

Scenari del circo contemporaneo. Contesti artistici e istituzionali italiani ed europei¹

Andrea Zardi

Università di Torino

DOI: 10.54103/st.256.c539

Abstract

Il presente contributo mira a inquadrare lo stato della produzione artistica, della formazione e organizzazione del circo contemporaneo attraverso l'analisi e la comparazione di diversi modelli operativi diffusi in Europa. Questa ricerca ambisce, attraverso un confronto trasversale, a delineare i nuovi panorami che contraddistinguono “les Arts de la piste et de la rue” attraverso l'inquadramento normativo e le nuove istituzioni che si occupano di questa disciplina, introducendo una comparazione con altri paesi europei.

Parole chiave

Circo; danza; interdisciplinarietà

Landscapes of Contemporary Circus. Artistic and Institutional Contexts in Italy and Europe

Abstract

This contribution aims to outline the state of artistic production, training, and organization of contemporary circus through the analysis and comparison of different operational models across Europe. Through a cross-sectional comparison, this research seeks to define the emerging

¹ Il presente contributo è uno degli esiti del progetto di ricerca “Produzione, organizzazione e formazione nel circo contemporaneo”, realizzato presso il Dipartimento di Studi Umanistici dell'Università di Torino e con il sostegno del Centro di Produzione Nazionale blucinQue NICE, sotto la supervisione del prof. Alessandro Pontremoli. L'articolo si configura come una prima parte della ricerca, in corso di elaborazione, sul panorama del circo contemporaneo in Europa.

landscapes that characterize “les Arts de la piste et de la rue” by examining the regulatory framework and the institutions dedicated to this discipline, introducing a comparison with other European countries.

Keywords

Circus; Dance; Interdisciplinarity

Oggetto della ricerca e strumenti metodologici

Il circo contemporaneo può essere considerato uno degli ambiti creativi nello spettacolo dal vivo più fertili e produttivi degli ultimi anni, impegnato nella costruzione di una nuova identità non solo sul piano artistico, produttivo e di ricerca, ma anche nel complesso percorso di affrancamento da immaginari e tipizzazioni storiche, scarsa considerazione all'interno delle accademie e dalla limitata legittimazione da parte delle arti “colleghe” afferenti all'universo delle arti performative. Questa trasformazione è attestata dalla creazione di nuovi codici, tecniche, modalità compositive, da diversi riconoscimenti istituzionali e da una ricca riflessione teorica, valorizzata dagli strumenti metodologici della ricerca storica, filosofica e antropologica, nonché da meditate considerazioni di natura culturale del fenomeno (Zardi 2023). In particolare il contributo più rilevante giunge dal riconoscimento e dal rinnovato dialogo con le altre discipline delle arti della scena, in particolare con la danza, il teatro fisico e quello di figura. Emerge peraltro con evidenza una sempre maggiore autonomia dell'autore/autrice² di circo da qualsiasi estetica tradizionalmente trasmessa della disciplina (Gueyz 2019) e si possono inoltre distinguere nuovi fenomeni performativi, da leggere attraverso uno sguardo specifico nei percorsi di formazione degli artisti e ai processi di produzione attuali.

Questi cambiamenti non sono avvenuti in ogni paese in modo omogeneo, bensì con velocità molto differenti tra un contesto e l'altro e con esiti divergenti: questa eterogeneità dei fenomeni non si individua esclusivamente nei percorsi artistici dei singoli individui o delle compagnie, ma anche nelle modifiche degli inquadramenti normativi e istituzionali di riferimento. Lo studio quindi si serve dell'analisi degli apparati legislativi (decreti,

2 Per una scorrevolezza nella lettura, l'autore utilizzerà il maschile sovraesteso con valore inclusivo per tutti i generi.

aggiornamenti, criteri di finanziamento) e dei documenti condivisi dalle realtà che si occupano a vari livelli di circo contemporaneo (mappature, questionari) – nello specifico in Francia, Belgio, area fiamminga e Regno Unito – con una raccolta di dati semi-strutturata e uno sguardo sull’attuale panorama italiano. Le informazioni raccolte nell’osservazione partecipata di alcuni di questi contesti evidenziano la correlazione, da una parte, fra trasformazione di linguaggi, formati artistici, modalità di produzione e, dall’altra, i meccanismi di finanziamento pubblico: due mondi diversi ma che si informano (e si plasmano) a vicenda e devono essere presi in considerazione in modo integrato. Un’indagine maggiormente partecipata – realizzata attraverso interviste dirette, questionari e partecipazione agli eventi legati al circo (festival, tavole rotonde, convegni, incontri con i professionisti, indagini d’archivio) – è utile a considerare il coinvolgimento degli attori principali della pratica artistica, i cambiamenti del pubblico e il rapporto tra formazione e professionismo, tenendo conto dell’evoluzione storica della disciplina. Un metodo che richiede un’osservazione partecipante – di matrice etnografica – serve a comprendere le trasformazioni di un’arte che solo in apparenza ha lasciato meno tracce nella storia dello spettacolo dal vivo e necessita di «lavorare *con* gli artisti e non soltanto *su* gli artisti» (Carniani 2017: 109) comprendendo quindi «il ruolo del corpo del ricercatore nell’esperienza sul campo, così come dei corpi degli artisti» (*Ibidem*).

Conoscere le trasformazioni delle estetiche e dei formati del circo contemporaneo è fondamentale per intuire la situazione peculiare del sistema normativo italiano ma soprattutto per comprendere le profonde trasformazioni che la disciplina ha subito negli anni, avvicinandosi sempre di più alla sfera della danza, del teatro e della musica. Questa considerazione non auspica a una minore autonomia e identità al settore del circo, ma prende atto della grande distanza fra la tradizione circense, a cui l’immaginario collettivo è abituato, e la contemporaneità: non solo per la questione dell’eventuale impiego di animali, ma anche per la progressiva estinzione dei modelli a conduzione familiare o delle grandi compagnie, l’esaurimento di un immaginario popolare legato al nomadismo (non privo di denotazioni romantiche), l’utilizzo esclusivo dello *chapiteau* o della strada, il consolidamento di una precisa estetica e modellizzazione dello spettacolo che ne condiziona i tempi di costruzione, la pluralità di linguaggi e l’avanzamento

in termini di ricerca artistica³. I processi di istituzionalizzazione – tendenti ovviamente a formulare delle definizioni generali – rischiano di creare dei recinti disciplinari che non lasciano spazio alle molteplici espressioni di una pratica artistica sempre di più divergente dai formati e dai processi della tradizione secolare.

Il circo contemporaneo si sta orientando verso formati scenici leggeri e contesti diversi dal consueto *chapiteau*, integra i linguaggi della performance (in particolare le ibridazioni del *terzo paesaggio*⁴), si interessa a periodi di creazione in residenza improntati alla ricerca e allo sviluppo di nuovi linguaggi autoriali. Vi è inoltre una maggiore presenza nei contesti scenici prima legati esclusivamente alla danza e al teatro e nella ricognizione accademica sempre più ricercatori, artisti e curatori riflettono su temi come la storicizzazione delle esperienze, la trasmissione, la memoria e le pratiche d'archivio. Pensare al circo contemporaneo integrando anche le prospettive proprie di altre discipline richiede uno sguardo non solo sulla produzione e modalità di

3 A dimostrazione di una certa miopia delle varie *governance* al riguardo, è utile sottolineare come la prima normativa che riconosce il valore sociale “dei circhi equestri e dello spettacolo viaggiante” risalgia alla Legge 337 del 18 marzo 1968, la quale non solo fornisce alcune definizioni del settore, ma stabilisce una Commissione consultiva che valuta gli stanziamenti a queste imprese e fornisce linee guida alle amministrazioni locali per stabilire delle aree idonee a ospitare queste attività, dare disposizioni igieniche e fornire i servizi adeguati alla permanenza degli artisti. Le successive norme, emanate tra il 1975 e il 1985, hanno contribuito ad aumentare il fondo destinato alle imprese di circo e allo spettacolo. Con il D.M. 23/05/2003 n. 141 vengono inseriti criteri di valutazione delle domande di finanziamento sia quantitativi – riguardanti i costi di produzione, ospitalità, promozione, il numero di spettacoli e di personale impiegato, ecc. – sia qualitativi, tenendo in considerazione la validità del progetto artistico, la sua importanza culturale, la rilevanza sui territori e in ambito nazionale e internazionale, la regolarità nell'attività. Si dovrà attendere il decreto 1° luglio 2014 per considerare la produzione nell'ambito delle “Imprese circensi” e il D.M. 27/07/2017 con la formulazione delle “Imprese di produzione”, considerando nello specifico il “Circo contemporaneo e di innovazione” sia per le “prime istanze” (ovvero quelle realtà che concorrono per la prima volta alla richiesta di finanziamento pubblico) sia “under35”. Questo decreto viene ulteriormente modificato nel 2021 (D.M. 25/10/2021) con la creazione dei Centri di produzione di circo, trovando un maggiore equilibrio di fronte alla presenza già da tempo operativa dei centri per la danza e per il teatro.

4 Questa classificazione, mutuata dal *Manifeste du Tiers Paysage* (2004) di Gilles Clément, è stata applicata ad alcune delle recenti tendenze della danza contemporanea d'autore in Pontremoli 2018; Acca 2018.

creazione, ma anche sulla relazione con il pubblico, con le istituzioni e con i percorsi legislativi⁵.

Il panorama italiano

Non rientra negli obiettivi di questo articolo l'indagine sistematica dell'inquadramento normativo relativamente alle discipline circensi: risulta tuttavia utile partire da una sintetica analisi delle leggi fondamentali che ne hanno regolato il riconoscimento e i finanziamenti, utile per capire l'attuale situazione, alla luce anche dei cambiamenti che il settore stesso ha subito nel corso degli ultimi vent'anni e tenendo conto delle peculiarità dell'arte circense in Italia. Un patrimonio di esperienze dal consistente valore storico con specificità non solo relative all'evoluzione della disciplina in sé, ma anche nel suo rapporto con le altre arti, nell'ecosistema di professionisti, artisti e istituzioni e nella complessa galassia di esperienze che caratterizzano il panorama locale.

Con l'istituzione nel 1985 del Fondo Unico per lo Spettacolo (Legge 30/04/1985 n. 163) – a oggi denominato Fondo nazionale per lo Spettacolo dal vivo (Legge 29/12/2022, n. 197 comma 631) – viene introdotto un criterio di finanziamento stabile, ripartito per ogni tipologia di attività e regolato da criteri aggiornati periodicamente negli anni successivi: questa legge infatti specifica una quota destinata ai circhi e allo spettacolo viaggiante pari all'1,5% dell'intero fondo stanziato. Nonostante l'aumento apparente del fondo nel corso degli anni emerge con evidenza come il finanziamento, in rapporto all'inflazione e alle variazioni di un mercato decisamente più problematico, abbia in realtà avuto una contrazione generale, presentando un'incidenza sempre minore sul Pil annuale⁶. All'interno dei singoli settori

5 I processi di istituzionalizzazione di una disciplina trasformano non solo le estetiche dei prodotti artistici, ma hanno un impatto sulla loro diffusione nei differenti contesti sociali e sulla loro collocazione in ambiti prima marginalmente contemplati. Un caso interessante è quello della *breakdance* in Francia, esaurientemente approfondito in Shapiro 2004.

6 Si può fare riferimento alla Relazione sull'utilizzazione del Fondo Unico per lo Spettacolo e sull'andamento complessivo dello spettacolo relativo all'anno 2022: si evidenzia un'incidenza sul PIL dello 0,00846% nel 1985 a uno 0,0222% nel 2022. Il decremento del Fondo è ben analizzato in Stumpo 2003.

si evidenzia inoltre come l'attività dei circhi e dello spettacolo viaggiante sia sempre la meno supportata:

La quota di intervento dedicata al settore dello Spettacolo Viaggiante è costantemente la più bassa di tutte. Certo è difficile considerare il circo alla stregua di quelle attività spettacolari dette “maggiori” come, ad esempio, la musica e lo spettacolo danzante, ma, considerando che le spese di gestione di un circo, a differenza di un balletto o di una rappresentazione teatrale, devono tener conto di grandi strutture mobili e della cura di animali, spesso di grande taglia, sembra comunque che al circo venga riservata un'attenzione politica minore al momento della compilazione di questa legge (Del Sarto 2007).

L'intervento statale deve tenere conto non solo dei parametri numerici, ma anche del valore dei progetti in termini di avanzamento della ricerca artistica e di ricaduta positiva nel panorama del settore, concentrandosi su parametri di tipo qualitativo e sulle differenze fra territori, tradizioni, e legislazioni locali⁷.

Con il Decreto del 1° luglio 2014 – una riforma radicale nel quadro del settore – vengono istituiti i Centri di Produzione sia per il teatro che per la danza, a seguito di un acceso dibattito⁸. Queste realtà – distinte per strutture, competenze, prerogative e finalità dai Teatri di Rilevante Interesse Culturale (TRIC) e dai Teatri Nazionali – devono adempiere a diverse funzioni, tra cui il produrre e distribuire opere, ospitare gli artisti in residenza, programmare annualmente al proprio interno un numero minimo di spettacoli. Ai Centri di Produzione è affidato il compito di rafforzare e sostenere le compagnie e le associazioni che solitamente operano nell'ambito della sperimentazione e

7 Tale valorizzazione del contenuto di un progetto avviene attraverso l'esplicitazione – all'atto dell'assegnazione – dei punteggi ottenuti sulla qualità del progetto e non solo dell'ammontare dei contributi ottenuti, anche a fronte della disomogeneità tra i vari livelli della *governance*, nazionale e locale, come afferma Luca Ricci: «Infatti, influssi politici e pesanti “ingessamenti” dovuti alla tutela dei finanziamenti storicizzati hanno creato un immobilismo ormai evidente nell'assegnazione di queste risorse. A livello regionale, non esistono criteri di valutazione univoci o parametri condivisi tra le varie Regioni e la frammentazione delle diverse leggi regionali rende possibili profonde discrepanze nella distribuzione delle risorse» (Ricci 2013: 239).

8 «[...] un lungo dibattito sul loro ruolo e sulle loro funzioni. Di fatto diverse compagnie da anni svolgevano un ruolo supplente a quello dei Centri, disponendo di uno spazio performativo, sostenendo la produzione e la diffusione di lavori di giovani coreografi, attivando iniziative per la sensibilizzazione del pubblico» (Ventura 2018: 31).

della ricerca e che difficilmente potrebbero trovare uno spazio nei contesti più tradizionali; in aggiunta, alcune delle azioni di questi enti sono indirizzate a rafforzare le relazioni con i territori di riferimento sia dal punto di vista istituzionale che all'interno della società civile, nonché alla creazione di coproduzioni finalizzate al sostegno della creazione e messa in scena nei festival. Tali compiti sono solo alcuni degli indicatori creati per valutare il lavoro del Centro di produzione: tuttavia, sebbene siano definiti come strumenti di misurazione della qualità, risulta evidente come prevalgano le questioni numeriche e quantitative. Il settore del circo vedrà l'istituzione dei Centri di produzione nel 2021 (si rimanda alla nota 3)⁹, un passaggio che segna un ulteriore avanzamento verso alcuni paesi europei – e in alcuni casi anche li supera – definendo anche maggiore consapevolezza dell'importanza di questo settore nel mercato culturale. È sufficiente osservare come – dopo tre anni dall'entrata in vigore di questo decreto – il circo contemporaneo abbia acquisito una maggiore rilevanza come spazio fertile per nuove ricerche che si allontanano dai modelli consueti del circo tradizionale verso altre traiettorie: territorio, sostenibilità e interazione con le altre discipline. Da un punto di vista squisitamente numerico, questo riconoscimento era necessario dato il numero sempre maggiore di compagnie e collettivi artistici – di piccola, media e grande dimensione – che lavorano e viaggiano sul territorio nazionale e anche internazionale, oltre a rappresentare un mercato dal rilevante impatto economico¹⁰.

9 «Sono definiti centri di produzione di circo gli organismi che svolgono attività di produzione e di ospitalità e che abbiano la disponibilità in esclusiva per l'attività circense, con continuità nel corso del triennio a cui si riferisce il progetto, di uno o più tendoni ubicati nel comune o nell'area metropolitana in cui l'organismo ha sede legale o nelle aree provinciali confinanti della regione di appartenenza e munite delle prescritte autorizzazioni comunali e che abbiano, inoltre, nella stessa area di riferimento, la disponibilità di una sala di almeno novantanove posti gestita direttamente in esclusiva, con riferimento alle attività di circo, e munita delle prescritte autorizzazioni»; D.M. 25/10/2021, art. 31-bis. In Italia attualmente i Centri di Produzione di Circo sono: Associazione Sistema23 di Jesi (AN), Teatro Necessario (Parma), Associazione blucinQue NICE (Torino).

10 La Mappa del circo 2023, ideata dall'Associazione Giocolieri & Dintorni e pubblicata da «Juggling Magazine», ci riporta come l'Italia conti circa 63 compagnie di circo (fra imprese di innovazione e compagnie dotate di tenda), 77 fra reti, agenzie, festival e rassegne, 13 festival multidisciplinari che programmano anche circo. A questi dati si aggiungono 5 scuole professionali di circo e le numerose realtà che si occupano di circo in ambito ludico e sociale. La spesa totale del pubblico del circo si assesta su quasi 9 milioni di euro a fronte di più di 16.000 spettacoli: questo dato colloca il circo come il terzo comparto per

Risulta difficile includere il circo contemporaneo *in toto* all'interno della macrocategoria del "circo e arti viaggianti" in quanto ha maturato necessità, obiettivi e caratteristiche da ormai diverso tempo molto specifiche rispetto a quello di tradizione, tracciando delle differenze radicali su ogni aspetto della sua identità. Questo processo, le cui radici affondano alla nascita del *Nouveau Cirque*, mostra numerose e riconoscibili peculiarità, tra cui:

- residenze in periodi specifici – anche molto lunghi – finalizzati a ricerca e all'innovazione, spesso anche da parte di artisti singoli;
- costruzione di spettacoli non più scanditi dalla successione dei numeri e delle specialità, ma costruiti attorno a un intreccio e a una drammaturgia coesa e stratificata;
- consistente riflessione teorica sui temi complessi e talvolta socialmente impegnati (la violenza di genere, l'ecologia, i processi migratori o la coesione sociale, ecc.);
- slittamento da formati più legati all'intrattenimento verso contenuti più intimi e articolati;
- pianificazione produttiva che tiene conto della collocazione dei prodotti artistici anche in contesti differenti dallo *chapiteau*, opera attraverso reti internazionali e progetti di rete, nonché strategie di progettazione di ampio respiro¹¹;
- rifiuto all'uso di animali in scena;
- ricorso a programmazione e promozione in istituzioni teatrali e festival solitamente pensati per danza, teatro e musica;
- propensione all'ibridazione dei generi e all'integrazione di altri linguaggi (ad esempio l'arte digitale)¹².

volume di offerta sia per il numero degli spettacoli prodotti che per gli incassi, tenendo conto delle ben differenti condizioni in cui questo si realizza rispetto al teatro di prosa, al balletto e altri generi (Annuario SIAE 2023).

11 Si segnalano, a titolo esemplificativo: i numerosi progetti europei promossi da FEDEC, un network che dal 1998 ha raccolto 83 realtà che si occupano di circo contemporaneo; la piattaforma Circusnext che attraverso i suoi 24 membri si impegna a diffondere e promuovere gli artisti e la diffusione dell'arte. In ambito più locale, A.C.C.I. (Associazione Circo Contemporaneo Italia) sostiene la creatività di giovani compagnie e collettivi attraverso il progetto ministeriale Circ_UP 2.0 e il bando Trampolino Vetrina.

12 Per ulteriori approfondimenti sulle caratteristiche ed evoluzioni storiche del circo contemporaneo, tra le numerose ricerche, si rimanda a: Cristoforetti e Serena 2001; Martínez 2002; Cordier 2007; Jacobini 2011; Burighel 2016; Stratta 2016; Bessone 2018.

Il decreto del 23/12/2024 relativo al triennio 2025/27 apporta alcune modifiche ai requisiti richiesti per l'ammissione al finanziamento ministeriale: confrontando le soglie previste per i centri di produzione per la danza rispetto a quelle gli organismi equivalenti per il circo è possibile evidenziare la persistente differenza tra i due settori in termini di giornate lavorative richieste e il numero minimo di rappresentazioni.

Un limite consistente viene posto alle coproduzioni: se il decreto del 2017 (art. 3 comma 9) permette di definirle tramite un accordo formale tra i soggetti coproduttori che espliciti i rispettivi apporti finanziari (con un limite a non più di quattro), il nuovo decreto impone che il soggetto associato non possa contribuire – per danza e circo – a meno del 10% del costo totale di produzione dell'opera fino al suo debutto, esplicitando il ruolo nella collaborazione. Tuttavia vi è un'attenzione nuova alle collaborazioni internazionali, esentando le coproduzioni con enti esteri da questi vincoli.

	Centri di prod. Circo Cont. (D.M. 25/10/2021 art. 31-bis)	Centri di prod. Circo Cont. (D.M. 463 23/12/2024 art. 33)	Centri di Prod. Danza (art. 26)	Centri di Prod. Danza
Rappresentazioni	120 P.I.T.: 60 (I anno). 70 (II anno), 80 (III anno) Under35: 20 all'anno	160	40 + 3 regioni 10% rappr. a ingresso gratuito	
Rappresentazioni estero	Max 20 P.I.T.: max 30 (I anno), 40 (II anno), 40 (III anno)	Max 42	40% max	40% max
Giornate lavorative	800 P.I.T.: 450 (I anno); 500 (II anno); 550 (III anno)	1500	800	1000

Obbligo di spazi	Sala da 99 posti + uno o più tendoni nel comune O area metropolitana O aree provinciali confinanti	Sala da 99 posti + uno o più tendoni nel comune O area metropolitana O aree provinciali confinanti	Sala 99 posti gestita in esclusiva	Sala 99 posti gestita in esclusiva
Ospitalità	30	35	30 (40% max in altre sale)	
Personale assunto	Min. 8 unità P.I.T.: min. 5 unità	Min. 8 unità		Favorire l'impiego prevalente di Under35
Altri obblighi	Capacità di reperire risorse da altri enti privati/pubblici Possesso della licenza di esercizio dell'attività circense (art. 69 Regio Decreto 773 18/06/1931)	Capacità di reperire risorse da altri enti privati/pubblici Possibilità di organizzare fino al 20% attività di danza e 10% teatro		Capacità di reperire risorse da altri enti privati/pubblici

Tabella 1: Tabella comparativa dei requisiti richiesti per i Centri di Produzione di Circo e quelli di Danza per gli ultimi due trienni di finanziamento ministeriale. P.I.T.: Prime Istanze Triennali.

Le numerose differenze emerse fino a ora evidenziano come i decreti e i loro aggiornamenti tengano conto della natura sempre più complessa e articolata dei fenomeni artistici nello spettacolo dal vivo e da come questi siano difficilmente recintabili all'interno degli *ambiti* previsti dalla norma. Le differenze considerevoli nei parametri richiesti per la danza rispetto al circo contemporaneo – con soglie ben più complesse da raggiungere e parametri più stringenti per il secondo – non tengono conto in realtà delle trasformazioni che accomunano i due contesti sia dal punto di vista produttivo che dal punto di vista progettuale, distributivo e nelle azioni sui territori.

Uno sguardo all'Europa

Una parte consistente di questo lavoro di ricerca è costituito da un'indagine trasversale delle funzioni e degli inquadramenti dei Centri di produzione

di circo contemporaneo in alcuni paesi europei, tenuto conto delle grandi diversità tra i vari contesti sia dal punto di vista normativo che storico. Le informazioni sono state raccolte attraverso le interviste a personalità rilevanti all'interno di direzioni artistiche e nelle organizzazioni degli enti che si occupano di circo contemporaneo¹³, oltre ad aver sottoposto a 15 enti tra Germania, Belgio, Francia, Inghilterra, Bulgaria e Italia un questionario analitico degli ambiti di cui l'ente si occupa, tra cui:

- sostegno di compagnie e/o artisti;
- periodi di supporto tramite ospitalità, sostegno finanziario, dotazione di competenze;
- formazione professionale e continuità lavorativa;
- presenza di un archivio o centro di documentazione;
- collaborazione con enti universitari;
- organizzazione di festival;
- apertura al multidisciplinare;
- attenzione alle nuove generazioni;
- impatto sul territorio di riferimento e ai nuovi pubblici;
- tipologia di spazi utilizzati;
- tipologie di fondi dedicati al settore (pubblici o privati).

In questa sede l'attenzione andrà su due campioni che possono, per alcune caratteristiche, essere associati al modello italiano: ovvero la Francia e la regione belga delle Fiandre.

La Francia gode di una storia di lungo corso per la presenza e il supporto del circo contemporaneo nel novero delle arti performative riconosciute, anche in virtù di *governance* virtuose quali il dicastero del ministro dell'educazione Jack Lang che fondò nel 1985 il Centre National des arts du cirque (CNAC), legittimando la dimensione e l'importanza del circo come patrimonio culturale nazionale (Wallon 2001) e segnando un momento importante di un lungo processo di «democratizzazione culturale» che ha visto

13 Alcune delle persone intervistate nel corso della ricerca: Nadège Cunin, coordinatrice generale dell'École de Cirque de Lyon e responsabile del Pôle national des arts du cirque Les utoPistes – Cité internationale des arts du cirque – Vénissieux (FR); Franziska Trapp, ricercatrice dell'Università di Münster (DE); Jan Daems: coordinatore Codarts Rotterdam (NL); Koen Allary: coordinatore Danspunt (BE); Alice Greehill: managing director Zirkus On (DE); Mathieu Antajan: CNAC (FR); Séverine Van der Stighelen: Circus Centrum (BE); Giulia Guiducci (Teatro Necessario); Jenny Patchovsky: BUZZ Federal Association of Contemporary Circus.

un consistente sostegno al settore, a partire dalla fine degli anni Settanta, da parte del governo francese (Cordier 2013)¹⁴. La Francia conta 14 istituti¹⁵ che rispondono alla norma per l'attribuzione del marchio *Pôles nationaux du cirque*¹⁶ (PNC), vincolato al rispetto di determinate condizioni che si fondano su una politica di trasmissione ed educazione alle arti circensi e costituiscono un punto di riferimento per il territorio. Si proverà qui a sintetizzare alcune peculiarità nel confronto con il sistema italiano:

- la programmazione regolare di spettacoli durante eventi specifici o festival, anche attraverso altre strutture. L'organizzazione deve anche essere pensata per più produzioni in serie, in un'ottica di sostenibilità delle produzioni;

- attenzione alla distribuzione nei territori di riferimento con tournée coordinate;

- attenzione a sostenere la partecipazione culturale di vari pubblici attraverso attività al di fuori dei propri spazi, con forme artistiche itineranti, strutture mobili e uso di spazi pubblici non originariamente pensati per il circo;

- le azioni di responsabilità culturale sono integrate con la missione di supporto alla creazione;

- collaborazione con enti di Alta Formazione, sostegno di giovani artisti e assunzione di impegni produttivi;

- costituzione e sviluppo della memoria collettiva del circo in una collaborazione con il Centro Nazionale.

In particolare la direzione di un PNC è affidata a un/una professionista del settore, selezionato/a attraverso una procedura di selezione pubblica, con l'affiancamento di un team permanente. Se la direzione è affidata a un artista, la sua attività può continuare all'interno della struttura purché

14 «Mobilisée par les pionniers du “nouveau cirque”, la référence à la démocratisation culturelle s'est également vue intégrée dans la politique de soutien au secteur, même si celle-ci s'est avant tout déployée au nom du soutien à la création» (Cordier 2013).

15 La Cascade (Bourg St Andéol); Le Carré Magique (Lannion); Le Palc (Châlons-En-Champagne); Cirque Jules Verne (Amiens); Le Prato (Lille); Théâtre Firmin Gémier / La Piscine (Antony Et Châtenay-Malabry); La Brèche (Cherbourg-Octeville); Cirque-Théâtre D'elbeuf (Elbeuf); Centre Culturel Agora (Boulazac); Le Sirque (Nexon En Nouvelle-Aquitaine); La Verrerie D'ales (Alès); Circa Pôle National (Auch); Le Plongeoir – Cité Du Cirque (Le Mans); Archaos (Marseille).

16 Arrêté du 5 mai 2017 fixant le cahier des missions et des charges relatives au label «Pôle national du cirque».

garantisca la diversità estetica e l'equa condivisione delle risorse: la quota stanziata per la produzione dell'artista/direttore non può essere maggioritaria né in termini di finanziamento né nel numero di opere prodotte e diffuse.

Ogni PNC sviluppa un progetto artistico e culturale che viene formalizzato in una convenzione pluriennale sostenuta e sottoscritta da partner pubblici che ne definisce le missioni, gli obiettivi e le risorse finanziarie. Gli obiettivi principali sono il supporto e sostegno alla creazione e la diffusione di spettacoli di circo, con un vincolo di almeno tre produzioni all'anno. Bisogna sottolineare come anche le attività di residenza siano vincolate a un supporto nelle spese di trasporto, alloggio, logistica e personale.

Un esempio del sistema che esemplifica l'elaborazione di un PNC lo si può individuare nel processo, iniziato nel 2021, di costruzione della Cité Internationale des Arts du Cirque a Vénissieux – nei pressi di Lione – afferente alla regione di Auvergne-Rhône-Alpes. Questo procedimento ha avuto origine grazie all'iniziativa di APCIAC con la compagnia MPTA¹⁷, il festival utoPistes e l'École de Cirque de Lyon. Diverse realtà che si occupano di ambiti diversi tra produzione, distribuzione, formazione e diffusione nella sfera del circo contemporaneo e messe in relazione in un progetto di rete – Cirq'Aura – che informa 19 enti della regione per il coordinamento degli spazi di programmazione e residenza, le stagioni culturali municipali, i festival, gli enti di tutela sia in teatro o *chapiteau* che nello spazio pubblico. Questo *network* supporta inoltre la produzione di compagnie regionali e la distribuzione degli spettacoli favorendo l'incontro con il pubblico e programmi educativi per le nuove generazioni attraverso il circo.

Un altro esempio comparabile al caso italiano – anche per la legislazione più recente – riguarda la regione delle Fiandre in cui il Ministero della Cultura, nel 2008, ha emesso un decreto per la creazione di una commissione speciale sul circo¹⁸. Questa manovra non fu inclusa all'interno del decreto generale afferente alle arti dal vivo per cercare di tutelare – con un'azione decisamente lungimirante – un settore ancora fragile e in crescita rispetto agli altri. Il sostegno diretto al circo per le giovani generazioni ha stimolato

17 Association de Préfiguration de la Cité Internationale des Arts du Cirque; la Compagnie les Mains les Pieds et la Tête Aussi (MPTA) diretta da Mathurin Bolze, organizzatore anche del festival utoPiste.

18 Si fa qui riferimento al CJM Department (Culture, Youth & Media) e al *Circusdecreet* 2008/2019, poi sostituito dal Decreto 1/03/2019 in vigore dall'inizio del 2021.

un aumento delle iscrizioni alle accademie. Nel periodo temporale dal 2009 al 2019, prima dell'emanazione di un secondo decreto di finanziamento per il settore, sono state finanziate 78 nuove creazioni (di cui 7 di artisti indipendenti), festival di circo e circuitazioni internazionali. Attualmente le Fiandre contano la presenza di quattro centri di produzione¹⁹ e il Circuscentrum, ovvero un ente coinvolto in numerose attività legate al circo (formazione, lanci di programmazione, internazionalizzazione, ecc.) oltre a redigere la rivista specializzata «Circusmagazine». L'area prevalentemente francofona del Belgio, comprendente dunque la regione di Bruxelles e la Vallonia, non ha invece veri e propri centri di produzione per il circo. Il settore delle arti performative è di fatto legiferato da un decreto congiunto²⁰ che include tutte le manifestazioni dello spettacolo dal vivo²¹; i sussidi sono divisi tra finanziamenti strutturali e sostegni *una tantum*. I primi sovvenzionano enti amministrativi sulla base di programmi quinquennali e coprono tutte le attività dell'istituzione, oltre a creazione, disseminazione e contratti di servizio per 3 o 5 anni, mentre i secondi possono essere destinati come supporto a creazione, acquisti, programmazione, progetti di gestione oppure, per i singoli individui, per ricerca, sperimentazione o formazione sotto forma di *grant*. Il decreto stesso precisa che i sussidi individuali possono essere ottenuti anche se l'attività artistica non è la principale risorsa di reddito della persona che richiede il sostegno (art. 2, comma 2): questo dato evidenzia come la norma consideri il cambiamento della figura professionale dell'artista, non più vincolato a una sola attività lavorativa.

Non vengono contemplati centri di produzione – nell'accezione fino a ora intesa – ma si parla di *structures de création* dedicate a tutte le attività che partono dal concepimento dell'idea creativa alla sua produzione, diffusione e produzione. Vengono distinte due diverse tipologie di centro: le *structures de création*, dirette da uno o più artisti e dedicate a tutte le attività, includendo la concezione, la composizione, la scrittura, l'interpretazione, la produzione,

19 Circuswerplaats (Pelt), Perplex (Marke Courtrai), Cirklabo (Leuven), Miramiro (Gent).

20 10/04/2003 – Décret-cadre relatif à la reconnaissance et au subventionnement du secteur professionnel des Arts de la scène, aggiornato al 24/02/2023.

21 Il decreto include: a) l'art dramatique y inclus le théâtre-action, l'improvisation et le Théâtre jeune public; b) l'art chorégraphique; c) la musique classique et contemporaine y inclus l'art lyrique; d) les musiques actuelles; e) les arts forains, arts du cirque et arts de la rue; f) le conte; g) les marionnettes, le théâtre d'objet et arts associés; h) les spectacles d'humour, en ce compris le stand-up.

la coproduzione, la diffusione, l'editoria, la mediazione e/o la promozione delle loro opere senza vincolo di gestione di uno spazio e i *lieux de création*, ovvero enti che gestiscono uno o più spazi dedicati alla produzione di opere, organizzazione di residenze e presentazioni al pubblico.

Il presente contributo – ben lontano dal porsi come un'analisi esaustiva del multiforme quadro normativo nei diversi paesi – introduce un confronto tra il sistema italiano, i suoi recenti nonché considerevoli cambiamenti, e quello di altri paesi europei, confermando come le modalità di creazione, fruizione, circuitazione delle idee artistiche siano connesse non solo alle naturali e cangianti trasformazioni dell'oggetto artistico, ma anche alle nuove definizioni e ai confini che il legislatore disegna nella gestione di un sistema. Al di là delle criticità dovute alla riduzione progressiva delle economie destinate alla produzione, diffusione e promozione del settore delle arti sceniche, risulta importante notare come il legislatore, nei vari paesi, debba sempre tenere in considerazione la pluralizzazione dello spettacolo dal vivo in forme sempre più articolate. Non più solamente la compagnia stabile, il teatro di tradizione o il festival, ma si diffondono formati ibridi e transdisciplinari, autorialità singole o collettivi temporanei di artisti, spesso non legati a un luogo specifico, interessati ad approfondire il processo più che il prodotto finito, nonché coinvolti in progettualità complesse che vengono riarticolate continuamente per diversi pubblici e territori. Sono nuovi formati che quindi rispondono a necessità produttive diverse e a una diversa gestione dell'intervento pubblico.

Bibliografia

- Acca, F. (2018). Scena anfibia e Nuova Danza. In C. Tafuri, D. Beronio (Eds.), *Ivrea Cinquanta. Mezzo secolo di Nuovo Teatro in Italia 1967-2017*, Akropolis Libri.
- Bessone, I. (2018). La reinvenzione del circo in Italia. Prese di posizione nel campo del circo contemporaneo. *Rassegna italiana di sociologia*, LIX, 3, 537-553.
- Burighel, G. (2016). 'Scene ibride'. I livelli d'ibridazione nella danza tra innovazione e tradizione. *Danza e Ricerca. Laboratorio di studi, scritture, visioni*. VIII, 8, 63-75. DOI: 10.6092/issn.2036-1599/6603.

Carniani, M.N. (2017). Kolam e Kalam tra etnografia e arte contemporanea. In M.N. Carniani, R. Putti. *A&A: sconfinamenti tra antropologia e arte contemporanea* (pp. 105-125). Pacini.

Cordier, M. (2007). Corps en suspens: les genres à l'épreuve dans le cirque contemporain. *Cahiers du Genre*, 42, 1, 79-100. DOI: 10.3917/cdge.042.0079.

Cordier, M. (2013). *Acteurs et enjeux de la démocratisation culturelle : le cas du cirque (1970-2010)*. Comité D'histoire Du Ministère de La Culture et de La Communication, Centre D'histoire de Sciences-Po Paris. *La Démocratisation Culturelle Au Fil de L'histoire Contemporaine*. <http://chmcc.hypotheses.org/530>.

Cristoforetti, G., Serena, A. (Eds.). (2001). *Il circo e la scena. Forme dello spettacolo contemporaneo*. La Biennale di Venezia.

Del Sarto, A. (2007). Il circo in Italia: una risorsa culturale da tutelare? *EBLA Working Papers*, 9, Università di Torino, <https://EconPapers.repec.org/RePEc:uto:eblawp:200709>.

Gueyz, M. (2019). De l'artiste à l'auteur: processus de légitimation du cirque comme art de création en France. *Tangence*, 121, 141-155. <https://doi.org/10.7202/1070456ar>.

Associazione Giocolieri & Dintorni e Juggling Magazine (Ed.). (2023). *Handbook La mappa del circo*.

Iacobini, V. (2011). L'irresistibile inventiva della pista. Breve storia del nouveau cirque. *Acting Archives Review*. I, 1, 147-165.

Martinez, A. (2002). La dramaturgie du cirque contemporain français: quelques pistes théâtrales. *L'annuaire théâtral*. 32, 12-21. <https://doi.org/10.7202/041501ar>.

Pontremoli, A. (2018). *La danza 2.0. Paesaggi coreografici del nuovo millennio*. Laterza.

Pontremoli, A., Ventura, G. (2019). *Organizzare per creare: scenari, specificità tecniche, pratiche, quadro normativo, pubblico*, Franco Angeli.

Ricci, L. (2013). Ecologia di sistema per le imprese di spettacolo dal vivo. *Economia della cultura*. 13, 2, 231-244. DOI: 10.1446/74584.

Shapiro, R. (2004). The Aesthetic of Institutionalization: Breakdancing in France. *The Journal of Arts Management Law and Society*, 33, 4, 316-335. DOI: 10.3200/JAML.33.4.316-335.

Stratta, P. (2016). *Sul filo del circo*, Il Funambolo.

Stumpo, G. (2003). Il Fondo Unico per lo Spettacolo: evoluzione e composizione. *Economia della cultura*. XIII, 4, 549-555. DOI: 10.1446/10594.

Wallon, E. (2001). La chose public en piste. In J.-M. Guy (Ed.), *Avantgarde, cirque! Les arts de la poste en révolution*. (pp. 116-125). Autrement.

Zardi, A. (2023). Di tentativi ed errori. Riflessioni sul rischio nel processo creativo nella danza e nel circo contemporanei. *Il Castello di Elsinore*, 89: 53-67. <https://doi.org/10.53235/2036-5624/92>.

Riferimenti normativi

Arrêté du 5 mai 2017 fixant le cahier des missions et des charges relatif au label “Pôle national du cirque”. <https://www.legifrance.gouv.fr/jorf/id/JORFTEXT000034679276>.

D. M. 25/10/2021 Criteri e modalità per l'erogazione, l'anticipazione e la liquidazione dei contributi allo spettacolo dal vivo, a valere sul Fondo unico per lo spettacolo, di cui alla legge 30 aprile 1985, n. 163, per il triennio 2022-2023-2024 e modifiche al decreto ministeriale 27 luglio 2017, <http://www.spettacolodalvivo.beniculturali.it/wp-content/uploads/2021/11/DM-25-ottobre-2021-FUS-2022-2024-e-modifiche-al-DM-27-luglio-2017-signed.pdf>.

D.M. 1/07/2014 Nuovi criteri per l'erogazione e modalità per la liquidazione e l'anticipazione di contributi allo spettacolo dal vivo, a valere sul Fondo unico per lo spettacolo, di cui alla legge 30 aprile 1985. https://spettacolo.cultura.gov.it/wp-content/uploads/2014/09/DM_1-luglio-2014_FUS.pdf.

D.M. 23 dicembre 2024 n. 463 Istanze di contribuzione a valere sul Fondo Nazionale per lo Spettacolo dal Vivo per la triennalità 2025-27.

D.M. 23 dicembre 2024 n. 463 Istanze di contribuzione a valere sul Fondo Nazionale per lo Spettacolo dal Vivo per la triennalità 2025-27.

D.M. 23/05/2003 n. 141 Criteri e modalità per l'erogazione di contributi in favore delle attività di spettacolo viaggiante, in corrispondenza del Fondo Unico per lo Spettacolo. <https://www.gazzettaufficiale.it/eli/gu/2003/07/24/170/sg/pdf>.

D.M. 27/07/2017 Criteri e modalità per l'erogazione, l'anticipazione e la liquidazione dei contributi allo spettacolo dal vivo, a valere sul Fondo unico per lo

spettacolo di cui alla legge 30 aprile 1985, n. 163. <https://spettacolo.cultura.gov.it/wp-content/uploads/2018/01/Decreto-Ministeriale-27-luglio-2017-contributi-FUS.pdf>.

DDG 4/05/2023 e DDG 9/05/2023 - art. 31 Criteri e modalità per l'erogazione, l'anticipazione e la liquidazione dei contributi allo spettacolo dal vivo, a valere sul Fondo unico per lo spettacolo di cui alla legge 30 aprile 1985, n. 163.

Décret -cadre relatif à la reconnaissance et au subventionnement du secteur professionnel des Arts de la scène, aggiornato al 24/02/2023. <https://gallilex.cfwb.be/textes-normatifs/52590>.

Decreto 1/03/2019 contenente una nuova politica sul circo nelle Fiandre <https://codex.vlaanderen.be/Zoeken/Document.aspx?DID=1030499¶m=inhoud>.

Decreto 21/11/2008 sul sostegno delle arti circensi nelle Fiandre ("Circusdecreet") <https://codex.vlaanderen.be/Zoeken/Document.aspx?DID=1017469¶m=informatie>.

https://www.legifrance.gouv.fr/download/pdf?id=q7JUH89szWx_8vz2eKWlA2SwOeCkt4FYJF3AsstU8dc=

Legge 18 marzo 1968 n° 337 Disposizioni sui circhi equestri e sullo spettacolo viaggiante.

Legge 30/04/1985, n. 163 Nuova disciplina degli interventi dello Stato a favore dello spettacolo.

Osservatorio dello spettacolo. - Relazione sull'utilizzazione del Fondo Unico per lo Spettacolo e sull'andamento complessivo dello spettacolo (anno 2022), <https://spettacolo.cultura.gov.it/wp-content/uploads/2023/12/RELAZIONE-FUS-Anno-2022.pdf>.

Risorse web

<https://www.progettoquintaparete.it/osservatorio-circo/mappare-il-circo-in-italia>.

<https://www.siae.it/it/cosa-facciamo/dati-dello-spettacolo/annuario-statistico-spettacolo/>.