proprio decreto, ed in ragione del 40 per cento a favore dello spettacolo viaggiante. Gli stanziamenti non utilizzati nel corso di un esercizio finanziario sono portati in aumento della dotazione del Fondo unico per lo spettacolo per l'esercizio finanziario successivo.

Art. 14

Ambito di applicazione delle agevolazioni fiscali nel settore cinematografico.

Le imprese di produzione e distribuzione cinematografiche usufruiscono delle agevolazioni di cui all'art. 7 della presente legge, relativamente alla parte di utili investita nella produzione o distribuzione del film nazionale ammesso alla programmazione obbligatoria ai sensi dell'art. 5, primo comma, della legge 4 novembre 1965, n. 1213. Del medesimo beneficio usufruisce altresì l'esercente di sale cinematografiche che nel periodo d'imposta considerato abbia osservato quanto previsto dall'art. 5, commi 2, 3, 4 e 5, della legge 4 novembre 1965, n. 1213.

Art. 15

Dotazione del Fondo unico per lo spettacolo e norma di copertura.

Al Fondo unico per lo spettacolo di cui al precedente art. 1 è assegnata per il triennio dal 1985 al 1987 la complessiva somma di lire 2.050 miliardi, in ragione di lire 600 miliardi per il 1985, lire 700 miliardi per il 1986 e lire 750 miliardi per il 1987. Al rifinanziamento del Fondo unico per lo spettacolo, per i successivi trienni si provvede in sede di legge finanziaria dello Stato. Confluiscono inoltre nel Fondo unico per lo spettacolo le somme stanziare o da stanziare nello stato di previsione

del Ministero del turismo e dello spettacolo in applicazione delle seguenti disposizioni legislative: a) regio decreto-legge 1° aprile 1935, n. 327, e regio decreto-legge 16 giugno 1938, n. 1547; b) articoli 7, 9, 11, 27 e 45 della legge 4 novembre 1965, n. 1213; c) primo comma, lettera a), dell'art. 2 della legge 14 agosto 1967, n. 800; d) art. 3 della legge 10 maggio 1970, n. 291; e) primo comma, quarto alinea, dell'art. 1 della legge 9 giugno 1973, n. 308; f) legge 13 aprile 1977, n. 141; g) art. 1 della legge 29 luglio 1980, n. 390; h) art. 21 della convenzione approvata con decreto del Presidente della Repubblica 10 agosto 1981, n. 521; i) legge 9 febbraio 1982, n. 37; l) sesto e quattordicesimo comma dell'art. 1 della legge 17 febbraio 1982, n. 43; m) terzo, settimo, undicesimo, tredicesimo, quattordicesimo e quindicesimo comma dell'art. 1; secondo comma, lettere a) e b), dell'art. 2; diciottesimo comma dell'art. 3 della legge 10 maggio 1983, n. 182. Per le somme di cui alla lettera h) del precedente comma resta fermo l'obbligo del versamento in entrata del bilancio dello Stato. Per l'anno 1985, le somme di cui al precedente terzo comma, ovvero le eventuali residue disponibilità sulle stesse esistenti, in caso di avvenuti utilizzi prima dell'entrata in vigore della presente legge, sono portate in aumento del Fondo unico per lo spettacolo mediante storno dai competenti capitoli dello stato di previsione del Ministero del turismo e dello spettacolo. All'onere derivante dall'attuazione della presente legge, pari a lire 600 miliardi per l'anno 1985, lire 700 miliardi per l'anno 1986, lire 750 miliardi per l'anno 1987, si provvede mediante corrispondente riduzione dello stanziamento iscritto, ai fini del bilancio del triennio 1985-87, al capitolo n. 6856 dello stato di previsione del Ministero del tesoro per l'anno 1985, all'uopo utilizzando lo specifico accantonamento. La dotazione del Fondo unico per lo spettacolo, da ripartire ai sensi dell'art. 2 della presente legge, è ridotta della somma necessaria per il versamento allo stato di previsione dell'entrata del

bilancio delle somme corrispondenti alle agevolazioni fiscali derivanti dal titolo II della presente legge, il cui onere per l'anno 1985 è valutato in lire tredici miliardi. Il Ministro del tesoro è autorizzato ad apportare, con propri decreti, le occorrenti variazioni di bilancio.

Art. 16

Entrata in vigore.

La presente legge entra in vigore il giorno successivo alla sua pubblicazione nella Gazzetta Ufficiale della Repubblica.

DECRETO 20 novembre 2007

Criteri e modalita' di erogazione di contributi in favore delle attivita' circensi e di spettacolo viaggiante, in corrispondenza degli stanziamenti del Fondo unico per lo spettacolo, di cui alla legge 30 aprile 1985, n. 163.

GU n.9 del 11-01-2008

IL MINISTRO PER I BENI E LE ATTIVITA' CULTURALI

Visto il decreto legislativo 20 ottobre 1998, n. 368, e successive modificazioni;

Vista la legge 30 aprile 1985, n. 163;

Vista la legge 18 marzo 1968, n. 337;

Vista la legge 28 luglio 1980, n. 390;

Vista la legge 9 febbraio 1982, n. 37;

Vista la legge 15 novembre 2005, n. 239;

Visto il decreto del Presidente della Repubblica 14 maggio 2007, n. 89;

Visto il decreto ministeriale 21 dicembre 2005 recante criteri e modalita' di erogazione di contributi in favore delle attivita' circensi, in

corrispondenza degli stanziamenti del Fondo unico per lo spettacolo di cui alla legge 30 aprile 1985, n. 163;

Visto il decreto ministeriale 21 dicembre 2005 recante criteri e modalita' di erogazione di contributi in favore delle attivita' di spettacolo viaggiante, in corrispondenza degli stanziamenti del Fondo unico per lo spettacolo di cui alla legge 30 aprile 1985, n. 163;

Acquisita l'intesa della Conferenza unificata di cui all' del decreto legislativo 28 agosto 1997, n. 281, nella seduta del 15 novembre 2007;

Decreta:

Art. 1

Efficacia

1. Il presente decreto ha carattere transitorio, in attesa della legge di individuazione dei principi fondamentali di cui all'7 della Costituzione, terzo comma.

Art. 2

Intervento finanziario per le attivita' circensi e di spettacolo viaggiante

1. Il Ministero per i beni e le attivita' culturali, attraverso la direzione generale per lo spettacolo dal vivo, di seguito definito «Amministrazione», eroga contributi ai soggetti che svolgono attivita' circense e di spettacolo viaggiante, in base agli stanziamenti destinati alle attivita' circensi e di spettacolo viaggiante dal Fondo unico per lo spettacolo, di seguito definito «Fondo», di cui alla legge 30 aprile 1985, n. 163. Ai fini dell'intervento finanziario dello Stato, sono considerate attivita' di spettacolo viaggiante quelle di cui all'art. 2 della legge 18 marzo 1968, n. 337, inserite nell'elenco delle attivita' spettacolari, trattenimenti ed attrazioni istituito dall' art.4 della stessa legge.

2. Ai fini dell'intervento finanziario dello Stato, sono considerati le attivita' relative alla produzione circense in Italia ed all'estero, la

strutturazione di aree attrezzate per l'esercizio dell'attività circense, i danni agli impianti conseguenti ad eventi fortuiti in Italia ed all'estero, le accertate difficoltà di gestione, l'acquisto di nuovi impianti, macchinari, attrezzature e beni strumentali, le iniziative promozionali, assistenziali ed educative.

3. Gli obiettivi che il Ministero intende perseguire con il presente decreto sono i seguenti:

- a) favorire la qualità artistica dello spettacolo circense ed il costante rinnovamento dell'offerta di spettacolo viaggiante e dell'arte circense italiana, promuovendo l'innovazione nella programmazione anche attraverso l'utilizzo di nuove tecnologie;
- b) consentire ad un pubblico sempre più ampio di accedere alla cultura circense ed alla conoscenza della tradizione dello spettacolo viaggiante, con particolare riguardo alle nuove generazioni ed alle categorie meno favorite;
- c) promuovere nella produzione dello spettacolo circense e viaggiante la qualità, l'innovazione, la ricerca, la sperimentazione di nuove tecniche e nuovi stili, anche favorendo il ricambio generazionale;
- d) agevolare la valorizzazione della tradizione italiana ed europea;
- e) sostenere la funzione sociale, ricreativa e pedagogica dell'attività circense e dello spettacolo viaggiante;
- f) sostenere la formazione e tutelare le professionalità in campo artistico, tecnico e organizzativo;
- g) incentivare la circuitazione e la diffusione dell'attività circense e dello spettacolo viaggiante;
- h) favorire il rinnovo degli impianti, macchinari, attrezzature e beni strumentali;
- i) sostenere la promozione internazionale della tradizione circense italiana all'estero.

4. Il direttore generale per lo spettacolo dal vivo, di seguito definito «direttore generale», con proprio decreto, tenuto conto di quanto previsto dalle leggi finanziaria e di bilancio, sentita la Commissione consultiva per i circhi e lo spettacolo viaggiante di cui all'art. 2 del decreto del Presidente della Repubblica 14 maggio 2007, n. 89, di seguito definita «Commissione», ed acquisito il parere della Conferenza delle regioni, dell'Unione delle province italiane e dell'Associazione nazionale dei comuni d'Italia, che si esprimono entro trenta giorni dalla richiesta da parte del direttore medesimo, trascorsi i quali il decreto puo' comunque essere adottato, stabilisce, in armonia con il totale dei contributi assegnati nell'anno precedente e con l'entita' delle domande complessivamente presentate, la quota delle risorse da assegnare a ciascuno dei settori circense e dello spettacolo viaggiante, dei soggetti e dei progetti di cui ai seguenti articoli.

Art. 3

Criteri generali di determinazione della base quantitativa e di attribuzione del contributo

1. Il contributo e' determinato sulla base delle voci di costo previste nel preventivo finanziario riconosciute ammissibili nelle percentuali e nei massimali stabiliti con le modalita' di cui al successivo comma 4, nonche', per i contributi per attivita' circense in Italia ed all'estero, e per iniziative promozionali, educative ed assistenziali, sulla base della valutazione qualitativa del progetto artistico di cui all' art. 5.
2. Il contributo non puo' comunque eccedere il pareggio tra entrate ed uscite dei preventivi e consuntivi del soggetto beneficiario.
3. Sono considerati ai fini della determinazione della base quantitativa i seguenti costi:
 - a) per l'attivita' circense in Italia, quelli concernenti gli oneri previdenziali ed assistenziali che complessivamente l'organismo circense prevede di versare presso qualsiasi ente pubblico competente,

calcolati sulle retribuzioni o i compensi corrisposti al personale comunque utilizzato, nonché quelli concernenti le rappresentazioni calcolati forfettariamente sulla base di una quota per ciascuna rappresentazione, rapportata alle dimensioni ed al numero di addetti del complesso circense;

b) per i danni da eventi fortuiti, la spesa per la ricostituzione degli impianti distrutti o danneggiati;

c) per le accertate difficoltà di gestione, il deficit di bilancio relativo all'anno precedente quello in cui si richiede il contributo;

d) per l'acquisto di nuovi impianti, macchinari, attrezzature e beni strumentali, la spesa relativa;

e) per le iniziative promozionali, i compensi e le spese di ospitalità per gli artisti, i membri delle giurie dei festival ed i relatori di convegni, nonché le spese di promozione e pubblicità; per le attività editoriali le spese redazionali, quelle per la stampa e la spedizione;

f) per le iniziative educative ed assistenziali, le spese istituzionali ed i compensi per il personale docente e dipendente, comprensivi di oneri sociali;

g) per la strutturazione delle aree attrezzate per l'esercizio dell'attività circense, il costo dei lavori;

h) per l'attività circense all'estero, quelli concernenti i viaggi ed i trasporti, nonché gli oneri previdenziali ed assistenziali versati nel periodo di svolgimento della tournée; per i viaggi e trasporti effettuati su strada, oltre agli oneri previdenziali, sono considerate spese forfettarie in relazione alle dimensioni ed al numero degli addetti del complesso circense.

4. Il direttore generale stabilisce annualmente le percentuali ed i massimali economici delle voci di costo di cui al comma 3, tenuto conto delle risorse disponibili e dell'entità delle domande complessivamente presentate, sentito il parere della competente

sezione della Consulta per lo spettacolo di cui all'art. 1 del decreto del Presidente della Repubblica 14 maggio 2007, n. 89.

5. Il contributo e' corrisposto per le rappresentazioni alle quali chiunque puo' accedere con l'acquisto di biglietto di ingresso, per ogni singola rappresentazione.

6. L'Amministrazione, sentita la Commissione, puo' attribuire il contributo a titolo diverso da quello richiesto, qualora le caratteristiche soggettive del richiedente o l'oggetto della domanda possano essere diversamente classificati, nell'ambito delle attivita' considerate dal presente decreto.

Art. 4

Presentazione della domanda, requisiti di ammissibilita' e determinazione del contributo

1. La domanda di ammissione a contributo deve essere presentata al Ministero per i beni e le attivita' culturali - Direzione generale per lo spettacolo dal vivo - Servizio attivita' di danza e per le attivita' circensi e lo spettacolo viaggiante, utilizzando unicamente i modelli predisposti dall'Amministrazione e disponibili con modalita' di trasmissione on-line, a mezzo di sistemi informatici dedicati, direttamente accessibili e fruibili dal sito Internet della direzione generale (www.spettacolo.beniculturali.it). Nelle more dell'applicazione del sistema di certificazione della firma digitale e dell'autenticita' della documentazione trasmessa in formato elettronico, due copie della suddetta domanda, di cui una in bollo, corredate della documentazione attestante il possesso dei requisiti soggettivi ed oggettivi richiesti per l'ammissione a contributo, devono essere presentate anche in formato cartaceo, direttamente o per mezzo del servizio postale mediante raccomandata con avviso di ricevimento, indicando sulla busta «Domanda di contributo – Settore attivita' circensi e spettacolo viaggiante». Nel caso di invio per posta, fa fede la data di spedizione.

Nel caso di attivita' all'estero in piu' Paesi, dovranno essere presentate singole domande per ciascuna iniziativa programmata. La domanda di contributo deve essere corredata di:

a) nel caso di soggetti giuridici privati (associazioni, fondazioni, societa) copia conforme all'originale dell'atto costitutivo e dello statuto, in forma di atto pubblico o di scrittura privata registrata, nonche' elenco dei soci, qualora tali atti non siano gia' in possesso dell'Amministrazione;

b) nel caso di cui alla precedente lettera a), dichiarazione resa ai sensi dell'art. 46 del decreto del Presidente della Repubblica 28 dicembre 2000, n. 445, con la quale si rappresentano eventuali variazioni ai dati risultanti dagli atti di cui alla medesima lettera a);

c) certificato di iscrizione alla camera di commercio competente (con esclusione delle domande per iniziative promozionali, assistenziali ed educative);

d) progetto artistico e preventivo finanziario, redatti secondo l'apposito modello predisposto dall'Amministrazione;

e) dichiarazione di osservanza dei contratti collettivi nazionali di lavoro qualora sussistano per le categorie impiegate nell'attivita' sovvenzionata;

f) per i contributi al settore circense, dichiarazione resa ai sensi dell'art. 46 del decreto del Presidente della Repubblica 28 dicembre 2000, n. 445, di non aver riportato condanne per i delitti di cui al titolo IX-bis del libro II del codice penale, e di non aver commesso ogni altra violazione di disposizioni normative statali e dell'Unione europea in materia di protezione degli animali.

2. Nessun soggetto puo' essere ammesso a contributo se non ha svolto attivita' per almeno tre anni nel settore circense e dello spettacolo viaggiante.

3. Per i soggetti già sovvenzionati negli anni precedenti, la domanda di contributo può essere sottoposta al parere della Commissione, a condizione che sia stato presentato il rendiconto artistico e finanziario relativo al penultimo anno antecedente quello cui si riferisce la domanda.

4. Per gli enti pubblici la delibera di assunzione della spesa deve essere presentata entro sessanta giorni dal termine di legge stabilito per la deliberazione dei relativi bilanci di previsione. In caso di inadempienza, il direttore generale dispone la decadenza dal contributo.

5. Il termine per la presentazione delle domande è fissato al 31 ottobre dell'anno antecedente il periodo per il quale si chiede il contributo ed al 31 ottobre dello stesso anno cui si riferisce il contributo per i soli acquisti di beni strumentali dello spettacolo viaggiante. Entro il successivo termine del 31 gennaio è possibile inoltrare, con le stesse modalità di presentazione delle domande, eventuali integrazioni, specifiche o modifiche relative al progetto artistico presentato con riferimento alle domande per attività circense in Italia ed all'estero e per iniziative promozionali, assistenziali ed educative. Il termine per la presentazione delle domande per attività circense all'estero è fissato al 31 dicembre dell'anno antecedente quello cui si riferisce il contributo. Le domande di contributo per evento fortuito devono essere presentate entro sessanta giorni dalla data dell'evento. Le domande di contributo per difficoltà di gestione devono essere presentate entro il 28 febbraio dell'anno successivo a quello cui si riferisce il contributo. I termini previsti nel presente comma sono perentori.

6. L'entità del contributo è determinata con provvedimento del direttore generale, sentita la Commissione.

7. Le regioni trasmettono annualmente alla direzione generale gli elenchi dei soggetti sostenuti finanziariamente, anche dagli enti locali,

per le attivita' di cui al presente decreto, indicando la tipologia dell'attivita' medesima e l'importo del contributo.

Art. 5

Valutazione qualitativa

1. Ai fini dell'assegnazione dei contributi per attivita' circense in Italia ed all'estero nonche' per iniziative promozionali, assistenziali ed educative, la valutazione qualitativa e' determinata dalla Commissione.

2. La Commissione tiene conto della qualita' artistica dei progetti.

3. Ai fini della valutazione artistica, la Commissione tiene conto della corrispondenza dei progetti agli obiettivi di cui all'art. 2, comma 3, e dei seguenti elementi, rendendo preventivamente pubblici i parametri ad essi attribuiti:

- a) rilevanza locale, nazionale o internazionale, del complesso circense;
- b) stabilita' pluriennale e regolarita' gestionale-amministrativa dell'organismo, nonche' continuita' del nucleo artistico;
- c) attendibilita' del programma artistico in relazione anche al numero delle rappresentazioni preventivate;
- d) numero e rilevanza delle localita' visitate;
- e) impiego di personale non familiare;
- f) impiego di giovani di eta' compresa tra i diciotto ed i trenta anni;
- g) agevolazioni previste a favore del mondo della scuola, del lavoro e dei disabili.

4. La Commissione, relativamente agli anni precedenti quello per il quale e' richiesto il contributo, e segnatamente all'ultimo triennio, tiene in particolare considerazione i seguenti elementi:

- a) l'andamento del numero degli spettatori paganti nonche' dei relativi incassi, con riferimento al contesto socioeconomico del territorio;
- b) la capacita' imprenditoriale di reperire risorse da parte di soggetti e istituzioni private e /o di enti territoriali.

5. Per l'attivita' all'estero, la Commissione, accertata la validita' artistica dell'iniziativa e la sua idoneita' a rappresentare la cultura italiana nel mondo, tiene altresì conto:

- a) dell'apporto finanziario del Paese ospitante;
- b) dell'area geografica e della localita' presso cui si svolge l'attivita' circense.

L'entita' del contributo non puo' superare le spese di viaggio e trasporto, nonche' l'importo degli oneri sociali esposti nel preventivo, fermo restando il limite del pareggio tra entrate ed uscite del preventivo.

6. Una valutazione qualitativa favorevole conferma, aumenta fino a tre volte ovvero diminuisce l'ammontare della base quantitativa, fermo restando il limite del pareggio tra entrate ed uscite del preventivo.

Art. 6

Erogazione del contributo. Controlli

1. Nel caso di progetti artistici di particolare rilevanza finanziaria, l'Amministrazione puo' prendere in considerazione una parte dei costi ammissibili, concedendo la facolta' di ridurre i costi dell'attivita', fermi restando i minimi previsti per l'attivita' circense. Resta fermo l'obbligo di presentare il consuntivo in ordine a tutta l'attivita' svolta, ai sensi del comma 3 del presente articolo.

2. Sui contributi assegnati per attivita' circense in Italia e per iniziative promozionali, assistenziali ed educative, l'Amministrazione puo' erogare acconti nella misura del sessanta per cento per i soggetti che abbiano ottenuto l'intervento statale da almeno tre anni, sempre che sia stata presentata e regolarizzata la documentazione relativa agli anni precedenti.

3. Ai fini dell'erogazione dei contributi ovvero dei saldi nel caso di cui al comma 2 del presente articolo, i soggetti beneficiari devono presentare una dichiarazione, ai sensi degli articoli 46 e 47 del decreto

del Presidente della Repubblica 28 dicembre 2000, n. 445, redatta su appositi modelli on-line predisposti dell'Amministrazione, con cui viene autocertificata la corrispondenza dei dati indicati con quelli di bilancio, e nella quale sono riportati:

a) rendiconto finanziario relativo all'attività svolta;

b) dettagliata relazione artistica relativa all'attività svolta.

Per l'attività circense in Italia, oltre ai punti a) e b), nella stessa dichiarazione devono anche essere indicati:

numero delle rappresentazioni effettuate;

incassi delle rappresentazioni effettuate;

numero delle regioni e piazze visitate;

numero di addetti stabilmente impiegato;

versamento dei contributi previdenziali ed assistenziali relativi all'attività sovvenzionata.

Per le iniziative promozionali, assistenziali ed educative, oltre ai punti a) e b) nella stessa dichiarazione deve essere riportato l'elenco delle fatture complete dei dati identificativi attestanti le spese sostenute per l'iniziativa sovvenzionata.

4. Per le attività all'estero, devono essere altresì trasmesse la dichiarazione dell'autorità diplomatica competente o degli istituti italiani di cultura all'estero attestante il periodo di effettuazione dell'attività ed il numero delle rappresentazioni effettuate, le fatture quietanzate relative alle spese di viaggio e trasporto e/o i singoli biglietti, l'elenco degli addetti, nonché la certificazione liberatoria ENPALS attestante gli oneri versati per il periodo dell'attività all'estero.

Qualora le spese ammissibili siano documentate in misura inferiore al contributo concesso, lo stesso viene ridotto.

5. L'erogazione del contributo è subordinata alla corrispondenza con quanto previsto dalle leggi finanziaria e di bilancio.

Qualora provvedimenti finanziari o di spesa successivi all'adozione del decreto di cui all'art. 2, comma 2 determinino una consistenza del Fondo inferiore, il direttore generale provvede alla proporzionale riduzione delle risorse ripartite e conseguentemente dei contributi assegnati.

6. L'Amministrazione puo' procedere a verifiche amministrativo-contabili, anche a campione, al fine di accertare la regolarita' dei bilanci e degli altri atti relativi all'attivita' sovvenzionata, a tal fine accedendo anche alla documentazione conservata presso il soggetto beneficiario e condizionando, ove opportuno, l'erogazione dell'intero contributo, o di parte dello stesso, all'esito della verifica.

7. Ad eccezione di casi di errore materiale dell'Amministrazione, non sono ammissibili riesami dei provvedimenti di determinazione dei contributi o l'assegnazione di interventi integrativi anche in presenza di maggiori costi per l'attivita' svolta.

8. Nel caso di contributi per attivita' circense in Italia e per iniziative promozionali, assistenziali ed educative, l'importo del contributo e' proporzionalmente diminuito quando l'attivita' svolta e' ridotta in misura superiore al quindici per cento rispetto a quella valutata in sede di assegnazione.

9. La variazione di elementi artistici sostanziali del programma, rispetto a quelli indicati nel progetto inizialmente presentato, va previamente comunicata e motivata all'Amministrazione, che provvede a sottoporre nuovamente, per tale solo aspetto, il progetto alla Commissione ai fini della conferma o della variazione del contributo. Non e' ammissibile l'effettuazione di attivita' all'estero in Paesi diversi da quelli per i quali i contributi sono stati concessi.

Art. 7

Decadenza dal contributo

1. I soggetti beneficiari del contributo ai sensi del presente decreto sono tenuti a presentare, entro il 31 dicembre dell'anno successivo a quello di assegnazione del contributo medesimo, la documentazione consuntiva di cui all'art. 6, comma 3. Qualora tale documentazione non sia presentata entro il citato termine ovvero contenga elementi non veritieri, e' disposta con provvedimento del direttore generale la decadenza dal contributo, con recupero delle somme gia' eventualmente versate.
2. Per i contributi al settore circense, la decadenza e' disposta anche nel caso di condanna definitiva per i delitti di cui al titolo IX-bis del libro II del codice penale, o di ogni altra violazione di disposizioni normative statali e dell'Unione europea in materia di protezione degli animali.

Art. 8

Elenco di cui all'art. 4 della legge 18 marzo 1968, n. 337

1. Ai fini dell'intervento finanziario dello Stato, e' istituito presso la direzione generale l'elenco delle attivita' spettacolari, dei trattenimenti e delle attrazioni di cui all'art. 4 della legge 18 marzo 1968, n. 337.
2. L'aggiornamento dell'elenco e' effettuato con decreto del direttore generale, di concerto con il direttore generale della pubblica sicurezza del Ministero dell'interno, su conforme parere della Commissione. Competenti all'accertamento degli aspetti tecnici di sicurezza e di igiene al fine dell'iscrizione nel suddetto elenco, ai sensi dell'art. 4, comma 2, del decreto legislativo 8 gennaio 1998, n. 3, e dell'art. 141, lettera d) del regio decreto 6 maggio 1940, n. 635, modificato dal decreto del Presidente della Repubblica 28 maggio 2001, n. 311, sono le Commissioni di vigilanza.
3. L'inserimento di nuove attrazioni e' effettuato su presentazione, da parte dei soggetti interessati (operatori del settore, associazioni di categoria, ditte costruttrici), di domanda in bollo con l'indicazione della

denominazione dell'attrazione, delle caratteristiche tecnico-costruttive e funzionali, nonché della categoria (grande, media, piccola) nella quale si chiede l'inserimento della stessa attrazione. La domanda deve essere corredata della relazione di un professionista abilitato, di adeguata documentazione fotografica e tecnica, nonché del verbale della Commissione di vigilanza competente da cui risulti il parere favorevole sugli aspetti tecnici, di sicurezza e di igiene.

4. Può essere richiesta, con domanda in bollo, anche la modifica della denominazione e/o della descrizione delle caratteristiche tecnico-funzionali di attrazioni già inserite in elenco, corredata di relazione contenente i motivi della richiesta, supportati, nel caso di modifiche rilevanti, di adeguata documentazione tecnica. In quest'ultimo caso può essere richiesto il parere favorevole della Commissione di vigilanza. La modifica dell'elenco viene effettuata su conforme parere della Commissione.

5. La cancellazione di attrazioni già iscritte in elenco è effettuata su richiesta dei soggetti interessati di cui al comma 3 del presente articolo, su conforme parere della Commissione.

Art. 9

Attività circense in Italia

1. Ai fini dell'intervento finanziario dello Stato, è considerata attività circense quella nella quale un'impresa, sotto un tendone di cui ha la disponibilità, presenta al pubblico, in una o più piste, uno spettacolo nel quale si esibiscono clown, ginnasti, acrobati, trapezisti, prestidigitatori, animali esotici e/o domestici addestrati. È considerata altresì attività circense quella che si svolge, con i medesimi tipi di spettacolo, nelle arene prive di tendone, oppure all'interno di strutture stabili a ciò destinate in via esclusiva.

2. La denominazione del complesso circense per il quale è richiesto il contributo deve essere esattamente indicata nella domanda. I nomi e

cognomi di persona diversa dal titolare possono essere usati come denominazione del complesso circense soltanto quando la persona del cui nome o cognome si fa uso faccia parte del nucleo familiare del titolare entro il primo grado, ovvero sia stato scritturato nell'anno dal medesimo per l'esecuzione di uno o più numeri di particolare rilievo nello spettacolo. In quest'ultimo caso deve essere allegata all'istanza copia autenticata del contratto di scritturazione.

3. Può essere concesso un contributo agli esercenti circensi a condizione che:

a) siano in possesso, da almeno tre anni, della licenza di cui all'art. 69 T.U.L.P.S., o che succedano al titolare del circo mortis causa o per collocamento a riposo dello stesso titolare;

b) abbiano svolto almeno centocinquanta rappresentazioni nel biennio precedente quello per il quale è richiesto il contributo, documentate con attestazioni SIAE;

c) effettuino nel corso dell'anno almeno centocinquanta rappresentazioni;

d) utilizzino continuativamente nel corso dell'anno almeno otto addetti. Quest'ultimo requisito deve essere documentato tramite attestazione liberatoria ENPALS, certificato di stato di famiglia o atto costitutivo di impresa familiare.

Art. 10

Attività circense all'estero

1. Può essere concesso un contributo agli esercenti circensi per le attività da svolgersi all'estero a condizione che:

a) siano in possesso, da almeno tre anni, della licenza di cui all'art. 69 T.U.L.P.S., o che succedano al titolare del circo mortis causa o per collocamento a riposo dello stesso titolare;

- b) abbiano svolto almeno centocinquanta rappresentazioni nel biennio precedente quello per il quale e' richiesto il contributo, documentate con attestazioni SIAE;
 - c) svolgano non oltre otto mesi di attivita' all'estero;
 - d) effettuino almeno novanta rappresentazioni in Italia;
 - e) il complesso circense sia dotato di un'adeguata struttura organizzativa e tecnica.
2. Durante lo svolgimento della tournée il complesso circense deve avere una denominazione che richiami la tradizione circense italiana ovvero utilizzi il cognome del titolare o di un componente del nucleo familiare del titolare stesso, o di un artista scritturato per la tournée che esegua uno o piu' numeri di particolare rilievo nello spettacolo. In quest'ultimo caso deve essere allegata all'istanza copia del contratto di scritturazione.

Art. 11

Strutturazione di aree attrezzate per l'esercizio dell'attivita' circense

1. Puo' essere concesso un contributo per la strutturazione di aree attrezzate per l'esercizio dell'attivita' circense a persone fisiche, enti pubblici e privati, associazioni ed istituzioni a condizione che:
- a) siano proprietari o abbiano la disponibilita' dell'area da strutturare per almeno un decennio;
 - b) si impegnino a vincolare l'area prescelta per almeno dieci anni all'esercizio dell'attivita' circense;
 - c) presentino un progetto dettagliato dei lavori da eseguire, completo dei relativi costi, redatto da professionista iscritto all'albo, approvato con delibera del comune competente;
 - d) l'area rientri in un comune in regola con le disposizioni dell'art. 9 della legge 18 marzo 1968, n. 337.

2. Per la liquidazione del contributo deve essere trasmessa la seguente documentazione:

- a) fatture quietanzate ed in regola con le vigenti disposizioni fiscali comprovanti le spese di strutturazione sostenute;
- b) certificato comunale attestante l'agibilita' dell'area strutturata;
- c) ove trattasi di comuni, delibera di approvazione dei lavori realizzati con i relativi costi.

Art. 12

Danni conseguenti ad evento fortuito

1. Puo' essere concesso un contributo per la ricostituzione degli impianti distrutti o danneggiati da eventi fortuiti agli esercenti circensi e dello spettacolo viaggiante a condizione che:

- a) siano in possesso della licenza di cui all'art. 69 T.U.L.P.S. da almeno tre anni;
- b) nel caso di imprese circensi, abbiano effettuato nel corso del biennio precedente al verificarsi dell'evento fortuito almeno centocinquanta rappresentazioni;
- c) qualora l'evento fortuito consista in un incendio, che abbiano contratto polizza di assicurazione per un massimale che copra almeno per il venticinque per cento il valore dell'impianto e/o delle attrezzature distrutte o danneggiate dall'incendio.

2. La domanda deve essere corredata di:

- a) relazione nella quale siano indicate dettagliatamente le circostanze dell'evento e l'entita' del danno subito;
- b) dichiarazione rilasciata da una pubblica autorita' competente (pubblica sicurezza, Vigili del fuoco, Polizia municipale, Carabinieri, autorita' diplomatiche o consolari) eventualmente intervenuta o che abbia comunque avuto conoscenza dell'evento, nella quale vengano

attestati la data, il luogo, le cause e le circostanze dell'evento e vengano

sommariamente descritti i danni riportati dagli impianti e dalle attrezzature;

c) documentazione fotografica degli impianti distrutti o danneggiati, retrofirmata dal richiedente con l'indicazione della data e del luogo dell'evento;

d) relazione tecnica di ditta specializzata o di professionista abilitato, dalla quale risulti la consistenza e la valutazione dei danni subiti;

e) preventivo di spesa per la ricostituzione degli impianti e delle attrezzature distrutte o danneggiate;

f) per gli esercenti circensi, attestazione della SIAE dalla quale risulti che il richiedente ha effettuato almeno centocinquanta rappresentazioni nel biennio precedente;

g) originale o copia autenticata della polizza di assicurazione, nel caso di incendio.

3. Per la liquidazione del contributo concesso deve essere inviata la seguente documentazione:

a) fatture quietanzate ed in regola con le vigenti disposizioni fiscali, comprovanti la spesa sostenuta;

b) dichiarazione della ditta che ha provveduto ai lavori, comprovante l'avvenuta consegna del materiale e/o l'effettuazione dei lavori di ricostituzione delle attrezzature danneggiate, l'avvenuto saldo delle fatture nonché fotografie dell'attrazione ricostituita, convalidata dal legale rappresentante della ditta stessa;

c) dichiarazione sostitutiva dell'atto di notorietà, resa ai sensi degli articoli 46 e 47 del decreto del Presidente della Repubblica 28 dicembre 2000, n. 445, nella quale l'interessato attesti, sotto la propria responsabilità, che:

non sono stati richiesti e ottenuti altri contributi per i medesimi danni subiti, da parte di altri organismi pubblici o privati.

In caso affermativo e' tenuto ad indicare l'ente erogatore e l'ammontare del contributo;

per il danno prodotto dall'evento fortuito non esiste alcuna copertura assicurativa; qualora invece sia stata contratta una polizza di assicurazione, l'interessato e' tenuto a dichiararlo, indicando l'importo del risarcimento che sia stato eventualmente concordato o liquidato.

Resta fermo quanto previsto nel precedente comma 1, in materia di copertura assicurativa in caso di incendio;

d) qualora il danno sia stato provocato da incendio, copia del provvedimento di archiviazione (chiusura inchiesta) emesso dalla competente autorita' giudiziaria, nonche' dichiarazione della compagnia di assicurazione attestante l'importo del risarcimento liquidato o concordato.

Art. 13

Accertate difficulta' di gestione

1. Puo' essere concesso un contributo per accertate difficulta' di gestione agli esercenti circensi e dello spettacolo viaggiante a condizione che:

a) siano in possesso della licenza di cui all'art. 69 T.U.L.P.S. da almeno tre anni;

b) nel caso di imprese circensi, abbiano effettuato nel corso del biennio precedente la difficulta' di gestione, almeno centocinquanta rappresentazioni. Le difficulta' di gestione devono essere obiettivamente gravi e non dipendenti da cattiva amministrazione dell'esercente e devono essere documentate.

2. La domanda deve essere corredata di:

- a) nel caso di imprese circensi, attestazione della SIAE dalla quale risulti che il richiedente ha effettuato nel biennio precedente almeno centocinquanta rappresentazioni;
- b) rendiconto finanziario;
- c) relazione dettagliata sulle cause che hanno determinato la situazione deficitaria;
- d) documentazione contabile concernente la situazione deficitaria;
- e) eventuali attestazioni di pubbliche autorità sulle cause che hanno determinato la difficoltà di gestione;
- f) ogni altra documentazione bancaria, giudiziaria e amministrativa, relativa alla situazione deficitaria.

Art. 14

Acquisto di nuovi impianti, macchinari, attrezzature e beni strumentali

1. Può essere concesso un contributo per acquisto di nuovi impianti, macchinari, attrezzature e beni strumentali agli esercenti circensi, di spettacolo viaggiante e di moto autoacrobatiche a condizione che:
 - a) siano già in possesso da almeno tre anni della licenza di cui all'art. 69 T.U.L.P.S.;
 - b) nel caso di imprese circensi, abbiano effettuato nel corso del biennio precedente quello per il quale viene richiesto il contributo, almeno centocinquanta rappresentazioni e si impegnino ad effettuare centocinquanta rappresentazioni nell'anno per il quale viene richiesto il contributo;
 - c) acquistino impianti, macchinari, attrezzature e beni strumentali nuovi di fabbrica e non usati.
2. Gli esercenti di motoautoacrobatiche possono richiedere contributi solo ai sensi del presente articolo.
3. Ulteriori contributi per le finalità di cui al presente articolo potranno essere concessi al medesimo richiedente solo dopo che siano trascorsi

due anni a decorrere dall'anno successivo alla precedente assegnazione. Nel caso di imprese circensi, devono essere state effettuate almeno centocinquanta rappresentazioni nel biennio precedente l'anno per il quale viene richiesto il contributo.

4. Nel caso di esercenti di motoautoacrobatiche devono essere trascorsi almeno sei anni dalla precedente assegnazione e nello stesso periodo devono essere state effettuate almeno seicento rappresentazioni.

5. Per l'acquisto di autocaravan e, solo per il settore circense, per l'acquisto di autoveicoli, la liquidazione del contributo e' subordinata alla presentazione della copia autenticata della carta di circolazione dell'autoveicolo, ovvero di autocertificazione attestante che lo stesso e' classificato ad uso speciale circhi o spettacolo viaggiante.

6. Per l'acquisto delle seguenti attrezzature, non possono essere concessi contributi se non e' trascorso dalla precedente assegnazione il numero di anni a fianco di ciascuno indicati:

a) chapiteaux ed accessori, autoveicoli o trattori di vario genere, gradinate e tribune: anni cinque;

b) gruppi elettrogeni, autocaravan: anni otto.

7. L'eventuale rinuncia al contributo assegnato esclude l'esercente dalla possibilita' di presentare domanda di contributo nell'anno successivo a quello di assegnazione.

8. La domanda deve essere corredata della seguente documentazione per gli esercenti circensi:

attestazione SIAE dalla quale risulti che il richiedente ha effettuato almeno centocinquanta rappresentazioni nel biennio precedente;

preventivo di spesa rilasciato dalla ditta venditrice;

per gli esercenti dello spettacolo viaggiante:

fatture quietanzate ed in regola con le vigenti disposizioni fiscali, emesse nell'anno per il quale viene richiesto il contributo, concernenti l'avvenuto acquisto di attrazioni dello spettacolo viaggiante.

9. Per la liquidazione del contributo concesso deve essere inviata la seguente documentazione:

- a) dichiarazione comprovante l'avvenuta consegna dei beni acquistati e il saldo della fattura, nonché documento di trasporto rilasciato dalla ditta venditrice. In caso di pagamento rateale dovrà essere altresì attestata l'esistenza o meno di riserva di proprietà sul bene acquistato;
- b) certificato di iscrizione alla camera di commercio competente ovvero certificazione di vigenza del tribunale concernente sia il soggetto richiedente sia la ditta fornitrice dei nuovi impianti acquistati;
- c) dichiarazione tecnico-descrittiva dell'impianto, rilasciata dal legale rappresentante della ditta venditrice, attestante anche che trattasi di attrezzature nuove di fabbrica e non usate;
- d) documentazione fotografica di ciascun impianto acquistato, convalidata dal legale rappresentante della ditta venditrice;
- e) solo per gli esercenti circensi: fatture in originale, quietanzate ed in regola con le vigenti disposizioni fiscali, comprovanti l'avvenuto acquisto, nell'anno per il quale è stato concesso il contributo, dei nuovi impianti;
- f) solo per gli esercenti dello spettacolo viaggiante:
certificato di collaudo dell'attrazione acquistata redatto da un professionista abilitato.

Art. 15

Iniziative promozionali, assistenziali ed educative

1. Può essere concesso un contributo non cumulabile con le altre forme di contribuzione previste dal presente decreto, a soggetti pubblici e privati operanti nel settore che realizzano progetti di:

- a) sviluppo, divulgazione, informazione e formazione del pubblico nel campo dell'attività circense e dello spettacolo viaggiante. Tali progetti possono articolarsi in seminari, convegni, mostre, festival e rassegne,

iniziative editoriali, spot radiotelevisivi, centri di documentazione, museali ed altre forme di divulgazione anche multidisciplinari;

b) iniziative assistenziali a favore degli operatori del settore, ed iniziative educative, quali stages, laboratori, corsi di perfezionamento professionale di quadri artistici, tecnici ed amministrativi, con carattere istituzionale e continuativo, in presenza di un corpo docente di accertata qualificazione professionale e di adeguati spazi attrezzati.

2. I contributi per festival circensi possono essere concessi a condizione che:

a) si tratti di manifestazioni a carattere competitivo, con selezioni, serata finale e consegna dei premi;

b) le manifestazioni stesse siano di particolare rilevanza nazionale ed internazionale e contribuiscano alla diffusione, al rinnovamento ed allo sviluppo della cultura circense, anche in relazione alla promozione del turismo culturale, e siano realizzate in un medesimo luogo ed in un arco di tempo limitato, preferibilmente in un periodo nel quale non si registra il maggiore afflusso di pubblico per l'ordinaria attivita' circense;

c) vi siano esibizioni di artisti provenienti dalle scuole circensi italiane e/o straniere piu' rappresentative;

d) la giuria sia composta prevalentemente da personalita' di chiara fama nazionale e/o internazionale nell'ambito del mondo circense e dello spettacolo.

3. Le manifestazioni, le iniziative e le rassegne consistenti nella presentazione di numeri abitualmente inclusi negli spettacoli circensi possono essere considerate iniziative promozionali a condizione che non si svolgano nell'ambito di un complesso circense. Peraltro, qualora l'attivita' promozionale si svolga in forma di presentazione di spettacoli, essa non deve configurarsi, per le modalita' di svolgimento e durata, come ordinaria attivita' circense.

Art. 16

Disposizioni finali

1. Ai sensi della vigente normativa, il direttore generale puo' disporre la liquidazione, in ragione del cinquanta per cento del contributo assegnato nell'anno precedente, di anticipazioni sui contributi, ancora da assegnarsi, di cui agli articoli 9 e 15 del presente decreto, a soggetti che abbiano presentato regolare domanda ai sensi del presente decreto e che siano stati destinatari del contributo per almeno tre anni e ne abbiano regolarmente documentato l'attivita'. Con provvedimento del direttore generale possono essere stabilite garanzie in relazione all'anticipata liquidazione di cui al presente comma.

2. Per il solo anno 2008:

a) il termine perentorio per la presentazione delle domande di cui agli articoli 9, 10, 11, 14 (esclusivamente per il settore circense) e 15, e' fissato al trentesimo giorno successivo all'entrata in vigore del presente decreto;

b) non possono essere presentate eventuali integrazioni, specifiche o modifiche relative al progetto artistico presentato.

3. I criteri di valutazione di cui all'art. 5 hanno validita' per l'anno 2008 in attesa della definizione, d'intesa con gli enti territoriali, di indicatori di qualita' e di percentuali per l'attribuzione dei fondi su base quantitativa e qualitativa. Qualora tale intesa non venga raggiunta, il predetto articolo continua ad applicarsi per gli anni successivi.

Art. 17

Entrata in vigore

1. Il presente decreto entra in vigore il giorno successivo a quello della sua pubblicazione nella Gazzetta Ufficiale.

2. A decorrere dall'entrata in vigore del presente decreto sono abrogati il decreto del Ministro per i beni e le attivita' culturali 21 dicembre 2005 recante «Criteri e modalita' di erogazione dei contributi alle

attività circensi, a valere sul Fondo unico per lo spettacolo di cui alla legge 30 marzo 1985, n. 163», e il decreto del Ministro per i beni e le attività culturali 21 dicembre 2005 recante «Criteri e modalità di erogazione dei contributi alle attività di spettacolo viaggiante, a valere sul Fondo unico per lo spettacolo di cui alla legge 30 marzo 1985, n. 163, ed in materia di autorizzazione all'esercizio dei parchi di divertimento».

Roma, 20 novembre 2007

Il Ministro: Rutelli

Registrato alla Corte dei conti il 7 dicembre 2007

Ufficio di controllo preventivo sui Ministeri dei servizi alla persona e dei beni culturali, registro n. 7, foglio n. 128.

Il circo, parte integrante della cultura europea

Risoluzione del Parlamento europeo sulle nuove sfide per il circo quale parte della cultura europea (2004/2266(INI))

Il Parlamento europeo

- vista la sua risoluzione del 16 marzo 1984 concernente l'istruzione dei figli di genitori senza fissa dimora,
- vista la risoluzione del Consiglio e dei ministri dell'istruzione riuniti in sede di Consiglio, del 22 maggio 1989, concernente la scolarizzazione dei figli di genitori che esercitano professioni itineranti,
- vista la risoluzione del Consiglio e dei ministri dell'istruzione riuniti in sede di Consiglio, del 22 maggio 1989, concernente la scolarizzazione dei figli degli zingari e dei girovaghi,
- viste le relazioni della Commissione sull'applicazione delle misure

adottate nella risoluzione del 22 maggio 1989 dal Consiglio e dai ministri dell'istruzione riuniti in sede di Consiglio (COM(1996)0494 e COM(1996)0495),

- visto il regolamento (CE) n. 338/97 del Consiglio, del 9 dicembre 1996, relativo alla protezione di specie della flora e della fauna selvatiche mediante il controllo del loro commercio,
 - vista la direttiva 1999/22/CE del Consiglio, del 29 marzo 1999, relativa alla custodia degli animali selvatici nei giardini zoologici,
 - visto il regolamento (CE) n. 539/2001 del Consiglio, del 15 marzo 2001, che adotta l'elenco dei paesi terzi i cui cittadini devono essere in possesso del visto all'atto dell'attraversamento delle frontiere esterne e l'elenco dei paesi terzi i cui cittadini sono esenti da tale obbligo,
 - visto il regolamento (CE) n. 1808/2001 della Commissione, del 30 agosto 2001, recante modalità d'applicazione del regolamento (CE) n. 338/97 del Consiglio,
 - visto l'articolo 45 del suo regolamento interno,
 - vista la relazione della commissione per la cultura e l'istruzione (A6-0237/2005),
- A. considerando che la maggior parte degli aspetti di ordine culturale, educativo, tecnico e giuridico connessi all'attività circense sono disciplinati a livello degli Stati membri e non a livello comunitario,
- B. considerando che, in linea di principio, non esiste una legislazione specifica che regoli le questioni riguardanti il circo e che pertanto le attività circensi sono normalmente soggette alla giurisprudenza relativa ad altri settori, quali istruzione, attività ricreative, infrastrutture, trasporti, attrezzature, attività artistiche, mobilità, adunanze pubbliche, protezione antincendio e protezione degli animali,
- C. considerando che la mobilità transfrontaliera, in quanto una delle caratteristiche distintive del mondo circense, evidenzia l'esigenza di considerare la situazione del circo in una prospettiva europea e di elaborare provvedimenti dell'Unione europea relativamente a tale settore,
- D. considerando che la mobilità del mondo circense non facilita la scolarizzazione dei bambini che appartengono a comunità

itineranti, che richiede assiduità nella presenza scolastica, e che occorre altresì favorire e sostenere i centri di formazione professionale ai mestieri del circo, il che giustifica l'esigenza di provvedimenti a livello europeo,

- E. considerando che l'integrazione di questi bambini e il loro inserimento nella vita sociale e professionale europea devono essere garantiti in maniera efficace,
- F. considerando auspicabile che si riconosca il circo tradizionale, compresi gli esercizi con animali, come parte della cultura europea,

Riconoscimento del circo come parte della cultura europea

- 1. chiede alla Commissione di prendere iniziative concrete che conducano al riconoscimento del circo come parte della cultura europea;
- 2. invita gli Stati membri che non lo hanno già fatto a riconoscere il circo come parte della cultura europea;

Istruzione scolastica e formazione professionale

- 3. chiede alla Commissione di elaborare uno studio sull'istruzione scolastica dei bambini che appartengono a comunità itineranti, aggiornando le sopramenzionate relazioni della Commissione del 1996 relativo all'applicazione della risoluzione del Consiglio del 22 maggio 1989 negli Stati membri, e di comunicare entro un anno i risultati di tale studio al Parlamento europeo;
- 4. invita la Commissione, in collaborazione con le organizzazioni rappresentative dei genitori di tali bambini, a predisporre meccanismi di cooperazione tra gli Stati membri al fine di garantire e favorire un livello adeguato di istruzione ai bambini che fanno parte di comunità itineranti, indipendentemente dal paese comunitario nel quale si trovano; in tale contesto sarebbe auspicabile l'elaborazione di una nuova risoluzione del Consiglio che garantisca una formazione scolastica e professionale di alto livello qualitativo ai bambini, ai giovani e agli adulti che fanno parte di comunità itineranti e che riconosca e sostenga la formazione professionale delle scuole circensi;
- 5. invita la Commissione, in collaborazione con gli Stati membri e le organizzazioni rappresentative dei genitori di tali bambini, ad impegnarsi a favorire l'accoglienza delle famiglie e a rafforzare il dialogo con gli istituti scolastici affinché le famiglie siano

sensibilizzate alla necessità di mandare a scuola i figli e gli istituti designino una persona incaricata specificamente di tale comunicazione e del relativo seguito;

6. chiede alla Commissione, nel quadro del programma d'azione integrato nel campo dell'apprendimento permanente, di stanziare i fondi per le misure necessarie, quali, fra l'altro, i progetti pilota per l'osservazione dei modelli d'istruzione adatti ai bambini appartenenti a comunità itineranti; si tratta in particolare di:

sviluppo e sostegno dell'e-Learning e dei progetti relativi all'insegnamento a distanza come parte della vasta iniziativa concernente l'istruzione delle comunità itineranti,

sviluppo progettuale dell'apprendimento autonomo/responsabile,

sviluppo progettuale dell'istruzione scolastica, in particolare con l'introduzione di strumenti di controllo pedagogico,

sviluppo di un profilo professionale per i docenti che si occupano della scolarizzazione dei bambini appartenenti a comunità itineranti,

scambio di informazioni e di esperienze a livello europeo fra gli insegnanti di alunni itineranti,

introduzione a cura degli Stati membri, in collaborazione con la Commissione, di un sistema di valutazioni regolari del livello scolastico dei bambini appartenenti a comunità itineranti,

messa a punto di strumenti temporanei in grado di porre rimedio alle difficoltà scolastiche che incontrano i bambini appartenenti a comunità itineranti;

7. considera al tempo stesso necessario rintracciare opportunità di finanziamento per poter istituire un *Servicepoint*, che costituisca una rete in relazione a tutti i punti di rilievo nell'ambito dell'intera Unione e sia a disposizione come punto di contatto per le comunità itineranti che necessitano di informazioni in merito alle esigenze e alle possibilità di istruzione e formazione professionale;
8. chiede alla Commissione e agli Stati membri di attuare una campagna d'informazione volta a garantire il controllo di qualità dell'istruzione e della formazione professionale per assicurarsi che l'istruzione e la formazione professionale dei bambini appartenenti

a comunità itineranti si basino sui criteri dei sistemi d'istruzione e formazione professionale tradizionali;

Strutture temporanee

9. invita la Commissione, a seguito di consultazioni con la comunità circense europea, a conferire un mandato al Comitato europeo di normalizzazione al fine di elaborare una raccolta completa di norme attinenti alle strutture mobili dei circhi, compresa la finalizzazione delle attività in corso riguardo alle norme di sicurezza in materia di strutture temporanee (tendoni), per agevolare la mobilità dei circhi fra gli Stati membri attraverso l'armonizzazione e pertanto contribuire alla tutela del circo classico europeo e della sicurezza collettiva;
10. chiede agli Stati membri di rendere pubblici i requisiti applicabili in una forma che risulti facilmente accessibile agli utenti e quindi, una volta stabilite le norme, di procedere all'adeguamento di tali requisiti.

Lavoratori del circo: mobilità e occupazione dei cittadini di paesi terzi

11. chiede alla Commissione di prendere in esame l'attuale sistema che regola il rilascio dei visti e dei permessi di lavoro agli artisti girovaghi e, quindi, di procedere all'elaborazione di una regolamentazione europea in materia; tale regolamentazione europea dovrebbe:

tener conto delle attuali difficoltà per ottenere i visti per il rilascio di permessi di lavoro e la loro natura provvisoria,

eliminare le condizioni attuali di difficile adempimento per artisti che dispongono di contratti di lavoro a breve termine (ad esempio, la condizione che chiede di dimostrare che non esistono all'interno dell'Unione europea persone con qualifiche professionali di pari grado),

offrire la possibilità di ottenere visti/permessi di soggiorno per periodi fino a 12 mesi, prevenendo nel contempo eventuali abusi di tale possibilità ai fini della tratta di esseri umani;

12. giudica a tale riguardo auspicabile che, sia per gli artisti che per le rispettive amministrazioni pubbliche, venga elaborata una guida

unitaria e comprensibile che illustri il nuovo regolamento;

13. incarica il suo Presidente di trasmettere la presente risoluzione al Consiglio e alla Commissione.

BIBLIOGRAFIA

AA VV, *Il circo un mondo in città*, a cura di Alessandro Serena, Stampa Alternativa, Viterbo, 2006.

AA VV, *Le Cirque au risque de l'art*, Actes Sud, Arles, 2002.

ANGELINI LEONARDO, *L'attore- giocoliere, da Enrico Rastrelli al Nuovo Circo*, Un mondo a parte Edizioni, Roma, 2008.

BOUISSAC PAUL, *Circo e cultura*, Sellerio editore, Palermo, 1986.

CAPPA FELICE, GELLI PIERO (a cura di), *Dizionario dello Spettacolo del Novecento*, Baldini&Castoldi, Milano, 1998.

CERVELLATI ALESSANDRO, *Il circo e il music-hall*, Tamari Editori, Bologna, 1963.

CERVELLATI ALESSANDRO, *Questa sera grande spettacolo, Storia del circo italiano*, Edizioni Avanti!, Milano, 1961.

CERVELLATI ALESSANDRO, *Storia del circo*, Spa Poligrafici, Il Resto del Carlino Editore, Bologna, 1956.

CODELUPPI VANNI, *La sociologia dei consumi*, Carrocci, Roma, 2002.

CRISTOFORETTI GIGI, SERENA ALESSANDRO (a cura di), *Il circo e la scena*, la Biennale di Venezia, Marsilio, Venezia, 2001.

DE RITIS RAFFAELE (a cura di), *Il circo italiano, un patrimonio artistico nazionale*, Elmograf, Roma, 2001.

D'AMICO SILVIO, *Enciclopedia dello spettacolo*, Sansoni, Firenze-Roma, 1956.

DURKHEIM JEAN (a cura di), *Il Circo*, Istituto geografico De Agostini, Novara, 1955.

GIAROLA ANTONIO (a cura di), *Il circo, una festa*, Tipolitografia Stella, Legnano, 1984.

GUADAGNA GIOVANNI, *Il circo: prigionie per animali*, Ufficio cattività ENPA, 2007.

GUY JEAN MICHEL (a cura di), *Avant- garde, Cirque!*, Autrement, Paris, 2001.

LEBRETON CLAUDY (a cura di), *Les arts du cirque*, edition Apogee, Remes, 2001.

LEONARDI RUGGERO, *Sospeso nel vuoto*, Gremese Editore, Roma, 2006.

MADIA CLAUDIO, *Manuale di piccolo circo*, Feltrinelli Kids, Milano, 2003.

MODIGLIANI LITTA ALESSANDRA, MANTOVANI SANDRA, *Il circo della memoria, Storie, numeri e dinastie*

di 266 famiglie circensi italiane, Curcu & Genovese Associati s.r.l., Trento, 2002.

PASCAL JACOB, *Le cirque un art à la croisée des chemins*, Gallinard, Paris, 2005.

PRETINI GIANCARLO, *Antonio Franconi e la nascita del circo*, Trapezio, Udine, 1988.

PRETINI GIANCARLO, *Il circo di carta*, Trapezio, Udine, 1998.

PRETINI GIANCARLO, *L'anima del circo*, Trapezio, Udine, 1989.

PRETINI GIANCARLO, *Le radici italiane del circo*, Trapezio, Udine, 1988-1989.

RENEVEY MONICA, *Il circo e il suo mondo*, Laterza, Bari, 1985.

RIPELLINO ANGELO MARIA, *Majakovskij e il teatro russo d'avanguardia*, Einaudi, Torino, 2002.

SACHS CURT, *Storia della danza*, Il saggiatore, Milano, 1966.

SAPONARO PASQUALE, *L'economia del live-entertainment, Il caso del Cirque Du Soleil*, MUP editore, Parma 2006.

SCARPELLINI LORENZO, *Materiale didattico riguardante gli aspetti normativi, organizzativi e finanziari dello spettacolo dal vivo*, aggiornato a Febbraio 2007.

SERENA ALESSANDRO, VITA EMILIO, *Lo spettacolo del corpo*, A.I.C.S., Ravenna, 2000.

SERENA ALESSANDRO, ZIETHEN KARL- HEINZ, *Luci della giocoleria*, Stampa Alternativa, Viterbo, 2002.

STRATTA PAOLO, *Una piccola tribù corsara*, Ananke, Torino, 2000.

TRIMARCHI MICHELE, *Economia e cultura*, Franco Angeli, Milano, 1993.

VERDONE MARIO, *Il circo*, R.A.D.A.R. Editrice, Padova, 1969

VITTORI MARIA VITTORIA, *Il clown futurista: storie di circo, avanguardia e café- chantant*, Bulzoni, Roma, 1990.

ARTICOLI E INTERVISTE

BIANCHIN ROBERTO, *Il circo nei media*, Circo, Ottobre 2005.

CARMIGNANI PAOLA, *Festa del circo, la città si trasfigura*, Il Giornale di Brescia, 18 Maggio 2007.

COLONNELLI NEREA, *Lo stato e il circo in Italia*, Circo, Marzo 2007.

DE LEONARDIS FRANCESCO, *Circo contemporaneo è ancora Festa*, Bresciaoggi, 18 Aprile 2007.

LORENZI FAUSTO, *La Festa riconquista l'intero Castello e il Parco dei Circhi*, Il Giornale di Brescia, 18 Aprile 2007.

MESSANA PIERO, *Mal di segatura, intervista ad Egidio Palmiri*, Circo, Giugno 2007.

MONTI CARLO, *La convention del circo*, Circo, Marzo 2005.

MONTI CARLO, *Spettacolo dal vivo, verso la nuova legge*,
Circo, Agosto- Settembre 2007.

MORCELLIN FRANCESCO, *Circo italiano il punto della
situazione*, Circo, Aprile 2007.

NOSARI PIER GIORGIO (a cura di), *Dossier Nuovo Circo*,
Hystrio, N 3, Anno XIV, 2001.

PALADINO ETTORE, *Orlando Orfei*, Circo, Marzo 2008.

PALADINI GIANCARLO, *Otto anni di Festa del circo*, Il
Brescia, 18 Maggio 2007.

PUTTI LAURA, *La guerra del Nouveau Cirque*, Il Venerdì,
14 Giugno 2002.

SABATUCCI ANTONIO, *Festa del circo, ritorno al
passato*, Bresciaoggi, 18 Marzo 2007.

TEI FRANCESCO, *I fratelli Togni presentano il Circo
Maccheroni*, Teatro da Quattro Soldi, Aprile- Giugno 2004,
N. 30.

SITOGRAFIA

<http://roma.repubblica.it>
www.accademiadartecircense.org
www.artircensi.org
www.auditorium.com
www.beniculturali.it
www.camera.it
www.circo.it
www.circoteatro.it
www.circusfans.net
www.cirquededemain.com
www.cirquedusoleil.com
www.enpa.it
www.europeancircus.info/ECA
www.fedec.net
www.festadelcirco.it
www.festivalcircolatina.it
www.flicscuolacirco.it
www.fnas.org
www.fondosocialeuropeo.it

www.jugglingmagazine.it

www.labiennale.org

www.montecarlofestivals.com

www.regione.piemonte.it

www.scuoladicirko.it

www.scuoladiteatrodibologna.it

www.scuolaromanadicirco.net

www.senato.it

www.sulfilodelcirco.com

www.teatrodistrada.it

