



Università
Ca' Foscari
Venezia

Corso di Laurea magistrale (ordinamento
ex D.M. 270/2004)
in
Economia e Gestione delle Arti e delle
Attività Culturali

Tesi di Laurea

—
Ca' Foscari
Dorsoduro 3246
30123 Venezia

L'arte di strada
come patrimonio culturale?

Relatore

Ch. Prof. Lauso Zagato

Correlatori

Ch. Prof. Alessandro Serena

Ch. Prof.ssa Monica Calcagno

Laureando

Achille Zoni

Matricola 831455

Anno Accademico

2011 / 2012

A mio padre, Angelo

Sono contento della mia sorte; dichiaro che i ciarlatani, i saltimbanchi, i pagliacci, se così volete chiamarli, sono fra le persone più felici e libere. Vivendo con poco, disdegnano di mendicare l'applauso e l'eccessivo guadagno: se le pagliacciate non sono gradite in un paese piaceranno nel villaggio vicino. Noi dobbiamo alla nostra vita errante il nostro bene più prezioso: la libertà.

Chabot de Gironville

INDICE GENERALE

INTRODUZIONE	8
1 -CENNI STORICI E DEFINIZIONI	15
1.1 LE ORIGINI E L'EVOLUZIONE CRONOLOGICA.....	17
I.Origini remote fra Grecia antica e Impero Romano.....	17
II.Il Medioevo, la piazza, la fiera.....	22
III.L'era moderna: la grande diffusione, ciarlatani e teatro popolare.....	30
IV.Dalla fiera al circo: il declino dell'arte di strada fra Ottocento e Novecento.....	41
V.L'arte di strada oggi. Evoluzioni e rinascite.....	49
1.2 PER UNA DEFINIZIONE DI ARTE DI STRADA.....	57
I.Alcuni miti da sfatare.....	58
II.Morfologia dello spettacolo di strada: il cerchio, l'esibizione, il “cappello”	60
III.Che cosa si intende oggi per arte di strada?.....	64
IV.Chi è oggi l'artista di strada?.....	69
2 -GLI STRUMENTI GIURIDICI	73
2.1 STRUMENTI INTERNAZIONALI.....	74
2.1.1Hard law.....	74
I. Convenzione UNESCO sulla salvaguardia del patrimonio culturale immateriale.....	74
II. Convenzione internazionale sulla protezione degli artisti interpreti o esecutori, dei produttori di fonogrammi e degli organismi di radiodiffusione	79
III. Convenzione d'Unione di Berna per la protezione delle opere letterarie e artistiche.....	81
IV. Convenzione Universale sul Diritto d'Autore.....	87
V. Convenzione istitutiva dell'Organizzazione Mondiale della Proprietà Intellettuale (OMPI).....	89
VI. Accordo TRIPS (Trade Related Aspect of Intellectual Property Rights)	91
2.1.2Soft law.....	93
I.Raccomandazione relativa alla condizione dell'artista.....	93

2.2 STRUMENTI REGIONALI.....	95
2.2.1 Strumenti del Consiglio d'Europa.....	95
I. Convenzione Europea dei Diritti dell'Uomo.....	95
II. Convenzione Culturale Europea.....	97
III. Convenzione-quadro del Consiglio d'Europa sul Valore del Patrimonio Culturale per la Società o “Convenzione di Faro”.....	98
2.2.2 Strumenti dell'Unione Europea – Hard Law.....	101
I. Trattato di Lisbona.....	101
II. Regolamento 492/2011	104
III. Direttiva 2004/38/CE.....	105
IV. Direttiva 2001/29/CE.....	106
V. Direttiva 2011/77/UE.....	109
VI. Direttiva 2004/48/CE.....	110
VII. Decisione 1419/1999/CE a favore della manifestazione “Capitale europea della cultura”.....	111
VIII. Decisione 1855/2006/CE che istituisce il programma “Cultura 2007”.....	112
2.2.3 Strumenti dell'Unione Europea – Soft law.....	116
I. Risoluzione 2001/2199 sull'Importanza e il Dinamismo del Teatro e delle Arti dello Spettacolo nell'Europa allargata.....	116
II. Comunicazione COM(2007) 242 su un'Agenda Europea per la Cultura in un mondo in via di globalizzazione.....	119
2.3 STRUMENTI NAZIONALI ITALIANI.....	122
I. Il Codice Civile.....	122
II. Testo Unico delle Leggi di Pubblica Sicurezza (TULPS).....	124
III. Legge 18 marzo 1968, n. 337 sugli Spettacoli Viaggianti.....	126
IV. Decreto Ministeriale del 28 febbraio 2005.....	128
V. Legge 22 aprile 1941, n. 633 per la Protezione del Diritto d'Autore e Diritti Connessi.....	129
VI. Decreto Legge n. 201 del 6 dicembre 2011,.....	131
VII. Legge n. 163 del 30 aprile 1985, che istituisce il Fondo Unico Spettacolo e l'Osservatorio sullo Spettacolo,.....	132
VIII. Decreto 21 dicembre 2005.....	133
IX. Decreto legislativo n. 368 del 20 ottobre 1998, che istituisce il Ministero per i Beni e le Attività Culturali.....	133
X. Decreto 12 marzo 1994 sul Dipartimento dello Spettacolo.....	135
XI. Decreto Ministeriale 29 ottobre 2007 che istituisce la Consulta per lo spettacolo.....	136
XII. Decreto del 26 novembre 2007.....	137
2.4 ALTRI ORDINAMENTI – LA FRANCIA.....	139
I. Ordinanza n. 45-2339 del 13 ottobre 1945 relativa allo Spettacolo dal Vivo.....	139

II.Il Codice del Lavoro.....	140
III.Decreto n. 98-841 che istituisce una la Direzione della Musica, della Danza del Teatro e degli Spettacoli.....	142
IV.Decreto n. 2010-633.....	143
V.Regime di assicurazione contro la Disoccupazione.....	143
VI.Decreto del 15 giugno 2011.....	145
VII.Legge 2008-126 del 13 febbraio 2008.....	145
2.5 STRUMENTI SUB-NAZIONALI.....	146
I.Il Piemonte: la Legge Regionale 15 luglio 2003, n. 17.....	146
II.La Puglia: la Legge Regionale 25 agosto 2003, n. 14.....	147
3 -L'ARTE DI STRADA IN EUROPA.....	149
3.1 IL RICONOSCIMENTO ISTITUZIONALE DELL'ARTE DI STRADA IN EUROPA.....	153
I.Riconoscimento e politiche culturali.....	153
II.Una visione d'insieme.....	154
III.Il problema della definizione.....	158
IV.Il mecenatismo.....	162
V.Circo ed arte di strada: la legislazione in Europa.....	164
VI.Una modalità peculiare dell'arte di strada: lo spettacolo “a cappello”.....	166
VII.Gli strumenti internazionali relativi alla condizione dell'artista.....	170
VIII.Una disparità fra la pista e la strada.....	178
3.2 ALCUNI ESEMPI DI POLITICHE CULTURALI.....	181
3.2.1Premessa.....	181
3.2.2Riconoscimento specifico delle arti di strada.....	183
I.Belgio.....	183
II.Irlanda.....	185
III.Regno Unito.....	187
3.2.3Riconoscimento non specifico delle arti di strada.....	190
I.Spagna.....	190
II.Finlandia.....	193
3.2.4Mancanza di riconoscimento delle arti di strada.....	195
I.Germania.....	195
II.Portogallo.....	197
III.Paesi dell'Est.....	200
IV.Paesi Bassi.....	203
3.3 UNA POLITICA NAZIONALE SPECIFICA: LA FRANCIA.....	206
I.Il percorso verso il riconoscimento ufficiale.....	206
II.Il Regime di Intermittenza.....	209

III.Legislazione e regolamentazione dell'arte di strada.....	213
IV.Lo spettacolo “a cappello”: un grande assente?.....	216
3.4 L'ARTE DI STRADA IN ITALIA.....	222
I.Le politiche culturali e l'ordinamento amministrativo italiano.....	223
II.Il riconoscimento e il finanziamento: azioni ancora da definirsi.....	228
III.Il libero esercizio dell'arte di strada nella legislazione italiana.....	235
IV.Alcuni interventi virtuosi nell'ottica del libero esercizio.....	240
V.Il rapporto di lavoro nello spettacolo di strada.....	242
3.5 LA MOBILITÀ DEGLI ARTISTI DI STRADA	247
I.La circolazione, il soggiorno ed i permessi di lavoro.....	251
II.Le regole di previdenza sociale nell'ambito della mobilità.....	254
III.La mobilità sotto il profilo fiscale.....	256
IV.Conclusioni.....	258
4 -ARTE DI STRADA E PATRIMONIO CULTURALE INTANGIBILE.....	261
I.Alcune considerazioni introduttive.....	262
II.L'arte di strada e la Convenzione UNESCO 2003 sulla salvaguardia del patrimonio culturale intangibile.....	267
III.La convenzione di Faro: gli artisti itineranti come comunità patrimoniale?.....	279
5 -PROPOSTE E CONCLUSIONI.....	291
I.Luci e ombre del rapporto con le istituzioni pubbliche.....	292
II.Questioni che richiedono ulteriori approfondimenti.....	296
III.Alcune proposte e temi su cui è necessario intervenire.....	298
BIBLIOGRAFIA.....	306
I.Opere consultate.....	306
II.Tesi.....	312
III.Sitografia.....	313
RINGRAZIAMENTI.....	314

INTRODUZIONE



Compagnia: I Circolanti – Jessica Da Rodda e Federico Dassiè

L'idea di questo lavoro, che indaga gli aspetti giuridici del l'arte di strada, è nata in seguito ad una serie di esperienze che mi hanno coinvolto durante gli ultimi due anni di permanenza a Bologna, dove stavo completando gli studi per la Laurea Triennale. Per poter meglio introdurre gli scopi e l'oggetto del mio studio, dunque, dovrò accennare almeno sommariamente a queste esperienze personali.

A Bologna ho conosciuto alcune persone estremamente creative che, come me, erano attratte dal mondo variopinto della giocoleria, del circo e degli spettacoli di strada. Qualcuno di loro era alle prime armi, altri invece avevano già alle spalle delle scelte ben precise e chiare e diversi anni di esperienza. È stato grazie a questa serie di amicizie che sono entrato in contatto con una forma di spettacolo unica, che non prevede la mediazione di enti, sponsor o istituzioni, che si esprime nel contatto diretto fra artista e pubblico ed è in grado di creare attorno a sé un'atmosfera incomparabile di festa, *suspence*, meraviglia, stupore e gioia.

Ho scoperto l'arte di strada, dunque, attraverso la conoscenza diretta degli artisti e della loro vita. Pian piano sono entrato anche io in quel flusso continuo di eventi che coinvolge qualsiasi persona che scelga questo percorso. Ho provato, da solo e con altri, a esibirmi su uno spazio pubblico, dapprima in modo timoroso e con una certa vergogna, poi via via con crescente sicurezza. Lavorare in strada, in mezzo alla gente, è uno straordinario esercizio formativo: costringe a mettersi in gioco, ad accettare i compromessi e gli imprevisti e a trovare sicurezza in sé stessi. È quasi una scuola di vita. In poco tempo mi sono convinto che uno spettacolo di strada è una risorsa eccezionale: come tale ho iniziato ad approfondirne la questione.

L'arte di strada è legata a una miriade di ambiti che si sviluppano su molti piani: artistico, creativo, sociale, psicologico, attoriale, registico, tecnico, storico, organizzativo, antropologico e, non ultimo, giuridico.

Parlare di arte di strada significa parlare anche di bambini e adulti che vivono lo stesso stupore di fronte a bellissimi esercizi di destrezza, di una *routine* conclusa al momento giusto su cui si è ricevuto un gratificante applauso, dello straniamento con cui una piazza diventa, per qualche momento, un immenso palcoscenico dove pubblico e artisti si confondono. Sono queste le profonde gratificazioni che spingono un'artista di strada a scegliere questa carriera.

Ho però anche scoperto che all'entusiasmo e alla gioia degli appassionati corrispondeva una grandissima dimensione di fraintendimento o di scarsa conoscenza da parte della comunità. Molte volte in strada un artista, soprattutto se alle prime armi, viene trattato come un mendicante e disprezzato con sdegno: criticato dai commercianti che si lamentano del poco decoro e del poco ordine davanti ai propri negozi, aggredito verbalmente da passanti insensibili, minacciato da sanzioni e sequestro di strumenti da parte della polizia. Qualsiasi artista di strada può raccontare decine di questi aneddoti.

Il motivo è, a mio avviso, molto radicale. La strada, la piazza e in generale i luoghi pubblici hanno evidentemente perso una dimensione antica di varietà, incontro, vitalità e scoperta, e sono diventati sempre più dei luoghi di transito o di contingenza. Questo processo ha avuto inizio alcuni secoli fa con l'affermazione della borghesia urbana e della sua cultura, legata agli oggetti e alla dimensione materiale. È comunque negli ultimi decenni che si è assistito ad un incremento vertiginoso di questa tendenza, con l'evoluzione post-moderna delle classi sociali e del *welfare* pubblico. La componente umana è stata sommersa da quella simbolica, dagli oggetti e dagli *status symbol*, rendendo questi luoghi piuttosto omogenei sul piano sociale e assoggettandoli a schemi dettati dalle convenzioni. Ciò che è diverso e inaspettato, in qualche modo, suscita sempre incertezza o diffidenza proprio perchè esce da questi schemi. Questo è vero sia per il pubblico che per l'artista: è il motivo per cui, ad esempio, chi inizia si esibisce timorosamente in un angolo, come se non volesse disturbare troppo, ricevendo - se va bene - qualche occhiata indifferente e poche monete. Ci vuole tempo per capire che è necessario imporsi e infrangere radicalmente il tabù delle convenzioni sociali: portarsi al centro della piazza e comportarsi in modo imprevedibile fra la gente, creando uno spettacolo straordinario che non possa più essere vittima della diffidenza e della circospezione.

Nel rispetto altrui, quanto più è esplicito il comportamento “alternativo” dell'artista, tanto più sarà facile per lui affermare la propria dignità come tale.

Sono proprio queste difficoltà – che per essere sinceri rimangono sempre, anche per un artista professionista – che mi hanno portato ad interessarmi all'aspetto giuridico dell'arte di strada. Non capivo, ad esempio, in base a quali leggi un artista non avesse il diritto di esibirsi sullo spazio pubblico, o perchè alcuni di essi venissero discriminati in modo palesemente arbitrario

da parte di forze dell'ordine e amministrazioni. Quali erano – se c'erano – le leggi che tutelavano queste pratiche?

Il mio interesse personale, e quindi questo lavoro, nasce dunque da necessità pratiche che sono condivise con molti artisti e specialisti del settore. Negli ultimi anni ho sentito esprimere una grande quantità di teorie diverse circa i regolamenti che dovrebbero o non dovrebbero regolamentare l'arte di strada, alcune assurde, altre verosimili. Ciò che ho capito con sicurezza, in ogni caso, è che manca del tutto una visione chiara e precisa dei diritti e degli obblighi di un artista di strada, tanto da parte degli artisti stessi quanto da parte delle amministrazioni, della polizia e del pubblico. Viaggiare in Italia e in Europa mi ha fatto capire che la situazione in questo campo è incredibilmente disomogenea e che tutto è ancora legato ai capricci e alle caratteristiche delle diverse realtà locali, ognuna col proprio regolamento (cosa che, nella Comunità Europea che ha avviato programmi significativi come *Cultura 2007*, è piuttosto spiazzante).

L'aspetto che più interessava di tale argomento era la possibilità di interpretare questo campo disciplinare attraverso la chiave di lettura e le definizioni proprie del patrimonio culturale. L'esistenza in ambito internazionale di alcuni strumenti giuridici particolarmente importanti come quelli discussi nel presente lavoro ha spinto a pensare che finalmente si potesse considerare il campo dell'arte di strada fuori dagli stretti confini dei regolamenti locali, poco adatti a gestire la sua natura eterogenea e mutevole. Basta invece una veloce lettura di alcuni di questi strumenti internazionali per rendersi conto che l'idea di patrimonio culturale è sempre più orientata verso una forma molto evoluta di interpretazione dei valori e della cultura.

Ci si domanda, quindi, se l'arte di strada, che non ha mai potuto trovare un posto confacente fra musei, teatri e strutture “canoniche”, possa forse ora vedersi riconoscere un ruolo primario come forma di cultura urbana *sui generis*.

Per studiare ed interpretare il fenomeno dell'arte di strada come forma di patrimonio culturale si è scelto di affrontare alcuni campi specifici che sono qui brevemente riassunti.

Il primo capitolo ha un ruolo molto importante: esso deve introdurre al lettore l'oggetto dello studio e delinearne le caratteristiche principali. Innanzitutto, quindi, è stato tracciato il profilo storico (par. 1.1) dell'arte di strada, cercando di mettere in luce i legami particolari con il mondo medievale dove essa trova la propria vera origine. È solo contestualizzando gli spettacoli contemporanei all'interno di un processo storico ben chiaro che è possibile far risaltare la componente culturale più profonda di queste discipline e il loro valore più prezioso. La sezione successiva (1.2), invece, si occupa di definire le caratteristiche principali di uno spettacolo di strada contemporaneo e cerca di fornirne una definizione quanto più adeguata possibile. La questione della definizione, ancora lontana dall'essere risolta, è di vitale importanza perché è condizione necessaria a creare un regime specifico di tutela e promozione; è inoltre fondamentale chiarire di cosa si tratti in concreto, proprio in ragione di quella scarsa conoscenza dell'arte di strada da parte di una grande quantità di persone.

Il secondo capitolo, invece, ha una funzione più tecnica e si occupa di portare all'attenzione del lettore tutti gli strumenti giuridici rilevanti nel campo del presente lavoro, a partire dal livello internazionale (2.1), regionale (2.2), nazionale (2.3 e 2.4) e sub-nazionale (2.5). Nei vari paragrafi sono descritte le caratteristiche salienti di ogni strumento. Come si vedrà, solo pochissimi fra essi prendono esplicitamente in considerazione l'arte di strada: le ragioni sono diverse ma la causa principale è legata soprattutto al fatto che questa disciplina non è ancora stata ufficialmente riconosciuta nella maggior parte dei Paesi europei. Tuttavia, la selezione è stata condotta in base ad un criterio molto semplice: ogni strumento deve in qualche modo avere dei contatti espliciti o impliciti con l'arte di strada o, alternativamente, creare delle condizioni che influiscono e interagiscono con essa. L'analisi dei vari strumenti ha permesso di creare un quadro giuridico di riferimento all'interno del quale si è mosso lo studio necessario alla stesura dei capitoli successivi.

Il terzo capitolo è il più complesso ed eterogeneo. Il suo scopo è fornire una panoramica aggiornata e affidabile sullo *status* dell'arte di strada in Europa ai nostri giorni. È necessario fare da subito una precisazione: data la natura estremamente vasta del soggetto in questione, non è stato possibile – né sarebbe stato ragionevole tentare di farlo in un lavoro come questo - analizzare l'arte di strada sotto ogni suo aspetto. Si è quindi preferito scegliere alcune

questioni particolarmente importanti, in modo forse arbitrario ma obbligatorio al fine di non creare una trattazione eccessivamente pesante e complessa. Il fulcro del discorso è rappresentato dalla questione del riconoscimento istituzionale dell'arte di strada (par. 3.1) e della sua connessione con le varie specificità di questa realtà: le politiche culturali locali e nazionali, la presenza del mecenatismo, i problemi legati alla mancanza di una definizione, eccetera. È stata poi strutturata una panoramica sulla situazione dell'arte di strada in diversi Paesi europei (3.2) organizzati in base alla qualità del livello di riconoscimento accordato a questa disciplina. Un'attenzione particolare è stata data al caso francese (3.3), in ragione del fatto che esso è l'esempio più avanzato di promozione e tutela dell'arte di strada che si trovi oggi in Europa. All'Italia invece è stato dedicato il par. 3.4: il nostro paese appare a cavallo fra le situazioni descritte precedentemente e alcuni interventi avanzati che non trovano pari nel resto dell'Unione Europea, soprattutto per quanto riguarda il libero esercizio dell'arte di strada (cioè dei diritti in base ai quali un artista può esibirsi sullo spazio pubblico). Infine, il par. 3.5 è completamente incentrato sulla questione – fondamentale – della mobilità degli artisti di strada sul piano europeo. Essendo questi artisti nomadi e itineranti per definizione, è naturale che uno studio di natura giuridica al loro riguardo debba tenere conto di questo aspetto, soprattutto in virtù dei regolamenti già presenti nell'Unione Europea in tale ambito.

Lo scopo generale di questi capitoli è contestualizzare con chiarezza il ruolo dell'arte di strada in relazione ad una serie di interventi giuridici particolari che possono infine essere presentati e approfonditi in maniera più tecnica e dettagliata.

Il quarto capitolo, infatti, analizza le intersezioni fra la realtà dell'arte di strada e i più avanzati strumenti di tutela e promozione del patrimonio culturale intangibile: si tratta nello specifico della Convenzione UNESCO sulla salvaguardia del patrimonio culturale immateriale (2003) e della Convenzione-quadro del Consiglio d'Europa sul Valore del Patrimonio Culturale per la Società o “Convenzione di Faro”. Questo capitolo rappresenta quindi il fulcro attorno a cui è stato costruito l'intero lavoro, e cerca di rispondere in modo dettagliato all'interrogativo secondo cui è possibile o meno considerare l'arte di strada come parte costitutiva di un patrimonio culturale in divenire comune agli Stati Membri dell'Unione Europea, o solo di alcuni di essi.

Per concludere è importante puntualizzare un'osservazione: esiste una grandissima varietà di modi diversi, tanto in Italia quanto all'estero, per nominare la forma di spettacolo che costituisce l'oggetto di questo lavoro. Oltre ad arte di strada, si usa spettacolo di strada, teatro di strada, performance urbana, espressione artistica di strada, *arts de la rue*, *arts forains*, teatro *in situ*, *street performing arts*...l'elenco è molto lungo. Ognuno di questi termini, comunque, identifica lo stesso tipo di spettacolo.

La ragione per cui esiste tanta diversità è da ricercare proprio nella natura poliedrica di questo spettacolo e della sua difficoltà a prestarsi a schematizzazioni ed etichette di qualsiasi sorta.

In questo studio, tuttavia, si è preferito usare la locuzione “arte di strada” (o al massimo la versione al plurale, “arti di strada”) in virtù del fatto che, almeno in Italia, è probabilmente il modo più diffuso di riferirsi a queste discipline. È vero che può trarre in inganno – non sono pochi coloro che pensano che sotto il nome di “arte di strada” abbiano diritto a rientrare anche il quadro prodotto da un pittore o una scultura. Come si vedrà nel paragrafo dedicato alla definizione, comunque, è possibile identificare alcuni parametri caratteristici che permettono di eliminare ogni ambiguità.

1 - CENNI STORICI E DEFINIZIONI



Compagnia: Duo Flambé – Mattia Frattini e Silvia Scantamburlo

1.1 LE ORIGINI E L'EVOLUZIONE CRONOLOGICA

I. Origini remote fra Grecia antica e Impero Romano

Chiunque volesse cercare di delineare la presenza, in tempi antichi, di attività spettacolari ed esibizioni svolte sugli spazi pubblici si troverebbe di fronte a non poche difficoltà.

Il problema principale – ed allo stesso tempo il grande interesse – che caratterizza una ricerca in questo campo è costituito dagli stretti legami sociali, culturali, storici ed anche economici che coinvolgono le arti di strada in ogni epoca ed in ogni civiltà. Da sempre, infatti, l'uomo svolge negli spazi urbani delle attività di intrattenimento pubblico (delle *performance*, per usare un termine moderno), con scopi disparati e a volte distanti l'uno dall'altro. Più si guarda lontano, in senso cronologico, più i contesti in cui gli spettacoli nascono si confondono l'uno con l'altro. Un ulteriore elemento che rende difficoltosa la ricerca è la carenza di fonti storiche attendibili, che quasi sempre vanno identificate in fonti di altra natura che chiamano in causa gli spettacoli di nostro interesse, o gli artisti che li eseguivano. Abbiamo però un discreto corredo di immagini, icone e statuette che rappresentano antichi danzatori, giocolieri e acrobati intenti a eseguire le loro specialità. C'è chi ritiene verosimile che, già in epoca egizia, si usava impiegare le prestazioni di abili giocolieri per attrarre l'attenzione dei clienti di un mercato verso i propri prodotti¹.

Si può senza dubbio affermare, comunque, che la presenza di queste attività si è sempre inserita in un contesto di sviluppo urbano stabile e consolidato. È infatti nelle grandi città della Grecia e persino dell'antico Egitto, o comunque della fascia mediterranea centro-orientale, che si situano le prime testimonianze di cui disponiamo.

¹ P. STRATTA, *Una piccola tribù corsara*, Torino, Ananke, 2000, pag. 13

Parlare di spettacoli nell'antica Grecia significa, sotto diversi profili, richiamare in causa l'origine del dramma e del teatro. È infatti in questo periodo, dal VII al V secolo a.C. che, in varie zone geografiche del mediterraneo, si compie la rivoluzionaria trasformazione culturale che ha portato alla “separazione del mondo degli dèi da quello degli uomini”², cioè alla nascita del teatro greco. Tuttavia, ci si potrebbe domandare quanto sia lecito, per definire questa forma di teatro, usare il termine “spettacolo”. Questo, usato con accezione moderna, appare forse riduttivo per descrivere la complessità dei significati che erano veicolati dal teatro. Le implicazioni religiose e politiche, i valori morali e persino giuridici che esso metteva in causa erano tali da renderlo un elemento portante del funzionamento politico e sociale della civiltà che lo produceva.

Tuttavia nulla sarebbe più dubitabile dell'affermare un legame fra il teatro di strada che noi conosciamo ed il teatro classico. Sembra inverosimile, infatti, voler identificare nella complessa gravidanza culturale del teatro classico una sorta di antenato degli spettacoli stupefacenti di danzatori e acrobati. Anche se questi potevano eventualmente essere presenti nelle tragedie antiche, il loro ruolo era diverso, perché diverso era l'intero contesto in cui si inserivano. Mentre la tragedia ricerca la catarsi attraverso una lunga e strutturata sequenza di eventi, il teatro di strada sfrutta il rapido effetto del meraviglioso e dello stupore. Le stesse modalità di rappresentazione, poi, non potrebbero essere più lontane: basti ricordare che il teatro classico non era solo una forma di spettacolo, ma un luogo ben preciso, uno spazio circoscritto. Non vi era alcuna traccia di quella trasformazione e ristrutturazione del tessuto sociale urbano ad opera dei giocolieri, dei saltimbanchi e dei buffoni, che avverrà soltanto molti secoli più tardi, nel contesto del Basso Medioevo.

Se vogliamo trovare qualche elemento in comune con le discipline di nostro interesse nel mondo antico, è necessario guardare ancora più a fondo. Il teatro greco nasce infatti, a sua volta, da un grande, dinamico insieme di ritualità, credenze, spettacoli, feste, danze e competizioni acrobatiche, oltre che da quel vastissimo insieme di pratiche che costituivano i riti dionisiaci³. Secondo alcuni, sarebbe da identificare negli interventi di Pisistrato, nel 534

2 C. BERNARDI, C. SUSA, *Storia essenziale del teatro*, Vita e Pensiero, 2005, pag. 38

3 Sulle origini del teatro greco è stata prodotta un'ingente quantità di ottimi studi. Oltre al testo di Bernardi e Susa, rimandiamo il lettore ai saggi di G. WICKHAM, *Storia del teatro*, Bologna, il Mulino, 1985; E.

a.C., l'istituzione dei primi agoni drammatici in contesti particolari come quello delle feste cittadine di maggior rilevanza del mondo greco⁴. Ci si riferisce, ad esempio, alle Grandi Dionisie, organizzate in onore dell'omonima divinità, che avevano luogo ad Atene durante gli ultimi sei giorni del mese di marzo. Vi prendevano parte cittadini provenienti da tutti il mondo di lingua greca, rappresentanti di città alleate, commercianti.

In queste occasioni non era raro incontrare, spesso nelle cerchia di qualche importante cittadino, alcuni spettacoli per nulla dissimili da quelli che ancora oggi possono animare i nostri spazi sociali. Nel *Simposio*, Senofonte riporta una scena di cui fu testimone Socrate. Durante un banchetto viene invitato un vero e proprio impresario di spettacolo siracusano con la propria troupe, costituita da due musicisti ed una danzatrice. “vennero nella sala una suonatrice di flauto, assai ben fatta, e una danzatrice di quelle che fanno i salti pericolosi”, che colpì il filosofo grazie ai suoi giochi di destrezza. La descrizione appare del tutto sovrapponibile a quelle dei più moderni spettacoli di strada: “nell'istante in cui la compagna iniziò a suonare una melodia col flauto, qualcuno al lato le diede gli anelli finché ne ebbe dodici in tutto. Con questi nelle mani, cominciò a danzare, e mentre danzava lanciava gli anelli nell'aria – mandandoli a volteggiare sopra la propria testa – calcolando l'altezza a cui dovevano essere lanciati per riprenderli, quando cadevano, con perfetto tempismo”⁵. Vengono poi descritte altre attività della giovane danzatrice, come le acrobazie compiute con grande stupore dei presenti attraverso un grande cerchio irto di lame all'interno⁶.

Questa non è l'unica testimonianza dell'attività di quelli che noi oggi definiremmo mimi, contorsionisti o giocolieri, ma che al tempo cui ci riferiamo venivano denominati spesso semplicemente saltatori o danzatori. Oltre al banchetto di Seute, sempre di Senofonte⁷, ricordiamo il simposio di Quinto Ortensio⁸. Anche Plinio il Giovane accenna a questo tipo di intrattenimenti: “*Cenantibus mihi, si cum uxore vel paucis, liber legitur; post cenam comoedia*

WILSON – A. GOLDFARB, *Storia del teatro*, Milano, McGraw-Hill, 2010, S. SINISI, I. INNAMORATI, *Storia del teatro: lo spazio scenico dai greci alle avanguardie storiche*, Pearson, 2003.

4 S. SINISI, I. INNAMORATI, *Storia del teatro: lo spazio scenico dai greci alle avanguardie storiche*, op. cit., pag. 3.

5 SENOFONTE, *Simposio*, [2,1]

6 Ibid. [2,2]

7 Sen, An. 7,3,15-39

8 VARRONE, *De Re Rustica.*, 3,13

*aut lyristes*⁹, così come fa Plutarco¹⁰.

La stessa etimologia di alcune parole giustifica la presenza di spettacoli di tal foggia nel periodo classico. È in particolare il termine *acrobata* a rivelare un significato pregnante. Esso è composto a sua volta da *àkros* (alto) e *batèò* (andare) e designa i saltatori di corda, cioè i funamboli, che si esibivano a diversi metri di altezza saltando e danzando su corde tese. Il riferimento a queste attività nelle testimonianze di vari commentatori greci e latini non lascia dubbi sul fatto che la loro presenza fosse ampiamente diffusa nelle occasioni di feste e ritrovi, spesso legati all'aristocrazia. Il loro impiego era però finalizzato, evidentemente, a un generico intrattenimento dei presenti al banchetto o al rito, e tutto lascia credere che gli artisti fossero pagati dall'ospite di turno. La natura delle descrizioni a noi pervenute sia da commentatori dell'epoca che da testi successivi ci permette di identificare l'origine di tutte le discipline acrobatiche all'interno di un più vasto insieme di pratiche coreutiche. Il *fil rouge* che le lega l'una all'altra è infatti il “saltare” accompagnato dalla musica. L'arte del salto si arricchiva poi di acrobazie sempre più spettacolari, oltre che dell'uso di oggetti con cui destreggiarsi, come i dodici anelli riportati nell'aneddoto di Senofonte.

Tuttavia, non ci sembra ancora possibile stabilire una solida parentela fra il teatro di strada moderno e queste forme di acrobazie e virtuosismi. Ciò è dovuto innanzitutto al fatto che nel mondo classico non vi era alcuna necessità sociale ed economica che portasse alla nascita di un teatro di strada eseguito da attori itineranti, nomadi e liberi. Questa è, invero, una delle caratteristiche più importanti dell'arte di strada moderna. I mimi, i giocolieri, i danzatori e gli istrioni antichi erano invece sempre legati a un committente per un evento specifico e ristretto, come un banchetto o una festa. Le regole sociali che governavano una *polis* greca non lasciavano spazio per spettacoli che sarebbero stati probabilmente giudicati sconvenienti nella vita pubblica. Inoltre, lo stesso tessuto urbano non permetteva che lo svolgimento di specifiche attività commerciali o politiche in aree circoscritte, e l'*agorà* era generalmente considerato un luogo deputato al dibattito ed al commercio, piuttosto che allo spettacolo¹¹.

9 PLINIO IL GIOVANE, *Epistulae* IX 36,4

10 PLUTARCO, *Sulla*, 36

11 Per uno studio sul tessuto urbano delle città greche cfr. E. GRECO, *La città greca antica: istituzioni, società e forme urbane*, Donzelli, 1999

Le stesse riflessioni possono essere tradotte, con qualche approssimazione, nel contesto delle città romane¹². A Roma il teatro fu inserito nel sistema organico che costituiva i cosiddetti *ludi*¹³, complessi cerimoniali d'intrattenimento pubblico. Essi, se da una parte testimoniavano la passione degli antichi romani per gli spettacoli, dall'altra non cambiava la natura circoscritta di queste rappresentazioni. Sarà bene poi ricordare anche solo brevemente il ruolo dell'altra grande istituzione deputata all'intrattenimento e alla celebrazione dell'*otium* dei cittadini liberi: il circo. Ben lungi dall'essere paragonabile al circo moderno, esso aveva un posto preciso all'interno della cinta sacra della città, con un ruolo molto diverso dai cosiddetti *ludi scaenici* del teatro. Al suo interno venivano ospitate corse a piedi o con le bighe, così come spettacoli venatori e incontri di lotta¹⁴. Bisogna qui ricordare che comunque un primo ostacolo agli spettacoli teatrali venne posto proprio dagli stessi romani. L'istituzione del *ludi* era infatti un modo con cui i politici potevano accrescere il proprio prestigio personale, accattivandosi i favori della massa popolare. All'interno della Repubblica romana si creò una cospicua fazione estremamente ostile all'istituzione teatrale, a causa del timore di una possibile tirannia. Portare il teatro sullo stesso livello del circo, infatti, avrebbe comportato la costruzione di un edificio stabile, in pietra, con la possibilità di catalizzare la riconoscenza del popolo nei confronti del donatore. Gli istrioni, i buffoni, i comici e i mimi non erano visti di buon occhio dalle istituzioni repubblicane: già Tacito, negli *Annalia*, è testimone dell'esilio a cui furono costretti diversi attori al di fuori del territorio romano¹⁵. Secondo Cicerone, poi, gli *histriones* erano talmente screditati agli occhi dei consigli di Roma da non poter godere dei comuni diritti conferiti dalla cittadinanza romana. È il cinquecentesco Garzoni, nella sua opera principale, che ci tramanda vari aneddoti da lui collezionati sulle prassi a cui erano soggetti queste categorie di artisti. Sembra che Cesare Augusto, irritato dalla licenziosità e dalla lingua lunga di uno di loro “nel cortil del suo palazzo fece battere, alla presenza di tutti, Ida pantomimo”.

Le cose furono probabilmente differenti sotto i regimi dei dittatori successivi alla repubblica,

12 Un'efficace descrizione delle modalità dei divertimenti di massa dell'antica Roma è offerta dal saggio di C. W. WEBER, *Panem et circenses*, Milano, Garzanti, 1986.

13 S. SINISI, I. INNAMORATI, *Storia del teatro: lo spazio scenico dai greci alle avanguardie storiche*, op. cit., pag. 17

14 Ibid.

15 Tacito, *Annalia*, IV, 14 e XIII, 28

in cui sembra che i mimi e gli istrioni fossero più ben visti, o comunque tollerati anche negli spazi pubblici¹⁶. Fu anche a conseguenza di queste prime ostilità, comunque, che il teatro romano restò per lungo tempo costituito da una costruzione effimera, destinata alla distruzione una volta conclusa la rappresentazione¹⁷.

Dovrebbe ora essere chiaro che il punto di contatto fra la realtà moderna e quella classica degli spettacoli di saltatori, mimi, *histriones* e acrobati è solo il contenuto degli esercizi che gli artisti offrivano ai propri spettatori. Non coincide affatto, invece, il contesto dello spettacolo né tanto meno le finalità. Solo con la dissoluzione del mondo classico si creeranno le condizioni adatte a rifondare il concetto stesso di spettacolo in una nuova forma, più adatta ai mutamenti urbani, sociali e culturali.

Senza alcun dubbio, però, è l'antica Grecia a conservare le più profonde radici di quelle discipline che, rimaste quasi immutate attraverso i millenni, sono da sempre in grado di suscitare una profonda e giocosa meraviglia in chi le osservi.

II. Il Medioevo, la piazza, la fiera

Quella che è pervenuta a noi è certamente una forma molto moderna di spettacolo di strada. Tuttavia essa è debitrice per molti e importanti aspetti alle vicende legate alle società medievali europee. Questo “teatro fuori dal teatro”, che conosciamo ancora oggi, vede la sua origine proprio nel disfacimento del *corpus* culturale e politico della potenza romana. Ciò avvenne a seguito delle *Volkerwanderung* barbariche che, fra il II e il IV Sec. a.C., portarono alla formazione dei regni latino-germanici. Una delle molte conseguenze di questa radicale rivoluzione culturale fu quella che colpì, naturalmente, anche il teatro romano e le sue istituzioni. I teatri vennero rapidamente spogliati della loro utilità originaria, gli attori smisero di avere un ruolo determinante in quella complessa relazione di valori endogeni ed esogeni

16 Numerosi esempi dell'ostilità con cui i romani accoglievano queste arti sono richiamati nel testo di T. GARZONI, *La piazza universale di tutte le professioni del mondo*, discorsi CXIX, CIII e XLV, nell'edizione Einaudi, Torino, 1996

17 Ibid, pag. 18. È solo con la fine della Repubblica che Roma vedrà, infatti, i primi teatri in pietra: esempi ne sono il teatro di Marcello, il teatro di Bosra, il teatro di Leptis Magna

che caratterizzavano il teatro classico. La stessa funzione sociale del teatro, in poche parole, venne meno.

Durante i complessi cambiamenti socio-politici dell'Alto Medioevo, caratterizzati da condizioni economiche disagiate e cangianti, assistiamo alla lenta costituzione di un nuovo modo d'intendere e praticare lo spettacolo. Al mutare del contesto, mutò anche il contenuto degli spettacoli. Questi divennero in breve molto meno strutturati degli spettacoli del teatro classico. I nuovi artisti dovevano intrattenere gruppi di persone spesso economicamente e culturalmente povere, che non avrebbero potuto cogliere in alcun modo la sottile retorica e le complesse strutture delle antiche tragedie. Tutto doveva basarsi sull'immediatezza e sullo stupore che garantiva il divertimento di un pubblico poco avvezzo a raffinatezze. In una parola, il nuovo spettacolo trovava la sua ragion d'essere nel virtuosismo.

Gli insediamenti urbani avevano smesso di funzionare come sistema di aggregazione sociale, a causa delle condizioni economiche disastrose in cui versava praticamente tutta la popolazione, ivi compresi i feudatari¹⁸. Il commercio, inoltre, era praticamente scomparso dall'interno territorio europeo, a eccezione di pochi fortunati casi come quello di Venezia¹⁹. D'altronde era impensabile lo sviluppo di una rete di movimento commerciale che non fosse via mare, perchè il viaggio via terra veniva ostacolato da moltissime difficoltà di diversi ordini. Innanzitutto il deplorabile stato della viabilità, essendo del tutto scomparso quanto restava della mirabile rete stradale dell'Impero romano. Non erano tuttavia scomparsi i pedaggi per la manutenzione delle strade (i cosiddetti *teloneum*), trasformati ormai in ingiuste e vessatorie forme di tassazione ai mercanti. Inoltre, mettersi in viaggio con merci rappresentava un pericolo molto concreto a causa del diffuso fenomeno del brigantaggio.

Questa situazione creò in sostanza un isolamento economico delle varie città, che divennero quindi autonome, fra il IX ed il XI sec., pagandone il caro prezzo con una ampia fascia di povertà. L'Europa occidentale si era trasformata infatti al livello di regione puramente agricola.

18 Si può affermare che gli unici a disporre di potere di acquisto fra il VII ed il X sec. erano gli appartenenti agli ordini religiosi. I proprietari terrieri, per alcuni secoli, identificavano invece la propria ricchezza sulla semplice produzione alimentare e non su una solidità finanziaria. Cfr. H. PIRENNE, *Storia economica e sociale del medioevo*, Garzanti, 1967, pagg. 72-80

19 Ibid, pag. 39.

È logico attendersi che, in questa realtà stravolta, la naturale pulsione sociale all'intrattenimento trovasse delle soluzioni alternative, usando il “materiale” culturale ancora a disposizione dall'eredità classica. Come abbiamo visto, la parte più antica e originaria del teatro greco erano le feste cittadine, i riti e le gare acrobatiche. Fu proprio da questi elementi che vennero tratti gli espedienti con cui intrattenere il nuovo pubblico.

La crisi portò poi a una forte scissione della natura stessa degli spettacoli. Prendendo in prestito i concetti propri della fenomenologia della cultura, possiamo definire due grandi campi di azione delle nuove forme di spettacolo: uno costituito da una cultura bassa, popolare, l'altro dalla cultura alta ed elitaria. Da una parte assistiamo al sorgere di una compagine di saltimbanchi, giocolieri, mimi, istrioni, acrobati e musicisti nomadi. Dall'altra parte, invece, si sviluppò lentamente un'altra forma di rappresentazione scenica legata di nuovo a contingenze religiose, costituita dal dramma liturgico latino.

Nel Medioevo, comunque, i nuovi spettacoli venivano accomunati da una caratteristica completamente nuova: essi avevano luogo in spazi preesistenti, in luoghi pubblici – la piazza, la strada, la chiesa. Esistevano naturalmente delle eccezioni, specialmente con l'affermazione del dramma liturgico – che trovava il suo spazio naturale negli oratori e nelle sale private. Tuttavia è chiaro che, una volta crollata l'egemonia del teatro stabile classico, il grande spettacolo delle discipline acrobatiche, dei virtuosismi fisici e atletici, della stranezza e dello stupore poteva finalmente esprimersi alla luce del giorno.

L'emergere di nuove forme di spettacolo e di artisti specializzati si accompagnava a un cambiamento sociale, in un rapporto di rispettiva omologia. Fra il XI e il XIII sec., assistiamo a una progressiva e rinascita della vita cittadina dell'Europa occidentale. Il Basso Medioevo, dal punto di vista dello sviluppo sociale e urbano è stato infatti uno dei periodi più floridi della nostra storia. Il passo decisivo fu segnato dalla riapertura del Mediterraneo al commercio occidentale, ottenuta strappando all'Islam l'egemonia delle acque. Ciò avvenne nell'arco di circa un cento anni, fra il XI ed il XII sec²⁰. Le città marittime trovarono rapidamente spazio per ristabilire delle proficue rotte commerciali, creando una spirale di crescita virtuosa. Di conseguenza, il nuovo movimento economico si faceva strada

20 H. PIRENNE, *Storia economica e sociale del medioevo*, op. cit., pag. 44

nell'entroterra: in Italia Venezia, Genova e Pisa, a cui si connettevano Firenze e Siena²¹. Attraverso i porti di Marsiglia e di Montpellier, l'intera Provenza veniva penetrata dalle nuove merci, e la stessa cosa avveniva con Barcellona per la Catalogna. Oltralpe, invece, l'economia proveniva dal Mare del Nord, con la costituzione di un grande centro commerciale che si stendeva lungo il Reno, la Mosa e la Schelda²². L'afflusso dei nuovi beni, insomma, fu come una nuova linfa in grado di risvegliare l'intera rete urbana europea²³. Il potente motore della rivitalizzazione sociale fu la formazione di una ceto di mercanti e di liberi artigiani in seno alla immobile civiltà rurale²⁴, che sfruttarono le potenzialità offerte dalla disponibilità di merci.

Se ci si sofferma tanto su questo importante momento della vita economica basso-medievale è perchè, sotto diversi profili, essa coinvolge l'affermazione e la diffusione degli artisti di strada nel medesimo periodo. Non è infatti possibile immaginare l'esistenza di persone che vivessero della propria arte in una società dove l'economia era sostanzialmente immobile e rurale. Lo sviluppo del commercio rimise in movimento tanto le merci quanto il denaro, e proprio la presenza di quest'ultimo era il requisito fondamentale per l'affermazione di una classe di artisti girovaghi. Inoltre, la rinascita del commercio comportava automaticamente il recupero della rete viaria, che lentamente tornava ad avere delle condizioni accettabili (anche se non paragonabili allo splendore raggiunto sotto l'Impero romano). Anche molte tasse vennero abolite, grazie all'affermazione delle autonomie comunali, che avevano interesse nello sfruttamento del commerci e che cercavano quindi di avvantaggiarli legiferando sul rispettivo territorio²⁵. In questo modo si rendeva possibile concretamente la scelta di un'esistenza fatta di viaggi continui. Gli spostamenti, più rapidi e sicuri, erano resi necessari dal fatto che risultava molto più redditizio spostarsi in cerca di lavoro piuttosto che attendere delle buone occasioni in patria. A questa regola non rispondevano solo gli artisti di strada, ma anche una grande quantità di lavoratori artigiani girovaghi che si spostavano nei vari cantieri europei, in

21 Oltre a H. PIRENNE, *Storia economica e sociale del medioevo*, op. cit., cfr. V. FUMAGALLI, *Città e campagna nell'Italia medievale*, Bologna, Pàtron, 1985.

22 H. PIRENNE, *Storia economica e sociale del medioevo*, op. cit., pagg. 46-52.

23 F. MELIS, *Aspetti della vita economica medievale*, Siena, Monte dei Paschi di Siena, 1962

24 H. PIRENNE, *Storia economica e sociale del medioevo*, op. cit., pagg. 58-64.

25 Ibid. pagg. 133-195

particolare quelli delle cattedrali²⁶. In ogni caso, è evidente che il periodo a cavallo fra il XI e il XIII sec. fu testimone di un elevatissimo livello di mobilità sul territorio europeo.

Nella città medievale la piazza e la chiesa svolgevano un ruolo di fondamentale importanza nel regolare e ospitare la vita sociale. Le stesse grandi cattedrali delle città, lungi dall'essere un luogo di silenzio e raccoglimento, erano spesso popolate non meno delle piazze. Al loro interno si concludevano scambi, accordi commerciali, si discuteva e ci si informava²⁷. La grande quantità di persone cittadine e straniere che brulicavano nei luoghi pubblici era il contesto ideale di lavoro per gli artisti di strada. Essi raccoglievano dall'eredità classica quel “materiale” costituito dalle tecniche che oggi definiremmo circensi e che abbiamo visto esistere all'ombra del teatro classico. Vi sommavano il proprio ingegno, creando spettacoli di ampissimo genere, che spaziavano dall'acrobatica alla ciarlataneria, dalla mimica alla comicità.

In questo periodo la figura più popolare era indubbiamente quella dello *jocularem* (anche *jaculator* o *jocularis*). Questo termine, nato già a partire dal VI secolo e destinato ad avere una grandissima fortuna nei secoli successivi²⁸, identificava un artista diverso da quello che noi oggi intendiamo per “giocoliere”. Il vocabolo più adatto è infatti l'ormai desueto “giullare”, che identificava coloro che “facevano di professione di divertire gli altri”²⁹ e che riveste ancora il significato di un attore poliedrico, scherzoso ed istrionico, in grado di destreggiarsi in diverse abilità musicali e performative. La grande diffusione dei giullari nei

26 Cfr. J. GIMPEL, *Costruttori di cattedrali*, Milano, Jaca Book, 1982.

27 Ibid.

28 Il termine deriva dal latino *jocus* (gioco, scherzo) e non, come a volte si sente affermare, dal verbo *jacere* (gettare, lanciare). Quest'ultima ipotesi viene espressa per sostenere la teoria secondo cui il giocoliere è legato alla disciplina del lancio di oggetti in aria. In realtà, è già stato documentato come gli *jacularem* medioevali rivestissero ruoli estremamente vari e poliedrici. In proposito si veda E. FARAL, *Les Jongleurs en France au Moyen Age*, Parigi, 1910.

Troviamo la prima menzione degli *ioculatores scaenici* intorno al 400 d.C, e vediamo la loro diffusione a partire dal VII sec. sia verso Nord, in Francia, con il termine *joculator* che verso ovest, in Provenza, Italia e Spagna, col termine *jocularis*. L'antico francese ha trasformato poi il lemma in *jogleour* (XIII sec.) che però rivestiva un senso generico di “persona che ama scherzare”. Nello stesso periodo il termine si diffonde nelle varie lingue romanze: abbiamo lo spagnolo *juglar* e il portoghese *jogral*. Nell'area germanica, invece, il termine latino non vide alcuna diffusione: esso fu sostituito dall'equivalente *menestrello*, da *ministerium*, tradotto in inglese con *minstrel* e in tedesco con *Spielmann*.

Per una trattazione più approfondita dell'etimologia di questi termini, si veda AA.VV., *Enciclopedia dello spettacolo*, Le Maschere, 1962, pagg. 1351-1360.

29 E. FARAL, *Les Jongleurs en France au Moyen Age*, op. cit.

primi nel XII e XIII sec. è attestata dalla discreta quantità di documenti di poesia giullaresca che ci sono pervenuti³⁰.

L'arte della giulleria medievale è con certezza quella che più ricalca le caratteristiche dei moderni artisti di strada. Fino al XIII sec. i giullari si confondono peraltro con la folla di funamboli, acrobati, saltatori, saltimbanchi e ciarlatani che animavano le piazze delle città in occasione di eventi ed anniversari religiosi o popolari. Si trattava però, probabilmente, di artisti più specializzati, ognuno dei quali lavorava su un preciso repertorio di trucchi, tecniche e trovate che veniva modificato solo in caso di necessità. Già allora questi artisti venivano accusati d'infamia e considerati a volte fuorilegge, in quanto fra essi si nascondevano spesso dei truffatori o dei disonesti che imbonivano il pubblico per perpetuare dei furti di poca entità³¹. La figura del giullare diventa però, col passare del tempo, oggetto di un'alta considerazione da parte della nobiltà, creando in pratica una serie di artisti di alto lignaggio che cantavano lodi ai potenti di turno. Nell'arco di due secoli, egli si trasforma quindi da artista poliedrico a un semplice cantastorie, il cui scopo era allietare e divertire. Non a caso ogni signoria annoverava diversi giullari nel proprio *entourage*, che venivano anche definiti buffoni di corte³².

Nel Medioevo, comunque, le distinzioni sono ancora sfumate e le professioni di piazza si confondono molto di più rispetto ai secoli successivi, che saranno protagonisti di una maggiore “categoricità” con cui le città consideravano questi mestieri girovaghi. Siamo, insomma, ancora in un periodo d'incubazione di quelle discipline che, successivamente, troveranno una strada propria, autonoma. Esse giungeranno fino a noi sotto forma di arti del circo, illusionismo, pantomima, e persino ciarlataneria e divinazione.

Si è già sottolineato il legame che lo sviluppo di queste figure erranti ha con la rinascita del commercio medievale. L'attività commerciale richiedeva, ovviamente, l'esistenza di mercati

30 AA.VV., *Enciclopedia dello spettacolo*, op. cit., pag. 1356. Inoltre, si segnalano gli studi di C. GUERRIERI CROCETTI, in particolare *Intorno alla poesia di Guglielmo IX d'Aquitania e dei più antichi trovatori*, Pavia 1940.

31 AA.VV., *Enciclopedia dello spettacolo*, op. cit., pagg. 1352-1354. Si rimanda al paragrafo successivo per le questioni morali che gravitavano attorno ai mestieri di piazza.

32 È ad esempio nota una *Declaratio* in cui il trovatore fa dire al re che agli istrioni ed ai saltimbanchi non spetta il nome di giullari, ma quello di buffoni, termine in uso in Italia, cfr. V. CRESCINI, *Manuale di avviamento agli studi provenzali*, Vecchiarelli, 2001, pag. 381

periodici in cui era possibile esporre la merce e che richiamavano l'attenzione di grandi quantità di visitatori. La natura periodica era molto variabile: ne esistevano di settimanali, di mensili e di annuali. Sono proprio i mercati annuali, che nel medioevo prendono il nome di *Fiere*³³, a rappresentare uno degli aspetti principali e più tipici dell'organizzazione economica medievale, almeno fino al Trecento.

La fiera era la massima espressione non solo della commercio ambulante, ma anche di tutti i mestieri girovaghi che presentavano le medesime caratteristiche, compresi naturalmente gli artisti di strada. Erano infatti una delle sedi principali di spettacoli o manifestazioni ricreative di varia portata culturali, in cui c'era spazio tanto per la plebe quanto per i ricchi clienti.

Si trattava quindi di momenti di aggregazione di straordinaria potenzialità, il cui bacino di utenza raggiungeva spesso la dimensione regionale e, a volte, internazionale³⁴. Il diritto peraltro riconosceva alle fiere una situazione di privilegio: per tutta la durata dell'evento, ad esempio, era abolito il diritto di rappresaglia, di albinaggio, e venivano sospese le misure esecutive a scapito dei mercanti. Veniva inoltre sospesa la proibizione canonica dell'usura³⁵.

Nonostante il declino che colpì le fiere con l'avvento del commercio stanziale, dopo il XIV sec., esse continuarono sempre – lo si vedrà nei paragrafi successivi – ad essere un punto di riferimento fiorentino per il teatro popolare e anche borghese in tutta europa, dalla Spagna alla Russia. Non è possibile prescindere dal considerare il ruolo delle fiere nello sviluppo del teatro di strada: esse riflettevano quello spirito popolare di improvvisazione al quale si rivolsero poco più tardi i creatori della commedia dell'Arte.

Essa è sempre stata in sostanza una fonte di spettacolo: bastavano già solo i mercanti che arrivavano da lontano, con i loro abiti da viaggio, a incuriosire i visitatori. Gli stessi che, d'altronde, provenendo da ogni borgata della regione, creavano un contesto unico. Secondo Pretini, la fiera era anche una delle rare occasioni per apprendere e dare notizie, perchè praticamente non esisteva altri mezzi di comunicazione che fossero a disposizione dei non abbienti. L'incontro di una moltitudine di persone nello stesso luogo era il mezzo migliore per

33 Dal latino *ferla*, cioè festa, giorno festivo.

34 Come nel caso della fiera della Champagne, cfr H. PIRENNE, op. cit., pagg. 113-115

35 Ibid.

diffondere informazioni, che naturalmente, di bocca in bocca, finivano per confondere realtà con finzione. Sempre secondo l'autore è stata proprio questa sete di informazioni a dare origine ai cantastorie popolari, che mettevano in rima qualche avvenimento importante, aiutandosi con strumenti musicali e qualche pannello con scene dipinte³⁶.

Gli spettacoli costituivano quella che da più voci è stata definita la “fiera delle meraviglie”³⁷. Le forme più diffuse di queste attrazioni comprendevano imbonitori, acrobati, saltimbanchi, giullari e mimi che a titolo di pubblicità per uno o per l'altro mercante valorizzavano i prodotti venduti attirando l'attenzione dei visitatori. Esistevano già, poi, quelli che nel Cinquecento vennero chiamati ciarlatani, destinati a crescere di numero nei secoli successivi, che irretivano la gente con illusioni e trucchi stupefacenti allo scopo di vendere prodotti di nessun valore reale³⁸. Si sarebbe spinti a sostenere addirittura che le *performance* di questa miriade di artisti venivano in qualche modo vendute ai visitatori dei mercati con lo stesso intento con cui si vendevano le altre merci.

Ci sembra che la più calzante e bella descrizione dell'ambiente spettacolare della fiera medievale sia stata coniata da uno dei maggiori storici del circo e dell'arte di strada, G. Pretini. L'autore la definisce come “un crogiuolo di razze e di costumi; una babele di usi alimentari, una palestra per le arti della sopravvivenza e della fantasia; un labirinto di consuetudini e un groviglio inestricabile di personaggi veri e falsi, o meno veri di quello che sembravano, o più falsi di quanto si immaginava. Personaggi ed artisti estemporanei, mostri umani, nani, uomini deformati, acrobati, che del loro corpo avevano fatto la loro stessa ragione di vita; musicanti, giocolieri, scimmianti, addestratori di animali, orsanti, fachiri, uomini temerari ed imprudenti”³⁹.

Un'altra categoria di attrazioni che infatti si affiancò presto a quelle più antiche e tradizionali, e che costituirà uno degli elementi portanti dei primi circhi ambulanti del XIX sec., sono le dimostrazioni dei cosiddetti “prodigi”. Questa parola designava, in pratica, l'esposizione al

36 G. PRETINI, *Dalla fiera al Luna Park*, Udine, Trapezio, 1984, pag. 15

37 Cfr. G. PRETINI, E. VITA,

38 Vedasi anche il paragrafo successivo. Per una più ampia e divertente narrazione del ruolo e delle caratteristiche dei ciarlatani, si veda E. VITA, “*Il teatro delle meraviglie*”, Essegi, Ravenna, 1990, pagg. 31-63

39 G. PRETINI, *Ambulante come spettacolo*, Udine, Trapezio, 1987, pag. 12

pubblico di fenomeni di nanismo, di gigantismo, di deformazioni e di abilità ascetiche, di fachiri, donne barbute, e di qualsiasi altra bizzaria che fosse possibile scovare girovagando per il mondo⁴⁰. Si tenga però presente che tutte queste attrazioni si svilupparono anche in tempi molto successivi a quelli medievali, ma è proprio in questo periodo storico che ne troviamo l'origine.

La fiera è, dunque, uno dei momenti più importanti da analizzare per chi voglia indagare la storia dell'arte di strada. Essa catalizzava quelle energie sociali nascoste che altrimenti non avrebbero avuto modo di essere portate sotto gli occhi di tutti, e di trasformarsi in discipline vere e proprie. È proprio per questo motivo che, in tempi a noi contemporanei, le arti di strada vengano a volte denominate *arts forains*, cioè arti della fiera. È il caso, in particolare, del Belgio, dove si preferisce usare questo termine al posto del più generico *arts de la rue*, proprio per stabilire una evidente connessione con il passato remoto di queste discipline⁴¹.

Non va dimenticato che tutti questi spettacoli, tanto nella fiera quanto nella piazza, erano sempre stati malvisti dalle autorità. È ad esempio nota già una comunicazione di Carlo Magno, che mosse pesanti minacce contro i saltimbanchi e, nel Capitolare del 789, li classifica tra le persone infami di cui non si ammettevano le testimonianze⁴². Nel corso di questi secoli anche la Chiesa si oppose fermamente ai loro spettacoli, a volte anche con grande violenza, come nel caso dei maghi e degli illusionisti, che in alcuni casi furono condannati a morte⁴³.

III. L'era moderna: la grande diffusione, ciarlatani e teatro popolare.

Il Basso medioevo dunque, in particolare con l'espansione delle fiere, aveva finalmente dato modo a questi artisti e prodigi della natura di proliferare e di interagire, anche se lentamente,

40 Ibid., cap. 3. Si veda anche A. CERVELLATI, *Storia del circo*, Bologna, 1956 e J. BUZANCAIS, *Le cirque des merveilles*, Parigi, 1953.

41 Si veda in proposito il paragrafo 3.2.2 I.

42 AA.VV., *Enciclopedia dello spettacolo*, op. cit., pag. 1433

43 Ibid.

con le regole sociali urbane. I vari tentativi di repressione da parte dei governanti non erano riusciti ad arginare il fenomeno della loro espansione, e la cultura popolare cittadina li aveva pienamente accolti in sé.

Non va trascurato infatti il mutamento che tali artisti contribuivano a produrre all'interno del tessuto sociale di una città. Le piazze erano diventate un brulichio di esperienze, attrazioni e, in generale, di vite. Questo processo, che si era inizialmente accompagnato al commercio ambulante, non si arrestò affatto nei secoli successivi, quando la maggior parte dei mercanti divennero stanziali e iniziarono ad aprire negozi fissi.

Ciò che avvenne, però, fu sicuramente una modifica della tipologia di spettacoli offerti al pubblico dagli artisti. Lo *Joculare* antico, accolto dalla nobiltà e trasformatosi in raffinato giullare di corte fra XIII e XV sec., perse il contatto con la realtà popolare e andò a inserirsi nelle folte schiere di poeti e musicisti che animavano la vita culturale e mondana di palazzo delle signorie Rinascimentali. Infatti, verso la fine del XVI sec., “la buffoneria è salita sì in pregio che le tavole signorili son più ingombrate di buffoni che di alcuna specie di virtuosi”⁴⁴.

Sulla piazza cittadina, invece, rimasero costantemente quelle attività in grado di suscitare meraviglia, d'imbonire e divertire il pubblico, di smuovere la fantasia. L'ambiente popolare ha sempre richiesto solo un certo tipo d'intrattenimento, che non prevede sontuosità formali, artifici retorici e significati nascosti. Cosa che, in verità, è rimasta quasi invariata fino ad oggi. Tutto, in uno spettacolo di strada, è e deve essere, da sempre, immediato e chiaro, perchè il pubblico esige una stimolazione continua. Sia ben chiaro che non potremmo essere più lontani dall'attribuire a questa semplicità formale, a questi caratteri essenziali, un valore negativo o degradante. Anzi, ben consapevoli che da sempre cultura popolare “bassa” e cultura nobile “alta” si accompagnano e sono l'una all'altra essenziali⁴⁵, troviamo nella loro presenza un significativo fenomeno di espressione culturale.

Durante il Rinascimento, ma ancora più nel periodo a cavallo fra XVI e XVII sec., troviamo una grande quantità di testimonianze dell'attività di questi artisti nelle città italiane e straniere.

Una delle più notevoli voci in capitolo è sicuramente quella di Tommaso Garzoni da

44 T. Garzoni, *La piazza universale...* op. cit., pag. 1305

45 Cfr. R. BARILLI, *Scienza della cultura e fenomenologia degli stili*, Bologna, Il mulino, 1982

Bagnacavallo (1549 – 1589) che, nella sua voluminosa opera *La piazza universale di tutte e professioni del mondo* (1585), si occupa di catalogare tutti mestieri che animavano il tessuto sociale del suo periodo. Il suo lavoro è una vera e propria miniera di informazioni ed è imprescindibile per chiunque voglia farsi un'idea completa sulla vita economica popolare del Cinquecento. Il resoconto del Garzoni permette infatti di sondare nei minimi dettagli la vitalità che animava le piazze tardo-rinascimentali. Una prima descrizione di come doveva apparire una piazza in un giorno ordinario è dato dal suo Discorso CXVII, *Degli oziosi di piazza, ovvero del mestiero di Michelazzo*, che descrive le cattive abitudini delle persone che spendevano la propria giornata bighellonando per la città. Costoro “spendono il tempo di lor vita in passeggiar per piazza, e andar dall'ostaria in pescaria e dal palazzo alla loggia, non facendo altro tutto il giorno che girar di qua e di là, ora sentendo canta in banchi⁴⁶, ora guardando il toro che passa, e ora mirado i bicchieri, i specchi e sonagli che in piazza son distesi⁴⁷; ora vagando pel mercato in mezo de' villani vanamente, ora posando in qualche barberia a contar frottole e fanfalucche, ora leggendo le nove di banco, che son proprio per l'orecchie di gente ociosa e negligente”⁴⁸. Come si può facilmente intuire, però, ciò che ci interessa del lavoro del Garzoni sta nel fatto che, fra le centinaia di professioni elencate, molte riguardano gli artisti di strada.

Il Discorso CIV di quest'opera, titolante *Dè formatori di spettacoli in genere, e de' ceretani o ciurmatori di massime*, è probabilmente il più prodigo di preziose informazioni. Il Garzoni, membro della congregazione lateranense ravennate e uomo dal forte senso morale, non esita a bollare queste attività come spregevoli e di bassa lega: “Ma 'a tempi nostri, il numero e le specie di costoro sono cresciute a guisa della mal'erba, in modo che per ogni città, per ogni terra, per ogni piazza non si vede altro che ceretani o cantimbanchi, che più presto mangiaguadagno puon dimandarsi che altramente”.

Per meglio comprendere il significato di questo e altri testi si rende subito necessaria un'importante osservazione. Il Garzoni, come molti altri commentatori della sua epoca (e

46 Cioè i saltimbanchi, i cantastorie e i teatranti di piazza. Vedi *infra*.

47 Il riferimento qui è alle varie mercanzie che venivano esposte anche occasionalmente direttamente per terra, fuori dai mercati ordinari.

48 T. Garzoni, *La piazza universale...* op. cit., pag. 1294

come spesso accadeva fino a meno di un secolo fa), riunisce in un solo gruppo diversi tipi di attività spettacolari che avvenivano sulle piazze. A causa delle intenzioni poco corrette di alcuni di questi mestieri, ma forse anche della natura caotica delle rappresentazioni, tali personaggi erano visti con discredito. Fra di loro, però era possibile distinguere due categorie principali: i cosiddetti ciarlatani⁴⁹, veri e propri artefici dell'inganno, e i più onesti giocolieri, cantastorie, acrobati e saltatori (che oggi rientrano a pieno titolo fra gli artisti di strada). Il fenomeno della ciarlataneria è molto complesso: professione che nasce dal duro bisogno, consisteva nell'accaparrarsi la benevolenza del pubblico con grandi messinscene che servivano, sostanzialmente, a truffarlo ed a vendere prodotti inutili. Per fare questo, il ciarlatano doveva essere uno straordinario imbonitore. Tanto il Garzanti quanto il gesuita seicentesco Ottonelli riportano descrizioni accurate di come avvenivano gli spettacoli di questi furbi declamatori⁵⁰, che spesso si servivano di un *saraffo* (compare) con cui comunicavano in un gergo particolare⁵¹. Per attirare a sé il pubblico, però, non era raro che i ciarlatani si servissero anche dell'abilità di qualche saltatore o giocoliere. Il fatto che entrambe le categorie fossero poi di natura errabonda ha sempre spinto sia i commentatori che i legislatori a considerarli sostanzialmente sotto lo stesso profilo. Bisogna poi sottolineare che molto spesso alcuni di questi ciarlatani erano dei veri e propri maestri della giocoleria, dell'illusionismo e dell'acrobatica: tutte doti di cui si servivano per stupire il pubblico. Ci sia concesso un salto avanti nel tempo per dimostrare che questa confusione di ruoli, nata nel Rinascimento, è perdurata fino a tempi molto più recenti. È il francese Robert-Houdin

49 Il mestiere del ciarlatano è antico quasi quanto tutti gli altri fin qui descritti. Sulle piazze cittadine sono sempre esistiti, infatti, spacciatori di farmaci miracolosi e di unguenti, lozioni, filtri, pomate e balsami stupefacenti, così come di attrezzi privi di alcuna reale utilità. Il termine che li identifica sicuramente deriva dal più antico *cerretano*, la cui etimologia è però incerta. Alcuni, fra cui i commentatori più antichi come Flavio Biondo e Bruno Migliorini, ne hanno giustificato l'origine identificando la provenienza di queste genti dal paese umbro di Cerreto Guidi, che sembra fosse rinomato per le attività truffaldine dei suoi abitanti. Altri, invece, in tempi recenti, lo collegano al latino *gerrae* (ciarle) che diede poi *gerrones* (ciarloni) e da lì il successivo *gerratànus*.

50 G. D. OTTONELLI, *Della christiana moderatione del theatro, libro detto l'ammonimento a' recitanti*, Firenze, Alle Scale di Badia, 1652

51 Si tratta di quel gergo che A. MENARINI, nel suo saggio *Il gergo della piazza*, identifica come “furbesco” o “lingua zerga”. Questi termini riprendono peraltro quelli dei documenti più antichi, risalenti ai secoli XVI e XVII, fra cui il *Nuovo modo di intendere la Lingua Zerga*. Menarini identificava in questo linguaggio in codice “un particolare vocabolario in uso dai vagabondi di ogni sorta, dai bari, dai mendicanti, dai girovaghi, da tutti coloro che vivono di espedienti e di raggiri, e che comunque hanno necessità di comunicare tra di loro senza che altri comprendano”

(1805-1871), vero padre dell'illusionismo moderno, a darcene una conferma. Nella sua biografia, il celebre mago ricorda un episodio che lo coinvolse quando aveva circa diciotto anni. Si trattava dello spettacolo di un artista di strada che, dopo aver creato un cerchio di curiosi attorno a sé – fra cui il giovane mago – prese a eseguire una serie di numeri di illusionismo e prestidigitazione. La qualità dello spettacolo è espressa dalle osservazioni dello stesso Robert-Houdin: “L'adresse avec laquelle ces tours furent faits, la bonhomie apperente de l'opérateur dans l'exécution de ces ingénieux artifices, me produisirent la plus complète illusion”⁵². Lo scopo della dimostrazione, però, era quello di vendere un vermifugo e, a chi ne avesse fatto domanda, dei testi che avrebbero spiegato come ricreare i prodigi meravigliosi da lui eseguiti. Né l'una né l'altra mercanzia, ci dice Robert-Houdin che si era evidentemente lasciato irretire, assolveva realmente allo scopo declamato⁵³.

La linea di confine fra le due categorie è sempre stata quindi molto labile e, ci sembra, sia dettata semplicemente dalla buona o cattiva fede degli artisti. È da ritenersi dunque verosimile che quando il Garzoni definisce le modalità con cui questi personaggi formavano il *treppo* (il cerchio del pubblico), egli intendesse tanto l'una quanto l'altra categoria, senza distinzione fra artisti benevoli e furboni malintenzionati.

“Chi vuol raccontare minutamente tutti i modi e tutte le maniere che adoprano i ceretani per far bezzi, avrà preso da fare assai”. L'onomastica e le situazioni descritte nelle pagine del Discorso CIV della *Piazza Universale*...sono un importantissimo documento per l'origine del teatro popolare e d'improvvisazione. “Basta che da un canto della piazza tu vedi il nostro galante Fortunato insieme con Fritata⁵⁴ cacciar carotte⁵⁵, e trattener la brigata ogni sera dalle vintidue fino alle vintiquattro ore di giorno, finger novelle, trovare istorie, formar dialoghi, far caleselle⁵⁶, cantare all'improvviso, corruciarsi insieme, far la pace, morir dalle risa, alterarsi di nuovo, urtarsi in sul banco, far questione insieme, e finalmente buttar fuori i bussoli, e venire al quamquam delle gazette⁵⁷”. Nelle poche righe di questo esempio e dei molti che

52 J. E. ROBERT-HOUDIN, *Confidences et révélations. Comment on devient sorcier*, Parigi, 1868, pag. 18.

53 Ibid. pag. 21.

54 Nomi d'arte dei saltimbanchi. Fortunato era, in particolare, il nome d'arte di Maffeo Taietti, cfr T. GARZONI, op. cit., pag 1192, nota 17.

55 L'espressione, secondo P. Cerchi e B. Collina, sta per “dire straordinarie bugie”.

56 Salti acrobatici

57 Alla sostanza, cioè alla richiesta dei soldi

seguono nello stesso Discorso, il Garzoni ci dà la possibilità di ricostruire la natura degli spettacoli di strada del Cinquecento. Si trattava innanzitutto di rappresentazioni piuttosto lunghe, che spesso avvenivano di sera, ed erano quasi sempre a sfondo comico. Venivano raccontate storie con pretesti assurdi allo scopo di divertire il pubblico. Nel mezzo di queste narrazioni, probabilmente, si inframezzavano delle *gag* umoristiche fra i personaggi. Oltre a compiere giochi di abilità e destrezza (le *caleselle*), essi simulavano dei battibecchi forse non lontani da quelli che oggi possono intercorrere fra il clown augusto e il clown bianco. Venivano spesso usati anche degli animali all'interno degli spettacoli: “Ma Settecervelli fra questo mezzo prende occasione di far circolo, e con la cappa distesa per terra, con la cagnola appresso, con la bacchetta in mano, la fa cantare *ut, re, mi, sol, fa, la*, le fa far tombole per galanteria; la fa abbaiare contra il più mal vestito; la fa latrare al nome del Gran Turco; la fa saltare per amor della sua dive e, in ultimo, la fa cercar, con la beretta, la buona mano da tutta quella bella compagnia”⁵⁸. Non ci è possibile, per ragioni di spazio, analizzare l'intera gamma di artisti descritti dal Garzoni, che meriterebbero invero una trattazione a sé stante. Sembra però evidente che costituivano una delle più diffuse forme di intrattenimento popolare, accanto ai ciarlatani: “Or da ogni parte si vede la piazza piena di questi ciurmatori”⁵⁹.

L'ostilità dei cronisti di questo periodo, fra cui annoveriamo anche il Perrucci, andava di pari passo con quella delle istituzioni ecclesiastiche e pubbliche, per i motivi più disparati. Non si contano infatti le ordinanze contro questo fenomeno, a segno che il potere ha da sempre cercato di arginare e porre un freno all'espansione del teatro popolare e dei ciarlatani. In alcuni casi, l'ostilità si tramutò in violenta persecuzione: è nota per esempio la vicenda di un inglese, Banks, che presentava un numero accompagnato da un cavallo parlante, Morocco. Entrambi furono messi al rogo perchè ritenuti esseri diabolici⁶⁰.

Uno dei motivi di ostilità da parte della chiesa fu forse anche il fatto che, con la disfatta dell'islam e dopo le crociate, moltissimi saltimbanchi arricchirono le loro fila con giocolieri, acrobati e prestigiatori saraceni, che non erano certamente visti di buon grado⁶¹. La

58 T. Garzoni, *La piazza universale...* op. cit., pag. 1196

59 Ibid. pag. 1197

60 AA.VV., *Enciclopedia dello spettacolo*, op. cit., pag. 1433

61 Ibid.

compenetrazione del mondo islamico con quello occidentale fu infatti, anche su questo piano, molto vasta. Nell'Italia settentrionale e in Provenza era attestata e documentata la presenza fin dal XV secolo di acrobati che praticavano le cosiddette *Forze d'ercole*. Si trattava di piramidi umane che, probabilmente, erano di origini arabe⁶², e che venivano praticate da una trentina di atleti che creando una base geometrica, montavano l'uno sull'altro fino a raggiungere altezze molto elevate. In cima saliva solitamente un bambino, detto *cimiereto* che, compiuta qualche prodezza (*tombolo* o *impalo*), si lasciava cadere su un materasso o in braccio ad altri artisti⁶³. Ne abbiamo tracce soprattutto in Emilia Romagna e a Venezia, i cui artisti avevano la nomea di essere fra i migliori acrobati in circolazione.

Una voce importantissima per la nostra ricostruzione è quella del saltimbanco Angelo Tuccaro, di origini abruzzesi, che nel 1599, alla corte di Carlo IX di Francia, scrisse i “*Tre dialoghi de li esercizi di saltare et di volteggiare nell'aria con le figure che servono alla perfetta dimostrazione et intelligentia di questa arte*”. Si tratta del primo testo che spieghi come eseguire i più diffusi esercizi acrobatici dell'epoca, la cui complessità era notevole. Lo stesso Tuccaro, peraltro, in una delle 80 xilografie che corredano la sua opera, rappresenta anche una scena delle *Forze d'ercole*⁶⁴.

Fra le discipline più in voga vi era sicuramente il funambolismo. Malgrado l'ostilità proveniente da molte voci altolocate, questi artisti rimasero sempre fra i più beneamati dal pubblico, tanto che in caso di esibizioni particolarmente spettacolari prendevano parte anche personaggi molto in vista⁶⁵. La cronaca delle prodezze dei funamboli del Cinquecento e del Seicento ha quasi dell'incredibile: l'esercizio più tipico era quello prevedeva di fissare una fune con un capo alla cima di una torre e con l'altro sul terreno, generalmente in mezzo alla piazza. L'acrobata eseguiva varie destrezze salendo e scendendo sul filo. Nel 1543, a Bologna, in Piazza Maggiore, un funambolo fissò una fune dalla torre dell'orologio fino alla scalinata di

62 E. Vita, “*Il teatro delle meraviglie*”, op. cit. pag. 76

63 AA.VV., *La fiera delle meraviglie*, F. MASTROPASQUA (a cura di), Reggio Emilia, 1981.

64 Il testo del Tuccaro è rarissimo e ne esistono poche copie. La xilografia e una descrizione sommaria è però riportata dal Pretini nel suo testo *Dalla fiera al luna park*, Udine, Trapezio, 1984. Allo stesso modo si veda E. VITA, “*Il teatro delle meraviglie*”, op. cit. pag. 64.

65 A. CERVELLATI, *Questa sera grande spettacolo: storia del circo italiano*, Edizioni Avanti! 1961, pagg. 140-143

S. Petronio e si esibì con grande maestria⁶⁶. Un antesignano dei moderni spettacoli di strada fu un tale Alea, di origini turche, che compì una grande serie di acrobazie nel Palazzo del Podestà l'11 aprile 1547. L'artista ed i suoi collaboratori fecero ottimi affari, perchè per assistere allo spettacolo, si doveva pagare dodici quattrini e vi presenziarono più di mille persone⁶⁷. Sempre a Bologna, anche se stentiamo a crederlo, si esibì sotto (anzi, sopra) gli occhi del famoso naturalista Ulisse Aldrovandi un funambolo che riuscì a scendere lungo un filo teso fra la sommità della torre Asinelli al centro della Piazza Maggiore⁶⁸. Non è l'unica testimonianza di una prodezza simile: nel 1645, la cosa si sarebbe ripetuta da parte di “Giovan Battista Ruino e Padron Palombari, napoletani, ballerini e saltatori di corda”.

A Venezia, invece, oltre alle già citate *Forze d'Ercole*, si affermò una particolare tradizione funambolica, inaugurata da uno spettacolo passato agli annali come “*Svolo del turco*”. Un artista turco, infatti, attraversò la piazza di S. Marco sotto una folla stupefatta di persone salendo fino all'apice del campanile e ridiscendendo poi fino al balcone di Palazzo Ducale, omaggiando il Doge di un mazzo di fiori⁶⁹. Lo spettacolo fu tale da venire richiesto lungo tutti gli anni successivi, ed è effettivamente all'origine del “volo dell'angelo” che ancora oggi viene eseguito – anche se in una versione molto più edulcorata – durante il carnevale.

Più tardi, è il seicentesco Ottonelli a darci una prospettiva sulla varietà degli spettacoli che venivano offerti sulle pubbliche piazze: “il camminare o ballare sulle corde, il far le forze d'Ercole, l'usare salti mortali, il volare da un luogo ad un altro con una fune, il giocar d'arme in vari modi, il camminar con le mani a piedi alzati, il far ballare e saltare una bestia ovvero una donna vestita da uomo, l'ingannare gli occhi altrui con varie destrezze di mano, il sollevare un peso grandissimo con i soli capelli, il ferirsi qualche parte del corpo e presto risanarsi”⁷⁰. Ottonelli rappresenta, forse più di ogni altro, la reazione dell'ambiente ecclesiastico al dilagare degli spettacoli popolari. Il suo testo *Della christiana moderazione del theatro, libro detto l'ammonimento a' recitanti*, appare per molti tratti omologo ad altre

66 J. RANIERI, *Diario di cose seguite in Bologna dal 20 settembre 1535 fino li 25 dicembre 1549*, nella ristampa di O. GUERRINI e C. RICCI, Bologna, 1888, pag. 101

67 E. VITA, *Il teatro delle meraviglie*, op. cit., pag. 71.

68 Ibid.

69

70 G. D. OTTONELLI, *Della christiana moderazione del theatro, libro detto l'ammonimento a' recitanti*, op. cit. Vol. IV, pag. 439.

opere con cui esponenti della chiesa influenzavano la qualità delle espressioni artistiche del loro periodo. Un esempio celebre, nel campo delle arti visive, è il più antico *Discorso intorno alle immagini sacre e profane* (1582) del cardinale Gabriele Paleotti, che conteneva i principi a cui dovevano attenersi i pittori nel clima della controriforma.

Vista la quantità di commenti e riferimenti disponibili nel secolo successivo al Concilio di Trento, abbiamo ragione di credere che queste attività spettacolari proseguirono sempre, adeguandosi ai vari contesti in cui si trovavano, tanto in Italia quanto all'estero. La presenza di artisti come il Tuccaro in Francia ne è la riprova. Le testimonianze, comunque, crescono via via che ci si avvicina al XVIII ed al XIX secolo. Sarà però proprio l'Ottocento e, soprattutto, il primo Novecento, a vedere la scomparsa di artisti e saltimbanchi di piazza.

Tuttavia, prima di affrontare questo argomento, è necessario spendere qualche parola per identificare il ruolo che, nella nostra vicenda, assume la Commedia dell'Arte.

È indubbio che i primi creatori della Commedia dell'Arte provenissero dallo stesso colorito mondo degli spettacoli di fiera e di piazza descritti nelle pagine precedenti e che, anche nella sua fase matura, essa metteva in scena tematiche di natura popolare. Diversi autori, fra cui il Cervellati, hanno infatti già tracciato un collegamento fra i primi attori della Commedia e i saltimbanchi del tardo Medioevo e del Rinascimento⁷¹. È però sicuramente il Barba a segnare una connessione molto marcata fra questi attori e quelli che lavoravano sulle piazze e nelle fiere: “Erano persone che avevano sempre fatto mestieri giudicati infamanti o “bassi”: buffoni, ciarlatani, saltimbanchi, acrobati e prestigiatori di piazza (...) [questi attori] hanno trasformato la loro devianza, la loro asocialità riunendosi in gruppo. (...) Dal punto di vista degli attori, la sua funzione fu di forzare il recinto dell'emarginazione, di scoprire, al di là della discriminazione sociale, una forma di socialità senza per questo dover accettare le norme della morale riconosciuta”⁷². Pretini, invece, identifica negli imbonitori delle fiere del tardo medioevo il tipo attoriale da cui sarebbero poi nate le maschere tradizionali della Commedia dell'Arte⁷³.

71 Per una bibliografia a proposito, si veda AA.VV., *Enciclopedia dello spettacolo*, op. cit., pag. 1434

72 E. BARBA, *Teatro: solitudine, mestiere, rivolta*, Milano, Ubulibri, 1996, pag. 177-178.

73 G. PRETINI, *Dalla fiera al Luna Park*, op. cit. pag. 17-18

Al suo nascere, nel XVI secolo, questo nuovo spettacolo costituisce probabilmente l'apice della maestria e della bellezza del teatro popolare. I comici dell'arte elaborarono una squisita convenzione recitativa, fondata da un lato sul loro virtuosistico eclettismo di attori, mimi, cantanti, suonatori e acrobati, e dall'altro sulla straordinaria invenzione delle maschere⁷⁴, che non erano altro che i tipi fondamentali della loro società. La connessione con la folta schiera di artisti che si esibivano nelle piazze e nelle fiere è assiomatica. L'organizzazione stessa delle compagnie, molto spesso di ordine familiare, e il nomadismo che le caratterizzava, confermano questa ipotesi: la Commedia dell'Arte proviene dal *mare magnum* della piazza. Di più: ne esprimeva i bisogni ed i riscatti attraverso le storie narrate, dando voce ai desideri di rivolta del popolo contro l'ordine dei padroni e dei potenti. All'interno di questo nuovo spettacolo, però, confluiscono una grande serie di componenti diversi. La natura stessa degli *Zanni* e delle altre maschere che apparivano in questo nuovo modo di fare teatro è di per sé una testimonianza dell'alta influenza popolare che ne permeava le rappresentazioni.

Tuttavia, furono molte le componenti che diedero modo a tali artisti di dare vita a questa nuova maniera di recitare "all'improvviso". Non tutte, però, erano connesse con l'ambiente popolare e di piazza. Non sarebbe possibile, ad esempio, tralasciare l'importante ruolo giocato dalla cosiddetta Commedia rinascimentale: essa rappresentava di fatto la base e l'insieme stesso delle regole che le maschere della commedia dell'arte avrebbero rivoluzionato⁷⁵. Inoltre, la costituzione formale delle rappresentazioni divenne rapidamente molto lontana da quella rapida, stupefacente, furba e caotica che veniva offerta dagli artisti girovaghi che offrivano i propri spettacoli sulle piazze. Non sarebbe però in errore chi affermasse che il carattere dell'improvvisazione tipico di questa nuova Commedia proveniva dall'esperienza maturata dagli artisti di strada del tempo. Lo spettacolo popolare di piazza, infatti, è da sempre legato all'improvvisazione, di cui forse è il miglior campo di prova, perchè deve adeguarsi alla presenza e ai possibili interventi del pubblico.

L'elemento che più di tutti gli altri ci ha spinto a mantenere una separazione fra le due forme di spettacolo è comunque l'evoluzione differente della loro natura e dei loro contesti. Se prima del XVI secolo la Commedia ha delle istanze pressoché sovrapponibili agli spettacoli di

74 AA.VV. *Enciclopedia dello spettacolo*, P. GELLI (a cura di), Milano, Garzanti, 1976, pag. 153.

75 M. BARATTO, *La commedia del Cinquecento*. Vicenza Neri Pozza, 1977.

piazza, nel secolo successivo si assiste già ad una epurazione delle componenti ritenute più volgari e incongruenti all'interno degli spettacoli. Ciò avvenne grazie al gusto ed alla cultura di alcuni capocomici illuminati, come Tiberio Fiorilli e Flaminio Scala, Domenico e Gianfrancesco Biancolelli. Fu anche il periodo della grande diffusione delle compagnie italiane all'estero, in tutta Europa ma soprattutto in Francia. La Commedia dell'arte diventava così “un alto esercizio di stile teatrale e di verità umana e sociale⁷⁶”. Automaticamente, però, essa iniziava ad allontanarsi dalla realtà che stiamo studiando in questo testo, cioè dal contesto delle piazze e delle fiere. Nella sua fase matura, cioè dal XVII al XVIII secolo, si allontanò completamente dalle proprie origini, mostrando segni di stanchezza, di ripetizione e banalità. Intervenne qui la “riforma Goldoniana” che trasportò le maschere in personaggi precisi, che trovarono accoglienza non solo fra diversi pensatori dell'epoca ma anche fra molte famiglie nobili. Rapidamente vennero allestiti dei piccoli teatri privati dedicati alla recitazione di queste commedie. A Venezia erano famosi, ad esempio, quelli della famiglia Tron e Michiel. Una testimonianza illustre, di Francesco Sansovino, ci permette di ricostruirne le vicende⁷⁷. Il fatto che alcuni spazi furono poi aperti anche al pubblico popolare non deve indurre a ritenere che ci fosse un contatto fra ciò che avveniva negli spazi pubblici e ciò che si rappresentava in questi teatri. Innanzitutto l'ingresso era, naturalmente, a pagamento, e lo spettacolo perdeva quindi una caratteristica fondamentale che riguarda l'arte di strada: quella di essere ad accesso libero. Inoltre, tutto avveniva in uno spazio predestinato, al chiuso, dove il contatto col pubblico era mediato da un palcoscenico: attore e spettatore erano quindi su due livelli differenti⁷⁸.

In poche parole, i contatti concreti fra queste due realtà si persero in poco tempo. Diverso è il discorso delle influenze reciproche e delle similitudini che le accomunavano: queste sono accertate e interessantissime ai fini di una ampia comprensione del fenomeno degli spettacoli popolari nella storia dello teatro moderno. La Commedia dell'Arte era indubabilmente una forma di teatro popolare, peraltro messa in scena da attori girovaghi, che furono sempre molto attivi in Europa, e che in Francia costituirono una pietra di paragone per il teatro francese,

76 AA.VV. *Enciclopedia dello spettacolo*, P. GELLI (a cura di), op. cit., pag 155

77 F. SANOVINO, *Venetia, città nobilissima et singolare*, Venezia 1581

78 Per le caratteristiche proprie di uno spettacolo di strada, necessarie a coniare una definizione attendibile, si veda il paragrafo successivo.

aprendo la strada alle future opere di Molière. La mobilità continua di questi attori è stata già messa in evidenza altrove⁷⁹. Ma si trattava pur sempre una rappresentazione colta e lontana dal presentare quelle specificità distintive di uno spettacolo di piazza. Per ragioni di spazio, non possiamo che rimandare il lettore all'ampia bibliografia disponibile sull'argomento, che ci porterebbe troppo lontano dagli scopi di questo breve studio⁸⁰.

IV. *Dalla fiera al circo: il declino dell'arte di strada fra Ottocento e Novecento*

Le maschere, gli *Zanni*, i *Pulcinella*, le *Colombine*, i *Balanzone* e i *Pantalone*, sono stati dunque i primi a liberarsi dalle proprie origini, cioè dal mondo della fiera delle merci, attorno al XVII sec⁸¹. Non si trattava però di un fenomeno destinato a rimanere isolato: nei due secoli successivi si delinearono altre “fughe”. Assieme ai teatranti della Commedia dell'Arte, infatti, altre energie defluirono al di fuori dei confini della fiera e della piazza, che fino ad allora erano state una sorta di incubatrice di espressioni creative, messe l'una accanto all'altra. All'inizio del XVIII sec. i tempi erano maturi perchè ciascuno assumesse un ruolo più indipendente. Si profilavano così almeno altre tre grandi tipologie di intrattenimento popolare: gli spettacoli dei Burattini o delle Marionette – il cosiddetto teatro di figura, il circo moderno ed il luna park. Se i burattini non hanno trovato una grandissima diffusione nel nostro paese, rimandando legati o a contesti regionali o rivolti ad un pubblico soprattutto infantile, altrettanto non si può dire degli altri due. Anzi, l'affermazione del circo e del luna park è andata crescendo con straordinario vigore attraverso i secoli successivi. Tutti, comunque, sono sempre stati ad appannaggio quasi esclusivo di famiglie nomadi, di viaggiatori, con origini

79 S. FERRONE, *Attori mercanti corsari. La commedia dell'arte in Europa tra cinque e seicento*, Einaudi, Torino 1993.

80 M. APOLLONIO, *Storia della Commedia dell'arte* Roma, Augustea, 1930; S. FERRONE, *Attori mercanti corsari. La commedia dell'arte in Europa tra cinque e seicento*, op. cit.; V. PANDOLFI (a cura di), *La Commedia dell'Arte: storia e testo*, Firenze, Le Lettere, 1988; F. TAVIANI, *L'ingresso della commedia dell'Arte nella cultura del Cinquecento*, in *Il teatro italiano nel Rinascimento*, F. CRUCIANI, D. SERAGNOLI, Bologna, Il Mulino, 1987; L. ZORZI, *L'attore, la commedia, il drammaturgo*, Torino, Einaudi, 1990. A. MANGO, *Cultura e storia nella formazione della Commedia dell'Arte*, Bari, Adriatica, 1972.

81 G. PRETINI, *Dalla fiera al Luna Park*, op. cit., pag. 25

spesso confuse con popoli dell'est, soprattutto di etnie rom. Ciò non era una novità: abbiamo già avuto modo di osservare che, sin dalla prima crociata, e per tutto il Basso Medioevo, confluirono sulle piazze e sulle fiere europee una grande quantità di artisti saraceni e orientali.

Parallelamente a tutto ciò, invece, la fiera andava sempre più spegnendosi. Nel Settecento e nell'Ottocento, infatti, questo evento vide ridursi sempre di più il suo impatto ed il suo valore economico e sociale. Non avrebbe senso imputare questo impoverimento a quel deflusso di energie creative appena richiamato. Entrambi i fenomeni, invece, erano probabilmente legati ai mutamenti tecnologici ed economici della società in cui si trovavano. Niente più del circo e del luna park, d'altronde, che hanno visto la propria epoca d'oro fra Ottocento e Novecento, sembra legato ai cambiamenti introdotti dalla rivoluzione industriale nelle città europee. Il miglioramento delle comunicazioni, dei trasporti e degli scambi economici fra gli Stati influenzò enormemente le attività commerciali che, così, iniziarono a trarre più vantaggio da una modalità di esistenza stanziale piuttosto che nomade. Non c'era più bisogno quindi di grandi eventi catalizzassero le presenze di mercanti e merci altrimenti irreperibili. La stessa disponibilità di una grande quantità di beni, tra l'altro, era ora resa disponibile su scala molto maggiore di prima, grazie all'incremento esponenziale delle produzioni delle industrie. La fiera, in poche parole, perdeva la sua egemonia in ambito commerciale.

Come si è però avuto modo di dimostrare finora, essa non era affatto un luogo esclusivamente commerciale, ed è naturale che le sue altre funzioni dovessero ora essere sopperite da altri eventi, da altri luoghi ed altri spettacoli. La fiera smise definitivamente di avere un ruolo di primo piano nell'intrattenimento popolare quando alle risorse umane si affiancarono quelle meccaniche. In tutto il periodo antecedente alla disponibilità delle "macchine" il divertimento e lo spettacolo potevano essere assicurati solo attraverso l'uso della fantasia e delle abilità fisiche degli artisti. I meccanismi complessi delle prime attrazioni cambiarono radicalmente il modo di intendere il divertimento. Mossi inizialmente a forza di braccia o animale, divennero naturalmente insostituibili con la diffusione dell'energia elettrica. La stessa presenza delle luminarie nelle feste e nei parchi di divertimento viaggianti era vista come una straordinaria attrazione – cosa testimoniata dai numerosi cartelloni pubblicitari dell'epoca. Non erano però esclusivamente i mezzi meccanici e tecnologici a segnare il passo. Un altro fattore era dato

dalla mancanza di disponibilità dei singoli artisti. I compensi erano infatti calati, cosicché era essi quasi sempre si riunivano in compagnie indipendenti. Inoltre il pubblico stesso era cambiato: aumentava il benessere della popolazione e la cultura generale degli spettatori, che iniziarono a rifiutare un certo tipo di spettacoli, sforzi e determinate esibizioni. Non si vuol certo affermare che acrobati, ciarlatani, prodigi della natura e meraviglie di ogni sorta smisero di essere attraenti agli occhi del pubblico – anzi tutte queste attrazioni rimasero presenti, almeno in Italia, nelle piazze e nelle ultime fiere fino agli anni '70 e '80 del Novecento. Tuttavia la loro presenza alle fiere diminuì notevolmente o, meglio ancora, le fiere in quanto luogo commerciale smisero di essere il posto deputato ad ospitare tali spettacoli. Col perdersi della funzione merceologica, si produsse un mutamento della fiera verso il luna park. Uno studio di Sergio Calorio⁸² riportato peraltro anche dal Pretini⁸³ ci permette di classificare l'evoluzione della fiera e dei suoi spettacoli attraverso quattro fasi:

1. Fino al 1750: funzione prevalentemente commerciale, con spettacoli di ogni sorta e attrazioni di natura esotica, misteriosa, meravigliosa.
2. Fino al 1900: fase di trasformazione da luogo di commercio a occasione di divertimento e spettacolo, con progressiva selezione delle tipologie di spettacoli ammesse all'interno.
3. Fino al 1950: parco di divertimento viaggiante, dove persistevano comunque, anche se in modo sporadico, forme di intrattenimento come i baracconi con esposizioni di bizzarrie varie, spettacoli di acrobati, ciarlatani e giocolieri.
4. Dal 1951 in poi: luna park completamente meccanizzato e teso a stimolare il gusto del pubblico per le emozioni forti, attraverso l'illusione del rischio e con l'uso della velocità e dei movimenti violenti.

È chiaro che in quest'ultima fase non esiste più alcuno spazio per i “vecchi” artisti di strada.

D'altro canto, la stragrande maggioranza degli atleti, degli acrobati, dei giocolieri, dei vecchi mimi e dei più moderni pagliacci e clown erano già da tempo confluiti in un ambiente più

82 S. CALORIO, *Lo spettacolo viaggiante*, Assessorato al Turismo della Regione Piemonte, Torino, 1981

83 G. PRETINI, *Dalla fiera al Luna Park*, op. cit., pag. 29

accogliente. Si trattava di quello spettacolo viaggiante che Fellini definì una “piccola tribù corsara”: il circo.

Sebbene il circo, così come lo intendiamo noi oggi, ha poco più di due secoli di vita, la sua storia – o meglio la storia delle sue discipline – si ricollega sotto moltissimi profili a quella delle arti di strada, che da sempre annoverano fra i propri numeri anche quelli che oggi definiremmo “circensi”. Allo stesso modo dell'arte di strada, poi, il circo è itinerante. Presenta però, molto più di quella, una straordinaria carica simbolica. Si tratta, tradizionalmente, di un grande insieme coreutico e organico di energie creative in cui confluiscono culture di ogni parte del mondo, dove tutto è sempre, perennemente, in movimento.

I tentativi di definire il circo sono moltissimi e, probabilmente, sono destinati a crescere di numero. La sua storia, però, è stata delineata, in maniera molto più agevole e completa dell'arte di strada, già da molto tempo e la bibliografia a disposizione non è affatto limitata⁸⁴. La nascita è concordemente attribuita al cavallerizzo militare Philip Astley, che nel 1768, a Londra, iniziò ad esibirsi a pagamento nell'arte che aveva appreso ed affinato nell'esercito. Altre furono le figure, comunque, che contribuirono a formare il circo moderno e a farlo diventare simile allo spettacolo a cui assistiamo oggi. Sempre a Londra, l'Italiano Joe Grimaldi diede origine al clown, innegabile eroe del circo, trasferendo gli attributi del *fool* elisabettiano in questa nuova maschera, erede anche – ovviamente – dell'esperienza della Commedia dell'Arte. L'impresario italiano Antonio Franconi, a Parigi, invece, diede un impulso decisivo per l'affermazione del nuovo fenomeno dandogli per primo il nome di “circo”. L'evoluzione di questo spettacolo, poi, attraversò l'Europa durante tutto il secolo successivo, soprattutto in Francia, Italia e Russia, ma la sua trattazione esula dagli scopi di questo studio. Ci si limita qui a richiamare il ruolo fondamentale che ebbe, sempre durante il sec. XIX il geniale impresario Phineas Taylor Barnum (1810 – 1891) con i suoi “fenomeni”. Si trattò probabilmente del personaggio che, nel circo, ereditò più di tutti gli altri le tecniche e

84 Senza alcuna pretesa di esaustività, si segnala innanzitutto la cospicua produzione di A. CERVELLATI: *Questa sera grande spettacolo: storia del circo italiano*, op. cit., Bologna, Poligrafici, 1956; *Il circo e il music-hall* Bologna, Tamari, 1962. Si vedano poi AA.VV., *Enciclopedia dello spettacolo*, op. cit.; AA.VV., *Viva il circo*, Fabbri Milano, 1978; E. BASSANO, *Darix tra le belve*, Genova, La Stampa, 1972; M. J. RENEVEY, *Il circo e il suo mondo*, Roma, Laterza, 1985. G. PRETINI, *la grande cavalcata*, Udine, Trapezio, 1981; A. SERENA, *Storia del circo*, Milano, Mondadori, 2008.

le trovate degli istrioni e ciarlatani di piazza che abbiamo visto nei paragrafi precedenti. Fu solo in tarda età, nel 1871, che egli accettò la proposta di due artisti da fiera già alle prese col circo, per montare un gigantesco spettacolo ambulante che comprendeva un serraglio di animali esotici, un *sideshow* (cioè una mostra dei fenomeni o *freaks*) e un circo vero e proprio.

Il circo, con la sua esplosione come fenomeno di spettacolo unico ed inimitabile, divenne il centro di gravità fondamentale per tutte quelle discipline attoriali, acrobatiche, virtuosistiche, mimiche e comiche che erano sempre state appannaggio degli artisti delle fiere e delle piazze antiche.

L'ingresso, l'accettazione di questi artisti sotto il tendone del circo itinerante, significava automaticamente acquisire uno status molto più elevato di quello a loro attribuito nelle piazze, dove nei secoli precedenti erano stati considerati poco più che mendicanti o cialtroni. Non stupisce, quindi, che i circhi trovassero nei loro numeri il proprio carattere portante. Praticamente tutti i numeri classici del circo hanno origine dagli spettacoli di piazza: l'unica eccezione alla regola sembra essere quella dello spettacolo equestre che è invece propria dell'inventiva di Astley. Naturalmente a questo si potrebbero aggiungere alcuni numeri aerei, come il trapezio, che divennero possibili solo grazie alla disponibilità di una struttura specifica (lo *chapiteau*, cioè il tradizionale tendone) che ospitava il materiale necessario per l'esecuzione. Tuttavia, anche in questo caso, è arduo non effettuare il collegamento con le tecniche acrobatiche maturate nei più svariati contesti dagli artisti di strada dei secoli precedenti. D'altro canto, è solo grazie al circo che alcune specifiche discipline raggiunsero lo stato dell'arte: si pensi ad esempio alla giocoleria, incarnata da sempre nella figura di Enrico Rastelli, artista completo, elegante e prodigioso. I mimi, i comici, le maschere della prima Commedia dell'Arte si tramutarono nei pagliacci, nel Clown Augusto e nel Clown Bianco, impegnati nel loro interminabile, dialogante contrasto.

Di fronte a questo grande “esodo” di talenti, c'è da domandarsi che cosa restò ad animare le piazze delle varie città europee.

Ciò che è certo, è che gli spazi pubblici non persero un potenziale di intrattenimento e di spettacolo. Semplicemente, esso mutò molto in termini di natura degli spettacoli offerti. Soprattutto verso fine Ottocento, il nuovo pubblico, costituito in grande parte dal ceto

borghese, smise di essere interessato al virtuosismo degli atleti e volse i propri gusti in altri sensi. Le mode culturali, influenzate dal Romanticismo prima e dal Positivismo poi, imponevano un interesse verso tutto ciò che fosse curioso, scientifico (nel senso meno rigoroso possibile di questo termine) e innovativo, e si orientarono verso il mondo del bizzarro, del fantastico e dell'esoterico. Non a caso, l'ottocento è il secolo della psicologia, dell'ipnosi, dei “fluidi” e del mesmerismo o magnetismo. Contemporaneamente, in un modo che a noi appare quasi schizofrenico, diventava sempre più anche il secolo dell'innovazione tecnologica, della ricerca razionale, dell'amore per il progresso tecnico. Il livello culturale medio della popolazione urbana si era notevolmente innalzato rispetto ai secoli precedenti, e quindi il pubblico sviluppava i propri gusti e i propri interessi in modi più particolareggiati rispetto ad ogni altra epoca storica.

In questo straordinario insieme di passioni, di discipline, di pensieri, di curiosità, solo un certo tipo di spettacolo sopravvisse. Una grande fortuna ebbero sicuramente, in primo luogo, gli illusionisti ed i prestidigitatori. Già attivi in modo notevole nella seconda metà del XVIII secolo, trovarono nell'Ottocento una straordinaria risposta di pubblico. La biografia del grande Robert-Houdin è, in questo senso, una preziosissima fonte di informazioni. Si trattava sempre di artisti girovaghi che però, rispetto ai loro colleghi, avevano necessità di portarsi appresso delle strutture specifiche, spesso ingombranti. Non era raro che i loro carrozzoni diventassero anche, grazie a incredibili congegni meccanici, il luogo delle loro rappresentazioni, debitamente localizzato sulle piazze o nei nuovi parchi di divertimento. Lo stesso mentore di Robert-Houdin, l'illusionista italiano Torrini, presentava queste caratteristiche, che sono ben descritte nella bella biografia dell'artista francese⁸⁵. Gli spettacoli di'illusionismo fondevano spesso varie tecniche, fra cui alcune che oggi sono scomparse pressoché totalmente dal repertorio dei grandi maghi (come le sfide a giochi di carte col pubblico). Comprendevano poi saggi di ipnotismo o di “magnetismo”, e a volte di divinazione e spiritismo. Ad un occhio attento non sfuggirà la connessione con le tecniche proprie di molti ciarlatani antichi: l'illusionismo ne ha ereditato gran parte delle caratteristiche, trasformandone la natura furbesca in una vera forma d'arte scenica. Maghi, prestidigitatori,

85 J. E. ROBERT-HOUDIN, *Confidences et révélations. Comment on devient sorcier*, op.cit.

illusionisti erano probabilmente la tipologia di spettacolo più completa disponibile sulle piazze. Presentavano, cioè una grande maestria attoriale ed una capacità di condurre l'attenzione degli spettatori lungo un programma complesso e preciso di numeri presentati dal mago⁸⁶.

L'altra grande categoria di attrazioni che era possibile incontrare in una festa è invece costituita dai cosiddetti prodigi umani. La natura di questi spettacoli era in verità molto diversa da quella degli artisti descritti dai cronisti del Rinascimento e del Seicento, ed anche di quelli degli illusionisti. L'artista – ma a volte questa parola sarebbe sproporzionata – diventava un oggetto di interesse, un evento da guardare, un caso di cui parlare e su cui costruire e raccontare leggende più o meno veritiere. È il caso delle molte dimostrazioni di tecniche di fachirismo, dei mangiatori di fuoco, degli ingoiatori, dei digiunatori, dei lanciatori di coltelli, delle dimostrazioni di forza e di lotta⁸⁷.

Una categoria ancora più estrema di fenomeni era quella che in America prese il nome, grazie a Barnum, dei *freaks*, cioè dei “mostri”: persone che, a causa di deformità, malattie o particolari caratteristiche fisiche, erano presentati agli occhi del pubblico spesso come incroci fra uomini ed animali. Non mancano anche qui alcuni falsificatori, fra cui lo stesso Barnum, che tentavano di camuffare alcuni individui sottoponendoli ad assurde mimetizzazioni, sfornando uomini-ragno, donne tigrate, sirene marine eccetera. L'esposizione di queste rarità, tanto vere quanto false, si ricollega naturalmente, ancora una volta, agli spettacoli dei ciarlatani che usavano qualsiasi cosa per stupire il pubblico. Lo storico francese Escudier, infatti, presentava questi fenomeni così: “tra coloro [i ciarlatani] vi è una speciale genia, la quale non riconosce che un regno solo al mondo: il Mostro, sotto tutte le sue forme, perchè il

86 La magia come spettacolo raggiungerà però l'apice in America nel primo Novecento. La bibliografia magica è davvero sterminata e soltanto iniziando a studiarne le tecniche è possibile comprenderne la vastità, perchè la maggior parte dei titoli sono inaccessibili ai “non addetti ai lavori”. Ci sembra qui utile richiamare il vecchio ma tutt'oggi validissimo *Tarbell's Course in Magic* di H. TARBELL, una vera e propria enciclopedia delle tecniche illusionistiche e della storia di queste. Anche il corso di cartomagia di R. GIOBBI, *Card College*, edito in Italia da Florence Art, 2010, contiene moltissime informazioni bibliografiche, in particolare il Volume II.

Per una bibliografia più generica sull'illusionismo si vedano AA.VV, *Enciclopedia dello spettacolo*, op. cit., pagg. 1858-1861; SILVAN, *Arte magica*, Milano, 1971.

87 Per queste categorie di spettacolo, oltre alle varie voci della già citata *Enciclopedia dello spettacolo*, A. CERVELLATI, *Gente della fiera*, in AA.VV, *La piazza*, Milano 1959; del medesimo autore anche *Ipnottizzatori e fachiri a Bologna*, Bologna, 1958; B. CLAVEL, *L'Hercule sur la place*, Parigi, 1966

mostro lo fa vivere senza che debbano fare la minima cosa. Che tanti colleghi si sloghino, si contorciano, ballino sulla corda, si buchino lo stomaco mangiando chiodi e sciabole, sollevino cannoni o si lancino attraverso lo spazio col rischio di rompersi il collo, è affar loro. Un buon mostro, piccolo o grande, ben presentato, è infinitamente più vantaggioso per il ciarlatano⁸⁸”.

La loro comparsa sulle piazze era comunque anche più antica: siamo a conoscenza ad esempio, di alcuni documenti che costituiscono le richieste di vari ambulanti per ottenere un permesso ad esercitare la professione di mostratore sulle strade di Roma, nel gennaio 1773⁸⁹: “Mariano Formagini padovano (...) con vero ossequio Le rappresenta di esser egli giunto in questa Alma Città con un suo Figlio nato senza braccia, e senza piedi in età d'anni nove circa, come potrà riconoscere ocularmente (...) supplica pertanto la bontà dell'E.V. a concedergli licenza di poterlo esporre alla pubblica vista nella solita stanza in Piazza Navona, per esser una delle principali meraviglie”.

Va detto che l'appartenenza ai carrozzoni di spettacolo di mostratori da fiera e da altri piccoli impresari di questo tipo era spesso l'unica possibilità di guadagno e di sopravvivenza per la maggior parte di queste persone, che sarebbero state altrimenti bollate come scherzi della natura ed emarginate dalla società. Grazie a questi spettacoli, invece, molti di loro ebbero un grande successo e godettero una vita non solo dignitosa, ma anche piuttosto benestante. Si pensi al nano Tom Pouce di Barnum, al focomelico Johnny Eck, mancante della metà inferiore del corpo, all'uomo-tronco Prince Randian, senza braccia né gambe, a Francesco Lentini, ai fratelli siamesi Eng e Chang, agli altri innumerevoli casi di uomini-elefante, donne barbute, donne cannone, uomini scheletro, giganti, nani, eccetera⁹⁰.

Gli spettacoli delle piazze, se da un punto di vista quantitativo non diminuirono affatto, affiancati anche dai “teatri meccanici” dell'epoca⁹¹, ebbero un sensibile calo in termini di qualità. Gli attori, i mimi, gli acrobati, erano sempre più rari, anche se naturalmente non scomparvero mai del tutto. La “girandola delle meraviglie” come l'ha definita Emilio Vita, si

88 G. ESCUDIER, *Les saltimbanques, leur vie, leur moeur*, riportato da A. CERVELLATI, *Gente delle fiere*, op. cit. pag. 355

89 Ibid. Anche E. VITA, *Il teatro delle meraviglie*, op. cit. pag. 183.

90 Cfr. C. CLAIR, *Human curiosities*, Londra, 1968; M. MONESTIER, *Les monstres*, Parigi, 1986, E. VITA, op. cit. K. C. WARRICK, *P.T. Barnum: Genius of the Three-Ring Circus*, Enslow, 2001

91 E. VITA, op. cit. pag. 209-214

esaurì perchè, come si è potuto constatare, le attrazioni della fiera, da un'iniziale fortuna nelle piazze e nelle sagre paesane, sono confluite in toto fra le specialità del circo, del music-hall e del varietà, e soppiantate negli spazi pubblici da attrazioni di altra natura. Un altro importante avvenimento di cui bisogna tenere conto in questo senso è ovviamente la nascita e l'evoluzione del cinema muto, che fu un altro spazio appetibile e redditizio per tanti attori e mimi eredi delle vecchie maschere e dei *fool* (si pensi anche solo a Buster Keaton e Charlie Chaplin).

Con questo momento si conclude quindi la grande epoca del teatro popolare, che era costituito non dall'istituzione del teatro in senso proprio, bensì dalla chiesa, dalla strada, dal cortile, dalla piazza: uno spazio della fantasia. La sua strada si è sviluppata parallelamente al teatro moderno, quello che avveniva al chiuso, al sicuro, sui palcoscenici, dove il rapporto col pubblico – se non il pubblico stesso – era ben diverso e, per certi versi, molto più semplice. Il teatro popolare invece si è evoluto e propagato nell'arco di un millennio in maniera disorganica eppure omogenea, adattandosi alle situazioni o abbandonandole quando diventavano ostili, ma restando sempre a strettissimo contatto con la vita quotidiana delle città e delle società in cui si trovava. L'affermarsi della società dei consumi, nel Novecento, ha dato il colpo di grazia a questa forma di spettacolo. La massificazione ha modificato il valore stesso dei codici di divertimento. Più del circo e del teatro è il cinema il grande protagonista degli spettacoli del XX secolo, e con lui lo sport. Meraviglia, curiosità e stupefazione si sono persi nella quotidianità e nella routine. Il fatto stesso che lo spazio urbano si sia trasformato da luogo di incontro a luogo di passaggio⁹², ha disincentivato la presenza e l'attività libera e spontanea degli artisti di strada.

V. *L'arte di strada oggi. Evoluzioni e rinascite*

Da quanto appena detto si potrebbe essere indotti a pensare che l'arte di strada rappresenti una realtà residuale di vecchi fasti, un fenomeno sparuto e marginale, di poco conto. Chiunque

92 S. VICARI HADDOCK, *La città contemporanea*, Bologna, il Mulino, 2004, cap. 5.

ami trascorrere le belle giornate fra feste paesane, centri storici e raduni di vario tipo si sarà invece reso conto dell'esatto contrario: oggi l'arte di strada rappresenta una forma di spettacolo estremamente diffuso e praticato in moltissimi Stati, non solo d'Europa, ma anche del Sud America, degli Stati Uniti e dell'Asia Orientale. Diremo di più: dal punto di vista qualitativo, esso tocca oggi dei livelli mai raggiunti in passato. Come conciliare questo dato di fatto con quanto sostenuto nel paragrafo precedente?

Sono due i fattori principali che hanno fatto risorgere l'arte di strada dalle proprie ceneri e in questo paragrafo ci occuperemo di delinearli. Nel frattempo, però, non ci si stancherà di ricordare che un sottile filo rosso che collegava le varie istanze è rimasto durante tutto il secolo scorso, unico cordone ombelicale con un passato sempre più distante di queste discipline. Ad un livello generico, infatti, almeno durante tutta la prima metà del Novecento le attività ambulanti sulle strade non sono mai cessate. Il genere di queste attività era ed è sempre stato molto vario e non solo legato agli spettacoli. Si trattava soprattutto di attività tipiche di quei mestieri artigianali itineranti come gli ombrellai, gli spazzacamini, gli arrotini, i calderari, gli impagliatori, i canestrai e mille altri impieghi che vedevano i lavoratori vagare di paese in paese, alla ricerca di nuovi clienti. Una bellissima descrizione di questo prezioso patrimonio di tecniche artigianali e di esperienze di vita, oramai quasi completamente abbandonate, è stata data dal Pretini nel suo libro *“Ambulante come spettacolo”*⁹³. Naturalmente, le attività commerciali ambulanti esulano dallo scopo della nostra ricerca, ma crediamo che non vada sottovalutata la relazione fra l'esistenza di queste e di altri mestieri itinerante, meno artigianali e più artistici, che da sempre ne rappresentavano la controparte. Allo stesso modo di questi artigiani nomadi, all'angolo di molte piazze durante le sagre o nelle varie feste paesane, qualche burattinaio, qualche mangiaspade, qualche cantante e qualche musicista è sempre rimasto attivo, anche nel secondo dopoguerra, sebbene spesso si trattasse di vecchi artisti che portavano con sé un bagaglio di esperienza eccezionale, veri e propri depositari di un'arte quasi perduta, ma tenace e costante nel sopravvivere.

Rimasero, soprattutto in Italia, due generi principali di spettacolo da fiera o da piazza. Si trattava specificamente dei cantastorie e dei musicisti. In Francia, invece, ebbero più successo

93 G. PRETINI, *Ambulante come spettacolo*, Udine, Trapezio, 1987

durante lo stesso periodo i cantanti di strada – la storia dell'infanzia di Edith Piaf ne è un chiaro esempio - e i suonatori di organetti di Barberia, con i tipici rulli perforate e gli strumenti finemente decorati. Dobbiamo anche a questi veterani la sopravvivenza e la persistenza dell'idea che la strada può essere vissuta come un luogo di intrattenimento, di eventi, di vita quotidiana e anche svago. Ora alcuni di questi mestieri sono praticamente scomparsi, come ad esempio i cantastorie, ma la loro esistenza è stata sufficiente a tramandarne i significati e i tipi culturali attraverso il secolo, fino ad entrare in contatto con quell'esplosione di energie creative che si produsse più avanti e di cui non tarderemo a parlare. L'attività degli ultimi cantastorie è descritta spesso da studiosi locali, in particolare del mezzogiorno, dove erano molto diffusi i *cantastorie*. È il caso del ricercatore Giuseppe Pitrè, che ha lasciato traccia della presenza di importanti cantastorie dei suoi anni: Paolo Puglisi, Totò Spataro, Mimmo Cuticchio⁹⁴.

Affianco ai cantastorie, maggiore fortuna trovarono i musicisti di strada. Va onestamente però la cosa si tramutava spesso più in un mezzo di sussistenza, in un'elemosina mascherata, piuttosto che in uno spettacolo particolarmente strutturato⁹⁵. Non sono mai mancati, comunque, personaggi in grado di dare alla musica una funzione complessa e spettacolare: si pensi, ai contributi di clown come Grock, il trio Fratellini, gli Zacchini, i Giachi, i Cavallini, i Rastelli. La piazza era anche animata da ricerche timbriche particolari: ad esempio la *glass harmonica*, cioè una cassetta con diverse decine di bicchieri riempiti a varie altezze, in modo che, strofinandone il bordo, si producono accordi e melodie. In Italia è Bruno Offmann a rendere celeberrima fra le strade questa curiosa invenzione. Altri esempi sono l'uso delle seghe musicali, delle fruste, delle ocarine.

Ci si sarà resi conto che il prezzo da pagare in questi anni difficili (per l'arte di strada) è stata, comunque, la qualità. Gli spettacoli, ormai completamente assorbiti dai contesti folkloristici, erano ridotti a piccoli eventi marginali, certamente non dominanti né in grado di trasformare il tessuto urbano e la rete sociale al suo interno – come invece avveniva in passato. I tempi, i contesti lo impedivano.

94 G. PITRÈ, *Spettacoli popolari siciliani: un viaggio nel folklore siciliano*, Brancato, 2002

95 G. PRETINI, *Ambulante come spettacolo*, op. cit., pagg. 139-150

Siamo arrivati alla metà del Novecento: da lì a poche decine di anni tutto sarebbe stato stravolto e riscritto.

La vera ripresa delle attività artistiche di strada coincide con quel clima generale di protesta che investì tutto l'Occidente e che fu alla base di moltissime esperienze politiche, sociali, artistiche e culturali. Si tratta, naturalmente, del periodo passato alla storia come Sessantotto. Esso vedeva, in generale, l'affermarsi di una nuova partecipazione giovanile agli affari sociali, parallelamente all'espressione della “nuova sinistra” immortalata dal sociologo americano C. W. Mills, che influenzò notevolmente i movimenti di quel del periodo⁹⁶, assieme alle teorie del filosofo H. Marcuse. Com'è noto, l'apice delle proteste fu raggiunto sul finire degli anni '60, La dislocazione geografica degli eventi di quel periodo era senza precedenti: è sufficiente ricordarne solo alcuni per comprendere la portata del fenomeno: il “maggio francese” (che è diventato il movimento sessantottino per antonomasia), la primavera di Praga, la rivoluzione culturale cinese, i movimenti studenteschi in Italia e Germania; la radicale opposizione giovanile, negli Stati Uniti, alla guerra in Vietnam; l'omicidio di Martin Luther King, e le conseguenti sanguinose rivolte dei ghetti neri; la violentissima strage di Piazza delle Tre culture a Città del Messico.

Un filo conduttore nei movimenti sociali del '68, importantissimo anche per comprendere la più circoscritta questione delle arti di strada, è rappresentato da un loro carattere storico comune. Tutti questi movimenti, infatti, esprimevano una contestazione radicale del modello sociale “neocapitalistico”, cercavano di sovvertire il placido ordine borghese e mettevano in causa l'assetto dello scacchiere politico mondiale, fondato sul potere statunitense. In altre parole, venivano messe in causa proprio le istituzioni sociali, i valori morali e le consuetudini di quell'ambiente che aveva contribuito, orientando i propri gusti e i propri interessi altro, a esaurire la funzione stessa dell'arte di strada. L'opposizione all'autorità è quindi uno dei principali fili conduttori che attraversa tutti questi movimenti di protesta. Non veniva contestato solo il potere statale, ma soprattutto i vari piccoli poteri quotidiani: dall'istituzione familiare a quella universitaria.

Sul piano culturale ci fu una vera e propria rivoluzione che però si sviluppò in modo più lento,

96 G. VIALE, *Il Sessantotto. Tra restaurazione e rivoluzione*, Milano, Mazzotta, 1978

nell'arco di almeno dieci anni, e che portò a radicali cambiamenti in tutti gli ambienti – alti e bassi – della cultura occidentale. Le arti visive, ad esempio, esprimevano questi cambiamenti e queste nuove posizioni attraverso strumenti innovativi, fino ad allora ad appannaggio di esperienze avanguardiste dei primi decenni del secolo, come la *performance art*, l'*happening*, la *body art*, l'arte concettuale, eccetera. Furono gli anni dell'Azionismo Viennese, dell'esperienza di Fluxus, del Neodadaismo, di Allan Kaprow, Joseph Beuys, Piero Manzoni, solo per citare alcuni nomi noti⁹⁷. Il cinema, invece, elaborava in Francia la *nouvelle vague*, grazie alla presenza di registi come François Truffaut, Jean-Luc Godard, Jacques Rivette, mentre in Italia erano in attività pensatori e cineasti del calibro di Pier Paolo Pasolini e Federico Fellini. Allo stesso tempo, nascevano le prime “radio libere” che davano voce ai movimenti giovanili (si pensi alle esperienze di Radio Alice a Bologna o delle radio pirata inglesi, come quella di Radio Caroline) ed esprimevano i nuovi desideri e bisogni di queste masse. In ogni caso, l'ambito più evidente di rinnovamento culturale fu senza dubbio quello musicale, con l'esplosione del fenomeno rock, su cui non ci sarà bisogno di attardarsi troppo. Altrove, peraltro, è già stato messo in luce il nesso che legava le varie esperienze contestatrici artistiche e culturali con gli eventi musicali più importanti del periodo, fra cui Woodstock⁹⁸.

Sono in particolare le proteste francesi, seguite da quelle tedesche ed italiane, ad incarnare in modo evidente una caratteristica comune a tutto questo periodo: fra le varie richieste urlate a gran voce nei cortei, nelle violente performance di *body art* degli artisti contemporanei, fra le onde pirata delle radio libere traspariva chiaramente un desiderio di riappropriazione del corpo, dello spazio e delle identità. È esattamente in questo contesto che, all'inizio degli anni '70, alcuni artisti iniziarono a portare gli *happening* e le performance all'interno degli spazi pubblici, fra la gente, nelle piazze e nelle strade. Si trattava inizialmente di pochi gruppi isolati che, in una prima fase, creavano situazioni quasi sovrapponibili a quelle di artisti tipicamente annoverati nel contesto delle arti visive, come quelli sopra descritti. In breve tempo, però, la loro attività si distinse notevolmente da questi, abbandonando i confini della sola sfera concettuale ed entrando a pieno titolo nel vasto campo dello spettacolo teatrale, da

97 Per un approfondimento delle tematiche legate alle arti visive in questo periodo rimandiamo a R. BARILLI, *Informale Oggetto Comportamento. Volume I. La ricerca artistica negli anni '50 e '60*, Feltrinelli, 2006. Dello stesso autore anche *L'arte contemporanea. Da Cézanne alle ultime tendenze*, Feltrinelli, 2002;

98 F. FABBRI, *Sesso, arte & rock and roll*, Atlante, 2006.

cui peraltro molti di loro provenivano. In Francia, dove ebbero un particolare successo, furono battezzati come *nouveaux saltimbanques*, i nuovi saltimbanchi. Fra le compagnie in circolazione c'erano *Le Puits aux Images*, *Le Palais des Merveilles*, *Le Théâtre à Bretelles*. Altrove, citeremo il *Festival of Fools* dei Paesi Bassi (chiaramente connesso alle antiche figure del teatro dei secoli precedenti e, in Spagna, la storica compagnia catalana *Els Comediants* ed il teatro fisico estremo della *Fura dels Baus*. Si trattava di spettacoli innovativi ma per nulla avanguardisti. Anzi, le connessioni con le tradizionali attività teatrali della fiera antica erano molto evidenti. Allo stesso tempo, però, si allineavano alle contestazioni da cui avevano origine, perchè il loro intento principale era motivato da una volontà di riappropriarsi degli spazi pubblici, di trasformazione estetica del quotidiano, di infrazione delle regole comuni, che avrebbero voluto il teatro al proprio posto, fra le mura degli edifici ad esso dedicati. Fortemente ostacolati dalle forze dell'ordine, i loro spettacoli erano anche vere e proprie forme di protesta. In questo senso, il clima non era poi così diverso dall'ostracismo mostrato ai loro colleghi nell'antica Roma, da cui siamo partiti. Erano però i benvenuti fra i vari ambienti di contestazione e si videro attribuire un consenso sempre più crescente.

Esperienze di questo tipo si moltiplicarono negli anni a venire e, come la storia insegna in casi analoghi, vennero “normalizzate” dalla generazione di artisti successivi, in particolare durante gli anni '80. Gli spettacoli persero una buona parte dell'intento provocatorio e anticonformista che li aveva fatti nascere – non lo persero mai del tutto, comunque, e questa è la ragione per cui molti artisti di strada sono ancora oggi considerato come un problema di ordine pubblico all'interno delle città. Attorno a loro nacquero dei festival e degli eventi specifici, che rappresentarono i primi grandi motori trainanti di questa rinata cultura artistica. In Italia i festival più importanti nacquero a cavallo fra gli anni '80 e gli anni '90, e fra questi si considerano sicuramente il *Mercantia* di Certaldo ed il *Ferrara Buskers Festival*. La figura dell'artista di strada, in grado di offrire una poliedrica forma di spettacolo dalle dimensioni molto variabili, era ritornata ad essere ben presente nell'immaginario comune, anche se tradotta e considerata in termini molto diversi da quelli con cui erano visti gli antichi saltimbanchi.

Questa grande differenza era basata sull'attribuzione di uno status molto superiore a quello

che investiva gli artisti di strada del passato. Con ciò si è ben lungi dal sostenere che la questione dello status sociale dell'artista sia oggi superata e consolidata in senso positivo⁹⁹. La differenza principale è che, grazie alla promozione dei primi festival ed alla possibilità molto maggiore di dialogo con le amministrazioni, nonché alle più recenti politiche culturali, un po' ovunque è sorta l'idea che questi spettacoli potessero configurarsi come una forma di cultura, non così dissimile da quella teatrale o da quella circense. Non mancarono inoltre esperienze di intersezioni fra il teatro di strada e gli interventi nel sociale – la storia del clown francese Miloud Oukili fra i bambini di Bucarest ne è uno stupendo esempio¹⁰⁰. La testimonianza del successo di questo fenomeno negli ultimi due decenni è data anche dal grande numero di scuole, accademie, corsi, formazioni dedicate alle discipline acrobatiche, circensi e mimiche, che affiancarono le scuole storiche di circo, di mimo e di teatro fisico già presenti in Europa. La connessione con il mondo circo non è forse mai stata così solida come ora, e non è infrequente che artisti provenienti dall'arte di strada lavorino nei circhi (soprattutto se di piccole dimensioni), e viceversa. L'intersezione fra le due dimensioni è costituita soprattutto dall'affermazione del *nouveau cirque*, un vero e proprio spettacolo di ricerca, che trova le proprie radici nello stesso periodo qui richiamato ed è in grado di mischiare teatro, varietà e musica, mimo, danza con le discipline circensi antiche e moderne. Una sorta di spettacolo olistico. Questa realtà, d'altronde, non ci stupisce affatto: l'idea di rompere i confini delle discipline e di guardare all'esterno, ricercando nuove possibilità espressive, nuovi dialoghi e nuove influenze è una delle caratteristiche più evidenti della cultura post-moderna.

Siamo giunti alla fine di un percorso estremamente lungo, attraverso il quale abbiamo cercato di tratteggiare nel modo più coerente possibile l'evoluzione di una forma di spettacolo unica e peculiare. Uno spettacolo che, lo si sarà ormai compreso, da sempre è vittima di scarsa considerazione, di ostracismi, di repressione e a volte persino di disprezzo, sempre proveniente però dall'alto. L'arte di strada è nata infatti come intrattenimento dei poveri per i poveri, degli ultimi per gli ultimi, del popolo per il popolo. La sua sopravvivenza durante i secoli – anzi, i millenni – è stata infatti garantita dalla capacità di intrattenere ed affascinare le

99 Non si spiegherebbero, del resto, i numerosi interventi internazionali mossi in questo senso. Ci si occuperà ampiamente di questo argomento nei capitoli successivi.

100 Vedi paragrafo 3.2.4 IV

menti di ogni città, toccando quelle corde invisibili dell'animo umano che sono connesse al senso del fantastico e del meraviglioso. Questo perchè, anche nei periodi di maggior difficoltà, gli ambienti popolari, le genti, i semplici, gli incolti, non hanno mai rinunciato al gioco, all'intrattenimento ed allo svago che, come nel gioco infantile, nascondono funzioni formative e culturali molto più importanti e complesse di quanto possa apparire a prima vista.

In fondo, se acrobati, buffoni e cantastorie non sono mai stati visti di buon occhio dal potere è proprio in ragione del loro evidente parteggiamento per il popolo e non certo per i signori. È causa, anche, della loro implicita scelta di osteggiare il potere e di nuotare controcorrente, non accettando le regole imposte da una gerarchia e deridendo volentieri la gerarchia stessa. Ci piace pensare quindi che, in quest'ottica, le conquiste dei *nouveaux saltimbanques* e dei moderni artisti di strada siano state una forma di riscatto, una vittoria della libera espressione contro le costrizioni asfissianti di certi sistemi sociali.

Prima di concludere, è necessario ricordare al lettore che la storia dell'arte di strada è tutt'altro che conclusa. Anzi, essa è ancora oggi estremamente soggetta a mutamenti notevoli che la vedono sulla strada verso il riconoscimento ufficiale e formale della sua natura. Le istanze che bisognerà prendere in considerazione non saranno più di ordine storico, quanto invece economico, sociale, giuridico e, *lato sensu*, culturale. Come si configura il moderno rapporto fra artista e spettatore nello spazio pubblico? Che percentuale rappresenta l'arte di strada nei bilanci culturali dei singoli Stati, regioni, comuni europei? Quali sono, se ci sono, gli interventi internazionali in favore di questa forma di spettacolo? Qual è e come si evolve lo status dell'artista di strada in Europa? La vastità degli argomenti coinvolti è notevole e richiede una trattazione approfondita che esula ovviamente dal semplice profilo cronologico.

A questi e a molti altri interrogativi cercheremo dunque di rispondere attraverso i capitoli successivi del presente studio.

1.2 PER UNA DEFINIZIONE DI ARTE DI STRADA

Affrontare sul piano giuridico, proposito di questa tesi, le questioni della tutela e della promozione dell'arte di strada richiede necessariamente che sia ben chiara la definizione dell'oggetto di questa ricerca. La realtà, invece, mostra proprio il contrario: l'arte di strada sembra sfuggire alle classificazioni, alle definizioni, alle schematizzazioni. D'altronde la sua storia lo ha sempre dimostrato. Tuttavia non sono mancati in tempi recenti gli sforzi per offrire una precisazione di che cosa sia l'arte di strada, chi sia un artista di strada e quale sia il pubblico al quale esso si rivolge¹⁰¹.

Lo scopo di questo paragrafo e del successivo, che lo completa, non è certamente quello di mettere fine ad un dibattito acceso, su quali siano le caratteristiche che fanno di uno spettacolo di strada quello che è, su cosa debba intendersi per teatro di strada, eccetera. Il nostro scopo è piuttosto quello di fornire una base informativa al lettore, grazie alla quale dovrebbe essere più agevole interpretare le varie istanze presentate nel resto del testo che spesso trattano di peculiarità uniche di questa forma di spettacolo: si tratta ad esempio del “cappello”, delle discipline tipiche dell'arte di strada, del contesto di attività e di molto altro. Da queste informazioni dovrebbe essere possibile costruirsi un'idea chiara di che cosa sia oggi l'arte di strada.

¹⁰¹ Per maggiori informazioni ed una bibliografia esauriente rimandiamo il lettore interessato al cospicuo centro di documentazione di Hors les murs: <http://www.rueetcirque.fr/>

La disponibilità di una bibliografia su questi argomenti è molto ristretta e rimandiamo il lettore alle note o all'apposito capitolo a fine argomento. Quanto viene affermato nelle prossime pagine, dunque, è frutto di un'esperienza personale “sul campo”, di incontri e confronti con altri artisti di strada e di una serie di piccole conoscenze che possono essere apprese soltanto provando a portare in strada uno spettacolo, confrontandosi col pubblico.

Vorremmo quindi partire da alcune osservazioni personali per poi definire più in concreto i concetti chiave.

1. Alcuni miti da sfatare

La caratteristica più marcata dell'arte di strada è probabilmente la scarsa consapevolezza che la stragrande maggioranza delle persone ha di questa forma di spettacolo. Chiedendo a diverse persone di definirne i tratti principali, si otterranno probabilmente tante risposte differenti quanti saranno gli interrogati.

Questo è anche perchè esistono intorno all'arte di strada una serie di idee comuni che ci sembra sia necessario correggere prima di procedere in altro modo. Si tratta di falsi miti e di di osservazioni superficiali che, tra l'altro, sono spesso alla base della scarsa reputazione che riveste molti artisti nel loro operare.

Il più diffuso fra questi vuole che l'artista di strada sia fondamentalmente poco più che un accattone. Vi è innanzitutto una particolare tendenza a sovrapporre l'artista di strada con il mendicante, mentre il pubblico percepisce, se davanti a lui si esibisce un professionista, che questi è in strada per fare spettacolo e non per chiedere l'elemosina. A generare questo equivoco piuttosto spiacevole è un'altra caratteristica peculiare dell'arte di strada: per assistervi, il pubblico non paga mai un biglietto. Non si è costretti a corrispondere con un valore monetario il valore tecnico della prestazione artistica a cui si assiste, e ciò sembra essere per molti una riprova dello scarsezza di quest'ultima. Il fatto che il biglietto si paghi solo come forma di offerta volontaria, alla fine, durante quel momento che in gergo si chiama

“cappello” - dal momento che di solito l'artista fa passare un cappello fra il pubblico per ricevere gli oboli – è ciò che la fa apparire con l'elemosina . Naturalmente ciò non vuol dire che *tutti* gli spettacoli in strada siano conformi a questa regola: esistono, e ne siamo ben consci, spettacoli di bassissima qualità, spesso offerti da giovanissimi artisti o musicisti che sia accontentano di pochi spiccioli. In questi casi, sarebbe difficile immaginare che le cose siano molto diverse dal luogo comune qui sopra descritto. Tuttavia, prima di sentenziare in questo senso, sarebbe giusto considerare che tutti gli artisti di strada hanno, all'inizio della propria carriera, offerto pessimi spettacoli. Il motivo è che nessuna scuola o accademia può preparare quanto l'esibizione in strada, da soli, di fronte ad un pubblico fatto inizialmente di sguardi frettolosi e di gente che passa. Si tratta probabilmente di uno dei principali potenziali formativi di queste discipline, e chi si occupa di giocoleria e teatro di strada sociale lo sa bene.

L'altro importante punto da considerare è stato ottimamente espresso da Paolo Stratta e riguarda il carattere di spettacolo tradizionale spesso attribuito allo spettacolo di strada moderno: “A ben guardare ciò che ha alle spalle una tradizione può essere percepito come tradizionale dal pubblico. In una società in cui *spettacolare* è spesso identificato con *tecnologico*, è molto facile che sia considerata tradizionale una forma di spettacolo come quello di strada, basata su espedienti tecnologicamente semplici e spesso artigianali, che richiede al suo pubblico di intervenire con la fantasia laddove, nella concezione attualmente prevalente di spettacolarità, la simulazione tecnologica previene l'immaginazione. Così viene attribuita anche all'artista di strada di oggi l'immagine dell'artista girovago, che vive di spettacoli (e forse anche di espedienti?), che appartiene ad una famiglia di artisti da cui ha appreso tecniche e amore per la strada”¹⁰². In realtà è molto raro che oggi ricorrano queste caratteristiche. Come abbiamo spiegato nel paragrafo precedente, l'arte di strada è oggi fusa con tecniche di *nouveau cirque* ed anche sul piano organizzativo essa si adegua alle necessità del sistema moderno di gestione degli spettacoli: più che essere veramente nomade, come avveniva una volta, ora gli artisti si muovono per delle *tournées* che possono essere più o meno lunghe. Tuttavia siamo lontani dall'idea dell'artista girovago antico. A questo punto allora è possibile anche rispondere ad una domanda che tutti gli artisti di strada si sono sentiti porre

102 P. Stratta, *Una piccola tribù corsara*, Torino, Ananke, 2000, pag. 104

almeno una volta nella vita: come ci si guadagna da vivere? Questa domanda presuppone infatti entrambi i luoghi comuni qui esposti. L'idea che un artista lavori solo sulla strada è quanto di più lontano dalla realtà possa esistere. Se era probabile in passato, non è più certamente così. Di norma, quando si tratta di un professionista, egli integra le entrate della “stagione” in strada – che sono peraltro più cospicue di quanto ci si possa aspettare – con attività collaterali, come laboratori di tecniche specifiche, organizzazione di eventi, se non direttamente spettacoli al chiuso per teatri, scuole, feste. Anche nell'ipotesi dell'esclusiva attività in strada, comunque, una rapida riflessione convincerà i più scettici della vasta potenzialità lavorativa che questo impiego è in grado di offrire: basti pensare che ogni comune italiano, affiancato dalle circa 6000 Pro Loco esistenti, organizza in media tre manifestazioni culturali sul proprio territorio¹⁰³.

II. Morfologia dello spettacolo di strada: il cerchio, l'esibizione, il “cappello”

Ciò che di solito colpisce degli spettacoli di strada è, in generale, l'estraneità di ciò che sta avvenendo con il contesto in cui si situa. All'angolo di una piazza di una qualsiasi, un artista di strada nel pieno del suo spettacolo è solitamente qualcosa di completamente alieno dal contesto urbano: per questo motivo, un evento di questo tipo può stravolgere la percezione dello spazio delle persone che si sono fermate ad assistervi. Nell'arco del suo svolgersi, lo spettacolo può presentare di tutto: dalla giocoleria più pura e virtuosistica ad una serie di trovate clownesche ed istrioniche, dalla rappresentazione di qualche famosa *pièce* teatrale ad un numero di fachirismo mozzafiato. In pratica, lo spettacolo crea un'immediata trasformazione dello spazio urbano in spazio scenico e quindi ciò che contraddistingue quest'arte non è tanto il fatto di situarsi in un luogo particolare: al contrario, è proprio il fatto di non avere nessun luogo deputato ad accoglierla, perchè tutti sono – con qualche eccezione – adeguati a farlo.

Ciò che vogliamo fare è definire qui una serie di tratti salienti che permettano di non avere equivoci su cosa si voglia intendere con arte di strada. Si tratta di un'operazione fondamentale anche ai fini di una migliore comprensione dei capitoli successivi.

¹⁰³ Fonte: UNPLI, www.unpli.info

Lo spettacolo di strada si svolge praticamente sempre in tre momenti distinti: il cerchio, lo spettacolo vero e proprio, ed il “cappello”. In verità nessuno di questi tre momenti è davvero essenziale, e comunque questa distinzione è molto arbitraria. Per ora però concentriamoci su questa regola, poi ne mostreremo le eccezioni.

Il cerchio è la parte iniziale dello spettacolo. Con questa parola ci si riferisce al circolo di spettatori che, di norma, si forma attorno all'artista. Ogni bravo artista, dal canto suo, sa che dalla capacità di creare un buon cerchio dipende il 50% dello spettacolo e che “perdere il cerchio” (cioè avere degli spettatori che se ne vanno prima della fine) è quanto di peggio possa accadere durante l'esecuzione. Si tratta di quel momento in cui l'artista, dall'anonimato e dall'indifferenza più o meno generale in cui è immersa ogni persona che cammina per strada, deve emergere e palesare il suo ruolo. Ciò avviene attraverso il tentativo di attrarre i passanti. Ogni artista ha le proprie tecniche per fare il cerchio ed è impossibile descriverle tutte: qualcuno intrattiene piccoli scherzi per accendere la curiosità, altri assumono pose improbabili, ma la maggior parte, qualsiasi cosa avvenga, inizia a diffondere della musica. Anche solo questo espediente, di norma, fa percepire ai passanti che sta succedendo qualcosa. Una volta che si sono radunate un sufficiente numero di persone (che può variare da qualche decina a qualche centinaio a seconda delle proporzioni dello spettacolo) l'artista deve “formare” il cerchio, renderlo compatto ed elegante, definendo lo spazio dentro il quale chiunque smette di essere pubblico e diventa parte dello spettacolo stesso. Quella del cerchio è una fase che può durare anche molto tempo, soprattutto se la gente stenta a fermarsi. Una volta creato il primo gruppo di curiosi, in ogni caso, se l'artista è bravo avverrà una vera e propria reazione a catena, perchè più persone si fermano più altre saranno invogliate a fare lo stesso. Nel momento in cui essi fanno parte del cerchio, i passanti si trasformano in spettatori. A questo punto sarebbe in errore chi sostenesse che lo spettacolo ha inizio: lo spettacolo è già iniziato ed la fase del cerchio ne fa pienamente parte. Essa viene condotta usando un canovaccio di situazioni che vengono improvvisate alla bisogna e che di solito creano situazioni comiche o comunque molto interessanti. A rendere affascinante questo momento è, dal nostro punto di vista, il passaggio quasi palpabile dall'assenza alla presenza di un evento imprevisto.

Il passo successivo è quella dello spettacolo vero e proprio, che di solito corrisponde ad una serie di *routines* elaborate altrove. Qui l'artista mette in scena le tecniche più svariate, che lo caratterizzano: può essere quindi un mimo, un cantastorie, un acrobata, un mago, un fachiro, un giocoliere, un attore. In ogni caso, qualsiasi cosa egli faccia, non può mai dimenticarsi del contesto che ha creato. In un teatro il pubblico presente in sala ha già pagato il biglietto ed è quindi rarissimo che se ne vada a metà spettacolo, perchè con il pagamento preventivo di un valore ha già dichiarato il proprio interesse nei confronti di ciò a cui sta per assistere. In strada, invece, il pubblico è tale solo in nome della propria curiosità: basta un attimo di distrazione, un imprevisto accidentale che distolga l'attenzione, per ritrasformare uno spettatore in un passante che si allontana diretto a cose più importanti. Tutto lo spettacolo è quindi basato su un sottilissimo equilibrio che l'artista di strada deve essere in grado di mantenere costante, preferibilmente se aggiungendo di volta in volta elementi di attesa e *suspence*, che di solito si risolve nell'ultimo numero. La bravura di un professionista, però, si riconosce soprattutto dalla capacità di affrontare gli imprevisti e volgerli a proprio favore con qualche *gag* adatta.

La parte conclusiva è il quello in cui l'artista “fa il cappello”: chiede cioè agli spettatori di dimostrare il proprio gradimento e apprezzamento per quello che hanno visto attraverso una libera offerta in denaro. In inglese questa azione è detta *busking* e quindi gli artisti di strada sono generalmente definiti anche *buskers*, cioè “coloro che fanno cappello”. A differenza di ogni altra forma di spettacolo, l'artista di strada che si esibisce liberamente non richiede un *cachet* da qualcuno per la propria prestazione, né viene pagato da un box-office. Esistono naturalmente formule alternative a questa, che prevedono un rapporto di lavoro fra artisti ed enti privati o pubblici, ma la sostanza resta la stessa¹⁰⁴. Alcuni trovano che in questa “mediazione” risieda una perdita di immediatezza e bellezza dello spettacolo di strada e che in tali situazioni l'artista abbia il ruolo di un testimonial di contesti disparati¹⁰⁵. A noi sembra invece che la realtà parli da sola e che i numerosissimi festival ed eventi dedicati all'arte di strada, in cui normalmente gli artisti sono retribuiti dall'organizzazione, siano una riprova del

104 Per una trattazione più particolareggiata di questo aspetto del “cappello” si rimanda il lettore al paragrafo 3.1

VI

105 Cfr P. STRATTA, *Una piccola tribù corsara*, op.cit. Pag. 115

felice connubio che può crearsi fra datori di lavoro ed artisti di strada¹⁰⁶.

Il momento migliore per fare il cappello è generalmente quello che si raggiunge alla fine dello spettacolo: il *climax* delle *routines* eseguite dovrebbe essere stato sufficiente ad accrescere la tensione, come in ogni buon spettacolo, in attesa del gran finale. Una grande parte degli artisti presenta il cappello dopo il finale, altri invece lo fanno prima di questo. In quest'ultimo caso si tratta anche di un espediente per evitare minori perdite di spettatori dal cerchio, che possono verificarsi quando si arriva, per dirla con le parole del Garzoni, “al *quamquam* delle *gazette*”¹⁰⁷. Il momento dell'annuncio del cappello è estremamente importante e delicato: non rappresenta solo la parte economicamente rilevante del mestiere. Si tratta anche della migliore possibilità con cui sfatare l'aura del mendicante di fronte al pubblico, di parlare a cuore aperto con lui, di rendere più umano il dialogo fra artista e spettatore¹⁰⁸. A nostro avviso, un grande artista di strada non è solo in grado di farsi dare molte offerte dal pubblico. Egli è capace, soprattutto, di dimostrare la dignità ed il valore del proprio lavoro agli spettatori.

Il grande giocoliere e comico Leo Bassi esprime bene questi concetti in un'intervista famosa: “la mia arringa comincia così: «Vedete, questo è il circo più piccolo del mondo. Non ci sono biglietti. Vado a farvi quaranta minuti di spettacolo. Voi siete intelligenti, lo sono anche io. Sapete che sono qui per guadagnarvi da vivere». Dichiaro subito il mio gioco e dico: «Vedete che non ci sono biglietti né recinti. Quindi non posso controllare i soldi che mi darete. È semplicemente una questione d'onore»”¹⁰⁹.

Le tre fasi che abbiamo qui descritto sono una sorta di schema astratto nel quale si configurano spesso gli spettacoli di strada, ma nessuna di queste è veramente essenziale al fine di uno spettacolo. Ad ogni regola corrispondono infatti un'ampia quantità di eccezioni.

106 Alcuni festival o eventi culturali in cui siano presenti artisti di strada scelgono di chiudere una determinata area alla circolazione e di permettervi l'accesso solo dietro il pagamento di un biglietto. L'interno dell'area si configura per il visitatore come uno spazio esperienziale, uno spettacolo a 360 gradi dove varie istanze performative assicurano l'intrattenimento. In questi – rari – casi, l'organizzazione solitamente chiede agli artisti di non fare cappello alla fine dello spettacolo, perché il pubblico ha già pagato. Tuttavia, ciò non rappresenta una regola.

107 T. GARZONI, op. cit., pag. 1192

108 Chi scrive, ad esempio, durante il cappello preferisce dire chiaramente al pubblico la realtà delle cose: “l'arte di strada è un lavoro nobile ed è ben diverso dal mendicare un'elemosina. L'offerta è libera: tuttavia se scegliete di dare qualcosa tenete presente che dietro a pochi minuti di spettacolo si nascondono anni di lavoro”

109 R. BALSAMELLI, L. NEGRI, *Guida al mimo ed al clown*, Rizzoli, 1982, pag. 35

Per quanto incredibile possa sembrare questa affermazione, le possibilità che un artista scelga di eliminare una fase o l'altra sono molteplici. La più frequente è quella di uno spettacolo commissionato a contratto, tale per cui il committente non desidera che l'artista, da lui pagato, chieda ulteriori soldi al pubblico – magari perchè gli spettatore hanno già corrisposto del denaro per la performance, che si inserisce in un contesto più ampio. Altri artisti, invece, tendono a non formare il cerchio. Questo è il caso dei musicisti di strada, per i quali lo spettacolo è spesso di natura molto diversa da quella qui descritta: il pubblico si arresta solitamente per pochi minuti per ascoltare qualche brano, lascia una ricompensa in un cappello fisso, che rimane per tutta la durata dello spettacolo, e si allontana. Infine, anche se sembra assurdo, esistono artisti che formano il cerchio ma non passano mai allo spettacolo vero e proprio: si tratta solitamente di clown e mimi, che basano la loro performance sul creare un cerchio sempre più vasto, con cui interagiscono, oppure a discapito di qualche passante ignaro: come diceva Leo Bassi, è sufficiente sacrificarne uno per farne godere cento.

Non ci soffermeremo oltre sugli aspetti metodologici, tecnici e sociologici dello spettacolo in strada e del rapporto col pubblico: per quanto interessante, esulerebbe dalle finalità del presente lavoro, che si propone invece di indagare gli aspetti giuridici di queste attività. Ciò d'altronde è già stato fatto altrove e il lettore interessato potrà fare riferimento alla bibliografia per quanto riguarda queste omissioni. Quanto detto ci sarà sufficiente ad introdurre e affrontare la spinosa questione delle definizioni in gioco.

III. Che cosa si intende oggi per arte di strada?

La tipologia di spettacolo che stiamo considerando in questo lavoro e che abbiamo raccolto sotto il nome di arte di strada è riconosciuta, tanto in Italia come all'estero, anche con moltissimi altri nomi. A seconda del luogo, delle opinioni e della storia degli operatori che lavorano con questi spettacoli, infatti, il suo nome può variare molto. Abbiamo ad esempio già citato il Belgio, dove al termine *arts de la rue*, considerato generico, viene preferito *arts*

forains: ciò è dovuto alla scelta di ricollegarsi all'antica tradizione della fiera, del mercato, e quindi alla natura originaria dell'arte di strada. Di tutti i vari nomi con cui essa viene chiamata, alcuni ci sembrano sostanzialmente sovrapponibili, altri meno. Usare locuzioni come “teatro di strada” o “spettacolo di strada” non pone particolari difficoltà. Più incerte sembrano invece “teatro *in situ*”, “espressioni artistiche di strada”, “performances urbane” o l'equivalente inglese “*urban performing arts*”. Tutte, in ogni caso, si riferiscono sempre alla medesima tipologia di spettacolo¹¹⁰.

Uno dei principali problemi che riguardano la promozione e la diffusione di queste forme d'arte è che spesso manca una buona chiarezza, al di fuori degli appassionati o degli “addetti ai lavori”, circa quali discipline debbano essere considerate sotto queste etichette.

Prima di vedere quali siano le più moderne accezioni con cui ci si riferisce all'arte di strada, vorremmo offrire un prospetto di alcune caratteristiche che sono emerse nei paragrafi precedenti, e che possiamo riassumere come segue. Si tratta di specificità che accomunano ogni spettacolo, che si tratti dell'esecuzione di una *fanfara ciočarlia* rumena, di una rivisitazione in chiave circo-teatrale di uno spettacolo di Shakespeare o di un numero di fachirismo. In linea di principio, è infatti ormai chiaro che uno spettacolo di strada:

- Avviene in uno spazio pubblico o almeno ad uso pubblico, quasi sempre all'aperto (ma ciò non costituisce una regola: si pensi alle piazze o ai mercati coperti), in forma statica o itinerante¹¹¹. Ciò che contraddistingue veramente i luoghi dove si svolge l'arte di strada, d'altronde, è la totale estraneità di questi da qualsiasi forma di spettacolo. Si tratta cioè di spazi o strutture non concepite per ospitare eventi artistici.
- Può essere svolto in una molteplicità di luoghi e contesti diversi, rurali e urbani, senza pregiudicare la qualità e la natura della performance. Tra i luoghi annoveriamo piazze, strade chiuse o aperte al traffico, centri commerciali, parchi pubblici, ecc. Per quanto riguarda i contesti possiamo trovare feste paesane, fiere, manifestazioni, festival, oppure può non presentarsi alcun contesto particolare: si tratta della vita quotidiana

110 Si veda anche il paragrafo 3.1. III

111 Quest'ultimo caso è più raro ed è praticamente circoscritto alle parate di giocolieri, clown, e mimi in eventi particolari.

della città. Altre volte, invece, l'arte di strada costituisce un supporto ad eventi di altra natura.

- Si contraddistingue da ogni altro spettacolo dal vivo perchè non è il pubblico a entrare nello spazio dello spettacolo, ma è lo spettacolo che entra nello spazio (del) pubblico. Gli spettatori, di conseguenza, accedono alla performance gratuitamente, ma possono comunque corrispondere un'offerta libera e facoltativa attraverso il cappello. Intraprende dunque con gli spettatori una relazione democratica in cui l'artista è sullo stesso piano del pubblico e non esistono intermediari fra essi.
- Ha un carattere prevalentemente di intrattenimento degli astanti, non legato o motivato da tradizioni culturali, popolari e religiose, come processioni e riti
- Rientra nel dominio delle arti dello spettacolo dal vivo e non in quello delle arti visive.

Ognuno di questi punti potrebbe essere ragionevolmente messo in discussione, giacchè come abbiamo visto poco sopra quella dell'arte di strada è una natura più ricca di eccezioni che di regole. In particolare sarà l'ultimo punto a far muovere delle contestazioni. Già in alcuni studi¹¹² diversi autori hanno deliberatamente annoverato le arti visive (ed in particolare le installazioni) fra le possibili discipline con cui si esprime l'arte di strada. L'approccio francese è forse fra i più risoluti nell'abbracciare questa scelta metodologica.

Noi abbiamo invece alcuni dubbi al riguardo, non certo dettati da un'ostilità verso le installazioni negli spazi urbani – che invero offrono agli artisti una grande possibilità di riqualificazione e trasformazione degli ambienti sociali – quanto invece dalla necessità di giungere ad una definizione calzante e poco generica di arte di strada, che possa facilmente essere presa in carico da interventi giuridici e culturali specifici. Innanzitutto bisogna considerare che già solo a livello quantitativo le installazioni e gli interventi di strada legati alle arti visive sono molto più rari di quelli che si inseriscono nello spettacolo dal vivo, che è quindi una categoria dominante. Inoltre l'installazione, essendo scevra di ogni interazione immediata fra artista e pubblico, non può che rivolgersi agli spettatori *a posteriori*, a cose già

112 D. MICKLEM, *Street Arts Healthcheck*, Arts Council England,, 2006; *Arts de la rue en Europe*, Hors les murs, 2007; P. CHAUDOIR, *Discours et figures de l'espace public à travers les arts de la rue*, Éditions l'Harmattan, Parigi, 2000.

concluse. Non è quindi un processo in atto che si svolge davanti agli occhi del pubblico e di conseguenza vengono a mancare tutti quegli elementi che sono propri dell'arte di strada da secoli. Ci sembra dunque che quelle attività finalizzate alla produzione di un'opera destinata a permanere per un tempo superiore all'attività stessa, che non sia insomma *hic et nunc*, non si adattino a rappresentare i propositi e le ragioni che spingono un artista a eseguire una performance in strada.

Lo stesso discorso si può fare per altre forme di arte visiva, come i più classici ritrattisti: ebbene, non è un caso che i più moderni ed avanzati regolamenti a nostra disposizione – come il recentissimo regolamento di Milano sulle “espressioni artistiche di strada” – dispongano una disciplina diversa per il dominio dello spettacolo dal vivo e quello dei cosiddetti mestieri artistici, come il caricaturista o il ritrattista¹¹³. Una situazione particolare è invece quella dei madonnari. Non c'è dubbio che la loro attività sia finalizzata alla produzione di un “oggetto” - un disegno eseguito solitamente a gessetto – ma la coinvolgente modalità con cui essi operano e la caratteristica usanza di fare cappello allo stesso modo di musicisti e performer ci spinge a considerarli a pieno titolo come artisti di strada.

Anche la scelta di non includere manifestazioni a carattere religioso, tradizionale e popolare potrebbe suscitare legittimi dubbi: se una parata di giocolieri rientra nella definizione proposta, perchè non dovrebbe farlo anche un corteo storico? *Quid* delle processioni religiose? E per quanto riguarda gli spettacoli di sbandieratori, che sono dopotutto una forma di giocoleria?

A tali quesiti, senza alcuna pretesa di esaustività, dobbiamo ancora una volta rispondere con la necessità di trovare una definizione che si presti ad un uso prevalentemente giuridico, che è proprio di questo studio. È chiaro che affrontare il già complesso tema della tutela e della salvaguardia dell'arte di strada su scala europea pone difficoltà notevoli, tali per cui è assolutamente necessario restringere il campo di definizione in modo da rendere agevole l'indagine. In caso contrario poi, si corre il rischio di collocare sotto la stessa qualifica un grande numero di attività molto diverse fra loro, tale da rendere vano lo sforzo: se tutto è arte di strada, allora nulla lo è. Peraltro gli strumenti internazionali e regionali di tutela,

113 Cfr paragrafo 3.4 III

salvaguardia e promozione del patrimonio culturale si prestano senza alcuna difficoltà a porre sotto la propria egida le manifestazioni come quelle sopra citate¹¹⁴.

Sgombrato il campo da questi dubbi, vorremmo concludere con una prospettiva sulle più recenti letture del fenomeno dell'arte di strada. Negli ultimi dieci anni si sono infatti affermate alcune interpretazioni degli spettacoli di strada che, partendo dalla tradizione di spettacolo popolare, di puro intrattenimento, giungono a identificarvi un importante ruolo culturale, educativo e formativo tanto per il pubblico quanto per gli artisti. È in questo che le arti di strada differiscono, ovviamente, dalla condizione in cui versavano prima del Novecento. Allo stesso modo sono gli aspetti più interessanti e stimolanti di tali spettacoli ed è facile identificarvi le influenze e le contaminazioni delle estetiche contemporanee. Moltissimo si deve qui alle reti di cooperazione attive su scala europea che coinvolgono le principali realtà associative sull'arte di strada¹¹⁵, grazie ai numerosi incontri organizzati durante gli ultimi anni.

Questa nuova visione pone innanzitutto l'accento sul fatto che le arti di strada costituiscono una modalità alternativa di esecuzione di tutte le altre forme di spettacolo dal vivo. Portando all'estremo questo concetto, si arriverebbe a sostenere – e non siamo lontani dal farlo – che ogni spettacolo teatrale, musicale, operistico, circense, che venga rappresentato sullo spazio pubblico rispettando le condizioni di cui sopra si traduca automaticamente in uno spettacolo di arte di strada. Questo approccio, pur presentando il vantaggio di una grande flessibilità, porta con sé il rischio di porre più attenzione al contesto piuttosto che all'oggetto di interesse, con evidenti difficoltà in termini di tutela e promozione.

Un altro *asset* notevole è quello che riguarda l'incontro fra artista e pubblico, elemento fondante di molti spettacoli contemporanei di strada. Il pubblico, in generale, gioca sempre un ruolo basilare ed è proprio in funzione di ciò che il performer modifica in tempo reale il proprio spettacolo, cercando di mantenere lo spettatore vivo e reattivo e coinvolgendolo con vari espedienti. *“La rencontre, le face-à-face, que suscitent les arts de la rue instaure une distanciation radicalement différente du théâtre en salle et, par-là même, une médiation*

114 In particolare le più recenti convenzioni UNESCO, UE e COE. Cfr. Capitolo 2

115 Fra tutti rimandiamo il lettore agli studi pubblicati da Hors les murs e Circostrada disponibili sui siti di questi enti associativi (cfr. sitografia, pag. 304)

*théâtrale nouvelle*¹¹⁶.

Sempre in questo senso interviene lo studio di Franceline Spielmann per il Ministero francese della cultura. Secondo la studiosa, l'intenzione che muove gli artisti dello spettacolo urbano è di fare uscire dalla banalità quotidiana lo spazio pubblico, che può invece diventare per un certo periodo di tempo un luogo di “convocazione artistica”.¹¹⁷ Allo stesso modo questi luoghi, grazie all'uso collettivo che viene veicolato dallo spettacolo, perdono l'unicità della propria funzione per divenire degli “spazi non sacralizzati di dialogo” fra un pubblico momentaneo ed un artista.

Concludendo possiamo affermare senza dubbio che le arti di strada costituiscono un ampio movimento polimorfo che si distingue da qualsiasi forma di spettacolo dal vivo perchè in realtà le contiene tutte. La definizione di arte di strada si basa su un delicato equilibrio fra oggetto e contesto, che non deve venire troppo alterato da letture parziali del fenomeno. Le estetiche contemporanee offrono spunti e letture metodologiche altamente qualificanti, anche in virtù della funzione sociale che questa forma di spettacolo ha rivestito durante l'ultimo quarto del XX secolo: ciò nonostante, l'arte di strada resta sempre legata a quel lungo processo storico che l'ha vista nascere e che trova il proprio nucleo originario nella fiera delle merci medievale, e del suo sviluppo nei secoli successivi.

IV. Chi è oggi l'artista di strada?

Sebbene nel paragrafo dedicato alla storia di queste discipline abbiamo più volte sottolineato la natura profondamente errabonda, nomade, di giullari, saltimbanchi, istrioni, ciarlatani ed acrobati antichi, dobbiamo qui fare delle precisazioni che potrebbero risultare contraddittorie senza una dovuta spiegazione.

In effetti gli artisti di strada, in quanto soggetti di un riconoscimento crescente – che verrà analizzato meglio nei capitoli a venire – da parte delle amministrazioni pubbliche, hanno giocoforza intrapreso delle profonde evoluzioni per quanto riguarda la natura del proprio

116 *Arts de la rue en Europe*, Hors les murs, 2007, pag. 4

117 F. SPIELMANN, *Les questions de formation, qualification, transmission dans le domaine des arts de la rue*, DMDTS, 2000.

lavoro. Sono infatti ormai rari quegli artisti errabondi, che vanno di paese in paese su mezzi rudimentali vivendo alla giornata con i soli proventi delle piazze: se questo avviene è per una precisa scelta etica, una scelta di vita, e non per una costrizione sociale. Oggi l'artista di strada è un vero e proprio professionista dello spettacolo dal vivo che iscrive il proprio lavoro in una serie di istanze ben precise di compravendita di spettacoli: si pensi ancora una volta ad esempio ai festival presenti non solo in Europa, ma nel mondo intero. Ciononostante, la caratteristica principale di questi artisti è quella di sapersi adattare rapidamente da un contesto all'altro, sia che lo spettacolo venga commissionato, sia che invece sia eseguito liberamente su una piazza per semplice iniziativa dell'artista stesso.

Tuttavia, sarebbe profondamente errato ritenere che l'artista di strada non è più un artista girovago. Anzi: la sua natura è rimasta assolutamente identica. L'unica differenza è che i mezzi tecnologici a sua disposizione oggi gli permettono di evitare di condurre una vita totalmente errante, e di spostarsi solo in determinate stagioni o per alcune *tournées*. In ogni caso qualsiasi artista di strada oggi, compreso chi scrive, ha fatto l'esperienza di mettersi in viaggio in modo assolutamente libero, da solo o in gruppo, scegliendo di volta in volta la propria meta cercando i posti migliori per esibirsi e trascorrendo diversi mesi in totale libertà. Queste *tournées*, che in genere si svolgono d'estate, raramente sono organizzate con razionalità e si basano su contatti, consigli ed esperienze di altri artisti. I mezzi di locomozione sono generalmente furgoni camperizzati, in grado di trasportare il materiale necessario allo spettacolo e ospitare l'artista o gli artisti. Esistono anche delle piccole compagnie girovaghe, a metà fra l'arte di strada ed il circo contemporaneo, che si muovono in carovane di qualche furgone e roulotte.

Tuttavia, la sempre crescente disponibilità di eventi e manifestazioni che richiedono l'intervento di artisti ha anche portato alcuni di questi a muoversi con grande rapidità fra la propria residenza e i luoghi di lavoro, che ora sono spesso raggiungibili con molta più facilità di prima. Quasi tutti gli artisti di strada, infatti, possiedono quindi un sito internet e dei contatti sui principali social network, perchè lavorano moltissimo a contratto ed hanno necessità di mantenere una rete di relazioni con enti, festival, organizzazioni.

Per concludere, quindi, vorremmo sintetizzare le specificità di un'artista di strada nei punti

seguenti. Egli è caratterizzato da:

- Una relazione atipica con le istanze lavorative. La maggior parte dei professionisti cambia infatti rapidamente la natura del proprio lavoro in base al contesto: da artisti salariati a lavoratori totalmente indipendenti.
- Il desiderio di creare un'esperienza non ordinaria, di rompere gli schemi, di offrire al pubblico e a sé stesso una modalità alternativa di godimento degli spazi pubblici e delle relazioni sociali.
- Un'elevata dipendenza alla mobilità geografica. Che si tratti di brevi spostamenti o di lunghe *tournées*, l'artista come in passato deve andare in cerca del proprio pubblico molto più che in altri settori dello spettacolo dal vivo. Questa mobilità si esprime oggi in scala regionale, nazionale, europea ed internazionale.
- La capacità di adattare il proprio lavoro ai più differenti contesti: uno spettacolo di strada necessita di pochi cambiamenti per essere portato al chiuso o in situazioni più circoscritte.
- L'indipendenza da un luogo di riferimento: in virtù del punto precedente, è chiaro che ogni luogo geografico può prestarsi ad ospitare lo stesso artista senza pregiudicarne il lavoro.
- Un'elevata condizione di incertezza. Nonostante l'esperienza aiuti a compensare questo problema, l'artista che giunge su una nuova piazza non potrà mai prevedere con sicurezza se il proprio spettacolo avrà successo oppure no.

Queste osservazioni ci permettono di inquadrare l'artista di strada per quello che è oggi, ma che in fondo è sempre stato: una persona altamente creativa che afferma attraverso il proprio lavoro la sua libertà da schemi e condizionamenti. Il motivo per cui ancora oggi, nonostante il sempre crescente riconoscimento dell'arte di strada, molti artisti si trovano ad avere problemi con amministrazioni e rappresentanti delle forze dell'ordine, è probabilmente anche a causa della natura libera, anticonformista e indipendente che questa forma d'arte richiede per

esprimersi.

L'artista di strada fa un lavoro che spesso coincide anche con precise scelte di vita, con prese di posizione etiche e ideologiche chiare. Nel suo lavoro non può e non vuole nascondersi dietro alcun intermediario. Il rapporto con gli spettatori non si rivolge mai ad un pubblico indistinto, ma si traduce in rapporto con altri esseri umani, con altre vite e con altre esperienze, che per un istante sono tutte coinvolte in un momento estetico senza pari.

Che si tratti di un singolo giocoliere all'incrocio di un semaforo o di una grande compagnia che si esibisce in una piazza gremita di pubblico, la capacità dell'artista di strada di stupire, coinvolgere e cambiare le prospettive degli spettatori e degli spazi circostanti è la più grande espressione della sua voglia di libertà.

2 - GLI STRUMENTI GIURIDICI



Compagnia: La Sbrindola – Leonardo Cristiani e Marco Macchione

2.1 STRUMENTI INTERNAZIONALI

2.1.1 Hard law

I. Convenzione UNESCO sulla salvaguardia del patrimonio culturale immateriale

La *Convenzione per la salvaguardia del patrimonio culturale immateriale*, approvata nel corso della 32° sessione dalla Conferenza generale dell'UNESCO a Parigi, il 17 ottobre 2003, nasce per sopperire ad una mancanza di strumenti internazionali efficaci nel settore dei beni culturali intangibili. Diversamente da altre Convenzioni, come quella del 1972 sulla protezione del patrimonio mondiale culturale e naturale, essa non si occupa direttamente di oggetti concreti, di beni che possono essere toccati o percepiti, ma di beni come le tradizioni popolari o le tecniche artigianali, le credenze e le pratiche rituali, che non sono definibili se non grazie a contesti territoriali, storici, sociali.

Per comprenderne meglio il significato è essenziale ripercorrerne velocemente gli antecedenti. Essa infatti si inserisce nel tracciato di una serie di strumenti internazionali sviluppati durante gli ultimi tre decenni dall'UNESCO, una volta conclusa l'esperienza congiunta con l'OMPI che sfociava, nel 1982, nelle *Model Provisions for National Laws on the Protection of the Expressions of Folklore Against Illicit and Other Prejudicial Actions*.

Il primo atto indipendente caratterizzato da un approccio globale alla questione è rappresentato dalla *Raccomandazione sulla salvaguardia della cultura tradizionale e del folklore* (1989) che, sebbene gravato, per alcuni importanti aspetti, da considerevoli deficit, perviene ad una definizione di *folklore* non troppo lontana dagli intenti della Convenzione del

2003.

Si deve però al programma dell'*Intangible Cultural Heritage*, avviato nel 1992, lo sviluppo di progetti più significativi fra cui quello dedicato alla *Proclamazione dei Capolavori del patrimonio orale e immateriale dell'umanità* (1999).

Alla base della Convenzione adottata nel 2003 è il presupposto che il concetto di patrimonio culturale non sia limitato alle espressioni materiali, ma vada necessariamente esteso anche alle manifestazioni performative, “viventi”, e alle tradizioni e credenze che, spesso attraverso una trasmissione orale, vengono tramandate di generazione in generazione all'interno di moltissime comunità umane.

Il nucleo principale dello strumento è naturalmente costituito dalla definizione di patrimonio culturale intangibile. Esso è definito all'art. 2.1 come “le prassi, le rappresentazioni, le espressioni, le conoscenze, il know-how – come pure gli strumenti, gli oggetti, i manufatti e gli spazi culturali associati agli stessi – che le comunità, i gruppi e in alcuni casi gli individui riconoscono in quanto parte del loro patrimonio culturale. Questo patrimonio culturale immateriale, trasmesso di generazione in generazione, è costantemente ricreato dalle comunità e dai gruppi in risposta al loro ambiente, alla loro interazione con la natura e alla loro storia e dà loro un senso d'identità e di continuità, promuovendo in tal modo il rispetto per la diversità culturale e la creatività umana”. La definizione, è volontariamente *sui generis*. Il par. 2 dello stesso articolo, invece, si occupa di definire in modo più specifico, ma non esaustivo, le tipologie di manifestazione del patrimonio culturale intangibile, attraverso cinque categorie: *a)* tradizioni ed espressioni orali, ivi compreso il linguaggio, in quanto veicolo del patrimonio culturale immateriale; *b)* le arti dello spettacolo; *c)* le consuetudini sociali, gli eventi rituali e festivi; *d)* le cognizioni e le prassi relative alla natura e all'universo; *e)* l'artigianato tradizionale.

La clausola essenziale che domina la definizione di “patrimonio culturale intangibile” è che esso deve essere condiviso. La Convenzione si riferisce sempre (cfr. art. 1) ad una pluralità di persone, che possono condividere lo stesso patrimonio anche senza essere parte della medesima comunità, ad esempio a causa di una separazione geografica. Tale patrimonio deve conferire un senso di identità specifica a chi lo mette in pratica, che quindi viene contraddistinto dalla sua presenza. Inoltre, deve essere caratterizzato da un senso di

continuità, sia per la presenza di una qualsiasi forma di trasmissione generazionale, sia per il fatto che gli individui protagonisti dell'espressione del patrimonio stesso si percepiscano all'interno di un *continuum*, in cui siano i momentanei depositari della conoscenza relativa a quel bene intangibile. Ciò implica evidentemente la presenza di una forma di insegnamento più o meno istituzionalizzato.

In base a quanto detto, è più semplice comprendere perché la definizione afferma che il patrimonio culturale intangibile viene costantemente ricreato dalle comunità e dai gruppi: esso è legato alla vita degli individui e, quindi, vivente allo stesso tempo. E' implicito tuttavia in tale definizione anche il concetto opposto, ossia che un bene culturale intangibile possa "morire" nel caso in cui la comunità che ne è depositaria lo lasci cadere in disuso. Uno degli obiettivi più ampi della Convenzione è proprio di evitare che ciò accada, soprattutto in relazione a forme di pressione di qualsiasi tipo da parte di altre culture, comunità o situazioni socio-economiche.

In base all'art. 1 le finalità della Convenzione nei confronti di questa tipologia di patrimonio sono duplici, di *salvaguardia* e di *rispetto*, anche se in effetti viene disciplinata solo la prima, lasciando il concetto di *rispetto* come richiamo prettamente formale.

La *salvaguardia* è invece affidata a doveri di carattere sia nazionale che internazionale.

La Sezione 3, artt. 11-15, disciplina la salvaguardia a livello nazionale. L'art. 11 contiene obblighi positivi volti a individuare e definire i "vari elementi del patrimonio culturale immateriale presente sul suo territorio" ed a "garantire la salvaguardia" del patrimonio stesso. Sono inoltre previste la compilazione di inventari (art. 12) nonché una serie di misure ulteriori di salvaguardia (art. 13) che gli Stati sono tenuti a mettere in atto con "ogni sforzo". Molto rilevante è anche l'art. 14, concernente l'avvio di programmi di educazione e sensibilizzazione alle questioni relative al patrimonio culturale intangibile, che ogni Stato è tenuto ad avviare sul proprio territorio. Infine, gli Stati devono anche "fare ogni sforzo per garantire la più ampia partecipazione di comunità, gruppi e, ove appropriato, individui" alle attività relative alla Convenzione (art. 15).

Le Sezioni 4 e 5 disciplinano la salvaguardia a livello internazionale. Per tale aspetto l'approccio è simile a quello proposto dalla per la Convenzione UNESCO del 1972 poichè prevede al suo interno, come figura cardine, un Comitato Intergovernativo. A questo spetta la

redazione e la curatela di due liste differenti per la tipologia di oggetti considerati: da una parte la lista rappresentativa degli oggetti tutelati come patrimonio culturale immateriale dell'umanità (art. 16), dall'altra una lista degli oggetti per i quali si sollecita una tutela (art. 17). Entrambe le liste, salvo casi di estrema urgenza previsti dall'art. 17, devono essere sottoposte al vaglio dell'Assemblea Generale degli Stati Parte per essere approvate. Spetta allo Stato interessato fare domanda per iscrivere un determinato elemento ad una lista piuttosto che all'altra. Tuttavia, a differenza della Convenzione UNESCO del 1972, questi elementi non devono costituire per forza un "eccezionale valore universale". Tali liste non devono operare un censimento in un'ottica elitaria e meritocratica: non rappresentano cioè una classifica dei più notevoli beni culturali intangibili che, in quanto tali, devono costituire un patrimonio aperto, non gerarchico. Lo scopo principale di queste liste è infatti di offrire "una migliore visibilità del patrimonio culturale intangibile" (art. 16, par. 1). Va infine considerato l'art. 18, che impone al Comitato Intergovernativo di sostenere, promuovere ed avviare "progetti, programmi e attività nazionali, sub-regionali e regionali per la salvaguardia del patrimonio culturale immateriale che a suo avviso meglio riflettono i principi e gli obiettivi della presente Convenzione, tenuto conto delle esigenze particolari dei Paesi in via di sviluppo". Questa attività del Comitato è un complemento logico delle due liste.

La Sez. 5 identifica invece le attività di *cooperazione* ed *assistenza* i cui obiettivi, forme e condizioni sono disciplinati dai successivi artt. 20, 21 e 22. In effetti, al centro di queste attività, appare la figura plenipotenziaria del Comitato, vero elemento chiave dei rapporti fra gli Stati in regime di assistenza.

A conclusione di questo rapido excursus del testo, si ricorderà brevemente la costituzione dei tre organi interni della Convenzione: l'Assemblea Generale degli Stati Parte (art. 4), che si pone al vertice gerarchico delle istituzioni interne, il già citato Comitato Intergovernativo (artt. 5-8) e il Segretariato (art. 10).

La tutela del "patrimonio culturale intangibile" coinvolge anche altre branche del Diritto Internazionale, come è evidente leggendo il contenuto del preambolo della Convenzione. Si tratta in particolar modo del Diritto Internazionale dei Diritti Umani. Non può esistere tutela del "patrimonio culturale intangibile" se questo lede in qualche modo i diritti umani di minoranze etniche, religiose, linguistiche. Se è lodevole l'introduzione di una clausola

restrittiva in questo senso, (art. 2, par. 1) resta pur vero che, data la natura fortemente identitaria di certe pratiche e manifestazioni di determinate comunità, alcune di queste possano violare i diritti umani di altri. E' stato fatto notare come, in questi termini, il rischio di una protezione estesa del patrimonio culturale intangibile sia di dover prendere in considerazione elementi che possono trovarsi a cavallo fra tutela e violazione dei diritti umani (se non di quelli animali)¹¹⁸. Bisogna poi riconoscere che spesso non è necessario che una pratica violi specifiche dichiarazioni internazionali perché questa costituisca offesa o vessazione di talune minoranze, cosa che rende il problema ancora più subdolo.

Uno dei motivi per cui i lavori di definizione della Convenzione sono stati svolti ad un ritmo tanto incalzante e conclusi senza eccessivi intoppi è dato dal fatto che il testo non contempla un'altra questione chiave, di difficile risoluzione e riguardante la materia stessa del “patrimonio culturale intangibile”. Si tratta del rapporto che la comunità internazionale intrattiene con le comunità indigene e con l'attribuzione di diritti particolari a questi popoli¹¹⁹. Anche se è indiscusso il fatto che le comunità indigene facciano parte a pieno titolo del concetto di “comunità” espresso dal testo, bisogna riconoscere che, per il resto, esso è assolutamente laconico al riguardo. Infatti il termine “comunità indigene” compare solo nel preambolo e, seppure le definizioni offerte dall'art. 2, par. 2, contemplino anche le “cognizioni e le prassi relative alla natura e all'universo”, tutto ciò esprime solo in modo indiretto la necessità di tutelare le pratiche indigene. L'assenza di qualsiasi riferimento esplicito suggerisce che vi sia stata una reticenza ad inserire nel testo il termine “indigeno”, probabilmente a causa delle forti pressioni esercitate da quegli Stati che temono movimenti di autodeterminazione di alcune minoranze indigene al proprio interno. Ciò soprattutto laddove queste minoranze siano già soggette a restrizioni che possono anche essere annoverate nella sfera delle violazioni dei diritti umani fondamentali.

Non è difficile, da questo punto di vista, capire allora perché la Convenzione del 2003 non

118 L. Zagato, *La Convenzione sulla protezione del patrimonio culturale intangibile*, pagg. 62-66, in A.V. *Le identità culturali nei recenti strumenti UNESCO, un approccio nuovo alla costruzione della pace?*, a cura di L. Zagato, CEDAM, Venezia, 2008; per quanto riguarda invece i diritti degli animali cfr. M.C. Maffei, *Il potenziale conflitto fra la tutela della diversità culturale e tutela delle specie e degli animali*, in *Rivista Giuridica dell'Ambiente*, 2008.

119 B. Ubertazzi, *Su alcuni aspetti problematici della convenzione per la salvaguardia del patrimonio intangibile*, in *Rivista di diritto internazionale*, 2011, pp. 777-798.

costituisca di fatto uno strumento di tutela della lingue, argomento complesso che vede una trattazione esclusivamente in strumenti internazionali non vincolanti¹²⁰. Essendo la lingua uno dei principali elementi costitutivi delle identità di gruppi o comunità di minoranza, non risulta strano che gli Stati toccati nel vivo da tali questioni abbiano fatto in modo da relegare l'eventuale tutela linguistica alle sole espressioni orali che prendono in considerazione il linguaggio in quanto “veicolo del patrimonio culturale intangibile”.

II. Convenzione internazionale sulla protezione degli artisti interpreti o esecutori, dei produttori di fonogrammi e degli organismi di radiodiffusione

La Convenzione, nata per ovviare alla mancanza di un diritto internazionale conferito al produttore fonografico e alle specifiche categorie di soggetti lavorativi, fu oggetto di dibattito e suscitò ostilità da parte di quelle Società di autori che temevano un aumento di concorrenza nel proprio settore¹²¹ e di non poche riserve da parte di molti dei Paesi firmatari. Ai lavori per la produzione del testo parteciparono un totale di 92 Paesi, fra cui l'Italia, che lo firmarono il 26 ottobre 1961. Nel caso italiano la Convenzione fu ratificata più tardi, attraverso la legge n. 866 del 22 novembre 1973, entrata in vigore nel 1975. Quello dell'Italia non è un caso isolato: se fino agli anni '70 gli Stati contraenti erano solo 10, per raddoppiare nel corso del decennio successivo, bisognerà attendere gli anni a cavallo fra i due secoli per osservare un consistente aumento delle ratifiche, che ad oggi sono 91¹²². E' certamente difficile contestualizzare oggi il contenuto di una Convenzione come questa, il cui testo viene elaborato agli inizi degli anni '60 in condizioni di disponibilità tecnologica da parte di artisti produttori o distributori tipiche del periodo e, come è ovvio, radicalmente diverse da quelle attualmente disponibili, basate non solo su una qualità superiore ma addirittura su una forma tecnologica differente (quella

120 Cfr Dichiarazione delle Nazioni Unite sui diritti delle persone appartenenti a minoranze etniche, religiose e linguistiche, 1992.

121 V. de Sanctis, *La Convenzione internazionale per la protezione degli artisti interpreti o esecutori, dei produttori di fonogrammi e degli organismi di radiodiffusione*, p. 16, Roma, 1963.

122 <http://www.wipo.int/treaties/en/ip/rome/>

digitale). E' però utile soffermarsi almeno sulle parti che coinvolgono i diritti degli artisti, poiché questa categoria non viene presa in considerazione in maniera preponderante nelle Convenzioni che seguiranno quella di Roma, incentrate invece più sulle figure dei produttori e su quelle degli organismi di radiodiffusione¹²³.

Si tratta di una Convenzione piuttosto differente da quelle sul diritto d'autore e questo potrebbe spiegare l'accoglienza cauta che le è stata riservata da più parti¹²⁴. Essa si prefigge di far convergere gli interessi delle tre categorie in oggetto, cioè interpreti, produttori e distributori. Per quel che qui può interessare maggiormente, si noterà come l'art. 3, che si preoccupa di offrire una definizione dei veri termini fondamentali, consideri gli interpreti in una concezione piuttosto estesa come “gli attori, i cantanti, i musicisti, i ballerini e le altre persone che rappresentano, cantano, recitano, declamano o eseguono in qualunque altro modo opere letterarie o artistiche”. I problemi nati in seno al contenuto di questo testo sorsero quando gli enti radiotelevisivi si resero conto che le limitazioni e i doveri ora necessari nei confronti delle tre categorie di cui sopra oltrepassavano, spesso, i vantaggi diretti che essi potevano ricavarne. Secondo alcuni¹²⁵ è da ricercare proprio in questo punto la ragione della lentezza nelle ratifiche della Convenzione.

Gli artt. 4, 5 e 6 si occupano di disciplinare le condizioni alle quali gli Stati contraenti accordano i trattamenti nazionali, rispettivamente, ad interpreti, produttori e organismi di diffusione. In tutti e tre gli articoli, il criterio in base al quale è accordato tale trattamento è quello geografico, nel caso in cui l'esecuzione sia effettuata, registrata o diffusa dal territorio di un altro Stato contraente. Allo stesso modo, il criterio può riguardare gli interpreti, i produttori o le sedi di radiodiffusione in base alla nazionalità o alla località di residenza degli Enti.

123 Ci si riferisce qui, naturalmente, alla successiva Convenzione di Ginevra del 1971, mirata a risolvere alcune questioni rimaste aperte in materia di pirateria fonografica. Tale Convenzione veniva allargata anche a quegli Stati che non desiderassero aderire alla Convenzione di Roma. Ugualmente ci si riferisce alla Convenzione di Bruxelles del 1974, esplicitamente volta a proteggere le emittenti dalle possibilità di un uso illegale del loro materiale. Tutti questi strumenti, sarà bene ricordarlo, non trattano esclusivamente la questione del diritto d'autore quanto piuttosto i cosiddetti diritti connessi (*droits voisins*).

124 A. Kaminstein, *Rapport sur la Conférence diplomatique sur la protection internationale des artistes interprètes ou exécutants, des producteurs de phonogrammes et des organismes de radiodiffusion*, pag 585 – 593, Roma 1962

125V. de Sanctis, *Il diritto di autore. Del diritto di autore sulle opere dell'ingegno letterarie e artistiche. Artt. 2575- 2583*, pag. 18, in *Il codice civile. Commentario*, 2012

L'art. 7 elenca i fini concreti della Convenzione nei confronti degli interpreti. Innanzitutto essa, attraverso le casistiche elencate nei vari commi, pone ostacolo alle attività di diffusione e produzione non autorizzate dagli interpreti ed artisti. Inoltre, l'articolo rimette alla legislazione nazionale di ogni Stato il compito di proteggere e regolare le opere prodotte e le modalità della loro diffusione. Tuttavia la stessa legislazione non potrà "avere l'effetto di privare gli artisti interpreti o esecutori della capacità di regolare, in via contrattuale, i loro rapporti con gli organismi di radiodiffusione". L'art.8 si occupa di casi specifici, come la protezione di artisti in situazioni in cui molti esecutori presenzino alla stessa esecuzione.

Poco chiaro e piuttosto generico è invece l'art. 9: risulta infatti difficile contestualizzare ed interpretare il significato di questa clausola che garantisce ad ogni Stato la possibilità di estendere la protezione anche "ad artisti che non eseguono opere letterarie o artistiche".

Decisamente cruciale è l'art. 14, il quale definisce i termini temporali della protezione accordata: essa "non potrà essere inferiore ad un periodo di venti anni a decorrere: a) dalla fine dell'anno della fissazione, per i fonogrammi e le esecuzioni fissate su di essi; b) dalla fine dell'anno in cui l'esecuzione ha avuto luogo, per le esecuzioni che non sono fissate su fonogrammi; c) dalla fine dell'anno in cui l'emissione ha avuto luogo, per le emissioni di radiodiffusione". Si osservi che tale durata viene riconfermata anche dalla successiva Convenzione di Ginevra del 1971 (vedi supra).

Un ruolo in qualche modo corrispondente, anche se non specificamente legato ai diritti connessi quanto piuttosto al diritto d'autore, è rivestito dalla più importante "Convenzione d'Unione di Berna per la protezione delle opere letterarie e artistiche", firmata nel 1886 e oggetto di numerose modifiche, l'ultima delle quali è la revisione di Parigi del 1971.

III. Convenzione d'Unione di Berna per la protezione delle opere letterarie e artistiche

Questa Convenzione è il risultato degli sforzi dell'Associazione Letteraria e Artistica Internazionale e della Associazione Artistica Francese, quest'ultima fondata nel 1878, che,

riunite sotto la presidenza di Victor Hugo, la adottano il 9 settembre 1886. Il testo, come è intuibile, ha subito una lunga serie di modifiche e revisioni nei decenni successivi. Basterà qui ricordare fra le altre quelle di Berlino (1908), Roma (1928), Bruxelles (1948), Stoccolma (1967) e l'ultima, qui presa in considerazione, di Parigi del 1971. Con l'adesione del Laos, il 14 marzo 2012, attualmente la Convenzione conta 165 Contraenti e si pone quindi come il più diffuso strumento di protezione internazionale in materia di diritto d'autore¹²⁶

L'esigenza di varare questo atto, che accorda il più alto livello di protezione possibile alle opere e considerevoli garanzie agli autori, è da ricercare nel rapporto fra il crescente perfezionamento tecnico dei mezzi di riproduzione ed ~~il~~ uso delle opere, da un lato, e lo sviluppo dei contatti culturali fra i vari Paesi, dall'altro. Ciò richiede naturalmente che il diritto d'autore sia protetto non solo in ambito nazionale, ma soprattutto in ambito internazionale. La Convenzione di Berna, in sostanza, obbliga gli Stati contraenti a trattare le opere provenienti dagli altri Stati membri alla pari di quelle nazionali, accordando agli autori i benefici dello stesso trattamento¹²⁷.

Su un piano generale, il testo esprime dei doveri inderogabili da parte degli Stati, salvo particolari eccezioni che accordano un carattere facoltativo a certe disposizioni.

In funzione di una migliore comprensione del testo, conviene ripercorrere sinteticamente le tappe fondamentali che, attraverso le varie revisioni, hanno portato il contenuto attuale della Convenzione,

Per prima cosa, va considerato che il testo del 1886 costituiva uno strumento debole nei confronti del vero e proprio “diritto d'autore”. Esso si limitava infatti ad affermare alcune regole di diritto convenzionale, concernenti fra gli altri il compimento di particolari formalità nel Paese originario dell'opera ed il diritto di traduzione. Le revisioni successive si focalizzarono maggiormente sulla tutela delle opere e degli autori.

Il primo grande risultato fu ottenuto a Berlino, nel 1908, quando venne stabilito che la protezione degli autori sarebbe stata indipendente dal compimento di particolari formalità burocratiche, cioè assoluta. Successivamente a Roma (1928) vennero affermati “il diritto morale ed il diritto patrimoniale” di radiodiffusione. Un altro fondamentale passo in avanti fu

¹²⁶ http://www.wipo.int/treaties/en/statistics/details.jsp?treaty_id=15

¹²⁷ C. Masouyé, *Guide de la Convention de Berne*, pag. 5, Ginevra, O.M.P.I., 1978.

compiuto nella revisione di Bruxelles del 1948, che introdusse il concetto di “durata temporale della protezione accordata”, fissando questa data a 50 anni dal decesso dell'artista . A Stoccolma, nel 1967, si introdusse poi un approccio geografico alla questione con la creazione di un protocollo in favore dei Paesi in Via di Sviluppo che, sebbene non accettato dai Paesi industrializzati, costituì tuttavia un precedente, soprattutto per quanto riguarda il diritto di riproduzione. Le regole di base sancite a Stoccolma furono infatti sostanzialmente riprese per perfezionare il testo nella successiva revisione di Parigi, oggetto della presente trattazione.

Il cuore pulsante della Convenzione è rappresentato dall'art. 5, alinea 1, che afferma: “*Nei Paesi dell'Unione diversi da quello di origine dell'opera gli autori godono, relativamente alle opere per le quali sono protetti in forza della presente Convenzione, dei diritti che le rispettive leggi attualmente conferiscono o potranno successivamente conferire ai nazionali, nonché dei diritti conferiti specificamente dalla presente Convenzione*”. Questa formula presenta una limitazione doppia: da un lato considera solo le opere i cui autori sono protetti in virtù del testo e, dall'altro, la sua efficacia è prevista solo nei Paesi diversi da quello di origine.

Per comprendere la reale portata di questa forma di protezione, è utile considerare l'art. 3, che afferma un secondo importante principio: “*Sono protetti in forza della presente Convenzione: a) gli autori appartenenti a uno dei Paesi dell'Unione, per le loro opere, siano esse pubblicate oppure no; b) gli autori non appartenenti ad alcuno dei Paesi dell'Unione, per le opere che essi pubblicano per la prima volta in uno di tali Paesi o simultaneamente in un Paese estraneo all'Unione e in un Paese dell'Unione*”. Ecco dunque palesarsi, attraverso i due articoli 3 e 5, l'esistenza di due criteri guida che determinano l'estensione della protezione: uno di tipo personale (la nazionalità dell'autore), l'altro di tipo reale (la prima pubblicazione). E' necessaria però una definizione di questi criteri. Per quanto riguarda il criterio di protezione reale (la pubblicazione), l'alinea 3 dello stesso articolo si occupa di definire cosa si deve intendere per “opere pubblicate”: “*le opere edite col consenso dei loro autori, qualunque sia il modo di fabbricazione degli esemplari, purché questi, tenendo conto della natura dell'opera, siano messi a disposizione del pubblico in modo tale da soddisfarne i ragionevoli bisogni. Non costituiscono pubblicazione la rappresentazione di un'opera drammatica,*

drammatico-musicale o cinematografica, l'esecuzione di un'opera musicale, la recitazione pubblica di un'opera letteraria, la trasmissione o la radiodiffusione di opere letterarie od artistiche, l'esposizione di un'opera d'arte e la costruzione di un'opera di architettura".

Naturalmente questa definizione ci interessa in modo particolare, ai fini della presente trattazione, in quanto di fatto esclude le *performances*. Ciò non viene modificato dall'art. 4, che, prendendo in considerazione solo le opere cinematografiche e le opere architettoniche, si limita ad introdurre dei criteri sussidiari all'applicazione della Convenzione nel caso in cui le condizioni espresse dall'articolo precedente non fossero completamente soddisfatte.

Per quanto invece concerne il criterio di protezione personale (la nazionalità dell'autore), è l'art. 5, alinea 4, che si occupa di fornirne una definizione piuttosto dettagliata e complessa, fornendo di fatto una chiave per per l'attuazione pratica dei principi fondamentali del testo¹²⁸.

Sempre ~~in~~ nell'ambito delle definizioni fornite dal testo, converrà soffermarsi poi sul concetto di "opere letterarie e artistiche". Queste opere, secondo l'art. 2, alinea 1, comprendono tutte le produzioni del dominio letterario, scientifico o artistico, indipendentemente dalla forma espressiva, cosa suggellata da un lungo elenco di tipologie che, in ogni caso, non è limitativo. La definizione in effetti permette l'integrazione immediata di opere che, in ragione del progresso scientifico o tecnico, non erano disponibili al tempo dell'approvazione del testo o che, ancora, non sono definibili in base alle categorie di vista o udito (ad esempio la creazione di profumi)¹²⁹. In generale, questo alinea, assieme a quelli che seguono, e che sono interconnessi fra loro e integrati da ulteriori disposizioni riguardanti categorie creative particolare, risulta particolarmente complesso. Ciò nell'intento di garantire alle varie legislazioni nazionali la possibilità di accogliere liberamente il testo della Convenzione nel proprio ordinamento.

E' interessante inoltre analizzare l'estensione della Convenzione nell'ambito della protezione accordata.

Per quanto riguarda il diritto morale, l'art. 6 *bis* ne identifica il contenuto e ne contempla la trasmissione dopo la morte dell'autore. Al alinea 1 compare l'obbligo di mantenere il diritto morale almeno fino all'estinzione dei diritti patrimoniali. Ciò costituisce la forza

¹²⁸ *Guide de la Convention de Berne, op. cit.* p. 37

¹²⁹ C. Colombet, *Grands principes du droit d'auteur et des droits voisins dans le monde*, pag. 142, Parigi, 1990.

intrinseca di questo diritto che costringe i legislatori a farne proseguire l'esistenza *post mortem*, dal momento in cui i diritti patrimoniali non si estinguono con la dipartita del creatore.

I diritti patrimoniali invece, esclusivamente riconosciuti agli autori, comprendono il diritto di traduzione (art. 8), che permette di scegliere se autorizzare o meno la traduzione della propria opera, e il diritto di riproduzione (art. 9), che permette di autorizzare la riproduzione delle opere in qualsiasi forma e modo. L'alinnea 2 dello stesso articolo però pone un limite a questo principio: in alcuni casi speciali, la legislazione degli Stati membri può permettere la riproduzione, senza che ciò interferisca o pregiudichi in qualche modo gli interessi legittimi dell'autore. In ogni caso, secondo l'art. 11 *bis*, gli autori hanno il diritto esclusivo di autorizzare la radiodiffusione (o la comunicazione con mezzi senza filo) delle loro opere anche nel caso in cui essa sia già stata eseguita da Enti diversi da quello originario. Questo per quanto riguarda il caso specifico della radiodiffusione. Per tutti gli altri casi, invece, si applica quanto disposto dall'art. 11 : *“Gli autori di opere drammatiche, drammatico-musicali e musicali hanno il diritto esclusivo di autorizzare: 1) la rappresentazione e l'esecuzione pubbliche delle loro opere, comprese la rappresentazione e l'esecuzione pubbliche con qualsiasi mezzo o procedimento; 2) la trasmissione pubblica, con qualsiasi mezzo, della rappresentazione e dell'esecuzione delle loro opere”*.

L'art. 12 conferisce all'autore un diritto esclusivo di autorizzare qualsiasi forma di adattamento o variazione della propria opera.

All'art.14 *ter* è contemplato infine il “diritto di seguito”, che si applica tanto alle opere d'arte quanto ai manoscritti. In ogni caso, l'alinnea 2 restringe il campo di questa protezione in quanto essa può essere invocata solo laddove la legislazione nazionale dell'autore ammetta tale diritto. Le modalità di riscossione e l'ammontare dei diritti di seguito sono stabilite dalle varie legislazioni nazionali (alinnea 3).

Ogni livello di protezione ha una durata massima contemplata all'art. 7 e definita da una lunga serie di casistiche elencate nei suoi alinea: tale durata è di 50 anni dopo la morte dell'autore. Fra i vari casi colpisce l'attenzione quello riportato all'alinnea 7: *“I Paesi dell'Unione vincolati dall'Atto di Roma della presente Convenzione e la cui legislazione, in vigore al momento della firma del presente Atto, concede durate inferiori a quelle previste negli alinea*

precedenti, hanno la facoltà di mantenerle aderendo a questo Atto o ratificandolo". In questo modo alcuni Stati, seppur legati alla Convenzione di Berna, sono autorizzati a non rispettare la durata di 50 anni dopo la morte dell'autore. Al successivo alinea 8 si sancisce che la durata sarà fissata in base alla legge del Paese dove la protezione viene reclamata.

La Convenzione contempla poi alcuni Organi specifici che costituiscono la struttura portante del suo profilo istituzionale. Preponderante è l'Unione, che viene immediatamente posta in essere all'art. 1: "*I Paesi ai quali si applica la presente Convenzione sono costituiti in Unione per la protezione dei diritti degli autori sulle loro opere letterarie ed artistiche*".

Complementare ed essenziale all'Unione è l'Assemblea, che ne rappresenta quasi l'organo amministrativo¹³⁰ e i cui attributi sono determinati di comune accordo dagli Stati contraenti, secondo l'art. 16. L'art. 22, con i relativi alinea, si occupa di definirne la struttura. L'Assemblea è un organo informativo che commissiona studi e si occupa della redazione di una rivista mensile. ~~così come~~ Essa inoltre si cura degli aspetti finanziari dell'Unione, fra cui il bilancio. L'Assemblea ha chiaramente un ruolo sovrano anche in merito alle decisioni riguardanti eventuali apporti e collaborazioni esterne da parte di Organizzazioni governative e non, "*intraprende qualsiasi altra azione intesa al conseguimento degli scopi dell'Unione*" e "*svolge qualsiasi altro compito che la presente Convenzione comporta*". La sua missione principale è tuttavia quella di preparare la revisione della Convenzione, al fine di assicurare una protezione duratura ed efficace anche a fronte dei cambiamenti tecnici ed economici che possono realizzarsi nel panorama della produzione di opere d'arte o opere letterarie. Agisce quindi come una sorta di entità sovrintendente che si occupa dell'aggiornamento periodico della Convenzione attraverso la preparazione delle revisioni.

In ultimo, è previsto dall'art. 23 un Comitato Esecutivo, organo interno dell'Assemblea. Tale Comitato, che si riunisce in seduta una volta all'anno, oltre ad approntare le conferenze di revisione, partecipa anche ai lavori preparatori per la stesura di altre Convenzioni internazionali e di accordi sugli scambi dei supporti audiovisivi. Esso è inoltre il punto di contatto fra l'Unione e gli "*Stati membri della Convenzione universale di Ginevra sul diritto d'autore*".

130 Roubier, *Le droit de la propriété industrielle*, pag. 57, Paris, Sirey, 1952

In conclusione, è evidente la complessità e l'estensione che il testo della Convenzione d'Unione di Berna accorda alla protezione delle opere letterarie o artistiche degli Stati membri. Se ciò è possibile, è soltanto in virtù della sua lunga esistenza e delle numerose revisioni che l'hanno accompagnata attraverso i cambiamenti tecnologici della società. Tuttavia bisogna osservare che per quanto riguarda i nuovi mezzi di comunicazione la Convenzione è totalmente sprovvista di strumenti di tutela: basti pensare alle opere informatiche, multimediali, alle trasmissioni satellitari o ai flussi streaming sul Web, il *peer2peer*, i servizi di *file storage*. Questa carenza risulta tanto più marcata se si prende in considerazione il forte impulso che, nell'ultimo decennio, ha avuto l'uso di internet non solo da parte di artisti e compositori, ma soprattutto da parte di milioni di utenti e consumatori che, con questo mezzo, creano prodotti culturali di natura mista e con caratteristiche specifiche non interpretabili sulla base del testo della Convenzione. E' un dato di fatto che proprio questa impreveduta svolta tecnologica e quindi la disponibilità sul mercato – reale o virtuale che sia – di una vastissima gamma di prodotti, raggiunti con estrema facilità da un numero elevato di consumatori, ha determinato un consistente aumento delle ratifiche della Convenzione dal 2000 a questa parte¹³¹.

IV. Convenzione Universale sul Diritto d'Autore

La Convenzione Universale sul Diritto d'Autore viene firmata a Ginevra il 6 settembre 1952¹³² da 32 Stati, dopo circa cinque anni di lavori preparatori e a seguito della proposta avanzata durante la I Sessione della Conferenza Generale dell'UNESCO nel 1946. Il suo intento non è di creare nuove leggi in materia di diritto d'autore, ma di armonizzare quelle esistenti negli specifici ordinamenti nazionali. La Convenzione infatti risolve le opposizioni radicali fra gruppi di Stati che fino ad allora rimanevano piuttosto marcate. In particolare, l'area

¹³¹ Vedi *supra*, nota 9

¹³² La Convenzione viene ratificata dall'Italia il 16 settembre 1955, ed accolta nell'ordinamento nazionale con la Legge n. 923 del 19 luglio 1956. La Convenzione è stata poi revisionata attraverso l'atto di Parigi del 1971 in concomitanza alla revisione della Convenzione di Berna. Quest'ultimo atto è stato accolto dall'Italia con la Legge n. 306 del 16 maggio 1977.

americana, e soprattutto gli Stati Uniti, non aveva aderito alla precedente Convenzione di Berna a causa delle complicazioni che essa avrebbe creato nel proprio ordinamento interno¹³³ in materia di copyright.

L'art. 1 stabilisce che ogni Stato contraente si impegna “*ad adottare tutte le disposizioni necessarie al fine di assicurare una protezione sufficiente ed efficace dei diritti degli autori e di ogni altro titolare di tali diritti sulle opere letterarie, scientifiche e artistiche, quali gli scritti, le opere musicali, drammatiche e cinematografiche, le pitture, le incisioni e le sculture*”. Le opere, pubblicate in uno degli Stati contraenti godono, in tutti gli altri Stati membri della Convenzione, degli stessi diritti di protezione riservati in patria (art. 2). La stessa protezione peraltro si estende alle opere non pubblicate, cioè inedite, e agli autori che non siano cittadini di uno Stato contraente, ma semplicemente domiciliati sul suo territorio, nel caso in cui le norme dell'ordinamento interno di tale Stato lo prevedano.

L'art. 6 è importante poiché definisce cosa si intende nel testo per “pubblicazione”: “*con questo termini si deve intendere ogni riproduzione materiale che sia messa a disposizione del pubblico sotto forma di esemplari che “permettano di leggerla o di prenderne conoscenza visivamente*”.

La Convenzione riconosce all'autore, attraverso l'art. 5, il diritto esclusivo di fare, pubblicare e di autorizzare a fare e pubblicare la traduzione delle proprie opere. Ogni Stato contraente può scegliere di limitare il diritto di traduzione degli scritti (art. 5, alinea 2) conformandosi tuttavia ad alcune disposizioni specifiche.

L'art. 3 merita un cenno particolare. Esso innanzitutto afferma che, laddove uno Stato contraente esiga particolari formalità come condizione di tutela dei diritti autoriali, tale esigenza deve considerarsi soddisfatta nel caso in cui l'opera sia pubblicata per la prima volta al di fuori del territorio di tale Stato e nel caso in cui l'autore non ne sia cittadino. La condizione, però, è che fin dalla prima pubblicazione tutti gli esemplari dell'opera facciano mostra del simbolo ©, accompagnato dal nome del titolare del diritto e dall'anno della prima pubblicazione. Questa disposizione mira a risolvere, evidentemente, le difficoltà menzionate sopra relative alla situazione degli Stati Uniti e degli Stati con ordinamento interno simile. Ciò detto, resta dato per assunto, in virtù dell'art. 3, alinea 2, che tale disposizione non impedisce

¹³³ Gli Stati Uniti, peraltro, ratificheranno la Convenzione di Berna nel 1989

ad uno Stato contraente di sottoporre a particolari formalità le opere pubblicate per la prima volta sul suo territorio, o quelle dei suoi cittadini, qualunque sia il luogo della pubblicazione di tali opere.

L'art. 4 si occupa di fissare i termini temporali accordati ai diritti d'autore. La durata della protezione è regolata dalle leggi interne degli Stati in cui sia richiesta, tuttavia: 1) non deve essere inferiore a un periodo che comprende la vita dell'autore e venticinque anni successivi alla sua morte; 2) ogni Stato contraente che non calcoli la durata della protezione in base alla vita dell'autore, avrà la facoltà di calcolare tale durata a partire dalla data della prima pubblicazione dell'opera o, nel caso, da quella della registrazione di quest'opera precedente alla sua pubblicazione; 3) se la legislazione dello Stato contraente prevede due o più periodi consecutivi di protezione, la durata del primo periodo non dovrà essere inferiore alla durata di uno dei periodi minimi specificati dalle condizioni di cui sopra.

Fanno eccezione a queste disposizioni due categorie di opere: quelle fotografiche e quelle di arti applicate. Tuttavia la Convenzione stabilisce che, negli Stati contraenti che proteggono le opere fotografiche e le opere di arti applicate, la relativa durata di protezione non dovrà essere inferiore a dieci anni (art. 4, alinea 3).

V. Convenzione istitutiva dell'Organizzazione Mondiale della Proprietà Intellettuale (OMPI)

La Convenzione istitutiva dell'Organizzazione Mondiale della Proprietà Intellettuale (OMPI) è stipulata a Stoccolma il 14 luglio 1967 e successivamente modificata nel 1979¹³⁴. L'atto istituisce una Agenzia specializzata delle Nazioni Unite, l'OMPI, (o WIPO, *World Intellectual Property Organization*), il cui scopo specifico è di tutelare la proprietà intellettuale nel mondo, intendendo coprire con tale termine i diritti relativi a “*opere letterarie, artistiche e scientifiche, interpretazioni degli artisti interpreti e alle esecuzioni degli artisti esecutori, ai fonogrammi e alle emissioni di radiodiffusione, le invenzioni in tutti i campi dell'attività*

¹³⁴ La Convenzione è stata ratificata nel nostro Paese con la legge n. 424 del 28 aprile 1976.

umana, le scoperte scientifiche, i disegni e modelli industriali, i marchi di fabbrica, di commercio e di servizio, ai nomi commerciali e alle denominazioni commerciali, la protezione contro la concorrenza sleale e tutti gli altri diritti inerenti all'attività intellettuale nei campi industriale, scientifico, letterario e artistico” (art. 2.7). Le finalità della Convenzione, che coincidono naturalmente con quelle dell'Agenzia da essa istituita, sono esplicitate dall'art. 3: si vuole promuovere la protezione della proprietà intellettuale nel mondo attraverso la cooperazione tra gli Stati, ammettendo anche una collaborazione *ad hoc* con altre organizzazioni internazionali, e realizzare una cooperazione amministrativa tra le Unioni¹³⁵.

Allo scopo di conseguire questi obiettivi, l'OMPI/WIPO prevede varie e differenziate funzioni: 1) adoperarsi per promuovere l'adozione di provvedimenti intesi a migliorare la protezione della proprietà intellettuale nel mondo e ad armonizzare le legislazioni nazionali in questo campo; 2) impegnarsi a curare i servizi amministrativi delle Unioni di cui all'art. 2.7; 3) accettare di assumere l'amministrazione relativa all'attuazione di qualsiasi altro impegno internazionale, inteso a promuovere la protezione della proprietà intellettuale, o di partecipare a tale amministrazione; 4) incoraggiare la conclusione di qualsiasi impegno internazionale inteso a promuovere la protezione della proprietà intellettuale; 5) offrire la sua cooperazione agli Stati che richiedono assistenza tecnico-giuridica nel campo della proprietà intellettuale; 6) riunire e diffondere le informazioni sulla protezione della proprietà intellettuale, effettuare e incoraggiare gli studi in questo campo e pubblicarne i risultati; 7) curare i servizi che facilitano la protezione internazionale della proprietà intellettuale e, laddove è il caso, procedere alle pertinenti registrazioni e pubblicare le indicazioni relative alle medesime; 8) prendere ogni altro opportuno provvedimento per il conseguimento degli obiettivi che la Convenzione si propone.

¹³⁵ Dove per “Unioni”, secondo l'art. 2.7, devono intendersi fondamentalmente l'Unione di Parigi, le Unioni particolari e gli Accordi particolari stabiliti in relazione alla medesima, l'Unione di Berna, come anche ogni altro impegno internazionale tendente a promuovere la protezione della proprietà intellettuale la cui amministrazione sia curata dall'Organizzazione .

VI. Accordo TRIPS (*Trade Related Aspect of Intellectual Property Rights*)

Attualmente il diritto d'autore a livello internazionale non è più oggetto esclusivo di specifiche Convenzioni, ma fa parte di accordi di natura diversa, come è il caso dell'Accordo TRIPS (*Trade Related Aspect of Intellectual Property Rights*), che riguarda gli aspetti dei diritti di proprietà intellettuale attinenti al commercio. Esso costituisce l'allegato 1C all'Atto istitutivo del dell'Organizzazione Mondiale del Commercio - World Trade Organization (OMC/WTO), che inoltre incorpora i risultati dei negoziati dell'Uruguay Round del GATT. In conseguenza dell'art. 2.2 dell'Atto istitutivo dell'OMC, ogni Stato che desideri aderire al sistema commerciale multilaterale offerto deve forzatamente sottostare anche alle condizioni espresse dal TRIPS.

Il TRIPS è attualmente, in materia, l'accordo internazionale che gode della più ampia portata di azione. Grazie ad esso la proprietà intellettuale e, con essa, il diritto d'autore ed i diritti connessi, vengono tutelati attraverso una serie di norme che regolano il commercio internazionale e che costituiscono una componente integrante del processo di liberalizzazione del commercio internazionale¹³⁶. L'Accordo TRIPS mira a creare delle forme di tutela minime a cui tutti i membri devono adeguarsi, e prevede nel contempo la possibilità di estendere tali norme ad un livello di tutela più ampia (art. 1.1). Analogamente ai testi delle Convenzioni, si precisa infatti che tale normativa debba garantire anche i diritti di cittadini stranieri, se i rispettivi Stati aderiscono all'accordo (art. 1.3).

Particolarmente interessante è l'art. 4. Esso introduce nella materia della proprietà intellettuale la regola del *trattamento della nazione più favorita* che, sebbene relativa ai prodotti e non ai soggetti, era specifica del GATT. Si tratta, alla base, dell'applicazione ampliata del principio di *non discriminazione* al trattamento che ogni Stato riserva ai cittadini stranieri. Attraverso questo articolo, tutti i benefici accordati da uno Stato membro ad un cittadino straniero sono immediatamente applicati ai cittadini di tutti gli altri Stati membri.

L'art. 3, invece esprime il principio del *trattamento nazionale*, in virtù del quale uno Stato deve riconoscere ad un cittadino straniero, in possesso di determinati requisiti, un trattamento equivalente a quello riservato ai propri cittadini.

136 G. Sena, *I diritti sulle invenzioni e sui modelli di utilità*, pag. 64, Giuffrè Editore, 2011.

Gli obiettivi dell'accordo sono esplicitati dall'art. 7: scopo ultimo della tutela della proprietà intellettuale è la promozione dell'innovazione tecnologica, il trasferimento e la diffusione di tecnologia, a reciproco vantaggio dei produttori e degli utilizzatori di conoscenze tecnologiche, in modo da favorire il benessere sociale ed economico, nonché l'equilibrio tra diritti e obblighi.

La Sezione 1, parte II, invece, si occupa in modo specifico del "diritto di autore". L'accordo in sostanza rinvia alle disposizioni stabilite dalla Convenzione di Berna, fatta eccezione per l'art. 6 *bis* riguardante il "diritto morale d'autore". Si tratta di una soluzione di compromesso per risolvere un'incompatibilità fra gli ordinamenti di *common law* e quelli di *civil law*: i primi tendono infatti a non riconoscere l'esistenza di un diritto morale dell'autore sulla propria opera. L'accordo, seppure carente su questo punto, si mostra tuttavia virtuoso nell'introdurre due nuove categorie di opere protette: i software per computer ed i databases (art. 10). La durata della protezione (art. 12) non può essere inferiore a 50 anni dalla morte dell'autore, con le stesse eccezioni previste nella Convenzione di Berna all'art. 7. Per quanto riguarda i diritti connessi, essi sono esplicitati all'art. 14: gli esecutori possono impedire la fissazione delle loro prestazioni o impedirne la riproduzione, la diffusione e comunicazione al pubblico (art. 14.1); i produttori di fonogrammi hanno il diritto esclusivo di riprodurre e di noleggiare il fonogramma originale o le copie dello stesso (artt. 14.2 – 14.4); le emittenti radiofoniche hanno il diritto di proibire la fissazione, riproduzione e diffusione delle loro trasmissioni (art. 14.3).

2.1.2 Soft law

I. Raccomandazione relativa alla condizione dell'artista

La Raccomandazione relativa alla condizione d'artista, adottata il 27 ottobre 1980 a Belgrado nel corso della XXI sessione, è l'unico atto ad oggi disponibile fra quelli prodotti dall'UNESCO che si occupi in modo peculiare della figura dell'artista nella sua totalità e del suo ruolo nei confronti della società che lo ospita.

Appare evidente come essa si ponga in una logica sequenza, dopo la serie di strumenti adottati in materia di tutela dei diritti d'autore come la Convenzione di Berna del 1971 e la precedente Convenzione internazionale sulla protezione degli artisti interpreti o esecutori, dei produttori di fonogrammi e degli organismi di radiodiffusione, del 1961. A questo punto del processo normativo si rendeva necessario focalizzare l'attenzione sulla categoria che costituiva di fatto il vero oggetto delle varie Convenzioni. Era cioè importante definire lo *status* stesso di artista, della sua condizione sociale e del significato del suo lavoro nel quadro dello sviluppo culturale di ogni Stato membro.

Questa necessità era sorta già nel corso della XX sessione (1978) durante la quale veniva stabilito che “*tale questione sarà oggetto di una raccomandazione agli Stati membri*”. La Raccomandazione del 1980 rappresenta pertanto l'immediata messa in atto di una decisione stabilita nella sessione precedente.

Prima di analizzare in dettaglio il contenuto della Raccomandazione, è importante soffermarsi sul preambolo, che già permette di fare alcune osservazioni interessanti e utili a comprendere la visione che la Conferenza generale ha voluto dedicare all'oggetto della Raccomandazione stessa. Innanzitutto vengono richiamati alcuni punti salienti dell'Atto Costitutivo dell'UNESCO, della Dichiarazione Universale dei Diritti dell'Uomo (in particolare gli artt. 22-25 e 27-28), della Dichiarazione dei Principi di Cooperazione Culturale Internazionale (con riferimento specifico agli artt. 3-4) e, in ultimo, al Patto Internazionale relativo ai Diritti

Economici Sociali e Culturali delle Nazioni Unite, riguardanti l'intento di *“adottare le misure appropriate alla preservazione, allo sviluppo ed alla diffusione della cultura”* al fine di assicurare il pieno esercizio dei diritti tutelati da ciascuno di questi Atti.

L'origine della Raccomandazione è da ricercare nel riconoscimento da parte degli Stati membri del fatto che le arti, *“nella loro accezione più completa e larga”* fanno e devono fare parte integrante della vita e che di conseguenza è necessario che i governi garantiscano non solo l'esistenza di un clima propizio alla libertà di espressione artistica, ma anche le condizioni materiali che facilitino il manifestarsi di questo talento creatore. Un altro punto chiave che viene messo immediatamente in luce – e che come vedremo rivestirà un ruolo decisamente importante nella Raccomandazione – è il fatto che l'artista, in quanto tale, ha un diritto effettivo a beneficiare di assicurazioni e sicurezze sociali, così come il diritto ad essere considerato un lavoratore culturale. Di conseguenza, deve poter accedere a *“tutti i vantaggi giuridici, sociali ed economici afferenti alla condizione di lavoratore, tenuto conto delle particolarità che possono collegarsi alla sua condizione d'artista”*.

Altrettanto degno di nota, ai fini della presente trattazione, è la considerazione secondo cui *“l'espressione artistica attuale si manifesta negli spazi pubblici”* e che questi *“dovrebbero essere pianificati tenendo conto del parere degli artisti interessati”*. Si auspica quindi una *“stretta collaborazione fra architetti, costruttori e artisti al fine di definire un'estetica della strada che risponda che contribuisca efficacemente a stabilire nuove e reali relazioni fra il pubblico e il suo ambito di vita”*.

2.2 STRUMENTI REGIONALI

2.2.1 Strumenti del Consiglio d'Europa

I. Convenzione Europea dei Diritti dell'Uomo

La Convenzione Europea dei Diritti dell'Uomo (CEDU) è stata firmata il 4 novembre 1950¹³⁷ da 12 Stati (Germania, Francia, Italia, Belgio, Paesi Bassi, Lussemburgo, Danimarca, Regno Unito, Irlanda, Islanda, Norvegia, Turchia), che col tempo sono aumentati fino ad arrivare a 47¹³⁸, cioè la totalità del Consiglio d'Europa. Con questo accordo ogni Stato sottoscrive implicitamente una serie di principi etici e morali nei confronti dei diritti fondamentali di ogni individuo, senza distinzioni di alcun genere come quelle di sesso, di razza, di colore, di lingua, di religione, di opinione politica o di altro genere, di origine nazionale o sociale, di appartenenza a una minoranza nazionale, di ricchezza, di nascita o di altra condizione.

Essa include tra i più importanti divieti a carico degli Stati il divieto di tortura e di trattamenti inumani, di schiavitù, di servitù e lavoro forzato. Vieta inoltre la discriminazione nel godimento dei diritti e delle libertà garantiti dalla Convenzione, l'espulsione da parte di uno Stato dei propri cittadini, l'espulsione collettiva di stranieri, l'abuso del diritto e, non ultimo, la pena di morte.

Di particolare interesse per la presente trattazione è l'art. 10, riguardante la libertà di espressione e la libertà di pensiero, che sono evidentemente alla base dell'attività creativa ed artistica: *“ogni persona ha diritto alla libertà d'espressione. Tale diritto include la libertà d'opinione e la libertà di ricevere o di comunicare informazioni o idee senza che vi possa*

¹³⁷ L'accordo è stato ratificato dall'Italia il 26 ottobre 1955 e recepito con la legge n. 848 del 4 agosto 1955.

¹³⁸ Fonte: Ufficio dei Trattati

essere ingerenza da parte delle autorità pubbliche e senza considerazione di frontiera”.

II. Convenzione Culturale Europea

La Convenzione Culturale Europea è stata conclusa a Parigi il 19 dicembre 1954 ed è entrata in vigore nel 1955¹³⁹. Ad oggi essa conta l'adesione dei 47 Stati membri del Consiglio d'Europa ma anche di Bielorussia, Kazakistan e Santa Sede, grazie alla scelta di creare un trattato aperto anche agli Stati europei non membri¹⁴⁰. Essa presenta un testo piuttosto agile ed essenziale che ha per obiettivo lo sviluppo di una comprensione reciproca tra gli Stati europei e, nello specifico, la comprensione, l'accettazione e l'apprezzamento delle diversità culturali in seno ai diversi popoli. Con l'intento di salvaguardare una "cultura europea", essa promuove contributi nazionali per un patrimonio culturale comune nel rispetto dei valori fondamentali da tutti condivisi, incoraggiando lo studio delle lingue, della storia e della civiltà dei differenti Stati parte (art. 2, commi *a* e *b*).

L'art. 1 infatti afferma che ogni Parte Contraente si impegna a prendere misure intese a salvaguardare il patrimonio culturale comune dell'Europa e ad incoraggiare le iniziative che contribuiscono a sviluppare tale patrimonio. Questo è il cuore dell'azione prevista dall'accordo, la cui applicazione è affidata pertanto alla responsabilità dei singoli Stati. Le varie Parti, inoltre, dovranno consultarsi vicendevolmente per coordinare le azioni volte allo sviluppo delle attività culturali d'interesse europeo (art. 3).

Ai sensi dell'art. 4 è definito poi l'importante impegno di facilitare "*nella misura del possibile*" la circolazione e lo scambio delle persone nonché degli oggetti di valore culturale. Questo punto, come vedremo, riveste un valore particolare nell'ambito dell'arte di strada, che è itinerante per definizione.

Infine l'art. 5 stabilisce che "*ogni Parte Contraente considererà gli oggetti di valore culturale europeo in suo possesso, come parte integrante del patrimonio culturale comune, prenderà le misure necessarie a salvarli e ne faciliterà l'accesso*".

E' evidente che uno degli aspetti più interessanti della Convenzione consiste nell'aver posto le fondamenta della nozione di "patrimonio culturale europeo", concetto attorno al quale si sono sviluppate una consapevolezza e un'acquisizione di responsabilità destinate ad accrescersi nel corso degli anni. Attualmente questo concetto rappresenta un assunto fondamentale con cui devono confrontarsi, in sede di cooperazione, non solo ogni Stato membro del Consiglio d'Europa, ma qualsiasi organizzazione o reti di organizzazioni attive in materia di beni e di

139 La Convenzione è entrata in vigore in Italia il 16 maggio 1957.

140 Per queste informazioni: <http://conventions.coe.int>

patrimonio culturale¹⁴¹.

III. Convenzione-quadro del Consiglio d'Europa sul Valore del Patrimonio Culturale per la Società o "Convenzione di Faro"

La Convenzione è stata adottata il 13 ottobre 2005 dal Comitato dei Ministri, durante la 41esima riunione dei Delegati, ed è stata aperta alle firme degli Stati membri il 27 ottobre 2005 a Faro, motivo per cui è spesso denominata più semplicemente come "Convenzione di Faro". Il testo nasce dalla volontà degli Stati membri di definire un nuovo strumento in materia delle politiche del patrimonio culturale, che potesse rispondere alle più moderne esigenze ed accezioni cui esso va incontro. Inoltre, creando un strumento complesso e di validità molto estesa, si mirava a rafforzare l'azione degli strumenti più specifici già elaborati dal Consiglio d'Europa. In un quadro globale, la ridefinizione stessa del patrimonio culturale era necessaria per assicurare i benefici offerti dal nuovo strumento. Mentre gli strumenti precedenti si concentravano sulla necessità di salvaguardare e conservare il patrimonio e, contemporaneamente, sulle modalità di tutela, la "Convenzione di Faro" elenca diverse modalità d'uso del patrimonio stesso, definendo in tal modo implicitamente le ragioni per cui valorizzarlo. In questo senso, si tratta di un approccio di sviluppo senza precedenti.

La considerazione che il testo accorda al patrimonio si basa su tre principi fondamentali, che gli strumenti precedenti non riuscivano a prendere in considerazione col dovuto valore: *a)* lo sviluppo sostenibile - essendo il patrimonio culturale concepito come un'importante risorsa per l'integrazione di diverse politiche di sviluppo (economico, ecologico, culturale, politico, sociale); *b)* la globalizzazione – essendo il patrimonio culturale una risorsa atta a salvaguardare e rafforzare la diversità culturale di quelle comunità e minoranze soggette a processi di impoverimento culturale a causa della massificazione, tipica della nostra epoca; *c)* la dimensione culturale identitaria dei conflitti – essendo il patrimonio culturale un valido piano su cui sviluppare il dialogo e l'incontro fra culture diverse, in modo democratico e pacifico.

Il motivo per cui è stata scelta una Convenzione-quadro è che, fondamentalmente, si tratta

¹⁴¹ Cfr. M. Frigo, *La circolazione internazionale dei beni culturali: diritto internazionale, diritto comunitario e diritto interno*, pag. 60-62, Giuffrè Editore, 2007.

dello strumento più adatto a rispondere a questo triplice contesto: la convenzione-quadro definisce obiettivi generali, individuando i campi di azione e le direzioni verso le quali le Parti contraenti si impegnano a muoversi. Strumenti di questo genere, a differenza delle Convenzioni ordinarie, non creano alcun tipo di obbligo specifico riguardo a determinate azioni da intraprendere (sebbene possano menzionarle). Ciò lascia alle Parti la possibilità di scegliere in che modo integrare nel proprio sistema giuridico i contenuti della Convenzione-quadro, adattandoli dunque al proprio ordinamento.

Se l'art. 1 sintetizza gli obiettivi della Convenzione-quadro, è l'art. 2 che richiama l'attenzione affrontando la definizione stessa di “patrimonio culturale”. Essa è la più ampia possibile fra quelle proposte dai vari strumenti internazionali esistenti ad oggi e si concentra sulla natura mutevole ed interattiva del patrimonio. Una notevole attenzione è attribuita all'ambiente in cui il patrimonio trova spazio: esiste un legame indissolubile fra l'ambiente naturale e quello culturale, e ciò è tenuto in alta considerazione. Il concetto più interessante, anche ai fini della presente trattazione, è quello di “comunità patrimoniale”. Questa viene definita cogliendo la sua natura mutevole, evitando quindi restrizioni o esclusioni di determinati gruppi o comunità: *“a heritage community consists of people who value specific aspects of cultural heritage which they wish, within the framework of public action, to sustain and transmit to future generations”*. Si tratta dunque di un processo di mantenimento e trasmissione delle conoscenze alle generazioni future. Una comunità di questo tipo può avere o meno un legame geografico con una certa regione, o essere legata dall'uso di una certa lingua o dalla pratica di determinate azioni, rituali, religiose, performative¹⁴²

Obiettivo della Convenzione-quadro è anche considerare il patrimonio culturale più ampiamente in un contesto sociale esteso. L'art. 3, infatti, introduce la nozione di “patrimonio culturale dell'Europa”, costituito da due elementi connessi fra loro: a) il patrimonio culturale in senso stretto, *“all forms of cultural heritage in Europe which together constitute a shared source of remembrance, understanding, identity, cohesion and creativity”*; b) il patrimonio intellettuale, cioè *“the ideals, principles and values, derived from the experience gained through progress and past conflicts, which foster the development of a peaceful and stable society, founded on respect for human rights, democracy and the rule of law”*.

L'art. 4 riguarda i diritti e le responsabilità degli individui in materia di patrimonio culturale.

¹⁴² Per un approfondimento ulteriore, si rimanda al par. 4.1 III

Ogni individuo, afferma la convenzione, da solo o in collettività, ha il diritto di beneficiare del patrimonio culturale e contribuire all'arricchimento di questo. A ciò si accompagna tuttavia un chiaro richiamo di responsabilità al rispetto di questo patrimonio, che sia proprio o altrui, poiché i vari patrimoni si ricollegano in modo organico a costituire, nella visione della Convenzione-quadro, un patrimonio comune.

2.2.2 Strumenti dell'Unione Europea – Hard Law

I. Trattato di Lisbona

Il 13 dicembre 2007 si è conclusa una sessione di lavori della Conferenza Intergovernativa Europea nell'ambito della revisione di due testi fondamentali dell'Unione: il Trattato sull'Unione Europea (TUE) e il Trattato che Istituisce la Comunità Europea (TICE). Questa revisione ha dato origine al Trattato di Riforma o Trattato di Lisbona¹⁴³.

Il testo è il risultato di sforzi congiunti avviati sotto il controllo della Presidenza tedesca, durante i primi sei mesi del 2007, che aveva preparato il terreno per il Consiglio Europeo del giugno dello stesso anno. E' a tale Consiglio che si deve l'avvio dei lavori necessari a varare il nuovo testo. Occorre segnalare tuttavia che una gran parte delle disposizioni e delle intenzioni del testo in oggetto nascono dalla mancata entrata in vigore del "Trattato che Adotta una Costituzione per l'Europa" (2004), bloccato da un doppio referendum di Francia ed Olanda e dal quale in effetti è estrapolata quasi interamente la struttura del Trattato di Riforma.

Entrambi i Trattati (TUE e TICE) oggetto della revisione vengono modificati profondamente e mostrano non poche novità rispetto alle versioni precedenti. Il Trattato sull'Unione Europea (TUE) mantiene il proprio nome senza modifiche, mentre il secondo viene rinominato Trattato sul Funzionamento dell'Unione Europea (TFUE). Entrambi, secondo quanto stabilito dall'art. 1 del TUE, hanno pari valore giuridico.

Cominciamo proprio dal TUE. Questo accoglie sostanziali modifiche al testo precedente e prevede, fra le altre, una riforma istituzionale degli organi interni (art. 15: il Presidente del Consiglio Europeo sarà eletto a maggioranza qualificata dal Consiglio per un mandato di due anni e sei mesi, contro i soli sei mesi previsti dalla versione precedente), un nuovo metodo di votazione (art. 16.4), una più favorevole tempistica in base alla quale i Parlamenti nazionali possono esaminare le direttive e decidere in merito (art. 48). Inoltre, diversamente dalla

¹⁴³ Per una trattazione più approfondita delle sostanziali ed importanti novità introdotte dal Trattato di Riforma, cfr. F. Pocar, M. Tamburini, *Norme fondamentali dell'Unione Europea*, pagg. 3 – 151, Giuffrè Editore, 2010.

precedente versione che prendeva in considerazione esclusivamente l'adesione all'UE, ora è ammessa anche la recessione (art. 50).

Per quel che qui rileva, però, saranno altri articoli a meritare una particolare attenzione. Già nel preambolo, infatti, è chiarito che il testo si ispira a un'eredità culturale consolidata da cui si sono sviluppati dei valori universali in quanto a diritti inalienabili della persona e della libertà. Alla base del Trattato c'è dunque il desiderio di “*intensificare la solidarietà tra i loro popoli rispettandone la storia, la cultura e le tradizioni*”. Inoltre, si vuole agevolare la libera circolazione delle persone, pur garantendo la sicurezza dei popoli europei, con l'istituzione di uno spazio di libertà, sicurezza e giustizia, in conformità alle disposizioni dei due Trattati.

L'art. 3, invece, affronta direttamente la questione culturale ed il legame di questa con il benessere della società: l'UE, infatti, si prefigge di promuovere la pace, i suoi valori e il benessere dei suoi popoli (art. 3.1), e può farlo innanzitutto assicurando uno spazio di libertà, sicurezza e giustizia senza frontiere interne, in cui sia assicurata la libera circolazione delle persone (art. 3.2). L'Unione, inoltre, si prefigge di rispettare “*la ricchezza della sua diversità culturale e linguistica*” e di vigilare “*sulla salvaguardia e sullo sviluppo del patrimonio culturale europeo.*” (art. 3.3).

Il TFUE, invece, data la sua natura più tecnica regola in modo più specifico la posizione dell'UE in merito a quanto sopra. Il Titolo XIII (art. 167) è interamente dedicato alla voce “cultura” e costituisce pertanto la vera base giuridica europea in materia culturale.

L'art. 167.1 stabilisce che l'Unione contribuisce al pieno sviluppo delle culture degli Stati membri, nel rispetto delle loro diversità nazionali e regionali, evidenziando nel contempo il retaggio culturale comune. La sua azione (art. 167.2) è intesa a incoraggiare la cooperazione internazionale fra gli Stati membri integrandone e promuovendone l'azione, dove necessario, per specifici settori: il miglioramento della conoscenza e della diffusione della cultura e della storia dei popoli europei; la conservazione e salvaguardia del patrimonio culturale di importanza europea; gli scambi culturali non commerciali; la creazione artistica e letteraria, compreso il settore audiovisivo.

Viene anche garantita una forma di cooperazione esterna, intesa come interazioni dell'Unione o dei suoi Stati con Stati terzi, ovvero con organizzazioni internazionali di carattere culturale o comunque competenti in materia di cultura, ed in particolare con il Consiglio d'Europa (art. 167.3). L'Unione inoltre, nella sua azione di rispetto e salvaguardia della diversità culturale

dei suoi popoli, deve tenere conto delle disposizioni di altri Trattati (art. 167.4). Infine, all'art. 167.5 sono elencati i due modi attraverso cui vengono realizzati gli obiettivi qui riportati. Innanzitutto il Parlamento Europeo ed il Consiglio, deliberando secondo la procedura legislativa ordinaria e previa consultazione del Comitato delle regioni, adottano azioni di incentivazione, ad esclusione di qualsiasi armonizzazione delle disposizioni legislative e regolamentari operata dagli Stati membri. Inoltre viene prevista l'adozione di raccomandazioni specifiche da parte del Consiglio.

Merita una menzione particolare anche la disposizione dell'art. 107 circa gli aiuti concessi dagli Stati ad interventi di diversa natura (pubblica o privata) destinati a promuovere la cultura e la conservazione del patrimonio, che li ritiene compatibili con il mercato interno laddove non alterino le condizioni degli scambi e della concorrenza nell'Unione in misura contraria all'interesse comune;

Il Titolo IV, invece, è dedicato alla “Libera circolazione delle persone, dei servizi e dei capitali”. I lavoratori sono considerati dagli artt. 45 – 48, raccolti dal Capo 1. Per prima cosa viene garantita la libera circolazione dei lavoratori all'interno dell'Unione (art. 45.1), che implica l'abolizione di qualsiasi discriminazione, fondata sulla nazionalità, tra i lavoratori degli Stati membri, per quanto riguarda l'impiego, la retribuzione e le altre condizioni di lavoro (art. 45.2). L'art. 45.3, poi, fatto salvo per limitazioni giustificate da motivi di ordine pubblico, pubblica sicurezza o sanità pubblica, riconosce diversi diritti: *a) di rispondere a offerte di lavoro effettive; b) di spostarsi liberamente a tal fine nel territorio degli Stati membri; c) di prendere dimora in uno degli Stati membri al fine di svolgervi un'attività di lavoro, conformemente alle disposizioni legislative, regolamentari e amministrative che disciplinano l'occupazione dei lavoratori nazionali; d) di rimanere, a condizioni che costituiranno l'oggetto di regolamenti stabiliti dalla Commissione, sul territorio di uno Stato membro, dopo aver occupato un impiego. Vengono inoltre abolite, ai sensi dell'art. 46, le eventuali “procedure e pratiche amministrative, come anche i termini per l'accesso agli impieghi disponibili, contemplati dalla legislazione interna ovvero da accordi conclusi in precedenza tra gli Stati membri, il cui mantenimento sarebbe di ostacolo alla liberalizzazione dei movimenti dei lavoratori”.*

II. Regolamento 492/2011

Il 27 maggio 2011 è stato pubblicato il Regolamento n. 492 del 5 aprile 2011 (Gazzetta Ufficiale dell'Unione Europea L 141 del 27/05/2011), che riscrive la disciplina riguardante “la libera circolazione dei lavoratori” all’interno dell’Unione Europea. Esso infatti non soltanto sostituisce il precedente Regolamento 1612/68 del 15 ottobre 1968, ma abroga anche la precedente normativa contenuta nei Regolamenti n. 312/76 e n. 2434/92.

Come si è visto nel paragrafo relativo al TUE ed al TFUE, la libera circolazione dei lavoratori è uno dei principi fondamentali dell’Unione Europea nonché un diritto innegabile dei lavoratori stessi.

Per ciò che riguarda la presente trattazione, i punti salienti del Regolamento sono esposti all'art. 3.1, dove si afferma che *“non sono applicabili le disposizioni legislative, regolamentari o amministrative o le pratiche amministrative di uno Stato membro: a) che limitano o subordinano a condizioni non previste per i suoi cittadini la domanda e l’offerta d’impiego, l’accesso all’impiego ed il suo esercizio da parte degli stranieri; o b) che, sebbene applicabili senza distinzione di nazionalità, hanno per scopo o effetto esclusivo o principale di escludere i cittadini degli altri Stati membri dall’impiego offerto”*. Fra queste disposizioni vanno considerate quelle che subordinano l’accesso all’impiego a condizioni d’iscrizione agli uffici di collocamento, od ostacolano il reclutamento nominativo di lavoratori, quando si tratta di persone che non risiedono sul territorio di detto Stato.

Altrettanto importante è l'art. 7: esso sancisce che un lavoratore cittadino di uno Stato membro non può ricevere, se si trova in un altro Stato membro, un trattamento differente da quello dei lavoratori nazionali per quanto concerne sia le condizioni di impiego che le condizioni di lavoro, compresi in ogni caso tutti gli elementi caratteristici di un lavoro dipendente, cioè retribuzione, licenziamento, reintegrazione professionale o ricollocamento se disoccupato.

In generale, alla luce del Regolamento 492/2011, un qualsiasi cittadino di ciascuno Stato comunitario, ha diritto a beneficiare degli stessi vantaggi sociali e fiscali dei lavoratori dello Stato in cui si trova, potendo oltretutto accedere, allo stesso modo, all’insegnamento di scuole professionali specializzate.

Nessuna discriminazione, inoltre, può essere operata nello stipulare contratti di natura sia collettiva che individuale o comunque nell'applicare qualsiasi regolamentazione concernente l'accesso all'impiego, l'impiego stesso, la retribuzione o il licenziamento, secondo quanto

previsto dall'art. 7.4.

III. Direttiva 2004/38/CE

La Direttiva n. 2004/38/CE del 29 aprile 2004¹⁴⁴ (pubblicata in Gazzetta Ufficiale L 158 del 30.4.2004) del Parlamento Europeo e del Consiglio, relativa al diritto dei cittadini dell'Unione e dei loro familiari di circolare e di soggiornare liberamente nel territorio degli Stati membri, è stata redatta con l'intento di raccogliere in un unico testo tutto l'insieme delle leggi europee che disciplinavano, in maniera piuttosto complessa, con un “carattere settoriale e frammentario”, gli aspetti del diritto di ingresso e di soggiorno dei cittadini dell'Unione nel territorio degli Stati membri. Si trattava nello specifico di due Regolamenti e nove Direttive¹⁴⁵. Il motivo della revisione era giustificato dal fatto che tali strumenti, pur trattando separatamente le situazioni di lavoratori autonomi o subordinati, studenti o persone non attive e dei rispettivi familiari, presentavano tuttavia molti punti di sovrapposizione.

Il testo della nuova Direttiva prende le mosse dalla considerazione che la libera circolazione delle persone rappresenta una delle libertà fondamentali nel mercato interno europeo, costituito da uno spazio senza frontiere interne nel quale è assicurata tale libertà¹⁴⁶.

Al Capo II, gli artt. 4 e 5 riguardano i “diritti fondamentali di uscita e di ingresso” sui territori degli Stati membri, dichiarando sostanzialmente l'eliminazione di qualsiasi formalità per i cittadini di questi Stati, ad eccezione del possesso di una carta d'identità o di un passaporto in corso di validità. Resta comunque la facoltà (art. 5.5) dello Stato ospitante di richiedere al cittadino di dichiarare la propria presenza nel territorio nazionale “*entro un termine ragionevole e non discriminatorio*”.

Il Capo III, invece costituisce il fulcro della Direttiva e riguarda il “diritto di soggiorno” che, come vedremo, viene disciplinato diversamente in base alla durata del soggiorno stesso. L'art. 6, infatti, riguarda il “diritto di soggiorno fino a tre mesi”. Esso, per quanto concerne i

144 L'ordinamento italiano ha accolto la Direttiva con il Decreto Legislativo n. 30, del 6 febbraio 2007.

145 Per la precisione la Direttiva in oggetto modifica parzialmente il regolamento n. 1612/68 ed abroga le direttive 64/221/CEE, 68/360/CEE, 72/194/CEE, 73/148/CEE, 75/34/CEE, 75/35/CEE, 90/364/CEE, 90/365/CEE e 93/96/CEE.

146 Questo secondo quanto stabilito nel TUE e nel TFUE, vedi sopra.

cittadini di uno Stato membro dell'Unione Europea, è svincolato da qualsiasi condizione o formalità che non sia il possesso, analogamente agli artt. 4 e 5, di un documento di identità o di un passaporto valido. Le stesse disposizioni si applicano ai familiari non aventi cittadinanza degli Stati membri dell'Unione (art. 6.2).

L'art. 7 invece riguarda il “diritto di soggiorno per una durata superiore ai tre mesi”. Qui vengono poste alcune limitazioni che prendono in considerazione la natura del soggiorno e la sua motivazione: per necessità di lavoro, sia autonomo o subordinato; per iscrizione ad un istituto pubblico o privato, al fine di seguirvi un corso di studio o un corso di formazione professionale. Se si è familiari di un cittadino che rientri in queste categorie, nessuna formalità ulteriore è richiesta. Unica condizione aggiuntiva, tuttavia, è quella di essere economicamente sufficienti, per non diventare un onere a carico dell'assistenza sociale dello Stato membro ospitante durante il periodo di soggiorno, e di possedere un'assicurazione malattia che copra tutti i rischi nello Stato membro ospitante. Viene inoltre soppresso ~~il~~ l'obbligo di permesso di soggiorno per i cittadini dell'Unione.

Il caso del “diritto di soggiorno permanente” è invece trattato dal Capo IV: qualsiasi cittadino dell'Unione lo acquisisce dopo aver risieduto legalmente nel territorio di uno Stato ospitante per un periodo ininterrotto di cinque anni (art. 16), purché egli non sia stato oggetto di una misura di allontanamento (art. 21). Questo diritto di soggiorno permanente viene però perso nel caso in cui ci si assenti per più di due anni consecutivi dallo Stato membro ospitante (art. 16.4). Analogamente ai casi del soggiorno di tre o più mesi, le stesse disposizioni si applicano ai familiari dell'interessato, non aventi la cittadinanza di uno Stato membro, a condizioni di aver risieduto anch'essi cinque anni nello stesso Stato con il cittadino.

IV. Direttiva 2001/29/CE

La Direttiva 2001/29/CE del Parlamento Europeo e del Consiglio, del 22 maggio 2001¹⁴⁷, sull'armonizzazione di taluni aspetti del diritto d'autore e dei diritti connessi nella società dell'informazione, pubblicata nella Gazzetta Ufficiale L 167 del 22 giugno 2001, fa parte di un considerevole *corpus* di Direttive varate dal Parlamento Europeo e dal Consiglio in materia di

¹⁴⁷ La Direttiva è stata accolta nell'ordinamento italiano con il D.lgs del 9 aprile 2003 n. 68 (G.U. n. 87 del 14.4.2003 - S. O. n.61.)

diritti di proprietà intellettuale e diritti connessi¹⁴⁸. Essa è particolarmente significativa in quanto accosta per la prima volta, allo sfruttamento delle opere d'ingegno, la questione relativa all'espansione dei cosiddetti “nuovi media”. Si tratta quindi dell'intento di disciplinare a livello comunitario quelle “zone di confine” che, data la loro natura, non rientravano pienamente negli ambiti considerati dai vari Accordi sulla proprietà intellettuale, il diritto d'autore e i diritti connessi visti in precedenza¹⁴⁹. Le copie digitali, nello specifico, costituiscono un punto fondamentale della Direttiva 2001/29/CE: la loro natura non perfettamente riproducibile, nei confronti dell'originale, pone dei problemi caratteristici del progresso che la tecnologia ha compiuto durante l'ultimo ventennio.

Per questa ragione, la Direttiva 2001/29/CE si rivolge a precise categorie di “nuovi media” (art. 1.2): alla protezione giuridica dei programmi per elaboratore; al diritto di noleggio, di prestito e a taluni diritti connessi al diritto d'autore in materia di proprietà intellettuale; al diritto d'autore e ai diritti connessi applicabili alla radiodiffusione di programmi via satellite e alla ritrasmissione via cavo; alla durata della protezione del diritto d'autore e di taluni diritti connessi; alla tutela giuridica delle banche di dati.

148 L'elenco è piuttosto lungo, ma non tutte Direttive sono rilevanti ai fini di questo lavoro. Oltre alla presente Direttiva e a quelle trattate nei paragrafi successivi, ci limiteremo a richiamare le altre velocemente in nota, qui di seguito in ordine cronologico:

Direttiva 91/250/CEE del Consiglio, del 14 maggio 1991, relativa alla tutela giuridica dei programmi per elaboratore (GU n. L 122 del 17/05/1991) ;

Direttiva 92/100/CEE del Consiglio, del 19 novembre 1992, concernente il diritto di noleggio, il diritto di prestito e taluni diritti connessi al diritto di autore in materia di proprietà intellettuale (GU n. L 167 del 22/06/2001);

Direttiva 93/83/CEE del Consiglio, del 27 settembre 1993, per il coordinamento di alcune norme in materia di diritto d'autore e diritti connessi applicabili alla radiodiffusione via satellite e alla ritrasmissione via cavo (GU Gazzetta ufficiale n. L 248 del 06/10/1993);

Direttiva 93/98/CEE del Consiglio, del 29 ottobre 1993, concernente l'armonizzazione della durata di protezione del diritto d'autore e di alcuni diritti connessi;

Direttiva 96/9/CE del Parlamento Europeo e del Consiglio, dell'11 marzo 1996, relativa alla tutela giuridica delle banche di dati (GU n. L 077 del 27/03/1996 pag. 0020 - 0028);

Direttiva 98/71/CE del Parlamento Europeo e del Consiglio del 13 ottobre 1998 sulla protezione giuridica dei disegni e dei modelli (GU n. L 289 del 28/10/1998);

Direttiva 2001/84/CE del Parlamento Europeo e del Consiglio, del 27 settembre 2001, relativa al diritto dell'autore di un'opera d'arte sulle successive vendite dell'originale (GU n. L 272 del 13/10/2001)

Direttiva 2004/48/CE del Parlamento Europeo e del Consiglio, del 29 aprile 2004, sul rispetto dei diritti di proprietà intellettuale (GU L 157 del 30 aprile 2004);

Direttiva 2006/116/CE del Parlamento Europeo e del Consiglio del 12 dicembre 2006 concernente la durata di protezione del diritto d'autore e di alcuni diritti connessi (GU n. L 372 del 26/12/2006);

Direttiva 2006/115/CE del Parlamento Europeo e del Consiglio del 12 dicembre 2006 concernente il diritto di noleggio, il diritto di prestito e taluni diritti connessi al diritto di autore in materia di proprietà intellettuale (GU L 376, 27/12/2006);

149 Lo dimostra in effetti la serie di dibattiti che hanno avuto luogo fra i Paesi della Comunità Europea. La necessità di uno strumento specifico era palese. Cfr A. Sirotti Gaudenzi, *Proprietà intellettuale e diritto della concorrenza*, Volume 4, pagg. 354 – 355, Wolters Kluwer, 2010.

I tre macro-settori in cui vengono fatte rientrare le categorie sopra elencate sono trattati al Capo II e sono: il diritto di riproduzione, il diritto di comunicazione e il diritto di distribuzione.

Per quanto riguarda il diritto di riproduzione (art. 2), gli Stati membri concordano il diritto esclusivo di autorizzare o di vietare la riproduzione in qualsiasi forma e per qualsiasi durata delle opere o comunque delle produzioni di autori, di artisti interpreti o esecutori, di produttori di fonogrammi, dei produttori delle prime fissazioni di una pellicola e di organismi di diffusione radiotelevisiva.

L'art. 3 invece si occupa del diritto di comunicazione, ed enuncia che la messa a disposizione del pubblico di queste opere, allo stesso modo, può essere autorizzata o vietata dagli Stati membri.

Il diritto di distribuzione (art. 4) riguarda la facoltà riconosciuta agli autori di autorizzare o vietare qualsiasi forma di distribuzione al pubblico dell'originale delle loro opere o di loro copie, attraverso la vendita o in altro modo.

Vengono concordate poi alcune eccezioni, elencate dall'art. 5, a disposizioni non obbligatorie, riguardanti i diritti di riproduzione e comunicazione. Merita però un accenno l'esenzione degli atti di riproduzione temporanea, di cui all'art. 2, privi di rilievo economico proprio, che sono transitori o accessori, eseguiti all'unico scopo di consentire la trasmissione in rete tra terzi con l'intervento di un intermediario o l'utilizzo legittimo di un'opera o di altri materiali.

Il Capo III concerne la tutela delle misure tecnologiche e delle informazioni sul regime dei diritti. L'art. 6, afferma che gli Stati membri devono garantire un'adeguata protezione giuridica contro l'elusione di efficaci misure tecnologiche volte a tutelare un'opera o qualsiasi altro materiale protetto. Si tratta in sostanza di predisporre delle norme contro gli atti di pirateria. Questa tutela peraltro riguarda anche la fabbricazione, l'importazione, la distribuzione, la vendita o la prestazione di servizi relative a materiali destinati ad uso limitato. Devono però essere garantite delle eccezioni, secondo quanto stabilito dall'art. 5, a favore dei soggetti che possano fruirne.

Inoltre, secondo l'art. 7, gli Stati membri prevedono un'adeguata protezione giuridica contro chiunque, consapevolmente e senza averne diritto, rimuova o alteri qualsiasi informazione elettronica sul regime dei diritti e distribuisca, radiodiffonda, comunichi al pubblico o metta a disposizione opere o materiali protetti, dai quali siano state rimosse o alterate senza autorizzazione le informazioni elettroniche sul regime dei diritti. Gli Stati membri possono

adottare siffatte misure anche in relazione all'eccezione prevista per l'uso privato, a meno che i titolari non abbiano già consentito la riproduzione.

L'art. 8, infine, dispone le sanzioni ed i mezzi di ricorso contro le violazioni a queste norme.

V. *Direttiva 2011/77/UE*

La Direttiva 2011/77/UE sulla “nuova durata dei diritti degli artisti interpreti ed esecutori”, che modifica ed integra la precedente Direttiva 2006/116/CE¹⁵⁰, è stata pubblicata nella Gazzetta Ufficiale n. L 256 dell'11 ottobre 2011.

Il testo fa riferimento, come fonte principale, alla Convenzione di Berna che definisce le opere letterarie ed artistiche in oggetto all'art. 2 del proprio testo. La Direttiva 2011/77/UE innanzitutto estende i termini per la tutela dei diritti degli artisti interpreti ed esecutori, e dei produttori fonografici. Secondo l'art. 1, i diritti d'autore durano tutta la vita dell'autore fino al settantesimo anno dopo la sua morte “*indipendentemente dal momento in cui l'opera è stata resa lecitamente accessibile al pubblico*”. L'intento della Direttiva è di armonizzare inoltre il calcolo della durata di protezione nella situazione co-autoriale, tipica delle produzioni musicali: viene stabilito infatti che nel caso di più autori, il calcolo si effettua a partire dalla morte dell'ultimo di essi.

Il vincolo dell'accessibilità al pubblico è invece introdotto nel caso di quelle opere che siano sprovviste di autore o il cui autore abbia usato uno pseudonimo (a meno che questo non lasci dubbi sulla sua identità). In questo caso il computo dei settant'anni si effettua a partire dal momento in cui l'opera viene resa disponibile al pubblico. Infine la Direttiva prevede una tutela particolare per interpreti ed esecutori in relazione al loro rapporto con i produttori: la possibilità cioè di riottenere l'esercizio dei diritti eventualmente trasferiti ai produttori di fonogrammi apponendo nel contratto una clausola che obblighi ad utilizzare il fonogramma pena la perdita di ogni diritto su questo.

¹⁵⁰ La Direttiva 2006/116/CE del Parlamento Europeo e del Consiglio, del 12 dicembre 2006, concernente la durata di protezione del diritto d'autore e di alcuni diritti connessi, era stata pubblicata in Gazzetta Ufficiale L 372 del 27 dicembre 2006.

VI. *Direttiva 2004/48/CE*

La Direttiva 2004/48/CE, approvata dal Parlamento Europeo e dal Consiglio il 29 aprile 2004, è stata pubblicata in Gazzetta Ufficiale L 157 del 30 aprile 2004.¹⁵¹ Essa di fatto definisce il “rispetto dei diritti di proprietà intellettuale”¹⁵².

Già nel preambolo la Direttiva 2004/48/CE mette in chiaro i concetti essenziali da cui prende origine il testo: innanzitutto la tutela della proprietà intellettuale deve consentire all'autore di trarre un legittimo profitto dalla sua opera, senza mettere in secondo piano la libertà di espressione.

Il testo si riallaccia esplicitamente alla Convenzione di Berna: *“Poiché il diritto d'autore esiste fin dalla creazione dell'opera e non richiede una registrazione formale, è opportuno riprendere la regola di cui all'art. 15 della convenzione di Berna secondo la quale si presume autore di un'opera letteraria e artistica la persona il cui nome è indicato sull'opera. Analoga presunzione dovrebbe essere valida per il titolare dei diritti connessi poiché spesso è il titolare di un diritto connesso, ad esempio il produttore di fonogrammi, che si adopera per difendere i diritti e contrastare gli atti di pirateria.”*

Se l'obiettivo principale consiste nell'assicurare un livello equivalente di protezione della proprietà intellettuale negli Stati membri, esistono anche importanti e molteplici obiettivi a lungo termine. In primo luogo si intende promuovere l'innovazione e la competitività delle imprese combattendo i fenomeni di pirateria che, se non adeguatamente ostacolati, rischiano di scoraggiare i creatori e gli autori. Ciò si riflette anche in una forma di tutela dell'occupazione europea e in un tentativo di proteggere i consumatori (l'idea alla base è che la pirateria rappresenti un inganno deliberato dei consumatori sulla qualità del bene acquistato).

L'art. 1 definisce l'oggetto della Direttiva: *“le misure, le procedure e i mezzi di ricorso necessari ad assicurare il rispetto dei diritti di proprietà intellettuale”*. L'art. 2 invece riguarda il campo di applicazione, cioè le violazioni dei diritti di proprietà intellettuale in base a quanto previsto dalla legislazione comunitaria e da quella nazionale dello Stato interessato.

Gli Stati membri si impegnano ad istituire le procedure necessarie per assicurare il rispetto dei diritti di proprietà intellettuale ed ostacolare gli autori di contraffazioni in modo efficace e dissuasivo (art. 3).

¹⁵¹ La Direttiva viene recepita in Italia con il D.lgs (D.L.? Decreto Legge?) del 16 marzo 2006, n. 140.

¹⁵² Viene spesso per questo motivo nominata IPRED (Intellectual Properties Rights Enforcement D.... esplicita l'acronimo) o “Direttiva Enforcement”. Essa è stata modificata nel maggio 2007 dalla cosiddetta IPRED2.

Le persone legittimate a chiedere l'applicazione di misure, procedure e mezzi di ricorso sono indicate dall'art. 4. Per quanto riguarda invece la presunzione del diritto d'autore o di titolarità dei diritti è l'art. 5 che fa chiarezza: sono infatti ritenuti autori di opere letterarie e artistiche, e conseguentemente autorizzati ad agire contro i contraffattori, tutti coloro il cui nome sia indicato sull'opera nei modi d'uso. Allo stesso modo avviene per i titolari di diritti connessi.

Vengono previsti degli elementi di prova che le parti possono essere obbligate a presentare (art. 6) e le misure di protezione delle prove (art. 7). Le misure correttive in seguito al giudizio sul merito sono diverse: su richiesta del ricorrente, le autorità giudiziarie competenti possono stabilire la requisizione delle merci che violano un diritto di proprietà intellettuale. Tali merci, compresi i materiali per realizzarle, possono essere ritirate dal commercio o, se le autorità lo ritengono, essere distrutte (art. 10.1). Nel caso in cui il contraffattore abbia agito in maniera non intenzionale o quando l'attuazione di queste misure determini un danno particolarmente ingente, le autorità competenti hanno la facoltà di ordinare che alla parte lesa venga corrisposto un indennizzo equo alternativo (art. 12). In tal caso si farà riferimento all'art. 13 che si occupa di stabilire l'entità del risarcimento del danno.

VII. Decisione 1419/1999/CE a favore della manifestazione "Capitale europea della cultura"

L'iniziativa "Capitale Europea della Cultura" è stata avviata per la prima volta nel 1985 con l'intento di avvicinare fra loro i cittadini europei e offrire a turno ad una città europea l'opportunità di mettere in evidenza, nel periodo di un anno, il proprio ruolo nelle dinamiche culturali comunitarie e non solo. Col passare degli anni essa si è imposta come elemento determinante non solo per l'aumento dell'impatto culturale dei centri urbani o per l'incremento delle visite turistiche, ma anche per un rinnovamento consistente dell'offerta culturale delle diverse città. Fino al 2004 la città candidata veniva designata sulla base di azioni intergovernative. Solo dal 2005 le Istituzioni Europee hanno optato, con la Decisione 1419/1999/CE in oggetto, di prendere parte attivamente al processo e regolamentare sul piano comunitario la gestione dell'evento.

La Decisione 1419/1999/CE si occupa di definire le procedure necessarie alla realizzazione del programma dell'iniziativa che si articola in due differenti ambiti (art. 4): da una parte

l'ambito della "Dimensione Europea", che intende promuovere la cooperazione tra operatori culturali, artisti e città degli Stati membri interessati e valorizza la ricchezza della diversità culturale in Europa; dall'altra l'ambito della "Città e cittadini", che intende promuovere la partecipazione degli abitanti della città e del suo circondario e suscitare il loro interesse, come pure quello dei cittadini provenienti dall'estero. Esso *"costituisce parte integrante dello sviluppo culturale e sociale a lungo termine della città"*.

Ogni città candidata appronta un programma di manifestazioni che valorizzi il patrimonio culturale del suo territorio e dei suoi cittadini, con un'attenzione particolare anche agli operatori culturali di altri Paesi europei, allo scopo di instaurare cooperazioni durature (art. 5). Aldilà delle specifiche procedure necessarie alla realizzazione del programma, ci interessa qui considerare il testo della Decisione 1419/1999/CE come uno strumento giuridico che, per la prima volta, mette in risalto e pone l'attenzione sullo spazio urbano inteso come contesto o "contenitore" di attività culturali molteplici e differenziate e come valido supporto a queste stesse attività. Manifestazioni culturali che hanno luogo all'interno dello spazio urbano, come l'arte di strada, non possono che trarre giovamento da una prospettiva come questa.

Interessa poi ricordare che grazie ai Programmi-quadro "Cultura 2000" e "Cultura 2007" l'Unione Europea può fornire un contributo finanziario alla "Capitale europea della cultura".

VIII. Decisione 1855/2006/CE che istituisce il programma "Cultura 2007"

Con la Decisione 1855/2006/CE il Parlamento Europeo e il Consiglio hanno istituito, per gli anni 2007 – 2013, il nuovo "Programma Cultura 2007". Si tratta di un Programma-quadro costituito sulla base dell'art. 167 del TFUE¹⁵³, nell'intento di promuovere, valorizzare ed incentivare la diversità culturale dei Paesi Europei nonché la valorizzazione del retaggio culturale comune.

Si tratta peraltro del seguito di un precedente "Programma Cultura 2000", che converrà riassumere qui brevemente per chiarire gli obiettivi di entrambi e considerarne le differenze.

Il "Programma Cultura 2000"¹⁵⁴ (porterei qui nel testo quanto riporti in nota, perché più sotto nel testo riferisci della Decisione 508. E' improprio farlo se tu l'hai citata solo in nota), era

153 Trattato sul Funzionamento dell'Unione Europea, vedi *supra*.

154 Istituito dalla Decisione 508/2000/CE del Parlamento Europeo e del Consiglio, del 14 febbraio 2000, pubblicata in Gazzetta Ufficiale L 348 del 24 dicembre 2008.

stato istituito con l'intento di creare uno spazio comune in materia di cultura, condiviso dagli Stati membri, in cui venissero garantite la conoscenza, la creazione e la diffusione culturale, il diritto alla mobilità degli artisti e soprattutto delle loro opere. A tale scopo furono creati dei "sottoprogrammi" specifici: *Raffaello*, *Arianna* e *Caleidoscopio*, rispettivamente dedicati ai beni culturali, alla letteratura ed alla produzione artistica. Il suo periodo di validità era compreso fra il 1° gennaio 2000 al 31 dicembre 2006.

Si trattava di un'occasione con la quale offrire una nuova impostazione generale all'azione culturale della Comunità, fornendo i mezzi concreti per fronteggiare le situazioni tipiche delle evoluzioni contemporanee delle varie branche della cultura, tutelando le aspirazioni dei cittadini europei e dei professionisti del settore. Durante la preparazione del Programma-quadro, l'obiettivo della Commissione fu di ridefinire il ruolo stesso della cultura di fronte ai cambiamenti socio-economici europei. Vennero chiamate in causa anche alcune Organizzazioni Internazionali, fra tutte il Consiglio d'Europa e l'UNESCO, per pervenire ad un concetto di cultura inteso nel senso più ampio possibile, senza trascurare le culture popolari, di massa o di vita quotidiana.

La Comunità Europea, sulla base della Decisione 508/2000/CE, ha dato avvio a iniziative di notevole interesse e in diversi settori (come attestato dai sottoprogrammi specifici *Raffaello*, *Arianna* e *Caleidoscopio*). Tali iniziative hanno reso possibile la valorizzazione dei rapporti tra cultura, industrie culturali e occupazione, sia per l'importanza delle attività culturali come tali nella società sia per la loro potenzialità di creare posti di lavoro.

Lo stanziamento finanziario stabilito per l'esecuzione del programma era di 236,5 milioni di euro¹⁵⁵, suddivisi in diverse percentuali¹⁵⁶.

Per quanto riguarda i rapporti con i Paesi terzi, l'art. 7 della Decisione 508/2000/CE chiarisce che *"il programma è aperto alla partecipazione dei Paesi dello Spazio economico europeo, nonché alla partecipazione di Cipro e dei Paesi associati dell'Europa centrale e orientale, conformemente alle condizioni fissate dagli accordi di associazione o dai protocolli addizionali agli accordi d'associazione relativi alla partecipazione ai programmi comunitari conclusi o da concludersi con tali Paesi. Il programma è aperto anche alla cooperazione con altri Paesi terzi che abbiano concluso accordi di associazione o di cooperazione contenenti clausole culturali, tramite stanziamenti supplementari da assegnare secondo procedure*

155 Informazioni tratte da http://europa.eu/legislation_summaries/culture/129006_it.htm

156 Un massimo del 45% per le azioni innovative e/o sperimentali specifiche, un minimo del 35% per le azioni integrate; 10% per le manifestazioni culturali speciali; 10% per le altre spese.

convenute con quei Paesi¹⁵⁷. Il programma permette l'azione congiunta con organizzazioni internazionali competenti nel campo della cultura, quali l'UNESCO o il Consiglio d'Europa, in base a contributi congiunti e nel rispetto delle regole di ciascuna istituzione o organizzazione per la realizzazione delle azioni e degli eventi culturali”.

Per quanto invece riguarda il “Programma Cultura 2007”, la cui Decisione 1855/2006/CE è apparsa in Gazzetta Ufficiale L 372 del 27 dicembre 2006, va innanzitutto rilevato un incremento dello stanziamento dei fondi per tali iniziative, indice da un lato del successo della precedente Decisione 508/2000/CE e dall'altro dell'accresciuta consapevolezza del valore di questi strumenti normativi nell'ambito della gestione della cultura comunitaria¹⁵⁸. La dotazione finanziaria proposta inizialmente per il periodo 2007-2013 è infatti di 400 milioni di euro, cioè quasi il doppio¹⁵⁹ rispetto al periodo precedente (2000-2006).

Rispetto al precedente, il “Programma Cultura 2007” si articola attorno a tre punti chiave che sono particolarmente rilevanti nell'ambito comunitario: favorire la mobilità transnazionale dei professionisti del settore culturale; favorire la circolazione delle opere d'arte e dei prodotti culturali e artistici oltre le frontiere nazionali; promuovere il dialogo interculturale. I progetti scelti nell'ambito del programma devono per forza soddisfare almeno uno di questi tre punti.

In particolare vengono individuate nella Decisione 1855/2006/CE tre tipologie di azioni (art. 4) che possono ottenere un sostegno UE.

In primo luogo il sostegno ad azioni culturali, che possono essere a) progetti di cooperazione pluriennale, per una durata complessiva dai tre ai cinque anni, azioni di cooperazione della durata fino a due anni¹⁶⁰, ed azioni speciali, come ad esempio il progetto “Capitale Europea della Cultura”¹⁶¹ di cui si è parlato in precedenza; b) sostegno ad organismi attivi nel settore culturale; c) sostegno a lavori di analisi, raccolta e diffusione dell'informazione oltre che di ottimizzazione dell'impatto dei progetti nel settore della cooperazione culturale e dello sviluppo politico.

L'art. 5 invece riguarda le disposizioni verso Paesi terzi, analogamente all'art. 7 della decisione per il “Programma Cultura 2000”. E esso ricorda che possono partecipare al

157 Vale la pena ricordare che questa clausola ha permesso l'adesione al programma di 30 Paesi, cioè gli allora 25 Stati membri più i 3 Paesi dello Spazio economico europeo (Islanda, Liechtenstein, Norvegia) ed i 2 Paesi candidati all'ingresso nell'Unione Europea (Bulgaria e Romania).

158 Per tutte le informazioni tecniche la fonte è http://europa.eu/legislation_summaries/culture/l29016_it.htm

159 Ripartiti come segue: circa il 77 % per il sostegno alle azioni culturali; circa il 10 % per il sostegno agli organismi; circa il 5 % per l'analisi e l'informazione; circa l'8 % per la gestione del programma.

160 Il sostegno economico dell'UE è compreso tra 50'000 e 200'000 €.

161 In questo caso il finanziamento non può superare il 60% del bilancio del progetto.

programma i Paesi dello Spazio economico europeo (Islanda, Norvegia e Liechtenstein); i Paesi candidati che rientrano nella strategia della pre-adesione all'Unione Europea; i Paesi dei Balcani occidentali.

2.2.3 Strumenti dell'Unione Europea – Soft law

I. Risoluzione 2001/2199 sull'Importanza e il Dinamismo del Teatro e delle Arti dello Spettacolo nell'Europa allargata

Nella seduta del 13 dicembre 2001 la Commissione Europea per la Cultura, la Gioventù, l'Istruzione, i Mezzi d'Informazione e lo Sport veniva autorizzata dal Presidente del Parlamento a redarre una relazione su “ L'Importanza e il Dinamismo del Teatro e delle Arti dello Spettacolo nell'Europa allargata”. La relazione, presentata il 15 luglio 2002, costituiva il nucleo della successiva Risoluzione 2001/2199 del Parlamento Europeo sullo stesso soggetto. Essa considera il teatro come figura emblematica e, in qualche modo, *summa* delle arti dello spettacolo in senso lato: la musica, la danza ed il circo. Il teatro è “*una delle rappresentazioni della vita democratica*” e di conseguenza deve essere considerato in modo più specifico, cosa che prima avveniva invece empiricamente.

E' importante la distinzione che viene fatta nella relazione: le arti dello spettacolo, si afferma, “*non sono un'industria, non richiedono affatto l'elaborazione della creazione audiovisiva*”. Inoltre “*l'obiettivo di cooperazione che contraddistingue i programmi culturali dell'Unione europea sembra molto utile nell'ambito degli spettacoli dal vivo, dove gli artisti tengono in modo notevole alla propria indipendenza*”. Essi “*chiedono di essere aiutati ma non vogliono essere guidati*”.

La relazione prende poi in considerazione le varie specificità del settore delle arti dello spettacolo, quali il teatro, l'opera ed il circo, ma precisa anche che ormai molti spettacoli mescolano trasversalmente teatro e coreografia, canto lirico e arti del circo.

Per quanto riguarda le sovvenzioni pubbliche, si osservano grandi disparità tra queste arti dello spettacolo. Quasi ovunque in Europa, infatti, il teatro e la danza ricevono un apporto tutto sommato adeguato, soprattutto se paragonato con altre discipline. Il teatro per bambini è

sostenuto nei Paesi del Nord, mentre il teatro di figura (che comprende l'uso di marionette e burattini) è più considerato nei Paesi dell'Est. Il circo, invece, nonostante se ne riconosca il valore creativo e formativo, è l'unica arte dello spettacolo ad essere scarsamente finanziata. In Europa infatti, solo Italia e Francia prevedono un bilancio separato destinato alle attività circensi.

La relazione su “ L'Importanza e il Dinamismo del Teatro e delle Arti dello Spettacolo nell'Europa allargata”, in sostanza, dipinge un quadro molto nitido della situazione dello “spettacolo dal vivo” in Europa e rappresenta un compendio delle attività comunitarie a suo supporto.

Nasce l'11 dicembre 2003 una Risoluzione (2001/2199, (INI)) che segue lo stesso filo logico fin qui enunciato.

Nei *considerata*, essa innanzitutto specifica quali siano le attività di “spettacolo dal vivo” in oggetto: il termine comprende “*il teatro, la danza, l'opera, la musica, il circo, le arti della strada e della pista, le marionette e tutte le creazioni interdisciplinari*”. Il secondo paragrafo poi afferma: “*il teatro e la democrazia sono intrinsecamente connessi sin dagli albori delle loro rispettive storie e l'attività teatrale e l'espressione delle arti dello spettacolo sono sempre stati lo specchio delle società, uno spazio pubblico sia di apertura che di resistenza*”.

Un altro aspetto importante da considerare è che il mecenatismo svolge in questo campo un ruolo molto importante per la creazione di opere o la realizzazione di manifestazioni: ne consegue che è opportuno incoraggiarlo con “*partenariati tra istituzioni, associazioni culturali e imprese private*”, così come il fatto che, per quanto riguarda le creazioni di tipo cooperativo, “*il mancato riconoscimento professionale dei diplomi artistici fra Stati membri costituisce un vero ostacolo*”.

Il Parlamento dunque ritiene di segnalare alcuni obiettivi specifici nell'ottica di uno sviluppo coerente e uniforme delle arti dello spettacolo. Per prima cosa va assecondata la mobilità degli artisti con azioni di “*informazione e di assistenza tecnica e finanziaria complementari*”. Bisogna poi agevolare la circolazione degli spettacoli, promuovendo la traduzione delle opere o sostenendo finanziariamente i festival europei, promuovere al pubblico, più in generale mediante sensibilizzazione, le arti dello spettacolo *in toto* e sviluppare il settore di formazione professionale degli artisti, dei tecnici o degli operatori.

Viene quindi chiesto agli Stati membri di potenziare la mobilità degli artisti e dei professionisti, e di riconoscerne e rafforzare lo Statuto “*in particolare degli artisti del circo e*

delle arti della strada”.

A punto 20 della Risoluzione (2001/2199, INI), si auspica addirittura l'istituzione di un “*passaporto europeo dell'artista*”, che ne garantisca la rappresentanza e gli interessi, da parte di organizzazioni professionali del settore.

Sulla questione critica della circolazione di opere e spettacoli nello spazio comunitario, vengono evidenziate diverse importanti considerazioni. Innanzitutto è necessario un aiuto specifico alla traduzione ed alla sottotitolazione delle opere e, a tale scopo, è importante la creazione di una piattaforma europea di reti di traduttori di testi. Si propone poi l'istituzione di una banca di dati di opere drammatiche contemporanee, la costituzione di un fondo per le musiche da scena e le creazioni sonore (registrazione, partitura) e la costituzione di una banca di informazioni tecniche relative alle sale di spettacolo,

E' interessante il punto 26: “*[il Parlamento] chiede alla Commissione di esaminare la possibilità di una convergenza delle norme giuridiche e tecniche dei dispositivi scenografici e delle strutture itineranti (circhi, tendoni, teatri mobili) per rimuovere gli ostacoli alla libera circolazione in Europa delle imprese di spettacolo*”. In ultimo ci si riallaccia al “Programma Cultura 2000”, suggerendo di appoggiare l'istituzione di un Premio Europeo per le arti dello spettacolo, nel contesto del bando per “Programma Cultura 2000” del 2003.

Infine, i punti 30 – 36 della Risoluzione riguardano la formazione degli artisti e dei professionisti dello “spettacolo dal vivo”.

II. Comunicazione COM(2007) 242 su un'Agenda Europea per la Cultura in un mondo in via di globalizzazione

La Comunicazione COM(2007) 242 della Commissione al Parlamento Europeo, al Consiglio, al Comitato Economico e Sociale Europeo e al Comitato delle Regioni, del 10 maggio 2007 non apparsa in Gazzetta Ufficiale dell'Unione Europea, esamina il rapporto tra la cultura e l'Unione, nel contesto della globalizzazione mondiale, con l'intenzione di proporre una serie di obiettivi per una nuova agenda europea per la cultura¹⁶². La Commissione punta inoltre a costituire nuovi partenariati e sviluppare altri metodi di cooperazione fra essa e gli Stati membri, il Parlamento Europeo e la Società Civile, poichè tale Agenda deve essere condivisa da tutti soggetti sopra elencati¹⁶³.

La sempre maggiore consapevolezza del ruolo che l'Unione Europea deve svolgere nella promozione della propria ricchezza culturale è alla base della Comunicazione COM(2007) 242. Inoltre vi si ritrova l'assunto secondo cui, oggi, la cultura rappresenta un elemento essenziale per conseguire obiettivi di prosperità, solidarietà e sicurezza sul piano comunitario. Gli obiettivi della nuova Agenda della Cultura si possono raggruppare in base a tre principi: *a*) promozione della diversità culturale e del dialogo interculturale; *b*) promozione della cultura quale catalizzatore della creatività nel quadro della strategia del Trattato di Lisbona per la crescita e l'occupazione; *c*) promozione della cultura quale elemento essenziale delle relazioni internazionali dell'UE.

Per la realizzazione del primo principio, ossia la promozione della diversità culturale e del dialogo interculturale, si deve per prima cosa rammentare che lo sviluppo delle culture degli Stati membri nel rispetto delle loro diversità nazionali e regionali è già sancito dal Trattato TUE. Per non negare visibilità ad alcuna delle culture comunitarie, garantendo nel contempo a tutte dei trattamenti paritari, occorre alimentare la diversità culturale in un quadro di apertura e di scambi tra le diverse culture. La Comunicazione COM(2007) 242 mette anche l'accento

¹⁶² Fa seguito alla Comunicazione la successiva Relazione della Commissione al Parlamento Europeo, al Consiglio, al Comitato Economico e Sociale Europeo e al Comitato delle Regioni, del 19 luglio 2010, sull'attuazione dell'Agenda Europea per la Cultura COM(2010) 390, non pubblicata nella Gazzetta Ufficiale, che espone le azioni realizzate a livello regionale e nazionale per il conseguimento degli obiettivi dell'Agenda Europea per la Cultura nonché le prime esperienze con i nuovi metodi di lavoro, segnatamente l'MCA (Metodo di Coordinamento Aperto) (vedi sotto).

¹⁶³ Per questo e tutti gli altri punti esposti nel presente paragrafo, informazioni consistenti possono essere trovate in lingua inglese sul sito http://ec.europa.eu/culture/our-policy-development/european-agenda-for-culture_en.htm

sulla necessità di favorire il dialogo fra le culture stesse, in rapporto ad una economia globale, per accrescere l'occupazione e la mobilità degli artisti o dei professionisti coinvolti e delle loro opere. In base a queste linee guida vengono definiti obiettivi specifici.

Per la realizzazione del secondo principio, legato anche alla promozione della crescita occupazionale, gli obiettivi saranno di tipo diverso, e dovranno prendere in considerazione necessariamente lo *status* delle industrie culturali e del settore creativo nell'Unione Europea che, come afferma la Comunicazione, *“contribuiscono in misura importante al PIL, alla crescita e all'occupazione in Europa. Come testimoniano le stime di uno studio indipendente realizzato di recente per conto della Commissione, nel 2004 più di 5 milioni di persone, pari al 3,1% del totale degli occupati dell'UE a 25, lavoravano nel settore della cultura, che ha rappresentato circa il 2,6% del PIL dell'Unione europea nel 2003, con una crescita significativamente maggiore rispetto a quella dell'economia in generale nel periodo 1999-2003”*. L'importanza di questo settore industriale è sottolineata dal fatto che, negli ultimi decenni e a livello mondiale, le produzioni culturali stanno acquisendo un ruolo di forza motrice in certi ambiti della produzione. La creatività è dunque il minimo comune denominatore dell'innovazione sociale e tecnologica e, di conseguenza, costituisce un'importante forza potenziale di crescita, in termini anche di competitività e occupazione, nell'Unione Europea. Gli obiettivi specifici in linea con questi principi, quindi, prenderanno in considerazione il ruolo della cultura quale strumento di sostegno e promozione della creatività e dell'innovazione.

In ultimo, c'è il principio guida che vede la cultura quale elemento essenziale delle relazioni internazionali. La Comunità e gli Stati membri, in base alla Convenzione UNESCO sulla Protezione e la Promozione della Diversità delle Espressioni Culturali, hanno riaffermato il loro impegno a includere la dimensione culturale quale elemento essenziale nei rapporti dell'Europa con i Paesi e le Regioni partner, nell'intento globale di promuovere la conoscenza delle culture europee nel mondo. A questo punto è imprescindibile sviluppare un dialogo interculturale. Le numerose misure specifiche introdotte dalla Comunicazione COM(2007) 242 vertono esattamente su questo concetto.

Affinché l'Agenda per la Cultura proposta sia attuabile, l'Europa deve poter contare su un forte partenariato tra tutti i protagonisti, articolato su quattro aspetti primari: a) il continuo dialogo con il settore culturale¹⁶⁴; b) l'adozione di un Metodo Aperto di Coordinamento

164 Ciò può essere garantito in vari modi: l'identificazione dell'insieme dei protagonisti del settore culturale;

(MCA)¹⁶⁵; c) un sostegno all'elaborazione di politiche fondate su dati fattuali; d) l'integrazione della cultura in tutte le politiche pertinenti.

l'organizzazione di un «Forum culturale» che riunisca l'insieme di questi partecipanti; la rappresentatività a livello europeo del parere dei partecipanti a questo settore; lo sviluppo del dialogo interno fra le parti sociali del settore culturale; e, non ultimo, l'espansione della dimensione culturale nei dibattiti pubblici europei facendo ricorso segnatamente alle rappresentanze permanenti della Commissione.

165 L'MCA – metodo di coordinamento aperto – è definito quale strumento della strategia di Lisbona (2000) e fornisce un nuovo quadro di cooperazione tra gli Stati membri per far convergere le politiche nazionali al fine di realizzare gli obiettivi comuni, come quelli esposti nell'Agenda per la Cultura. Il metodo prevede una forma di “peer pressure” che gli Stati membri esercitano l'uno sull'altro allo scopo di esprimere una valutazione sulle azioni intraprese. In questo ambito, se la Commissione si limita a svolgere un ruolo di sorveglianza, il Parlamento Europeo e la Corte di Giustizia sono pressoché alieni al processo dell'MCA. L'efficacia di tale metodo può comunque essere garantita solo in quegli spazi decisionali dove la competenza degli Stati è preponderante: occupazione, protezione sociale, istruzione e formazione, politiche giovanili. La struttura del metodo è complessa e non si può darne, qui, che una sommaria esposizione dei concetti chiave. Esso è basato su:

- identificazione e determinazione congiunta di obiettivi da raggiungere;
- strumenti di misura definiti unitamente (statistiche, indicatori, linee guida);
- l'analisi comparativa dei risultati degli Stati membri e lo scambio di pratiche ottimali;

2.3 STRUMENTI NAZIONALI ITALIANI

I. *Il Codice Civile*

Il Codice Civile contiene delle disposizioni preziose che permettono di inquadrare meglio la disciplina di nostro interesse sotto diversi profili¹⁶⁶.

Il Libro V “Del lavoro”, Titolo III “Del lavoro autonomo”, si compone essenzialmente di due parti, dedicate ai contratti d'opera (Capo I) ed alle professioni intellettuali (Capo II). Come si desume dalla lettura degli articoli al Capo II, cercare un nesso fra le attività di spettacolo e le “professioni intellettuali” è una forzatura. Ci si riferirà quindi al Capo I, considerando le professioni di spettacolo a contratto come prestazione di servizi d'opera. Gli articoli che ci interessano qui saranno dunque quelli compresi fra il 2222 e seguenti.

L'art. 2222 si occupa di definire il campo di applicazione dei contenuti del Capo I, cioè “il contratto d'opera”: qualora *“una persona si obbliga a compiere verso un corrispettivo un'opera o un servizio, con lavoro prevalentemente proprio e senza vincolo di subordinazione nei confronti del committente, si applicano le norme di questo capo, salvo che il rapporto abbia una disciplina particolare nel libro IV”*. Nello specifico, bisogna considerare la differenza che distingue il contratto d'opera ed il lavoro subordinato: mentre nel secondo il lavoratore mette semplicemente a disposizione una propria attività, nel primo il prestatore d'opera si impegna a giungere ad un risultato che il contratto d'opera rappresenta una fattispecie di lavoro autonomo. Ogni attività che sia economicamente significativa può costituire oggetto di un contratto lavorativo, sia in forma autonoma che subordinata.

Il titolo IX “Dei diritti sulle opere dell'ingegno e sulle invenzioni industriali”, Capo I “Del diritto d'autore sulle opere dell'ingegno, letterarie e artistiche”, contiene i principi alla base della regolamentazione del diritto d'autore.

L'art. 2575 è un elenco di tipo assolutamente non esclusivo di ciò che è oggetto del “diritto

¹⁶⁶ Cfr. P. Cendon, *Commentario al Codice Civile : aggiornamento 1991-2001. Vol. 3., artt. 2060-2642*, UTET, Torino, 2002.

d'autore". In esso, si ritiene che la creazione sia l'elemento distintivo dell'opera dell'ingegno e che la tutela di questa sia subordinata alla sua messa a disposizione del pubblico, sotto qualsiasi forma percettibile, da parte dell'autore.

L'art. 2576 si occupa di precisare che *“il titolo originario dell'acquisto del diritto di autore è costituito dalla creazione dell'opera, quale particolare espressione del lavoro intellettuale”*.

La registrazione dell'opera presso l'Ufficio della Proprietà Intellettuale Artistica e Scientifica ha un fine diverso dall'acquisizione del diritto d'autore, essa infatti attesta la pubblicazione dell'opera e, fino a prova contraria, la paternità dell'opera da parte dell'autore.

L'art. 2577 definisce il contenuto del diritto e fa riferimento al diritto patrimoniale ed al diritto morale che spettano all'autore: *“l'autore ha il diritto esclusivo di pubblicare l'opera e di utilizzarla economicamente in ogni forma e modo, nei limiti e per gli effetti fissati dalla legge. L'autore, anche dopo la cessione dei diritti previsti dal comma precedente, può rivendicare la paternità dell'opera e può opporsi a qualsiasi deformazione, mutilazione o altra modificazione dell'opera stessa, che possa essere di pregiudizio al suo onore o alla sua reputazione”*.

L'art. 2579 è particolarmente interessante in quanto riguarda gli interpreti e gli esecutori, ai quali compete, *“anche se le opere o composizioni sovraindicate sono in dominio pubblico”*, il diritto ad un equo compenso qualora la loro rappresentazione sia comunicata al pubblico, pur *“nei limiti, per gli effetti e con le modalità fissati dalle leggi speciali, indipendentemente dall'eventuale retribuzione loro spettante per la recitazione, rappresentazione od esecuzione”*.

L'interpretazione o l'esecuzione sono oggetto di un diritto connesso, che le tutela laddove non potrebbe farlo il diritto d'autore, legato alla creazione dell'opera.

L'art. 2580 chiarisce che i soggetti del diritto sono *“l'autore ed ai suoi aventi causa nei limiti e per gli effetti fissati dalle leggi speciali”*, mentre l'art. 2582 afferma che l'autore *“qualora concorrano gravi ragioni morali, ha diritto di ritirare l'opera dal commercio, salvo l'obbligo di indennizzare coloro che hanno acquistato i diritti di riprodurre, diffondere, eseguire, rappresentare o mettere in commercio l'opera medesima”*. Si tratta però di un diritto intransferibile, in forma personale (diritto di pentimento).

L'art. 2583, infine, si ricollega agli atti ed alle convenzioni già viste in materia di diritto d'autore: *“l'esercizio dei diritti contemplati in questo capo e la loro durata sono regolati dalle leggi speciali”*.

II. Testo Unico delle Leggi di Pubblica Sicurezza (TULPS)

Il Testo Unico delle Leggi di Pubblica Sicurezza (TULPS) è stato approvato con Regio Decreto n. 773 il 18 giugno 1931 e pubblicato in Gazzetta Ufficiale n. 146 del 26 giugno 1931. Questo strumento, varato nel periodo fascista, costituisce ancora oggi il testo di riferimento in materia di Pubblica Sicurezza, sebbene sia stato ampiamente e ripetutamente modificato da interventi in periodo repubblicano. Si tratta di uno strumento non privo di meriti, primo fra tutti quello di aver appianato e risolto i contenziosi fra normative di origine pre-unitaria che intercorrevano fra differenti regioni italiane. Inoltre, è particolarmente dettagliato nella trattazione delle casistiche prese in considerazione. Tuttavia, in ragione dei mutamenti politici, sociali e culturali del Paese, è stato necessario spesso ridefinire e ricontestualizzare molte delle sue norme.

Naturale complemento del TULPS è il successivo Regolamento per l'esecuzione del Testo Unico delle Leggi di Pubblica Sicurezza, approvato con Regio Decreto n. 635 del 06 maggio 1940 e pubblicato in Gazzetta Ufficiale n. 149 del 26 giugno 1940.

Il TULPS disciplina un'amplessissima quantità di materie e situazioni, ma per quel che qui rileva sarà opportuno concentrarsi sugli artt. 121 e 124, facenti parte del Capo V “dei mestieri girovaghi e di alcune classi di rivenditori”. Gli articoli del Capo V sono peraltro stati modificati (art. 121) e abrogati (art. 124) con il più recente DPR del 28 maggio 2001, n. 311, nell'ottica di una semplificazione normativa delle Leggi di Pubblica Sicurezza in vigore. Ai fini di questa trattazione sarà utile riproporre qui il testo originale degli articoli per permettere un confronto con le modifiche successive. Si tratta dei soli articoli che considerino, in materia di Pubblica Sicurezza, l'attività dell'arte di strada.

L'art. 121 recitava “*salve le disposizioni di questo testo unico circa la vendita ambulante delle armi, degli strumenti atti ad offendere e delle bevande alcoliche, non può essere esercitato il mestiere ambulante di venditore o distributore di merci, generi alimentari o bevande, di scritti o disegni, di cenciaino, saltimbanco, cantante, suonatore, servitore di piazza, facchino, cocchiere, conduttore di autoveicoli di piazza, barcaiolo, lustrascarpe e mestieri analoghi, senza previa iscrizione in un registro apposito presso l'autorità locale di pubblica sicurezza. Questa rilascia certificato della avvenuta iscrizione. L'iscrizione non è subordinata alle condizioni prevedute dall'art.11 né a quella preveduta dal capoverso dell'articolo 12, salva*

sempre la facoltà dell'autorità di pubblica sicurezza di negarla alle persone che ritiene capaci di abusarne. È vietato il mestiere di ciarlatano."

L'art. 124, invece, era riferito a chi non possedesse la cittadinanza italiana e decretava che *"Gli stranieri, eccettuati gli italiani non regnicoli, non possono esercitare alcuno dei mestieri indicati nell'articolo 121 senza licenza del Questore. In occasione di feste, fiere, mercati od altre pubbliche riunioni la licenza agli stranieri può essere concessa dall'autorità locale di pubblica sicurezza"*.

Interessa poi il contenuto di altri articoli che, anche se non chiamano in causa le arti di strada in modo specifico, sono collegabili all'attività in questione soprattutto in quanto "spettacolo pubblico" e soprattutto ai sensi della normativa successiva¹⁶⁷, che rimanda direttamente a questi articoli.

Si tratta segnatamente del Capo I - "Degli spettacoli e dei trattenimenti pubblici". Qui, l'art. 68 afferma che *"senza licenza del Questore non si possono dare in luogo pubblico o aperto o esposto¹⁶⁸ al pubblico accademie, feste da ballo, corse di cavalli, né altri simili spettacoli o trattenimenti, e non si possono aprire o esercitare circoli, scuole di ballo e sale pubbliche di audizione"*. L'art. 69, invece, incorpora altri tipi di attività, più vicini all'oggetto di nostro interesse: *"senza licenza della autorità locale di pubblica sicurezza è vietato dare, anche temporaneamente, per mestiere, pubblici trattenimenti, esporre alla pubblica vista rarità, persone, animali, gabinetti ottici o altri oggetti di curiosità, ovvero dare audizioni all'aperto"*. L'art. 71 precisa che le licenze descritte nei due articoli precedenti hanno una validità limitata al *"locale e per il tempo in esse indicati"* mentre il successivo art. 72 rimanda ai provvedimenti in materia di diritto d'autore esistenti: *"per le rappresentazioni di opere drammatiche, musicali, cinematografiche, coreografiche, pantomimiche e simili, la licenza dell'autorità di pubblica sicurezza è subordinata alla tutela dei diritti di autore, in conformità alle leggi speciali"*. L'art. 74, invece, precisa che la concessione della licenza alle produzioni teatrali descritte nell'art. 68 richiede il deposito, presso il Questore, di un esemplare della produzione che si intende rappresentare munito del provvedimento ministeriale di

¹⁶⁷ Cfr. paragrafi successivi.

¹⁶⁸ Vista l'importanza dell'art. 68, è bene precisare il significato dei termini che vi compaiono. Secondo il Dizionario Giuridico, è *luogo pubblico* un "luogo, anche di proprietà privata, il cui accesso è aperto a tutti, senza limitazioni di sorta"; il *luogo aperto al pubblico* è invece "luogo in cui tutti possono accedere a determinate condizioni" (le condizioni possono essere, ad esempio, di tempo come nel caso di un museo, con un orario di apertura e di chiusura); il *luogo esposto al pubblico*, infine, "è il luogo che pur non essendo di libero accesso è situato in modo tale che il pubblico può vedere o sentire ciò che in esso si trova".

approvazione. Gli articoli del Capo I non sono stati modificati e sono, pertanto, ancora in vigore.

Il TULPS trova un complemento nel testo del suo Regolamento Esecutivo, Qui gli artt. 224 – 231 che si occupavano di specificare quanto contenuto all'art. 121 sopra riportato. Anch'essi sono stati abrogati dallo stesso DPR, ad eccezione degli artt. 230 – 231, che restano invariati ma non interessano ai fini della presente trattazione.

Per quanto riguarda Per chiarire eventuali dubbi di applicazione, si può fare riferimento alla Sentenza n. 200700951 del 22 febbraio 2007 del Consiglio di Stato riguardante il criterio interpretativo della disposizione di cui all'art. 121 del TULPS. La Sentenza, pur trattando di un mestiere girovago dissimile da quello delle arti di strada, afferma: *“Il canone ermeneutico da applicarsi a fronte di norme quali quelle di cui all'art. 121, T.U. [...omissis...] non può che essere quello secondo cui ciò che viene espressamente e chiaramente disposto dal legislatore è idoneo a produrre l'effetto giuridico previsto dalla normativa complessiva, avendo esso già fatto una valutazione a monte dall'idoneità del meccanismo normativo a perseguire lo scopo temuto o sperato”*.

III. Legge 18 marzo 1968, n. 337 sugli Spettacoli Viaggianti

La Legge del 18 marzo 1968, n. 337 è di particolare interesse in quanto rappresenta il primo strumento normativo italiano che identifica in modo specifico lo spettacolo viaggiante come un'attività da tutelare e disciplinare , svincolandola così dall'ambito esclusivo della pubblica sicurezza, come definito in base al TULPS.

Le attività di spettacolo viaggiante, secondo il Ministero per i Beni e le Attività Culturali sono classificate per tipologia con decreto del Direttore Generale per lo Spettacolo dal Vivo, in accordo con il Direttore Generale per la Pubblica Sicurezza del Ministero dell'Interno e su conforme parere della Commissione Consultiva per i Circhi e lo Spettacolo Viaggiante, ai sensi dell'art. 4 della Legge 18 marzo 1968, n.337¹⁶⁹.

169 <http://www.spettacolodalvivo.beniculturali.it/index.php/circhi-e-spettacolo-viaggiante>

Con la definizione di “attività di spettacolo viaggiante” sono da intendersi (art. 2) tutte “*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 semiautomatici da trattenimento.*”

Secondo quanto affermato all'art. 1, lo Stato riconosce una precisa funzione sociale ai circhi equestri ed allo spettacolo viaggiante e ne sostiene coerentemente il consolidamento e lo sviluppo settoriale.

L'art. 4 riveste un ruolo decisivo in quanto sancisce l'istituzione presso il Ministero di uno specifico elenco, di tipo tassonomico, di tutte le attività di spettacolo considerate e come tali oggetto di interesse della legge¹⁷⁰. Questo elenco indica non solo la denominazione, ma pure le caratteristiche funzionali e le specificità tecniche o costruttive delle singole attrazioni. Il Ministero deve inoltre provvedere all'aggiornamento periodico dell'elenco.

Come visto precedentemente, secondo quanto stabilito dal TULPS l'autorità concede una licenza per lo svolgimento delle attività di spettacolo. L'art. 5 rappresenta il punto di unione fra la Legge ed il Testo Unico, precisando che ora il rilascio della licenza da parte delle Autorità è subordinato a quello dell'autorizzazione ai sensi dei successivi artt. 6 e 7, riguardanti le attività che implicano l'uso di strutture particolari, come quelle dei circhi o dei parchi di divertimento.

Secondo l'art. 9, poi, le Amministrazioni comunali devono compilare “*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 annualmente e la concessione non può essere oggetto di asta. Le modalità di concessione di queste aree vengono determinate dalle singole Amministrazioni, che devono deliberare un regolamento specifico in accordo con le organizzazioni sindacali di categoria. Gli articoli successivi definiscono alcune norme particolari relative ai circhi ed ai parchi di divertimento e, a questo riguardo, è interessante soffermarsi sull'art. 19 che impone lo stanziamento da parte del Ministero di un fondo per contributi straordinari agli operatori dello spettacolo viaggiante, “*a titolo di concorso nelle spese di ricostituzione, con gli eventuali ammodernamenti, degli impianti*

¹⁷⁰ L'elenco venne istituito concretamente con il Decreto Interministeriale del 23 aprile 1969 ed è stato aggiornato dai successivi Decreti Interministeriali del 22 luglio 1981, 10 gennaio 1985, 1° giugno 1989, 10 novembre 1990, 10 aprile 1991, 9 aprile 1993, 23 luglio 1997, 8 maggio 2001, 7 gennaio 2002, 20 marzo 2003 e 29 ottobre 2003

distretti o danneggiati per effetto di eventi fortuiti, nonché per particolari accertate difficoltà di gestione”. Vengono in questo caso previste, anche se in maniera piuttosto generica, attività educative od assistenziali che possono essere finanziate da eventuali residui di questo fondo, alla condizione che si tratti di attività coerenti con il settore in oggetto. Occorre tuttavia precisare che, paradossalmente, la Legge 18 marzo 1968, n. 337 – di fatto – non disciplina l'arte di strada. Alla lettura dell'elenco di cui all'art. 4, non è possibile infatti trovare una sola voce relativa alle caratteristiche dello spettacolo urbano, che risulta pertanto totalmente ignorato da queste disposizioni.

Di conseguenza, lo spettacolo di strada, non potrà essere considerato secondo il Capo I del TULPS né potrà rientrare in quanto previsto dal relativo art. 69 poichè, non essendo ritenuta attività di spettacolo viaggiante, non le viene accordato il carattere di imprenditorialità¹⁷¹. L'unica norma nella quale (Su o nel? A me vien da dire nel, ma può darsi che mi sbagli) è possibile far ricadere lo spettacolo di strada è dunque, ancora una volta, l'art. 121 del TULPS, che alla data dell'approvazione della Legge n. 337, oggetto di questo paragrafo, non era ancora stato abrogato.

IV. Decreto Ministeriale del 28 febbraio 2005

Con il Decreto Ministeriale del 28 febbraio 2005, apparso in Gazzetta Ufficiale n. 79 del 6 aprile 2005, viene apportato un cambiamento radicale alla materia di nostro interesse. Si tratta di una vera e propria svolta legislativa che viene salutata positivamente dalla Federazione Nazionale Artisti di Strada. Il D.M. inserisce infatti l'arte di strada come nuova forma di attrazione nell'elenco delle attività spettacolari, dei trattenimenti e delle attrazioni dello spettacolo viaggiante, ai sensi dell'art. 4 della Legge 18 marzo 1968, n. 337.

Viene quindi istituita la Sezione VI – Spettacolo di strada, che definisce l'attività in questi termini: *“attività spettacolare svolta sul territorio nazionale senza l'impiego di palcoscenico, di platea e apprezzabili attrezzature, con il pubblico disposto in cerchio, ovvero svolta in modo itinerante con il pubblico in movimento, grazie alle sole capacità attoriali degli artisti, ovvero attraverso l'impiego di "minimi" strumenti ad uso esclusivo degli artisti. Il numero degli addetti scritturati nell'attività deve essere inferiore ad 8 e il numero delle*

171 In accordo con quanto precisato dalla Circolare del Ministero dell'Interno n. 14375/II del 23 dicembre 1985.

rappresentazioni eseguite nell'arco dell'anno deve essere inferiore a 150”.

Grazie a questa aggiunta, lo spettacolo di strada gode dei privilegi accordati agli spettacoli viaggianti e deve sottostare alla disciplina espressa dalla Legge 8 marzo 1968, n. 337. Dal punto di vista tecnico, può ora avvalersi di una licenza di esercizio (ai sensi della stessa Legge n. 337), necessaria per goderne i vantaggi legislativi. La grossa novità, comunque, è data dal fatto che ora l'attività artistica di strada può avere forma di esercizio commerciale, senza tuttavia apportare alcun pregiudizio alle attività non commerciali tipiche di questi spettacoli, come ad esempio il “cappello”(la caratteristica richiesta di un’offerta a mezzo del “cappello”). La disposizione della licenza di esercizio non è costrittiva: vale a dire che essa non è necessaria munirsi per poter esercitare spettacoli sul suolo pubblico. Chi infatti dovesse ritenere di non trarre beneficio dal possesso della licenza stessa può continuare a lavorare senza, come in passato¹⁷².

V. Legge 22 aprile 1941, n. 633 per la Protezione del Diritto d'Autore e Diritti Connessi

La Legge 22 aprile 1941, n. 633, apparsa in G.U. n. 166 del 16 luglio 1941, si occupa di disciplinare la Protezione del Diritto d'Autore e dei Diritti Connessi. Essa, peraltro, è stata più volte modificata.

Il Titolo I tratta le disposizioni generali e gli artt. 1 – 4 definiscono le opere che godano di tale protezione: “*opere dell'ingegno di carattere creativo*” (art. 1). Nell'art. 2 vengono citate, al comma 3, “*le opere coreografiche e pantomimiche delle quali sia fissata la traccia per iscritto o altrimenti*”. Le eventuali modifiche o aggiunte che ricostituiscano in modo evidente l'opera sono considerate anch'esse oggetto del diritto, ai sensi dell'art. 4.

I soggetti del diritto sono trattati dal Capo II, artt. 6 – 11. L'art. 6, in particolare, stabilisce che il titolo originario dell'acquisto del diritto di autore è costituito dalla creazione dell'opera, quale particolare espressione del lavoro intellettuale. L'autore dell'opera, invece, è colui che è viene considerato come tale nelle forme d'uso (art. 8).

Il caso di una produzione co-autoriale è trattato dall'art. 10: “*se l'opera è stata creata con il contributo indistinguibile ed inscindibile di più persone, il diritto di autore appartiene in*

¹⁷² Per maggiori chiarimenti circa i rapporti fra queste norme, si rimanda al par. 3.4 III

comune a tutti i coautori”.

I diritti patrimoniali sono definiti dal Capo III, artt. 12 – 19, mentre la Sezione II riguarda la protezione dei diritti sull'opera a difesa della personalità dell'autore, cioè il diritto morale dell'autore.

Rileva qui in particolar modo la serie di disposizioni dettate al Capo IV “Norme particolari ai diritti di utilizzazione economica per talune categorie di opere”, Sezione I. Le categorie in oggetto sono le opere drammatico-musicali, le composizioni musicali con parole, le opere coreografiche e pantomimiche e sono considerate dagli artt. 33 – 37.

Il Capo III tratta i diritti degli artisti interpreti e degli artisti esecutori e risulta quindi decisivo ai fini della presente trattazione. L'art. 80 si occupa di definire i soggetti: *“si considerano artisti interpreti ed artisti esecutori gli attori, i cantanti, i musicisti, i ballerini e le altre persone che rappresentano, cantano, recitano, declamano o eseguono in qualunque modo opere dell'ingegno, siano esse tutelate o di dominio pubblico”*. Essi, secondo l'art. 81, *“hanno il diritto di opporsi alla comunicazione al pubblico o alla riproduzione della loro recitazione, rappresentazione o esecuzione che possa essere di pregiudizio al loro onore o alla loro reputazione”*. Il diritto al nome riconosciuto all'artista interprete o esecutore è definito dall'art. 83, mentre l'art. 84 stabilisce un equo compenso spettante a quegli artisti che cedano i propri diritti per la comunicazione al pubblico della loro interpretazione.

La durata della protezione dei diritti attribuiti ai soggetti di cui all'art. 80 è pari a 50 anni a partire dalla comunicazione al pubblico (art. 85).

La già trattata Direttiva IPRED 2004/48/CE, accolta dall'ordinamento italiano con d.lgs 140/2006, e in particolare il suo art. 5, è all'origine dell'inserimento nella presente Legge n. 633 dell'art. 99Bis: *“è reputato titolare di un diritto connesso, salvo prova contraria, chi, nelle forme d'uso, è individuato come tale nei materiali protetti, ovvero è annunciato come tale nella recitazione, esecuzione, rappresentazione o comunicazione al pubblico”*.

L'art. 103 stabilisce l'istituzione presso la Presidenza del Consiglio dei Ministri di un Registro Pubblico Generale delle Opere. Viene poi citata la Società Italiana degli Autori ed Editori (SIAE), che cura un Registro Pubblico Speciale per le Opere Cinematografiche. In questi documenti sono registrate le opere soggette all'obbligo del deposito con l'indicazione del nome dell'autore, del produttore, della data della pubblicazione e con le altre indicazioni stabilite dal Regolamento.

“La registrazione fa fede, sino a prova contraria, della esistenza dell'opera e del fatto della

*sua pubblicazione. Gli autori e i produttori indicati nel registro sono reputati, sino a prova contraria, autori o produttori delle opere che sono loro attribuite*¹⁷³.

L'art. 107, riferito alla trasmissione dei diritti di utilizzazione, afferma che essi possono essere acquistati, alienati o trasmessi in tutti i modi e forme consentiti dalla legge.

L'art. 136, nella sezione IV dei “Contratti di rappresentazione e di esecuzione”, stabilisce che *“il contratto con il quale l'autore concede la facoltà di rappresentare in pubblico un'opera drammatica, drammatico-musicale, coreografica, pantomimica o qualunque altra opera destinata alla rappresentazione, è regolato, oltreché dalle disposizioni contenute nei codici, dalle disposizioni generali di questo capo e dalle disposizioni particolari che seguono”*. La concessione di questa facoltà, salvo patto contrario, non è esclusiva e non è trasferibile a terzi. Gli artt. 180-185 sono parte del Titolo V “Enti di diritto pubblico per la protezione e l'esercizio dei diritti di autore” e definiscono innanzitutto il ruolo della SIAE. L'art. 180 ne specifica l'attività di intermediario⁵; e ricorda anche che in nessun caso l'autore potrà perdere la facoltà spettante a lui, o ai suoi successori o agli aventi causa, di esercitare direttamente i diritti riconosciuti dalla Legge n.633. La SIAE, oltre alle funzioni indicate nell'articolo precedente, può, in base al suo statuto (art. 181), esercitare altri compiti connessi con la protezione delle opere dell'ingegno.

Anche le opere di autori stranieri sono vincolate, come quelle di autori italiani, dalla Legge n. 633. L'art. 186 precisa che le convenzioni internazionali per la protezione delle opere dell'ingegno ne regolano la sfera di applicazione.

Infine, l'art. 190 istituisce, presso la ~~la~~ Presidenza del Consiglio dei Ministri, un Comitato Consultivo Permanente per il Diritto d'Autore. Tale Comitato *“provvede allo studio delle materie attinenti al diritto di autore o ad esso connesse e da pareri sulle questioni relative quando ne sia richiesto dal Presidente del Consiglio dei Ministri o quando sia prescritto da speciali disposizioni”*.

VI. Decreto Legge n. 201 del 6 dicembre 2011,

Il Decreto Legge n. 201 del 6 dicembre 2011, convertito con modificazioni dalla Legge n. 214 del 24 dicembre 2011, ha soppresso le disposizioni di cui al d.lgs. n. 708 del 16 luglio 1947

¹⁷³ Cfr. Codice Civile, art. 2576 .

poi ratificato, con alcune modifiche, con la Legge n. 2388 del 29 novembre 1952. Quest'ultima, all'art. 1, istituiva l'Ente Nazionale di Previdenza e di Assistenza per i Lavoratori dello Spettacolo (ENPALS), i cui compiti erano, tra gli altri, quelli di provvedere all'assistenza in caso di malattia e all'erogazione pensionistica di vecchiaia e invalidità a favore dei lavoratori dello spettacolo iscritti all'Ente.

Ora, con l'emanazione del D.l. n. 201 (art. 21) le relative funzioni sono trasferite all'Istituto Nazionale della Previdenza Sociale, nell'intento di armonizzare il sistema pensionistico attraverso l'applicazione del metodo contributivo e per migliorare l'efficienza e l'efficacia dell'azione amministrativa nel settore previdenziale e assistenziale. Il comma 1 dell'art. 21 recita infatti che *“l'INPDAP e l'ENPALS sono soppressi dal 1° gennaio 2012 e le relative funzioni sono attribuite all' INPS, che succede in tutti i rapporti attivi e passivi degli Enti soppressi”*.

VII. Legge n.163 del 30 aprile 1985, che istituisce il Fondo Unico Spettacolo e l'Osservatorio sullo Spettacolo,

La Legge n.163 del 30 aprile 1985 (G.U. n. 104 del 4 maggio 1985) istituisce il Fondo Unico Spettacolo, cioè uno stanziamento della durata di tre anni a favore delle attività di spettacolo, e l'Osservatorio sullo Spettacolo. All'interno del fondo sono previste delle sotto-sezioni che considerano in modo specifico i singoli settori dello spettacolo, suddivisi in: musica, teatro, danza e circo e spettacolo viaggiante. Si tratta del primo atto legislativo nazionale che istituisce questa felice quadripartizione ripresa poi, come si vedrà, nella strutturazione dei più recenti strumenti organizzativi per lo spettacolo dal vivo.

L'altra importante novità introdotta dalla Legge n. 163 è l'istituzione del Consiglio Nazionale dello Spettacolo (artt. 3 e 4) e l'Osservatorio dello Spettacolo.

Quest'ultimo nasce allo scopo di fornire al legislatore uno strumento di controllo sul settore dello spettacolo. L'Osservatorio persegue i seguenti obiettivi: raccogliere ed tenere aggiornati tutti i dati riguardanti l'andamento dello spettacolo in Italia e all'estero; acquisire gli elementi specifici che permettano di avere una cognizione della spesa annua complessiva, in Italia e all'estero, destinata al sostegno e alla incentivazione dello spettacolo; determinare le linee di tendenza dello spettacolo e dei suoi singoli settori nei mercati nazionali e internazionali.

L'Osservatorio, inoltre, predispone la Relazione Annuale che, ai sensi dell'art. 6 della legge n. 163/1985, il Ministro per i Beni e le Attività Culturali deve presentare al Parlamento circa l'utilizzo del Fondo unico per lo spettacolo. Presso l'Osservatorio dello Spettacolo è poi attivo un Centro di Documentazione ove sono presenti materiali cartacei e altra documentazione sull'argomento di interesse, nonché tutte le Relazioni Annuali sull'utilizzo del Fondo Unico per lo Spettacolo, fin dalla prima istituzione del Fondo stesso.

VIII. Decreto 21 dicembre 2005

Il Decreto del del 21 dicembre 2005 reca i criteri e le modalità di erogazione di contributi a favore delle attività di spettacolo viaggiante che sono in corrispondenza agli stanziamenti del Fondo Unico dello Spettacolo previsto dalla legge n. 163 del 30 aprile 1985. In tal modo, attraverso la Direzione Generale per lo Spettacolo dal vivo e lo Sport (afferente al Dipartimento per lo Spettacolo e lo Sport), vengono stabiliti dei contributi erogati dal Ministero per i Beni e le Attività Culturali a favore di soggetti che svolgono attività di spettacolo viaggiante¹⁷⁴ e destinati al settore dal Fondo unico per lo spettacolo¹⁷⁵.

Le finalità vogliono essere, tra le altre, quelle di: favorire il costante rinnovamento dell'offerta dello spettacolo viaggiante italiano; promuovere nella produzione dello spettacolo viaggiante la qualità, l'innovazione, la ricerca, la sperimentazione delle nuove tecniche di intrattenimento; sostenere la funzione sociale, ricreativa e pedagogica dell'attività di spettacolo viaggiante; sostenere la formazione e tutelare le professionalità in campo tecnico e organizzativo; incentivare la circolazione e la diffusione dell'attività di spettacolo viaggiante.

IX. Decreto legislativo n. 368 del 20 ottobre 1998, che istituisce il Ministero per i Beni e le Attività Culturali

Il Decreto Legislativo n. 368 del 20 ottobre 1998, istituendo il Ministero per i Beni e le

¹⁷⁴ Di cui alla legge 18 marzo 1968, n. 337

¹⁷⁵ Segue, allo stesso fine, il Decreto Ministeriale del 20 novembre 2007 (G.U. n. 9 dell'11 gennaio 2008), modificato poi dal Decreto Ministeriale 3 agosto 2010 (G.U. n.233 del 5 ottobre 2010).

Attività Culturali (MiBAC), ai sensi dell'art. 11 della legge n. 51 del 15 marzo 1997 ~~n. 51~~, comma 1, lettera a), risponde alla necessità di riordinare la struttura organizzativa dello Stato nel settore dei Beni e delle Attività Culturali.

Il MiBAC provvede alla tutela, alla gestione ed alla valorizzazione dei beni culturali e ambientali e alla promozione delle attività culturali. *“Nell'esercizio di tali funzioni il Ministero privilegia il metodo della programmazione; favorisce la cooperazione con le regioni e gli enti locali, con le amministrazioni pubbliche, con i privati e con le organizzazioni di volontariato. Opera per la massima fruizione dei beni culturali e ambientali, per la più ampia promozione delle attività culturali garantendone il pluralismo e l'equilibrato sviluppo in relazione alle diverse aree territoriali e ai diversi settori”* (art. 1).

Le attribuzioni, cioè i compiti e le funzioni, sono elencate dall'art. 2:

1. Al Ministero sono devolute: a) le attribuzioni spettanti al Ministero per i Beni Culturali e Ambientali, salve quelle di competenza delle Regioni anche a statuto speciale, delle Province autonome e degli Enti locali, ai sensi della legislazione vigente; b) le attribuzioni in materia di spettacolo, di sport e di impiantistica sportiva spettanti alla Presidenza del Consiglio dei Ministri, ai sensi dell'art. 2 del decreto-legge 29 marzo 1995, n. 97, convertito, con modificazioni, dalla legge 30 maggio 1995, n. 203, e di cui agli artt. 156 e 157 del decreto legislativo 31 marzo 1998, n. 112.

2. Il Ministero esercita, in particolare, le funzioni amministrative statali nelle seguenti materie: a) tutela, gestione e valorizzazione dei beni culturali e dei beni ambientali; b) promozione delle attività culturali in tutte le loro manifestazioni, con riferimento particolare alle attività teatrali, musicali, cinematografiche, alla danza e ad altre forme di spettacolo, inclusi i circhi e spettacoli viaggianti, alla fotografia, alle arti plastiche e figurative, al design industriale; c) promozione del libro, della lettura e delle attività editoriali di elevato valore culturale; sviluppo dei servizi bibliografici e bibliotecari nazionali; d) promozione della cultura urbanistica e architettonica, inclusa l'ideazione e, d'intesa con le amministrazioni competenti, la progettazione di opere di rilevante interesse architettonico destinate ad attività culturali; e) studio, ricerca, innovazione e alta formazione nelle materie di competenza, anche mediante sostegno delle attività degli istituti culturali; f) diffusione dell'arte e della cultura italiana all'estero, fatte salve le attribuzioni del Ministero degli Affari Esteri e d'intesa con lo stesso; g) vigilanza sul CONI (Comitato Olimpico Nazionale Italiano) e sull'Istituto per il Credito Sportivo.

3. Sono trasferiti al Ministero: gli uffici del Ministero per i Beni Culturali e Ambientali, il Dipartimento dello Spettacolo, l'Ufficio per i Rapporti con gli Organismi Sportivi, la Ripartizione dell'Impiantistica Sportiva, inizialmente tutti afferenti alla Presidenza del Consiglio dei Ministri.

4. Sono attribuiti al Ministero i beni, le risorse finanziarie e il personale assegnati alle Amministrazioni ad esso trasferite, fermo restando quanto previsto dall'art. 11, commi 2 e 3. Sono soppressi il Ministero per i Beni culturali e Ambientali e, presso la Presidenza del Consiglio dei Ministri, il Dipartimento e gli Uffici di cui al comma 3, lettera b).

X. Decreto 12 marzo 1994 sul Dipartimento dello Spettacolo

Il Decreto del Presidente del Consiglio dei Ministri del 12 marzo 1994, (G.U. n. 75 del 31 marzo 1994) e successivamente modificato dal DPCM del 2 agosto 1995) istituisce il Dipartimento dello Spettacolo. All'art. 1 comma 2 vengono specificate le funzioni del Dipartimento. Esso provvede: *“a) alla cura delle relazioni internazionali in materia di spettacolo, fatte salve le competenze del Ministero degli affari esteri di cui al decreto del Presidente della Repubblica 5 gennaio 1967, n. 18, con particolare riguardo alla partecipazione dell'Italia alla elaborazione delle politiche comunitarie del settore e all'attuazione degli atti adottati dalle istituzioni comunitarie, ivi comprese le sentenze della Corte di Giustizia, fatte salve le competenze del Ministro per il Coordinamento delle Politiche Comunitarie. Cura la stipula degli accordi di coproduzione cinematografica; b) alle attività preparatorie, istruttorie e propositive per l'esercizio della funzione di indirizzo e coordinamento nei confronti delle attività delle regioni; c) alla raccolta ed elaborazione di dati sullo spettacolo, anche attraverso sistemi informatici computerizzati; d) all'accertamento e al controllo sui requisiti per fruire dei benefici previsti dalle leggi di sostegno dello spettacolo nonché alla vigilanza sugli enti operanti nel settore; e) all'esercizio delle funzioni di sostegno, promozione e vigilanza delle attività di spettacolo in Italia e all'estero ed alla gestione del Fondo unico dello spettacolo, salvo quanto previsto all'art. 1, commi 3 e 5, del decreto-legge 2 febbraio 1994, n. 80”.*

La struttura organizzativa, definita all'art. 2, prevede sei Uffici differenti dedicati

rispettivamente a: relazioni internazionali indirizzo e coordinamento; attività cinematografiche; teatri di prosa, circhi e spettacoli viaggianti; lirica, danza e produzione musicale; studi e statistica, osservatorio dello spettacolo; attività ispettive.

Per quel che qui rileva, cioè gli spettacoli viaggianti, si osserverà che l'Ufficio relativo provvede innanzitutto *“alla concessione e alla liquidazione di contributi a favore degli enti ed organismi operanti nel settore delle attività teatrali di prosa e rivista”* (art. 5, comma 1). Esso inoltre rilascia le autorizzazioni all'esercizio delle attività circensi e dello spettacolo viaggiante¹⁷⁶ nonché alla concessione e liquidazione dei relativi contributi.

La sua struttura è poi ripartita in tre aree interne che si occupano, rispettivamente: a) degli interventi finanziari a favore di Enti pubblici e privati d'interesse pubblico a carattere stabile; b) degli interventi finanziari a favore di imprese di produzione e di esercizio teatrale nonché a favore della promozione teatrale; c) delle attività circensi e spettacolo viaggiante.

XI. Decreto Ministeriale 29 ottobre 2007 che istituisce la Consulta per lo spettacolo

Sulla base del DPR del 14 maggio 2007, n. 89, artt. 1 e 2, riguardante il riordino degli organismi operanti presso il Ministero per i Beni e le Attività Culturali, il Decreto Ministeriale del 29 ottobre 2007, n. 89, (G.U. n. 293 del 18 Dicembre 2007) istituisce la Consulta per lo Spettacolo.

Essa, ai sensi dell'art. 1, è composta da cinque sezioni: *“per la musica, la danza, la prosa, il cinema, le attività circensi e lo spettacolo viaggiante, ciascuna delle quali composta da non meno di cinque e da non più di sette componenti”*. Essa è presieduta dal Ministro per i Beni e le Attività Culturali e formata dai componenti di ciascuna sezione.

Per quanto riguarda la sezione relativa ai circhi ed allo spettacolo viaggiante, la sua composizione, all'art. 2, comma 5, viene strutturata come segue: a) un rappresentante dell'Associazione degli Esercenti dei circhi; b) un rappresentante dell'Associazione degli Esercenti dello spettacolo viaggiante; c) un rappresentante delle Organizzazioni Sindacali

¹⁷⁶ Autorizzazioni di cui all'art. 69 del TULPS

maggiormente rappresentative dei lavoratori dei circhi; d) un rappresentante delle Organizzazioni Sindacali maggiormente rappresentative dei lavoratori dello spettacolo viaggiante; e) un rappresentante dell'Associazione generale Italiana dello Spettacolo; f) un rappresentante della Conferenza.

La Consulta svolge essenzialmente due compiti: da una parte offre un servizio di consulenza e di verifica in ordine alla elaborazione ed attuazione delle politiche di settore; dall'altra offre consulenza in ordine alla predisposizione di criteri generali relativi alla destinazione delle risorse pubbliche per il sostegno alle attività dello spettacolo¹⁷⁷.

XII. Decreto del 26 novembre 2007

Il DPR del 26 novembre 2007, n. 233, contenente il Regolamento per la riorganizzazione del Ministero per i Beni e le Attività Culturali (a norma dell'art. 1, comma 404, della legge 27 dicembre 2006, n. 296, e aggiornato con le modifiche apportate dal DPR 2 luglio 2009, n. 91 - G. U. n. 174 del 29 luglio 2009), istituisce, fra le altre, anche la Direzione Generale per lo Spettacolo dal vivo.

Essa svolge le proprie funzioni in riguardo alle attività dello spettacolo dal vivo, con riferimento alla musica, alla danza, al teatro, ai circhi e allo spettacolo viaggiante.

Ai sensi dell'art. 12, la Direzione svolge diversi compiti: dispone interventi finanziari a sostegno delle attività dello spettacolo; opera verifiche amministrative e contabili, ispezioni e controlli sugli Enti sottoposti a vigilanza e sui soggetti beneficiari di contributi da parte del Ministero; esercita la vigilanza sull'Istituto Nazionale per il Dramma Antico (INDA); esprime alla Direzione Generale per il Cinema le valutazioni di competenza ai fini dell'esercizio della vigilanza sulla Fondazione "La Biennale di Venezia"; esprime alla Direzione Generale per le Biblioteche, gli Istituti Culturali ed il Diritto d'Autore le valutazioni di competenza ai fini dello svolgimento dei compiti in materia di proprietà letteraria e diritto d'autore e di vigilanza sulla Società Italiana Autori ed Editori (SIAE);

Gli obiettivi della Direzione sono importanti e volti a: favorire la qualità artistica e culturale dello spettacolo dal vivo; promuovere la diffusione di spettacolo di interesse culturale in Italia

¹⁷⁷ Ricollegandosi così alle finalità del Fondo Unico per lo Spettacolo.

e all'estero; valorizzare il patrimonio culturale artistico italiano; sostenere la formazione ed il perfezionamento nel campo dello spettacolo dal vivo.

All'interno della Direzione Generale opera anche l'Osservatorio dello Spettacolo istituito dalla Legge 30 aprile 1985, n.163.

2.4 ALTRI ORDINAMENTI – LA FRANCIA

I. Ordinanza n. 45-2339 del 13 ottobre 1945 relativa allo Spettacolo dal Vivo

L'ordinanza del 1945, modificata successivamente con la legge del 18 marzo 1999, è la chiave di volta del sistema legislativo francese sullo spettacolo dal vivo.

Il suo testo nasce nell'immediato dopoguerra, con l'obiettivo di ristabilire la moralità e le condizioni di lavoro degli imprenditori dello spettacolo, manifestando una certa forma di protezionismo (ad esempio, per ottenere la licenza di attività era necessaria la nazionalità francese). La volontà di favorire la professionalizzazione di questo settore ha poi emendato queste caratteristiche iniziali.

Dalla data di emanazione dell'ordinanza i cambiamenti al testo sono stati pochi e, col passare degli anni, il suo contenuto si è mostrato sempre meno adatto a rispondere alle esigenze dello spettacolo dal vivo. Le norme erano infatti adeguate ad un modello e ad una logica corrispondente alla struttura dello spettacolo dal vivo del primo Novecento, disconnessa dalla presenza dei nuovi attori culturali apparsi nella seconda metà del secolo. Negli anni '90, quindi, comincia un processo di revisione volto a rafforzare e rivitalizzare il testo dell'ordinanza.

Alla base delle modifiche resta la volontà di istituire un quadro giuridico uniforme su tutto il territorio, che sia basato su un sistema di licenze accordate dietro richiesta degli interessati. Sotto la responsabilità del Ministro della Cultura Philippe Douste-Blazy viene elaborato il nuovo progetto di legge, al fine di modernizzare il contenuto già esistente senza stravolgerne l'assetto generale.

Il nuovo testo entra ufficialmente in vigore il 18 marzo 1999. In particolare, i punti salienti dell'intervento sono: riadattare le norme dell'ordinanza alla realtà quotidiana dello spettacolo

dal vivo; semplificare il regime a cui è legata la licenza di imprenditore dello spettacolo; rinforzare i diritti dei lavoratori salariati dello spettacolo; rafforzare i mezzi di controllo dell'applicazione dell'ordinanza e le relative sanzioni.

Per favorire l'efficacia della nuova legge ed evitare situazioni interpretative ambigue o incerte, viene accoppiato alla redazione del testo giuridico anche un apparato di definizioni terminologiche per delimitare il settore in maniera ragionevole, coniando quindi una definizione ufficiale dello spettacolo dal vivo, degli attori professionisti, e della distinzione, molto importante, fra spettacolo professionale, amatoriale ed occasionale.

Va qui ricordato, in conclusione, che l'1 maggio 2008 è stato interamente riveduto il testo del Codice del Lavoro francese. In questa occasione, l'insieme della legislazione riguardo all'impresa di spettacolo che prima era raccolta sotto il termine di "Ordinanza del 1945" è stata integrata alla Parte VII, Libro I, Titolo II, Capitolo II del Codice del Lavoro, comprendendo gli articoli da L. 7122-1 a L. 7122-28 e da D. 7122-1 a R. 7122-42.

II. Il Codice del Lavoro

Il Codice del Lavoro francese contiene una serie di articoli che definiscono in modo puntuale la regolamentazione da applicarsi allo Spettacolo dal vivo. Il Codice dedica l'intero Titolo III, "*Professions du spectacle, de la publicité et de la mode*", alla materia dello spettacolo e, in particolare, al Capitolo II "*Entreprise de spectacles vivant*" contiene articoli preziosi circa la materia di nostro interesse.

Innanzitutto, gli artt. L. 7121-2 e seguenti sono molto importanti perchè in essi è contenuta la definizione della categoria di artisti lavoratori dello spettacolo, e sulla loro base vengono definiti gli strumenti di assicurazione sociale che vedremo successivamente. L'artista dello spettacolo è qui considerato secondo un elenco preciso di tipologie: artisti lirici, drammatici, coreografici, del varietà; musicisti quali, autori di canzoni e direttori d'orchestra; artisti collaboratori quali, arrangiatori-orchestratori; sceneggiatori e registi.

L'obiettivo della legge è di identificare innanzitutto il campo di applicazione relativo al settore dello spettacolo dal vivo professionale per quanto ne riguarda la produzione o la diffusione.

All'interno di questo ambito viene stabilito un quadro giuridico uniforme, indipendentemente dalle modalità e dalle forme di gestione e di attività, siano esse private, pubbliche o semipubbliche o a scopo lucrativo o non-lucrativo.

L'inclusione del lavoratore nella categoria delineata dagli articoli suddetti si determina attraverso il carattere abituale dell'attività di “*entrepreneur de spectacles*”¹⁷⁸, che deve essere definita a partire della ragione sociale riportata nello Statuto dell'impresa di spettacolo. Lo spettacolo occasionale è considerato diversamente e deve avere carattere non abituale, limitato a sei rappresentazioni per anno. Gli imprenditori dello spettacolo dal vivo sono classificati, ai sensi dell'art. L. 7122-1, secondo categorie precise a cui sono accordate tre tipologie differenti di licenze: gestore di luoghi destinati alle rappresentazioni pubbliche; produttore di spettacolo o imprenditore di tournées; distributore di spettacoli.

Sempre all'interno del Codice del Lavoro si trova un importante art. che introduce le basi della “prestazione di servizio a contratto” da parte degli artisti. Nel Libro VII, che regolamenta le disposizioni relative a professioni specifiche, al Titolo VI “Giornalisti, artisti, modelli” (Capitolo II “Artisti dello spettacolo: contratto, remunerazione, assunzione”) è presente l'art. L762-1. Questo afferma che ogni contratto per il quale una persona fisica o morale si assicura, attraverso una remunerazione, la prestazione di servizio di un artista dello spettacolo è considerato come contratto di lavoro dal momento in cui l'artista non esegua un'attività che non richieda l'iscrizione al registro del commercio. Il contratto di lavoro, in questo caso, deve essere individuale. Tuttavia, nel caso della partecipazione di più artisti o performer, è necessario fare menzione nel contratto stesso a tutti gli artisti ingaggiati e riportarvi il totale dei rispettivi salari.

In Francia l'importante questione dei lavoratori a regime “intermittente”, che caratterizza il lavoro nell'ambito dello spettacolo, è trattata dal Codice del Lavoro al Libro IV, Titolo II “Indennizzi dei lavoratori involontariamente privati di un impiego”. La Sezione 3 tratta di tutte le forme lavorative legate allo spettacolo che godono di questi indennizzi. Per quel che qui rileva, sarà opportuno considerare l'art. L5424-21¹⁷⁹. Secondo l'art., i lavoratori involontariamente privati del proprio impiego possono beneficiare di allocazioni di indennizzo specifiche da parte della Pubblica Amministrazione a due condizioni: 1) non soddisfare le condizioni per beneficiare di un'altra allocazione di solidarietà, prevista all'art. L.

178 Letteralmente “imprenditore dello spettacolo”

179 Modificato dall'art. 16 della legge 2008-126 del 13 febbraio 2008.

5423-1; 2) soddisfare le condizioni di attività professionale precedente.

Questi sussidi sono erogati dal Fondo di Solidarietà di cui all'art. L. 5423-24 e la loro gestione è garantita da un'istituzione creata *ad hoc*, prevista dall'art. L. 5312-1¹⁸⁰.

Infine, gli artt. L. 5422-6 , L. 5423-4 e L. 5424-20 stabiliscono l'applicazione del regime di assicurazione contro la disoccupazione ai campi professionali del cinema, degli audiovisivi, della radiodiffusione e dello spettacolo.

III. Decreto n. 98-841 che istituisce una la Direzione della Musica, della Danza del Teatro e degli Spettacoli

Il Decreto n. 98-841 del 21 settembre 1998, apparso sul Journal Officiel de la République Française (JO) n. 219 del 22 settembre 1998 pagina 14437, istituisce presso il Ministero della Cultura e della Comunicazione una la Direzione della Musica, della Danza del Teatro e degli Spettacoli. Si tratta di un momento importante nel quadro della riforma istituzionale francese in materia di cultura, che crea una ramificazione in seno al Ministero della Cultura dedicata interamente agli spettacoli performativi.

Il Decreto suddivide le attività in alcune sub-categorie a cui corrispondono degli uffici pertinenti: la Sottodirezione della Creazione e delle Attività Artistiche; la Sotto-direzione degli Insegnamenti delle pratiche artistiche; la Sottodirezione della Formazione Professionale e delle Imprese Culturali; il Servizio di Ispezione e Valutazione; il Segretariato Generale.

Vengono inoltre istituiti, oltre al Direttore, tre Comitati specificamente dedicati alla musica, alla danza e al teatro e spettacolo, che hanno lo scopo, tra gli altri, di vigilare sull'azione del Ministero al fine di garantire la coerenza delle azioni intraprese rispetto ad ogni ambito specifico.

180 Istituita dalla la legge n. 2008-126 del 13 febbraio 2008, che crea il “Pôle Emploi” (vd oltre)

IV. Decreto n. 2010-633

Il Decreto n. 2010-633 dell'8 giugno 2010, relativo all'organizzazione e alle missioni delle Direzioni Regionali degli Affari Culturali e apparso sul JORF n. 0132 del 10 giugno 2010, testo n. 72, disciplina la presenza dello Stato a livello regionale nell'ambito degli Affari Culturali. Le Direzioni Regionali, spesso indicate con l'acronimo DRAC, hanno fondamentalmente il compito di proporre delle soluzioni per attuare la politica culturale statale in ambito regionale, risolvendone i problemi e le questioni relative, e programmando i finanziamenti che il bilancio statale dedica al settore culturale.

Le DRAC hanno un ruolo attivo nella creazione e nella diffusione dei prodotti artistici anche nell'ambito dello spettacolo dal vivo, oltre che in tutte le forme di espressione artistica, così come nell'attuazione di regolamenti relativi alle compagnie di spettacolo e alle politiche locali in materia di formazione ed insegnamento delle arti.

V. Regime di assicurazione contro la Disoccupazione

Il Regime Generale di Assicurazione contro la Disoccupazione è il frutto dei lavori intrapresi a partire dal 1958 dalla Union Nationale interprofessionnelle pour l'Emploi dans l'Industrie et le Commerce (UNEDIC)¹⁸¹. Questo Regime è finanziato attraverso un sistema di redistribuzione delle ricchezze ed è calcolato in funzione del salario ricevuto. Esso copre ogni aspetto dell'ambito lavorativo in modo estremamente dettagliato, ma costituisce uno strumento separato ed indipendente dall'assistenza offerta dal Regime di Solidarietà finanziato interamente dallo Stato.

Ai nostri fini è importante soffermarsi sugli allegati VIII e X, che sostanzialmente circoscrivono l'ambito dello spettacolo in tutte le sue forme e definiscono i limiti entro cui sarà applicato il successivo e fondamentale Regime di Intermittenza dello spettacolo. L'allegato VIII era inizialmente applicabile ai tecnici ed agli operai delle produzioni

¹⁸¹ Assieme all'ASSEDIC (Association pour l'emploi dans l'industrie et le commerce) e all'ANPE (Agence nationale pour l'emploi), l'UNEDIC costituiva un'insieme di Associazioni Nazionali "Loi 1901", cioè costituite su base giuridica della legge del 1 luglio 1901 (istituita dal Ministro Waldeck-Rousseau) che ne determinava il carattere non lucrativo. Gli obiettivi di queste Associazioni erano l'assistenza dei cittadini e delle imprese in tutti le fasi e le situazioni tipiche dell'ambito del lavoro e dell'impiego, dall'aiuto alla ricerca dell'impiego e all'assistenza in caso di disoccupazione. La legge n. 2008-126 del 13 febbraio 2008 le farà convergere, esaurendone le funzioni, nella nuova istituzione "Pole Emploi".

radiofoniche, cinematografiche ed audiovisive in genere, mentre l'allegato X riguardava gli artisti e i tecnici dello spettacolo da vivo. Tuttavia, col passare del tempo e con le revisioni del Regime a seguito delle numerose convenzioni che le parti sociali hanno stipulato fra loro durante gli ultimi 60 anni, i due allegati sono stati assimilati progressivamente l'uno all'altro¹⁸². Ad oggi, l'allegato VII riguarda tutti i lavoratori della produzione audiovisiva e dello spettacolo dal vivo, artisti compresi, mentre l'allegato X riguarda specificamente gli artisti dello spettacolo, indipendentemente dalla forma di committenza (un'impresa di spettacoli, un'agenzia, un committente occasionale come un'associazione, un pub, un ristorante, ecc.).

Con l'ordinanza del 13 luglio 1967 l'allegato X viene ufficialmente adottato come parte integrante della Convenzione e, di conseguenza, entra in vigore per la prima volta il Regime di Assicurazione contro la Disoccupazione anche per i lavoratori dello spettacolo dal vivo. Questo tipo di lavoro viene definito “intermittente” a causa della continua alternanza fra periodi di impiego e periodi di disoccupazione, tipica delle produzioni di spettacoli a contratti che spesso sono limitati a brevi lassi di tempo.

L'ultima Convenzione stipulata fra le parti sociali è entrata in vigore dal 6 maggio 2011 e la sua durata, ai sensi del suo art. 5, è limitata al 31 dicembre 2013. All'allegato X si trovano, come sempre, le condizioni alle quali i lavoratori dello spettacolo hanno diritto all'Indennizzo di Assicurazione contro la Disoccupazione. L'art. 1 stabilisce che i beneficiari dell'allegato sono gli artisti definiti ai sensi degli artt. L. 7121-2 e seguenti del Codice del Lavoro, impegnati da un contratto di lavoro a tempo determinato. L'art. 2, invece, specifica le condizioni di interruzione del contratto di lavoro che devono essere soddisfatte al fine di godere dei benefici definiti dal Regime. Il fulcro del Regime di Intermittenza è rappresentato dall'art. 3, che stabilisce le condizioni temporali da soddisfare per rientrare fra i beneficiari del Regime stesso. Esso afferma che i salariati privati di un impiego devono dimostrare di avere svolto un periodo di lavoro di almeno 507 ore nel corso dei 319 giorni che precedono la fine del contratto di impiego. Laddove l'attività degli artisti è dichiarata sotto forma di cachet¹⁸³, ogni cachet è convertito in ore sulla base della seguente eguaglianza: 1 cachet = 8 ore lavorative, o 12 ore nel caso in cui si tratti di cachet isolati. Il numero massimo di cachet

182 Le convenzioni vengono di volta in volta riconosciute ed integrate nella legislazione nazionale con appositi decreti da parte del Senato francese.

183 Per “cachet” in Francia, come in Italia, si intende nel gergo dello spettacolo “il compenso pattuito” che il committente paga per la performance eseguita dall'artista.

considerati per mese è 28. I cachet sono considerati isolati, se la durata del contratto è inferiore ai 5 giorni continuativi, o raggruppati, se superiore.

VI. Decreto del 15 giugno 2011

Il Decreto del 15 giugno 2011, che attribuisce consenso alla Convenzione del 6 maggio 2011 relativa all'Indennizzo di Disoccupazione e del suo Regolamento Generale allegato (apparso sul JO n. 0138 del 16 giugno 2011 pagina 10194, testo n. 31), rende obbligatorio per tutti i datori di lavoro e per tutti i salariati il contenuto della Convenzione citata e istituisce ufficialmente il Regime di Assicurazione contro la Disoccupazione previsto dalle parti sociali e, di conseguenza, il Regime di Intermittenza per i lavoratori dello spettacolo.

VII. Legge 2008-126 del 13 febbraio 2008

La Legge 2008-126 del 13 febbraio 2008 ha costituito un importante punto di svolta nella gestione del servizio pubblico dell'impiego. La Legge si occupa infatti di definire una nuova Istituzione *ad hoc*, dotata di autonomia finanziaria, in grado di riassumere in sé le funzioni delle precedenti Agenzie e Associazioni, quali l'ANPE (Agence Nationale Pour l'Emploi) e l'ASSEDIC (Associations pour l'Emploi Dans l'Industrie et le Commerce). Inoltre, la nuova istituzione, battezzata "Pôle Emploi", implementa anche le funzioni proprie dell'UNEDIC (Union Nationale interprofessionnelle pour l'Emploi Dans l'Industrie et le Commerce), cooperando con essa.

2.5 STRUMENTI SUB-NAZIONALI

I. Il Piemonte: la Legge Regionale 15 luglio 2003, n. 17

Il caso della Legge Regionale 15 luglio 2003 n. 17¹⁸⁴ sulla Valorizzazione delle Espressioni Artistiche in Strada è un felice esempio di come il libero esercizio dell'arte di strada possa essere regolamentato, incoraggiato e salvaguardato non solo a livello comunale, ma anche superiore.

La regione Piemonte ha scelto con questa Legge di dotarsi di uno strumento normativo che affermi in modo innovativo – almeno per quanto riguarda il panorama italiano – l'intenzione precisa di aprire il proprio territorio a tutte le attività creative, performative ed artistiche che hanno luogo in spazi aperti al pubblico.

La Legge si attua in base ad un bando annuale e si propone diversi obiettivi di ampio respiro: non solo valorizzare le arti di strada, promuovendone la diffusione in ambito regionale, ma anche garantirne la fruizione da parte di un pubblico crescente, valorizzando così anche il ruolo aggregativo di questo tipo di espressioni artistiche e, soprattutto, favorendo la creazione di rapporti stabili fra i nuclei artistici e le realtà territoriali¹⁸⁵;

L'art. 1 afferma il principio fondamentale della Legge: “La Regione Piemonte dichiara il proprio territorio ospitale verso le espressioni artistiche in strada”. L'art. 2, invece, chiarisce che cosa, secondo il legislatore, debba intendersi per “espressione artistica in strada”: sono da considerarsi tali *“tutte le attività proprie delle arti, svolte liberamente da artisti di strada in spazi aperti al pubblico”*. Si tratta di una definizione estremamente ampia che ben si adatta a comprendere un settore assolutamente poliedrico e in continua evoluzione. Va notato che, con questa definizione, si è scelto anche di non operare una distinzione fra arti performative ed

184 Modificata con legge regionale 4 aprile 2007 n. 8

185 Non a caso il Piemonte è, ad oggi, la regione di riferimento per quanto riguarda la formazione sulle arti circensi, di cui spessissimo le arti di strada sono la logica evoluzione all'interno dello spazio pubblico urbano. Si tratta, segnatamente, delle due principali scuole di circo italiane.

arti visive (includendo così, allo stesso tempo, non solo i musicisti, attori, giocolieri ecc, ma anche artisti quali i madonnari, i ritrattisti ed altri). Questo concetto è chiarito anche dall'art. 3.1, che recita *“La Regione Piemonte promuove l’ospitalità sul proprio territorio delle espressioni artistiche di carattere musicale, teatrale, figurativo ed espressivo nel senso più ampio e libero, esibite in spazi aperti al pubblico”*. Viene infatti riconosciuto un ruolo di valorizzazione culturale e turistica, di ricerca e sperimentazione di linguaggi, *“di scambio di proposte con vari profili culturali, di confronto di esperienze innovative, di affermazione di nuovi talenti, di rappresentazione di attività frutto di geniale ispirazione, di servizio culturale per un pubblico di ogni classe sociale, età e provenienza geografica, secondo quanto previsto dalla Costituzione, che all’articolo 33 tutela la libertà dell’arte”*.

L'art. 4 specifica le modalità con cui devono essere svolte le attività di cui sopra. Invece di fissare dei limiti arbitrari difficilmente verificabili, la Legge si limita a richiamare la necessità, da parte degli artisti, del rispetto verso le norme relative all'inquinamento acustico, ambientale, di circolazione stradale, di decoro pubblico eccetera. Le attività inoltre non possono svolgersi con forme di pubblicità né con esercizio di commercio ambulante e non deve esserci richiesta di pagamento di alcun biglietto, *“essendo l’eventuale offerta, da parte del pubblico, libera”* (art. 4.2).

Interessante è l'art. 6.2, secondo il quale *“la Regione istituisce inoltre premi annuali, di euro cinquemila cadauno, per artisti singoli o associati che si siano distinti per particolare bravura”*. Inoltre *“la Regione assegna contributi annuali ad amministrazioni pubbliche e soggetti privati che, con carattere di continuità, promuovono le espressioni artistiche in strada con la realizzazione di manifestazioni, rassegne e festival e con il sostegno ad attività di valorizzazione, promozione e diffusione delle arti di strada”*.

II. La Puglia: la Legge Regionale 25 agosto 2003, n. 14

La Legge Regionale 25 agosto 2003, n. 14, sulla Valorizzazione delle Espressioni Artistiche in Strada, segue in modo praticamente identico l'esempio piemontese, accogliendo gli artisti di strada e le loro performance in base agli stessi principi. La sola differenza riscontrata ad una

comparazione dei due testi è l'assenza, all'interno della legge pugliese, della concessione di premi destinati ad artisti o compagni, in base alla qualità del lavoro svolto, e di contributi destinati alle amministrazioni pubbliche o a soggetti privati, che attraverso festival, manifestazioni o altri eventi, promuovono l'arte di strada.

3 - L'ARTE DI STRADA IN EUROPA



Artista: El Bechin – Dario Marodin

Prendendo in esame i diversi strumenti giuridici a nostra disposizione, si deve innanzitutto segnalare la quasi completa mancanza di riferimenti alla disciplina di nostro interesse in quanto attività lavorativa artistica. In effetti, se esistono testi che chiamano in causa elementi caratteristici dell'arte di strada, come l'artista, la mobilità dei lavoratori, la libertà di espressione artistica, eccetera, nessuno di questi ha una funzione specificamente pensata per l'arte di strada.

A livello europeo, però, non deve stupire l'assenza di una Direttiva specifica: in materia di politiche culturali, anzi, si tratta di una necessità che nasce dallo sforzo di tutelare fortemente la diversità culturale. Per questo né il Consiglio d'Europa né l'Unione Europea hanno scelto di produrre uno strumento giuridico che affronti in modo diretto la questione. Si trovano invece interessanti iniziative se si considerano gli strumenti che, indirettamente, possono riguardarla. Fra questi uno dei più notevoli è senza dubbio il Programma “Cultura 2007” istituito dalla Decisione 1855/2006/CE. Esso si inserisce in modo preciso nella logica dell'Unione Europea di collaborazione e cooperazione culturale fra Stati, per garantire la diffusione e la mobilità di artisti ed opere (anche provenienti da Paesi terzi) in territorio europeo¹⁸⁶. La logica di funzionamento di un programma come questo, che stabilisce ingenti finanziamenti a particolari attività culturali, ci aiuta a comprendere la situazione tipica con cui deve interfacciarsi l'arte di strada in territorio comunitario.

Dal momento in cui un finanziamento viene erogato solo dietro richiesta specifica di un Ente riconosciuto dall'Unione Europea, l'incentivazione di queste discipline dipenderà dai singoli Stati, che devono mettere innanzitutto in moto una serie di iniziative proprie.

Il panorama europeo, quindi, risente di questa logica e non è difficile rendersi velocemente conto di quanto la realtà quotidiana dello spettacolo in strada sia varia e frammentata a seconda dello Stato – e a volte delle regioni – su cui si porta l'attenzione.

In questo capitolo, ci si occuperà innanzitutto di richiamare l'attenzione sulle relazioni che intercorrono fra le caratteristiche tipiche dell'arte di strada e le problematiche legate al suo riconoscimento istituzionale, tenendo anche presente il rapporto con le arti circensi. L'obiettivo è di rendere chiaro al lettore che a determinate contingenze storiche, economiche,

¹⁸⁶ Attraverso il programma *Cultura 2007 – 2013* l'UE conferma il ruolo trainante conferito alla cultura. A proposito si veda L. ZAGATO, *La problematica costruzione di un'identità culturale europea. Un quadro più favorevole dopo Lisbona?* in L. ZAGATO, a cura di, *Le culture dell'Europa, l'Europa della cultura*, Milano, Franco Angeli, 2011.

sociali e politiche possono corrispondere forme di riconoscimento diverse. Saranno dunque necessari alcuni approfondimenti attorno alle politiche culturali europee. Essendo però la legislazione in materia di arte di strada ancora molto legata a realtà locali estremamente circoscritte, verrà data la priorità ad uno studio delle politiche culturali locali.

Successivamente, si offre una panoramica esemplificativa di quelli che sono, a nostro avviso, i casi più interessanti in cui si traducono queste relazioni. Attraverso l'analisi delle politiche culturali e dello spettacolo dal vivo di alcuni paesi UE, il lettore si renderà facilmente conto delle possibilità e delle difficoltà cui va incontro oggi l'arte di strada in Europa. Troviamo Paesi che si dotano di politiche culturali di avanguardia (come l'Irlanda) accanto ad altri dove semplicemente l'arte di strada non è presa in considerazione e si traduce in piccoli spettacoli necessari alla sussistenza modesta degli artisti (è il caso di alcuni paesi dell'Est). Altrove invece, e in un panorama a macchia di leopardo, si riscontrano forme di riconoscimento più o meno marcato, a macchia di leopardo, a seconda dei Paesi in considerazione.

Una trattazione più approfondita è stata invece dedicata al caso francese, che si pone oggi come il vero motore trainante in questo settore in ambito europeo. Come si vedrà, in Francia si è realizzata una buona concordanza fra strumenti di previdenza sociale estremamente specifici e una serie di politiche culturali attente ed interessate alle potenzialità creative e formative dell'arte di strada.

Segue una trattazione approfondita della situazione italiana. Il nostro Paese si rivela, nonostante l'assenza di una forma di riconoscimento solida e priva di compromessi, in grado di produrre strumenti oculati, anche se solo a livello locale o comunque sub-nazionale. Il punto di forza attorno a cui ruotano le questioni relative all'arte di strada è comunque quello del libero esercizio, che più che altrove inizia a vedersi accordare un ruolo significativo. Sempre in ambito italiano, si è cercato poi di chiarire la situazione legislativa dei rapporti di lavoro dello spettacolo dal vivo, che risulta a tratti confusa e di poco immediata comprensione.

In ultimo, si è posto l'accento sull'importantissimo aspetto della mobilità internazionale degli artisti di strada. Si tratta probabilmente della caratteristica più saliente nostra di questa disciplina, a cui l'Unione Europea offre supporto e un'ampia prospettiva di sviluppo. La mobilità creativa è infatti uno dei più importanti mezzi di affermazione della diversità culturale prevista dalla strategia di Lisbona. Permangono, e si avrà modo di chiarirlo nei paragrafi successivi, alcune difficoltà oggettive non tanto sul piano della circolazione e del

soggiorno (ad eccezione dei cittadini provenienti da Paesi extra-UE) quanto invece su quello previdenziale e fiscale.

3.1 IL RICONOSCIMENTO ISTITUZIONALE DELL'ARTE DI STRADA IN EUROPA

I. Riconoscimento e politiche culturali

La questione moderna dell'arte di strada si fa largo in Europa a partire dagli anni '60, attraverso differenti contesti socio-culturali. Essi determinano la proliferazione di molteplici forme espressive con una matrice comune: la rivalutazione e la riappropriazione degli spazi pubblici con interventi artistici. Tali contesti sono spesso molto lontani fra loro: ritorno alla democrazia di Spagna e Portogallo; movimenti contestatari politici e artistici in Francia e, subito dopo, in Italia; sviluppo delle pratiche artistiche ai margini delle linee culturali ufficiali di Stato in Polonia; ribellione alla commercializzazione delle arti nel Regno Unito.

Le varie tendenze restano più o meno isolate nei propri centri di provenienza, crescendo per numero e dimensioni, fino allo scadere degli anni '80. È allora che il fenomeno prende le distanze dalle situazioni specifiche che lo avevano creato e inizia ad assumere un'identità indipendente e ben affermata. Dal 1990 in poi, infatti, si assiste ad una vera esplosione del numero di compagnie e delle dimensioni del settore, ormai pienamente maturo, che si arricchisce di sempre nuovi festival a fianco dei "pionieri". La stessa attenzione da parte del pubblico, di composizione sempre più ricca e diversificata, è in crescita considerevole¹⁸⁷.

A differenza di quasi tutte le altre discipline artistiche che vengono iscritte nell'ambito delle politiche culturali nazionali ed europee, l'arte di strada costituisce una realtà a sé stante. Tuttavia, ad oggi non è ancora riuscita a trovare il proprio spazio in seno alle istituzioni dei vari Paesi europei. Di conseguenza, il suo riconoscimento a livello politico, istituzionale e culturale è ancora lontano dall'essere stabilito. Il fatto stesso che esista una vasta gamma di definizioni più o meno ufficiali di questa disciplina rende ancora più complicato il quadro generale e l'identificazione del settore. Quanto detto però stride in maniera evidente con il

¹⁸⁷ F. Gaber, "Les Publics des arts de la rue", EUNETstar, Bruxelles, aprile 2005.

crescente riconoscimento che, invece, viene accordato agli spettacoli di strada dal pubblico, che negli ultimi anni ha mostrato un considerevole aumento di interesse verso gli eventi-contenitori tipici: i festival¹⁸⁸.

È evidente che discutere della questione del riconoscimento significhi discutere di quella più ampia delle politiche culturali, che ne rappresenta il quadro di riferimento. Infatti è solo all'interno dei processi di una politica culturale che è possibile individuare le azioni – e la volontà – di riconoscere e affermare una forma artistica. A questo proposito, i prossimi paragrafi saranno dedicati ad analizzare le interazioni fra le caratteristiche dell'arte di strada e le politiche culturali europee, tanto in senso comunitario quanto nello specifico dei vari Stati membri.

II. Una visione d'insieme

Esiste una relazione diretta fra le politiche di sostegno dello spettacolo dal vivo e i modelli nazionali di politica culturale. Si vorrebbe qui accogliere, al fine della presente ricerca, alcune idee di Robert Lacombe circa le politiche culturali recentemente adottate in Europa. Secondo l'autore l'idea stessa di politica culturale riveste in Europa diverse accezioni. Egli innanzitutto identifica le possibili organizzazioni istituzionali e le ripartizioni di competenze con cui i vari Paesi europei operano in materia di cultura¹⁸⁹. Si tratta di tre tipologie organizzative:

- Gli Stati di tipo federale o comunque molto decentralizzati, che affidano la competenza culturale alle comunità linguistiche o alle regioni. È il caso della Spagna, del Belgio e della Germania;
- Gli Stati che delegano le materie culturali a Consigli delle arti, organismi di

188 In Europa, ad esempio, il numero dei festival, in soli 15 anni (dal 1990 al 2005) è triplicato, arrivando ad un totale di circa 340 manifestazioni annuali. Ciò che testimonia quest'espansione è anche la varietà di dimensioni e budget a disposizione: una grossa parte ha budget inferiori a 50'000 €, mentre il resto dispone di somme superiori, fino a 500'000 €. La presenza di piccoli festival, dai budget contenuti, indica la diffusione crescente di un settore che trova un'adeguata risposta da parte del pubblico. Fonte: *Les cahiers Hors les Murs*, gennaio 2006.

189 R. Lacombe, *“Le Spectacle vivant en Europe : modèle d'organisation et politiques de soutien”*, La Documentation française, Parigi, 2004.

consulenza creati *ad hoc*. Esempi ne sono l'Irlanda, il Regno Unito, la Svezia, i Paesi Bassi e la Danimarca

- Gli Stati che scelgono una politica culturale molto centralizzata, su cui domina un Ministero della Cultura. È il caso di Italia e Francia.

Queste considerazioni permettono di identificare il quadro istituzionale nel quale una politica cultura può essere sviluppata.

A livello europeo non esiste alcun atto che garantisca un riconoscimento ufficiale di queste arti. L'unico strumento che le richiama esplicitamente è un atto di soft law, la risoluzione 2001/2199(INI) dell'11 dicembre 2003 sull'importanza e il dinamismo del teatro nell'Europa allargata. Essa prende in considerazione con il termine “spettacolo” tutte le declinazioni che questo può vedersi attribuire: *“il teatro, la danza, l'opera, la musica, il circo, le arti della strada e della pista, le marionette e tutte le creazioni interdisciplinari¹⁹⁰”* Già la precedente relazione del 15 luglio 2002, che ne costituiva il nucleo, offriva una visione piuttosto chiara della frastagliata varietà dello spettacolo dal vivo. La risoluzione mette in luce, fra le varie istanze, la debole attenzione riservata alle arti circensi che vengono finanziate direttamente soltanto in Francia e in Italia¹⁹¹. Ciò avviene, tuttavia, pur nella condivisa e crescente convinzione che queste arti rivestano un valore formativo tutt'altro che secondario e che la loro salvaguardia ha quindi degli interessi anche pratici, oltre che culturali. Viene posto giustamente un accento particolare sugli aspetti tipici del mecenatismo. Questa forma di sovvenzione è, almeno per quanto riguarda l'arte di strada, una delle più importanti fra quelle disponibili per gli artisti, soprattutto nell'ambito dei festival. L'Unione Europea, lasciando agli Stati il compito di intervenire in ambito di politica culturale come opportuno e secondo le proprie giurisdizioni, mira ad incoraggiare il mecenatismo attraverso la creazione di partenariati fra le istituzioni, le associazioni culturali e le imprese private. Almeno indirettamente, da queste azioni si desume una forma di riconoscimento da parte delle amministrazioni e delle istituzioni, che però non è sufficiente. In linea generale, però, la risoluzione 2001/2199 coglie alcuni punti chiave molto importanti: la necessità di un'ampia e garantita mobilità degli artisti, il valore della circolazione degli spettacoli prodotti, il sostegno a festival europei, il sostegno alla formazione di artisti e tecnici dello spettacolo. Come

190 Per una descrizione approfondita della Risoluzione 2001/2199 vedi paragrafo 1.2.3

191 Questo nel 2003. Oggi le arti circensi godono di un finanziamento un po' più esteso, ma pur sempre poco consistente.

vedremo, questi punti rientrano a pieno titolo nelle priorità che andrebbero considerate fra quelle necessarie a sostenere in modo soddisfacente le arti di strada. Tutto ciò dipende però, ovviamente, dalla volontà degli Stati membri di risolvere queste particolari questioni. Come detto manca quasi del tutto un riconoscimento degli artisti e della disciplina, e lo *status* sociale di questi è, a seconda dei Paesi, ancora più o meno legato a retaggi culturali passati o a pregiudizi ingiusti e a livello europeo esso è ancora comunque frammentato.

Quanto detto è comprensibile più chiaramente se si osserva in una prospettiva più ampia, dal punto di vista temporale, la qualità e le caratteristiche degli interventi pubblici in Europa negli ultimi decenni. La forma più concreta di riconoscimento di un settore culturale, infatti, è costituita dalla presenza di politiche culturali *ad hoc* (mirate, specifiche, ecc).

Fino alla fine degli anni '70, per esempio, furono adottate scelte culturali, intese in senso lato, condivise da diversi Stati e che sostanzialmente possono essere riferite a tre diversi principi¹⁹².

Il primo, di tipo protezionista, consisteva in interventi volti a conferire una priorità al proprio patrimonio storico, fondamento dell'identità nazionale. La politica culturale italiana, ad esempio, attorno alla metà del secolo scorso fu completamente incentrata sul patrimonio materiale, di tipo storico-artistico, in un'ottica di restauro, conservazione e trasmissione ai posteri. Allo stesso modo, l'Austria adottò scelte coerenti con questa visione, come un po' più tardi fece anche la Grecia, ritornata ad una politica democratica nel 1974. Anche la Francia del dopo-guerra si avviò sostanzialmente in questa direzione, per riallinearsi successivamente al fronte del Belgio e dei Paesi Bassi.

Il secondo principio era invece basato su un modello democratico per cui l'accesso alla cultura in qualsiasi forma doveva essere libero e garantito a tutti i cittadini, considerando anche l'apertura progressiva a espressioni artistiche contemporanee, non solo storicizzate. La cultura era elevata a diritto di cui tutti i cittadini potevano beneficiare. Uno dei Paesi fondatori di questo principio è sicuramente la Svezia, dalla prima metà degli anni '70, a cui seguirà l'Austria alla fine del decennio successivo¹⁹³. In qualche maniera, con le dovute differenze, anche in Germania si trova lo stesso filo logico. Spagna e Portogallo, alla fine delle dittature,

192 Per queste riflessioni cfr. Anne-Marie Autissier, "*Politiques culturelles des États européens: pour une nécessaire refondation*", pubblicato da EspacesTemps.net, 29.03.2006, <http://espacestems.net/document1917.html>

193 Cosa che avviene con l'istituzione dell' Österreichische Kultur-Service, il Servizio di Cultura Austriaco, nel 1989, un organismo autonomo specializzato nella mediazione e nella vertenza di interessi fra artisti ed insegnanti.

si riallineano al principio di democratizzazione culturale, presentando tuttavia un'azione meno incisiva – ancora legata ad un potere centrale nel caso portoghese, più decentralizzata in quello spagnolo.

L'ultimo principio è invece quello secondo cui il campo di espressione della cultura non coincide per forza con i limiti geografici o linguistici di uno Stato. In quest'ottica, ogni espressione artistica è benvenuta e va incoraggiata: ciò a condizione che essa sia in grado di arricchire culturalmente lo spazio pubblico dello Stato che la ospita. Una visione di questo tipo, piuttosto moderna, è stata incarnata dalle politiche di Paesi Bassi e Belgio, anche se il caso di quest'ultimo è più sfumato, in particolare a partire dagli anni '90, quando al pluralismo delle comunità autonome sembra sostituirsi in modo più marcato un'azione di accentramento pur sempre a favore delle varie comunità.

Ne consegue che il contenuto concreto delle rispettive politiche culturali è stato considerevolmente influenzato dalla presenza di questi principi-guida. Restringendo il campo dal macrocontinente della cultura al settore dello spettacolo dal vivo, si osservano delle interessanti differenze da Stato a Stato. Se è vero, ad esempio, che all'interno di una politica di salvaguardia del patrimonio è poco logico attendersi un massiccio sostegno allo spettacolo dal vivo, si capisce come mai in certe zone d'Europa alcune discipline artistiche abbiano trovato più terreno fertile che altrove, e viceversa. Anche la ricerca nell'ambito della produzione di spettacoli è influenzata da queste scelte, dipendendo in grande misura dalla presenza o meno di sovvenzioni alla disponibilità delle produzioni. Una cultura più interessata alle opere di repertorio certamente svilupperà politiche più protezioniste e meno disponibili a forme di ricerca contemporanee. Non è solo il caso dell'arte di strada: si pensi ad esempio al teatro di figura, alla danza o al teatro di ricerca. Bisogna qui richiamare l'intervento di quella serie di strumenti giuridici particolarmente moderni dedicati alle dimensioni meno evidenti del patrimonio culturale. Si tratta naturalmente di diversi sforzi compiuti in ambito internazionale che, dalla fine degli anni '70 ad oggi, sono in grado di operare una vera e propria trasformazione del concetto stesso di patrimonio culturale¹⁹⁴. Lo spostamento dell'interesse giuridico internazionale da una visione particolareggiata e materialistica del patrimonio ad una più olistica ha senza dubbio incarnato il vero e proprio spirito di questa trasformazione.

194 M. Vecco, *L'evoluzione del concetto di patrimonio culturale*, Milano, Franco Angeli, 2007

III. Il problema della definizione

Se è certamente vero che esistono delle politiche di sostegno e incentivazione dello spettacolo dal vivo nella quasi totalità dei Paesi europei, bisogna osservare che esse non riguardano affatto, come intuibile, le stesse discipline artistiche. Le arti di strada, anche se con una grandissima varietà di sfumature di significato, vengono sempre ritenute alla stregua di una qualche forma di spettacolo, non ben precisata per la verità, nel momento in cui siano prese in considerazione dalle istituzioni – evento peraltro poco frequente. Alcune caratteristiche dello spettacolo dal vivo, comunque, ci permettono di considerarla a buon diritto come parte di esso. Si tratta in particolare della tipica tendenza con cui gli attori delle politiche culturali proiettano all'interno dello “spettacolo” una grande varietà di sub-categorie di difficile catalogazione, e la contaminazione continua che queste, nei processi creativi, creano fra di loro (si pensi all'operetta, al teatro di figura, alla pantomima). Nonostante si siano manifestate sul piano culturale durante un processo recente, le arti di strada possono essere considerate anche come nuove espressioni della cultura popolare, pur affondando le radici in una tradizione antica. Esiste tuttavia un vero e proprio problema di riconoscimento – e conoscenza (istituzionale e politica) – al loro riguardo, che coinvolge praticamente tutta l'Europa, con alcune fortunate eccezioni. La questione della mancanza di un'idea condivisa di ciò che debba essere considerato come “arte di strada” contribuisce ad incrementare la dimensione di questo problema¹⁹⁵.

Una definizione di “arte di strada” che metta d'accordo l'insieme dei soggetti politici del territorio europeo è, oggi, molto difficile da formulare e praticamente impossibile da trovare. Esiste infatti una pluralità di definizioni, che tentano di inquadrare questa forma artistica, la cui varietà di forme di espressione è invero sorprendente variando da paese a paese, da festival a festival, da regolamento a regolamento, persino da un'artista all'altro. In Italia si parla soprattutto di “arte di strada” o “teatro di strada”, ma chiunque ha difficoltà a capire quali discipline queste locuzioni intendono definire (molte persone collegano il primo termine, ad esempio, ai ritrattisti o ai pittori di strada, se non addirittura al fenomeno del graffitismo). In Francia si usano espressioni simili, affiancate a *arts de l'espace urbain*; in

195 Cfr. Cap. 1

Belgio si parla di *théâtre itinérant* o *arts forains*¹⁹⁶; nei Paesi Bassi si usa l'espressione di teatro *in situ*; in Spagna *arte en la calle* o *Nuevas expresiones artísticas urbanas*; *Straße Theater* in Germania; cultura o comunicazione urbana, spettacolo di strada, spettacolo all'aperto, *urban performign arts*¹⁹⁷, espressioni artistiche in strada¹⁹⁸. L'elenco potrebbe continuare a lungo senza riuscire a trovare un'espressione che descriva meglio delle altre l'oggetto che prendiamo in considerazione. Come si vedrà presto, la concezione stessa di queste discipline da parte del pubblico e delle istituzioni varia, assieme alle definizioni, a seconda della zona geografica considerata.

Si consideri inoltre che, indipendentemente dalle definizioni che ne vengono date, quasi ovunque si rileva una coincidenza di fatto, a livello legislativo, fra il trattamento riservato alle arti di strada ed al circo. In quei casi, come ad esempio la Spagna o l'Italia, dove in seno al Ministero della Cultura vengono create delle Direzioni dedicate a forme specifiche dello spettacolo dal vivo, alla voce “circo” si troveranno anche i criteri relativi all'arte di strada. Ciò deve indurci a due conclusioni: da una parte tocchiamo con mano ancora una volta la difficoltà di affidare alla locuzione “arte di strada” un significato preciso e a sé stante; dall'altra si può considerare che, nella cultura generale, quasi sempre all'arte di strada viene dato un significato simile alle arti circensi. In effetti, al di là di frequenti sovrapposizioni contenutistiche delle due discipline, le arti circensi e le arti di strada sono legate da intrinseci legami¹⁹⁹ e se queste ultime vengono considerate dai vari ordinamenti giuridici come parte del circo si tratta probabilmente più di un vizio di forma che di un problema di mancanza di considerazione.

È chiaro che una varietà terminologica corrisponde ad una varietà di situazioni normative, culturali e politiche che riguardano l'arte di strada, ognuna con le sue intrinseche motivazioni e necessità a cui rispondere; ciò non fa che riconfermare quanto visto nel paragrafo precedente, cioè l'assenza di interazione su larga scala fra realtà giuridiche differenti, a cui rispondono altrettante forme di politica culturale. Inoltre questa varietà testimonierebbe automaticamente la mancanza – o la non sufficienza – della cooperazione fra istituzioni,

196 Letteralmente “arti da fiera” o “arti ambulanti”. Il termine *forain* viene riferito generalmente al commercio ambulante e fieristico

197 Questo è il termine accolto dal progetto europeo Open Street

198 Terminologia usata nel recente regolamento comunale di Milano per indicare l'arte di strada.

199 Si veda il cap. 1

associazioni ed enti a livello europeo²⁰⁰.

Il problema di una definizione formale di quest'arte è importante e rischia di essere sottovalutato in prima istanza proprio da coloro che a vario livello contribuiscono a realizzarla. Questi “addetti ai lavori” sono più attenti alle questioni pratiche e ai problemi contingenti, che spesso assillano nell'esercizio di quest'arte poco codificata, e si preoccupano meno degli aspetti teorici e delle disquisizioni formali.

Ci sono tuttavia delle voci preoccupate che colgono la dimensione del problema. Fra queste il direttore artistico della Stockholm Academy of Dramatic Arts, Nalle Laanel, che afferma l'urgenza di una chiara definizione anche in vista delle necessità di formazione richiesta ai professionisti del settore: il problema è la carenza di strumenti concettuali di cui avvalersi per lavorare assieme ad altri professionisti, insegnanti e personale addetto. Ciò tende a lasciare che si sviluppi un'idea molto generale e vaga di quest'arte la quale, evidentemente, produce un'immagine negativa o comunque non qualificante: *“Come pedagogo, ho bisogno di poter definire le arti di strada per trasmetterle ed insegnarle al meglio”*²⁰¹. Si tratta quindi di un problema anche nell'ambito formativo, in seno al rapporto insegnante-studente. La Formation Avancée Itinerante des Arts de la Rue adotta a proposito delle metodologie di insegnamento tali per cui gli allievi sono portati a sviluppare la propria idea sulla definizione delle arti di strada, scelta che sembra però semplicemente un modo per aggirare l'ostacolo.

È tuttavia evidente che il problema non è specifico dell'arte di strada. In effetti, si ripete lo stesso meccanismo ogni qualvolta si ha a che fare con l'ibridazione di pratiche artistiche, la creazione multi-disciplinare e la moltiplicazione degli spazi di rappresentazione, cioè all'esterno dei luoghi tradizionalmente deputati a contenere spettacoli dal vivo. Secondo John Lee, dell'Università di Winchester, la questione della definizione costituisce l'oggetto di un dibattito permanente fra pedagoghi e studenti, in particolar modo fra i giovani studenti (18-20 anni), verso i quali c'è una particolare responsabilità da parte degli Enti che si occupano di formazione. Bisogna poter comunicare gli strumenti utili a descrivere e parlare di ciò che viene insegnato all'atto pratico e che condiziona l'avvenire di chi intraprende una carriera di

200 Il congiuntivo è d'obbligo. Sebbene sia intuibile la ridotta dimensione del supporto che queste forme cooperative possono ancora offrire all'arte di strada, negli ultimi anni si stanno moltiplicando non solo le attività a livello internazionale, ma anche il numero e la consistenza dei network dedicati questo tema. Per una maggiore chiarezza, si veda il paragrafo 4.2.3.

201 Tratto da *“Street Arts Winter Academy : la formation aux arts de la rue”*, estratti dal seminario tenutosi a Pokljuka (Slovenia) dal 13 al 15 febbraio 2011 e organizzato da Gledalisce Ane Monro e nel quadro del network europeo Circostrada.

questo tipo; tanto più trattandosi di un settore che, per definizione, si scontra costantemente con una visione molto approssimativa della realtà delle cose da parte di terzi. Quasi tutte le persone che intraprendono una carriera o degli studi legati all'arte di strada si sono trovate faccia a faccia, solitamente agli inizi del proprio percorso, con delle inquietudini sul proprio avvenire: ciò, appunto, in ragione di una incapacità di definire i termini del ruolo che si è scelto e quindi di come gestirlo.

Esiste una certa tensione tra la persistenza delle categorie e delle discipline e la realtà delle produzioni di artisti che rifiutano etichette identificative. I due piani dove questa tensione viene portata al massimo livello sono sicuramente la formazione e le politiche culturali.

La definizione di questa espressione artistica incarna, a nostro avviso, il problema basilare con cui l'arte di strada oggi deve confrontarsi e che qualsiasi professionista che abbia a che fare con questo settore (soprattutto in campo organizzativo e politico), in modo assolutamente imprescindibile, dovrebbe prendere in considerazione: come è possibile tutelare, guidare e assistere un settore artistico nel suo sviluppo se non si è in grado di definirne con chiarezza l'ambito, le proprietà, il contenuto e le peculiarità che lo contraddistinguono? Se questa domanda appare retorica già sul piano socio-culturale, vanno da sé le ripercussioni su quello giuridico. La conseguenza più diretta della poca coerenza a livello di definizione è che i soggetti politici, deputati a stabilire le politiche culturali, si trovano privati di concetti/strumenti (concetti e/o strumenti) basilari con cui integrare e supportare i tentativi di professionalizzazione e consolidamento che già da tempo il settore sta cercando di portare a compimento. In un settore artistico che per sua natura fa della ricerca multi-disciplinare uno dei suoi fondamenti, e che non riesce a conquistare una definizione unica di ciò che rappresenta, diventa difficile stabilire parametri chiari che in ambito legislativo permettano di interpretarne lo svolgersi per regolamentarlo nell'interesse di tutti. Ad esserne più penalizzata è, fra tutte, proprio l'attività più caratteristica dell'arte di strada, che spesso permette di distinguere e identificarne i protagonisti: il libero esercizio "a cappello". In mancanza di disposizioni chiare, esso viene considerato dalle leggi esistenti (nei casi fortunati in cui venga preso in considerazione) sotto le più disparate chiavi di lettura: occupazione di suolo pubblico, questioni di ordine pubblico, decoro urbano, libertà di espressione artistica. Il punto cruciale è che non si raggiungerà mai una convergenza di intenti fino a quando mancherà una definizione chiara che permetta di interpretare giuridicamente queste realtà.

Un intervento europeo potrebbe conferire molto vigore ai dibattiti nazionali, aiutandoli a comprendere cosa sia in concreto l'arte di strada. Bisogna includervi i musicisti ambulanti? Vanno considerate tali – e quindi tutelate – esclusivamente le arti performative? *Quid* delle arti figurative e delle installazioni? La nozione stessa di spazio pubblico potrebbe essere ridefinita su scala europea.

Si consideri il caso di un mimo che si stia esibendo liberamente in una piazza: che cosa lo caratterizza e lo distingue rispetto ad un'altra persona al suo fianco, che vi assiste, dal momento che non c'è prezzo del biglietto e la rappresentazione è totalmente estemporanea? C'è insomma un momento preciso in cui un'attività liberamente eseguita da un individuo in un pubblico spazio smette di essere tale e diventa, agli occhi del legislatore, anche qualcosa di più, cioè uno spettacolo, indipendentemente dal contenuto di questa attività. Capire quale debba essere questo momento è, ci sembra chiaro, una delle questioni più delicate all'atto dell'emanazione di una legge al riguardo ma, in assenza di una definizione, è onestamente impossibile e non stupisce che si produca una varietà di interpretazioni di portata tale a quella appena vista.

Ecco quindi che in questo modo, quasi ovunque, in assenza di termini migliori, si ritorna a usare il concetto di “spettacolo dal vivo”, che certamente non è sinonimo di “arte di strada” e che rischia di trasformarsi in un *mare magnum* concettuale dove si perdono le peculiarità di questa forma artistica.

IV. Il mecenatismo

Un altro elemento importante da considerare, che infatti ricorre nella già vista risoluzione 2001/2199(INI) dell'11 dicembre 2003, è la presenza del mecenatismo. In particolare si tratta di considerare l'esistenza o meno di politiche aperte a partenariati di tipo pubblico/privato, la cui presenza o assenza influenza in modo sostanziale il contenuto delle espressioni culturali presenti nei vari Stati. Per capire se e come questi partenariati sono incentivati è molto utile considerare le riforme (che pure negli ultimi anni sono state considerevoli) in materia di politiche fiscali degli Stati. Il contatto fra politica culturale e politica fiscale è in questi casi

molto marcato ed evidente, poiché modifiche alla normativa fiscale possono avere implicazioni dirette, positive o negative, sulla cultura, in particolar modo per quanto riguarda l'indipendenza finanziaria del settore culturale. Il vantaggio più evidente dell'intersezione della politica fiscale con la sfera culturale è la sua neutralità: gli incentivi infatti non vengono destinati a una realtà specifica bensì, secondo criteri generici, all'uso dei privati che fanno scelte indipendenti di finanziamento. Considerando i risultati di studi su questo tipo di politiche fiscali a livello europeo, e le cifre relative ai finanziamenti stessi, ci si rende conto della disparità di vedute e differenza di realtà in ambito comunitario. Da una parte troviamo Paesi come il Regno Unito e i Paesi Bassi, che si sono dotati di strumenti e riforme avanzate per stimolare l'intervento privato nel settore culturale. I Paesi provenienti da un contesto politico di tipo socialista, come la Polonia, risentono invece molto dell'inibizione del settore privato in materia fiscale nazionale e presentano politiche diametralmente opposte. L'Italia si situa nel mezzo, lasciando inalterato il predominio statale a cui si affiancano iniziative private, spesso da parte di organismi bancari.

Per quanto riguarda lo spettacolo dal vivo si assiste, tuttavia, ad un progressivo aumento delle sponsorizzazioni, a cui corrisponde una diminuzione dei contributi da parte del governo centrale, soprattutto per quanto riguarda i Paesi dove vige una regolamentazione fiscale molto aperta alla presenza dei privati negli affari culturali²⁰².

La realtà assai poliedrica che riguarda l'oggetto stesso dell'intervento culturale pubblico, con le sue relazioni con la sfera privata, rende difficoltosa anche semplicemente la delimitazione degli ambiti su cui portare l'azione pubblica. Ciò perché la cultura non costituisce, in buona sostanza, un settore circoscritto di intervento pubblico come può essere, invece, quello della salute. Nonostante le disparità elencate sopra, è possibile tracciare alcuni punti fondamentali, condivisi, che costituiscono un approccio comune alle politiche culturali dei vari Paesi europei, o almeno di quelli dell'Europa occidentale. Essi sono una sorta di denominatore comune e sono rappresentati da: la necessità di garantire la libertà di espressione artistica; il riconoscimento della cultura come oggetto di politica pubblica; la necessità di restaurare e proteggere il patrimonio ed il repertorio artistico nazionale, il sostegno (anche se in misure ineguali) alle creazioni contemporanee; il riconoscimento delle culture e delle lingue

202 Cfr. lo studio "*Economia della cultura in Europa*" per la Commissione Europea (Direzione Generale per L'Educazione e la Cultura)

regionali; la preponderanza delle autorità locali, principali finanziatori delle attività culturali²⁰³.

V. *Circo ed arte di strada: la legislazione in Europa*

Tutte le compagnie europee di arte di strada, allorquando decidano di formalizzare il proprio *status*, sono imprese private indipendenti.

Riprendendo la suddivisione del Lacombe delle competenze istituzionali in materia di cultura vista sopra si possono muovere ora alcune osservazioni. Si nota per esempio che in quegli Stati in cui è stata scelta una gestione delle politiche culturali altamente centralizzata l'arte di strada e il circo vengono posti sotto la competenza del Ministero della Cultura. Ciò avviene, ma in misura minore, anche per Stati federali o molto decentralizzati, dove sebbene in concreto spetti alle singole comunità stabilire la direzione delle politiche culturali, viene creato a livello ministeriale un ufficio di competenza e di riferimento. Sebbene in alcuni Paesi, come Francia ed Italia, esista una Direzione specifica statale riservata al circo, in molti casi si ritrova un rimando di competenze agli organi responsabili delle arti drammatiche, del teatro o, in generale, dello spettacolo dal vivo. In altri casi ancora, come Spagna o Danimarca, esistono gruppi di lavoro specifici che creano un'azione mirata ad accrescere la consapevolezza delle questioni e dei problemi tipici di questo settore. Non è peraltro raro che tali gruppi di lavoro arrivino a considerare come scelta ideale, in campo giuridico, la sovrapposizione delle arti circensi con quelle teatrali²⁰⁴.

Va considerato innanzitutto che, per quanto riguarda l'Unione Europea o il Consiglio d'Europa, non esistono strumenti di "hard law" che considerino in maniera particolare né le arti di strada né il circo itinerante nel momento in cui questi si presentino slegati da manifestazioni o festival che li accolgono a cachet²⁰⁵.

203 Ibid. Ciò emerge anche dalle statistiche economico-culturali più aggiornate

204 "The situation of the circus in the EU Member States", (documento di lavoro), Direzione generale degli studi, serie Educazione e Cultura, Parlamento Europeo, novembre 2003, p. 9

205 Si tratta quindi della tipologia di spettacolo a libero esercizio, non commissionata da nessuno ma intrapresa

Tuttavia, le specificità tipiche di queste arti sono coperte da legislazioni che hanno per oggetto altri campi di applicazione: lo spettacolo, le infrastrutture, i trasporti, la mobilità degli artisti, la sicurezza lavorativa, la libertà di espressione artistica, la tutela degli animali²⁰⁶. Ciò costituisce naturalmente un grosso ostacolo allo sviluppo e all'evoluzione dell'arte di strada e delle arti circensi. Esse sono prive di un principio guida legislativo importante e consistente e devono costantemente riferirsi a normative che considerano in modo solo marginale alcune delle caratteristiche loro proprie. Inoltre le differenze normative che variano da Paese a Paese non fanno che complicare il quadro con cui i professionisti del settore devono confrontarsi.

La maggior parte dei regolamenti che si applicano all'arte di strada sono quindi promulgati a livello nazionale o locale. In linea di principio, le decisioni prese dalle Amministrazioni locali riguardano soprattutto le questioni di pubblica sicurezza o l'identificazione dei luoghi deputati ad ospitare gli eventi e gli spettacoli. La stessa cosa avviene per i circhi²⁰⁷. Vengono dunque rilasciate autorizzazioni che possono riguardare il numero di rappresentazioni, gli orari, le dimensioni e lo spazio occupabile, eccetera. Come è prevedibile, queste modalità variano continuamente da un'Amministrazione all'altra. La conseguenza è che gli artisti itineranti, le compagnie o i circhi sono obbligati a richiedere una ingente quantità di autorizzazioni durante una stagione di spettacolo. Peraltro, si tratta a volte di pratiche burocratiche non molto chiare e di difficoltosa espletazione, che implicano una notevole perdita di tempo. Inoltre rischiano, di fatto, di limitare la libertà di movimento dell'artista sul territorio. Questa tendenza varia comunque da caso a caso e bisogna riconoscere che proprio in Italia alcune realtà locali stanno iniziando a dotarsi di strumenti all'avanguardia soprattutto per quanto riguarda il libero esercizio come attività non commerciale²⁰⁸.

Se da una parte non esiste uno strumento legislativo europeo, non mancano però azioni di riconoscimento interne ai vari Stati. Sempre l'Italia è il primo paese a dotarsi di una legge dedicata allo spettacolo viaggiante: si tratta della Legge 18 marzo 1968, n. 337²⁰⁹. La legge, che stila un elenco delle varie attività di spettacolo con caratteristiche tali da essere definite

per spontanea iniziativa degli artisti, che di fatto non costituisce un rapporto lavorativo subordinato né può essere considerata una forma di lavoro nel senso tecnico del termine. A tal proposito vedi paragrafo successivo.

206 In particolare quest'ultimo punto ha suscitato un vero e proprio dibattito internazionale da parte di associazioni animaliste e rappresenta probabilmente la questione più considerata a livello giuridico per quanto riguarda gli spettacoli viaggianti.

207 *"The situation of the circus in the EU Member States"*, *op. cit.* pag. 10

208 Fra tutti, il nuovo regolamento comunale di Milano, vedi par.

209 Vedi sopra, par. 1.3.3

“viaggianti”, crea un regime vantaggioso a livello fiscale in favore degli operatori. Tuttavia, nel campo che a noi interessa, essa prende in considerazione esclusivamente il circo. Sarà il Decreto Ministeriale 28 febbraio 2005²¹⁰ a realizzare, anche se solo come un timido accenno, le richieste provenienti da più parti, ma nello specifico dalla Federazione Nazionale Artisti di Strada (FNAS), di un riconoscimento istituzionale dell'arte di strada come forma di spettacolo viaggiante. Con il nuovo decreto l'arte di strada si vede riservare un posto specifico all'interno dell'elenco delle attività di spettacolo viaggiante.

VI. Una modalità peculiare dell'arte di strada: lo spettacolo “a cappello”

Esiste una questione d'importanza capitale, sotto tutti i punti di vista – non solo quello giuridico, che va considerata allorché ci si riferisce all'arte di strada quasi. Si tratta della modalità con la quale essa viene svolta. Un'azione di riconoscimento ufficiale può essere infatti perpetrata solo a condizione di definire con precisione i limiti entro cui l'attività si svolge.

Per capire meglio di cosa si tratti, possiamo fare un paragone con altri settori dello spettacolo dal vivo. In uno spettacolo teatrale, di un'opera o di un'orchestra sinfonica, gli artisti sono legati a un luogo che ne ospita la performance attraverso un rapporto con una seconda persona giuridica. Normalmente, questa garantisce fra le altre cose anche la struttura e lo spazio indispensabili all'esecuzione e che solitamente stabilisce anche un rapporto di tipo esclusivo con il pubblico – solo chi acquista il biglietto può accedere alla performance. Ciò, indipendentemente dall'ordinamento giuridico in cui si viene a situare lo spettacolo, viene di solito inquadrato nell'ambito del rapporto di lavoro speciale²¹¹, in cui la specialità risulta dalla particolare posizione del lavoratore subordinato – l'artista, nel nostro caso.

Attraverso la stipulazione di un contratto, l'artista si pone, temporaneamente o meno, alle dipendenze di un datore di lavoro (una Fondazione lirica o qualsiasi altra organizzazione

210 Cfr. par. 1.3.8

211 G. Mazzoni, *Manuale di diritto del lavoro*, Giuffrè, 1990, pag 775 e seguenti

privata o anche un'Amministrazione pubblica) alle condizioni specifiche di volta in volta definite all'interno del contratto. In quanto tale, questa tipologia di rapporto garantisce l'espletamento di una serie di necessità fra le quali, non ultima, l'assicurazione sociale, che può giustamente essere invocata come il mezzo tecnico per tutelare la sicurezza sociale dei lavoratori.

Un'artista di strada può riferirsi a questo tipo di rapporto lavorativo quando viene chiamato ad esibirsi in un festival o in un qualsiasi evento programmato e gestito da terzi, per il quale si rende necessaria la formalizzazione attraverso contratto. Ne conseguirà anche una copertura assicurativa, la fiscalizzazione dell'attività, la tutela sanitaria e tutta quella serie di contingenze tipiche di qualsiasi rapporto di lavoro subordinato. Questo tipo di attività, che avviene dietro compenso e che permette di far rientrare l'arte di strada nel quadro della prestazione artistica, è detta “a cachet”.

Preferiamo lasciare per il momento da parte la trattazione relativa a questo tipo di attività per introdurre un'altra modalità peculiare dell'arte di strada e che esula da qualsiasi parametro considerabile nei termini qui presentati. Si tratta del libero esercizio dell'attività di spettacolo di strada, comunemente chiamato “a cappello”. Questa denominazione proviene dal tipico momento conclusivo dello spettacolo in cui l'artista passa fra il pubblico per ricevere un contributo libero dai presenti. In sostanza, il libero esercizio consiste nella spontanea scelta di un artista o di una compagnia di portare in uno spazio pubblico, solitamente una piazza o una via pedonale, la propria performance, rendendone automaticamente l'accesso disponibile a chiunque lo desideri. Viene in tal modo scavalcato qualsiasi rapporto con terzi che svolgano il ruolo di intermediario fra pubblico ed artista: l'attività riguarda esclusivamente questi due soggetti, senza peraltro che vi sia alcun rapporto formale fra essi dal momento in cui l'accesso allo spettacolo è del tutto gratuito ed autonomo. Come si è visto nel primo capitolo, questa tipologia rappresenta il naturale modo d'essere dell'arte di strada. Si tratta insomma della sua piattaforma evolutiva attraverso il tempo, la sua modalità per così dire innata, che la caratterizza e la rende unica in mezzo ad altre configurazioni di spettacolo. Esagerando, si potrebbe persino asserire che qualsiasi tipo spettacolo che venga portato all'aperto e che operi “a cappello” sia automaticamente una forma di arte di strada.

Ovviamente, ciò impone una riflessione profonda sulle relazioni che possono – o non possono – intercorrere fra questa antica modalità di spettacolo e i moderni standard che definiscono il

rapporto di lavoro nello spettacolo, compresi i suoi elementi fondamentali come i rapporti di assicurazione sociale. Si potrebbe obiettare subito che nella maggior parte dei Paesi europei questo tipo di rapporto, a differenza di quello lavorativo alla cui origine è individuato un atto contrattuale, si costituisce sempre *ope legis*. Quando si verificano specifici fatti giuridici oggettivi, come l'esercizio di attività previste, a questi fatti si devono ricollegare determinati effetti giuridici cioè, in questo caso, la costituzione di un rapporto giuridico assicurativo. La questione non è però risolta poiché il nodo del problema esiste a monte di questa constatazione: affinché siano applicati i dispositivi previsti dalla legge, infatti, è necessario che esista un rapporto di lavoro e che questo risulti da documenti o prove certe. Caso che non è certamente proprio dell'attività “a cappello”.

Se ciò è vero per la questione dell'assicurazione sociale, è possibile estenderne il concetto a tutti gli ambiti del rapporto di lavoro subordinato. Non sarà difficile capire come in definitiva il libero esercizio non possa essere considerato, sul piano giuridico, come forma di lavoro *tout court*, né tanto meno come attività commerciale.

La presenza di questo tipo di attività è però distribuita in maniera differente in Europa e ritenere che costituisca, ad oggi, la forma più diffusa significa cadere in errore. Esistono Paesi, quali la Francia o il Belgio, dove sostanzialmente essa è ridotta ai minimi termini e viene considerata più come un espediente che come una possibile configurazione artistica. Altrove invece la presenza dell'attività “a cappello” si è talmente affermata da risultare paritetica se non prevalente sulla modalità “a cachet”, il che avviene soprattutto in quei Paesi che non hanno ancora portato a compimento un processo di riconoscimento ufficiale dell'arte di strada, come ad esempio la Spagna²¹². In questi casi, si possono creare autonomamente veri e propri “quartieri” o zone deputate ad ospitare le performance, come Las Ramblas a Barcellona o il mirador San Nicolas di Granada, la cui esistenza però non sempre è vista di buon occhio dalla cittadinanza residente.

Nei Paesi dove questa è molto presente – e l'Italia fa parte di questa categoria – essa viene comunque percepita da parte di artisti e appassionati in un modo molto profondo e le viene attribuita una grande importanza. Non è raro sentirsi dire dagli artisti che questo elemento è il più significativo fra quelli che riguardano l'arte di strada ed è anche quello che più va tutelato. Esso è considerato quasi come un diritto inalienabile dell'artista e, in generale, di qualsiasi

212 Vedi infra, paragrafo 2.4.3

essere umano, prima ancora che come una forma di lavoro. Il suo valore è determinato, secondo i suoi sostenitori, da varie componenti. C'è innanzitutto la libertà personale dell'artista che viene espressa nella sua forma più immediata e autentica possibile, in cui egli si trova sullo stesso piano degli spettatori, in assenza di palcoscenico – o meglio, l'intera piazza diventa un enorme palcoscenico vivente. C'è il contenuto estetico della performance, che se ben eseguita crea attorno a sé un ambiente sociale altrimenti impossibile da riprodurre, e che in un contesto urbano già di per sé significativo va ad accrescerne il valore. C'è un ruolo formativo svolto dal binomio artista-spettacolo tanto verso il pubblico quanto verso altri artisti (si pensi al teatro politico di strada per il primo caso, ai programmi di formazione itinerante nel secondo). C'è infine, ma non ultimo per importanza, il ruolo concreto che gli spettacoli di strada possono svolgere nel trasformare uno spazio pubblico da un luogo di passaggio e movimento, come sempre più sono percepiti gli spazi urbani oggi²¹³, ad uno di vita sociale reale, che ripopola il tessuto urbano di attività generatrici di nuovi significati culturali.

D'altro lato, però, se è vero che il libero esercizio non è inquadrabile da alcun dispositivo giuridico in materia di lavoro, ciò non significa che non venga considerato sul profilo normativo in alcun modo.

Non essendo possibile inquadralo sul piano commerciale né sul piano lavorativo (dal momento che non esistono leggi che permettono di considerarlo come tale) laddove esso viene preso in considerazione, il suo svolgimento finisce per essere disciplinato da disposizioni relative all'ordine pubblico ed alla pubblica sicurezza, cioè dall'unico campo a cui indubbiamente l'arte di strada appartiene. Purtroppo però occorre constatare che spesso essa viene stimata più come un *problema* di ordine pubblico da contenere che come un'opportunità da sfruttare, anche in ragione della variazione qualitativa con cui questo tipo di spettacoli si può presentare di volta in volta. Tuttavia resta vero che sovente la cittadinanza o i residenti di un quartiere in cui si svolgono spesso spettacoli di strada mostrano una scarsa propensione a considerare come altamente qualificate le performance a cui assistono, anche quando queste lo sono a tutti gli effetti. Celebre è, a tal proposito, la vicenda che ha coinvolto Joshua Bell il 12 gennaio 2007: il famoso violinista americano aveva accettato di suonare per strada, di fronte alla Enfant Plaza Station di Washington, in totale anonimato per verificare se e come la gente avesse reagito alla sua presenza e al suo talento, eseguendo alcune composizioni di

213 Cfr S. Vicari Haddock, *La città contemporanea*, op cit, Cap. 4

Bach molto conosciute come *La ciaccona* su un violino Stradivari del 1717. Nonostante l'impegno della performance, durata 43 minuti, Bell ha riferito al Washington Post (che ha coordinato l'esperimento): “è stato veramente strano, era come se la gente...mi ignorasse. Quando ti esibisci per un pubblico pagante il tuo valore è già riconosciuto. Ma lì, ho pensato: perché non mi apprezzano?²¹⁴”. Su circa 1000 persone passate di fronte a lui durante l'arco della sua esibizione soltanto una donna l'ha riconosciuto e in pochi ne hanno apprezzato il talento.

Alla base di questa vicenda vi è sicuramente la constatazione che non è solo il talento a rendere un musicista un bravo artista di strada. Sembra infatti importante soprattutto una questione di *status* sociale dell'artista nel momento in cui questo si esibisce fuori dai luoghi deputati ad ospitarlo. Non è infrequente che alcuni artisti vengano cacciati dalle piazze dove si stanno esibendo sulla base di regolamenti locali poco chiari, o completamente lacunosi, che non prendono affatto in considerazione la tipologia e la qualità di spettacolo che viene presentata.

La questione della condizione dell'artista è un argomento ricchissimo, affrontato sul piano internazionale da due strumenti che ci sembrano rilevanti: innanzitutto dal testo UNESCO della Raccomandazione relativa alla condizione dell'artista del 1980 e, più recentemente, dalla Risoluzione sullo Status Sociale dell'artista in Europa (2006/2249(INI)) varata dal Parlamento Europeo²¹⁵.

VII. *Gli strumenti internazionali relativi alla condizione dell'artista*

Bisogna subito chiarire che, testo alla mano, non si tratta di strumenti che possano risolvere in modo diretto la questione fin qui considerata. Sono certamente disposizioni molto significative, anche se di portata forse molto ampia, ma sarebbe una forzatura interpretarle come un'azione di promozione, supporto e affermazione della figura dell'artista di strada

214 Cfr articolo apparso su La Repubblica, 9 aprile 2007

215 Vedi supra, pag 22

libero, del *busker*, per usare la terminologia specifica di questo ambito, intento a eseguire liberamente la propria performance. Il motivo è presto detto: entrambi si riferiscono fondamentalmente all'artista in quanto lavoratore.

Analizziamo ora il testo della Raccomandazione UNESCO sulla condizione dell'artista, del 1980. Il punto fondamentale del testo è costituito dal Paragrafo 1, che ospita le definizioni principali a cui si richiamano i concetti espressi lungo tutto il testo. Si tratta delle definizioni di *artista* e di *condizione*.

Per *artista*, dice il testo a par. 1.1, si deve intendere “*ogni persona che crei o partecipi attraverso la propria interpretazione alla creazione o ricreazione di opere d'arte, che consideri la sua creazione artistica come un elemento essenziale della propria vita, che contribuisca allo sviluppo dell'arte e della cultura e che sia riconosciuto o aspiri a essere riconosciuto come artista, essendo legata o meno attraverso una relazione di lavoro ad una qualsiasi associazione*”. E' chiaro che la Raccomandazione mira ad ampliare il più possibile il concetto di artista in modo da esprimerne una definizione basata sul rapporto intimo fra atto creativo e creatore, fra performance e performer.

Notevolmente estesa è poi la definizione di *condizione* (par. 1.2): essa designa da un lato “*la posizione che, sul piano morale, si riconosce agli artisti (definiti alla stregua del par. 1.1) sulla base dell'importanza attribuita al ruolo che essi sono chiamati a rivestire*” e, dall'altro lato, “*il riconoscimento delle libertà e dei diritti, compresi i diritti morali, economici e sociali, in particolare in materia di reddito e protezione sociale, di cui gli artisti devono beneficiare*”.

Il Paragrafo 2 si occupa invece di identificare e circoscrivere il campo d'applicazione della Raccomandazione, precisando che essa viene applicata a tutti gli artisti come definiti dal Paragrafo 1.1 “*qualunque sia la disciplina o la forma d'arte che questi artisti praticano*”. Essa inoltre riveste un ruolo importante anche perché puntualizza che il suo contenuto si applica allo stesso modo a tutti gli autori e creatori definiti ai sensi della Convenzione Universale sul Diritto di Autore e della Convenzione di Berna, così come agli interpreti o esecutori, definiti ai sensi della Convenzione di Roma del 1961 sulla protezione degli artisti interpreti o esecutori, dei produttori di fonogrammi e degli organismi di radiodiffusione.

I Principi essenziali su cui è impostato il documento UNESCO sono espressi nel Paragrafo 3 e nei suoi sotto-paragrafi.

Trattandosi di uno strumento non vincolante, com'è ovvio nel caso di una Raccomandazione, essa si limita a ribadire ciò che gli Stati membri dovrebbero fare ai sensi delle necessità evidenziate dai vari punti che la costituiscono, o ad invitarli a intraprendere delle attività concrete al fine di garantire le condizioni auspicabili per gli artisti nelle rispettive società.

Innanzitutto gli Stati membri, al fine di arricchire l'identità culturale ed il patrimonio spirituale di differenti società, *“dovrebbero assicurare l'accesso all'arte a tutto l'insieme della popolazione”* (Par 3.1). Inoltre essi *“dovrebbero incoraggiare”* ogni attività destinata a valorizzare il contributo degli artisti allo sviluppo culturale (Par 3.2). La Raccomandazione mira a far prendere coscienza del ruolo essenziale dell'arte nella vita e nello sviluppo della persona, al fine di garantire una protezione efficace agli artisti e agli esecutori nel nome della loro libertà creativa. Gli Stati, quindi, *“prenderanno ogni misura utile per stimolare la creazione artistica [...] in particolare attraverso misure in grado di assicurare la libertà dell'artista”* (Par 3.3), garantendo a questa categoria il diritto di accedere o costituire organizzazioni sindacali e professionali e facendo sì che queste organizzazioni possano prendere parte all'elaborazione delle politiche culturali e delle politiche del lavoro, compresi i percorsi formativi artistici (Par. 3.4). Il paragrafo 3.5 ha quasi una funzione introduttiva alle tematiche trattate nella sezione successiva, dedicata alla questione importante della formazione artistica. In ultimo, i paragrafi 3.6 – 3.8 si occupano di mettere in relazione l'oggetto della presente Raccomandazione con il contenuto della Dichiarazione Universale dei Diritti dell'Uomo.

Come preannunciato, l'insegnamento, la trasmissione dei saperi e l'aggiornamento delle tecniche necessarie allo sviluppo e all'espressione del talento artistico sono contenuti nel Paragrafo 4.

In esso si trova sostanzialmente un lungo elenco di attività specifiche che gli Stati membri dovrebbero intraprendere al fine di garantire quanto sopra. In particolare, essi dovrebbero *“conferire un'attenzione particolare ai bisogni degli artisti tradizionali per facilitarne soprattutto i viaggi all'interno e all'esterno delle frontiere del proprio paese”*. Tuttavia, è interessante notare che la Raccomandazione si preoccupa qui di fare in modo che il rapporto fra artista e società non sia a senso unico, ma che preveda anche una sensibilità accresciuta dei talenti nei confronti delle specifiche situazioni in cui le varie personalità creative vengono a trovarsi. Se è vero che spesso questa caratteristica fa già parte della riflessione degli artisti contemporanei, è comunque significativo che gli Stati, *“nella misura del possibile e senza*

pregiudicare la libertà e la dipendenza” di artisti ed educatori, sono invitati ad avviare e sostenere attivamente iniziative finalizzate a fornire agli artisti, durante il periodo della loro formazione, una coscienza autentica “*dell'identità culturale della loro comunità, della cultura tradizionale e del folklore*” nell'ottica di affermare l'identità culturale delle proprie culture.

Lo *status* sociale dell'artista è trattato dal Paragrafo 5 . In particolare, l'artista dovrebbe beneficiare dei diritti conferiti ad una categoria comparabile della popolazione attiva in materia di occupazione, condizioni di vita e di lavoro; allo stesso modo anche gli artisti *indipendenti* dovrebbero beneficiare di una adeguata tutela in materia di protezione sociale ed introiti (5.3). Compare poi un richiamo esplicito alle Convenzioni citate nel Preambolo, riguardo alle quali gli Stati membri dovrebbero “*prendere tutte le misure al fine di estenderne il campo di applicazione, la portata e l'efficacia*” (5.4).

Il Paragrafo 6, nella sua articolazione, elenca invece una serie di punti e di attività finalizzate a meglio inquadrare le caratteristiche e le necessità degli artisti riguardo alle condizioni di lavoro e alle modalità di impiego, nonché alle condizioni di vita quotidiana. La Raccomandazione abbraccia ogni possibile aspetto della relazione dell'artista con il mondo del lavoro e si preoccupa di fornire delle misure utili al fine di rendere più stabile ed efficace il concetto di artista come lavoratore, legato quindi non solo alla sfera economica della società ma soprattutto allo sviluppo sociale, culturale ed economico delle comunità che lo ospitano. Questo giustifica quindi la trattazione in più momenti (6.3, 6.4, 6.6) circa le organizzazioni sindacali e professionali degli artisti e i diritti che queste dovrebbero vedersi accordare. Non manca qui un richiamo specifico a varie categorie di artisti inserite all'interno della trattazione di questioni attinenti alla loro attività creativa: poeti, scrittori, interpreti, artisti del circo.

E' poi interessante soffermarsi sul punto dedicato interamente alla questione del valore economico delle opere d'arte (6.7), sia in termini di reddito degli artisti, sia in termini di tassazione delle opere. Questo punto esprime una visione moderna della produzione artistica, caratterizzata da una dimensione economica specifica in relazione allo sviluppo tecnologico²¹⁶. A tale riguardo infatti gli Stati membri: a) in funzione del carattere aleatorio del reddito degli artisti e delle “*fluttazioni brusche*” a cui questo può essere soggetto e convinti del fatto che “*molti mestieri artistici non possano essere esercitati se non per un periodo relativamente breve della propria vita*”, sono invitati a prevedere per talune categorie

216M. Trimarchi, *Economia e cultura: organizzazione e finanziamento delle istituzioni culturali*, pagg. 33 – 41, Franco Angeli editore, Milano, 1993.

di artisti “*il conferimento di un diritto di pensione in funzione della durata delle loro carriere e non dell'età*”, così come a monitorare il sistema fiscale in modo che esso tenga conto delle condizioni particolari di queste attività; b) “*sono invitati a prevedere [...] un'assistenza medica adeguata*” ai lavori artistici; c) infine poiché “*un'opera d'arte non deve essere considerata né come un bene di consumo né come un investimento*”, sono invitati a eliminare ogni tassazione che colpisca indirettamente il prezzo di un'opera o di una rappresentazione, non solo a livello della creazione ma anche della diffusione al pubblico, nell'interesse degli artisti o dello sviluppo delle arti.

Il Paragrafo 8, invece, richiama la Raccomandazione UNESCO riguardante la “Partecipazione ed il contributo delle masse popolari alla vita culturale”, al fine di garantire un dibattito costruttivo fra gli artisti e le loro Organizzazioni e le Amministrazioni per quanto riguarda le decisioni o le delibere in materia di: a) miglioramento della situazione dell'artista nella società; b) promozione della cultura e delle arti nella collettività; c) incoraggiamento alla cooperazione culturale internazionale.

Come è possibile mettere in opera ed utilizzare nel modo più appropriato i contenuti della Raccomandazione? A questa domanda risponde il Paragrafo 8: gli Stati membri dovrebbero sforzarsi di elargire e completare la propria azione cooperando con “*tutti gli organismi nazionali ed internazionali la cui attività è in rapporto con gli obiettivi della presente Raccomandazione, in particolare con le commissioni nazionali UNESCO e le organizzazioni nazionali ed internazionali di artisti, l'Organizzazione internazionale del lavoro e l'Organizzazione mondiale della proprietà intellettuale*”. Gli Stati, inoltre dovrebbero sostenere l'azione di questi organismi attraverso i mezzi più appropriati al fine di assicurare la cooperazione internazionale che permetta agli artisti di godere delle disposizioni contenute nella Raccomandazione e di vedersi riconosciuta la condizione ad essa in oggetto.

La Risoluzione del parlamento europeo sullo status sociale dell'artista in Europa 7 giugno 2007 accoglie e rielabora in termini pratici gli obiettivi generali proposti dalla Comunicazione COM(2007) 242²¹⁷, ed è quindi strettamente connessa al suo contenuto. L'ambito principale su cui si orienta il testo è essenzialmente quello della mobilità degli artisti e delle opere. In questo senso, la Risoluzione mira a creare un compromesso virtuoso di cooperazione fra gli

217 Comunicazione su un'Agenda Europea per la Cultura in un mondo in via di globalizzazione Cfr. par. 2.2 II

Stati, le Istituzioni sovranazionali e il mondo della cultura. In sostanza, dunque, la Risoluzione corrisponde a un primo tentativo di concretizzare i contenuti della Comunicazione COM(2007) 242. La cooperazione fra i vari attori in gioco è peraltro gestita grazie all'adozione del metodo di coordinamento elaborato in base ai principi della strategia di Lisbona, e costituito dal modello MCA, su cui ci si è già soffermati²¹⁸.

Innanzitutto, i *considerata* della Risoluzione cercano di fare chiarezza sulla definizione della professione di “artista” e mostrano un approccio consapevole delle principali problematiche che coinvolgono il mondo dell'arte oggi, in tutte le sue forme. Il punto di vista da cui muove il testo è infatti molto chiaro e può essere riassunto dall'alinea H: *“ancora oggi risulta praticamente impossibile per un artista in Europa ricostruire la sua carriera professionale”*. , Vengono mosse anche alcune considerazioni a nostro avviso importanti, come la tipologia di attività perché *“è essenziale distinguere le attività artistiche amatoriali da quelle dei professionisti”* (alinea Q). Questo approccio ha dopotutto prodotto in diversi casi un buon sistema di tutela e regolamentazione²¹⁹. Gli alinea F e G affermano un concetto molto interessante: *“nessun artista è totalmente al riparo dalla precarietà in nessuna fase del suo percorso professionale”* e quindi *“la natura aleatoria e talvolta incerta della professione artistica deve essere necessariamente compensata dalla garanzia di una protezione sociale sicura”*. La precarietà e la natura incerta degli impieghi artistici è oggetto di preoccupazione da parte del testo in diversi momenti.

Per quanto invece riguarda la mobilità, vengono sottolineati alcuni problemi che avremo modo di trattare più avanti²²⁰, in particolare sulla libera circolazione degli artisti in quanto lavoratori e sulle varie limitazioni *“dovute alle possibili disposizioni transitorie previste dal trattato di adesione”* (alinea M).

Il corpo vero e proprio del testo, invece tratta per prima cosa la situazione contrattuale. Anche qui, dunque, l'artista è considerato in quanto lavoratore a contratto e di conseguenza solo pochi punti della presente Risoluzione possono essere applicati con beneficio al caso del libero esercizio dell'arte di strada.

Viene subito resa evidente la necessità di prendere in considerazione la natura atipica dei

218 Metodo di Coordinamento Aperto, cfr. nota 162 e nota 165

219 L'adozione di distinzioni di questo tipo è estremamente importante per un intervento legislativo specifico e puntuale. La Francia ha adottato con successo un modello di gestione dello spettacolo dal vivo che si basa proprio sulla distinzione qualitativa fra le categorie di spettacolo. La Risoluzione, evidentemente, tiene anche conto di queste realtà virtuose. Cfr. par. 2.4 I e 2.4 II

220 Vedi *infra*, par. 3.5

metodi di lavoro dell'artista e di tutte le professioni sceniche. Di conseguenza, gli Stati Membri sono invitati a *“sviluppare o applicare un quadro giuridico e istituzionale al fine di sostenere la creazione artistica mediante l'adozione o l'attuazione di una serie di misure coerenti e globali che riguardino la situazione contrattuale, la sicurezza sociale, l'assicurazione malattia, la tassazione diretta e indiretta e la conformità alle norme europee”* (art. 1).

Gli artt. 6 – 20, invece, si occupano del problema più importante: la protezione dell'artista. Viene innanzitutto auspicata, all'art. 6, l'adozione da parte di tutti gli Stati Membri, di un *“registro professionale europeo”* del tipo EUROPASS per gli artisti, previa consultazione del settore artistico stesso, *“nel quale potrebbero figurare il loro statuto, la natura e la durata dei successivi contratti nonché i dati dei loro datori di lavoro o dei prestatori di servizi che li ingaggiano”*.

Si invita poi, in base all'art. 8, alla preparazione di un manuale pratico che contenga deliberazioni in materia di assicurazione contro la malattia e la disoccupazione. Gli artt. 8 – 12 introducono invece l'idea di uno speciale strumento dedicato agli artisti europei, una carta elettronica europea di sicurezza sociale che, *“contenendo tutte le informazioni concernenti l'artista, potrebbe risolvere alcuni problemi inerenti alla sua professione”* (art. 11). Attraverso questa carta sarebbe possibile differenziare le necessità di un artista da quelle di un lavoratore di natura più ordinaria.

L'art. 15 invece contiene una richiesta interessante ai fini di questo lavoro, perchè mette in risalto la necessità di conferire un'attenzione particolare all'ambito formativo e pedagogico dell'arte e dello spettacolo. Gli Stati Membri, quindi, sono invitati a riconoscere *“a livello comunitario di diplomi e altri certificati rilasciati dai conservatori e dalle scuole artistiche nazionali europee e da altre scuole ufficiali delle arti dello spettacolo, in modo da consentire ai loro titolari di lavorare e studiare in tutti gli Stati membri”*. Viene poi sollecitata anche una generica promozione degli studi artistici formali, necessari a garantire una solida formazione professionale. È sottolineata quindi l'urgenza di *“proporre iniziative su scala europea per facilitare il riconoscimento di diplomi e altri certificati rilasciati dai conservatori e dalle scuole artistiche nazionali di paesi terzi, al fine di favorire la mobilità degli artisti verso gli Stati membri”*. Come si è accennato prima, infatti, le preoccupazioni maggiori ruotano attorno alla grande questione della mobilità lavorativa.

A questo proposito gioca quindi un ruolo importante proprio la politica dei visti e della

mobilità non solo intracomunitaria ma anche dei lavoratori di paesi terzi. Persiste infatti una grande difficoltà, che ruota attorno alla breve durata dei contratti lavorativi, per alcuni artisti europei ad ottenere i visti necessari per il rilascio del permesso di lavoro. Viene quindi ipotizzata la possibilità di risolvere la questione con un visto temporaneo per gli artisti europei ed extraeuropei.

La sezione successiva si prende carico della formazione artistica, un tipo di studio che dura “lungo tutto l'arco della vita”. L'art. 25 invita gli Stati membri a creare strutture specializzate di formazione e tirocinio destinate ai professionisti del settore culturale. L'art. 27, invece, ricorda un punto fondamentale che deve essere tenuto presente nella relazione con un artista lavoratore: tutti gli artisti esercitano infatti la loro attività in modo permanente, non limitandosi alle ore di prestazione artistica o di spettacolo sulla scena. Significa che non è possibile né giusto considerare la prestazione artistica come l'unico ambito in cui si esaurisce l'impegno dell'artista, che invece coinvolge l'intera sua vita. Di conseguenza si afferma un principio fondamentale, enunciato dall'art. 28: le ore di allenamento e prove costituiscono a pieno titolo ore di lavoro effettivo di cui è necessario tener conto “sia durante i periodi di disoccupazione che a fini pensionistici”. Ciò è particolarmente importante proprio nel contesto di un'artista del circo o di un'artista di strada: dietro ad una *routine* di pochi minuti, infatti, sono spesso nascosto mesi di lavoro quotidiano.

Le urgenze sottolineate dal testo della Risoluzione appaiono ancora più vere se si analizza in dettaglio lo *status* sociale attuale degli artisti di strada in Europa. I prossimi paragrafi (3.2, 3.3 e 3.4) si occuperanno proprio di questo. Sarà semplice rendersi conto che, ancora oggi, esistono in Europa delle situazioni estremamente differenziate e che la condizione dell'artista e del suo lavoro – e in particolare dell'artista di strada – è ancora distante dal riconoscimento di una piena dignità. Alcuni Paesi hanno adottato con successo le proposte e le strategie contenute nelle Risoluzioni e nelle Raccomandazioni relative allo *status* degli artisti, a volte anche prima che questi testi fossero redatti²²¹.

221 È il caso del Belgio e della Francia, dove da diversi decenni è presente il regime di intermittenza dello spettacolo. Cfr. par. 3.3 II

VIII. Una disparità fra la pista e la strada

Su un piano generale, bisogna osservare che le arti circensi godono di un livello di riconoscimento senza dubbio maggiore rispetto alle arti di strada. Se le cose stanno così è probabilmente a causa della sovrapposizione che spesso viene operata, in materia di organizzazione istituzionale delle competenze, fra i due settori. Sebbene ci siano delle differenze qualitative in materia circense fra le politiche culturali dei differenti paesi (ad esempio, la predilezione per il *nouveau cirque* in Francia a fronte del circo tradizionale di Fiandre e Danimarca), esistono tuttavia delle identificazioni e dei programmi di finanziamento, comuni a molti paesi dell'Unione Europea, che pongono il circo sullo stesso piano del teatro o dell'opera²²². Le politiche di sostegno alla formazione in ambito circense sono allo stesso modo più sviluppate e di conseguenza più strutturate al loro interno.

Invece, riguardo alle arti di strada, la questione dell'intervento pubblico semplicemente sembra non esistere. O meglio, esiste nella misura in cui i finanziamenti pubblici debbano essere attribuiti a dei festival o a degli eventi collegati direttamente all'arte di strada in modo molto specifico. Tuttavia, la politica culturale non deve necessariamente prendere in considerazione il settore delle arti di strada perché ciò avvenga e, di conseguenza, la presenza di tali finanziamenti non può essere interpretata come una testimonianza di una chiara volontà di riconoscere e sostenere queste discipline. Semplicemente, si tratta di politiche culturali non specifiche. Spesso avviene quindi che le organizzazioni che lavorano con l'arte di strada, le associazioni o le singole compagnie, debbano rivolgersi ai dispositivi legislativi specifici del teatro o del circo.

Fortunatamente però esistono alcune realtà che si distinguono per un atteggiamento particolarmente virtuoso e che tengono conto in modo specifico delle caratteristiche dell'arte di strada. Il che significa non solo adottare una politica puntuale, ma anche disporre e monitorare la funzionalità di organismi dedicati al settore, garantirne la visibilità e la promozione al pubblico, sostenere in maniera non ambigua le iniziative e assistere la formazione in seno alle discipline del settore.

Si preferisce, per ora, rimandare una trattazione più dettagliata ai paragrafi successivi anticipando qui il ruolo dello Stato francese come vero e proprio motore trainante, in ambito europeo, delle politiche culturali specifiche per l'arte di strada. Questo impegno è già evidente

²²² In particolare, oltre a Francia e Belgio, si ricorda l'Italia, l'Irlanda, la Spagna, la Finlandia e la Norvegia

da qualche anno anche per la situazione delle arti circensi. Secondo lo Studio per il Parlamento Europeo sulla situazione del circo nei Paesi membri dell'Unione Europea, “*la Francia e l'Italia sono decisamente i Paesi più generosi in termini di sostegno finanziario ai circhi*”²²³. In ogni caso, secondo alcuni specialisti francesi, “*bisogna ammettere comunque che, in Francia, il settore del circo e delle arti di strada restano dei «parenti poveri» rispetto ai dispositivi ed alle somme concesse al teatro, all'opera o alla danza*”²²⁴.

E' importante soffermarsi, invece, sull'interessante differenza che esiste fra le politiche culturali a livello nazionale e quelle a livello sub-nazionale. Se gli Stati non mostrano una particolare attenzione verso le arti di strada, lo stesso non si può dire per le comunità locali o linguistiche, le regioni e, soprattutto, le amministrazioni comunali.

Sarebbe ingiusto ritenere che si tratti solo di interessi di piccola portata. Queste realtà rivestono allo stesso tempo, a seconda delle circostanze, il ruolo di organizzatori e finanziatori di eventi e manifestazioni in strada. L'obiettivo è spesso duplice, da una parte quello di sfruttare il potenziale attrattivo di questi spettacoli per incrementare l'afflusso turistico, dall'altra quello di integrare gli spazi pubblici con performance di qualità che possano impreziosir il contesto ambientale. Certamente allora si tratta di azioni intraprese al fine di ottenere un vantaggio – sostanzialmente di tipo economico, anche se indiretto – piuttosto che per affermare una volontà politica in favore della creazione di nuove forme artistiche. Tuttavia non è in errore chi ritiene che le due questioni possano andare di pari passo.

Ciò non significa che i rapporti con le autorità locali siano privi di inconvenienti. Nel paragrafo precedente si sono illustrate le difficoltà che possono insorgere da questa frammentazione, o meglio da questa suddivisione delle competenze fra unità locali, limitate.

Se a questo si affianca la considerazione che esistono pochissime realtà di formazione e insegnamento specifico dell'arte di strada²²⁵, tutto quanto porta a pensare che le politiche culturali in questo ambito, dove presenti, vengano elaborate a partire da una necessità specifica. Mentre per i settori artistici più tradizionali e classici (teatro, musica, danza e, con qualche riserva, il circo) le politiche culturali si esplicitano in una precisa volontà

223 “*The situation of the circus in the EU Member States*”, *op. cit.* pag. 10

224 L. di Gioia, A. Gonon, S. Chaumier, “*Politiques culturelles en faveur des arts de la rue et des arts de la piste en Europe*”, studio coordinato dal Centre de Recherche sur la Culture, les Musées et la Diffusion des savoirs (CRCMD) de l'Université de Bourgogne, pubblicato da Hors les murs, Francia, 2006

225 Praticamente solo in Francia e Belgio, con qualche esempio in Irlanda.

amministrativa che mette in moto interventi legislativi, per l'arte di strada sembrano esistere soprattutto delle azioni basate su politiche-tampone, nell'intento di reagire ad una situazione specifica a seguito della contingente richiesta delle categorie interessate²²⁶.

226 “*Politiques culturelles en faveur des arts de la rue et des arts de la piste en Europe*”, *op. cit.*

3.2 ALCUNI ESEMPI DI POLITICHE CULTURALI

3.2.1 Premessa

Il livello del riconoscimento politico ed artistico dell'arte di strada, come è ora intuibile, è assolutamente variabile. In Europa le differenze con cui tale riconoscimento si manifesta o non si manifesta varia molto a seconda dei Paesi presi in esame e, addirittura, a livello sub-nazionale o comunale.

Resta in ogni caso certo che, se paragonata ai trattamenti riservati ad altre forme d'arte, l'arte di strada si trova in una posizione molto modesta. Da quanto detto si può dedurre che la situazione europea non è affatto estranea a un percorso di avvicinamento alle espressioni artistiche in strada: bisogna solo prendere atto che questo movimento di legittimazione sta procedendo, negli ultimi anni, a macchia di leopardo. In questo processo sono evidenti differenti tipologie di approccio alla questione: alcuni Paesi si mostrano virtuosi ed attenti mentre altri non sono che all'inizio di un percorso di riconoscimento. Altri ancora, semplicemente non considerano il fenomeno in nessun modo.

Una variabile di cui si deve necessariamente tenere conto nel momento in cui si cerca di esaminare le varie normative presenti nel territorio comunitario è, in questo caso, il rapporto che gli strumenti giuridici fanno intercorrere fra le arti circensi e le arti di strada, di cui si è detto sopra. La politica culturale in favore di queste discipline dipende in gran parte dalla configurazione che esse assumono di fronte al legislatore, sarà quindi importante considerare le differenze che intercorrono fra i Paesi che assimilano le une alle altre, creando una politica non specifica di intervento, e quelli che, al contrario, mantengono una separazione di fatto, con una politica specifica di intervento per ciascuna disciplina.

Si potrà allora catalogare i vari Stati in base al livello di riconoscimento accordato alle arti di strada ed alle arti circensi ottenendo tre gruppi principali:

- Paesi dove le arti di strada sono riconosciute in forma indipendente e considerate di

conseguenza nelle proprie specificità, in modo diverso dalle arti circensi. Le politiche culturali relative prevedranno quindi l'attuazione di dispositivi dedicati e di finanziamenti tanto agli eventi artistici quanto agli enti di formazione. Si tratta naturalmente della situazione ideale, sul piano delle politiche culturali, per l'esistenza dell'arte di strada.

- Paesi dove le arti di strada e le arti circensi sono riconosciute, ma non distinte fra di loro. Le politiche culturali saranno quindi non specifiche, mettendo a disposizione sovvenzioni per progetti generici a cui si dovranno rivolgere di volta in volta gli interessati. Gli enti di formazione professionale sono, solitamente, molto meno avvantaggiati da questa politica.
- Paesi dove le arti di strada non vengono riconosciute. Si osserverà quindi una lacuna giuridica, a cui corrisponde una totale mancanza di considerazione per queste discipline. Si può verificare ciononostante la situazione di un riconoscimento ufficiale delle arti circensi che, naturalmente, non è in grado di coprire le specificità delle espressioni artistiche in strada.

Nei prossimi paragrafi si cercherà di offrire una visione quanto più ampia possibile delle realtà afferenti a queste categorie. Non è lo scopo di questa trattazione di offrire un compendio di tutte le casistiche europee che riguardano le arti di strada, né tanto meno sarebbe utile. Si tratta piuttosto di una panoramica generica degli ordinamenti di alcuni Paesi campione, scelti in base a diverse caratteristiche che li rendono particolarmente interessanti per illustrare le varie declinazioni con cui gli ordinamenti possono accogliere – o non accogliere – l'argomento oggetto di interesse. Lo scopo è di offrire infatti una serie di realtà-tipo come strumenti di paragone con cui leggere più in dettaglio la situazione normativa delle politiche culturali che Francia ed Italia hanno scelto di adottare. Questi due Paesi, a causa di alcune particolarità, rivestono un significato profondo ai fini della presente ricerca, si è deciso pertanto di trattarli separatamente e in modo più approfondito.

3.2.2 Riconoscimento specifico delle arti di strada

I. Belgio

Alla base del buon grado di riconoscimento che il Belgio accorda alle arti di strada, stanno le scelte specifiche delle politiche adottate. Il Belgio sviluppa le proprie politiche culturali in seno alle realtà sub-nazionali. Lo Stato federale, infatti, non ha competenze in materia e non interviene direttamente sulla cultura. Alle Regioni, invece, spettano le disposizioni sul turismo. Le tre Comunità (francese, fiamminga e germanica) sono invece direttamente responsabili della cultura e dell'educazione²²⁷.

Nella Comunità fiamminga, il governo si è innanzitutto preoccupato di mettere in pratica misure di promozione e salvaguardia del circo tradizionale in risposta ad alcune difficoltà di vario ordine che rischiavano di minare la qualità e la portata della cultura circense nel Paese.

Per quanto invece riguarda le arti di strada, un riconoscimento specifico è stato accordato con un decreto dedicato a varie forme artistiche, il “Decreto sulle Arti” (Kunstendecreet) del 12 aprile 2004 che eroga dei contributi e riconosce alcuni festival e compagnie di arte di strada. La comunità fiamminga ospita oggi tre festival riconosciuti che beneficiano di un sostegno pubblico di un milione di euro circa²²⁸. Inoltre, le città di Gand, Hasselt e Anversa sostengono i rispettivi festival con sovvenzioni dedicate²²⁹.

Per quanto riguarda invece la comunità francese, nel 1999 cominciano a delinearsi interventi legislativi dedicati al circo ed alle arti di strada e, l'anno successivo, nasce, in seno al Ministero della Cultura della Comunità francese, il Service du Cirque, des Arts Forains et de la Rue, che viene istituito formalmente con specifico Decreto nel 2003²³⁰. Ciò costituisce un punto di svolta decisivo, in quanto formalizza il riconoscimento istituzionale delle arti di

227 Informazioni tratte da http://www.belgium.be/fr/la_belgique/pouvoirs_publics/

228 “*Politiques culturelles en faveur des arts de la rue et des arts de la piste en Europe*”, *op. cit.* pag 8

229 Ibid.

230 Si tratta del Decreto 10 aprile 2003, relativo al riconoscimento e al sovvenzionamento del settore professionale della arti della scena. Il Decreto riguarda l'insieme delle sezioni che compongono lo spettacolo dal vivo (teatro, musica, opera, danza, circo, arti di strada) e prevede una serie di sovvenzioni in forme diverse, come borse, aiuti specifici, convenzioni pluriennali. Inoltre, instaura un Consiglio Consultivo per ciascuno dei campi sopra elencati.

strada, che vengono considerate alla stregua di forme di spettacolo più tradizionale (il teatro, l'opera e la danza). I contributi che il Ministero eroga ai sensi del Decreto sono aumentati progressivamente fino a raggiungere nel 2011 una quota doppia (1.117.000 €) rispetto a quella stanziata nel 2003 (531.900 €)²³¹.

La rete dei festival di questo Stato conta moltissime manifestazioni di dimensioni variabili che, anche quando non riescano a godere di sovvenzionamenti ministeriali, curano con puntualità la componente artistica. Bisogna tuttavia sottolineare che i festival convenzionati con il Ministero sono una piccola percentuale rispetto al totale degli eventi presenti sul territorio.

Non si deve ritenere che, a causa dell'ordinamento federale dello Stato belga, ci siano disparità fra le Regioni che lo compongono: anche le Fiandre, come la Vallonia, sono caratterizzate da un'apertura politica nei confronti dell'arte di strada. Fabien Audooren, direttore dell'Internationaal Straattheaterfestival, manifestazione fra le più rilevanti nel territorio belga – come in quello europeo – afferma che il dialogo con le autorità è buono ed i servizi municipali, la polizia e i vari interlocutori istituzionali è aperto e facilitato, anche se tutto ciò comporta un aggravio della macchina burocratica. Si tratta del presupposto basilare affinché avvenga una fruttuosa cooperazione fra artisti, organizzazioni ed istituzioni. Tuttavia, ed è sempre Audooren a puntualizzarlo, tutto ciò resta vero a condizione che si rimanga nell'ambito dei festival, che chiaramente costituiscono un punto di convergenza di interessi non solo culturali, ma anche turistici ed economici. L'intervento nello spazio pubblico non pianificato, cioè il libero esercizio dell'attività in strada da parte dei professionisti che non scelgono di legarsi ad alcun ente organizzativo, è praticamente assente.

La Regione di Bruxelles sostiene le arti circensi e le arti di strada principalmente attraverso un partenariato che il Ministero dell'Impiego ha stabilito con alcune associazioni, fra cui l'Espace Catastrophe.

Le provincie ed i comuni intraprendono inoltre una forma di sostegno all'arte itinerante basata anche sugli aiuti alla diffusione delle opere, oltre che attraverso finanziamenti. Uno dei festival “convenzionati” più conosciuti è sicuramente “Namur en mai”, che esemplifica bene la portata di questi interventi.

231 C. Ferrara, T. Fonzi, V. Lucadei, “*Arte di strada: la situazione economico-legislativa in Europa*”, in *Open Street Handbook*, FNAS, 2012.

II. Irlanda

Il governo irlandese ha iniziato il processo di riconoscimento del circo nel 2002 attraverso il suo “Arts act”, per fornire un orientamento chiaro all'azione dell'Arts Council (il Consiglio delle Arti) in sostegno alle arti circensi. È però nel 2006 che lo stesso Consiglio ha adottato una politica reale e tangibile in favore delle arti circensi, delle arti di strada e dello spettacolo dal vivo. Prima di allora, infatti, esisteva un totale vuoto legislativo in merito a queste discipline²³². In linea generale, questo Ente “*supports a wide range of schemes to address different strategic objectives and different constituencies of need. One of many examples is the Artist in the Community Scheme [...] this scheme is open to artists across the artforms of architecture, circus, street art and spectacle, dance, film, literature (in Irish and English), music, opera, theatre, visual arts and traditional arts*”²³³.

Scopo dell'Arts Council è di sviluppare le arti supportando gli artisti di tutte le discipline, promuovendo l'accesso pubblico alle produzioni artistiche ed alla partecipazione alla cultura artistica, nella consapevolezza che “*by demonstrating and facilitating the important contribution the arts make to the social and economic well-being of Ireland*”²³⁴. La portata e l'obiettivo delle azioni specifiche che vengono intraprese nei settori artistici sopra elencati prevedono quattro tipologie di intervento:

- Supporto finanziario: il Consiglio supporta e sviluppa le arti allocando fondi e premi specifici, intervenendo o prendendo iniziative ed azioni strategiche in beneficio delle arti anche laddove ci siano deficit critici ;
- Partenariati: vengono create relazioni stabili con figure di riferimento nel campo delle arti e della cultura in modo da ampliare il raggio di azione e approfondire l'impatto artistico e la diffusione delle opere.
- Consulenza: il servizio di consulenza è assicurato dallo Statuto del Consiglio e

232 “*The situation of the circus in the EU Member States*”, *op. cit.* pag 81

233 Cfr. *Arts Council's annual report, 2010*

234 “*Developing the Arts in Ireland : Arts Council Strategic Overview 2011 – 2013*”, pag. 1.

prevede l'affiancamento di esperti a istituzioni od enti che ne facciano richiesta. Vengono realizzate delle strutture istituzionali avanzate composte da specialisti e agenti di consulenza che affiancano le autorità locali, in modo da fornire assistenza durante la messa a punto degli obiettivi di politica culturale. Attraverso queste figure, l'Arts Council assicura la corretta applicazione delle proprie indicazioni in materia a livello regionale e locale.

- Patrocinio: il Consiglio patrocina le arti nell'interesse comune attraverso fondi pubblici, attraverso mezzi e contesti diversificati, nella convinzione del valore intrinseco delle arti e della particolare capacità di contribuire all'identità irlandese.

Il Consiglio, per quanto riguarda il settore di interesse di questa trattazione, pone circo ed arte di strada come categorie a sé stanti e, di conseguenza, destina loro trattamenti indipendenti e basati su interventi mirati che tengono conto delle specificità di ogni disciplina. Esso organizza tavoli tecnici con professionisti del settore circense e con esponenti degli artisti di strada (in forma associata o individuale), aggiornando costantemente i progetti relativi a queste realtà che comprendono, segnatamente, un centro di documentazione nazionale per il circo, le arti di strada e lo spettacolo dal vivo, e una organizzazione di sovvenzionamento. Inoltre, coordina aiuti finanziari alla produzione ed alla distribuzione, indirizzati a compagnie e festival.

Nel 2010 l'ammontare complessivo di tutti gli interventi di assistenza del Consiglio è stato di 60,334,508 euro²³⁵, con una media di 14.500 euro ad artista per anno²³⁶. La compagnia di arte di strada che ha fruito del massimo contributo si è vista assegnare un premio di 20.000 euro per la creazione di un singolo spettacolo di strada²³⁷.

Esistono comunque degli aiuti di tipo regionale o locale che supportano la cultura. In questo caso, sono contemplate anche le arti di strada quando fanno parte di un festival o se vengono inserite in progetti educativi. Inoltre, il budget destinato al turismo può essere impiegato anche per finanziare la distribuzione di spettacoli d'arte di strada e di circo²³⁸.

Uno dei motivi per cui l'Irlanda è così riconoscente nei confronti dell'arte di strada sta forse

235 Cfr. *Arts Council's annual report*, 2010

236 Ibid.

237 Tutti i finanziamenti erogati dall'Arts Council possono essere consultati online alla pagina dedicata alla consultazione: http://www.artscouncil.ie/en/we_funded.aspx

238 Ibid.

anche nel fatto che in questo Paese le parate all'aperto sono legate ad una cultura antica e mai interrotta che si esprime in particolari occasioni come, per esempio, la festa di San Patrizio. Di questo, la politica culturale tiene evidentemente conto.

Tuttavia, non mancano voci fuori dal coro. C'è chi ritiene necessario puntualizzare che, in proporzione ad altri Paesi europei, le arti di strada rimangono ancora oggi una realtà poco sviluppata in Irlanda. In effetti il numero di compagnie è inferiore rispetto a quelle che si ritrovano in Paesi la cui politica culturale è altrettanto benevola²³⁹. Ciò può essere riconducibile al fatto che si tratta in ogni caso di una politica piuttosto recente e che fino al 2004 questo tipo di attività artistiche erano pressoché ignorate dalle istituzioni. Con ogni probabilità, le prospettive di sviluppo di questo settore sono comunque destinate a crescere, ammesso che l'impegno della nuova politica culturale mantenga gli standard che hanno caratterizzato i suoi primi anni di intervento.

III. Regno Unito

Nel Regno Unito le arti di strada vivono una condizione particolare e, nonostante la cospicua diffusione di compagnie, sono viste con una sorta di pregiudizio che non porta certamente vantaggi alla loro legittimità artistica. Esse vengono percepite come una realtà in bilico fra il *divertissement* ed una disciplina artistica seria.

Tuttavia le leggi locali non sembrano considerare favorevolmente gli spettacoli in strada, in particolar modo quando si manifestano nelle forme del libero esercizio²⁴⁰. Inoltre, secondo Anne Tucker, direttrice del *Manchester International Arts*, uno dei più notevoli festival dedicati all'arte di strada nel territorio inglese, “*il Regno Unito è senza dubbio il più severo in materia di regolamentazione. Esibirsi nello spazio urbano o organizzare un evento all'aperto, dove il pubblico sia coinvolto in massa, è ben lontano dall'essere agevole. Le autorità concedono permessi sempre più restrittivi. Ho davvero paura questi eccessi di sicurezza, con i*

239 “*Politiques culturelles en faveur des arts de la rue et des arts de la piste en Europe*”, *op. cit.* pag 9.

240 Il quadro normativo nazionale inglese relativo all'arte di strada è abbastanza carente e le regolamentazioni si svolgono quasi sempre a livello amministrativo locale.

*quali dobbiamo confrontarci, si diffondano in tutta l'Europa da qui a breve*²⁴¹. Questa visione ci appare ancora più spiacevole ed è significativa se si considera che proprio il Regno Unito riveste un ruolo pioniere nelle arti circensi. Il circo moderno, infatti, vede la propria nascita in territorio inglese nel XVIII secolo, più precisamente nel 1768, anno in cui Philip Astley, ex militare di cavalleria, decise di aprire una scuola di equitazione nella capitale dove offrire anche spettacoli di abilità. In poche decine di anni molti altri circhi nacquero in tutta Europa. Paradossalmente, però, questa forma di spettacolo non ha mai conosciuto in patria la stessa popolarità che le è stata riconosciuta altrove²⁴².

Ciò nonostante, durante gli ultimi decenni, gli spettacoli in strada sono aumentati significativamente ed oggi la maggior parte delle città inglesi ospita in qualche momento dell'anno un festival o una manifestazione dedicata alle arti di strada.

Fra il 1980 ed il 1990 i cambiamenti politici hanno comportato anche uno spostamento dell'assetto culturale che fondamentalmente ha dirottato la fonte dei finanziamenti dalla sfera pubblica a quella privata. Ad oggi, il mecenatismo riveste nel Regno Unito un ruolo di primaria importanza nel processo di incentivazione della cultura. La conseguenza per le arti di strada è stata tuttavia quella di incrementare il numero di produzioni a carattere commerciale e di facile consumo da parte del pubblico, il che potrebbe aver contribuito a dare al settore quella considerazione ingiusta e parziale di cui soffre oggi. Negli ultimi anni però si è assistito ad una generale incentivazione sia delle arti di strada sia di quelle circensi, ed entrambe si sono viste riconoscere uno status ben definito, venendo così considerate come attività vere e proprie a sé stanti, slegate da altre discipline – e soprattutto considerate indipendentemente l'una dall'altra. Ciò è avvenuto nel 2002, quando il Consiglio delle Arti inglese ha creato separato i fondi di circo ed arte di strada in due realtà distinte, erogando aiuti finanziari per la somma complessiva di 1 milione di sterline, dedicate allo sviluppo dei circhi contemporanei, alle scuole di formazione del circo, ai festival di arte di strada ed alle compagnie di arte di strada meritorie in base alla qualità della ricerca artistica intrapresa²⁴³. Entrambe vengono oggi finanziate dal Dipartimento del Teatro, afferente al Consiglio delle Arti, ed è prevista la presenza di un supervisore responsabile che cura la messa a punto delle disposizioni stabilite in merito alle varie contingenze.

241 Tratto dall'intervista riportata in “*L'artiste a-t-il sa place dans l'espace public européen?*”, in *Stradda*, n. 5, luglio 2007

242 *The situation of the circus in the EU Member States*, op. cit. pag 135

243 *Ibid.* pag 10

Il Consiglio, nel 2010, ha contato più di 2000 accessi, da parte di associazioni, organizzazioni o singoli artisti, agli strumenti predisposti per incrementare la capacità e la portata del settore delle Arti di Strada²⁴⁴. Esso coopera in particolare con varie realtà dedicate all'arte di strada, a cui accorda una serie di contributi confermati ogni biennio: in particolare con l'Independent Street Arts Network (ISAN). Questa organizzazione è sostanzialmente un forum di promotori e sostenitori dell'arte di strada costituito da professionisti che puntano a sviluppare strategicamente questa disciplina su tutto il territorio inglese, attraverso partenariati con altre organizzazioni o con singole compagnie, garantendo collaborazioni e interventi mirati sia sul piano organizzativo che su quello creativo. A questo Network verrà accordata per il biennio 2012-2013 una cifra pari a 87.933 sterline²⁴⁵. Appoggiandosi all'ISAN, il Consiglio garantisce una forma di monitoraggio e sostegno applicata a tutti i livelli dell'arte di strada, per mezzo di professionisti del settore²⁴⁶.

244 Fonte: www.artscouncil.org.uk

245 Fonte: <http://www.artscouncil.org.uk/funding/browse-regularly-funded-organisations/npo/east-street-arts/>

246 Per informazioni: <http://isanuk.org/about>

3.2.3 Riconoscimento non specifico delle arti di strada.

I. Spagna

A seguito del ritorno alla democrazia avvenuto alla fine degli anni '70, la Spagna ha conosciuto una vera e propria rinascita culturale caratterizzata anche da movimenti sociali radicalmente nuovi, come la “movida” madrilenza degli anni '80, riallineandosi velocemente con altre realtà straniere. Nel decennio successivo, fino al 1996, l'autorità spagnola ha pianificato una serie di interventi mirati volti a portare il proprio contenuto culturale alla diretta disponibilità dell'attenzione pubblica²⁴⁷. Grazie a queste iniziative, all'estero cominciò a formarsi una consapevolezza sul ruolo valido e stabile dell'arte e della cultura spagnola che lo Stato incoraggiò creando, nel 1991, l'Istituto Cervantes²⁴⁸.

La politica culturale spagnola si è profondamente modificata dalla fine della dittatura, nel 1977, ad oggi. Il modello attuale combina la presenza dello Stato su un piano di tutela e incentivazione della cultura, con una massiccia decentralizzazione amministrativa, in accordo alle regole di governo territoriale stabilite dalla Costituzione del 1978. Essa distingue due livelli di competenze territoriali: lo Stato e le Comunità autonome. La cultura risente, nella sua componente organizzativa, di questa separazione di competenze: lo Stato si occupa del patrimonio attraverso strumenti non specifici, lasciando alle Comunità autonome un ruolo preponderante in materia di decisione e applicazione delle politiche culturali. Ogni Comunità ha in effetti un ampio potere decisionale in questo campo. Sulla base della Costituzione, esse godono della gestione e della legislazione di quegli aspetti culturali che intersecano le tradizioni locali, senza alcuna distinzioni di disciplina: musei, biblioteche, arti dello spettacolo, artigianato. Ciononostante, i musei, le biblioteche e gli archivi pubblici restano sotto il controllo statale e alle comunità è riservata la responsabilità operativa del loro funzionamento.

²⁴⁷ Si tratta di iniziative considerevoli: fra le più note, citiamo le inaugurazioni del museo Reina Sofia, del Concert Hall di Madrid.

²⁴⁸ Consiglio d'Europa/ERICarts, *"Compendium of Cultural Policies and Trends in Europe, 13th edition"*, 2012

La vita culturale spagnola è molto legata alle tradizioni popolari e religiose, spesso molto antiche. Non è raro che queste tradizioni attraverso manifestazioni in spazi pubblici: si pensi anche solo alle colossali processioni andaluse organizzate in occasione della *Semana Santa* nelle principali città della regione. Le piazze, come luogo di incontro e svago, vivono da sempre una partecipazione consistente da parte dei cittadini, in particolare le fasce giovani della popolazione, che amano ritrovarsi all'aperto. Allo stesso modo, da molti decenni gli spazi pubblici spagnoli vengono animati non solo dalla presenza di circhi, ma anche da spettacoli di musica, mimo, danza, teatro di figura, *malabares*²⁴⁹, che sorgono in modo spontaneo un po' ovunque. In effetti, in Spagna una notevolissima quantità di persone si dedica all'attività artistica teatrale, circense, musicale in strada in modo amatoriale o autodidatta, e ciò rappresenta una realtà importante da un punto di vista sia artistico sia economico²⁵⁰. In ogni caso, lo sviluppo moderno delle arti di strada ha avuto luogo solo dopo la caduta del franchismo: il più vecchio festival di teatro di strada, La Fira, che si svolge a Tarrega, è nato nel 1980.

L'esempio più famoso e conosciuto all'estero è probabilmente costituito dai mimi che da molti anni si ritrovano lungo la Ramblas, a Barcellona e che, con costumi anche molto elaborati, si esibiscono come statue viventi. Recentemente, tuttavia l'amministrazione di Barcellona ha deciso, dietro lunghe richieste da parte di alcuni comitati locali, di decentrare l'attività degli artisti di strada e regolamentarla in maniera più ferrea, limitando l'accessibilità agli artisti con concorsi periodici e una serie di procedure. Le "*estatuas humanas*", tuttavia, costituiscono una delle attrazioni più rinomate della città, non secondarie rispetto ad altre attrazioni di grande impatto turistico, e rischiano di cadere in un cono d'ombra se non sostenute da adeguate politiche.

Nel 2008, il governo ha speso in generale per la cultura 1.075.338 euro, di cui il 15% è stato dedicato allo spettacolo dal vivo. Tuttavia, se si analizza la voce di spesa, si scopre che è la musica a beneficiare della maggior parte di questi fondi, per una cifra pari all'11,1% del totale stanziato, mentre alle restanti attività di spettacolo dal vivo viene dedicato il 4,9%. La prospettiva cambia molto, invece, prendendo in considerazione le Comunità autonome. Esse hanno destinato alla spesa culturale 2.128.971 euro di cui il 20,5% allo spettacolo dal vivo, per un ammontare di circa 435.503 euro. Al suo interno, la composizione del budget è molto

249 Attività di destrezza, giocoleria e manipolazione di oggetti.

250 R. Lacombe, "*Le Spectacle vivant en Europe*" op. cit

più dettagliata e considera anche il teatro, l'opera, la danza e le restanti sotto-categorie, fra cui il circo²⁵¹. E' dunque evidente la portata dell'intervento delle Comunità nella politica culturale spagnola.

Per quanto riguarda ora il settore delle arti di strada, si può affermare che in Spagna vivono un momento di transizione. Non sono ancora riconosciute in modo ufficiale e vengono ricondotte al quadro generico delle arti circensi che, per la verità, sono tenute in discreta considerazione dalle varie politiche culturali. Il primo Ente statale deputato a seguire e coordinare gli sviluppi dello spettacolo dal vivo è l'Istituto Nazionale della Musica e dello Spettacolo (INAEM), istituito nel 1984, ma il primo atto di riconoscimento del circo avviene nel contesto del “Piano di Modernizzazione delle Istituzioni Culturali”, approvato nel 2007, che comporta l'istituzione di un Consiglio di Stato per lo Spettacolo dal vivo. Il Consiglio ha la responsabilità dei campi disciplinari di musica, danza, teatro e circo e funge da coordinamento fra i vari settori e l'Amministrazione centrale. Questo organismo, che rappresenta una delle più importanti strutture di supporto all'arte in Spagna, diviene operativo nel 2010. Oggi sia il Consiglio che l'INAEM considerano il circo una realtà culturale presente e valida nel territorio statale. L'arte di strada però non è considerata da nessun organo ufficiale e pertanto non gode di fondi specifici o di trattamenti particolari. I singoli artisti, le compagnie o le organizzazioni dei festival sono quindi obbligati a trovare fondi attraverso bandi più generici, il cui accesso è quindi più difficoltoso. Il Ministero mette infatti a disposizione dei programmi di finanziamento dedicati soprattutto alla diffusione del teatro e della drammaturgia, che comprendono anche l'organizzazione di festival, manifestazioni e feste organizzate sia da Comunità locali sia da Imprese private, indipendentemente dal fine lucrativo o non lucrativo. Ai margini di queste attività, le arti di strada riescono, anche se a fatica, a beneficiare di parte di questo sostegno. Il circo, invece, gode di aiuti finanziari dedicati.

In estrema sintesi, la Spagna mostra una lacuna normativa specifica per le arti di strada quasi a tutti i livelli istituzionali, ad eccezione di alcune città che producono regolamenti laddove le situazioni specifiche lo richiedono. Questa realtà giuridica si scontra però con una vivissima partecipazione alle attività in strada sia da parte degli artisti, sia da parte del pubblico, composto tanto da cittadini spagnoli quanto da turisti, in particolare nelle grandi città. La condizione in cui queste arti si manifestano resta però in gran misura quella amatoriale e le

251 *"Compendium of Cultural Policies and Trends in Europe, 13th edition"*, op.cit

dimensioni sono contenute, anche se bisogna riconoscere che la qualità non è sempre il più importante parametro di cui gli artisti tengono conto. Chi è interessato a intraprendere una carriera di questo tipo, in effetti, si rivolge all'estero. Una dimostrazione empirica di ciò è anche data dall'assenza di una Federazione Nazionale degli artisti di strada o di un Ente che ne espleti le funzioni.

II. Finlandia

In Finlandia il governo centrale si fa carico del finanziamento della cultura in un senso piuttosto ampio, che copre innanzitutto le arti, intendendo non solo le arti visive ma anche le espressioni creative in generale e lo spettacolo dal vivo, così come il lavoro dei singoli artisti o di determinati rami delle organizzazioni di produzione culturale, dalla produzione multimediale a quella pubblicitaria, a condizione che venga sempre garantito e palesato un profondo significato estetico e culturale

Ricalcando il modello politico ed amministrativo finlandese, anche il sistema delle politiche culturali appare altamente decentralizzato pur mantenendo la garanzia di una forte componente decisionale attribuita al Governo centrale. Le Amministrazioni Regionali e locali sono, infatti, dotate di poteri di intervento in materia culturale che le rendono autonome e competenti per quanto riguarda non solo i servizi culturali, bibliotecari e formativi, ma anche la gestione dei musei, dei teatri e delle orchestre, così come delle attività formative specifiche ritenute oggetto di interesse per le varie Amministrazioni. Il risultato di questo assetto è che lo Stato è principalmente responsabile del sistema di supporto delle arti e delle istituzioni nazionali che si occupano di cultura, così come della cooperazione con le università, e condivide con le singole municipalità la responsabilità finanziaria di **mantenere e garantire la funzionalità della politica culturale intrapresa.**

Sul piano nazionale il principale nucleo di pianificazione e responsabilità del settore è rappresentato dal Ministero dell'Educazione e della Cultura²⁵². Compito del Ministero è identificare il piano di azione del Governo riguardo alla cultura e guidarne *l'iter* curandone l'attuazione. Allo scopo, vengono sfruttate le funzioni di diverse organizzazioni di

252 Con due ministri: uno per l'Educazione e la scienza ed uno per la Cultura, la gioventù e lo sport.

primaria importanza dipendenti del Ministero e che comprendono, fra le altre anche il Consiglio delle Arti finlandese. Esso ha delle Direzioni dedicate ai vari settori delle arti, quali cinema, letteratura, arti visive, teatro, design, architettura, fotografia, musica, danza e circo. Allo stesso modo, esistono dal 2008 anche tredici Consigli Regionali, che garantiscono alle Regioni un maggior coinvolgimento istituzionale in materia.

In Finlandia lo sviluppo della politica in favore degli spettacoli dal vivo ha permesso al circo contemporaneo di diventare una realtà riconosciuta come arte indipendente. Questo riconoscimento viene confermato nel 2006 con l'istituzione di Circusinfo Finland²⁵³, un'organizzazione finanziata dal Ministero dell'Educazione e della Cultura e responsabile dello sviluppo e del supporto del circo finlandese. Il suo scopo è di *“raccolgere e distribuire informazioni sulle produzioni circensi e mantenere una rete di relazioni internazionali nel campo, supportare l'esportazione di produzioni locali e promuove lo sviluppo artistico e lo status sociale di quest'arte”*. L'organizzazione offre anche un servizio di consulenza con informazioni aggiornate circa le più recenti innovazioni e atto a sopperire alle necessità che il settore incontra tanto in Finlandia quanto all'estero. La creazione, in seno al Consiglio delle arti finlandese, di un Sottocomitato dedicato alle arti circensi è però precedente e risale al 1999, anno in cui viene formalizzato il riconoscimento di questa disciplina. Esso, tecnicamente, dipende dal settore del Consiglio dedicato alla Danza, senza che ciò apporti pregiudizio alla sua indipendenza.

In favore delle attività circensi e di specifiche attività di artisti in ambito di ricerca vengono erogati circa 550.000 euro all'anno. La maggior parte di questi fondi, però, viene destinata a compagnie o gruppi di artisti, mentre il resto è soprattutto dedicato alle produzioni di eventi a carattere circense o alle manifestazioni locali di circo²⁵⁴.

Le arti di strada, invece, non godono di alcuna forma di riconoscimento diretto da parte delle istituzioni finlandesi e restano, ad oggi, delle forme di spettacolo dal vivo ancora poco considerate.

Come spesso accade, sono soprattutto le municipalità a collaborare con gli Enti organizzatori per realizzare sul proprio territorio degli eventi che riguardano l'arte di strada, finanziandoli attraverso fondi concessi di volta in volta sulla base di accordi con le organizzazioni. Non

253 <http://www.sirkusinfo.fi/>

254 <http://www.taiteenkeskustoimikunta.fi/en/web/sirkustaide/expert-group-for-circus-art>

esiste, quindi, alcun festival o evento di portata nazionale alle dirette dipendenze del Consiglio delle Arti, né delle compagnie di arte di strada che possano vedersi assegnati premi specifici in ragione del proprio lavoro. Le sovvenzioni che vengono concesse dalle Amministrazioni locali riguardano soprattutto la diffusione di spettacoli e l'esportazione di questi all'estero, nel quadro di una forma di promozione della cultura finlandese. In questo ambito locale le attività culturali sono concordate attingendo a fondi non specifici che, di volta in volta, vengono raccolti a seconda delle necessità dal bacino dei fondi dedicati alle attività circensi o ad altre attività di spettacolo dal vivo.

3.2.4 Mancanza di riconoscimento delle arti di strada

I. Germania

La Germania è uno Stato Federale organizzato su diversi livelli amministrativi. Al vertice c'è il Governo Federale (*Bund*), a cui sottostanno gli Stati Autonomi (*Bundesländer*) e, a livello locale, le *Municipalità*. *La Costituzione tedesca stabilisce la divisione di responsabilità e competenze nei vari livelli e ne organizza la ripartizione e l'attribuzione. In particolare, l'art. 28 sancisce il ruolo chiave delle Municipalità negli affari culturali a livello locale. All'interno di questo sistema altamente decentralizzato ci sono alcuni organismi chiave a cui sono attribuite funzioni fondamentali di politica culturale che, oltre al Parlamento, ai Ministeri ed ai Dipartimenti per gli Affari Culturali, comprendono anche Corpi Consultivi e Comitati di esperti. Nell'ambito delle rispettive competenze, come si è già visto nel caso di altri Stati molto decentralizzati, ogni entità amministrativa ha un largo margine di intervento nell'ambito del quale definire la propria politica culturale, stabilendo le priorità ed i programmi concreti da avviare e monitorare.*

Per quanto riguarda la spesa in favore della cultura, la Germania è sicuramente un Paese virtuoso. Un'analisi dei bilanci mostra in continua crescita le somme dedicate a questa voce fino ad arrivare, nel 2009, ad una spesa totale di circa 9,2 miliardi di euro. E' interessante considerare il ruolo delle Municipalità nei processi di finanziamento, perchè ci si rende conto che il loro intervento incide per il 76,2% della spesa totale, a fronte del 10,5% degli Stati Autonomi e del 13% circa del Governo Federale²⁵⁵. Questo per quanto riguarda la spesa pubblica. Bisogna però tenere conto del fatto che le istituzioni culturali, gli eventi ed i singoli progetti sono spesso finanziati anche privatamente, e in modo consistente, come avviene per i musei. Anche se è difficile fornire dati affidabili circa questi trasferimenti, l'Ufficio Federale di Statistica stima la portata del mecenatismo con una spesa di circa un miliardo di euro²⁵⁶. Il settore dello spettacolo dal vivo, che è inserito in questo trend generale, si è visto assegnare cifre sempre più consistenti nell'arco degli ultimi 15 anni, passando da 2,75 miliardi di euro nel 1995 fino a 3,07 miliardi nel 2007²⁵⁷.

A fronte di questo approccio virtuoso, non si può che restare stupiti dalla mancanza di qualsiasi riferimento legislativo al circo ed all'arte di strada. In effetti, i settori dello spettacolo dal vivo monitorati e supportati dal Governo e dagli Stati autonomi sono le orchestre sinfoniche, le scuole di musica, gli enti formativi di teatro e danza, l'opera, la danza, il balletto ed il teatro. Ciò stupisce ancora di più se si considera che la Germania è allo stesso tempo il Paese europeo con il maggior numero di circhi itineranti nati sul proprio territorio, con una stima di circa 400-450 compagnie²⁵⁸. Un discorso simile può essere fatto per il caso particolare delle arti di strada. In Germania esse vengono considerate come una forma di intrattenimento costituita da animazioni divertenti e spettacolini per famiglie, piuttosto che una vera e propria forma di espressione artistica. Se si parla di "Straße Theater", è per intendere quasi sempre animazioni modeste con qualche giocoliere e poco sviluppo contenutistico²⁵⁹. Tuttavia il Paese è uno dei primi in Europa ad aver visto nascere forme moderne di spettacolo in strada, già a partire dall'inizio del XX secolo. Le numerosissime

255 Fonte: *Kulturfinanzbericht*, 2010 (Cultural Finance Report)

256 Ibid.

257 Fonte: *Kulturfinanzbericht* 2006, 2008 e 2010

258 "Politiques culturelles en faveur des arts de la rue et des arts de la piste en Europe", *op. cit.* pag 15

259 Nicole Ruppert, consigliere indipendente di Kulturbüro (un ufficio privato tedesco che si occupa di gestione e consulenza in materia culturale e che lavora su scala internazionale), ha descritto in questi termini la situazione tedesca durante la tavola rotonda ospitata dal festival Fira Tàrrega, in Catalogna, nel 2007, dal titolo "Diversity of Street Arts in Europe". Per un estratto dell'incontro si veda la relativa pubblicazione curata dal network Circostrada.

manifestazioni dedicate e l'entusiasmo del pubblico sono una testimonianza di questa tradizione acquisita; manca tuttavia una legittimazione ufficiale del contenuto estetico, che non viene percepito come parte integrante della cultura collettiva della società. Secondo Nicole Ruppert “*non c'è alcun riconoscimento di questa forma artistica a livello statale e istituzionale*”. Parallelamente a ciò, è significativo notare che la Germania ospita numerosissimi festival dedicati all'arte di strada: At.tension (Laerz), Detmold (Bonn), Sommerwerft (Francoforte), Strada – Internationales Straßenzirkus (Brema), Tête-à-tête (Rastatt), solo per citare i più importanti. Come avviene nel Regno Unito, per gli operatori professionisti del settore sono proprio i festival l'unico modo di assegnare il giusto spazio all'arte di strada e garantirne una visibilità maggiore, contando contemporaneamente sulla partecipazione pubblica al finanziamento di una parte dell'evento.

II. Portogallo

La struttura dell'Amministrazione pubblica portoghese è costituita in modo da attribuire al Ministero della Cultura il più alto grado di responsabilità e competenza in materia di arte di strada, relegando le Amministrazioni regionali e locali ad un ruolo marginale.

Per quanto riguarda innanzitutto lo *status quo* degli strumenti legislativi, si osserverà subito che le arti performative vengono fatte ricadere nel contesto di leggi generali per le arti e la cultura. L'atto più rilevante, che merita di essere menzionato in un pur breve tratteggio della realtà normativa portoghese, è sicuramente il Decreto Legge 225/2006²⁶⁰, del 13 novembre 2006, che nella definizione dei propri obiettivi inquadra la necessità di consolidare una rete di attori professionalmente e tecnicamente competenti in materia cultura, che sia in grado di rispondere alle necessità dell'intero territorio nazionale e delle Regioni autonome. Il Decreto si occupa poi di definire i vari modi in cui il Ministro può riservarsi di intervenire dove sia opportuno per garantire la funzionalità del proprio settore. Il successivo Decreto Legge 196/2008, del 6 ottobre 2008²⁶¹, apporta alcune consistenti modifiche ed integrazioni alle

260 Si tratta del “*Decreto-Lei n.º 225/2006, de 13 de Novembro, que estabelece o regime de atribuição de apoios financeiros do Estado, através do Ministério da Cultura, às artes*”, Pubblicato nel Diário da República n. 218 del 13 Novembre 2006, Serie I.

261 Pubblicato nel Diário da República n. 193 del 06 ottobre 2008, Serie I

disposizioni precedenti dando un supporto più concreto tanto alle attività creative artistiche quanto alla programmazione culturale di eventi o festival. Sebbene lo strumento precedente contemplasse già una forma di sostegno, sia diretto che indiretto, a queste attività, si rendeva tuttavia necessario un mezzo più incisivo che permettesse di risolvere alcune debolezze di sistema in termini di distribuzione delle opere, formazione artistica, relazioni internazionali in ambito culturale ed altre questioni correlate.

Si tratta dei più recenti strumenti normativi e riguardano la sovvenzione pubblica all'intero sistema delle arti. Tuttavia né il circo né l'arte di strada vi sono menzionati, pertanto non sembrerebbe possibile attribuire a tali strumenti legislativi la facoltà di richiamare finanziamenti per queste due forme artistiche. Inoltre, dalla lettura del bilancio della spesa pubblica negli ultimi anni, ci si rende conto che il settore dello spettacolo dal vivo non contempla, fra le altre, queste discipline. Nel 2009, la spesa dell'Amministrazione centrale in favore delle arti dello spettacolo dal vivo e delle arti visive è stata di circa 47,4 milioni di euro²⁶² e l'analisi della suddivisione del budget ci permette di desumere la destinazione di queste sovvenzioni. Vengono infatti prese in considerazione, alla questa voce di spesa riguardante lo spettacolo dal vivo, le seguenti categorie: orchestre sinfoniche, scuole di musica, accademie o università di musica o di teatro, enti teatrali, opera, danza e compagnie di balletto.

Di conseguenza, non esiste ufficialmente un servizio pubblico dedicato alle arti di strada, anche se va menzionata la crescente presenza nelle principali città portoghesi – Lisbona su tutte – degli spettacoli di questo tipo il cui livello qualitativo è in progressivo aumento, man mano che gli artisti iniziano a trovare finanziamenti (assolutamente indiretti, cioè di natura non specifica) per sostenere almeno una parte delle proprie produzioni. In effetti, come osservato per altri Paesi, anche in Portogallo una parte dei fondi dedicati al teatro viene “dirottata” nell'ambito circense o delle arti di strada, facendo leva sulla compenetrazione che queste discipline presentano le une con le altre. Allo stesso modo, in assenza di strumenti di tutela e sovvenzione di portata nazionale, le domande di finanziamento sono quasi sempre rivolte, in caso di necessità, alle Amministrazioni locali, e rendendone difficile la stima. Le città che decidono di organizzare eventi particolari si appoggiano a network di compagnie e artisti o a cooperative che gestiscono gli spettacoli. Queste città diventano la principale piattaforma di promozione dell'arte di strada, che rimane però legata alla dimensione

262 “*Compendium of Cultural Policies and Trends in Europe, 13th edition*”, op. cit.

dell'evento e che non si vede riconoscere un ruolo indipendente dal contesto. Si tratta quindi di una visione dell'arte di strada ancora una volta poco attenta alle potenzialità del contenuto estetico e culturale delle performance, interpretate come *divertissement* piuttosto che come arte. La scarsa considerazione per questa forma artistica è confermata anche quando la portata degli eventi è di carattere ed interesse superiore a quello locale. Il caso del campionato europeo di calcio del 2004 è un esempio emblematico: in seno alle attività del settore turistico dedicate all'evento, le commissioni responsabili hanno infatti richiesto una serie di spettacoli di strada legati alla situazione in diverse città del Portogallo²⁶³.

Degna di nota è tuttavia la risposta degli artisti e delle organizzazioni dedicate al circo contemporaneo ed all'arte di strada a fronte di questa realtà politico-culturale. La portata dello sviluppo che, in maniera del tutto indipendente, sta interessando tale settore fa del Portogallo un esempio quasi unico in Europa: nonostante la difficoltà dovuta alla pressoché totale mancanza di fondi, le compagnie e gli spazi stanno riuscendo ad organizzarsi a livelli professionali paragonabili a quelli di altri paesi dell'Unione spinti da un impulso che sta crescendo negli ultimi anni. Si tratta con buona probabilità delle conseguenze di una grande mobilità e cooperazione fra artisti e reti di organizzazioni dedicate presenti sull'intero territorio europeo ma, in particolare, in Francia (non a caso: come si vedrà più avanti è proprio la Francia a costituire il “motore” europeo dell'arte di strada e del *nouveau cirque*).

Inoltre, di fronte alla debolezza dell'intervento pubblico, i luoghi di produzione portoghesi cominciano a creare sistemi di aiuto mutuale per favorire la diffusione di spettacoli di circo contemporaneo, sulla pista come in strada: è nato così il network Sem Rede, la rete nazionale di programmazione del *nouveau cirque*, che raggruppa una dozzina di organizzazioni più piccole (Acert²⁶⁴, Devir²⁶⁵ e Teatro Aveirense²⁶⁶ fra gli altri) e ne unisce gli sforzi. Allo stesso modo, avviene per la formazione: il caso più noto a livello internazionale, per la qualità dell'offerta formativa, è data dall'associazione Chapitô, specializzata in circo contemporaneo e gestita in modo del tutto indipendente dall'amministrazione pubblica. Questa situazione è destinata, con ogni probabilità, a subire dei mutamenti e a vedersi attribuire più importanza da parte delle autorità man mano che l'interesse del pubblico nei confronti delle discipline di circo contemporaneo crescerà, stimolando il ricircolo di creatività e di idee da parte di artisti

263 “*Politiques culturelles en faveur des arts de la rue et des arts de la piste en Europe*”, *op. cit.* pag 14

264 <http://www.acert.pt/index.php>

265 <http://www.devir-cap.com/>

266 <http://www.teatroaveirense.pt/>

più giovani.

Dal nostro punto di vista si tratterebbe di una conferma diretta del significato e della portata delle politiche dell'Unione Europea riguardo alla mobilità di lavoratori e degli artisti attraverso i vari Stati Membri, in grado di dare la possibilità a determinati settori di sopperire alla mancanza di elementi chiave per il proprio sviluppo andandoli a cercare all'estero: la formazione professionale ne è l'esempio più evidente.

III. Paesi dell'Est

Molto particolare e purtroppo poco conosciuta è invece la realtà dei Paesi appartenenti al bacino orientale del continente europeo. Sono qui intervenute alcune condizioni storiche, politiche e culturali che hanno creato una differente relazione, paragonata con quelle presenti ad Ovest, fra pubblico e artista su quasi tutti i piani dello spettacolo dal vivo. Ovviamente, *in primis* la recente trasformazione politica dovuta al diffuso abbandono del regime comunista ha rappresentato un drastico fattore di cambiamento sociale. Non si dimentichino poi i diffusi periodi di persecuzione nei confronti degli intellettuali da parte del potere in carica, che hanno letteralmente stroncato l'evoluzione di decine di esperienze e ricerche – artistiche, letterarie, scientifiche – dal grande potenziale culturale²⁶⁷. Il conseguente fenomeno dell'emigrazione che ha coinvolto i Paesi della stessa area ha creato poi forse più danni all'integrità del patrimonio culturale delle comunità colpite di quanto non abbia fatto la repressione stessa. Si pensi al caso della Cecoslovacchia che, solo per citare alcuni nomi particolarmente conosciuti, ha perso personaggi del calibro di Milan Kundera, Pavel Kohout, Milos Forman²⁶⁸. Oggi le realtà creative più moderne, fundamentalmente provenienti non tanto da una tradizione popolare radicata, quanto da esperienze avanguardiste teatrali e performative, vivono sulla propria pelle questa recente trasformazione. Ciò vale anche per l'arte di strada. Allo stesso tempo, però, molte forme di spettacolo mantengono un forte legame con stilemi teatrali più spontanei, archetipici, che non si discostano di molto dal rito popolare, radicato nella

267 Le forme di repressione culturale automaticamente creano risvolti dannosi nei contenuti stessi della cultura condivisa da una comunità, che si impoverisce drasticamente. Una cruda e viva testimonianza delle repressioni ai danni degli intellettuali dell'ex blocco sovietico è offerta da Predrag Matvejević, *“Un' Europa maledetta: sulle persecuzioni degli intellettuali dell'Est”*, Dalai editore, 2005.

268 Cfr. Predrag Matvejević, *op. cit.* pagg. 249-256.

coscienza comune: ciò significa che seppure i contenuti siano lontani dalla tradizione, la percezione di questi è molto vivida da parte del pubblico²⁶⁹. C'è chi ha visto in queste forme di spettacolo di strada un mezzo di riappropriazione dello spazio pubblico negato dal passato regime²⁷⁰.

In effetti il legame con la strada di una grossa parte delle attività di spettacolo dal vivo che sono riuscite a preservarsi (si pensi al teatro di figura o alle arti circensi tradizionali) è forte e consolidato, ma manca completamente una penetrazione del mercato europeo, dominato da Paesi che presentano una più efficiente cooperazione fra Stato ed Enti deputati. Tuttavia si deve riconoscere che ci sono casi, fra i paesi dell'Est, in cui non esisterebbero neanche i presupposti per la creazione di strutture istituzionali avanzate. In Ungheria e Croazia, l'arte di strada non viene neanche considerata una forma d'arte: qui le definizioni arrivano ai livelli parossistici di “nuovi media” o “cultura giovane”.

E' evidente che le situazioni in cui versano le discipline artistiche dei vari Paesi del blocco orientale sono differenti fra loro e non si può pretendere di ridurle ad un unico minimo comune denominatore, ma è possibile in sostanza ritrovare le stesse dinamiche nei differenti Paesi, fermo restando il diverso percorso evolutivo di ognuna. Non è questo, per quanto interessante possa rivelarsi anche ai fini della nostra trattazione, il luogo adatto per discutere degli sviluppi e delle intersezioni fra politica e cultura dell'ex blocco sovietico – né d'altro canto sarebbe fattibile in termini di spazio. Ci è sembrato però particolarmente importante soffermarci sul caso della Romania, sia per la sua particolare condizione legislativa, sia per alcune vicissitudini che hanno coinvolto Bucarest e che sono intimamente legate all'arte di strada ed alle discipline circensi.

Dal 1945 al 1989, se si eccettua un breve periodo a metà degli anni '60, la Romania è stata teatro di uno dei più resistenti e duri totalitarismi dell'Europa dell'Est. Come è evidente, la cultura è stato uno dei settori più colpiti dalle conseguenze di tale situazione politica, in cui l'individuo e, di conseguenza, la creatività che ognuno porta con sé sono stati totalmente asserviti ed esauriti negli obiettivi approvati dallo Stato o, se a questo contrari, annullati. Oggi la Romania si è riallineata agli standard degli Stati moderni e democratici. Per quanto riguarda la cultura l'Amministrazione pubblica ha costituito una struttura organizzativa che vede nel

269 Cfr lo studio svolto da C. Ferrara, T. Fonzi, V. Lucadei, “*Arte di strada: la situazione economico-legislativa in Europa*”, in *Open Street Handbook*, FNAS, 2012.

270 Ibid, pag. 117

Ministero della Cultura e del Patrimonio Nazionale la massima carica decisionale e responsabile del settore. Nonostante recenti tentativi di costituire un modello decisionale decentralizzato, esiste ancora un grande numero di istituzioni artistiche e culturali sotto la diretta autorità del Ministero, che controlla anche una grande parte delle produzioni cinematografiche ed editoriali. Lo strumento giuridico più recente di nostro interesse è a tal proposito la Decisione del Governo n. 90/2010²⁷¹ sulla riorganizzazione del Ministero della Cultura, degli Affari Religiosi e del Patrimonio Nazionale. Il Ministero ha, in base alla Decisione, responsabilità dirette nello sviluppo e monitoraggio di strategie e politiche culturali e artistiche. Già con la precedente Decisione n. 1410/2009²⁷², però, si era provveduto a rimodulare la struttura interna del Ministero e il settore delle arti dello spettacolo. In particolare, un'istituzione ad esso dedicata, il Centro Culturale "Sala Palatului", in base alla suddetta Decisione cambia la propria definizione in Centro dello Spettacolo dal Vivo²⁷³ e si pone in seno al Ministero.

In Romania il settore dello spettacolo dal vivo percepisce dallo Stato ampi sovvenzionamenti, che sono andati progressivamente aumentando al punto da superare la quota dedicata al patrimonio culturale. Nel 2009, l'Amministrazione centrale ha infatti erogato 185.037.000 RON (corrispondenti a poco meno di 41 milioni di euro), pari al 26,30% della spesa culturale complessiva. Al patrimonio culturale²⁷⁴, invece, è andato il 22,66% del totale²⁷⁵.

Di questo ingente finanziamento nessuna parte è tuttavia dedicata all'arte di strada o al circo, che non vengono riconosciuti in alcun modo dallo Stato. Secondo una testimonianza diretta²⁷⁶ di una giornalista, in Romania "there is not any policy related with the contemporary circus, professional training related with this or funding towards the development of this art form"²⁷⁷ e, aggiunge, "the situation in the circus remained more or less the same on the artistic level of the performances, as it was 20 years ago". Allo stesso modo, non esistono dispositivi che si

271 "Hotararea 90 din 10 februarie 2010 (Hotararea 90/2010) privind organizarea si functionarea Ministerului Culturii si Patrimoniului National", pubblicata su "Monitorul Oficial" n. 116 del 22 febbraio 2010 (M. Of. 116/2010).

272 "Hotararea 1410 din 18 noiembrie 2009 privind reorganizarea unor institutii aflate in subordinea Ministerului Culturii, Cultelor si Patrimoniului National" pubblicata su "Monitorul Oficial" n. 839 del 4 dicembre 2009 (M. Of. 839/2009).

273 <http://www.salapalatului.ro/en/about-us.html>

274 Intendendo con questa voce: Monumenti Storici, Musei, Archivi e Biblioteche. Da notare che qui viene inserita anche la voce Patrimonio Intangibile, a però cui viene destinato solo lo 0,02% del totale, cioè una cifra di poco superiore a 33'000 €.

275 Fonte: "Compendium of Cultural Policies and Trends in Europe, 13th edition", op. cit.

276 Florentina Brattano, di LabForCulture.

277 <http://culture360.org/magazine/contemporary-circus-in-europe/>

rivolgono in maniera specifica alle attività performative in strada.

Questo non deve far ritenere che non esistano attività in strada. La storia dell'arte di strada rumena è infatti segnata da due momenti di grande importanza che si sono intrecciati con questioni relative ai diritti umani ed alla situazione sociale post-dittatura. Entrambe peraltro sono legate al tessuto urbano di Bucarest, unica grande città in grado di catalizzare sia le condizioni per sviluppare tali dinamiche sia le volontà di metterle in essere. Il primo caso, più legato ad un contesto di protesta dal basso e di denuncia delle condizioni socio-culturali della cittadinanza, è rappresentato dal Masca Teatre, che dal 1990 si è impegnato tanto in teatro quanto in strada con performance di gruppo. Per anni, questi spettacoli hanno visto come palcoscenico le strade ed le piazze di Bucarest, intervenendo nella vita quotidiana dei quartieri e delle periferie dove venivano rappresentati. L'altro esempio, più conosciuto, è il lavoro compiuto dal 1992 da Miloud Oukili, artista francese, trasferitosi a Bucarest per partecipare ad attività di recupero dei bambini che, per le gravissime condizioni economiche in cui versava il paese, vivevano nei sotterranei della città. Proprio attraverso gli spettacoli di strada, Oukili è riuscito ad offrire a questi bambini e ragazzi un'alternativa significativa e profonda alla micro-criminalità, portando quest'esperienza al culmine attraverso la creazione di Fundatia PARADA, dedicata agli stessi fini. Attualmente questa fondazione è una ONLUS che lavora in ambito internazionale²⁷⁸.

L'arte di strada riveste, quindi, un particolare significato per la Romania. Ciononostante, non sembrano esistere ragioni per pensare che verrà intrapresa una politica di riconoscimento da qui a breve termine in favore di questa disciplina artistica.

IV. Paesi Bassi

La politica culturale dei Paesi Bassi prese impulso dagli anni '70 in poi, quando la cultura iniziò ad essere considerata dai vari Governi come uno strumento utile anche sul piano sociale, soprattutto in termini di partecipazione da parte dei cittadini. Il ruolo sociale della cultura era percepito come fondamentale per ridurre il divario di classe ed il divario

²⁷⁸ <http://www.parada.it/index.php>

geografico che separava la cittadinanza. Tuttavia, a seguito del ristagno economico della prima metà del decennio successivo, la *governance* dovette tenere conto delle nuove limitazioni ricorrendo a due espedienti destinati ad avere un importante riflesso sulle politiche più recenti: da una parte il governo, per la semplificazione delle procedure relative alla cultura, fu indotto a stabilire partenariati esterni, con istituzioni culturali che potessero garantire un'alta qualità e professionalità nel proprio settore; dall'altra, lo Stato si trovò nelle condizioni di dover contenere la spesa pubblica entro limiti specifici.

Ne conseguì che, negli anni '90, venne imposta una politica incentrata sulla concessione di incentivi pubblici oculati, volta ad incoraggiare le istituzioni culturali a diventare economicamente indipendenti per sviluppare un proprio mercato. Questa tendenza è proseguita con alti e bassi fino ad oggi: fra il 2004 ed il 2008, il finanziamento di organizzazioni esterne che si occupano di documentazione, ricerca, mediazione eccetera, ha subito una riduzione di circa 6 milioni di euro²⁷⁹.

Tuttavia la presenza dello Stato negli affari culturali è tutt'altro che diminuita. La ripartizione degli interventi pubblici dedicati alla cultura nei Paesi Bassi è, come altrove, strutturata in 3 settori: l'intervento statale, l'intervento regionale e l'intervento locale. Nel 2006, la manovra complessiva ha avuto una portata consistente, erogando alla cultura un totale di quasi 3 miliardi di euro²⁸⁰, di cui il 57% è erogato dalle amministrazioni locali, il 35% dallo Stato e solo l'8% dalle regioni.

Il Governo ha inoltre disposto diverse leggi in materia di finanziamento alle arti²⁸¹, ma nessuna di queste prende in specifica considerazione né le arti di strada né il circo. Il motivo può essere ricondotto al fatto che, a monte, lo spettacolo dal vivo viene considerato solo in funzione di specifiche discipline e non lo si trova mai associato a quelle di nostro interesse. Questo settore include infatti la danza, l'opera, la musica ed il teatro. Si tratta di discipline che godono della concessione di fondi culturali pubblici ma le cui produzioni vengono spesso finanziate dalle autorità locali. In ogni caso, è la danza a ricevere il massimo riconoscimento: esistono due balletti nazionali, il National Ballet (*Nationaal Ballet*) ed il Netherlands Dance

279 "Compendium of Cultural Policies and Trends in Europe, 13th edition", op. cit.

280 Ibid.

281 Le più importanti sono: il Cultural Policy Act (*Wet op het specifiek cultuurbeleid*, 1993); il *Monuments and Historic Buildings Act* (*Monumentenwet* 1988); l'*Archaeology Act* (*Wet op de Archeologische Monumentenzorg*, 2007); il *Public Records Act* (*Archiefwet*, 1995); la *Copyright Law* (*Auteurswet* 1912); ed il *Media Act* (*Mediawet*, 1987).

Theatre (*Nederlands Danstheater*) che ricevono sussidi direttamente dallo Stato.

Esistono poi dei fondi statali dedicati alle performing arts, di cui il più recente è il *Nederlands Fonds voor Podiumkunsten*, stanziato nel 2007, che riguarda però solo musica, danza e teatro. Nel 2001 è stato varato anche il progetto di sovvenzionamento accordato allo spettacolo dal vivo attraverso il Fondo *Nazionale della Programmazione e della Gestione dello Spettacolo dal vivo (Fonds voor Podiumprogrammering en Marketing)*.

Nei Paesi Bassi, quindi, non è possibile individuare alcuna forma di riconoscimento ufficiale delle arti di strada. Per le discipline circensi è invece in vigore una regolamentazione piuttosto farraginoso che riguarda le imprese di circo e che impone l'ottenimento di licenze specifiche. Queste licenze, tuttavia, sono piuttosto difficili da conseguire, a causa di una complessa burocrazia, che impone, fra le altre cose, un test della tubercolosi²⁸². Per quanto riguarda la legislazione del lavoro, a tali discipline artistiche non è applicato nessun dispositivo specifico²⁸³.

Alcune compagnie di arte di strada vengono sovvenzionate a livello locale, così come alcuni festival specifici²⁸⁴, ma si tratta di finanziamenti puntiformi e di modesta entità che vengono attinti tramite i dispositivi di sovvenzionamento alle produzioni teatrali. Ciò produce inevitabilmente delle conseguenze negative sulla possibilità di rappresentazione, creazione e ricerca di nuovi spettacoli da parte degli artisti, anche in termini di qualità di spettacolo.

282 “*The situation of the circus in the EU Member States*”, *op. cit.* pag 107

283 *Ibid.* pag. 108

284 “*Politiques culturelles en faveur des arts de la rue et des arts de la piste en Europe*”, *op. cit.* pag 12

3.3 UNA POLITICA NAZIONALE SPECIFICA: LA FRANCIA

1. Il percorso verso il riconoscimento ufficiale

La Francia è probabilmente lo Stato europeo che presenta i più avanzati ed integrati strumenti di tutela dell'arte di strada e di promozione delle attività ad essa legate.

Ciò è motivato innanzitutto da una politica culturale di ampia portata, basata su una visione allargata e non elitaria della cultura e dei settori che la compongono, che non cerca di “contenere” o “dare forma” ad una cultura nazionale, quanto piuttosto fornire, dove necessari, strumenti di aiuto e sussistenza per garantire un'esistenza armonica di tutte le parti in gioco²⁸⁵. Uno degli elementi più interessanti è l'esistenza, accanto alla rigorosa attenzione verso la tutela del patrimonio nazionale e verso lo sviluppo delle industrie culturali, di una fitta rete organizzativa che si occupa di garantire e promuovere la diversità culturale ed il supporto alla creazione artistica, tanto nelle arti più convenzionali quanto nei settori emergenti o meno conosciuti. Ciò si riflette in particolare sul settore oggetto della presente trattazione, lo spettacolo dal vivo, con lo stanziamento di una cospicua quota della spesa pubblica ed una voce in bilancio specifica. In Francia l'entità del finanziamento dello spettacolo dal vivo si aggira attorno ai 648 milioni di euro, e costituisce il 22,9% della spesa pubblica totale dedicata alla cultura²⁸⁶. Un aspetto interessante è però che la spesa non viene attribuita in maniera generica allo spettacolo dal vivo, ma al “supporto alla creazione, produzione e diffusione dello spettacolo dal vivo”. In generale, è dallo Stato che proviene più della metà dei finanziamenti alla cultura, mentre il restante 36% proviene dalle Amministrazioni locali e solo

²⁸⁵ *Compendium of Cultural Policies and Trends in Europe, 13th edition*", op.cit

²⁸⁶ Ibid. Dati del 2007.

il 12% dalle Regioni e dai Dipartimenti.

In Francia l'intervento pubblico sulla cultura è suddiviso per settori che compongono un quadro di responsabilità specifiche. Il Ministero della Cultura e Comunicazione è stato riorganizzato nel 1997 e suddiviso in Direzioni Generali competenti in diverse materie, fra cui una dedicata alla Musica, Danza, Teatro e Spettacolo (Dmdts)²⁸⁷. Si tratta della fusione di due precedenti Direzioni generali dedicate alla musica e al teatro e spettacolo dal vivo, ed il suo obiettivo coincide con i principi base a cui si è accennato sopra, per le politiche culturali in generale. La Dmdts si articola a sua volta in tre sotto-sezioni, dedicate alla creazione, alla formazione ed all'insegnamento.

Prima di questa riorganizzazione, la situazione delle arti di strada in Francia era meno favorevole e sicuramente meno definita. Bisogna considerare che qui queste discipline sono state legate in grande parte, forse più che altrove, ai movimenti contestatari degli anni '60 e '70, piuttosto che alla persistenza storica di “mestieri girovaghi” nelle piazze delle città²⁸⁸. Proprio per questo motivo, pur inserite in un quadro di politiche culturali attente e aperte, fino all'inizio degli anni '90 si sono trovate escluse dalle attenzioni di interventi pubblici specifici che ne prendessero in considerazione le necessità. Tuttavia, l'esistenza di iniziative pionieristiche, sia di festival sia di compagnie decise a vedersi riconoscere uno *status* più elevato, ha attratto progressivamente l'attenzione dei funzionari della cultura facendo sì che esse venissero inizialmente associate al circo e collegate alla Direzione Generale del teatro e degli spettacoli del Ministero della Cultura.

E' in questo periodo che vede la luce il Centro di Documentazione sulle arti di strada Hors Les Murs, creato nel 1993 dal Ministero, con l'obiettivo di sviluppare e promuovere il settore. Veniva inoltre riconosciuta ufficialmente l'attività di Lieux Publics, un centro di residenza per artisti situato a Marsiglia, che diventa il primo Centro Nazionale delle arti di strada. Queste azioni segnano in sostanza i primi interventi di riconoscimento istituzionale di questo settore. Un passo avanti decisivo è però la riorganizzazione del Ministero nel 1997, che ha permesso uno sviluppo senza precedenti aprendo a queste discipline artistiche la possibilità di accesso ai dispositivi dedicati al teatro, alla musica ed alla danza. Interviene infine la Riforma delle

287 Le altre sono architettura e patrimonio (DAPA), musei (DMF), archivi (DMA), libri e pubblicazioni (DLL), (DMDTS), affari culturali (DAC), arti plastiche (DAP), sviluppo dei media (DSM), sviluppo e azione territoriale (DDAT), cinematografia (CNC).

288 E' invece il caso italiano, vedi paragrafo 2.4

Compagnie Drammatiche del 1999²⁸⁹ che pianifica nuove azioni di aiuto economico, rivolto direttamente alla creazione sotto specifiche condizioni²⁹⁰, a cui le compagnie di arti di strada possono accedere: a tal proposito nascono delle commissioni nazionali di consulta specifiche per valutare le domande di aiuto e di residenza degli artisti o di produzione di spettacoli.

L'ultima fase importante nel processo di riconoscimento è stata portata a termine con il programma “*Temps des arts de la rue*”, il cui avvio era stato fortemente richiesto al Ministero dalla Federazione Nazionale Arti di Strada francese fin dal 2003. Il programma venne elaborato durante quattro sessioni di lavoro concertato fra la Dmdts del Ministero e la Federazione, fino ad arrivare alla sua presentazione, nel 2005, a Marsiglia. L'intervento statale era svolto in ragione di un'oculata riflessione sul ruolo delle arti di strada negli spazi pubblici: “*du point de vue des politiques publiques, l'art dans la ville permet de réinterroger certains principes fondamentaux, la démocratisation culturelle et l'accessibilité des œuvres à tous. En outre, la rue, par son statut même, interpelle la responsabilité partagée de l'Etat et des collectivités locales en matière de politique culturelle, à l'heure où la décentralisation devient un enjeu majeur de développement*”²⁹¹.

Sebbene il programma si articoli su tre anni, si tratta del modo più efficace per inscrivere le arti di strada in modo durevole nell'azione dell'intervento statale e delle collettività territoriali. Uno dei punti chiave toccati da *Temps des arts de la rue* è la riorganizzazione della struttura dei luoghi di creazione e produzione degli spettacoli. Vengono riconosciuti e convenzionati al Ministero altri nove Centri nazionali di arti di strada (Cnar) oltre a quello di Marsiglia, coordinati da un testo-quadro unificato, il cui obiettivo principale è l'aiuto alla creazione artistica, attraverso diversi tipi di residenza per artisti o compagnie, fase durante la quale il Centro mette a disposizione gratuitamente il proprio materiale ed i propri servizi. Inoltre, attraverso i Cnar, gli artisti possono accedere direttamente a forme di finanziamento dedicate alla creazione di spettacoli. L'altro ambito fondamentale su cui s'incardina il programma è il sostegno alla diffusione degli spettacoli, che avviene principalmente nel contesto di eventi dedicati e festival specifici. Infine, si deve segnalare la nascita della prima iniziativa per la

289 Cfr. la circolare n. 168350 del 12 maggio 1999 “relative à l'aide apportée par l'Etat aux compagnies dramatiques professionnelles pour leurs activités de création et de diffusion”.

290 In base alla circolare, le compagnie convenzionate col Ministero devono offrire un minimo di 2 spettacoli e 150 rappresentazioni su tre anni di validità dell'intervento.

291 *Propositions pour préparer l'avenir du spectacle vivant*, DMDTS, in *Un carnet de route pour le temps des Arts de la rue*, 2004, pag. 48

formazione specifica in materia di arti di strada riconosciuta e finanziata dallo Stato: la *Formation Avancée Itinérante des Arts de la Rue* (Fai Ar), mirata alla preparazione di figure professionali in grado di concepire e strutturare spettacoli di strada di alta qualità.

Grazie ad una struttura istituzionale molto ben configurata, le arti di strada in Francia godono non solo di sostegno economico e di una tutela a tutti i livelli (dalla fase di creazione alla manifestazione), ma vengono anche prese in considerazione come oggetto di valutazioni mediante indagine statistica attraverso il monitoraggio delle attività del settore e delle ripercussioni che questo ha sulla cultura generale. Si tratta insomma di un'ottima base di appoggio che vorrebbe garantire un ampio supporto al settore. L'azione rinvigorente data dal programma "*Temps des arts de la rue*" non tarda a farsi notare: oggi la Francia conta circa 915 compagnie "ufficiali", cioè incluse nel database di Hors les Murs, per un totale di offerta pari a circa 2100 spettacoli di arti di strada che implicano ciascuno la co-presenza, in media, di 6 artisti. La tipologia degli spettacoli è costituita soprattutto dal teatro di strada, dalla musica, dalle discipline circensi, ma non è estranea a nuove tecnologie come il video e la creazione multimediale²⁹².

II. Il Regime di Intermittenza

Il Regime di Intermittenza dello spettacolo è probabilmente l'elemento più caratteristico del modello di organizzazione dello spettacolo dal vivo in Francia. Bisogna però anticipare subito che sarebbe sbagliato ritenerlo un modello unico: una formula più o meno simile la si ritrova anche in Belgio, seppure legata a condizioni differenti e non coincidente con l'esempio francese. In ogni caso, l'area francofona, attraverso strumenti così specifici, conferma il suo primato nella gestione delle politiche culturali dello spettacolo dal vivo. Come si è visto sopra (cfr. capitolo 2.4 V), il presupposto di questo regime di assicurazione sociale nasce dalla considerazione particolare dei contratti a durata determinata nello spettacolo. Il ricorso a questa forma contrattuale è piuttosto frequente proprio in ragione della natura saltuaria e temporanea degli impieghi.

292 Fonte: Hors les murs

Gli intermittenti dello spettacolo sono gli artisti che lavorano in qualità di subordinati alle dipendenze di imprese di spettacolo, con attività caratterizzata dalla da una successione (o anche la presenza simultanea) di contratti di dipendenza, alternata a momenti di mancanza di impiego. In realtà lo *status* di intermittente non deriva da alcuno strumento giuridico dedicato, ma si tratta di una situazione particolare, autorizzata dalla legge e caratterizzata dalla precarietà.

Per sopperire ai disagi dovuti all'alternanza di impiego, l'attività lavorativa di questi professionisti dello spettacolo è compensata da un'assicurazione sociale specifica, che passa principalmente attraverso l'affiliazione ad un regime specifico di assicurazione contro la disoccupazione. Come si è già avuto modo di vedere nel capitolo dedicato agli strumenti giuridici francese, questo regime è definito dal testo degli allegati XIII e X al Regolamento Generale dell'assicurazione contro la disoccupazione, redatti rispettivamente nel 1965 e 1968. La forma attuale del Regolamento riguardante questa protezione sociale contempla alcune modifiche intervenute negli ultimi venti anni, attraverso dei protocolli di accordo fra gli enti patronali firmati il 21 dicembre 2006²⁹³ da tre sindacati²⁹⁴.

La prima condizione, e la più importante, da soddisfare per poter accedere all'allocatione degli “aiuti per il ritorno all'impiego” forniti dal Regime di Assicurazione contro la Disoccupazione, è di dimostrare l'attività in termini orari distribuiti nel corso di un determinato periodo, precedente la fine dell'ultimo contratto di lavoro (cfr. paragrafo 1.4.4). Esiste peraltro la possibilità, secondo regole modificate di volta in volta sulla base degli accordi fra le parti sociali, di prendere in considerazione periodi più estesi di tempo, giustificando un maggior numero di ore lavorative. Inoltre non è esclusa la possibilità di accumulare un numero sufficiente di ore lavorative nel quadro dell'allegato VIII o X, cioè nell'ambito lavorativo artistico o tecnico dello spettacolo: l'indennizzo verrà computato sulla base del monte orario più elevato dei due ambiti – non è quindi possibile “sommare” ore di lavoro da tecnico con ore di lavoro da artista. Tuttavia, è possibile incrementare il numero di ore che danno diritto al compenso assicurativo anche dimostrando di aver partecipato a particolari corsi di formazione o perfino a scuole, ovvero – anche se ciò è previsto solo per gli artisti – prendendo parte ad attività di insegnamento di particolari discipline nel quadro di un

293 Entrati in vigore attraverso il decreto specifico del 2 aprile 2007.

294 In particolare CFDT, CFE-CGC e CFTC. Gli altri due sindacati coinvolti nell'assicurazione contro la disoccupazione (CGT e FO) non hanno scelto di adattarsi al nuovo accordo.

contratto di lavoro.

Questo spiega in effetti il significato ed il valore che ha per gli artisti francesi e per il sistema gestionale *tout court* – nell'arte di strada ma non solo – degli istituti di formazione e delle attività formative in generale. Nel nostro caso, ad esempio, è la *Formation Avancée et Itinérante des Arts de la Rue* che riveste un ruolo dominante e che garantisce, grazie a questo sistema virtuoso, un continuo aggiornamento delle tecniche artistiche dei professionisti dello spettacolo associati al regime di disoccupazione. In concreto, ciò significa vedersi corrispondere un indennizzo che copre anche il periodo di formazione seguito dall'artista, in modo assolutamente libero, e fornito in regime di gratuità. Bisogna però precisare che, per vedersi riconoscere l'indennizzo, non è considerato valido l'intero monte orario, ma solo una parte, seppur cospicua pari ai 2/3 de totale.

Per quanto riguarda il lavoro effettuato all'estero, diversa è la situazione a seconda che l'artista decida di lavorare per conto di un datore di lavoro francese o per uno straniero. Nel primo caso, infatti, non esiste alcuna differenza e l'attività lavorativa ricade direttamente nella struttura predisposta dall'allegato X. Nel secondo caso, invece, la questione è più controversa. Se il datore di lavoro risiede in uno Stato Membro dell'Unione Europea, della CEE o in Svizzera, i periodi di lavoro effettuati sono parificati in maniera forfettaria a 6 ore di lavoro. Si tratta, ovviamente, di un processo piuttosto contestato proprio da parte dei professionisti che beneficiano del Regime di Intermittenza, in quanto in questi casi il lavoro effettivo non corrisponde al monte ore riconosciuto. Ciò può generare alcuni problemi che, essendo legati alla questione della mobilità, verranno affrontati in maniera più agevole in un paragrafo specifico²⁹⁵.

Molto interessante è invece l'esistenza di un insieme di disposizioni volte a fronteggiare eventuali periodi di malattia, incidenti sul lavoro o maternità. Non si è ritenuto necessario, per il Regime di Intermittenza, creare un dispositivo a sé stante e quindi si tratta degli stessi parametri del normale Regime di Assicurazione contro la Disoccupazione. Per quanto riguarda la malattia, ogni periodo di assenza è parificato a 5 ore di lavoro per giorno. I periodi di inattività dovuti ad incidenti sul lavoro sono anch'essi considerati pari a 5 ore di lavoro per giorno, indipendentemente dalla risoluzione o meno del rapporto di lavoro fra artista e impresario, e allo stesso modo avviene nel caso di maternità.

295 Si veda il par. 3.5, proprio sulla mobilità degli artisti in Europa

Per mantenere l'iscrizione al Regime di Intermittenza, che può essere virtualmente prolungato all'infinito, l'artista indennizzato deve, ogni mese, mettersi in contatto col Pôle Emploi comunicando la sua situazione tramite una dichiarazione, grazie alla quale non solo ottiene l'allocazione della somma mensile spettante, ma deve anche dimostrare le ore di lavoro necessarie a riconfermare l'iscrizione, allegando tutti i giustificativi riguardanti i periodi di impiego (cioè le “attestazioni mensili di impiego”, redatte ogni mese dagli impresari dove, in pratica, vengono dichiarati i singoli contratti di lavoro).

L'indennizzo ovviamente dipende da diversi fattori e diventerebbe difficoltoso presentarne qui i parametri. La quota massima corrisposta giornalmente non può comunque essere superiore a 121,33 euro, e la durata totale dell'indennizzo corrisponde a 243 giorni o 8 mesi.

Il Regime di Intermittenza comunque non esaurisce le proprie caratteristiche in questi punti, che sono in ogni caso i principali. Esiste una serie di misure complementari che lo inquadrano in una politica socio-culturale di azione incrociata fra il Ministero della Cultura e quello del Lavoro, in virtù di un'attenzione particolare all'impiego nel settore dello spettacolo dal vivo. In particolare ci si riferisce al Fondo Permanente di Professionalizzazione e di Solidarietà, finanziato interamente dallo Stato. Si tratta di uno strumento che interviene nel caso in cui gli artisti – o i tecnici – non possano più vedersi riconoscere una riammissione, per qualsivoglia motivo, al regime di intermittenza. Il Fondo Permanente si articola in due allocazioni distinte: l'Allocazione di Professionalizzazione e Solidarietà (APS) e l'Allocazione di Fine Diritti (AFD), che esiste dal 2009 e che alloca forfettariamente un montante di 30 € al giorno per un periodo non superiore a 182 giorni.

Sebbene molto controverso e spesso oggetto di discussioni politiche, il Regime di Intermittenza si presenta come una forma intelligente di assistenza allo spettacolo dal vivo e l'arte di strada ne può godere a pieno titolo, grazie al valido riconoscimento istituzionale che si vede attribuire dallo stato francese.

Come si può facilmente dedurre dalla lettura di questi dispositivi, in Francia l'arte di strada trova un terreno estremamente aperto ed ospitale, disponibile innanzitutto alla sovvenzione economica di festival, enti di formazione professionale e scuole, centri di ricerca e documentazione, manifestazioni e dibattiti inerenti al mondo dell'arte di strada ed al suo ruolo

formativo sul piano sociale. Inoltre, gli artisti rientrano a pieno titolo nelle categorie considerate dal Codice del Lavoro e possono vedersi garantire una buona forma di assicurazione sociale, sia sul piano previdenziale che su quello sanitario.

III. Legislazione e regolamentazione dell'arte di strada

In Francia la regolamentazione dell'arte di strada passa attraverso le disposizioni più generali che inquadrano lo spettacolo dal vivo. I testi che costituiscono la base giuridica di tale regolamentazione sono innanzitutto gli artt. L. 7121 – L. 7122-18 e D. 7122 – R 7122-42 del Codice del Lavoro Francese (cfr. paragrafo 1.4). La legge delimita il proprio campo di applicazione al settore dello spettacolo dal vivo e, al suo interno, crea un quadro giuridico omogeneo indipendentemente dalla modalità di gestione e dalla natura lucrativa o meno delle attività.

Il Codice del Lavoro permette innanzitutto di identificare sul piano giuridico i soggetti, dandone le definizioni basilari. E' però un articolo del Codice della Proprietà Intellettuale che identifica innanzitutto un artista di strada come un interprete, che, ai sensi del suo art. L.212-1, è *“la persona che rappresenta, canta, recita, declama, suona, o esegue un'opera letteraria o artistica, un numero di varietà, di circo o di marionette”*. Inoltre, interviene il già visto articolo L. 7121-2 del Codice del Lavoro che circoscrive gli artisti dello spettacolo agli artisti lirici, drammatici, coreografici, di varietà, musicisti, canzonieri, attori secondari, arrangiatori, direttori d'orchestra e anche colui che si occupa della messa in scena, basandosi su un'esecuzione materiale della propria concezione artistica.

In Francia, però, qualsiasi individuo che riceva una remunerazione per un'attività di spettacolo è considerato automaticamente professionista e come tale è soggetto alla regolamentazione del contratto di lavoro nello spettacolo. Gli artisti di strada non fanno eccezione. Esiste però la possibilità di vedersi considerare l'attività come amatoriale o comunque come spettacolo occasionale non professionale, a condizione che non venga corrisposta alcuna forma remunerativa e che i mezzi di sussistenza dell'artista provengano da altri settori che non siano lo spettacolo dal vivo.

E' però l'art. L. 762-1 a puntualizzare la natura del contratto di lavoro nello spettacolo: è presupposto essere un contratto di lavoro subordinato. In forma generica deve essere sempre stipulato individualmente, fatta eccezione per alcune produzioni o casi particolari, come i musicisti appartenenti alla stessa orchestra. Il punto più importante, ai fini di questa trattazione, è comunque un altro: ai sensi di questo articolo, l'artista che stipuli in contratto nelle condizioni sopra riportate e che non agisca in situazioni tali da richiedere la sua iscrizione al Registro di Commercio²⁹⁶ conserva la propria qualità di lavoratore salariato, cioè subordinato. Le ragioni dell'esistenza di queste condizioni particolari sono dovute ad una forte pressione operata da gruppi di professionisti dello spettacolo alla fine degli anni '60, che cercavano di farsi riconoscere la 'presunzione' di contratto di lavoro subordinato a vantaggio di artisti e tecnici. Si tratta in particolare di una *praesumptio iuris tantum*, che ammette una prova contraria il cui onere è a carattere invertito: non è all'artista che spetta di provare l'esistenza del contratto di lavoro per rivendicarlo, ma è a colui che lo contesta che spetta di dimostrarne la non esistenza. Questa qualità è l'origine e la giustificazione stessa del Regime di Intermittenza²⁹⁷ per i lavoratori dello spettacolo (così come per quelli del settore cinematografico ed audiovisivo) che approfondiremo a breve. Per comprendere la sua collocazione sul piano giuridico è utile rivolgersi agli art. L. 122-3-1 e D. 212-2 del Codice del lavoro, che specifica le caratteristiche del Regime attraverso la trattazione del Contratto a Tempo Determinato (CDD). Nel testo viene fatta una distinzione chiara fra due forme di CDD: la prima è quella tipica del contratto a tempo determinato per lavori di qualsiasi sorta, che qui non ha particolare rilevanza. Ci si accontenterà di ricordare che questo contratto è rinnovabile solo una volta per una durata massima totale di 18 mesi. Questo CDD è definito di "droit cummun". Ciò che ci interessa è invece il CDD detto "d'usage" (di uso), che deroga alla clausola temporale del precedente e che viene impiegato per quei settori dove non è, appunto, uso comune ricorrere al contratto a tempo indeterminato, in virtù della natura particolare dell'attività svolta e del carattere temporaneo dell'impiego. Si tratta, evidentemente, dei settori dello spettacolo. Tale CDD è rinnovabile costantemente, ma non può essere interrotto prima della sua scadenza a meno di un giustificato motivo di forza maggiore o di un accordo specifico delle particolare.

296 In altre parole, si tratta di verificare se l'artista eserciti o meno un'attività di impresario di spettacoli: cfr l'art. Art. L. 7121-3 del Codice del lavoro.

297 Vedi *supra*, paragrafo 1.4.4

Naturalmente niente impedisce che si vengano a creare nel rapporto di lavoro delle situazioni tali per cui è preferibile scegliere una forma di contratto a tempo indeterminato. Peraltro, si osservi che l'identificazione dei diritti dei lavoratori subordinati è del tutto slegata dalla natura del contratto stesso: un lavoratore assunto sotto il regime stipulato da un CDD gode almeno degli stessi diritti di un lavoratore a contratto a tempo indeterminato.

L'Ordinanza del 1945, modificata nel 1999, è il testo chiave di ogni regolamentazione dello spettacolo dal vivo, e ha ispirato la rivisitazione di diversi articoli, fra cui quelli già visti, destinati al Codice del Lavoro. Essa prevede una particolare configurazione dei rapporti di lavoro nel settore dello spettacolo dal vivo, che, nel caso di nostro interesse, sono basati sulla relazione fra tre diversi soggetti: l'artista, il pubblico e il produttore dello spettacolo. Qualora l'artista sia esso stesso produttore, il terzo soggetto è costituito dal luogo della performance (quest'ultimo va inteso in senso estremamente ampio e, sostanzialmente, indica l'impresa che assume l'artista salariato per un determinato luogo di esibizione, che può essere rappresentato da un teatro o da una piazza).

Il rapporto di lavoro di un artista di strada, in quanto artista di spettacolo vivente, è comunque sempre definito in riferimento ad un datore di lavoro specifico: l'impresario di spettacoli. Si tratta di una figura professionale iscritta al Registro di Commercio che ha ottenuto una licenza per svolgere la propria attività ed è l'attore deputato a stipulare un rapporto di lavoro di spettacolo dal vivo con gli altri artisti. Esistono tre categorie di licenze che circoscrivono le caratteristiche degli impresari di spettacolo: la *Licence 1* riguarda coloro che sfruttano dei luoghi appositamente strutturati per rappresentazioni pubbliche; la *Licence 2* riguarda i produttori di spettacoli e gli organizzatori di tournée; la *Licence 3* riguarda coloro che si occupano della distribuzione dello spettacolo. Per quanto riguarda la presente trattazione, sarà il secondo tipo di licenza a meritare uno sguardo più approfondito: nel contesto dello spettacolo dal vivo, i produttori sono anche i principali interlocutori degli artisti. Il loro ruolo principale consiste nel finanziare e coordinare i mezzi usati per creare lo spettacolo, mettendo in campo ogni elemento necessario alla sua produzione.

Da quanto visto si può trarre una sintesi che definisce in termini generali il sistema francese. Si tratta di un modello di regolamentazione molto accurato e attento alle diverse specificità che compongono il panorama dello spettacolo dal vivo, ivi compresa l'arte di strada. L'Ordinanza del 1945 ha avuto un ruolo fondamentale, in particolare con la sua revisione del

1999, nel definire le nuove linee guida della legislazione relativa e ad adattare alle moderne necessità di questo settore. Non è un caso che in seno allo spettacolo dal vivo ci sia un terreno tanto fertile per l'arte di strada.

IV. Lo spettacolo “a cappello”: un grande assente?

Da quanto si è appena visto, si può desumere che gli strumenti vigenti in Francia tratteggiano una realtà favorevoli all'espressione delle arti di strada. Esse vengono considerate come un elemento chiave per contraddistinguere e arricchire la già ricca offerta culturale rappresentata dallo spettacolo dal vivo. Il supporto è ampio e non mancano azioni specifiche e mirate non solo al settore, ma anche a singoli centri di lavoro e ricerca, a livello subnazionale. È chiaro che una scelta di tale portata si iscrive in una serie di politiche culturali piuttosto felici, almeno per questo settore, che negli ultimi decenni si è notevolmente sviluppato.

Resta però aperta la questione relativa allo spettacolo eseguito in forma del tutto libera, “a cappello”, che abbiamo già identificato come una delle modalità fondamentali e caratteristiche di questa attività artistica.

Da tale punto di vista, la realtà francese suscita perplessità. Infatti, nonostante i complessi sistemi normativi che regolamentano il lavoro nel settore dello spettacolo dal vivo, non vi è traccia di definizioni che possano aiutare a considerare le arti di strada come un'attività liberamente eseguibile sullo spazio pubblico, né tanto meno esistono strumenti che ne definiscano chiaramente l'illegittimità. Si profila dunque una situazione di vuoto normativo nei confronti di tale attività che viene colmato, come spesso accade, attraverso disposizioni che non sono sviluppate *ad hoc* ma vicariate da normative istituite per eventi di natura diversa. Non è raro, ad esempio, che tali disposizioni vengano circoscritte alle questioni di pubblica sicurezza e che quindi l'arte di strada, arbitrariamente associata a questo ambito normativo, venga considerata più come un problema da risolvere che come una risorsa da sfruttare.

Il primo ostacolo che si oppone al libero esercizio dell'arte di strada è pertanto la mancanza di

qualsiasi disposizione normativa che permetta di considerare lo spettacolo dal vivo al di fuori dei tratti definiti dal sistema appena visto. Per quanto funzionale, complesso e specifico, esso non è in grado di coprire un aspetto così peculiare. Si potrebbe pensare che proprio la scelta di legiferare in modo così puntuale, creando un regime omogeneo per tutti i lavoratori dello spettacolo senza distinzioni a livello di disciplina artistica, abbia portato a dimenticare questa seconda modalità di spettacolo, che è sicuramente meno redditizia e meno controllabile, ma non per questo meno significativa, in particolare sul piano culturale. Ancora una volta entrano poi in gioco anche dei concetti più ampi, primo fra tutti quello della libertà di espressione artistica, che non possono essere certamente messi in secondo piano.

In questa situazione, l'artista che desideri rappresentare liberamente in luogo pubblico i propri spettacoli, siano essi di natura teatrale, musicale o performativa in genere, deve fare ricorso ad autorizzazioni specifiche, richieste di volta in volta alle autorità competenti nel luogo in cui lo spettacolo dovrebbe svolgersi. Non esiste inoltre alcuna indicazione generale su come queste autorizzazioni debbano essere formulate e sulle condizioni alle quali bisogna riferirsi per ottenerle. Pertanto l'unica soluzione è informarsi circa le modalità proposte da ciascuna amministrazione e adattarsi alle disposizioni locali, che possono essere anche molto differenti di volta in volta. Si può qui menzionare però l'esistenza di una serie di strumenti normativi che, in qualche misura, si avvicinano alla materia di nostro interesse in quanto relativi alle attività ambulanti. Si tratta in particolare della Legge n. 3 del 3 gennaio 1969 e del successivo Decreto n. 708 del 31 luglio 1970, che applica il titolo I e alcune disposizioni del titolo II della Legge, modificati ed integrati dal Decreto n. 85 del 18 gennaio 1984. È tuttavia necessario precisare subito che la Legge 3/1969 interessa solo marginalmente l'arte di strada in quanto questa, quando esercitata in forma libera, non costituisce attività commerciale. La Legge invece, specifica che *“ogni persona che voglia esercitare una professione o un'attività ambulante nelle condizioni previste dall'articolo L. 123-29 del codice del commercio e che voglia circolare in Francia (...) deve (...) fare domanda al prefetto o al sotto prefetto (...) del comune alla quale desidera essere legato (...) per ottenere il libretto di circolazione previsto dagli articolo sotto menzionati”*. E' proprio l'art. L. 123-29 a costituire la ragione di questa distinzione sostanziale: esso infatti circoscrive il proprio campo di applicazione ad ogni persona che voglia esercitare un'attività commerciale o artigianale di natura ambulante e, la Legge 3/1969 si adatta a tale definizione. Un discorso differente va fatto per i circhi ambulanti

che, in ragione della loro natura commerciale, ricadono sotto le disposizioni di questa legge e delle modificazioni relative.

Un altro ostacolo è rappresentato dalla considerazione che un artista di strada può vedersi accordare a seconda che scelga di lavorare attraverso il regime di spettacolo dal vivo, già analizzato, oppure attraverso una semplice scelta di proposta libera dei propri spettacoli in luoghi pubblici. Fermo restando che non esistono situazioni “pure”, in Francia come altrove, in cui un artista sceglie categoricamente l'una o l'altra modalità di spettacolo, bisogna ricordare che la considerazione di cui gode l'artista può essere anche molto bassa, nonostante l'esistenza di una politica culturale avanzata ed accorta. E' innegabile che, anche in un Paese dove la gestione dell'arte di strada è tanto complessa ed avanzata, uno spettacolo proposto in una versione semplificata e senza mediazioni di organizzazioni di alcun tipo può venire considerato con minore attenzione o addirittura ignorato.

Il fatto che sul territorio nazionale esista una rete organizzativa, solidamente strutturata, per la gestione, formazione e produzione di spettacoli se da una parte è garanzia di tutela, dall'altra rischia di rappresentare un fattore discriminatorio per quegli artisti che scelgono di non affidarsi al regime lavorativo dello spettacolo dal vivo. In questi casi, bisogna riconoscere che le attività artistiche sono spesso tollerate, più che controllate in senso stretto. Tuttavia, nonostante esistano alcuni luoghi dove praticare uno spettacolo anche senza autorizzazione, può diventare molto difficile, in particolare nelle grandi città e nei luoghi di grande affluenza turistica, lavorare in regime di forma libera²⁹⁸.

Nei casi in cui l'evento artistico non è previsto, ma estemporaneo, l'artista di strada rientra in una categoria di soggetti considerati in termini non solo di ordine pubblico ma anche di decoro urbano. Inoltre, le caratteristiche dell'arte di strada in forma libera assumono tutte le connotazioni necessarie per farla considerare anche sotto il profilo giuridico della mendicizia. Essa è ritenuta giuridicamente come una forma di utilizzo dello spazio pubblico per una finalità specifica. Come per il commercio ambulante, si tratta di una tipologia particolare di uso degli spazi comuni per un'attività privata che non coincide con l'attività normalmente prevista in quei luoghi (come la circolazione). Non si tratta né di un uso collettivo, per il quale gli spazi pubblici sono chiaramente liberi, né di un uso privativo, cioè esclusivo di un singolo

²⁹⁸ Fonte: ricerca ed esperienza personale. Tuttavia non è infrequente trovare artisti che creano spettacoli anche modesti senza dotarsi di alcun tipo di permesso o fare richieste specifiche al comune dove lo spettacolo ha luogo.

soggetto che ne fa richiesta all'autorità pubblica per averne diritto. Tuttavia, l'esercizio della mendicizia non costituisce più, ad oggi, un reato penale e la sua disciplina è stata deregolamentata²⁹⁹. Essa può essere vietata solo laddove vengano creati degli specifici regolamenti di polizia per intervento dell'autorità pubblica, che agisce quasi sempre per ragioni di pubblica sicurezza. È il Codice Generale delle Collettività Territoriali che assegna alle Amministrazioni locali la facoltà di intervenire nei casi dove ciò sia ritenuto opportuno (art. L. 2212-2). Difficilmente ci si sentirà dire che uno spettacolo di arte di strada di dimensioni e complessità considerevoli è un esercizio di accattonaggio. Tuttavia, poiché che non esistono criteri per stabilire quando un performer smette di essere un mendicante e diventa artista, occorre tener conto concretamente della realtà normativa fin qui descritta. Di volta in volta, l'artista si troverà a contrattare con gli agenti di pubblica sicurezza sul diritto – contestato – di esibirsi liberamente.

Esiste infine una questione che merita di essere ricordata, perchè tocca in più punti elementi di nostro interesse. Si tratta della legislazione specifica per un tipo di spettacolo di strada molto caratteristico e diffuso in diverse zone della Francia, e non solo: i cantanti di strada che si accompagnano con organetti a manovella. I loro strumenti sono denominati “*orgues de Barbarie*” e rappresentano a tutti gli effetti uno spettacolo di strada. Tuttavia, essi non sono trattati come tali e vengono presi in scarsa considerazione da un sistema che sembra più attento alle arti performative di strada che a quelle musicali o, in ogni caso, alla ricerca artistica piuttosto che al mestiere girovago tradizionale. Ciò è anche dovuto al fatto che da tempo le due attività, quella performativa e quella musicale, vengono considerate in maniera distinta. A Parigi, ad esempio, venne emanata nel 1926 un'Ordinanza di Polizia che istituiva il “*Carnet dei musicisti e dei cantanti ambulanti*”. La stessa fu modificata nel 1981, limitando moltissimo le aree di attività concesse agli artisti di strada (peraltro senza distinzioni di disciplina) in zone ben precise.

Dalla metà degli anni '90 in poi, cioè dopo l'entrata in vigore del nuovo Codice Penale, in moltissime città le autorizzazioni per i musicisti e i cantanti di strada vengono quasi totalmente soppresse. L'Ordinanza del 1926 viene ormai poco applicata e sembra destinata a diventare obsoleta. Nel frattempo, in diverse altre città francesi sono state emanate normative contro varie forme di mendicizia, includendovi anche quella della musica e dei cantanti di

²⁹⁹ L'entrata in vigore del nuovo codice penale nel 1994 ha infatti abrogato le disposizioni su mendicizia e vagabondaggio.

strada, in linea con quanto visto sopra. Intenzionati a rispondere in modo concreto ad una situazione sempre meno favorevole, i cantanti ambulanti si organizzavano negli stessi anni a Parigi con una petizione che portava ad una nuova riscrittura, in senso più positivo, dell'ordinanza del 1926. Ciò avveniva nel 1997 e da allora non si riscontrano cambiamenti sostanziali. Si deve però prendere atto della volontà di distinguere fra le attività di arte di strada in modo sostanziale.

In estrema sintesi, lo spettacolo “a cappello” in Francia non gode della stessa considerazione della forma più ufficiale delle stesse discipline, che viceversa rientrano a pieno nel complesso sistema di regolamentazione, tutela e diffusione dello spettacolo dal vivo perfezionato nel corso di diversi decenni e che trova il suo punto di forza nel Regime di Intermittenza dello spettacolo. Le conseguenze di questa realtà sono piuttosto evidenti: essendo l'intero sistema orientato alla promozione e al riconoscimento della ricerca artistica, è difficile trovare spazi giuridici che prendano in seria considerazione i vecchi mestieri girovaghi, legati alle fiere ed alle feste popolari, di cui facevano parte soprattutto i cantanti ed i musicisti di strada. La forma naturale di sostentamento di questi artisti era l'offerta libera del pubblico e difficilmente si può tentare di conciliare queste modalità di spettacolo con un sistema gestionale impostato su un approccio estremamente moderno, tipico del *nouveau cirque* francese. Questa mancanza di considerazione però comporta diversi rischi: innanzitutto, a lungo andare, può portare, a nostro avviso, ad un impoverimento delle discipline artistiche di strada determinando la rottura dei legami di continuità con il proprio passato e le proprie radici storiche; inoltre, come già ampiamente rilevato, solleva importanti questioni circa il diritto di espressione artistica negli spazi pubblici. Lo sviluppo di modelli gestionali avanzati, se da un lato garantiscono un'efficace forma di tutela a cui corrisponde una normativa accorta e specifica, dall'altro rischiano di avere un effetto controproducente: ad un incremento della complessità sistemica spesso si accompagna, paradossalmente, una maggiore difficoltà di esercizio e diffusione delle discipline in oggetto, rendendole una forma artistica quasi elitaria.

Un ulteriore rischio potrebbe essere lo sviluppo di un'idea comune – di una percezione generale – per la quale esistano arti ed artisti di strada di serie A o di serie B, in cui la discriminante si basa proprio sulla modalità di presentazione del proprio spettacolo e su quanti e quali presenze soggetti istituzionali supportano una performance. Allora si riprodurrebbe la

situazione vista precedentemente ed esemplificata dal caso del violinista Joshua Bell nel 2007³⁰⁰.

In ultimo, bisogna considerare che ad una forte presenza istituzionale in tutte le fasi della creazione di uno spettacolo di strada spesso corrisponde una rete di diffusione capillare attraverso eventi e festival dedicati. La Francia non è assolutamente estranea a questa regola e i numerosissimi eventi di arte e teatro di strada lo dimostrano. Il pericolo però sarebbe quello di perdere di vista l'estemporaneità, cioè la possibilità che uno spettacolo di strada avvenga in modo non prestabilito in un qualsiasi momento della giornata, in modo naturale e semplice. Creare una rete di festival è senza dubbio fondamentale per dare visibilità ed importanza alle discipline di strada, ma se portato all'estremo questo approccio allontana l'arte di strada dagli spazi pubblici e ordinari della città, spingendola sempre di più in eventi-contenitori prestabiliti e privandola di una funzione importante: la rivalutazione in senso estetico degli spazi quotidiani.

300 Vedi par. 2.2.6

3.4 L'ARTE DI STRADA IN ITALIA

Non è solo per una curiosità personale che si è scelto di sviluppare la questione delle arti di strada nel nostro Paese. L'Italia ha, in effetti, una situazione politico-legislativa interessante ai fini del presente lavoro, che merita di essere considerata più da vicino attraverso un'analisi approfondita delle sue strutture e componenti. Prima di addentrarci nell'analisi degli strumenti giuridici e delle politiche culturali che coinvolgono le arti di strada italiane, ci sembra giusto rilevare anche che il nostro Paese riveste un ruolo importante in questo settore anche in termini storici. Come si è visto nel capitolo 1, la presenza di attività e mestieri ambulanti di tipo performativo negli spazi pubblici è documentata almeno fin dal medioevo ed è strettamente legata alle tradizioni popolari del italiane, alle feste ed agli incontri di divertimento pubblico. Già nel Rinascimento, e poi a cavallo fra i secoli XVI e XVII, la penisola italiana doveva apparire come un immenso palcoscenico costituito dalla somma delle piazze e delle vie centrali delle varie città: secondo Emilio Vita “...c'era, innanzitutto, di che rimanere stupiti per la magnificenza e la frequenza con cui si svolgevano le feste”³⁰¹. La festa pubblica, le fiere e i mercati svolgevano (e svolgono tutt'ora) diverse funzioni, fondamentalmente ascrivibili all'ambito economico e a quello sociale; è a cavallo di queste due sfere che gli spettacoli di piazza trovavano la loro più calzante dimensione. Le fiere, ad esempio, diventavano un grande contenitore in cui confluiva un insieme di forze espressive totalmente autonome, libere, momenti spettacolari indipendenti l'uno dall'altro, ma che trovavano un senso ed una funzione all'interno dello stesso contesto. La piazza di un mercato italiano, la fiera, i “banchi” e i centri delle città “diventano i luoghi delle «meraviglie», punti

301 E. Vita, “*Il teatro delle meraviglie*”, op. cit. pag. 19.

*d'incontro e d'equilibrio tra razionalità economica ed irrazionalità dello spreco festivo*³⁰², ed è proprio in questi luoghi che il teatro popolare italiano si sviluppò e fiorì, fra le strade e le piazze, caratterizzato da una elevatissima mobilità degli artisti e dei *fenomeni* che vi prendevano parte, ma sempre intimamente connesso agli eventi più importanti e significativi della vita sociale ed economica della città³⁰³.

Oggi le arti di strada costituiscono in Italia una realtà molto sviluppata, composta da svariate centinaia fra artisti singoli e compagnie che lavorano in ambito professionale con spettacoli qualificati. Se a questi si aggiungono anche le presenze di quegli artisti che praticano lo spettacolo di strada come attività più o meno amatoriale o comunque occasionale, il computo entra nell'ordine delle migliaia. I festival dedicati, poi, sono moltissimi, in linea con la realtà di altri Paesi europei virtuosi in questo campo: secondo la lista compilata da “*Kermesse*”, l'annuario italiano dello spettacolo di strada e della pista edito dalla Federazione Nazionale Artisti di Strada, si tratta di più di 300 manifestazioni³⁰⁴, fra cui risaltano “Artisti in piazza” di Pennabilli, il Ferrara Buskers Festival, il Milano Clown Festival, il “Mercantia” di Certaldo, per proporre solo alcuni dei nomi più conosciuti anche all'estero.

I. Le politiche culturali e l'ordinamento amministrativo italiano

Per comprendere lo *status* dell'arte di strada in Italia e le dinamiche che la riguardano a tutti i livelli Amministrativi dello Stato è necessario presentare qui, in via almeno generale, la struttura del modello politico-culturale italiano. Esso può essere osservato sotto due profili principali: quello economico e quello amministrativo. L'aspetto amministrativo è stato quello tradizionalmente più curato dalla pubblica amministrazione a supporto dell'attività culturale e, in diversi casi, della gestione di istituzioni culturali – come musei e teatri – a diversi livelli gerarchici di competenza e responsabilità, da quello nazionale a quello comunale. A ciò si aggiunge una piccola serie di Enti esterni pressoché indipendenti, che vengono direttamente

302 Ibid, pag. 22

303 P. Camporesi, *I mestieri degli erranti*, in AA. VV, *I mestieri della terra e delle acque*, Silvana, 1979

304 *Kermesse*, X edizione, annuario 2011/2012, FNAS

finanziati dallo Stato in virtù di particolari condizioni come è il caso, fra gli altri, della fondazione Biennale di Venezia.

L'aspetto economico, invece, è strettamente connesso ad un sistema misto, con la compartecipazione di figure private e pubbliche, lasciando però allo Stato una prevalenza a livello di patrocinio e finanziamento di patrimonio, musei, archivi e biblioteche e, in certi casi, arti dello spettacolo, in linea con quanto visto per l'assetto amministrativo. Nel nostro Paese, le industrie culturali sono principalmente legate alla situazione del mercato e agli andamenti che lo caratterizzano, ma esistono comunque delle relazioni dirette fra queste e il settore pubblico, che le influenza sia in termini di specifiche legislazioni sia, dove necessario, in termini di regolamentazioni per l'erogazione di sussidi³⁰⁵. In ogni modo, a causa dei tagli al settore culturale che hanno caratterizzato la politica italiana degli ultimi anni, si è sviluppata una tendenza per la quale i vari governi hanno ritenuto appropriato promuovere una maggiore presenza dei privati negli affari culturali, attraverso sponsorizzazioni, donazioni e, soprattutto, azioni di mercato. Ciò vale tanto per le industrie culturali quanto per il patrimonio e le arti dello spettacolo.

In Italia non esiste una definizione ufficiale di cultura e le azioni governative nel campo culturale non sono mai state chiaramente definite entro un quadro specifico ed evidente. È però da considerare qui la recente ristrutturazione ministeriale attuata *in primis* dal Decreto legislativo del 20 ottobre 1998, n. 368, che culmina nella creazione del nuovo Ministero per i Beni e le Attività Culturali (MiBAC)³⁰⁶, il cui scopo primario è definire una più razionale disposizione delle competenze in materia di cultura e delle responsabilità del Ministero stesso al riguardo; bisogna però segnalare che il processo per arrivare a tale ristrutturazione è stato tutt'altro che rapido. D'altra parte, la forte presenza italiana alle tavole di discussione internazionali dedicate al patrimonio culturale, alla cultura in generale e alle politiche culturali, garantisce per lo meno la condivisione di principi generali che permettono un'armonia, in termini di definizioni, con altri Stati. Di conseguenza è verosimile ritenere che la definizione di cultura adottata dall'Eurostat sia valida anche per l'Italia, così come per tutti i governi facenti parte dell'Unione Europea: “*Le domaine de la culture est divisé en soixante activités, reliées entre elles [...] Huit “domains”*: patrimoine artistique et monumental,

305 M. Trimarchi, *Economia e cultura : organizzazione e finanziamento delle istituzioni culturali*, Milano, Franco Angeli, 2002.

306 Vedi par. 1.3.8

archives, bibliothèques, livres et presse, arts visuels, architecture, arts de la scène et audiovisuel/multimédia [...] six “fonctions” – conservation, création, production, diffusion, échanges et formation”³⁰⁷. A questi “domini” che compongono di fatto il macrosettore culturale, l'Italia applica interventi su scala diversa a seconda degli enti interessati, che sono sostanzialmente quattro. Innanzitutto lo Stato, il cui principale attore è naturalmente il MiBAC e le Direzioni specifiche che vengono costituite al suo interno³⁰⁸, fra cui anche la Direzione Generale per lo Spettacolo dal Vivo; ovviamente anche altri Ministeri, come ad esempio quello dell'Università e della Ricerca (MIUR), possono intraprendere azioni che influenzano le politiche culturali. Seguono le Regioni, dotate sia di potere legislativo sia di strutture amministrative (assessorati regionali alla cultura) dedicate alla sfera culturale, le Province – che sono comunque gli organi amministrativi meno influenti in questo settore, con un'incisività ridotta in termini di finanziamenti erogati – ed infine i Comuni. Questi ultimi, in particolare, rappresentano, dopo lo Stato, la più importante entità pubblica coinvolta nella mediazione culturale, tanto da essere in controtendenza con i recenti tagli statali al settore³⁰⁹. Essi operano a livello locale, attraverso gli assessorati comunali alla cultura, agendo in modo sia diretto sia indiretto su istituzioni culturali ed eventi specifici. Questo punto è assolutamente decisivo ai fini della nostra indagine: le arti di strada sono infatti, in massima parte, dipendenti dalle politiche culturali locali, essendo deputate a svolgersi in luoghi pubblici – le piazze, le vie, i centri storici – considerati e regolamentati diversamente da ogni Amministrazione locale, in base alle loro peculiarità. Anche i festival e le manifestazioni dedicate al settore dell'arte di strada sono sempre tenuti a porsi in relazione con i Comuni che li ospitano, non solo per le autorizzazioni e controlli necessari ma anche e soprattutto in termini di finanziamenti. Per l'Amministrazione si tratta di una forma di investimento mirata al turismo e alla valorizzazione della cultura locale. Tali investimenti, se destinati a progetti validi, possono infatti, in un assetto competitivo a livello nazionale per questo tipo di risorse (tipicamente terziarie) promuovere la città proponente rispetto a tutte le altre: . In questo senso, e traslando il concetto in termini più generali, non bisogna dimenticare che qualsiasi legislazione che abbia per oggetto tali tipi di attività e risorse culturali (come nel caso di un festival di arte di strada), è il risvolto giuridico di una tendenza contemporanea diffusa che vede le città europee, più che gli Stati, impegnate in una sorta di “competizione culturale” per

307 <http://epp.eurostat.ec.europa.eu/portal/page/portal/culture/introduction>

308 Vedi par. 1.3.8

309 Vedi *infra*

conquistarsi risorse economico-culturali dedicate³¹⁰. I Comuni infatti promuovono e supportano “*a wide range of cultural activities, actively contributing to the rich national supply of art exhibitions, performing arts festivals, literature festivals, street events, White Nights (Notti Bianche), cultural minorities' celebrations, etc.*”³¹¹.

Il finanziamento pubblico, come si è accennato sopra, è tradizionalmente la principale forma di sovvenzionamento del patrimonio culturale ed un fondamentale apporto per le arti dello spettacolo dal vivo. Al polo opposto, e complementare, c'è il settore privato che si occupa soprattutto delle industrie culturali. I limiti fra l'uno e l'altro, tuttavia, sono labili e soprattutto negli ultimi decenni le due sfere hanno iniziato ad interagire: basti pensare all'enorme impatto che sponsorizzazioni e donazioni hanno sulla gestione e la programmazione dei musei e dei monumenti storici. È bene tenere presente questa premessa quando si vuole analizzare la spesa culturale dello Stato anche per un solo settore – lo spettacolo dal vivo – iscritto in un bilancio più complesso.

Tab. 1 – Spesa culturale pubblica italiana divisa per ordinamento amministrativo

Livello amministrativo	2000		2010		Variazione % 2010-2000
	Milioni di €	% del totale	Milioni di €	% del totale	
Livello statale	2.718	45,6	2.484	35,9	-8,6
Livello locale	3.236	54,4	4.426	64,1	+36,8
Totale	5.954	100	6.910	100,0	+16,1

Fonte: Associazione per l'Economia della Cultura su dati Istat

310 Nonostante l'interesse estremo dell'argomento e i legami che questo presenta anche con il nostro tema, si preferisce rimandare il lettore all'esaustivo saggio *La città contemporanea*, di S. Vicari Haddock, Bologna, il Mulino, 2004, ed in particolare al cap. 3.

311 "Compendium of Cultural Policies and Trends in Europe, 13th edition", op.cit

Una prima osservazione può aiutare a chiarire gli andamenti finanziari che influenzano il settore: la Tabella 1 mostra chiaramente che ad una riduzione del finanziamento statale (-8,6%) corrisponde un incremento notevole del finanziamento locale (+36,8). Si dovrà tenere conto però del fatto che la spesa a livello locale coinvolge non solo i Comuni, che restano comunque la principale fonte di finanziamento, ma anche le Regioni, le Province, le Municipalità e i Consorzi comunali e municipali, le Comunità montane. Ben più della metà della spesa dedicata alla cultura viene quindi erogata dalle comunità locali, per un totale, nel 2010, di 4.426 milioni di Euro contro i 2.484 milioni dello Stato.

Nonostante sia molto difficile reperire un bilancio dettagliato della spesa pubblica italiana, soprattutto a causa della lacuna di strumenti statistici livello provinciale e comunale, un aiuto viene offerto dai documenti del Consiglio d'Europa sulle politiche culturali degli Stati Membri. Nel *"Compendium of Cultural Policies and Trends in Europe, 13th edition"* viene infatti riportata un'analisi *ad hoc* che risulta molto utile per capire in che proporzioni lo spettacolo dal vivo viene finanziato. La Tabella 2 mostra l'andamento della spesa corrisposta dal MiBAC nel 2011:

Tab. 2 – Spesa del Ministero per i Beni e le Attività Culturali nel 2011 divisa per settori

Settore	Milioni di €	% del totale	variazione% 2000-2011
Patrimonio	720	35,9	-42
Biblioteche ed Archivi	314	64.1	-27
Spettacolo dal vivo e cinema	497	64.1	-29
Amministrazione e interdiscipline	515	64.1	+381
Totale	2 046	100	-18

Fonte: Compendium of Cultural Policies and Trends in Europe, 13th edition,

Come si può velocemente dedurre osservando la variazione percentuale di spesa rilevata nel decennio 2000-2011 esiste innanzitutto una generale riduzione della spesa che sembra essere piuttosto omogeneo fra le varie voci. È comunque l'entità del patrimonio a presentare la maggiore riduzione seguito proprio dallo stanziamento per lo spettacolo dal vivo. Il motivo rilevante incremento della voce "Amministrazione e interdiscipline" va ricercato soprattutto nella consistente digitalizzazione e nel rimodernamento del Ministero e dalla persistenza di una certa tipologia di spese che non possono essere ridotte, anche in tempi di tagli particolarmente mirati³¹².

Lo Stato, comunque, ha erogato per lo spettacolo dal vivo un totale di 497 milioni di euro durante il 2011, il che pone l'Italia subito dietro ad alcuni "colossi" europei del finanziamento delle *performing arts*, come la Francia e la Germania, che presentano una spesa, fra apporto pubblico e privato, abbastanza simile a quella italiana e pari rispettivamente a 648,7 e 3,07 miliardi di euro³¹³.

II. Il riconoscimento e il finanziamento: azioni ancora da definirsi

Per quanto riguarda invece la questione più particolare degli strumenti giuridici correlati all'arte di strada, è innanzitutto necessario chiarire subito che non esiste ad oggi alcun tipo di normativa nazionale che prenda in considerazione questa disciplina artistica in modo tale da esaurirne tutte le specificità. Gli unici strumenti esistenti, che rappresentano di fatto il timido riconoscimento istituzionale di quest'arte in Italia, sono soprattutto legati al sostegno dell'attività di compagnie e al finanziamento di eventi, così come delle coincidenze con gli strumenti di sicurezza sociale attribuiti allo spettacolo dal vivo. Sarà utile allora richiamare qui la situazione tratteggiata brevemente per altri Paesi europei, come la Spagna o i Paesi Bassi nei quali, non esistendo una regolamentazione dedicata che sia in grado di esaurire le

³¹² "Compendium of Cultural Policies and Trends in Europe, 13th edition", op.cit

³¹³ Vedi *supra*

caratteristiche di una realtà atipica come quella dell'arte di strada, è necessario appoggiarsi di volta in volta a strumenti dedicati a settori simili ma non certamente coincidenti (ad esempio il teatro). Da questo punto di vista, l'Italia non fa eccezione. Esistono però degli interventi che identificano la disciplina dell'arte di strada e la riconoscono, tentando anche di definirla. Il precedente paragrafo ha mostrato la portata e le condizioni a cui sottostanno gli interventi finanziari a sostegno delle istanze che riguardano la cultura e lo spettacolo dal vivo. Vedremo ora – tra altri ambiti di nostro interesse – come tutto ciò venga ricondotto all'arte di strada e come sia iniziata una lenta ma sostanziale azione di riconoscimento per questo settore.

Il processo di riconoscimento dell'arte di strada in Italia passa attraverso un iter giuridico piuttosto lungo, le cui radici sono legate al riconoscimento del circo e, più in generale, dello spettacolo viaggiante. Il nostro Paese è stato peraltro il primo in Europa a dotarsi di una legge onnicomprensiva che disciplinasse questo tipo di attività: si tratta della Legge 18 marzo 1968, n. 337, sugli spettacoli viaggianti. È il primo strumento di tutela e regolamento di un settore che precedentemente era stato preso in considerazione solo a livello sub-nazionale o in modo molto decentralizzato, oppure considerato sotto profili giuridici di altra natura, come la pubblica sicurezza (in particolare il TULPS, vedi *infra*). La Legge 337/1968 nasce per risolvere le difficoltà insite in una professione di natura molto particolare come quella degli spettacoli viaggianti e soprattutto per tutelare gli esercenti di queste attività in maniera organica e coerente. Non è un caso che il primo articolo della Legge dichiari che *“Lo Stato riconosce la funzione sociale dei circhi equestri e dello spettacolo viaggiante. Pertanto sostiene il consolidamento e lo sviluppo del settore”*. Molto importante è la scelta di creare uno strumento flessibile, che possa adattarsi alla natura cangiante e nomade di questa attività: non viene infatti specificato nella Legge quali siano in concreto gli *“spettacoli viaggianti”*. L'art. 2 semplicemente circoscrive l'ambito a quelle *“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”* Allo scopo di fornire dei termini più precisi: *“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”* (art. 4). In questo modo la Legge è separata dall'elenco e non necessita modifiche per effettuare deprezzamenti o aggiunte di tipologie di attrazioni: ogni nuova voce aggiunta all'elenco diventa automaticamente soggetta

alla disciplina della 337/1968. Il caso ci interessa perché il riconoscimento dell'arte di strada come spettacolo viaggiante avverrà proprio attraverso questa procedura, ai sensi dello stesso art. 4 che conclude affermando *“il Ministero del turismo e dello spettacolo provvederà periodicamente all'aggiornamento dell'elenco”*. Lo svolgimento dell'attività di spettacolo viaggiante, indipendentemente dalla tipologia, è soggetta al rilascio di una licenza apposita prevista dall'art. 69 del TULPS, ma bisogna anticipare che questo creerà una serie di complicazioni per l'esercizio dell'arte di strada che non trovano ad oggi alcuna risoluzione³¹⁴.

L'arte di strada come tale non è, comunque, assolutamente contemplata dalla 337/1968 né tanto meno dall'elenco di attrazioni dello spettacolo viaggiante che la completa: alla data di emanazione della Legge gli spettacoli di strada sono ancora considerati come generici “mestieri girovaghi” ai sensi del TULPS e non godono di alcun altro tipo di considerazione legislativa che non riguardi la disciplina degli aspetti di pubblica sicurezza legati allo svolgimento degli spettacoli. Poiché tale questione rientra a tutti gli effetti in quella più generale del libero esercizio degli spettacoli di strada e, comunque, non può considerarsi una forma di riconoscimento né ancor meno di tutela, rimandiamo il lettore al paragrafo successivo per una trattazione più specifica. Qui ci preme invece citare il successivo importante atto di riconoscimento dell'arte di strada: il Decreto Ministeriale 28 febbraio 2005³¹⁵, che giunge molto più in ritardo rispetto alla definizione di “spettacolo viaggiante”, con . Si tratta di una novità assoluta per le discipline oggetto di questa trattazione, perché l'obiettivo del Decreto è di collegare l'arte di strada alle disposizioni già esistenti per le altre attrazioni di spettacoli viaggianti, parificandone il trattamento ed i diritti degli esercenti a quelli del personale del circo e dei luna park e, quindi, alle disposizioni valide per la classe dei commercianti. Allo stesso modo, l'arte di strada viene d'ora in poi considerata come attività commerciale e come tale gode di una serie di possibilità, in sede di rapporto lavorativo, tipiche delle imprese e molto rilevanti ai fini della previdenza sociale³¹⁶. Il Decreto in sostanza istituisce una nuova sezione nell'elenco delle attività di spettacolo viaggiante, denominata *“Spettacolo di strada”* e definita come *“attività spettacolare svolta sul territorio nazionale senza l'impiego di palcoscenico, di platea e apprezzabili attrezzature, con il pubblico disposto in cerchio, ovvero svolta in modo itinerante con il pubblico in movimento, grazie alle sole*

314 Si veda paragrafo successivo.

315 Si veda paragrafo 1.3.4.

316 A tale proposito, si veda *infra* par. IV

capacità attoriali degli artisti, ovvero attraverso l'impiego di "minimi" strumenti ad uso esclusivo degli artisti. Il numero degli addetti scritturati nell'attività deve essere inferiore ad 8 e il numero delle rappresentazioni eseguite nell'arco dell'anno deve essere inferiore a 150". Non è chiarito in che modo debba essere certificato il numero degli artisti scritturati nell'attività né quello delle rappresentazioni annuali. Tuttavia sembra una definizione adeguata, anche se estremamente sintetica, a descrivere la maggior parte degli spettacoli di strada esistenti. Meritoria in questo senso è la presa d'atto della modalità itinerante di svolgimento. Si noti peraltro che ai sensi di questa definizione le parate e le processioni non possono essere considerate come spettacolo viaggiante, fondamentalmente a causa dell'eccessivo numero dei partecipanti. Inoltre, ai sensi dell'art. 19 della Legge 337/1968, viene stabilita la possibilità per lo spettacolo di strada di accedere ad un fondo dedicato a contributi straordinari che possono anche essere erogati *"a favore di iniziative assistenziali od educative o che, comunque, concorrano al consolidamento e allo sviluppo del settore"*.

Per quanto riguarda la vitale questione della possibilità di erogare contributi ordinari in favore degli spettacoli di strada, invece, esiste una struttura istituzionale per la cui trattazione si rende necessario introdurre altri elementi, in modo da poter comprendere in che quadro si svolga tale azione di sostegno .

La prima legge italiana che definisce e considera in modo unitario lo spettacolo dal vivo come un ambito al cui interno si inseriscono diverse e specifiche discipline – musica, danza, teatro e circo – è la Legge 30 aprile 1985 n. 163, che istituisce il Fondo Unico Spettacolo (FUS)³¹⁷. Si tratta di uno strumento istituito da una legge finanziaria ed ha come obiettivo la razionalizzazione della struttura gestionale dello spettacolo. Tale Legge è destinata a divenire la base su cui tutti i successivi interventi normativi verranno costruiti. La sua rilevanza è notevole già sul piano formale, in quanto permette per la prima volta di inserire la voce "spettacolo" all'interno del bilancio dello Stato. Prima della sua istituzione, la situazione era resa abbastanza precaria dalla necessità di riconfermare di anno in anno la disponibilità di fondi per ogni settore dello spettacolo – senza che questi fossero, tra l'altro, specificati in modo inequivocabile.

L'azione concreta derivante dall'istituzione del Fondo Unico per lo Spettacolo (FUS), consiste nella possibilità di finanziare, attraverso una specifica ripartizione del fondo, le categorie

317 Vedi paragrafo 1.3.7 per una panoramica generale della legge.

sopra elencate, in concordanza con i dati raccolti ed elaborati dall'Osservatorio sullo spettacolo, che è attivato dalla stessa Legge e che fornisce al Ministero un rapporto dettagliato del settore spettacolo. Alla data di entrata in vigore della Legge il finanziamento per il settore circense corrispondeva all'1,5% del FUS e la percentuale attuale non è variata significativamente. La Legge, tuttavia, omette di definire dei criteri generali di finanziamento, che avrebbero dovuto essere individuati da uno strumento ad hoc e che, invece, non sono mai stati stabiliti. Questo fatto può creare confusione: a maggior ragione perché rientra nel settore, anche se parzialmente, il campo di applicazione della Legge 14 agosto 1967, n. 800³¹⁸, sul Riordino degli Enti lirici e delle Attività musicali. È questo un testo specificamente elaborato per le discipline musicali, unico elemento dello spettacolo dal vivo ad essere approfondito con una Legge apposita, anche per quanto riguarda la questione dei finanziamenti³¹⁹. Allo stesso tempo, però, rimane irrisolta la questione di una normativa applicabile a danza, teatro e circo, che ancora attendono un intervento legislativo. Ciò riflette in buona sostanza la realtà in cui versa la politica italiana in generale, non essendoci una Legge generale a livello nazionale che riguardi l'allocazione di fondi e risorse statali alla cultura in toto.

La conseguenza principale è che questi ambiti, che potremmo definire “orfani”, dello spettacolo dal vivo sono ancora regolati da interventi ministeriali temporali e a scadenza predeterminata, la disponibilità di fondi specifici viene loro accordata sulla base di criteri sia quantitativi che qualitativi (attraverso l'intervento di commissioni di esperti per ciascun settore), che vengono offerti al Ministero al quale spetta la decisione inappellabile. La situazione precaria a cui il FUS doveva porre rimedio non è, quindi, ancora del tutto risolta, almeno per quanto riguarda le scadenze temporali. D'altronde è vero che si tratta di uno strumento straordinariamente efficace per le possibilità intrinseche di allocazione dei contributi ai settori che lo compongono. L'entità della quota di finanziamento da parte del Fondo viene stabilita sulla base dell'entità media dei contributi ricevuti in precedenza piuttosto che sulla produttività creativa o sul successo di pubblico e, come qualsiasi giovane organizzatore può confermare, ciò rappresenta un vero e proprio collo di bottiglia che

318 Legge 14 agosto 1967 n. 800 (GU n. 233 del 16/09/1967), e successive modifiche.

319 Gli ultimi sostanziali interventi sono quelli apportati dal Decreto Legge 64/2010, sulla base dei precedenti 367/1996 e 134/1998, che creavano i presupposti per trasformare i teatri d'opera in “Fondazioni liriche” in grado di attrarre capitali privati per un massimo del 40% della loro dotazione attraverso incentivi fiscali. Sulle Fondazioni liriche e le leggi che ne hanno coordinato la trasformazione cfr. la tesi di G. Semenzato, *La trasformazione degli enti lirici in fondazioni private: una riforma ancora da concludersi*, Febbraio 2012, Università di Udine.

impedisce un rinnovamento delle organizzazioni di spettacolo in Italia: essendo basata sullo storico delle attività svolte, l'allocazione di un fondo è più agevole per chi ha un curriculum già solido.

Se è vero che il Decreto Ministeriale 28 febbraio 2005 conferisce un riconoscimento formale all'arte di strada nell'ambito lavorativo, non si può affermare che la sua applicazione abbia modificato radicalmente la realtà dei fatti, soprattutto le modalità di realizzazione degli spettacoli e degli eventi dedicati, anche perché essa porta a considerare questa disciplina solo sotto l'aspetto commerciale (vedi infra, par. IV) del suo svolgimento e non si occupa del suo complesso profilo strutturale.

Un'azione più incisiva su questo piano è stata svolta dall'intervento dal cosiddetto Regolamento Prosa, emanato dal Decreto Ministeriale 27 febbraio 2003³²⁰, e recante criteri e modalità di erogazione di contributi in favore delle attività teatrali, in corrispondenza agli stanziamenti del FUS. Si deve innanzitutto ricordare che si tratta del primo Regolamento dove viene esplicitamente menzionata l'arte di strada come disciplina sui generis e pertanto esso rappresenta la prima forma di riconoscimento, seppur timido, che la legislatura accorda a questa disciplina. Ovviamente si tratta di uno strumento organico che considera differenti aspetti del teatro i quali esulano dalla nostra ricerca: ciò che ci interessa è il disposto all'art. 15, denominato “Teatro di figura ed artisti di strada” e , in particolare, al comma 4. Tuttavia il testo non è privo di ombre e suscita molte riserve. Esso recita: *“Sono ammessi al contributo statale nella misura massima del venti per cento dei costi sostenuti i soggetti che svolgono attività di promozione del teatro di strada o che organizzano manifestazioni, rassegne e festival con l'impiego esclusivo degli artisti di strada, quale momento di aggregazione sociale della collettività, di integrazione con il patrimonio architettonico e monumentale e di sviluppo del turismo culturale”*.

La prima obiezione che si può muovere è che questo costituisce un riconoscimento parziale, perché, come puntualizzato dalla Federazione nazionale artisti di strada (FNAS) in una lettera indirizzata al Sottosegretario dei Beni e Attività Culturali³²¹, da tale formulazione l'arte di strada si qualifica come l'unico settore dello spettacolo dal vivo che vede riconosciute le iniziative promozionali ma non le proprie attività artistiche. La scelta, poi, di accomunare lo

320 Pubblicato in GU n. 76 del 1 aprile 2003

321 Pubblicata su *FNAS In/Forma!* n. 5 del 31 dicembre 2007

spettacolo di strada al disposto del teatro di figura, forse motivato da un apparentamento di tipo storico delle due attività – seppur blando e comunque non esclusivo – non permette di interpretare le rispettive caratteristiche dei due ambiti artistici, che in qualche modo si “intralciano” a vicenda, soprattutto per quanto riguarda l'aspetto sostanziale dell'accesso al contributo del FUS. Infine, ma non ultimo, non convince la ridotta copertura finanziaria garantita dal Fondo, limitata al 20% dei costi sostenuti e che rappresenta una cifra esigua per un settore che normalmente è gravato da elevate spese di viaggio e che comunque vanta una presenza diffusa in tutto il territorio e una grande popolarità e successo di pubblico.

Un'opportunità di emendare queste inadeguatezze del testo è stata offerta dalla Riformulazione del Regolamento Prosa avvenuta con il Decreto Ministeriale 12 novembre 2007³²². Tuttavia, con disappunto della FNAS, che non è stata interpellata né dall'Agis né dal Ministero per un'eventuale consulenza sulle migliorie da apportare al Regolamento, si deve prendere atto che si tratta di un'occasione perduta: il disposto compare sostanzialmente invariato e, per quel che qui rileva, riconferma quello dell'art. 15, comma 4, riportato, nel nuovo testo, all'art. 16. A parte la novità dello scorporamento dell'arte di strada dal quadro del teatro di figura – che comunque non sembra apportare un miglioramento rilevante in mancanza di altri disposti – ciò che appare positivo, ma non sufficiente, è l'incremento al 30% della copertura delle spese con il Fondo Unico Spettacolo. Per tradurre le percentuali in cifre di più immediata comprensione, l'importo dedicato dal FUS all'arte di strada non è attualmente superiore allo 0,04% del Fondo, pari a circa 20.000 euro³²³. Alcune modifiche più incisive che riguardano questa disciplina artistica, vengono apportate per quanto riguarda i criteri generali di determinazione del contributo: all'art. 3, Comma 3, lettera f, si legge “per la promozione teatrale e perfezionamento professionale, nonché per gli artisti di strada, sono considerati i costi concernenti le spese artistiche, con esclusione delle spese generali”. Cosa ne è, allora, delle spese tecniche, della comunicazione, della direzione artistica, ecc? Attualmente la questione è lontana dall'essere risolta, anche se non sono mancati dei tentativi importanti per creare un regime di disciplina più accurato dell'arte di strada in Italia³²⁴.

322 Pubblicato in GU del'11 gennaio 2008, n. 9, S.O.

323 Fonte: FNAS

324 Il più rilevante è probabilmente il progetto di legge Cardano, presentato il 31 luglio 2007, che in caso di conclusione positiva dell'*iter* legislativo avrebbe apportato un cambiamento radicale per l'arte di strada italiana, tanto a livello di esercizio quanto di assetto previdenziale. Con le successive dimissioni del governo Prodi, durante il quale fu sviluppato il progetto di legge, svanì ogni possibilità di realizzazione concreta della legge.

III. Il libero esercizio dell'arte di strada nella legislazione italiana

In Italia, come altrove, l'arte di strada è una sorta di creatura bicefala, che attira l'attenzione di strumenti giuridici di natura diversa a seconda delle “modalità” con cui essa si esprime. Ciò dipende naturalmente del fatto che essa possa venire considerata come attività spontanea, a libero esercizio, e di conseguenza slegata da ogni implicazione commerciale, oppure come forma lavoro subordinato a cui si applicano tutte le regolamentazioni di sorta in materia di lavoro e fisco. Bisogna però rilevare che mentre lo spettacolo inteso come rapporto di lavoro è ampiamente disciplinato attraverso un corpus di leggi dedicate tanto al settore spettacolo dal vivo quanto al lavoro subordinato in generale, come vedremo fra poco, è l'attività a cappello a scontare le conseguenze di una vera lacuna giuridica.

Iniziamo da questo tipo di attività. Come già visto (par. 2.2.6) si tratta della modalità percepita come la più importante e saliente dell'arte di strada, di sicuro quella che agli artisti sta più a cuore, così come ai professionisti del settore, che la fanno coincidere spesso con questioni di libertà di espressione artistica.

L'unica legge nazionale che prendeva in conto l'esercizio “a cappello” era contenuta nel TULPS³²⁵, approvato dal Regio Decreto n. 773 del 18 giugno 1931. Sebbene ancora in vigore ed attuale nella stragrande maggioranza degli articoli che lo compongono, il testo del TULPS restituisce una lettura – giuridica – delle caratteristiche della società italiana dei primi decenni del XX secolo. Attraverso di esso è possibile risalire anche alla natura dell'arte di strada di allora, cioè di quella forma di spettacolo dal vivo che è in qualche modo la progenitrice di ciò che oggi anima le nostre piazze. Certamente molto è cambiato dal 1931 ad oggi³²⁶, ma una cosa è rimasta sicuramente uguale: i pubblici spettacoli organizzati spontaneamente dagli artisti sono considerati meramente una questione di ordine pubblico. L'arte di strada, lo si è visto, era un'attività comune nelle piazze italiane ed estere, ma durante tutto l'arco della sua esistenza, dal medioevo ai giorni nostri, è stata oggetto di grida, disposizioni, ordini, promulgazioni, leggi e normative. La lettura dell'art. 121, al Capo V del TULPS, rubricato

³²⁵ Vedi paragrafo 1.3.2.

³²⁶ Vedi cap. 1

“Dei mestieri girovagli e di alcune classi di rivenditori” e che riguardava fra le varie categorie anche quella oggetto di nostro interesse, ci sembra che metta in evidenza fra le righe una sorta di eredità collettiva di tutte queste azioni normative volte a disciplinare in qualche modo la difficile materia degli spettacoli pubblici che, a causa della propria natura ambulante e della ricchezza di intersezioni fra varie discipline, mestieri e veri e propri espedienti di guadagno, era di poco agevole trattazione.

E' necessario parlare al passato perché l'art. 121 diventa oggetto di abrogazione, ai commi 1 e 2, dell'intervento attuato dal D.P.R. 28 maggio 2001, n. 311. Si riportano qui di seguito le parti del testo originale riguardanti gli spettacoli pubblici: *“[...] non può essere esercitato il mestiere ambulante di venditore o distributore [...] di scritti o disegni, di cenciaiolo, saltimbanco, cantante, suonatore, servitore di piazza, facchino, cocchiere, conduttore di autoveicoli di piazza, barcaiolo, lustrascarpe e mestieri analoghi, senza previa iscrizione in un registro apposito presso l'autorità locale di pubblica sicurezza. Questa rilascia certificato della avvenuta iscrizione. L'iscrizione non è subordinata alle condizioni previste dall'art.11 né a quella prevista dal capoverso dell'articolo 12, salva sempre la facoltà dell'autorità di pubblica sicurezza di negarla alle persone che ritiene capaci di abusarne. È vietato il mestiere di ciarlatano”*. Anche l'art. 124, interamente abrogato dal D.lgs 31 marzo 1998, n. 112, è di particolare interesse perché testimonia la notevole percentuale di artisti stranieri che prendevano parte agli spettacoli di strada affianco agli italiani, in un quadro non dissimile da quello odierno: *“Gli stranieri, eccettuati gli italiani non regnicoli, non possono esercitare alcuno dei mestieri indicati nell'articolo 121 senza licenza del Questore. In occasione di feste, fiere, mercati ed altre pubbliche riunioni, la licenza agli stranieri può essere concessa dall'autorità locale di pubblica sicurezza”*. L'eccezione delle occasioni di “feste, fiere, mercati ed altre pubbliche riunioni” è un chiaro esempio di quelle eredità a cui si accennava sopra³²⁷.

Per le categorie considerate era richiesta l'iscrizione ad un registro presso il Comune di residenza , in virtù della quale si faceva domanda di esercitare il mestiere di girovago in un

327 Sin da quando, nel basso Medioevo, le piazze delle città italiane e straniere hanno visto i primi spettacoli di saltimbanchi, musicisti, buffoni e teatranti, la fiera è sempre stata il momento sovrano di raccolta tanto del pubblico quanto degli artisti. Il periodo fieristico era infatti il più importante dell'anno non solo dal punto di vista economico, ma anche e soprattutto sociale: non stupisce che venisse sovente disciplinato da leggi anche molto dettagliate. Questa caratteristica della fiera e, in misura minore, delle feste e dei mercati, è durata inalterata fino alla seconda rivoluzione industriale, diminuendo la sua rilevanza durante il XIX secolo, fino a perderla quasi del tutto. Ecco quindi come l'art. 124 del TULPS mostra un altro elemento di quella eredità storica che gli viene trasmessa dalle vicende caratteristiche dell'arte di strada durante tutto il periodo della sua esistenza. Per una trattazione più dettagliata della storia e dell'evoluzione degli spettacoli di piazza, si veda il Cap. 1.

Comune differente. La domanda poteva anche essere rifiutata e di conseguenza non costituiva una garanzia di esercizio, lasciando libero arbitrio alla polizia locale di discriminare caso per caso fra chi avesse diritto di esercizio e chi no³²⁸.

Un'affermazione che si sente a volte ribadire da diversi artisti è che, prima dell'abrogazione dei due articoli (per la verità il 121 viene mantenuto inalterato nell'ultimo comma, che vieta il mestiere di ciarlatano), l'esercizio degli spettacoli di strada era sostanzialmente più libero - comunque meglio regolamentato – nonostante l'esplicita clausola dell'iscrizione al registro apposito presso l'autorità locale. Vedremo che in realtà avviene il contrario.

Il malinteso forse ha origine nella sovrapposizione di norme diverse la cui interpretazione non è affatto semplice. Innanzitutto bisogna ricordare che esiste un altro articolo del TULPS che rende ancora più complessa la materia . Si tratta dell'art. 69 che recita: *“Senza licenza della autorità locale di pubblica sicurezza è vietato dare, anche temporaneamente, per mestiere, pubblici trattenimenti, esporre alla pubblica vista rarità, persone, animali, gabinetti , ottici o altri oggetti di curiosità, ovvero dare audizioni all'aperto”*. Ad una prima lettura non sembrano esserci dubbi circa l'interpretazione: indipendentemente dall'intervento abrogativo sull'art. 121, rilevante in altro contesto, resta necessaria la comunicazione e l'ottenimento di un'autorizzazione da parte dell'autorità locale per qualsiasi tipo di spettacolo pubblico , ivi compresi gli spettacoli di strada. La conferma viene data dall'art. 124 del Regolamento di attuazione del TULPS: *“E’ richiesta la licenza dell'autorità di pubblica sicurezza, a termine dell'art. 69 della Legge, per i piccoli trattenimenti che si danno al pubblico, anche temporaneamente, in baracche o in locali provvisori, o all'aperto, da commedianti, burattinai, tenitori di giostre, di caroselli, di altalene, bersagli e simili”*. Si tenga presente che l'art. 69 viene però messo in relazione soprattutto con l'attività commerciale dello spettacolo viaggiante e quindi dovrebbe ritenersi escluso dalla questione del libero esercizio. Il TULPS non offre di per sé una definizione specifica di *“spettacolo viaggiante”*.

Interveniva infatti già il testo della Circolare del Ministero dell'Interno n. 14375/II Sett. del 23 dicembre 1985 a suggerire la procedura per legittimare il libero esercizio di queste attività: essa specificava che tutte le attività itineranti previste dal sopracitato art. 121 del TULPS

328 Fu principalmente questa la ragione che spinse l'allora sindaco di Roma W. Veltroni, tramite le consultazioni con il CORAS (Coordinamento Romano Artisti di Strada) e la FNAS, a dare l'impulso decisivo per l'abrogazione del 121, misura che doveva preludere ad una più ampia liberalizzazione delle espressioni artistiche di strada. Sull'argomento ci fu anche un convegno nazionale a Parma dal titolo *“Le parole Cantante, Suonatore, Saltimbanco sono soppresse”*.

debbano ritenersi escluse dalla disciplina esposta all'art. 69 dello stesso, e quindi dall'ottenimento di un'autorizzazione, a causa del mancante carattere di imprenditorialità. Questa Circolare, in sostanza, punta in qualche modo a definire una differenza ontologica fra i mestieri girovaghi previsti dal TULPS e lo spettacolo viaggiante sulla base del carattere non imprenditoriale dei primi. Non dimentichiamo che nel frattempo era già entrata in vigore la legge 337/1968 sugli spettacoli viaggianti. Al sopraggiungere dell'abrogazione dell'art. 121, tutto ciò che prima rientrava nelle sue definizioni viene automaticamente liberato da vincoli di sorta, in quanto non esiste più neanche l'obbligo di iscrizione ad un registro specifico previsto da questo stesso articolo. *“Ne consegue che, in qualche modo, suddette attività costituiscono il limite negativo dello spettacolo viaggiante, nel senso che ne individuano la rilevanza giuridica: se si sconfinava nella mera attività itinerante si è al di là del mondo delle attività regolamentate”*³²⁹. Resta inteso che i Regolamenti comunali abbiano piena facoltà di disciplinare le attività itineranti sul proprio territorio, cosa che, come si vedrà di seguito, avviene frequentemente.

A chiudere la questione, giunge infine la più recente scelta di inserire l'arte di strada nell'elenco delle attrazioni di spettacolo viaggiante, sopraggiunta con il già citato Decreto Ministeriale 28 Febbraio 2005. Tale intervento sembrerebbe istituire, anche per questa nuova voce come per tutte le altre attrazioni, l'obbligo dell'ottenimento della licenza specificata all'art. 69 del TULPS, e al relativo art. 124 del Regolamento di attuazione del TULPS. Lo spettacolo di strada, una volta ottenuta la licenza, si configura a tutti gli effetti come attività commerciale e pertanto esula dall'ambito del libero esercizio. Tuttavia l'obbligo di licenza risulta poco chiaro se si considera che l'art. 5 della Legge 337/1968, che lo prevede. Esso rimanda direttamente al TULPS che, come appena visto, non distingue le attività di spettacolo viaggiante ed a cui si può a tutti gli effetti applicare i suggerimenti interpretativi volti a verificarne il carattere dell'imprenditorialità. In altre parole, si tratta di una situazione legislativa per certi versi contraddittoria e comunque piuttosto complicata, che appare come un circolo vizioso.

In concreto avviene semplicemente un trasferimento delle attività delle quali ci stiamo preoccupando dalla responsabilità statale a quella locale.

329 A. Manzione, M. Gianfriddo, C. Galazzo, *Disciplina e controllo dei pubblici spettacoli*, Maggioli Editore, 2009, pagg. 142-143

L'abrogazione dei suddetti articoli è stata effettuata anche nell'intenzione di deregolamentare e trasferire agli Enti locali alcune responsabilità in materia di pubblica sicurezza, fra cui naturalmente gli spettacoli di strada. Ciò detto, non è assolutamente scontato il fatto che le singole Amministrazioni abbiano scelto di dotarsi di un regolamento specifico per l'arte di strada e, dove ciò è avvenuto, le forme e le modalità variano sensibilmente da Comune a Comune. Sul piano generale, però, si è venuta a creare una realtà incredibilmente frastagliata, una vera e propria costellazione di regolamenti e atti normativi locali, ognuno con le sue particolarità e con norme che possono essere altamente permissive quanto molto restrittive. Non è possibile qui prendere in esame i vari regolamenti: basterà dire che questa situazione limita de facto la libertà dell'artista ambulante, che deve premunirsi delle necessarie autorizzazioni prima di ogni performance. Il problema principale sorge quando alcuni regolamenti richiedono che le domande siano presentate con un anticipo che può essere anche di diversi giorni, se non settimane, sulla data di svolgimento dello spettacolo. Inoltre, gli orari e le modalità con cui gli adempimenti burocratici vanno espletati variano allo stesso modo delle norme contenute nei regolamenti. Ciò equivale a rendere impossibile la raccolta di tutti i necessari consensi per un artista che, durante una tournée libera, si esibisce in decine se non centinaia di comuni diversi. La ripercussione principale di questa situazione normativa è che una grandissima parte degli artisti si esibisce abusivamente, anche con il rischio di vedersi sequestrare gli strumenti di lavoro da un agente di polizia poco conciliante, in quanto non esiste una normativa generale chiara di carattere nazionale, che permetta di superare questa difficoltà. In tal modo la possibilità di rappresentare uno spettacolo in un luogo pubblico è spesso legata non solo alle normative locali ma, purtroppo, anche ad un rapporto diretto con gli agenti di pubblica sicurezza che troppo frequentemente sono l'unico contatto che un artista di strada ha con la legge.

Da questo quadro d'insieme, ci sembra che ben poco sia cambiato rispetto a cinque secoli fa.

IV. *Alcuni interventi virtuosi nell'ottica del libero esercizio*

Sarebbe però un errore fare un bilancio complessivamente negativo della situazione italiana. All'interno di questa grande frammentazione, infatti, iniziano a comparire una serie di interventi felicissimi che supportano e tutelano lo svolgimento libero dell'arte di strada. Si tratta di regolamenti regionali o comunali che attestano anche l'esistenza di una diffusa volontà di riconoscimento del valore dell'arte di strada nel nostro Paese.

Nel primo capitolo erano già state citate due tipologie di regolamentazioni a livello regionale decisamente innovative. Si tratta, lo ricordiamo, della Legge regionale 15 luglio 2003, n. 17 per il Piemonte e della Legge regionale 25 agosto 2003, n. 14, per la Puglia. Le due leggi testimoniano la medesima volontà di rendere libera ed accessibile l'attività degli artisti di strada, tutelando allo stesso tempo le zone urbane in cui gli spettacoli si svolgono ed i residenti. Il punto fondamentale su cui si muovono i due testi è che non esiste alcun permesso da richiedere preventivamente per esibirsi in uno spettacolo, in quanto l'arte di strada è considerata libera. Esistono invece, naturalmente, una serie di limitazioni ragionevoli che chiariscono in quale modo sia possibile svolgere l'attività.

Quello delle condizioni di esibizione è un tema importante per ogni regolamento, non solo per i due qui presi in esame. La maggior parte dei regolamenti ostili all'arte di strada, infatti, vedono proprio in questi limiti il mezzo con cui viene resa impossibile di fatto la professione di artista di strada sul territorio. È raro che l'arte di strada sia dichiarata illegale: è invece più frequente che vengano prescritte delle limitazioni irragionevoli che ne scoraggiano fortemente l'esercizio.

Una grande novità è quella introdotta in tempi recentissimi dal Comune di Milano. Si tratta di un regolamento sulle *“espressioni artistiche di strada”* che, però, non è ancora diventato una realtà, e che dovrebbe entrare in vigore nei primi mesi del 2013³³⁰, essendo già stato approvato in consiglio comunale. I principi del regolamento appaiono, senza esagerare, all'avanguardia. L'aver scelto di dialogare costantemente con la FNAS ha dato sicuramente i suoi frutti ed ha permesso di creare uno strumento con caratteristiche ottimali.

L'art. 1 dichiara che *“il Comune di Milano promuove l'ospitalità sul proprio territorio delle attività artistiche a carattere musicale, teatrale, figurativo ed espressivo nel senso più ampio*

³³⁰ Secondo quanto riferito dai due consiglieri promotori del regolamento durante la conferenza tenutasi all'Università Statale di Milano il 9 novembre 2012 sotto la curatela del prof. Alessandro Serena.

e libero, esercitate in spazi aperti al pubblico". Qui il testo mostra una lungimiranza notevole nel correlare l'interesse professionale degli artisti con quello turistico e culturale della città: *"Il Comune di Milano riconosce alle attività di cui al comma precedente un ruolo di valorizzazione culturale e turistica, di incontro creativo tra le persone, di ricerca e sperimentazione di linguaggi, di scambio di proposte con vari profili culturali, di confronto di esperienze innovative, di affermazione di nuovi talenti, di rappresentazione di attività frutto di geniale ispirazione, di servizio culturale per un pubblico di ogni classe sociale, età e provenienza geografica"*.

L'art. 2 fornisce invece definizioni calzanti: sono considerate arti di strada *"tutte le attività artistiche e creative proprie delle arti, svolte individualmente o in gruppo, in spazi aperti al pubblico"*. Viene poi operata una distinzione fra *"espressioni artistiche di strada"*, cioè quelle discipline che *"non prevedono un corrispettivo predeterminato per la prestazione e/o un titolo di accesso per la partecipazione del pubblico, ferma restando la possibilità di raccogliere libere offerte (cappello)"* e *"mestieri artistici di strada"*, cioè quelli finalizzati alla produzione di opere ed alla loro vendita diretta (come i ritrattisti).

Il campo di applicazione è definito all'art. 3 *ed è significativo il fatto che il regolamento non venga applicato, fra gli altri casi, agli esercenti lo spettacolo viaggiante, ai sensi della Legge 337/1968, né alle attività previste dall'art. 68 del TULPS.*

Il territorio cittadino viene suddiviso in aree all'interno delle quali, con caratteri di ricettività diversi, sono individuati i luoghi deputati ad accogliere le attività dell'arte di strada nelle sue molteplici forme (art. 4, comma 1). Il pagamento del Canone di Occupazione del Suolo Pubblico (COSAP) non è necessario per le *"espressioni artistiche di strada"*. Le modalità di esibizione sono disciplinate dall'art. 6: qui i limiti di cui sopra sono assolutamente ragionevoli e basati sul buon senso piuttosto che su una sommatoria generica di casi.

È però la prassi di assegnazione degli spazi che rappresenta l'elemento più all'avanguardia. È prevista una prima registrazione al servizio specifico istituito dal Comune di Milano, ai sensi dell'art. 7, nella quale l'artista specifica la tipologia e le modalità di esecuzione della propria attività nonché le dimensioni dello spazio necessario. Da qui in avanti, l'artista è considerato in sostanza già titolare del diritto di occupazione degli spazi dedicati agli spettacoli. Egli deve però prenotarsi ogni volta per un determinato luogo ed orario, previa comunicazione allo

sportello del Comune o direttamente per via telematica. La risposta degli uffici “*dovrà essere immediata e non potrà essere richiesta altra modulistica o adempimento burocratico se non quelli esplicitamente previsti dal presente articolo*” (art. 6). Attraverso questa soluzione vengono eliminate le difficoltà correlate ai tempi di presentazione delle domande, che potranno precedere anche di pochi minuti l'esecuzione dello spettacolo, mentre l'apparato burocratico viene ridotto al minimo necessario senza pregiudicare la libertà di movimento degli artisti.

Si tratta, a nostro avviso, del miglior modo di tutelare l'esercizio libero delle arti di strada sul territorio, che può segnare il passo per interventi futuri su scala maggiore di quella locale.

V. Il rapporto di lavoro nello spettacolo di strada

Al contrario del libero esercizio che, alla luce di quanto visto finora (circolare del Ministero dell'Interno n. 14375/II Sett. del 23 dicembre 1985), non sembra potersi configurare come attività lavorativa venendo a mancare il carattere imprenditoriale, in tutti i casi in cui l'artista presta la propria attività a terzi viene a crearsi un rapporto di lavoro. Ciò avviene nel quadro specifico del rapporto di lavoro artistico, ma tale rapporto, oltre al corpus di regolamenti efficaci in materia³³¹, deve tenere conto dell'inclusione dell'arte di strada nell'elenco delle attrazioni di spettacolo viaggiante, secondo il già visto Decreto Ministeriale 28 febbraio 2005 che ne assoggetta la disciplina anche alla Legge 337/1968 sugli spettacoli viaggianti.

La questione può essere però trattata in modo proficuo anche sul piano generale, e forse è utile richiamarne gli aspetti essenziali. Il rapporto di lavoro nello spettacolo di strada si costituisce, come ogni altro tipo di rapporto lavorativo, tra un lavoratore ed un datore di lavoro che normalmente, nel nostro caso, può essere un impresario, un imprenditore o un produttore, o comunque qualsiasi tipo di figura professionale interessata a sfruttare la prestazione d'opera dell'artista per inserirla in un quadro più ampio, per offrire al pubblico uno spettacolo prodotto mediante un complesso e vario uso di mezzi finanziari e materiali.

³³¹ Cfr. A. C. La Rosa, *Il Rapporto di lavoro nello spettacolo*, in *Teoria e pratica del Diritto*, Giuffrè Editore, Milano 1998

L'esempio più calzante è quello di un organizzatore, cioè di un imprenditore³³², di un festival di arti di strada che, scritturando alcuni artisti, stipula dei contratti con ognuno di essi specificando la natura lavorativa del rapporto. Nel caso in cui il soggetto non sia un'impresa, ma un ente pubblico o un'associazione culturale o chiunque che pur svolgendo un'attività economica organizzata la eserciti in via occasionale³³³, esso viene definito datore di lavoro, in possesso della capacità di agire ossia dell'attitudine a stipulare un contratto di lavoro e ad esercitare i diritti e le azioni che da questo dipendono³³⁴. Bisogna osservare che quest'ultimo caso è sicuramente il più frequente nell'ambito dell'arte di strada, soprattutto eventi locali e su piccola scala, con un pubblico ridotto e circoscritto a livello geografico. Si tratta di eventi organizzati spesso da Pro-loco o da associazioni culturali, se non direttamente dalle Amministrazioni stesse. Poco giova, quindi, la lettura degli artt. 2094 e segg. del Codice Civile, in cui il legislatore ha preferito disciplinare fundamentalmente il lavoro che s'inserisce nell'ambito di un'impresa a causa della maggiore rilevanza socio-economica di questo.

L'artista lavoratore o prestatore d'opera, invece, può veder iscriverla la propria attività tanto nel rapporto di lavoro subordinato (*locatio operarum*), nel caso della presenza di una direzione altrui, quanto in quello di lavoro autonomo (*locatio operis*), in assenza di qualsiasi tipo organizzazione o direzione³³⁵. In ogni caso, gli artisti, in quanto interpreti esecutori, (sia che si tratti di un artista singolo o di una compagnia) forniscono sempre un'opera subordinata, consistente “nel mettere a disposizione dell'imprenditore le loro energie lavorative di ordine intellettuale, così restando, in varia misura, soggetti, nella loro collaborazione, alle direttive dell'imprenditore sul piano organizzativo e disciplinare”³³⁶. Le qualifiche nel settore dello spettacolo sono piuttosto varie ma in linea generale non sembra sia possibile applicare una distinzione di qualifica di tipo impiegatizio od operaio. Se gli artisti sono molteplici, il contratto è denominato “in gruppo” e viene stipulato tra il datore di lavoro ed il rappresentante

332 Ricordiamo che, ai sensi dell'art. 2082 del Cod. Civ., imprenditore è chi “esercita professionalmente un'attività economica organizzata al fine della produzione o scambio di beni o servizi”. In questo caso l'impresa organizzatrice di un festival può a tutti gli effetti descriversi come impresa di servizi.

333 Cioè senza il carattere della professionalità (ex art. 2070 Cod. Civ.)

334 Cfr. art. 2239 Cod. Civ.)

335 Tuttavia la dottrina è divisa in merito alla natura giuridica del contratto, fra chi propende per la *locatio operis* e chi per la *locatio operarum*. I primi osservano che fa difetto fundamentalmente la subordinazione o dipendenza gerarchica e che la prestazione è predeterminata e non generica, oltre a mancare la continuità. I secondi invece sostengono che, nonostante l'intermittenza del rapporto, il rapporto di lavoro presenta comunque i caratteri che lo qualificano come subordinato. È interessante a proposito fare un confronto con la realtà francese, molto più ferrea.

336 A. C. La Rosa, *Il Rapporto di lavoro nello spettacolo*, in *Teoria e pratica del Diritto*, Giuffrè Editore, Milano 1998, pag. 39.

della compagnia, *primus inter pares*, situazione abbastanza frequente tanto nell'ambito circense quanto in quello di strada.

La natura del contratto di lavoro degli artisti di strada, stando ad una sua interpretazione dottrinale può però sollevare alcuni dubbi . Senza alcuna pretesa di esaurire il contenuto del dibattito, si ricorderà che già in passato sono state avanzate ipotesi anche autorevoli, secondo le quali per sua natura questo contratto possa rientrare tra quelli innominati o atipici, la cui causa non sia quindi prestabilita per legge ma assegnata dall'autonomia privata³³⁷. E' in base a tale contratto che una persona si impegna verso un datore di lavoro ad esibire sue particolari abilità anche a rischio della propria incolumità fisica³³⁸. Altri, invece, obiettano che questa stessa attività, se svolta con i caratteri della collaborazione, continuità e subordinazione, può ben configurarsi come oggetto di lavoro subordinato, in cui la causa – prevista dalla legge – è rappresentata dallo scambio di lavoro per una retribuzione³³⁹. La dottrina prevalente però attribuisce al rapporto di lavoro artistico la qualifica di rapporto speciale, in cui la “specialità” non altera comunque la presenza degli elementi essenziali di ogni altro rapporto di lavoro, cioè l'onerosità e la subordinazione.

Le cause di estinzione del rapporto lavorativo nell'ambito dell'arte di strada sono, naturalmente, le stesse di qualsiasi altro rapporto di lavoro, ma in questo caso specifico la risoluzione del contratto a tempo determinato è la condizione più frequente in cui si inquadra l'estinzione del rapporto di lavoro fra artista di strada e datore . Le cause principali di estinzione sono: 1) Scadenza del termine della scrittura stipulata, che prevede la risoluzione del rapporto senza necessità di notifiche; 2) Compimento del lavoro, che ricorre solo nel caso in cui gli artisti siano assunti per un certo ciclo di rappresentazioni o eventi; 3) Recesso per giusta causa, che avviene prima del termine della scadenza a motivo dell'inadempimento di una delle due parti; 4) Cause di risoluzione legale, che determinano la facoltà di recesso da parte del datore di lavoro per sopravvenuta impossibilità di fornire della prestazione lavorativa e ; 5) La protesta, che è una clausola apposta la contratto artistico già perfetto e definitivo e dà facoltà al datore di lavoro di protestare l'artista quando quest'ultimo non sia

337 Messineo. *Dottrina generale del contratto*, Milano 1948, pag 220

338 Oggigiorno è il caso di acrobati e trapezisti, ma non si dimentichi che ai tempi del Messineo erano ancora in voga nei circhi ambulanti e negli spettacoli viaggianti da fiera attrazioni anche molto pericolose, denominate “attrazioni del brivido”, che hanno spesso determinato, purtroppo, la morte del performer a seguito di incidenti. Cfr. E. Vita, “*Il teatro delle meraviglie*”, Essegi, Ravenna, 1990

339 A. C. La Rosa, *Il Rapporto di lavoro nello spettacolo*, op. cit., pag. 47

idoneo a sostenere la parte affidatagli.

Da quanto visto fin qui si può desumere che nel contesto dell'arte di strada il rapporto di lavoro si configura esattamente come in tutti gli altri settori dello spettacolo dal vivo, limitatamente alla situazione della prestazione d'opera artistica, e non pone particolari problemi di interpretazione.

Rileva però qui trattare, a conclusione di questa panoramica generale, le specifiche disposizioni attivate dall'intervento del Decreto Ministeriale 28 febbraio 2005, soprattutto per quanto riguarda la questione fiscale che acquista una particolare rilevanza essendo lo spettacolo di strada configurato ora come attività commerciale, .

I titolari della licenza di Spettacolo di Strada versano infatti la quota previdenziale in modo equiparato alla classe dei Commercianti, che non è computata in base alle effettive giornate lavorative ma viene definita a forfait, sebbene soggetta ad incrementi in base alla dichiarazione del proprio reddito³⁴⁰. Al momento dell'emanazione del D.M. si operava una distinzione fra i titolari di licenza, ed i loro eventuali assunti, per quanto riguardava l'Istituto previdenziale a cui effettuare il versamento: i primi avrebbero versato all' INPS, i secondi all' ENPALS, in qualità di lavoratori dello spettacolo, anche se l'eventualità di lavoratori assunti è ancora praticamente inesistente nel settore. Tuttavia, per effetto del Decreto Legge n. 201 del 6 dicembre 2011 (convertito con modifiche nella Legge n. 214 del 27 dicembre 2011) dal 1° gennaio 2012 l'ENPALS confluisce in INPS: si tratta di un processo ancora in atto ed è difficile prevedere le conseguenze sui lavoratori dello spettacolo in toto, perchè non sono ancora state chiarite le modalità con cui l'INPS dovrebbe accogliere i contribuenti ENPALS. E' quindi da ritenersi ancora valida la struttura previdenziale prevista dall'ENPALS per i lavoratori dello spettacolo.

Con l'assegnazione del titolo di spettacolo viaggiante, ai sensi della Legge 337/1968, gli artisti di strada titolari diventano imprenditori a tutti gli effetti, ai sensi dell'art. 2082 del Codice Civile, dotati di partita IVA con aliquota fissa al 10%, con obbligo di numerare le fatture e conservare le scritture contabili. La situazione generale vista in precedenza non è quindi più valida in tutti i suoi aspetti perché il lavoratore titolare, trattandosi di impresa individuale, non offre una prestazione di lavoro autonomo o subordinato, ma attua un esercizio commerciale

³⁴⁰ Tuttavia è raro che gli spettacoli di strada generino un reddito talmente alto da superare il reddito minimo previsto.

sui generis.

Lo scopo principale di questo intervento, che ha spinto la Fnas a riproporre la domanda di inclusione nel registro dello spettacolo viaggiante dopo un primo rifiuto, è evidentemente ovviare alla macchinosa struttura burocratica costituita dalla richiesta dell'agibilità ENPALS per gli artisti singoli che, anche se in possesso di partita IVA, erano considerati nell'ambito sopra descritto del rapporto di lavoro autonomo e non potevano quindi versare i contributi direttamente. L'agibilità ENPALS, da molti lamentata, discriminava radicalmente gli artisti che la possedevano da quelli che non la ottenevano in quanto non potevano essere assunti da un'impresa committente che avrebbe versato per loro dei contributi, che desisteva quindi dall'ipotesi di ingaggiarli – o peggio li ingaggiava in nero. Grazie alle modifiche operate dall'intervento del Decreto Ministeriale 28 febbraio 2005, la licenza di spettacolo di strada separa il rapporto di lavoro dal problema del versamento previdenziale, che è ora assolvibile direttamente dal titolare. Considerando però il minimale del reddito richiesto, pari a 12.590 euro³⁴¹, ci si rende conto che la soluzione è particolarmente svantaggiosa per chi ha un fatturato basso o esercita l'attività sporadicamente. L'alternativa migliore per espletare la complessa burocrazia necessaria ad ottenere l'agibilità ENPALS, nell'eventualità di una scarsa convenienza ad avere una licenza di spettacolo viaggiante, resta l'iscrizione degli artisti a cooperative di lavoro esterne che gestiscano tutto l'apparato previdenziale al loro posto o la costituzione di associazioni culturali.

341 Dati al 2005.

3.5 LA MOBILITÀ DEGLI ARTISTI DI STRADA

Come si è visto nel primo capitolo, le arti di strada nascono negli spazi pubblici, nelle fiere popolari e nelle feste cittadine. Gli artisti quindi da sempre praticano una forma di lavoro nomade ed itinerante, legata ai ritmi degli eventi e delle manifestazioni che possono garantire una buona presenza di pubblico. Fino a qualche decennio fa, in molti Paesi europei, questo tipo di mestieri veniva definito non a caso “girovago” o “ambulante”, rispecchiandone così la vera ed intima natura.

Nonostante il panorama e la funzione stessa degli spettacoli di arte di strada durante l'ultimo secolo siano molto cambiati, la mobilità degli artisti resta un elemento fondamentale che non può non essere preso in considerazione. Essa è alla volta necessaria e caratteristica della professione di un artista, forse in modo ancora più radicale di colui che scelga di lavorare in teatri stabili. La ragione principale è che l'artista di strada deve sapere scegliersi il proprio pubblico ed il proprio luogo di lavoro in modo professionale, perché il successo – ed il senso – di uno spettacolo dipende spesso in grandissima parte anche da questi due elementi .

Bisogna però sottolineare che, parlando in senso lato, è molto difficile offrire una valutazione accurata del fenomeno della mobilità degli artisti di strada a causa della mancanza, in seno all'Unione europea, di dati statistici e di analisi accurate . Le stesse indagini di Hors les Murs, che attualmente è in Europa il centro di documentazione più attivo in questo senso, prendono atto di tale realtà. La mobilità dei lavoratori dello spettacolo è resa poco prevedibile dalla natura stessa degli impieghi, che sono basati sulla possibilità di cambi di programma repentini e su modelli mutevoli.

Fortunatamente, per quanto riguarda la semplice circolazione attraverso le frontiere interne,

gli artisti di strada trovano in Europa pochissimi ostacoli. Ciò è dovuto agli sforzi dell'Unione Europea (UE) di sviluppare diversi strumenti funzionali a favorire la circolazione dei lavoratori e degli artisti e che saranno analizzati in questo capitolo.

Sin dalla sua creazione, l'Unione cerca di incoraggiare la libertà di movimento e circolazione degli individui sul suo territorio. Nel Trattato di Lisbona, la questione della libera circolazione dei cittadini costituisce l'oggetto di più di un articolo, anche in senso indiretto. Ad oggi, si può affermare senza problemi che essa costituisce una realtà consolidata³⁴². Si intende qui innanzitutto il disposto dell'art. 26 del TFUE³⁴³, che definisce uno spazio interno senza frontiere per merci, persone, servizi e capitali. E' tuttavia il Titolo IV dello stesso Trattato a costituire la fonte principale del "diritto di libera circolazione dei cittadini europei" e, nello specifico l'art. 45, comma 1, che lo sancisce inequivocabilmente in particolare per i lavoratori. E' proprio a questo articolo che corrisponderà al disposto del successivo Regolamento 492/2011 sulla Mobilità dei Lavoratori nell'Unione Europea, che vedremo a breve. Ciò che però può interessarci di più è il fatto che il Trattato cerca di garantire la possibilità per tutti i cittadini comunitari di esercitare un'attività lavorativa indipendentemente dalla natura di questa, nel territorio comune dell'Europa. In breve, il cittadino comunitario si vede riconoscere la possibilità di una totale mobilità professionale³⁴⁴, che comprende il diritto di rispondere a offerte di lavoro in qualsiasi Stato Membro e il diritto di prendere dimora in quel territorio per poter svolgere la sua attività.

Il diritto di libertà di circolazione sul territorio è stabilito non solo per le persone ma anche per le merci ed i servizi. Bisogna infatti considerare che l'intera struttura delle azioni dell'Unione in campo culturale è mirata anche al libero scambio e alla condivisione di saperi, arte, cultura e tradizioni, considerate come la chiave di volta della reciproca considerazione e dell'implicito rispetto fra le diverse culture nazionali e regionali che la compongono. E' sempre il TFUE a svolgere un ruolo primario in questo campo: "*l'Unione contribuisce al pieno sviluppo delle culture degli Stati membri nel rispetto delle loro diversità nazionali e regionali, evidenziando nel contempo il retaggio culturale comune*" (art. 167). L'idea di

342 B. CORTESE, *Principi del mercato interno ed Europa della cultura. Alcune suggestioni in Le culture dell'Europa, l'Europa della cultura* a cura di Lauso Zagato, Milano, Franco Angeli, 2011,

343 Cfr par. 1.2.2

344 K. D. BORCHARDT, *L'unificazione europea. Nascita e sviluppo dell'Unione europea*, Bruxelles, Ufficio delle pubblicazioni ufficiali delle Comunità europee, 1995, p. 38

fondo, già identificata altrove³⁴⁵, è che allo spazio commerciale-sociale si sovrapponga uno spazio culturale senza soluzione di continuità geografica. A oggi si può a buon diritto affermare che tale idea costituisce una realtà, grazie alla quale notevoli quantità di beni culturali, tangibili o intangibili, hanno la possibilità di circolare attraverso il territorio comunitario.

Inoltre, si deve tenere presente che l'Unione riconosce il valore delle industrie culturali presenti sul proprio territorio e ad esse rivolge notevole attenzione attuando programmi specifici, mirati anche a ridurre la complessità dell'ambiente di riferimento per agevolare l'attività. Allo stesso modo, ciò avviene per le organizzazioni di eventi culturali.

Se già nel 1999 il Consiglio dell'Unione Europea esplicitava, attraverso l'omonima Risoluzione³⁴⁶, la necessità di una grande mobilità di lavoratori del settore culturale, è però il successivo *Programma Cultura* a costituire un vero e proprio punto di riferimento per le azioni di politica culturale interne. Si tenga comunque presente che in grossa parte le idee espresse dalla Risoluzione del 1999 hanno costituito la base fondamentale per lo sviluppo di politiche culturali più attente alla circolazione dei lavoratori. Il *Programma Cultura*, che venne istituito con la Decisione 508/2000/CE ed articolato in diversi sotto programmi³⁴⁷, si rivelò di importanza fondamentale e al suo scadere trovò una naturale prosecuzione con il successivo *Programma Cultura 2007-2013*³⁴⁸, attualmente in vigore, che fece convergere ancora più risorse laddove necessario, come segnalato dall'esperienza del precedente intervento.

Il programma è, come si può intuire, estremamente vasto e copre molti ambiti che esulano dalla nostra trattazione. Tuttavia è opportuno sottolineare la forza e l'importanza di cui il concetto stesso di cultura assume: essa diventa un vero e proprio strumento di integrazione profonda fra i Paesi europei³⁴⁹. Un'importante azione svolta dal programma *Cultura* è poi l'analisi di tutti i possibili ostacoli (di natura fiscale, amministrativa, giuridica, politica) che

345 B. CORTESE, *Principi del mercato interno ed Europa della cultura. Alcune suggestioni*, op. cit.

346 Si trattava della *Risoluzione sulla Promozione della Libera Circolazione delle persone che lavorano nel settore culturale*, che raccoglieva diverse prese di posizione estremamente favorevoli nei confronti dei lavoratori del settore culturale. Il concetto più interessante era probabilmente l'equazione secondo cui ad uno spostamento più libero dei lavoratori di questo settore corrisponde un incremento dell'interesse verso la cultura da parte di tutti i cittadini dell'Unione, stimolando la vita culturale.

347 Cfr, paragrafo 1.2.2

348 Ibid.

349 L. ZAGATO, *La problematica costruzione di un'identità culturale europea. Un quadro più favorevole dopo Lisbona?* in *Le culture dell'Europa, l'Europa della cultura* cit., p. 261.

rischiano di indebolire la cooperazione e la libera mobilità degli operatori nel campo culturale.

All'interno del *Programma Cultura* è prevista l'*Agenda europea per la cultura* che risulta particolarmente utile per quanto riguarda la mobilità degli artisti e su questo strumento ci sembra proficuo soffermarci in questa sede. Essa viene istituita nel 2007 con lo scopo di sottoporre al Parlamento Europeo ed al Consiglio gli obiettivi più importanti da portare a termine anche per quanto riguardava la cooperazione dei Paesi membri. In questo senso, il dialogo è visto come il vero e proprio perno attorno a cui si costruiscono gli scambi fra culture diverse e *in primis*, ovviamente, la mobilità degli artisti, qualunque sia la loro forma espressiva. Va da sé che questa politica di integrazione dei lavoratori del settore culturale si affianca in modo complementare alla strategia di Lisbona mirata ad incrementare l'occupazione, non solo nella cultura³⁵⁰.

350 Ibid.

I. La circolazione, il soggiorno ed i permessi di lavoro

Abbiamo visto che il TFUE pone le basi giuridiche su cui si sviluppa la disciplina della mobilità di persone e lavoratori nel territorio europeo. È però necessario ora analizzare quei testi il cui scopo è proprio tradurre in forma pratica i diritti enunciati dal TFUE in questo ambito. Il punto di riferimento in tal senso è sicuramente costituito dalla Direttiva 2004/38/CE e dal più recente Regolamento 492/2011. La prima ha una funzione più vasta, occupandosi interamente del diritto di qualsiasi cittadino di circolare liberamente fra i Paesi membri dell'Unione; il secondo, invece, prende in carico proprio le specificità dei lavoratori nell'ambito della mobilità.

In base alla Direttiva 2004/38/CE³⁵¹ qualsiasi artista cittadino di uno Stato dell'Unione, indipendentemente dalla sua condizione di lavoratore, ha il diritto di circolare e trattenersi nel territorio di uno Stato membro, fatte salve le limitazioni e le condizioni previste dal TFUE e dalla Direttiva stessa. In ciò, il lavoratore non esercita altro che una delle libertà fondamentali nel mercato interno previsto dal TFUE. Questa libertà era garantita anche precedentemente all'entrata in vigore della Direttiva, ma veniva disciplinata da misure sparpagliate in un complicato *corpus* legislativo che viene sintetizzato ora nel testo in analisi.

Nel caso di un artista che si sposti rapidamente da un territorio all'altro, non sarà richiesta alcuna condizione particolare da soddisfare: nell'arco di tre mesi, infatti, egli sarà libero di spostarsi e soggiornare nel territorio in cui si trova senza dover espletare alcuna formalità. Diverso è il caso in cui l'artista abbia necessità di trattenersi in un luogo per un tempo più lungo, cosa che avviene frequentemente soprattutto durante la preparazione di spettacoli complessi o nel caso di un corso di formazione seguito all'estero. Per queste eventualità, sarà necessario che l'artista possa dimostrare di essere lavoratore nel Territorio ospitante, in qualità autonoma o subordinata, oppure che sia in procinto di seguire un corso di formazione – a condizione che questo sia riconosciuto o finanziato dallo Stato membro ospitante. Gli eventuali familiari al seguito dell'artista, se non sono cittadini dell'Unione, devono chiedere una “carta di soggiorno di familiare di un cittadino dell'Unione”, che ha validità di cinque anni a partire dal suo rilascio.

Il Regolamento 492/2011 invece si riallaccia, come già sottolineato, all'art. 45 del TFUE, che

351 LAUSO ZAGATO a cura di, *Introduzione ai diritti di cittadinanza*, III edizione, Venezia, Cafoscarina, 2011.

costituisce la legislazione primaria in materia di circolazione dei lavoratori. Esso peraltro è l'ultimo e più recente intervento, in linea con i precedenti atti normativi³⁵². Si tenga presente però che non esiste una definizione univoca di lavoratore nella legislazione dell'UE: essa è variabile a seconda dell'area in cui la Legge stessa viene applicata. In altre parole, essa dipende dal contesto. Data la particolare tipologia lavorativa degli artisti di strada, non è sicuramente semplice capire in che termini essi rientrano nel raggio di azione del Regolamento. Ad esempio si pensi alle discrepanze, segnalate nei paragrafi precedenti, che intercorrono fra il punto di vista francese e quello italiano in merito alla natura del rapporto di lavoro per un artista di strada. Il disposto del Regolamento, infatti, si rivolge a quei cittadini lavoratori che accedono ad attività subordinata (art. 1) in un territorio straniero.

Si pensi al caso di un'artista francese che rientri nelle condizioni necessarie per beneficiare del Regime di Intermittenza dello Spettacolo. Ci si domanda quale reale vantaggio egli trarrebbe dall'applicazione di alcune parti del Regolamento, come ad esempio dell'art. 7 che recita: *“egli gode degli stessi vantaggi sociali e fiscali dei lavoratori nazionali”*. Con ogni evidenza infatti in questo caso l'artista avrebbe ragione di preferire il trattamento accordato dal proprio regime sociale e fiscale. Ciò contribuirebbe a disincentivare il trasferimento di artisti fra Francia e Italia, o comunque i trasferimenti di qualsiasi eccellenza creativa da un luogo più favorevole, in termini di regime sociale, ad uno meno vantaggioso. E' però certamente vero che i trasferimenti in direzione opposta risultano in questo modo estremamente incentivati e ci si può aspettare che artisti provenienti da Paesi poco inclini a riconoscere l'arte di strada, una volta formati una buona esperienza lavorativa all'estero, siano in grado di rinnovare il panorama del proprio Paese d'origine dando vita ad un circolo virtuoso di collaborazione con le pubbliche Amministrazioni. In questo senso l'art. 2 gioca un ruolo chiave: il cittadino *“gode in particolare, sul territorio di un altro Stato membro, della stessa priorità riservata ai cittadini di detto Stato, per l'accesso agli impieghi disponibili”*. In generale, è evidente che la formulazione del Regolamento sia stata compiuta all'insegna dell'uniformità e del pari trattamento. Si tratta di un principio alla base stessa della politica di coesione dell'UE, ma in certi campi lavorativi, caratterizzati da modalità atipiche di lavoro, può costituire una lama a doppio taglio.

In linea di principio, in ogni caso, la mobilità degli artisti in quanto lavoratori è da

³⁵² In particolare: Regolamento (CEE) n. 1612/68 del 15 ottobre 1968, modificato dai successivi (CEE) n. 312/76 e (CEE) n. 2434/92, e dalla già vista direttiva 2004/38/CE.

considerarsi praticamente assoluta, senza pregiudizio alla Direttiva 2004/38/CE, in quanto è raro che si verificano casi di assunzioni o comunque di rapporti di lavoro che richiedano periodi superiori a quelli contemplati nei due strumenti qui visti.

Una realtà totalmente diversa è invece quella che riguarda i visti ed i permessi di lavoro per artisti provenienti da paesi extra-UE in qualsiasi fase e tipologia del loro spettacolo, sia che si organizzino indipendentemente, sia che siano soggetti a contratto stipulati con un committente cittadino dell'UE stessa.

Ad oggi, la competenza dell'Unione copre solo l'ingresso ed il soggiorno limitato nel proprio territorio (fino a tre mesi) degli artisti. Per i cittadini di Paesi terzi che entrano nell'area Schengen, invece, il periodo si estende a sei mesi³⁵³. Esiste inoltre una lista sottoscritta da tutti gli Stati Membri che elenca i Paesi terzi ai quali non va fatto obbligo di richiedere ai cittadini un visto per l'attraversamento delle frontiere esterne. Per quanto invece riguarda visti o permessi lavorativi di periodi superiori a quelli appena visti, bisogna prendere atto che non esiste ancora una reale armonizzazione fra le politiche interne dell'Unione Europea.

I casi possono essere molteplici. Il lavoratore può essere un singolo artista, oppure una compagnia costituita interamente da artisti di Paesi terzi, oppure ancora una compagnia “mista”, con cittadini UE ed extra-UE – Schengen. I committenti, allo stesso modo, possono essere cittadini UE, Schengen, o entrambi. Le varie combinazioni possono creare a volte delle situazioni per cui si rendono necessarie formalità intricate e poco chiare.

Per un artista, o una compagnia, che si trovi a fare una *tournee* in diversi Stati, risolvere le questioni burocratiche può risultare davvero complesso: la cosa può ulteriormente complicarsi nel caso in cui questi Stati allo stesso tempo sono parte o meno dell'accordo Schengen. L'indagine di Poláček sulla mobilità europea degli artisti performativi ha messo in luce principalmente quattro ostacoli che, nel caso limitato dell'arte di strada, rischiano di creare delle barriere alla libera circolazione:

1. La mancanza di uniformità delle regole dei vari Membri dell'Unione. In concreto, ciò significa che le formalità necessarie ad ottenere un visto per un qualsiasi Paese differiscono da caso a caso e, a volte, la documentazione richiesta dalle ambasciate è persino superiore a quella ragionevole³⁵⁴. Allo stesso modo non esiste una disciplina

353 R. POLÁČEK, *Study on impediments to mobility in EU live performance sector and possible solutions*, p. 16
354 Ibid. pag. 19

armonica per lo svolgimento delle formalità necessarie per ottenere un permesso lavorativo valido nei differenti Stati Membri.

2. La mancanza di trasparenza delle regole presenti. Questo non solo a causa della poca affidabilità delle informazioni per ottenere i visti reperibili tramite le ambasciate , ma per il fatto stesso che le regole per ottenerne uno possono variare in modo repentino. Allo stesso modo può verificarsi che, proprio a causa di questi cambiamenti, le autorità competenti con cui si devono interfacciare lavoratori o committenti non siano in grado di fornire informazioni adeguate.
3. La complessità delle procedure burocratiche. I cittadini di Paesi terzi, per ottenere il visto tanto nell'area Schengen quanto in quella EU, devono presentarsi personalmente all'ambasciata dello Stato in cui desiderano esibirsi. Si può immaginare cosa ciò comporti in termini di costo e tempo nei casi di compagnie di una certa dimensione, soprattutto per *tournées* particolarmente lunghe.
4. In ultimo, ma non meno rilevante, c'è il problema dei costi necessari ad ottenere i visti o i permessi di lavoro. Questi costi, a volte piuttosto alti, gravano interamente sulle organizzazioni che chiamano artisti da Paesi terzi, limitando di fatto fortemente la presenza di questi ultimi nei palinsesti degli spettacoli.

II. Le regole di previdenza sociale nell'ambito della mobilità

Sotto il profilo previdenziale la questione non è meno complessa. Bisogna subito ricordare che il sistema normativo riguardante la sicurezza sociale è stato recentemente rivisto dall'Unione mediante il Regolamento UE 1244/2010, per meglio coordinare le varie istanze nel quadro comunitario che, come è evidente, comprende un grande numero di tipologie di lavoro distinte. Restringendo il campo alla realtà di un artista di strada, ci si rende conto che la situazione più frequente e probabile è sicuramente quella di un lavoratore che, per periodi limitati di tempo, presta la propria opera in uno Stato membro diverso dal suo. In misura molto minore, però, si può anche verificare la possibilità che l'artista sia trasferito all'estero

per prestare la propria opera a terzi, mantenendo la dipendenza da un datore di lavoro nel suo territorio di provenienza. Ciò, in verità, non crea un problema sostanziale, in quanto in entrambi i casi l'artista provvederà a versare i contributi previdenziali al proprio Paese di origine³⁵⁵.

Nonostante gli sforzi compiuti in questa direzione, la mobilità lavorativa è, per un artista, ancora un problema, se considerata sotto l'aspetto previdenziale. La diversità esistente fra i livelli di riconoscimento attribuiti alle arti di strada dai vari Paesi europei, come si è avuto modo di descrivere nei paragrafi precedenti, crea una grande complicazione tanto per gli artisti quanto per i committenti che ne richiedono il servizio. Permane in tal caso infatti la necessità di espletare svariate e spesso onerose pratiche amministrative. Se questo sembra poco attinente alla realtà di una piccola compagnia formata da uno o due artisti che viaggiano per l'Europa, si pensi al caso di un grande spettacolo di piazza in cui siano coinvolti anche diversi tecnici.

L'esempio più realistico in questo campo di indagine è sicuramente quello di un artista che voglia beneficiare dei contributi previdenziali versati in differenti Paesi dell'Unione, durante i suoi periodi di mobilità. È il caso di molti artisti di strada che hanno accettato contratti lavorativi con datori di lavoro di Paesi diversi dal proprio e che, per tale ragione, avranno notevoli difficoltà a ricostruire e farsi riconoscere la situazione previdenziale. . . Infatti i periodi di lavoro sono spesso molto brevi e saltuari e ciò accresce il rischio di non vedersi riconoscere quando dovuto. A questo si aggiunge il fatto che una gran parte degli artisti impegnati all'estero non è molto informata riguardo ai propri diritti previdenziali in caso di trasferte sia per lunghi sia per brevi periodi. Il motivo è quasi sicuramente da ascrivere alla scarsa coerenza dei vari sistemi previdenziali, ragione per cui diventa molto difficile ottemperare alle formalità necessarie.

Non è possibile qui esaurire le casistiche che un lavoratore dello spettacolo può incontrare in

³⁵⁵ Ciò avviene grazie all'intervento del Regolamento UE n. 1244/2010, ed alle modifiche che apporta al precedente Regolamento CE n. 833/2004. Insieme, i due testi mettono in pratica un coordinamento efficace dei vari sistemi di sicurezza sociale europei, portando a 24 mesi la durata massima dell'assenza del lavoratore dal proprio Paese di origine. Ci interessa qui inoltre richiamare l'art. 13 del Regolamento 883/2004, perché si rivolge in particolare a quei lavoratori che, per le necessità imposte dal proprio lavoro, debbano spostarsi attraverso più Stati membri. L'art. 13, comma 1, recita: *“la persona che esercita abitualmente un'attività subordinata o autonoma in due o più Stati membri è soggetta: a) alla legislazione dello Stato membro di residenza, se esercita una parte sostanziale della sua attività in tale Stato membro o se dipende da più imprese o da più datori di lavoro aventi la propria sede o il proprio domicilio in diversi Stati membri”*

questo ambito, ma ci si limiterà a portare l'esempio di un artista di cittadinanza francese al quale, in virtù del proprio lavoro, viene riconosciuto il Regime di Intermittenza dello Spettacolo³⁵⁶. Si tratta, lo ricordiamo, di uno *status* particolare di sussidio economico che viene conferito solo ai lavoratori dello spettacolo dal vivo, a condizione di soddisfare criteri quantitativi prestabiliti: occorre, in sostanza, giustificare un adeguato numero di ore lavorative per accedere al sussidio. Tuttavia, se un artista francese che gode di questo beneficio dovesse accettare un impiego in un altro Stato europeo, difficilmente riuscirà a farsi riconoscere per intero il periodo lavorativo trascorso all'estero e necessario a mantenere il suo stato di intermittenza. In ogni caso, sono necessarie procedure burocratiche non meno complesse di quelle riportate sopra. La conseguenza, ancora una volta, è naturalmente che gli artisti francesi che godono del Regime di Intermittenza non sono incentivati a trasferirsi all'estero. Alcuni datori di lavoro non francesi hanno iniziato a cooperare in questo senso con imprese di spettacolo francesi, che scritturano l'artista in modo che egli risulti parte contraente di un contratto francese. Queste imprese, poi, si impegnano a mandarlo all'estero per un periodo di tempo limitato, in modo da coprire il suo monte orario necessario al regime di intermittenza³⁵⁷. Si tratta tuttavia di un sistema complesso e poco lineare, che sfrutta una debolezza del sistema giuridico per aggirare l'ostacolo, senza peraltro esaurire tutte le possibili declinazioni del problema in territorio europeo. Resta comunque pur sempre possibile che l'artista francese, che non si veda accordare il corrispettivo orario accumulato all'estero, ricorra alla Corte di Giustizia europea, dove verosimilmente si vedrà riconoscere le proprie ragioni.

III. La mobilità sotto il profilo fiscale

Infine incide sulla mobilità anche tutto l'apparato legato alla pressione fiscale sulle attività lavorative artistiche. Da questo punto di vista è stato ufficialmente risolto uno dei problemi principali per i lavoratori legato al rischio della cosiddetta doppia imposizione sul reddito, cioè che l'artista sia soggetto alla tassazione di un medesimo reddito tanto nel Paese dove

³⁵⁶ Cfr. paragrafo 2.3.5 III

³⁵⁷ R. POLÁČEK, *Study on impediments to mobility*, op. cit., pag. 31

avviene la performance quanto in quello di residenza. Tutti i Paesi membri dell'Unione hanno da tempo concluso accordi fiscali per respingere questa evenienza: la prassi ora prevede che l'artista che si trovi in mobilità debba versare la ritenuta nel Paese ove il servizio viene prestato. Al rientro nel proprio Paese di residenza, è verosimile che egli percepisca una compensazione da parte del fisco, solitamente sotto forma di esenzione fiscale.

Tuttavia, i casi di doppia tassazione non sono così sporadici da farla considerare un fenomeno irrilevante, e una ragione potrebbe essere la poca trasparenza informativa della regolamentazione fiscale europea.

Per altri versi si deve prendere atto che sul piano giuridico vi è una scarsa consapevolezza, da parte di artisti e organizzazioni, di ciò che comporta a livello fiscale un periodo di mobilità all'estero. Ancora una volta si deve prendere atto dell'assenza, a livello europeo, di una procedura standard in materia fiscale. Ciò si traduce in una diversità sistemica che varia da Paese a Paese, con grande disagio per gli operatori professionisti coinvolti.

Non c'è dubbio che la difformità delle regole fiscali rischi infine di portare anche a forme di discriminazione indiretta o di tassazione eccessiva a carico degli artisti o dei committenti. Sono stati già individuati alcuni aspetti salienti che caratterizzano questa complessità fiscale³⁵⁸.

In primo luogo si possono anche qui mettere in rilievo le difficoltà derivate dall'assenza di una comune definizione di "artista" inteso come operatore dello spettacolo dal vivo. Naturalmente il problema si pone indipendentemente dalla natura della prestazione artistica, senza differenza cioè fra un performer, un artista visivo, un musicista, un cantante ecc. Già il semplice fatto che, ad esempio, un artista di strada possa essere riconosciuto come tale in un Paese e non in un altro porta a difficoltà intrinseche. Allo stesso modo, non esiste una definizione di cosa debba intendersi per "introito" dell'artista che sia condivisa a livello comunitario.

Manca inoltre una precisa base imponibile condivisa da tutti i Paesi membri, così come regole definite e comuni su quanto e cosa debba essere soggetto a deduzione fiscale: la ritenuta d'imposta può venire calcolata sul guadagno netto dell'artista, oppure sul lordo, creando differenze sensibili da caso a caso. A ciò poi si aggiunga che, a seconda del Paese a cui ci si

358 Ibid. pag. 39

riferisce, l'ammontare della ritenuta può variare in modo notevole, dal 10% fino al 30% circa dell'introito totale. Si deve poi ricordare la mancanza di regole condivise che chiariscano in quali casi gli artisti, o comunque i professionisti del settore, possano godere di esenzione fiscale.

Un'altra caratteristica di questa situazione è che non tutti i Paesi dell'Unione prevedono che un artista non residente possa compilare una dichiarazione dei redditi alla fine dell'anno. Ciò resta vero nonostante un intervento della Corte di Giustizia dell'Unione³⁵⁹, in base al quale gli Stati Membri sono ora obbligati ad inserire nella propria legislazione fiscale nazionale un'opzione grazie alla quale gli artisti stranieri possono presentare una dichiarazione dei redditi. In questo modo, essi avrebbero se non altro la possibilità di comparare l'imposta progressiva con la ritenuta fiscale. Si tratta tuttavia di una prassi in corso di modifica, che non ha ancora raggiunto un'uniformità a livello comunitario.

Non stupisce dunque che questa condizione di poca chiarezza generi confusione fra i professionisti del settore. Non è raro, soprattutto per le piccole compagnie, che ciò si traduca in forme differenziate di evasione fiscale, soprattutto laddove l'entità della ritenuta di acconto risulta particolarmente significativa.

IV. Conclusioni

Il contesto giuridico in cui si situa il problema dell'artista itinerante risulta, a livello comunitario, ancora molto incerto. È evidente che, nonostante interventi virtuosi come quello del Regolamento UE 1244/2010, questa tipologia di lavoro resti ancora di competenza dei singoli Stati membri, in quanto le norme prodotte dall'Unione non risultano in grado di regolamentare e tutelare il mestiere artistico itinerante e tutte le sue varie declinazioni possibili. Ciò è peraltro valido tanto sul piano delle grandi produzioni quanto, forse in misura maggiore, delle piccole compagnie. Gli sforzi per armonizzare le varie legislazioni ancora non hanno prodotto un risultato soddisfacente.

Si deve quindi constatare l'esistenza di una realtà contraddittoria: da un lato una straordinaria apertura e semplicità di circolazione attraverso le frontiere interne, incoraggiata peraltro dagli

³⁵⁹ Arnoud Gerritse, 12 June 2003, C -234/01.

interventi a favore della mobilità . Dall'altro lato, invece una vera e propria frammentazione, tradotta in eccessiva burocrazia e procedure amministrative laboriose ed ingombranti, che si rivela sotto il profilo previdenziale e fiscale. Quest'ultima è, per un artista residente nella Unione Europea, il vero ostacolo per una mobilità ampia e libera a cui si voglia coniugare una carriera remunerativa sul piano professionale. La scarsità di informazioni reperibili rende inoltre quasi impossibile la messa in regola “*self made*” degli aspetti fiscali della propria professione, e di conseguenza ciò rappresenta un aggravio ulteriore per le organizzazioni di spettacoli che intendono assumere artisti stranieri. Non servirà sottolineare che, nel caso in cui questi provengano da Paesi extra-UE o extra-Schengen, le procedure si complicano ulteriormente. Ciò crea un grave impedimento che scoraggia la mobilità. In particolare questa dinamica ha un pesante riflesso su eventi ed iniziative che, disponendo di budget e forza lavoro limitati, spesso devono rinunciare a taluni artisti per i quali non possono coprire i costi.

I futuri programmi dell'Unione Europea dovranno necessariamente tenere conto di questa situazione e prevedere, accanto agli strumenti già esistenti e molto positivi introdotti dal *Programma Cultura 2007-2013*, una semplificazione tanto delle procedure informative quanto di quelle tecniche, soprattutto in materia di fiscalità. L'arte itinerante si trova su uno spartiacque, dove l'agevolazione alla circolazione non vede un corrispettivo nelle politiche previdenziali e fiscali. Nel nostro caso, bisogna pensare alle specificità dell'arte di strada: quale modalità, fra le caratteristiche peculiari di questa attività artistica, viene più penalizzata da tale realtà normativa?

A conti fatti, non è sicuramente il libero esercizio. Esso viene sostanzialmente lasciato inalterato: gli artisti girovaghi, non costituendo di fatto un'attività commerciale, risultano automaticamente esclusi dalle questioni fiscali. Diverso è l'aspetto che riguarda l'arte di strada come spettacolo dal vivo costituito in un rapporto di lavoro: la gravosità di un sistema farraginoso pesa interamente sul diritto di un artista a costruirsi una carriera soddisfacente tanto sul piano creativo quanto su quello patrimoniale. Ciò è ancora più evidente se si prendono in considerazione gli interventi della Raccomandazione UNESCO relativa alla condizione dell'artista e, soprattutto in questo ambito, la Risoluzione sullo Status Sociale dell'artista in Europa (2006/2249(INI)) approvata dal Parlamento Europeo.

Si può comunque fare ancora molto – e ci si aspetta che i futuri programmi UE si muovano in questo senso – per tutelare la mobilità degli artisti girovaghi – *in primis* il riconoscimento di

uno *status* di artista itinerante, che conferisca benefici specifici a chi lo ottenga. Vanno poi comunque adottate delle strategie di sviluppo del settore di più ampio margine , su base comunitaria. Ciò realizzerebbe in pieno, ci sembra, gli obiettivi propri della strategia di Lisbona in materia di diversità culturale e compenetrazione delle varie culture europee.

Non c'è dubbio che il quadro socio-economico in cui si inseriva l'arte di strada alla sua nascita, diversi secoli fa, non sia assolutamente paragonabile a quello odierno. La natura dell'arte di strada però è rimasta inalterata, profondamente legata alla mobilità o, per usare un termine meno ufficiale ma più pregnante, al nomadismo. Rivalutare l'impatto formativo, sociale, economico di questa attività artistica deve significare, per prima cosa, garantire una semplicità di fondo in base alla quale le necessità formali possano essere soddisfatte. Questa è, ci pare, una tappa fondamentale nel quadro di un'azione coordinata di tutela degli artisti girovaghi sul territorio comunitario.

4 - ARTE DI STRADA E PATRIMONIO CULTURALE INTANGIBILE



Compagnia: Bromos Circo – Niccolò Ximenes e Andrea Montevocchi

I. Alcune considerazioni introduttive

Nel secondo capitolo abbiamo già portato all'attenzione del lettore alcuni dei più recenti strumenti internazionali che si occupano di patrimonio culturale intangibile. Quello che ci proponiamo di fare ora, a conclusione della prospettiva offerta sullo *status* che l'arte di strada si vede attribuire in Europa oggi, è di provare a tracciare un percorso che intersechi le questioni proprie dell'arte di strada con quelle del patrimonio culturale intangibile (d'ora in avanti PCI). In che modo l'arte di strada dialoga con il PCI? Che tipo di relazioni si instaurano fra i due termini? È possibile, alla luce degli strumenti internazionali a nostra disposizione, offrire una lettura dell'arte di strada come espressione di questo particolare patrimonio? Per cercare di dare una risposta a questi importanti interrogativi, o almeno per indicare un possibile percorso da seguire, sarà necessario fare un passo indietro. Vorremmo quindi spendere qualche parola sul dibattito contemporaneo attorno al PCI e sulle relazioni che intercorrono fra i vari attori previsti dalle convenzioni, le esperienze già messe in atto e, naturalmente, i testi giuridici in questione.

È evidente che lo strumento più importante sia proprio la Convenzione UNESCO sulla salvaguardia del patrimonio culturale intangibile del 2003, che intende proteggere le espressioni di questo patrimonio che, proprio a causa della loro natura immateriale e quindi molto fragile, sono molto più a rischio di estinzione a causa dei moderni processi di globalizzazione, di estensione delle comunicazioni, e di altre istanze di questo tipo che ne stanno minacciando l'esistenza. D'altronde è anche il primo strumento internazionale che si propone di identificare e offrire una definizione chiara di che cosa sia il PCI.

Naturalmente, al di là dei confini del testo giuridico, è importante declinarne il significato negli specifici contesti culturali, geografici e sociali, in modo da evitare di rendere l'intervento del testo sterile e garantirne l'influenza sulle problematiche che riguardano il PCI, che per natura è cangiante e sensibile e poco si adatta a schematizzazioni forzate. Per poter definire il PCI stesso, è necessario quindi innanzitutto poter definire in maniera puntuale la stessa nozione di cultura. Il glossario del patrimonio culturale intangibile³⁶⁰ la definisce come “l'insieme dei

³⁶⁰ Preparato da un comitato internazionale di esperti e coordinato dall'UNESCO nel giugno 2002. Questo glossario era stato definito durante i lavori preparativi della convenzione del 2003, ma non è mai stato oggetto di ratifica ufficiale. Tuttavia si rivela molto utile per interpretare in modo puntuale le varie questioni della convenzione.

tratti distintivi di una società o di un gruppo sociale sul piano spirituale, materiale, intellettuale e emozionale che comprende, oltre all'arte e alla letteratura, gli stili di vita, della moda, i sistemi di valori, le tradizioni e le credenze”³⁶¹. La cultura è quindi considerata un elemento dinamico perchè gli usi, le tradizioni, le tecniche e le mode sono continuamente soggette a cambiamento e si adattano ai contesti ed agli eventi che si producono attorno agli individui e alle comunità. Le moderne politiche culturali tengono conto di questa caratteristica mutevole della cultura e, di conseguenza, del concetto stesso di patrimonio culturale, che è percepito sempre più slegato da un “oggetto” concreto e connesso invece ad una rete cangiante di relazioni fra uomo, ambiente sociale e natura. È all'interno di questa rete dinamica, piuttosto, che emergono alcune realtà oggettive come le opere d'arte, le architetture, i monumenti, i Paesaggi umani e le forme di spettacolo. Al loro fianco, allo stesso modo, convivono, si producono e si mescolano gli usi, i saperi, le tradizioni degli uomini. Affrontando le tematiche della cultura sotto questo punto di vista è peraltro anche molto più facile comprendere ed interpretare le più avanzate connessioni fra cultura “alta” e cultura “bassa”. Questi legami costituiscono la vera e propria modalità di azione degli eventi culturali, e di fatto creano un unico processo di influenza reciproca che solo negli ultimi decenni è stato messo in rilievo³⁶².

Le manifestazioni culturali che vengono percepite dai gruppi sociali o dalle comunità come elementi preziosi e significativi costituiscono il patrimonio culturale. Si tratta dunque di un insieme di elementi che rivestono una particolare importanza per la comunità che li ha prodotti e che li ospita. La forza della relazione fra gruppi sociali e patrimonio è tale da rendere quest'ultimo una vera e propria chiave di volta dell'identità stessa della comunità. Senza di esso, infatti, la comunità è snaturata del proprio significato. Non a caso un intervento coevo alla Convenzione del 2003 sul PCI è proprio la Dichiarazione UNESCO sulla distruzione intenzionale del patrimonio culturale, approvata il 17 ottobre 2003. Le azioni aggressive e danneggiamento nei confronti del patrimonio culturale sono infatti un'odiosa forma di repressione e umiliazione dei popoli, delle comunità e delle minoranze che si è manifestata in tutta il suo potenziale nel caso del conflitto della ex-Jugoslavia, più

361 Si fa riferimento alla parte del testo relativa al glossario contenuta nella pubblicazione *The Government of Flanders' policy on safeguarding intangible cultural heritage*, reperibile tramite il sito www.kunstenenerfgoed.be

362 Cfr. R. BARILLI, *Scienza della cultura e fenomenologia degli stili*, op. cit.

recentemente dalla distruzione dei Buddha di Bamiyan³⁶³.

È quindi chiaro che il patrimonio costituisce un bene collettivo di estrema rilevanza in stretta connessione col gruppo di appartenenza. Come tale è legato alla dimensione temporale degli individui: può benissimo verificarsi che ciò che viene considerato patrimonio da un determinato gruppo sociale, non sia più tale per le generazioni successive di quel gruppo.

Come abbiamo visto, una delle innovazioni più rilevanti in questo ambito sviluppate dal dibattito internazionale è stata l'ingrandimento dei confini del concetto di patrimonio. A partire dalle *Model Provisions for National Laws on the Protection of the Expressions of Folklore Against Illicit and Other Prejudicial Actions* del 1982, infatti, l'attenzione si è spostata con sempre maggiore decisione sulle forme immateriali di manifestazione del patrimonio, fino a sfociare, appunto, nella Convenzione UNESCO 2003 e sulla Convenzione di Faro 2005. Questi ultimi strumenti mettono chiaramente in relazione le differenti tipologie di patrimonio (materiale, immateriale, paesaggistico): in particolare la Convenzione del 2003 ricorda nel preambolo che la propria efficacia si esprime “considerando la profonda interdipendenza fra il patrimonio culturale immateriale e il patrimonio culturale materiale e i beni naturali”.

Vorremmo accogliere qui la definizione di PCI offerta dallo studio del Governo delle Fiandre nel testo *The Government of Flanders' policy on safeguarding intangible cultural heritage*. La definizione usata si discosta in parte da quella dell'UNESCO, che d'altronde era stata mantenuta piuttosto generica. Per PCI si intendono allora “i costumi, gli usi, i saperi e le pratiche che una comunità o un gruppo ha ricevuto in eredità o che possono essere colti in un continuum storico e che la comunità o il gruppo giudica, con il proprio consenso, sufficientemente importanti perché siano trasmessi alle generazioni future. Si tratta sempre di espressioni immateriali e quindi intangibili dell'ipatrimonio intangibile autenticità e interazione fra l'uomo e il proprio ambiente. Il patrimonio culturale immateriale è dinamico: in seguito

363 La distruzione delle statue dei Buddha è stata peraltro la scintilla che ha motivato gli Stati a prendere in carica i lavori per la Dichiarazione del 2003. Per quanto riguarda i profili penali internazionali, e disposizioni degli artt. 8 (2) (b) (ix) e 8 (2) (e) (iv) dello Statuto di Roma della Corte penale internazionale riguardano proprio la distruzione intenzionale del patrimonio culturale. Per un approfondimento della questione si veda lo studio di F. LENZERINI, *La distruzione intenzionale del patrimonio culturale come strumento di umiliazione dell'identità dei popoli*, in L. ZAGATO (a cura di), *Le identità culturali nei recenti strumenti UNESCO: Un approccio nuovo alla costruzione della pace?*, Cedam, Padova, 2008

all'evoluzione nel tempo e all'interazione con l'ambiente, riveste nuovi significati e la sua funzione o il suo uso ne sono modificati³⁶⁴.

Chiariti questi macro-concetti, ai nostri fini rileva soffermarsi sull'autenticità delle espressioni culturali intangibili: data la dimensione dinamica ed evolutiva del PCI, la stessa nozione di autenticità riveste un significato relativo. Non a caso la pertinenza di questo criterio è stata radicalmente criticata a livello intergovernativo³⁶⁵. Si osserva infatti in misura sempre maggiore, soprattutto nella nostra società, un processo di attribuzione di valori e significati che si rivela estremamente variabile a seconda del contesto storico-sociale in cui si sviluppa. Ad esempio, si attribuisce valore ad espressioni folkloriche che in passato erano considerate su un secondo piano: si pensi alle rievocazioni storiche che negli ultimi anni hanno trovato un consenso sempre maggiore e che spesso si riallacciano a tradizioni antichissime, ma che raramente, nell'ultimo secolo, sono state vissute con trasporto e importanza dalle proprie comunità³⁶⁶. Il fatto è che durante tale processo, le funzioni e i significati originali possono arrivare a variare parecchio dall'uso iniziale – sempre che sia possibile definirne uno nel continuum evolutivo che li caratterizza. Spesso, infatti, questi eventi si traducono in un meno significativo prodotto turistico o ludico. La tendenza a creare un prodotto porta ovviamente ad una scelta arbitraria delle forme più tradizionali, più fedeli o più antiche del patrimonio in questione. Non ci sarà bisogno di dire che ciò equivale ad arrestare la continuità evolutiva di cui si parlava sopra, a estrarre il patrimonio dalla propria natura processuale e incasellarlo in quella produttiva.

È importante sottolineare anche che non tutte le tradizioni o usanze popolari sono da considerarsi facenti parte del PCI in quanto tali. Data la connessione a doppio filo con le comunità e i gruppi di individui, la condizione affinché sia possibile considerarle parte del PCI è innanzitutto la presenza di un consenso diffuso nel gruppo di appartenenza, che deve

364 Traduzione nostra dal testo francese. Per la versione originale, cfr. www.kunstenenerfgoed.be

365 Cfr. C. BORTOLOTTI, *Il patrimonio intangibile e l'autenticità: una relazione indissolubile*, in *La ricerca folklorica*, 2011

366 Un altro esempio è sicuramente quello delle gare storiche di tiro con la balestra. I tornei, in passato diffusissimi e comuni a moltissime città italiane, erano sopravvissuti negli ultimi due secoli soltanto a Gubbio, Sansepolcro, Massa Marittima e nella Repubblica di San Marino. Durante gli ultimi 30 anni, invece, si è verificato un processo di rivitalizzazione (dettato invero anche da una volontà di riqualificazione turistica delle amministrazioni) che ha portato ad una nuova diffusione del fenomeno. Oggi si contano quattro leghe di tiro con la balestra (FIB, LITAB, FIBAL, più una associata alla FIGEST), in cui presenziano decine di compagnie di balestrieri, con centinaia di eventi e gare che si riallacciano quasi sempre a tradizioni storiche. La maggior parte di queste tradizioni, però, era stata dimenticata e messa da parte da diverso tempo.

riconoscerle come significative, inserirle in un processo dinamico di uso ed esperienza e trasmetterle alle generazioni future. Proprio in virtù di questo dato di fatto, quindi, sarà necessario chiarire il PCI non è sinonimo di cultura popolare e di folklore, ma neanche di cultura elitaria o “alta”. L'idea stessa che è alla base del PCI, infatti, riassume e considera i legami fra le differenti istanze culturali che l'uomo esprime nella propria esistenza sociale.

Alcuni interventi recenti hanno già messo in rilievo una delle più rilevanti caratteristiche del confronto internazionale sulle questioni del patrimonio immateriale. Nello specifico, si tratta del dialogo che si crea fra gli interventi giuridici, che sono predisposti ad accogliere l'uno le istanze dell'altro, per evitare evidentemente di creare delle “zone franche” alla salvaguardia del PCI. La Convenzione UNESCO 2003 infatti presenta delle relazioni chiare con altri testi giuridici contemporanei, sia a carattere universale che a carattere regionale³⁶⁷. Ci si riferisce in particolare alla Convenzione UNESCO sulla protezione delle diversità culturali del 2005 e in parte anche alla Convenzione europea del paesaggio del 2000, ma soprattutto alla Convenzione quadro del Consiglio d'Europa sul valore del patrimonio culturale per la società del 2005. Anche la Dichiarazione sui diritti dei popoli indigeni, sebbene sia uno strumento di *soft law*, si sta vedendo riconoscere una rilevanza sempre maggiore nel dibattito internazionale e rientra a pieno titolo in queste interessanti relazioni di dialogo.

Si può quindi asserire che la questione del PCI è fra le più vive e discusse in ambito non solo accademico, e che quindi la concertazione auspicata dalle principali organizzazioni stia trovando una risposta soddisfacente. È infatti possibile già oggi, a dieci anni di distanza dall'adozione della Convenzione UNESCO 2003, valutare i primi effetti dei casi e delle esperienze più significative, anche sul piano giuridico, in relazione alle più generiche politiche culturali ed allo sviluppo territoriale. L'interpretazione della Convenzione UNESCO 2003 varia naturalmente a seconda dei contesti ma, soprattutto, anche in relazione al riferimento ad altri importanti testi come la Convenzione di Faro del 2005. In questo senso, una delle esperienze più interessanti è sicuramente quella avviata in tempi recenti dal governo delle Fiandre. La politica culturale della comunità fiamminga, infatti, è stata una delle prime ad adottare un riguardo particolare alla protezione del PCI, nel pieno spirito della

³⁶⁷ Cfr. il recente intervento di L. ZAGATO *La convenzione 2003 in dialogo con altre Convenzioni internazionali. Il patrimonio culturale come bene comune* del 24 gennaio 2012 nell'ambito il convegno internazionale *Il patrimonio culturale immateriale tra società civile, ricerca e istituzioni*. Si veda anche il testo di B. UBERTAZZI, T. SCOVAZZI, L. ZAGATO, *Il patrimonio culturale intangibile nelle sue diverse dimensioni*, Giuffrè, 2012

Convenzione 2003, ma seguendone da vicino le evoluzioni e facendo rapidamente propri alcuni concetti chiave della Convenzione di Faro.

II. L'arte di strada e la Convenzione UNESCO 2003 sulla salvaguardia del patrimonio culturale intangibile.

Dopo l'intervento dei capitoli precedenti sulla natura dell'arte di strada dovrebbero essere già evidenti alcuni punti di contatto fra le specificità di questa forma di spettacolo e le caratteristiche proprie del patrimonio intangibile. Prima di iniziarne un'analisi, tuttavia, va ricordato che questo discorso si potrebbe ampliare ulteriormente, considerando tali specificità in relazione ad alcune delle questioni cruciali che riguardano l'applicazione della Convenzione UNESCO 2003. I punti salienti riguardano ad esempio la trasformazione del PCI, la sua rivitalizzazione, la dimensione della comunità coinvolta e, ovviamente, la commercializzazione stessa del PCI.

L'arte di strada – lo si è capito – è molto più che una semplice tipologia di spettacolo. In passato essa rappresentava addirittura uno dei pochi mezzi, se non l'unico, con cui le comunità popolari potevano beneficiare non solo di una forma di intrattenimento, ma anche di una forma di cultura condivisa. Nel primo capitolo abbiamo messo in evidenza come spesso le antiche fiere delle merci rappresentassero, grazie alla presenza di cantastorie, giullari e mimi che affiancavano i mercanti, l'unica concreta possibilità di diffondere notizie ed usanze attraverso il territorio. Per molti aspetti, questi artisti sono stati un vero e proprio veicolo di cultura e informazioni, oltre che un divertimento. L'arte di strada, sul piano culturale, costituisce dunque un insieme organico *sui generis* di molti elementi caratteristici, che hanno peraltro un senso proprio anche se presi singolarmente ed estrapolati da tale contesto. Questi elementi non comprendono solo la performance in sé e per sé, ma anche il rapporto col pubblico e, soprattutto, le conoscenze e le tecniche necessarie a eseguire lo spettacolo in un determinato contesto. Tale trasferimento di saperi è ben esemplificato nella sua forma più evidente per quanto riguarda l'oggetto degli spettacoli. Molte pratiche tipiche di diversi secoli

fa sono state veicolate fino a noi, praticamente inalterate nella loro sostanza, proprio grazie all'attività “promotrice” e stimolante degli artisti girovaghi.

Uno degli esempi più interessanti di questa potenzialità è, a nostro parere, quello delle torri umane della Catalogna, denominate *castells* in lingua catalana. Si tratta di vere e proprie torri costruite dai gruppi di appassionati durante le principali festività catalane, in tutta la regione. La pratica tradizionalmente prende luogo nelle piazze e vede diverse decine di persone montare l'una sulle spalle delle altre, in una successione di “piani” che possono arrivare anche a nove o dieci. Alla base si crea un grande assembramento di persone che aiutano a supportare la torre e a garantirne una certa stabilità, mentre in cima sale sempre un bambino, anche in ragione dell'esile corporatura. Dal 2010 i *castells* sono parte della lista del patrimonio culturale intangibile e, secondo la scheda di candidatura, la conoscenza richiesta per costruirli passa tradizionalmente da generazione a generazione e può essere appresa esclusivamente attraverso la pratica. Il motivo per cui ci stiamo soffermando su questo elemento della lista del PCI è l'evidentissima analogia con un'esibizione di piazza che prese piede in particolar modo a Venezia nel XVI e XVII secolo, e di cui abbiamo già accennato nel primo capitolo: le Forze d'Ercole. Anche queste, esattamente come i *castells* catalani, consistevano nella creazione di piramidi e torri umane, alla cui estremità montava un bambino, e rappresentavano un momento di sfida con altre fazioni – nel caso di Venezia, le più famose erano quelle dei Nicolotti e dei Castellani. Alcuni studiosi, ma in particolare il Pretini³⁶⁸, hanno ipotizzato che l'origine di questi giochi fosse probabilmente araba. Nonostante l'argomento necessiti di ulteriori approfondimenti, ci sembra improbabile che due espressioni culturali tanto simili abbiano origine distinta. Non è solo la presenza araba nella penisola iberica, attestata dal VIII secolo, a spingerci a questa riflessione, ma anche la ben documentata abitudine di diverse compagnie di artisti del XVII secolo di mettere in scena proprio queste Forze d'Ercole in diverse regioni, dove riscuotevano notevole successo³⁶⁹. Non è quindi inverosimile ritenere che ci sia un collegamento fra le tecniche necessarie ad eseguirle e gli artisti itineranti che contribuivano alla loro diffusione.

368 Cfr il capitolo “*Il carnevale di Venezia*” di G. PRETINI, *La grande cavalcata*, op. cit.

369 La più evidente conferma della diffusione di questo spettacolo è data dalla citazione nel raro testo del 1559 di A. TUCCARO, *Tre dialoghi de li esercizi di saltare et di volteggiare nell'aria con le figure che servono alla perfetta dimostrazione et intelligentia di questa arte*. Il Tuccaro, come si è già avuto modo di spiegare nel primo capitolo, era un artista che riscosse notevole fortuna e si mosse molto in tutta Europa, in particolare in Francia, dove scrisse questo prezioso libro. Una seconda conferma è data poi dal famoso trattato da G. D. OTTONELLI, *Della christiana moderazione del theatro, libro detto l'ammonimento a' recitanti*, op. cit. Vol. IV,

Questo esempio rende più chiaro che l'arte di strada ha in sé una natura che non si limita al dominio dello spettacolo puro, ma che è in grado di aprire dei veri e propri passaggi attraverso molteplici istanze culturali. Non c'è dubbio, comunque, che il suo senso sia legato *in primis* alle arti dello spettacolo e come tale può essere presa in considerazione dalla Convenzione UNESCO 2003, che ai sensi dell'art. 2, par. 2 afferma che il patrimonio intangibile si manifesta anche in questo settore, esemplificato dalla categoria *b*). Il fatto che l'arte di strada sia slegata da qualsiasi pratica religiosa, credenze e ritualità condivise non costituisce peraltro un ostacolo alla nostra interpretazione, giacché le due liste del PCI mostrano già diversi elementi il cui fine principale è il puro intrattenimento: si pensi al flamenco, all'equitazione francese, al tango o al raduno bretonne del Fest-Noz³⁷⁰. Tuttavia non sarebbe errato sostenere che, per molti aspetti, l'arte di strada si manifesta almeno in altre due domini fra quelli elencati dall'art. 2.2 della Convenzione: si tratta della categoria *c*), cioè le consuetudini sociali, gli eventi rituali e festivi, e anche della categoria *a*), che comprende le tradizioni ed espressioni orali.

Per quanto riguarda le consuetudini sociali e gli eventi festivi, basterà ricordare le molteplici intersezioni che legano gli spettacoli di arte di strada alle festività di moltissime comunità. Non è raro che certi spettacoli di strada, anche se in forme meno pure di quelle qui prese in considerazione, rappresentino un vero e proprio centro attorno a cui prende senso e movimento la festa. Le espressioni orali, invece, possono rientrare nel dominio delle arti di strada grazie all'attività instancabile dei cantastorie e degli artisti che lavorano con la poesia improvvisata, molto attivi ancora nel centro e nel sud Italia. In generaleLe problematiche relative a questa interpretazione, però, non sono poche e converrà esporle subito in modo da offrire al lettore una visione quanto più realistica dello stato delle cose.

Ai fini di questo paragrafo, cercheremo di analizzare l'elemento “arte di strada” nelle sue varie caratteristiche, interpretando le informazioni in nostro possesso al fine di determinare le istanze messe in rilievo dal testo della Convenzione:

1. Che l'elemento rientri in una serie di “pratiche, rappresentazioni, espressioni, conoscenze e know-how – come pure gli strumenti, gli oggetti, i manufatti e gli spazi culturali associati agli stessi”;

³⁷⁰ Si è comunque ben lungi dal sostenere che queste pratiche esauriscano il proprio ruolo nella dimensione dell'intrattenimento collettivo.

2. Che “le comunità, i gruppi e in alcuni casi gli individui” riconoscano l'elemento “in quanto parte del loro patrimonio culturale”;
3. Che l'elemento sia “ trasmesso di generazione in generazione, e costantemente ricreato dalle comunità e dai gruppi in risposta al loro ambiente, alla loro interazione con la natura e alla loro storia”;
4. Che tale elemento dia alla comunità di appartenenza “un senso d'identità e di continuità, promuovendo in tal modo il rispetto per la diversità culturale e la creatività umana”.
5. Infine, che l'esistenza dell'elemento e della comunità ad esso collegata sia “compatibile con gli strumenti esistenti in materia di diritti umani e con le esigenze di rispetto reciproco fra comunità, gruppi e individui nonché di sviluppo sostenibile”.

Ci sembra possibile iniziare senza troppe difficoltà proprio da questo ultimo punto. Per come si manifesta oggi, l'arte di strada non pare essere in nessun modo lesiva dei diritti umani né, tanto meno, del rispetto fra varie comunità. Si potrebbe discutere sul fatto che in passato alcune forme di spettacolo comportassero o meno quelle che oggi sarebbero considerate delle violazioni dei diritti umani essenziali della persona, in particolare della dignità: è soprattutto il caso dei cosiddetti *sideshow* che fecero la fortuna degli impresari come Barnum e che spopolarono fra gli Stati Uniti e l'Europa fra XIX e XX secolo. L'esposizione deliberata dei *freaks*, cioè delle bizzarrie e dei casi umani allo scopo di incuriosire i visitatori era probabilmente la più sgradevole fra le pratiche tipiche degli spettacoli di imbonitori e ciarlatani da fiera, nonché di alcuni circhi. Si potrebbe obiettare che dopotutto erano gli stessi soggetti esposti a desiderare di far parte di questi spettacoli, che potevano costituire non solo una forma di sopravvivenza e di pur minima rispettabilità sociale, ma a volte anche una vera e propria fortuna³⁷¹. Tuttavia, non sarebbe assolutamente plausibile sostenere che a causa di questi *sideshow* l'arte di strada erediti in qualche modo una natura lesiva dei diritti umani. Ad oggi, peraltro, questi tipi di spettacoli sono praticamente scomparsi del tutto, essendosi riaffermato a pieno titolo l'importanza e la bellezza del gesto estetico e del virtuosismo delle performance. Sul piano del rispetto fra comunità, poi, è evidente che l'arte di strada gioca un ruolo virtuoso, essendo una vera e propria forma di integrazione culturale e come tale sfruttata

371 E. VITA, *Il teatro delle meraviglie*, op. cit., pag. 183-208

in ambienti ad elevato rischio relazionale da programmi di sviluppo sociale³⁷².

Gli altri punti, invece, comportano alcune difficoltà perchè è immediatamente chiaro che, proprio a causa dell'ampio raggio di azione dell'arte di strada e dei significati che riveste sia per gli artisti sia per il pubblico, non è affatto semplice interpretarne le caratteristiche ai sensi della Convenzione. In particolar modo saranno i primi due punti a creare le principali difficoltà interpretative. La ragione sta nel fatto che questi punti chiamano in causa due concetti cruciali per la Convenzione, che sono precisamente quello di “comunità” ed il conseguente concetto di “partecipazione”.

La presenza di questi termini ci porta necessariamente ad interrogarci su aspetti più complessi che, tuttavia, non sono precisati dal testo dello strumento UNESCO e che esulano dalla dimensione specifica dell'arte di strada. In particolare, in che modo va tenuto conto del ruolo dei depositari o praticanti del patrimonio intangibile? Al proposito sarà bene da subito ricordare che né la Convenzione né i principi guida che l'hanno portata a compimento hanno attribuito a questi depositari – le comunità, i gruppi e gli individui, cioè la componente sociale del PCI – un ruolo essenziale nell'attuazione delle attività di salvaguardia, che resta dipendente dall'intervento degli Organi della Convenzione e degli Stati parte. Esiste tuttavia un organo sussidiario istituito nel 2007 che ha già favorevolmente cooperato con l'Assemblea Generale nel 2008 e che, dopo aver discusso la partecipazione di dette comunità alle candidature ed alle azioni di salvaguardia degli elementi, ha ribadito l'importanza della cooperazione con esse durante l'adozione di decisioni importanti³⁷³. D'altro canto è proprio la stretta relazione con le comunità depositarie che ci permetterà di risolvere i problemi che stiamo per rilevare.

Esistono infatti due importanti questioni su cui è necessario soffermarsi per poter dare delle risposte soddisfacenti ai punti sopraelencati: che cosa è da considerare, nel nostro ambito, col nome di prassi, conoscenze ed espressioni tipiche? E ancora, a quale gruppo sociale o a quale comunità l'arte di strada va riferita? Ci sembra che queste siano le principali aree tematiche attorno a cui si debba sviluppare una ricerca mirata a stabilire un contatto fra l'arte di strada e la Convenzione UNESCO 2003.

372 Ancora una volta, si rimanda il lettore allo studio del caso di Parada e di altre ONLUS analoghe.

373 Cfr. S. URBINATI, *Considerazioni sul ruolo di “comunità, gruppi e, i alcuni casi, individui” nell'applicazione della convenzione UNESCO per la salvaguardia del patrimonio culturale intangibile*, in T. SCOVAZZI, B. UBERTAZZI, L. ZAGATO, *Il patrimonio culturale intangibile nelle sue diverse dimensioni*, Milano, Giuffrè, 2012, pagg. 51-73

Quello delle conoscenze e delle espressioni è sicuramente un nodo cruciale. Come stiamo cercando di sostenere, infatti, l'arte di strada non è una semplice forma di spettacolo, ma un vero veicolo di conoscenze molto variegato i cui depositari sono gli artisti. Per usare una terminologia caratteristica dell'ambito estetico, l'arte di strada non va concepita esclusivamente come un messaggio (lo spettacolo in sé), ma come un vero e proprio *medium caldo*, “ad alta risoluzione”, secondo l'efficace definizione che McLuhan diede nella propria ricerca³⁷⁴. L'efficacia del *medium* è testimoniata proprio dalle conoscenze che vengono veicolate dagli artisti di strada e che certamente non si limitano all'esibizione in sé. Per analizzarle e capirne l'eventuale interazione con il testo della Convenzione, possiamo distinguerle in due tipologie principali di *savoir faire*, che sono a nostro avviso tipiche: una ha una natura specifica, l'altra polivalente.

La prima comprende le tecniche dello spettacolo in sé, cioè quelle abilità necessarie a eseguire le varie discipline. Molte delle branche in cui si suddivide lo spettacolo di strada, infatti, richiedono una conoscenza assolutamente perfetta delle tecniche esecutive, senza le quali lo spettacolo è poca cosa. Si pensi innanzitutto a quelle proprie delle arti circensi, della giocoleria, dell'acrobatica, ma anche a discipline meno canoniche e conosciute, più legate agli spettacoli da fiera, che richiedono tecniche di mimica, di fachirismo, di illusionismo, di destrezza e *misdirection* particolari. Questa tipologia nasconde però un grande problema che nasce proprio dalla specificità delle tecniche prese in considerazione di volta in volta, ed è causato dalla costituzione poliedrica dell'arte di strada. Non ci sembra possibile infatti accomunare le conoscenze delle varie discipline in un unico ampio contesto che etichetteremmo come “arte di strada”. Non c'è dubbio infatti che le tecniche necessarie a eseguire degli spettacoli di fachirismo siano radicalmente differenti da quelle usate per apprendere l'arte della giocoleria. Comprendendo in questa dimensione anche il teatro di figura, la mimica, la musica e tutte le altre discipline che abbiamo visto nel primo capitolo, la cosa si complica a dismisura. Ci si potrebbe a buona ragione domandare allora in base a quali conoscenze disciplinari l'arte di strada dovrebbe essere considerata parte del PCI. Quelle delle arti del circo? Della pantomima? Del Teatro? Della musica? Sceglierne una, evidentemente, esclude le altre, perché dal punto di vista prettamente tecnico non ci sono analogie fra le diverse aree disciplinari comprese sotto il nome di arte di strada. Come uscire allora da questa

374 M. MCLUHAN, *Gli strumenti del comunicare*, Il Saggiatore, Milano, 1967, pagg. 31-33

impasse?

Il fatto è che, secondo noi, andrebbe mutato radicalmente l'approccio al problema. Non è verosimile pensare che possa esistere una sola chiave di lettura che sia basata sulle varie discipline che compongono l'arte di strada. Il motivo è che queste sono moltissime e rischiano di rendere il lavoro un semplice elenco di modalità, di tecniche, di declinazioni degli spettacoli possibili. Ciò porterebbe l'intento iniziale molto lontano dal risultato che stiamo cercando

Una soluzione è offerta dall'analisi della seconda tipologia di tecniche, che abbiamo definito polivalente. Si tratta di cercare questo bagaglio di conoscenze all'esterno degli ambiti delle singole discipline di spettacolo. Bisogna quindi considerare l'arte di strada, anche se può sembrare una forzatura, come un insieme eterogeneo e organico di procedimenti che si esprimono, ciascuno secondo la propria natura, attraverso prassi simili di rapporto col pubblico e con l'ambiente circostante. L'oggetto su cui metteremo l'accento e che deve diventare il centro di gravità dell'indagine non è quindi rappresentato dalle singole discipline (acrobatica, giocoleria, musica, mimica, eccetera), ma dalle modalità di rappresentazione di ciascuna di esse, che sono praticamente comuni a tutte. In alcuni momenti, durante questo lavoro, si è detto – più come provocazione – che qualsiasi spettacolo portato nel contesto in cui opera l'artista di strada si potrebbe considerare a buon titolo come arte di strada. Naturalmente sarebbe un'esagerazione, ma se è possibile ipotizzarlo è proprio in virtù di quelle caratteristiche che abbiamo delineato nel capitolo primo³⁷⁵: ciò che rende questi spettacoli tali sono degli elementi che, in qualche modo, esulano dallo spettacolo in sé e si riscontrano piuttosto nel contesto di rappresentazione, in cui figurano l'artista, il pubblico ed il luogo.

Ecco allora che quelle prassi e conoscenze, quel *know-how* di cui parla il testo della Convenzione diventa improvvisamente molto più traducibile in termini concreti anche nel nostro caso. Si tratta delle capacità necessarie a gestire uno spettacolo di piazza nel suo svolgersi, delle tecniche di relazione con gli spettatori durante la performance e delle interazioni con l'ambiente circostante. Il cerchio, il cappello, le *gag*, le tecniche di improvvisazione: tutti questi elementi richiedono la conoscenza specifica di alcune prassi senza le quali lo spettacolo di strada semplicemente non funziona.

375 Cfr par. 1.2 III

Si tratta di conoscenze che non si possono apprendere sui libri o nei corsi formativi dedicati all'arte di strada o al circo, se non in modo astratto e generico. È soltanto la conoscenza di altri artisti a permettere che si crei un trasferimento di saperi, di accorgimenti, di astuzie necessarie all'esercizio di questo mestiere artistico. In questa particolare caratteristica gli spettacoli degli artisti di strada hanno mantenuto un contatto inalterato con il proprio passato: come nei mestieri artigianali, infatti, le tecniche specifiche si potevano apprendere solo “a bottega”, cioè a stretto contatto con persone più esperte.

D'altronde, a supporto di questo ragionamento, viene in aiuto un'altra constatazione. Le liste del PCI dell'UNESCO contengono già in sé alcuni elementi che nascono da spettacoli di arte di strada o ne rappresentano una forma attuale o trascorsa. In Italia l'elemento più conosciuto è sicuramente l'Opera dei Pupi siciliani, che tra l'altro è stata fra i primi annoverati nel PCI, essendo stata approvata nel 2008. Sebbene ora venga rappresentata soprattutto al chiuso, l'Opera dei Pupi nasce nelle piazze e confonde le proprie origini con quelle dei *cuntu* siciliani e dei cantastorie³⁷⁶. Ciò significa che è verosimile ipotizzare una candidatura per diverse discipline che compongono l'arte di strada, o almeno per delle tradizioni legate a queste discipline. Considerare una per una le singole istanze comporta però un allontanamento della possibilità di interpretare il fenomeno nella sua totalità. Come abbiamo già spiegato, artista di strada non può essere sinonimo di funambolo, cantastorie, musicista o acrobata, perché non è possibile identificare il nucleo caratteristico dell'arte di strada in una sola tipologia di spettacolo. Ciò che deve essere preso in considerazione è, ancora una volta, la relazione fra spettacolo, pubblico e contesto. Il problema è più articolato di quanto appaia, perché la comprensione di questa relazione non è immediata e deve passare per forza attraverso un processo di riconoscimento più ampio e specifico di questi spettacoli. Tale riconoscimento, come si è dimostrato, è ancora lontano dal completarsi e la conseguenza nel nostro campo è una evidente difficoltà di discernimento fra il fenomeno dell'arte di strada *in toto* e le declinazioni con cui si manifesta da sempre.

L'altra essenziale area tematica da affrontare è quella della comunità di riferimento del patrimonio. In effetti, la principale novità che la Convenzione del 2003 apporta rispetto agli strumenti giuridici di salvaguardia già esistenti risiede nell'importante concetto di

376 A. PASQUALINO, *L'Opera dei pupi*, Sellerio, 2008

“partecipazione”, intesa come presenza attiva dei portatori delle pratiche in questione, cioè le “comunità”³⁷⁷. Nella grande maggioranza dei casi contemplati già oggi dalle liste della Convenzione queste comunità, che rappresentano l'interfaccia sociale dei sistemi di individuazione del PCI, sono rappresentate dalle amministrazioni locali. Il loro ruolo è sovente quello di porre in essere una mediazione più o meno marcata a seconda dello Stato e della tipologia del patrimonio: in ogni caso si tratta di un ruolo fondamentale legato al territorio, vero e proprio riferimento per concepire le comunità stesse³⁷⁸.

Ciò significa che il PCI non esiste senza la sua componente sociale. L'art. 2, par. 1, della Convenzione fornisce solo dei vaghi parametri per definire le “comunità, i gruppi e, in alcuni casi, gli individui”: è possibile comunque affermare che in base all'articolo i praticanti o depositari di un elemento patrimoniale sono quelli che lo identificano come parte del patrimonio e che hanno un ruolo attivo nella sua trasmissione e ricreazione.

Ebbene, nel nostro caso identificare questi gruppi depositari è un processo decisamente non semplice. Generalmente non sussistono particolari difficoltà nell'attribuzione di determinati elementi del PCI a specifiche comunità di rappresentanza, perchè tali comunità sono circoscritte e facilmente identificabili. La relazione fra individui, patrimonio e territorio è quindi risolta *a priori* e non costituisce affatto un ostacolo: anzi, essa è la leva su cui opera l'insieme degli strumenti di salvaguardia offerti dalla Convenzione. Per quanto riguarda l'arte di strada, invece, ci troviamo in difficoltà: quale sarebbe la comunità di rappresentanza? Come si è mostrato precedentemente, il fenomeno dell'arte di strada è tradizionalmente legato al territorio di moltissimi Stati e di conseguenza a molteplici gruppi di individui, che non sarebbe affatto possibile raggruppare in un solo insieme.

È evidente che una prima messa a fuoco del problema debba porre da un lato le comunità “ospitanti” degli spettacoli degli artisti girovaghi. Significa in sostanza non tenere conto delle specifiche realtà geografiche e urbane, un po' alla stessa maniera che si è usata nel caso delle conoscenze e delle prassi. L'attenzione, invece deve essere portata sulla comunità degli artisti itineranti, veri e propri depositari di quelle conoscenze necessarie a conferire alla loro arte la pregnanza particolarissima che la rende unica fra le altre forme di spettacolo. Di conseguenza,

377 C. BORTOLOTTI, *Gli inventari del patrimonio culturale intangibile – quale “partecipazione” per quali “comunità”?*, in T. SCOVAZZI, B. UBERTAZZI, L. ZAGATO, *Il patrimonio culturale intangibile nelle sue diverse dimensioni*, Milano, Giuffrè, 2012, pag. 79

378 Ibid. pag. 80

l'oggetto da salvaguardare dovrebbe essere la pratica dell'arte di strada, in quanto manifestazione di questa comunità di artisti. Questa asserzione potrebbe disorientare: a prima vista, infatti, sembra di aver cercato di porre rimedio ad un problema sostituendolo con un altro. In realtà ora risulta più semplice circoscrivere il ruolo di quelle persone che presentano una particolare responsabilità verso la trasmissione e la pratica dell'arte di strada e, non ultimo, è possibile definire anche con più agio queste responsabilità, permettendoci quindi – tornando ai cinque punti da cui eravamo partiti – di soddisfare anche altri criteri necessari alla nostra lettura.

Un aiuto notevole ci viene dato dall'analisi a campione di alcuni elementi già inseriti nella lista rappresentativa del PCI. I vari elementi presenti sono infatti a carattere sia mono-nazionale che multinazionale e sono proprio questi ad attirare la nostra attenzione. Uno in particolare ci sembra ricoprire delle caratteristiche in qualche modo simili a quelle dell'arte di strada, nonostante la sua natura sia radicalmente diversa: si tratta della falconeria. Questa pratica di caccia è infatti localizzata in un grande numero di Stati diversi la cui localizzazione geografica è straordinariamente vasta³⁷⁹. Come è avvenuto anche per l'inserimento della dieta mediterranea, l'inserimento non sarebbe stato possibile senza l'identificazione (invero piuttosto arbitraria nel secondo caso) di alcune comunità di riferimento particolari. Non esiste, tra l'altro, un contesto univoco in cui la pratica della falconeria è riconosciuta come parte del patrimonio intangibile: si può affermare, in base a quanto asserito nella scheda di candidatura, che ogni qualvolta si verificano le condizioni appropriate, l'esercizio della falconeria costituisce patrimonio intangibile ed è soggetto a tutela e salvaguardia.

Per l'arte di strada si potrebbe ipotizzare un procedimento simile: stabilire che la comunità depositaria è rappresentata dagli artisti di strada non dovrebbe quindi porre alcuna particolare difficoltà. Tuttavia, la differenza principale – e il conseguente ostacolo al nostro proposito – è quello di identificare fra gli artisti di strada alcune precise forme comunitarie legate da una tradizione di trasmissione di saperi e di consapevolezza della propria identità. Non significa che gli artisti di strada siano esenti da queste modalità di diffusione e apprendimento di tecniche ma semplicemente che, per ragioni pratiche, è molto difficile stabilire quali federazioni di artisti di strada dovrebbero essere più rappresentative di altre. Nel caso della falconeria, tra l'altro, si tratta spesso di leghe o gilde la cui esistenza rimonta a diversi secoli

³⁷⁹ Emirati Arabi Uniti, Austria, Belgio, Repubblica Ceca, Francia, Ungheria, Corea del sud, Mongolia, Marocco, Qatar, Arabia Saudita, Spagna, Siria.

fa (come nel caso del Real Gremio de Halconeros de España). L'esistenza di queste leghe va molto aldilà delle semplici necessità di organizzazione burocratica e di tutela dei falconieri, cosa che invece non si può dire delle varie federazioni esistenti per l'arte di strada. Questo è il cuore del problema, un limite su cui sarebbe necessario uno studio più specifico, che ci porta ad avere alcune cautele sulla possibilità di leggere nella sua interezza la pratica dell'arte di strada ai sensi della Convenzione UNESCO 2003.

Altre questioni che potrebbero sollevare dei dubbi ci sembrano, invece, più risolvibili: in particolare quella di trovare un luogo o un sito rappresentativo delle comunità di riferimento, visto che il PCI è sempre associato a “spazi culturali” (art. 2, par. 1) ed è ricreato dalle comunità in risposta al loro ambiente, alla loro interazione con la natura ed alla loro storia. È quindi un patrimonio legato a doppio filo con l'ambiente naturale e storico nel quale è trovata l'origine. L'obiezione che si potrebbe muovere qui è chiarissima: a quale spazio va legata l'arte di strada, considerata la sua ampia e cangiante diffusione sul territorio anche e soprattutto in una prospettiva storica? Bisognerebbe forse identificare una regione, una città, una piazza o una fiera particolare che siano un'inequivocabile testimonianza del legame con la pratica in questione?

In realtà la Convenzione conferisce alla nozione di spazio un significato diverso e molto più lato di quello stabilito, ad esempio dalla Convenzione del 1972 per la protezione del patrimonio mondiale culturale e naturale. Mentre là era stabilito che i limiti spaziali e territoriali fossero chiari, quindi identificabili su una carta geografica, nella Convenzione del 2003 allo spazio, inteso in senso culturale, è data una nozione aperta e non esclusiva. Lo spazio culturale è quindi prima di tutto uno spazio fisico o simbolico nel quale le persone s'incontrano per svolgere, condividere o scambiare pratiche sociali o idee³⁸⁰. La nozione giuridica di territorio inteso come spazio su cui si manifesta la sovranità di uno Stato non ha quindi una relazione diretta con il concetto di spazio culturale che stiamo prendendo in causa qui. Il carattere multinazionale di elementi come la falconeria, il Novruz, il tango, la dieta mediterranea, d'altronde, dimostra questa realtà. Un'altra particolarità propria di questo spazio culturale è il fatto di non essere immobile: anzi, essendo legato ai membri di una comunità particolare, può trasferirsi assieme ai membri stessi, perchè non rappresenta un

380 T. SCOVAZZI, *La convenzione per la salvaguardia del patrimonio culturale intangibile*, in T. SCOVAZZI, B. UBERTAZZI, L. ZAGATO, *Il patrimonio culturale intangibile nelle sue diverse dimensioni*, Milano, Giuffrè, 2012, pag. 17

valore assoluto, ma trova la propria sostanza nella relazione con la comunità di appartenenza³⁸¹.

È su questa nozione di spazio che vorremmo fare leva per sostenere una possibile interpretazione del fenomeno dell'arte di strada come relazione sistemica fra un contesto spaziale, un attore ed un pubblico. Se siamo d'accordo sul fatto che uno spettacolo di strada trovi il suo fondamento non nello spazio topografico in cui si trova nello spazio sociale – che è anche spazio culturale – allora sarà possibile immaginare che il territorio in cui l'artista si trova non è univoco ma mutevole, perchè si deve adattare alla sua natura itinerante.

Chiariti i limiti e le potenzialità di questo nodo cruciale, non sussistono particolari difficoltà per accettare le altre osservazioni mosse in partenza. Il secondo punto che avevamo evidenziato richiedeva che “le comunità, i gruppi e in alcuni casi gli individui” riconoscano l'elemento come parte del proprio patrimonio.

Ebbene, la pratica dell'arte di strada si integra nella comunità degli artisti itineranti come pratica sociale e ricreativa che riveste anche un'importante funzione di sussistenza. Essa condiziona profondamente l'esistenza di chi la pratica, perchè richiede delle scelte radicali e precise, in quanto individui, sul modo di affrontare la vita e le relazioni sociali. Si tratta di una possibilità di condurre un'esistenza alternativa alle grandi regole imposte da un mondo in via di globalizzazione, basata sulle mutevoli esperienze maturate “sul campo” e in stretta relazione con l'esistenza di un rispetto diffuso delle diversità culturali. In quanto tali, gli artisti itineranti sono un'espressione evidentissima delle potenzialità creative offerte da queste diversità. Malgrado la disuguaglianza delle loro origini, questi artisti condividono dei valori, delle pratiche universali (che sono quelle con cui sanno gestire uno spettacolo di piazza) e soprattutto una tradizione molto antica e variegata, che si intreccia con la storia degli spettacoli popolari. Allo stesso tempo, però, all'interno della pratica dell'arte di strada esiste una grande varietà di esperienze che la qualificano come un *unicum* nel mondo dello spettacolo.

Anche la necessità di una trasmissione e ricreazione dell'elemento è chiaramente presente: poiché si tratta innanzitutto di un'attività pratica, il principale metodo di trasmissione non

381 Ibid. pag. 18

istituzionalizzato è l'osservazione e la conoscenza di altri artisti all'opera. Questo bagaglio di abilità e conoscenze, che solitamente viene espanso nell'arco della propria carriera anche attraverso delle attività formative più o meno specifiche (si pensi al caso francese della *Formation Avancée et Itinerante des Arts de la Rue*), non cessa mai di accumularsi ed è condiviso e ricreato fra gli artisti nello svolgimento della propria attività, attraverso la conoscenza reciproca. È molto difficile che un artista decida di intraprendere la carriera in strada per spontanea volontà: spesso si tratta invece di una sorta di “apprendistato indiretto” offerto dall'esperienza condivisa con altri artisti.

Prima di concludere vorremmo fare un'ultima precisazione. Non si deve assolutamente essere portati a ritenere che la specificità disciplinare in cui quasi ogni artista si specializza non sia rilevante per riconoscere una qualifica di patrimonio culturale. Ciò su cui vorremmo fare riflettere è che in queste discipline non è il “cosa” a rivestire un significato importante, ma il “come”. La qualità dello spettacolo, la serietà con cui il rapporto con lo spazio ed il pubblico viene intrapreso, la capacità di dialogare e di agire conformemente al proprio ruolo con rispetto e professionalità sono caratteristiche indispensabili che permettono di discernere fra una vera espressione del patrimonio culturale intangibile ed un semplice e limitato espediente di vita, un'elemosina mascherata.

III. La convenzione di Faro: gli artisti itineranti come comunità patrimoniale?

La Convenzione quadro sul valore del patrimonio culturale per la società riguarda importanti aspetti che ruotano attorno al concetto di patrimonio e che possono risultare estremamente utili ai fini del nostro lavoro. Alla base della sua stesura, infatti, c'è l'intento di promuovere una più ampia comprensione del patrimonio e dei suoi legami con le comunità, le società e le nazioni che le ospitano.

Si tratta di un patrimonio culturale concepito trasversalmente, che riguarda tanto le manifestazioni oggettuali della sua presenza quanto quelle intangibili, ma che rispetto alla

Convenzione UNESCO 2003 presenta dei tratti caratteristici decisamente unici e innovativi. Non a caso, ultimamente, le attenzioni della comunità internazionale in materia di diritto dei beni culturali e delle politiche culturali sono rivolte verso questa felice coincidenza di strumenti giuridici che hanno radicalmente spostato l'assetto concettuale e interpretativo del patrimonio. Si tratta di una vera e propria evoluzione della nozione di patrimonio che è effettivamente diventata trans-disciplinare e olistica: le preoccupazioni relative ai principi della sua conservazione e del restauro non sono state abbandonate, ma hanno visto affiancarsi una profonda attenzione verso i *processi* educativi, economici e sociali della vita culturale. La Convenzione di Faro accoglie nella sua struttura portante questo significativo riassetto dell'orizzonte interpretativo che riguarda i fatti culturali. Pertanto, si rivela uno strumento estremamente duttile e adatto a prendere in considerazione anche quelle manifestazioni del patrimonio che fino a pochi anni fa non riuscivano a trovare adeguato spazio all'interno dei dibattiti e delle scelte di politica culturale delle città e degli Stati. Fra queste, naturalmente, rientra anche l'arte di strada e l'insieme di valori che da secoli essa porta con sé e che si rivelano nella cultura contemporanea attraverso le specificità che abbiamo analizzato fin qui.

Per poter indagare con più agio le connessioni che è possibile stabilire tra il testo della Convenzione di Faro e l'arte di strada è necessario portare la nostra attenzione sui tre concetti-chiave che contiene lo strumento del Consiglio d'Europa. Si tratta di peraltro di concetti attorno ai quali sorse, in sede di redazione del testo, un acceso dibattito tra le varie parti in causa³⁸², proprio a ragione della profonda importanza del loro ruolo nelle azioni di definizione, promozione e salvaguardia del patrimonio culturale e della diversità culturale europea.

Il primo concetto è chiaramente quello “patrimonio culturale”, (art. 2, *a*) a cui viene attribuito il senso più ampio possibile, e che è il soggetto stesso della convenzione. Il primo obiettivo di questo strumento infatti era di assicurare che i valori ed i bisogni del patrimonio culturale, declinati della sua pressoché infinita varietà di manifestazioni, potessero essere considerati in tutti i campi decisionali delle politiche culturali. Questo concetto viene quindi legato a due caratteristiche principali: la non-esclusività e l'interattività del patrimonio. Dopo un'attenta considerazione delle definizioni già esistenti in questo campo (fra cui ovviamente quella degli strumenti UNESCO, che non sono certo deficitari per quanto riguarda i concetti di non

382 AA.VV., *Heritage and beyond*, Council of Europe, 2009, pag. 19

esclusione e di relazioni interattive), il Consiglio d'Europa stabilì che nessuna di queste fosse sufficientemente ampia per garantire i propositi che avevano spinto ad intraprendere il percorso della Convenzione. La nuova definizione di patrimonio culturale quindi, supera per la sua portata tutte quelle fin qui considerate: “il patrimonio culturale è un insieme di risorse ereditate dal passato che alcune persone identificano, indipendentemente da chi ne detenga la proprietà, come riflesso ed espressione dei loro valori, credenze, conoscenze e tradizioni costantemente in evoluzione. Esso comprende tutti gli aspetti dell'ambiente derivati dall'interazione nel tempo fra le persone e i luoghi”.

Il secondo concetto chiave è quello di “comunità patrimoniale” (art. 2, *b*). Il suo significato va al di là del senso di un gruppo di individui associati da qualche fattore o evento storico, da una residenza o una causa comune. Dal punto di vista della convenzione di Faro, infatti, tale concetto chiama in causa la necessità di enfatizzare l'appartenenza volontaria e pubblica di una certa comunità che esiste in funzione degli obiettivi e valori condivisi, fra cui risalta il desiderio di perpetuare l'esistenza di un'eredità culturale. Una comunità patrimoniale, quindi, “costituita da persone che attribuiscono valore a degli aspetti specifici del patrimonio culturale, che essi desiderano, nel quadro di un'azione pubblica, sostenere e trasmettere alle generazioni future”.

Questa definizione conferisce al concetto di comunità patrimoniale un ruolo assolutamente innovativo, che nessun altro strumento giuridico internazionale è in grado di offrire³⁸³. Il riconoscimento delle comunità patrimoniali e le facoltà a queste attribuite danno la possibilità a eventuali minoranze sociali e culturali di usare gli strumenti contenuti nella Convenzione per domandare un rafforzamento dell'attenzione verso i valori del proprio patrimonio culturale. Tale processo implica quindi una partecipazione altamente democratica, perché le comunità patrimoniali cooperano, all'interno di un quadro di azioni pubbliche, con le istituzioni. Esse, a nostro avviso, rivestirebbero un ruolo decisivo nel processo di salvaguardia e promozione dell'arte di strada e non tarderemo ad affrontare questo argomento³⁸⁴.

383 Per essere precisi, comunque, lo stesso concetto di comunità patrimoniale è proprio della Convenzione di Faro e non è condiviso da altri strumenti internazionali.

384 Si può qui ricordare che in generale il Consiglio d'Europa sta lavorando moltissimo sul tema della partecipazione democratica alla cultura: il suo intero approccio si sta spostando su questo assetto, anche a livello istituzionale. Tutta la direzione generale della cultura, infatti, si sta spostando sotto la nuova denominazione di “democrazia”. Il Consiglio Europa, quindi, lavora proprio negli ambiti dello sviluppo sostenibile delle società democratiche. Cfr. in proposito, anche lo studio di S. FERRACUTI, *L'etnografo del patrimonio in Europa: esercizi di ricerca, teoria e cittadinanza*, in *Le culture dell'Europa, l'Europa della cultura*, a cura di Lauso Zagato, Milano, Franco Angeli, 2011

Infine, c'è un punto importante, a cui viene infatti riservato l'intero art. 3. Si tratta infatti del “patrimonio comune dell'Europa”. Si tratta di definire un concetto estremamente vasto e complesso, perchè all'apparenza non è possibile chiarire con poche parole che cosa si debba intendere con tale termine. Il Comitato colse l'occasione per proporre un approccio particolarmente orientato alla considerazione delle diversità come vero e proprio punto di forza della politica culturale Europea. Il patrimonio comune è molto di più che una semplice affermazione del passato, ma una vera e propria base strutturale su cui costruire un futuro³⁸⁵. Il testo della Convenzione, qui, mostra grande consapevolezza dell'esistenza di una responsabilità condivisa e comune verso quegli elementi che compongono il patrimonio culturale. Si tratta di una visione moderna e olistica del patrimonio, trasversale a tutte le società e le culture europee, che non potrebbe altrimenti adattarsi ai confini politici esistenti nel continente. I due elementi, in stretto dialogo, che compongono il patrimonio comune sono, ai sensi del testo: “a) tutte le forme di Patrimonio Culturale in Europa che costituiscono nel loro insieme una fonte condivisa di ricordo, di comprensione, di identità, di coesione e creatività; b) gli ideali, i principi e i valori, derivati dall'esperienza ottenuta grazie al progresso e nei conflitti passati, che promuovano lo sviluppo di una società pacifica e stabile, fondata sul rispetto per i diritti dell'uomo, la democrazia e lo Stato di diritto”.

Ciò che vorremmo proporre ora è un'interpretazione dei concetti qui espressi – che sono il nucleo fondante della Convenzione – in funzione di una lettura dell'arte di strada come forma di patrimonio culturale, nonché dei relativi artisti come parte di una vera e propria comunità patrimoniale. A grandi linee, si tratta anche di analizzare in che modi e con quali risultati questi artisti possono esercitare quel diritto al patrimonio culturale espresso e salvaguardato dal testo della Convenzione di Faro. Dal momento poi che essa conferisce un grande peso agli individui intesi come parte delle comunità, seguiremo anche noi questo spostamento dell'attenzione dall'oggetto culturale in sé – la pratica dell'arte di strada – agli attori ed usufruttuari del patrimonio che questo oggetto costituisce – appunto, gli artisti di strada.

In realtà non è solo la comunità in sé a essere presa in considerazione dalla Convenzione, quanto invece – ancora una volta – la relazione che si crea fra una comunità ed i luoghi di riferimento. Molto più che nella Convenzione UNESCO appena vista, il luogo è una nozione assolutamente slegata da una precisa dimensione topografica ed un riferimento spaziale

385 Ibid. pag. 20

“fisso”. Si tratta, per essere chiari, innanzitutto di un luogo “sociale”, cioè dello spazio in cui tradizionalmente si manifesta l'espressione e la pratica di un certo patrimonio culturale. Ecco quindi in cosa consiste il primo importantissimo elemento su cui bisogna porre l'attenzione: per patrimonio culturale si intende *in primis* un elemento caratterizzato da una dialettica riguardante gli individui e i luoghi in cui essi vivono. Questo punto di partenza permette di superare con semplicità i vincoli a cui ci siamo dovuti attenere nell'affrontare le questioni proprie del patrimonio culturale intangibile: l'unico riferimento a cui potevamo fare appello era la mobilità dello spazio in cui si esprimeva tale patrimonio.

Parlando della Convenzione UNESCO, non potremmo dare completamente torto a chi ritenga sproporzionata la lettura nozionistica che abbiamo offerto riguardo allo spazio di riferimento di un artista di strada. Tale lettura, per quanto coerente, mostra una evidente difficoltà di applicazione concreta: riferendosi al disposto della Convenzione di Faro, invece, non ci sarà bisogno di alcuna forzatura. Dal momento infatti che il luogo di riferimento è strettamente legato alla vita sociale di una comunità, anche una piazza, un caffè o una scuola possono risultare connessi al patrimonio culturale, a condizione che gli individui vi trovino un significato specifico, non replicabile altrove, che sia indispensabile all'esistenza di un valore culturale. Tutelare il patrimonio, allora, significherà tutelare innanzitutto una serie di relazioni sociali che trovano la propria ragion d'essere anche in un luogo che è prima di tutto uno spazio relazionale.

Un approccio di questo tipo è decisamente molto più vicino alla realtà in cui opera un artista itinerante nel mettere in pratica le nozioni e le prassi che caratterizzano il proprio lavoro. Il suo *savoir faire* va identificato non nella specificità disciplinare che è l'oggetto dello spettacolo, ma nella capacità di creare temporaneamente un momento unico costituito da quella triplice relazione che abbiamo descritto nei paragrafi precedenti. Si tratta di un bagaglio di conoscenze attraverso cui egli è in grado di costruire un evento formativo, culturale e sociale che, se messo nelle giuste condizioni di sviluppo, può andare molto al di là del semplice intrattenimento pubblico³⁸⁶. Resta comunque da chiarire in che modo, ai sensi della Convenzione, sia identificabile questa relazione fra luogo e comunità e fino a che punto sia possibile estenderne la validità.

³⁸⁶ Ciò è dimostrato proprio laddove l'arte di strada è più tutelata e promossa, come nel caso di Francia, Belgio e Irlanda.

Innanzitutto, senza spingersi troppo oltre e complicare le cose, le potenzialità sono già notevoli: una volta fatte proprie le disposizioni della Convenzione, infatti, le istituzioni pubbliche e le comunità interessate avrebbero uno spazio formale su cui confrontarsi ed intavolare dei progetti di salvaguardia. Un esempio immediato di interazione possibile fra le due voci sarebbe quello di identificare come patrimonio culturale degli spazi dove, tradizionalmente, si manifesta la pratica dell'arte di strada. Sarebbe ipoteticamente plausibile dichiarare che una piazza, in funzione dell'attività degli artisti di strada, è parte del patrimonio culturale di una città. Come tale, la presenza di artisti e pubblico in questo luogo andrebbe salvaguardata, tutelata e promossa. Con buone probabilità, già una prassi basata su queste scelte di politica culturale sarebbe sufficiente a dare una nuova direzione ad altre questioni cruciali, prima fra tutte quella del riconoscimento e della promozione dell'arte di strada sul territorio.

Tornando ai principi chiave della Convenzione, ci si domanderà a quale comunità patrimoniale dovrebbe fare riferimento un intervento di questo tipo: anche sotto tale aspetto, il testo offre delle possibilità innovative e virtuose. Per una piena comprensione del fenomeno dell'arte di strada non è possibile infatti limitare l'attenzione all'operato degli artisti (o meglio, è certamente possibile ma significa far decadere una parte del valore dello spettacolo che è costituita dalla presenza di un pubblico e della relazione che intercorre con esso). Dunque, una volta identificato lo spazio di una piazza – o di qualsiasi altro luogo adatto – come centro di quei legami che coinvolgono spettatori ed artisti, sarà forse possibile considerare come comunità patrimoniale proprio il gruppo sociale che, in quel frangente, costituisce il processo che chiamiamo “spettacolo di strada” e in cui l'artista non è che una parte in mezzo alle altre. Non si può nascondere che una scelta di questo tipo sarebbe un vero, radicale passo avanti nella politica culturale di una città in riguardo agli spettacoli di strada e agli artisti itineranti: tuttavia non va dimenticato che la dimensione con cui è possibile affrontare questo ragionamento può anche essere agevolmente espansa fino a comprendere l'ambito regionale o nazionale, tenendo conto dei dovuti distinguo. Il luogo, infatti, deve essere in qualche modo circoscritto all'attività dello spettacolo.

Si potrebbe fare un esempio ipotetico di questa procedura: si pensi al parco della Montagnola di Bologna. Si tratta di un luogo di importanza storica per l'arte di strada, poiché la presenza di spettacoli vi è attestata praticamente lungo tutto l'arco della storia moderna, e comunque

sicuramente dal Cinquecento agli inizi del Novecento³⁸⁷: la ragione di tale presenza è che questo luogo è anche, da almeno otto secoli, una tradizionale zona di mercato. A testimonianza del significato e dell'importanza degli spettacoli di strada che vi si tenevano è stata addirittura eretta una lapide a ricordo di Giuseppe Ragni, il “re degli imbonitori”, che morì nel 1919 e che fu un vero ponte generazionale fra antiche forme di imbonimento e ciarlataneria e moderni approcci allo spettacolo. È vero che oggi gli artisti che si esibiscono a Bologna sono molto più frequenti in Piazza Maggiore³⁸⁸, già in passato luogo di spettacoli, ma la Montagnola continua a rappresentare un punto di riferimento per l'intera città, sia come luogo di mercato che come luogo di intrattenimento. Ebbene, ci sembra che la strada verso il riconoscimento del valore patrimoniale connesso a questa zona di Bologna, una volta ratificata la Convenzione di Faro, sia assolutamente ragionevole e possibile. Tra l'altro l'adozione di questo approccio opererebbe anche una messa in pratica concreta di diversi principi propri del testo in esame, fra cui quello dell'art. 12, riguardo all'accesso al patrimonio culturale e alla partecipazione democratica a questo patrimonio. Le conseguenze positive verrebbero però compensate anche da un dato di fatto concreto: quasi nessun effetto sarebbe riscontrabile sul piano della mobilità e della cooperazione alla “cultura comune dell'Europa”. Una soluzione più complessa ma estremamente interessante sarebbe quella dell'adozione di un modello a rete, dove istituzioni e comunità interessate potrebbero dialogare a livello europeo per localizzare diversi luoghi culturali tipici legati alle performance di strada. Gli esempi paragonabili a quello bolognese infatti non sono pochi e, in questo caso, verrebbero in aiuto anche quei programmi UE già esistenti ed attivi come la “Capitale europea della Cultura” e in generale il programma “Cultura 2007-2013”³⁸⁹.

Tuttavia sarebbe ipotizzabile anche un approccio più azzardato: si tratta di interpretare il testo della Convenzione in base alla nozione di diritto al patrimonio culturale che vi è contenuta, identificando i beneficiari di tale diritto proprio negli artisti di strada come eventuale comunità patrimoniale.

L'affermazione stessa di un diritto al patrimonio culturale costituisce *in nuce* un

387 Gli spettacoli in questo luogo, infatti, sono testimoniati dal Garzoni, dall'Ottonelli, dal Ranieri e da molti altri commentatori.

388 Non molti, comunque, vista l'ambigua e poco permissiva natura del regolamento bolognese attuale.

389 Tra l'altro il Parlamento europeo ha espresso recentemente un riferimento esplicito alla Convenzione di Faro: questo permette ora alle comunità patrimoniali di richiedere finanziamenti europei per le proprie attività culturali.

importantissimo dispositivo giuridico, soprattutto se a rivendicarne il beneficio è una comunità le cui caratteristiche, come si è visto nei capitoli precedenti, sono ancora segnate da un riconoscimento piuttosto carente e disomogeneo sul territorio europeo. Facendo forza su questo elemento, l'arte di strada e i suoi artisti potrebbero trovare una ampia, efficacissima forma di riconoscimento. Il problema è stabilire con chiarezza in che modo questa comunità dovrebbe e potrebbe costituirsi per far fronte al testo della Convenzione.

Per evitare fraintendimenti sarà bene iniziare ricordando che in base all'azione coordinata dell'art. 1, *a* e dell'art. 1, *b*, il soggetto di tale diritto è sempre anche individuale oltre che collettivo. Questi due ambiti non sono sullo stesso piano: ciò potrebbe portare a confusione. Il fatto che ogni individuo abbia diritto al proprio sviluppo culturale o a partecipare alla vita culturale pubblica grazie alla disponibilità di un patrimonio non è infatti connesso alle istanze di una collettività nell'ambito dei medesimi diritti. La distinzione che regola i rapporti fra individui e comunità è quindi basata sulla responsabilità che, come il diritto al patrimonio, è innanzitutto individuale: esercitare individualmente questo diritto richiede dunque di rispondere a precise responsabilità, organizzando un'eventuale comunità patrimoniale per godere del suddetto diritto su un piano finalmente collettivo. La libertà culturale e il diritto al patrimonio, in sostanza, sono esercitate nel rispetto del gruppo di appartenenza attraverso una forma di responsabilità che nasce dall'individuo e da esso si trasferisce alla comunità.

Si consideri poi che il testo è rivolto agli Stati, i quali devono assicurare il riconoscimento di responsabilità e diritti di cui sopra: si tratta di un vincolo a cui gli Stati non possono sottrarsi. Qui siamo arrivati ad un punto cruciale: non è su questo vincolo che la comunità patrimoniale deve fare affidamento, perchè per gli Stati si tratta di un'obbligazione a fronte dell'esercizio di un'azione specifica della comunità. Gli Stati, infatti, non possono fare nulla fino a che gli attori interessati non iniziano a cooperare in modo razionale e democratico, in base alle proprie specificità. Nel nostro caso, inoltre, non sarebbe sufficiente muoversi in base a un approccio al problema che coinvolga la comunità di artisti e l'istituzione pubblica: diventa necessario un terzo polo, nonché alcune precisazioni che tengano conto dello status polimorfo che caratterizza oggi l'arte di strada.

La visione su vasta scala che abbiamo scelto di adottare – non per nostro arbitrio ma per coerenza con la diffusione della pratica dell'arte di strada - richiede innanzitutto che gli attori pubblici non siano limitati all'ambito nazionale, ma anche a quello subnazionale e regionale.

Gli artisti dovrebbero, com'è logico, trovare una forma di cooperazione che possa dialogare efficacemente ed essere riconosciuta in via ufficiale dal settore pubblico. La federazione è sicuramente un buon punto di partenza, perché le diverse esperienze già esistenti hanno dimostrato un felice potenziale di dialogo con le istanze del settore pubblico e con le istituzioni³⁹⁰. In ogni caso ci sembra che la forma più efficace di cooperazione – tenendo anche presente la natura del problema – dovrebbe essere ancora una volta quella della rete internazionale: ciò potrebbe configurarsi come un *network* delle varie federazioni, in grado di rispondere con maggior pertinenza ai problemi di volta in volta sollevati³⁹¹.

Infine è necessario tenere conto anche della grande presenza nel nostro campo dei committenti e, quindi, di organizzazioni private³⁹². Ci sembra che una piena attuazione dell'art. 4, *a*, non possa esulare dalla considerazione degli attori privati nel settore che stiamo analizzando. Se è vero che “chiunque *da solo o collettivamente*, ha diritto a trarre beneficio dal patrimonio culturale e a contribuire al suo arricchimento”, la presenza del settore privato è imprescindibile, fermo restando che non può essere ammessa una forma di mero sfruttamento economico del patrimonio culturale. È necessario però trovare un consenso sul fatto che, oggi, le produzioni private di eventi dedicati all'arte di strada costituiscono un aspetto pressoché essenziale di questa forma di spettacolo, senza la quale essa non godrebbe né dell'estensione né dell'evoluzione che invece presenta. Questo approccio accoglie in pieno il concetto di “optimum competency synergy” che è stato altrove proposto proprio in relazione al tema della responsabilità e del diritto al patrimonio delle comunità, e che identifica negli stessi tre ambiti (privato, pubblico e collettivo) gli attori fondamentali del patrimonio culturale³⁹³.

Da quanto detto dovrebbe essere chiaro che, rispetto ad altri strumenti internazionali e in particolare alla Convenzione UNESCO 2003, la Convenzione di Faro offre al nostro settore una potenzialità unica, grazie alla quale provare a intraprendere un radicale passo avanti non solo nel dialogo con le istituzioni ma anche, in generale, con la società civile. Uno dei principali punti di forza di questo strumento è tra l'altro la possibilità di porre l'attenzione su

390 Si pensi in particolare, anche facendo riferimento al paragrafo 3.2.2, al risultato di una cooperazione stretta come quelle messe in atto in Irlanda, Belgio, Regno Unito e Francia. Anche l'Italia, con la FNAS, ha mostrato un potenziale in questo senso negli ultimi anni.

391 Anche in questo senso esistono degli esempi virtuosi: primo fra tutti, naturalmente, il network Circostrada, peraltro in parte già connesso alle istituzioni pubbliche anche grazie alla presenza di Hors les murs. Cfr. www.circostrada.org

392 Cfr. paragrafo 3.1 IV

393 P. MEYER-BISCH, *On the “right to heritage” – The innovative approach of Articles 1 and 2 of the Faro Convention*, in AA.VV. *Heritage and beyond*, op. cit.

un aspetto peculiare del rapporto fra patrimonio culturale, comunità sociali e territorio che si è manifestato negli ultimi decenni e che ha un ruolo preponderante anche per quanto ci riguarda direttamente: si tratta dello traslazione dal concetto di governo a quello di *governance*³⁹⁴. Resterebbe da risolvere la questione cruciale del rapporto identificativo di una comunità patrimoniale. La portata dei concetti contenuti nella convenzione però è tale da rendere forse possibile considerare questo problema in modo molto naturale, connettendo le peculiarità di una comunità patrimoniale con le specificità tipiche della pratica dell'arte di strada. In effetti la possibilità di spostare i punti di riferimento spaziali e la duttilità che è propria della Convenzione sono già state messe in evidenza da vari interventi. Gabi Dolff-Bonekämper infatti precisa che “a heritage community can thus be built up across territories and social groups. It is defined neither in terms of the place where the heritage is situated, nor in terms of the social status of its members, who may participate from elsewhere, even from a long way away”³⁹⁵.

Fare un passo indietro aiuterà il lettore a chiarire questo passaggio cruciale. Il concetto è sempre connesso al diritto al patrimonio, da cui siamo partiti. Ma, se chiunque è titolare di questo diritto, bisogna poter stabilire dove e con chi un eventuale individuo dovrebbe esercitarlo. Cosa succede, ad esempio, se il titolare si sposta da una città ad un'altra, da uno Stato ad un altro, essendo, di conseguenza, itinerante? Molte questioni legate a questo punto sarebbero da chiarire: in semplici parole, si discute del luogo di esercizio di un diritto, sia sul piano spaziale che su quello sociale.

La scelta di porre l'accento sulle comunità patrimoniali ci offre, ancora una volta, la soluzione adatta a questo problema, proprio in virtù della natura altamente duttile dei concetti in gioco. Gli individui, come membri di una comunità, possono scegliere di appartenere a diverse comunità allo stesso tempo, oppure variando nel tempo, muovendosi nello spazio sociale e nello spazio fisico. Allo stesso modo, sempre muovendosi, possono mantenersi appartenenti alla stessa comunità, senza per questo essere costretti ad un luogo fisso. Essi, in forma collettiva, possono associarsi con un altro gruppo preesistente che corrisponda per alcuni aspetti alle caratteristiche riconosciute alla base della propria costituzione culturale, sempre a seconda delle proprie condizioni di mobilità. In casi estremi, il concetto di comunità

394 Cfr. S. Vicari Haddock, *La città contemporanea*, op. cit.

395 G. Dolff-Bonekämper, *The social and spatial frameworks of heritage*, in AA.VV. *Heritage and beyond*, op. cit., pag. 71

patrimoniale si può estendere fino a comprendere l'appartenenza virtuale degli individui a tale comunità. Inoltre, la comunità patrimoniale può relazionarsi ad un unico settore, accomunando persone che operano e cooperano per un fine culturale comune: ciò può avvenire temporariamente o definitivamente. L'ambito spaziale di riferimento può essere anche estremamente vasto o contenuto, ma non può essere uno spazio chiuso concettualmente inamovibile. Questa straordinaria possibilità di adattamento è la caratteristica che permetterebbe nel nostro caso di affrontare una lettura degli artisti di strada come vera e propria comunità patrimoniale il cui ambito spaziale è caratterizzato da una mobilità continua, senza per questo pregiudicare l'appartenenza degli individui ad una certa comunità. Se si arrivasse ad ipotizzare che l'ambito spaziale è un contesto replicabile e non un luogo preciso – il che non è assolutamente contrario ai principi della Convenzione³⁹⁶, la nostra interpretazione non troverebbe grosse difficoltà.

Stabilito questo punto, resta in piedi una questione che non è semplice risolvere, e che non ha specificamente a che vedere con il nostro ambito, ma con l'intera struttura relazionale delle comunità patrimoniali – così come previste dalla Convenzione – e l'autorità pubblica. Come potrebbe infatti agire una tale comunità patrimoniale per cooperare “nel quadro di un'azione pubblica?”. Per fare un esempio nel nostro caso, si ricorderà che non sono affatto infrequenti, e lo si è visto, i casi in cui la presenza massiccia di artisti itineranti non è ben vista dalle istituzioni per i motivi più diversi³⁹⁷. In questi contesti un'azione coordinata è indubabilmente necessaria per trovare un punto di contatto fra la comunità patrimoniale e l'istituzione. Il patrimonio culturale cresce esclusivamente grazie all'esistenza di continue figure di mediazione che si susseguono aggiungendo elementi o spunti ad una lista patrimoniale che di per sé è inanimata e la cui responsabilità ufficiale è quasi sempre in mano alle istituzioni. Si tratta di due poli fra i quali deve essere presente un dialogo saldo garantito da un'azione bidirezionale: da parte delle comunità, in particolare, sarà necessario tenere presente che il diritto all'eredità patrimoniale non consiste tanto nel beneficiare del patrimonio culturale esistente ma nel prendere parte alle decisioni necessarie a identificare le nuove istanze di questo patrimonio³⁹⁸. È chiaro che si tratta di un discorso estremamente vasto ed

396 Ibid.

397 Anche se, forse, il più semplice è quello di una fondamentale incapacità – o mancanza di volontà - di interpretare il fenomeno dell'arte di strada in un senso economicamente, turisticamente e culturalmente rilevante.

398 J. M. LENIAUD, *Heritage, public authorities, societies*, in AA. VV. *Heritage and beyond*, op cit., pag. 137-139

importante e qui non possiamo che limitarci ad accennarlo. Tuttavia, ogni forma di patrimonio culturale, non solo l'eventuale arte di strada, deve tenere conto di questa relazione essenziale con l'ambiente istituzionale.

Concludendo, sarà bene ricordare che nel momento in cui scriviamo la Convenzione di Faro non è ancora stata adottata dall'Italia – cosa che comunque dovrebbe avvenire, con ogni speranza, a breve. I processi che abbiamo descritto in questo paragrafo, quindi, sono da considerarsi all'interno di un contesto *in fieri*, e saranno soltanto le fasi successive alla ratifica ufficiale del testo a permettere di comprendere meglio le connessioni che abbiamo voluto portare all'attenzione del lettore. Ci sembra, comunque, che la Convenzione di Faro possa rappresentare già oggi il più considerevole punto di forza per salvaguardare e promuovere l'esercizio dell'arte di strada e le comunità di artisti itineranti.

5 - PROPOSTE E CONCLUSIONI



Artista: Leo Maraméo - Leonardo Cristiani

I. Luci e ombre del rapporto con le istituzioni pubbliche

Con questo studio abbiamo voluto porre innanzitutto in luce l'esistenza stessa di un settore artistico di alto profilo culturale, che si vede oggi attribuire un ruolo assolutamente non adatto alle sue potenzialità. L'arte di strada vive in una condizione di riconoscimento parziale tanto sul piano ufficiale che su quello civile, della vita quotidiana, ed è spesso vittima di pregiudizi, discriminazioni e carenze di attenzione del tutto immotivate. La sua natura cangiante e poliedrica non ha mai giovato ai tentativi di inserirla in schemi ben precisi che, infatti, sono sempre stati solo abbozzati e raramente tradotti in pratica. Se si escludono alcuni Paesi particolarmente accorti – e fra questi la Francia, di cui abbiamo portato l'esempio – si riscontra quasi ovunque una difficoltà anche solo a *comprendere* il ruolo e la morfologia di questa forma di spettacolo. Negli ultimi anni, però, soprattutto grazie alla comparsa sempre più frequente di nuovi festival dedicati all'arte di strada, si è creata una spirale virtuosa attorno ad essa, che ha portato all'attenzione pubblica l'esistenza di una realtà molto diversa da altri spettacoli. Ciò ha richiamato l'attenzione mediatica e, quindi, si è prodotta una buona risposta da parte di sponsor e istituzioni durante i processi organizzativi. Il problema, comunque, resta lo stesso: sul piano ufficiale, il riconoscimento di questa forma d'arte è lontano dall'essere definito.

Il processo di riconoscimento è necessario per assicurare all'arte di strada non solo una dignità, ma anche una lunga serie di strumenti e interventi necessari allo svolgimento e all'insegnamento di una disciplina: fondi adeguati, istituzione di Enti, monitoraggio a livello ministeriale, analisi statistiche, studi, eccetera. Inoltre, solo tramite un buon livello di riconoscimento sarà possibile tutelare la forma più fragile e più caratteristica dell'arte di strada: lo spettacolo “a cappello”, cioè il libero esercizio di quest'arte.

Per quanto riguarda l'Italia³⁹⁹, l'istituzione con cui un artista si confronta più frequentemente è quella locale. Siamo convinti che gli artisti di strada debbano vedersi riconoscere dalle amministrazioni la possibilità, se non il diritto, di esibirsi liberamente sul suolo pubblico, senza dover passare attraverso la mediazione di terzi. Un artista che si esibisce in una piazza, oggi, rischia di doversi confrontare costantemente con l'intervento delle forze dell'ordine, che grazie a regolamenti poco chiari o del tutto lacunosi hanno la possibilità di impedire che lo

³⁹⁹ Lo stesso avviene comunque in modo piuttosto simile anche in molti altri Paesi con uno scarso riconoscimento dell'arte di strada.

spettacolo avvenga in base al proprio arbitrio. Ciò è ragionevole nel caso di situazioni particolari, ma non può essere generalizzato, perchè questo punto è strettamente connesso con le libertà fondamentali della persona. In alcuni casi, si tratta di una vera e propria discriminazione che viene operata contro gli artisti di strada in nome di una generica pubblica sicurezza o pubblico decoro.

Ebbene, il fatto che gli spettacoli di un giocoliere, di un mimo o di un musicista possano ancora essere considerati contrari al decoro pubblico è indice di quanto poco si sia fatto per attribuire una dignità reale all'arte di strada. Un artista che si presenti di persona in un Comune o in un Ufficio di Polizia per domandare un permesso di esibizione, o anche delle semplici informazioni sui regolamenti, a volte viene trattato un mendicante o poco più. Se lo stesso artista, invece, esegue lo stesso spettacolo durante una festa organizzata dalla stessa amministrazione, o da un partner esterno, i problemi di decoro pubblico e di sicurezza pubblica non vengono mai sollevati. C'è quindi una diffidenza discriminatoria motivata dalla condizione dell'artista, che non è ancora pienamente riconosciuta.

I regolamenti comunali devono assolutamente essere armonizzati attraverso un intervento nazionale che non sia lesivo delle autonomie locali. L'arte di strada non deve essere considerata un problema da risolvere, ma una risorsa da sfruttare. Ciò può avvenire anche sul piano della pubblica sicurezza: una piazza, una via pedonale o un qualsiasi spazio pubblico è molto più sicuro e controllato se vi si manifestano eventi collettivi, spettacoli, o qualsiasi altra forma di vita pubblica collettiva. La gente, infatti, durante queste situazioni, è in grado di auto-controllarsi e auto-gestirsi, e l'esperienza di qualsiasi artista o mercante di piazza lo può confermare. Come è possibile preferire una piazza vuota, presidiata da camionette della polizia, ad una piazza viva, dove un solo artista di strada è capace di richiamare centinaia di persone e renderle attente e partecipi del valore dello spazio pubblico?

Non bisogna però ritenere che la situazione sia assolutamente negativa: gli esempi felici di cooperazione fra artisti e istituzioni non sono pochi. Nel nostro Paese, lo si è visto, esistono due regolamenti regionali estremamente virtuosi, un regolamento comunale (Milano) in corso di attuazione e alcune altre sperimentazioni che dovrebbero avere luogo a Venezia e Firenze in futuro. Questi progetti sono stati avviati grazie soprattutto alla presenza costante della FNAS

affianco alle istituzioni che ne facevano richiesta: soltanto avvalendosi dell'esperienza di specialisti è possibile creare uno strumento che tenga conto delle necessità di tutti gli attori che coinvolge – pubblico, artisti, cittadini. In differenti Paesi europei⁴⁰⁰, poi, si è già manifestato un grande potenziale in ambito culturale, economico, sociale, urbanistico e persino accademico, perchè attorno al fenomeno dell'arte di strada ruotano da sempre una larga quantità di elementi comuni a differenti discipline di studio. Dal momento che si tratta di una forma d'arte antica e allo stesso tempo molto moderna, essa offre una prospettiva diversa con cui interpretare la quotidianità, il concetto di lavoro mobile e le intersezioni fra aree tematiche profondamente diverse. L'arte di strada è, a nostro avviso, una efficacissima dimostrazione del significato che la diversità culturale riveste ai giorni nostri. Tale diversità si manifesta all'interno degli spettacoli ma, soprattutto, è responsabile della formazione di una comunità di artisti le cui scelte di vita sono da ricondurre a concetti più ampi ma fondamentali, come la libertà di pensiero, la libertà di espressione e in particolare dell'espressione artistica, il diritto alla creatività e alla relazione sociale. Le molteplici forme di lavoro proprio nell'ambito del sociale che afferiscono all'arte di strada hanno dimostrato da anni che si tratta peraltro di un forma di integrazione in grado di rinforzare e rivitalizzare il tessuto urbano anche in situazioni piuttosto gravi e disagiate.

Un altro concetto fondamentale a cui gli artisti di strada sono legati a doppio filo è quello della mobilità lavorativa. La natura dell'arte di strada è itinerante per definizione, nonostante oggi la mobilità di un'artista si manifesti con forme molto differenti da quelle di alcuni secoli fa. Abbiamo avuto modo di soffermarci con particolare dettaglio proprio sulla questione della mobilità in Europa, portando alla luce una situazione generalmente positiva. Bisogna però rilevare che nonostante i numerosi interventi giuridici la mobilità lavorativa comunitaria presenta ancora dei punti deboli che vanno tenuti in considerazione – nel paragrafo successivo ci occuperemo di alcune proposte in questo senso.

In generale, pare che il fenomeno dell'arte di strada sia a tutti gli effetti interpretabile come parte costitutiva di un meraviglioso patrimonio culturale che è riuscito a sopravvivere attraverso i secoli. Esso si caratterizza oggi per la sua capacità di trasformazione in senso estetico dei luoghi e dei momenti quotidiani, ma anche per la sua utilità come metodo di integrazione artistico-sociale. L'esistenza di una larga comunità di artisti itineranti, che fanno

400 In particolare quelli di cui a par. 3.2.2 e 3.3

di questo mestiere una ragione di vita, è una caratteristica unica di questo patrimonio. La condizione – e allo stesso tempo, la fortuna – alla quale l'arte di strada si è attenuta per sopravvivere è stata la disponibilità al cambiamento e al divenire, che non è propria di una pratica artistica quanto, invece, di un sistema di relazioni sociali che regolano le grandi direttive della pratica stessa all'interno dei contesti urbani. Si tratta dunque di un patrimonio vivo, cangiante, estremamente sensibile ai mutamenti socio-culturali, che non si identifica nell'esistenza di oggetti o luoghi specifici, ma attraverso la pratica performativa.

Grazie all'evoluzione del concetto di patrimonio culturale verso una dimensione processuale a cui abbiamo assistito durante l'ultimo decennio nella comunità internazionale, sono intervenuti alcuni strumenti giuridici di vitale importanza per i nostri fini: *in primis* la Convenzione UNESCO 2003 sulla salvaguardia del patrimonio intangibile e la Convenzione quadro del Consiglio d'Europa sul valore del patrimonio culturale per la società, del 2005. Facendo leva sul disposto di queste convenzioni, ma soprattutto sui concetti innovativi contenuti nella seconda, l'arte di strada potrebbe riuscire a trovare un posto confacente all'interno delle considerazioni istituzionali verso le varie forme di patrimonio culturale. Anche altri strumenti internazionali, come la Convenzione UNESCO sulla tutela delle diversità culturali, del 2005, è in sintonia con le necessità proprie del nostro settore, che come abbiamo detto sono in qualche modo un prodotto e, allo stesso tempo, un attore della diversità culturale.

A livello concreto, tuttavia, ancora poco è stato fatto per garantire all'arte di strada la dignità e il riconoscimento che le spettano: basti pensare al fatto che oggi solo alcuni dei Paesi parte dell'Unione Europea la riconoscono come settore specifico dello spettacolo dal vivo. A conseguenza di questa realtà, la regolamentazione dell'arte di strada viene spesso considerata di competenza di altri settori che poco hanno a che vedere con la cultura, primo fra tutti quello delle politiche di pubblica sicurezza. Non mancano gli esempi virtuosi, quanto invece una forma di consapevolezza diffusa dell'esistenza e delle specificità di un'arte che troppe volte viene confusa, a causa del suo passato e delle sue modalità di espressione, con forme di accattonaggio, espedienti di vita e persino minaccia per l'ordine pubblico e per il tessuto sociale.

Concludendo, la presente indagine potrebbe aver contribuito in modo costruttivo alla strutturazione, alla comprensione e alla promozione di una delle più belle e libere manifestazioni dell'impulso creativo che è proprio di ogni essere umano e che, come tale, va tutelato in ogni sua forma.

II. Questioni che richiedono ulteriori approfondimenti

Sarebbe presuntuoso e irrealistico ritenere che un argomento come quello discusso nel presente lavoro possa essere esaurito sotto tutti i suoi profili in una sola trattazione. Diverse volte, durante la scrittura, si è dovuto a malincuore troncare sul nascere delle osservazioni che, per quanto interessanti, avrebbero portato fuori strada il discorso condotto fino a quel punto. Allo stesso modo, è stato necessario omettere alcuni argomenti molto importanti, che sarebbero pur stati coerenti con la logica generale con cui è stato redatto l'intero lavoro. Il motivo principale che ha spinto a questa scelta radicale non è stato altro che lo spazio a disposizione: uno studio approfondito delle questioni a cui stiamo per accennare avrebbe richiesto ancora alcune centinaia di pagine, appesantendo troppo un lavoro già piuttosto corposo.

La questione saliente che nel presente lavoro manca e che andrà affrontata sicuramente, in vista del crescente interesse verso l'arte di strada da parte di diverse realtà di studio, è quella legata ai diritti di proprietà intellettuale. L'arte di strada, nonostante le difficoltà causate da un parziale e disomogeneo riconoscimento, sta assumendo sempre più l'aspetto di una forma consolidata di spettacolo dal vivo. Come tale, cominciano a essere ragionevoli le istanze sollevate da più voci riguardo ad una necessità di tutelare non solo l'arte in sé, ma anche le opere e il lavoro dei singoli artisti. Qui abbiamo scelto di limitarci a segnalare gli strumenti giuridici più importanti per quanto riguarda la tutela del diritto d'autore e dei diritti connessi in ambito internazionale, europeo e locale. L'argomento è piuttosto vasto e meriterebbe uno studio a sé stante che, stando alle nostre ricerche, non è mai stato affrontato in Italia. All'estero si è cominciato a fare luce su questi aspetti dell'arte di strada grazie agli interventi e alle ricerche di Hors Les Murs, il centro nazionale francese di documentazione e ricerca sull'arte

di strada⁴⁰¹. Tuttavia sarebbe utile elaborare uno studio comparativo delle differenti realtà europee anche su questo aspetto. Il motivo per cui si insiste tanto sull'importanza di una maggiore analisi e conoscenza delle questioni legate ai diritti d'autore è legato alla crescente importanza che stanno assumendo le arti di strada, anche sul piano economico. Il discorso può sembrare irrilevante nel caso di uno spettacolo semplice, contenuto e rappresentato da un solo artista, ma diventa di capitale importanza nel caso di spettacoli molto grandi, dal budget di diverse migliaia di euro, per cui è necessario mettere in moto un apparato tecnico, gestionale e organizzativo oltre che performativo. In fondo, è irragionevole cercare di favorire la proliferazione di spettacoli di piazza su ogni scala se non si studiano e migliorano gli interventi necessari a tutelarli su tutti i piani del loro manifestarsi.

Un altro aspetto decisamente importante, che abbiamo dovuto tralasciare per gli stessi motivi di cui sopra, è quello della cooperazione internazionale fra le varie realtà attinenti all'arte di strada. Come abbiamo avuto modo di rilevare diverse volte nel corso della presente trattazione, esistono in Europa moltissime associazioni e federazioni il cui scopo è fornire supporto, assistenza, informazioni e analisi agli artisti di strada e alle istituzioni o ai privati che desiderano approfondire il rapporto con l'arte di strada. Alcuni Paesi, poi, hanno scelto di integrare queste realtà nella politica culturale nazionale, creando dei centri di documentazione e ricerca nazionali. Hors les murs è probabilmente il centro di ricerca più attivo in questo senso. Attraverso la compresenza di queste realtà, in Europa hanno cominciato a nascere delle forme di cooperazione fra diversi paesi, con moltissimi progetti, di cui il più notevole è forse il network Circostrada⁴⁰². La diffusione del modello “a rete” anche in questo ambito dello spettacolo permette, a nostro avviso, una migliore capacità di interfacciarsi con le varie istituzioni politiche e culturali a livello europeo, ed è la forma migliore di dialogo e cooperazione con altri partner, perchè associa ad una grande flessibilità un buon livello di mantenimento delle autonomie.

I vari progetti europei sono in grado di rispondere e analizzare moltissime problematiche diverse legate al mondo dell'arte di strada – ma anche a quello circense: dalla formazione artistica alla produzione e diffusione delle opere. Il campo di applicazione è quindi particolarmente vasto e questi progetti sono in grado di mobilitare un numero notevole di

401 È possibile ottenere del materiale e una bibliografia attraverso il portale di Hors les Murs:
www.horslesmurs.fr

402 www.circostrada.org

partners, tanto pubblici quanto privati. Una buona parte di questi, tra l'altro, beneficia già di un sostegno della Commissione europea, venendo finanziato innanzitutto dal “programma Cultura” ma anche da altre forme di intervento comunitario. Malgrado le diversità intrinseche ai finanziamenti ricevuti, alla natura e al contenuto del lavoro proposto, i vari progetti condividono alcune caratteristiche comuni.

Per prima cosa, mirano a mettere in contatto fra di loro vari professionisti di settori diversi e gli artisti stessi, interfacciandoli con le pratiche e con le culture di Paesi differenti. Ciò è, ovviamente, estremamente proficuo e stimolante sul piano creativo. Ogni progetto, poi, si arricchisce di volta in volta dell'esperienza trasversale maturata con i vari partner coinvolti.

Inoltre, non certamente meno importante, c'è il fatto che ogni progetto, a suo modo, contribuisce alla strutturazione del settore delle arti di strada in Europa. Per questa ragione, il riconoscimento politico di questa disciplina è probabilmente una delle preoccupazioni più rilevanti e, in senso generale, costituisce l'obiettivo principale di ogni intervento che coinvolge i vari progetti.

III. Alcune proposte e temi su cui è necessario intervenire

Alla luce della nostra indagine ci sembra possibile affermare con certezza che l'arte di strada sta guadagnando, seppure a fatica, uno spazio sempre maggiore fra le questioni che riguardano l'Unione Europea in materia di cultura, economia, relazioni sociali, cittadinanza ed ambiente urbano. La notevole crescita del settore, anche se localizzata in centri non omogenei sul territorio dell'Unione, nonché la grande diffusione di festival che ospitano la pratica di questi spettacoli attestano la loro funzione positiva fra le diverse istanze dello spettacolo dal vivo. Si tratta di un settore in grado di contribuire in maniera assolutamente innovativa e alternativa alla creatività ed all'innovazione artistica su tutto il territorio europeo, tenendo conto delle specificità regionali.

Le arti di strada offrono infatti una varietà tale di espressioni artistiche da rendere possibile

una vera e propria rivitalizzazione del concetto stesso di spettacolo popolare, declinandolo nel contesto storico che caratterizza la nostra vita sociale ma mantenendo un chiaro collegamento con le tradizioni popolari antiche. Basandosi sulla sperimentazione disciplinare, garantiscono la diversità culturale e la sopravvivenza di forme arcaiche, marginali, minoritarie o inconsuete di spettacolo: tale diversità si manifesta negli spazi sociali e diventa quindi una chiave di volta dello sviluppo europeo di una società della conoscenza e della sensibilità artistica. Data la loro natura meticciosa, inoltre, sono uno dei migliori esempi di riqualificazione ed integrazione sociale dei cittadini.

Sempre su scala europea, l'azione degli artisti itineranti partecipa alla messa in atto di una particolare forma di solidarietà professionale – che può tradursi in solidarietà sociale *tout court* – ed alla costruzione di uno spazio di coesione comune. Grazie alla loro presenza alternata e mobile nel centro delle città e degli spazi rurali, e grazie alla capacità di creare un dialogo col pubblico senza pari, gli artisti rivestono un ruolo essenziale alla costruzione di un'identità culturale comune ma rispettosa delle diversità. Le caratteristiche che abbiamo messo in rilievo e che ruotano attorno alla democraticità delle rappresentazioni sono uno dei più efficaci mezzi di attuazione di questa identità. Un sostegno su scala europea, oggi assente, permetterebbe quindi di tradurre l'azione in campi molto più vasti dello spettacolo dal vivo, a causa della natura poliedrica, itinerante e variabile dei soggetti interessati. Naturalmente, sarà necessario lavorare ad una forma di sostegno che sappia prendere carico delle specificità che definiscono oggi, in maniera positiva o negativa, questo settore: le tipologie di produzione e diffusione degli spettacoli, il riconoscimento ancora parziale della sua esistenza nei vari Stati e, soprattutto, nell'Unione Europea e nel Consiglio d'Europa.

La prima azione da intraprendere in questo senso deve rappresentare una forma di riconoscimento ufficiale, politico ed istituzionale, dell'arte di strada come forma artistica, non solo in ambito nazionale, ma su scala europea. Sul modello francese, che ha recentemente concluso la felice esperienza triennale del programma *Temps des arts de la rue*, sarebbe ipotizzabile l'istituzione di un “anno europeo delle arti di strada”, grazie al quale i vari Stati membri sarebbero automaticamente tenuti a prendersi carico delle necessarie procedure di riconoscimento laddove questo manchi. Attraverso il riconoscimento diffuso e omogeneo sarà poi possibile intervenire successivamente con strumenti specifici che prendano carico delle varie necessità di un settore che, sarà ormai chiaro, è estremamente soggetto alle mutazioni

socio-culturali. Il riconoscimento del ruolo e della funzione sociale, culturale e persino economica dell'arte di strada deve necessariamente tenere conto di diversi fattori: innanzitutto del diritto degli artisti itineranti a vedersi riconoscere e accreditare uno status pienamente conforme alla loro dignità artistica.

Ciò non deve apparire scontato perchè, ad oggi, sono ancora molte le voci che denunciano una mancanza di attenzione verso quelle forme di arte di strada più marginali e meno spettacolari, o comunque meno canonizzate e stereotipate. La ragione è che persiste una forma di pregiudizio diffusa verso certe attività che oggi appaiono inadatte al contesto culturale. Per capire come stanno le cose non si può analizzare la questione in astratto: è necessaria una ricerca sul campo, un confronto che tenga conto delle voci degli artisti e del pubblico. Dalla nostra esperienza, comunque, emerge chiaramente una distinzione pericolosa, anche a livello di considerazione istituzionale, fra le attività più *in auge* e benviste dalla considerazione collettiva e quelle attività meno conosciute e diffuse, che diventano dei “brutti anatroccoli” e sono spesso trattate come una seconda scelta. Di conseguenza, anche gli artisti che le praticano vengono trattati come se fossero di serie B.

Non c'è troppa difficoltà a considerare “arte” la performance di un funambolo in grado di danzare liberamente su un filo teso a vari metri sopra agli occhi sguardi esterrefatti degli spettatori raccolti in una piazza – del resto si è visto che tale attività non ha mai conosciuto un vero periodo nero. Diverso è però il caso di artisti che scelgono discipline meno spettacolari e certamente non meno impegnative: parliamo ad esempio di fachiri, statue viventi, cantastorie e poeti di strada. Essi non sono “meno artistici” di quelli che si impegnano in discipline più appariscenti. L'approccio concettuale è lo stesso: offrire la possibilità di vivere un momento estetico, forse addirittura catartico, in uno spazio quotidiano. Dal nostro punto di vista anche un sassofonista al bordo di una strada o un giocoliere ad un semaforo costituiscono un'opportunità unica di vivere un momento senza pari, dove la cultura del circo si intreccia con quella urbana e sociale. L'idea generale che solitamente il pubblico si crea – o meglio, una parte del pubblico – riguardo a questi artisti, che lavorano a margine delle convenzioni sociali, è che stiano semplicemente trovando degli espedienti per sopravvivere ad un'esistenza condotta nella strada. Per un'artista questo può essere anche irrilevante: l'esperienza gli avrà insegnato che il pubblico è fatto di ammiratori e denigratori e che spesso i secondi sono maggiori dei primi e dopo tutto ogni individuo ha il diritto di scegliere in base ai propri gusti.

Il discorso però cambia quando questa distinzione viene operata in seno all'amministrazione pubblica o agli esponenti delle forze dell'ordine. A noi sembra, ad esempio, che la possibilità che un agente di polizia decida arbitrariamente quale tipo di spettacolo possa essere esercitato sul suolo pubblico sia gravissimo e lesivo dei diritti degli artisti. Se ciò avviene ancora è soprattutto in ragione di regolamenti inadeguati, generici e poco lungimiranti.

Entra qui in gioco un altro elemento che il riconoscimento ufficiale deve portare con sé e che deve essere analizzato con grande accortezza da parte dei responsabili. L'unica forma di differenziazione fra gli artisti che è sensato mettere in atto è quella basata sulla professionalità e serietà delle intenzioni e della carriera degli artisti di strada. Questa differenziazione – che beninteso non è e non deve mai essere una forma di discriminazione – può essere amessa soltanto se il riconoscimento istituzionale si traduce nella creazione di una serie di strumenti *ad hoc*, con cui è possibile creare un dialogo semplice fra artisti e istituzioni, scevro di futili formalità burocratiche.

Introdurre un riconoscimento diffuso su scala europea richiederà anche lo sviluppo di studi scientifici sul settore delle arti di strada, che coinvolga trasversalmente giuristi e antropologi, sociologi, specialisti del circo e dello spettacolo dal vivo e ogni altra forma di studio specifico utile a leggere il fenomeno dell'arte di strada in una prospettiva nuova, moderna e fedele alla realtà.

D'altronde, il nostro settore avrebbe ogni interesse allo sviluppo di tali studi: significherebbe rendere disponibili, sempre su scala europea, una serie di elementi e conoscenze approfondite e comparative, che comprendano anche analisi statistiche rigorose sui vari piani di manifestazione dell'arte di strada. Ad oggi, invece, sono proprio i dati statistici ad essere carenti e presentare delle gravi lacune che impediscono di comprendere in pieno la portata di alcune aree dell'arte di strada particolarmente rilevanti, come la diffusione dei festival⁴⁰³. Anche la questione dell'impatto estetico e delle funzioni sociali dell'arte di strada andrebbero studiate ed analizzate più a fondo. Nel settore circense un passo avanti notevole è stato compiuto negli ultimi anni: in ragione dei molti punti in comune con il nostro settore ci sembra possibile ipotizzare che questo percorso non sarà lontano dell'essere intrapreso.

403 Cfr. AA. VV. *Artistes de rue en Europe*, op. cit. pagg. 45-55

In quest'ottica, l'Unione Europea potrebbe innanzitutto inserire all'interno degli studi che realizza sullo spettacolo dal vivo una voce specifica per l'arte di strada, o addirittura prevedere altri studi specifici su questa forma di spettacolo. A oggi, infatti, l'unico studio svolto in funzione delle richieste del Parlamento Europeo è quello coordinato da *Hors les murs* e pubblicato nel 2007, che ha dato la possibilità di iniziare a fare luce sulle condizioni odierne di un settore in pieno sviluppo. Si tratta però di un fenomeno che non può essere descritto in un unico lavoro e che richiede un'analisi comparata delle sue diverse istanze in base alle varie arie disciplinari che vengono messe in gioco.

Un'altra azione assolutamente necessaria, in questo senso, è quella di favorire la ricerca universitaria, con una particolare attenzione a garantire ai ricercatori l'accesso alle risorse necessarie al proprio lavoro. Tale impulso potrebbe nascere ancora una volta in seno all'Unione Europea ed essere tradotto nei vari contesti nazionali e regionali in forma di incentivazioni indirizzate alle varie Università. Sarebbe probabilmente il modo più efficace di garantire un'analisi comparativa in grado di fare emergere le specificità dell'arte di strada su scala europea. Anche il dialogo fra ricercatori ed artisti deve essere garantito e tenuto in alta considerazione: lo sviluppo di un apparato critico che garantisca la valorizzazione scientifica delle conoscenze proprie degli artisti di strada è un obiettivo fondamentale per assicurare uno stimolo alla creatività ancora maggiore. Tutti questi interventi dovrebbero poi, a nostro avviso, approcciare un modello di lavoro cooperativo basato su un *network* interattivo dei vari soggetti implicati.

C'è molto da fare anche per quanto riguarda gli artisti ed il proprio lavoro. Si tratta di persone che hanno compiuto scelte precise e spesso in controtendenza rispetto ad altre forme di lavoro, anche nello spettacolo dal vivo. Proprio per questo motivo è importante supportare la loro carriera professionale attraverso diversi strumenti: gli ambiti su cui è importante intervenire sono sicuramente quello della comunicazione informativa e quello della mobilità professionale. Per quanto riguarda il primo, attraverso dei validi canali di comunicazione, supportati anche dalle reti di organizzazioni e federazioni specifiche già esistenti, sarà possibile creare un incremento della professionalizzazione, permettendo dunque agli artisti di venire a conoscenza di aiuti finanziari, pubblicità e visibilità di progetti e programmazioni, spazi di lavoro e cooperazione, strutture assistenziali e supporto giuridico. Sarà anche

importante favorire la creazione di centri di documentazione sulle arti circensi e sulle arti di strada, sulla riga degli esempi di *Hors les murs* o del nostro CEDAC di Verona. Questi centri devono mantenersi in dialogo con le istituzioni, con gli artisti e con la società civile.

Sul piano della mobilità, invece, la situazione è meno lacunosa perchè l'arte di strada può interfacciarsi senza troppe difficoltà con le istanze predisposte per i lavoratori dello spettacolo dal vivo e della cultura che sono già state oggetto di integrazioni e miglioramenti. Tuttavia non è da ritenere che si tratti di un ambito non perfezionabile. Il *Piano d'azione europeo per la mobilità del lavoro 2007-2010* ha segnato un passo avanti nella comprensione del fenomeno della mobilità lavorativa oltre i confini di residenza. Da quanto approfondito risulta chiaro che il lavoro mobile in Europa è ancora soggetto a differenti regimi che variano in base alle caratteristiche temporali dell'impiego e alla nazionalità intra o extra europea dei lavoratori. Si tratta ancora di una questione di vitale importanza – non certo solo per il settore delle arti di strada - su cui si può e si deve intervenire perchè le procedure spesso sono ancora poco fluide e caratterizzate da eccessiva burocrazia. In questo senso, il progetto *Mobile.Home* è stato estremamente utile per comprendere le specificità del lavoro itinerante in Europa ed è il miglior punto di partenza per analizzare la questione con maggior completezza⁴⁰⁴. A noi sembra, comunque, che in una prospettiva più radicale porre l'attenzione in ambito europeo sui mestieri itineranti come quello che stiamo considerando nel presente lavoro significa ridiscutere più in generale la nozione stessa di spazio pubblico europeo.

Esistono poi altri quattro punti su cui vorremmo attirare l'attenzione, che rappresentano le restanti necessità che il settore dell'arte di strada presenta su scala europea e che, come si noterà subito, presentano diversi elementi in comune. In ogni caso, ogni intervento è possibile solo a partire da un impulso basilare che verrebbe conferito attraverso il miglioramento dello *status* sociale dell'artista, conformemente a quanto raccomandato dai vari strumenti internazionali già esistenti (Raccomandazione relativa alla condizione dell'artista del 1980 e Risoluzione sullo Status Sociale dell'artista in Europa del 2006:

- Lo sviluppo infrastrutturale. Il modello francese ha rivelato un'alta efficacia dei

404 Cfr. lo studio di I. ZANATTA, *Il contratto di lavoro artistico e questioni di mobilità dei musicisti in Italia e in Europa: riflessioni sul mercato della musica dal vivo*, oggi Università Ca' Foscari Venezia, 2012

Centres nationaux des arts de la rue, e pertanto si potrebbe incoraggiare la diffusione di queste infrastrutture anche in altre zone ad alta sensibilità verso l'arte di strada e gli artisti itineranti, come quei Paesi che mostrano già oggi una politica culturale estremamente specifica – Irlanda, Belgio, Regno Unito. Anche in quelli il cui riconoscimento è solo parziale sarà possibile, forse in misura ancora maggiore, evidenziare dei miglioramenti sul piano della produzione e della diffusione di spettacoli e artisti altamente qualificati.

- Lo sviluppo professionale del settore. Un ruolo importantissimo nel processo di identificazione e consolidamento dei valori culturali dell'arte di strada è rivestito dalla qualità della formazione che gli artisti hanno ricevuto e che possono continuare a ricevere durante la loro carriera. All'esperienza diretta, che resta insostituibile e deve essere garantita come un diritto imprescindibile dell'artista di strada, è importante associare la presenza di progetti di formazione specifici, che collaborino in rete in ambito nazionale, internazionale ma anche e soprattutto in ambito locale. Il legame di questi artisti con le realtà locali è infatti fortissimo e deve essere trasformato in un punto di forza e non in una limitazione gestionale del problema.
- I regolamenti pubblici. Si tratta di una questione vitale perchè, come si è visto, gli artisti si interfacciano costantemente alle istituzioni attraverso l'ambito locale e quindi con i vari regolamenti che spesso gli rendono la carriera letteralmente impossibile. Se l'idea di una regolamentazione generale europea è impraticabile a causa di limiti oggettivi, la migliore soluzione sarebbe, nel pieno rispetto delle autonomie locali, quella creare un sistema di coordinamento e di cooperazione con le federazioni e le comunità di artisti da parte delle istituzioni. Ciò permetterebbe di raggiungere obiettivi comuni in materia di sicurezza pubblica, tutela dell'ambiente urbano, gestione dei permessi e delle autorizzazioni, eccetera. Un esempio virtuoso, che è purtroppo per ora solo un'eccezione, è il prodotto della cooperazione fra il Comune di Milano e la FNAS, che ha portato alla creazione di uno strumento di tutela e promozione bidirezionale dell'arte di strada nel tessuto urbano milanese, dopo anni di scontri degli artisti con le precedenti amministrazioni.
- Lo sviluppo di reti di coordinamento professionale. In Europa esistono già moltissimi progetti di lavoro, studio e analisi dell'arte di strada, che per motivi di spazio e di

coerenza non abbiamo avuto modo di trattare in questo lavoro. Altrove si è già citato il network Circostrada, ma esistono moltissimi altri esempi di progetti che lavorano in ambito più ristretto⁴⁰⁵. La strutturazione di questo settore è un processo in divenire, via via crescente, in cui le federazioni nazionali giocano un ruolo essenziale. Gli Stati devono tenere conto della presenza di questi importanti attori e sfruttarne il potenziale per interagire in maniera virtuosa con la realtà degli artisti di strada, garantendone allo stesso tempo la funzionalità attraverso interventi di aiuti finanziari e materiali. Il livello di sviluppo di questi progetti associativi nazionali, comunque, è differentemente distribuito in Europa più o meno allo stesso modo del livello di riconoscimento del settore in sé. È quindi necessario intervenire anche in questo ambito.

Infine, in piena coerenza con la natura itinerante dell'arte di strada, degli spettacoli e degli artisti che lavorano in questo ambito, vorremmo mettere in evidenza l'importanza che rivestirebbe, sempre su scala europea, lo sviluppo di un vero e proprio spazio di libera circolazione artistica. Sebbene sia evidente il contatto con la questione della mobilità degli artisti, adottare questo punto di vista significherebbe spingersi ancora oltre, perchè all'interno dello spazio di circolazione sarebbe agevolata la presenza degli artisti in quanto creatori di opere. Questo è il vero nodo cruciale: la disponibilità di opere sul territorio europeo deve essere armonizzata con i principi della libertà di movimento delle opere stesse e degli artisti in quanto artefici, prima ancora che come lavoratori. Ecco quindi la necessità di insistere ancora con forza sui processi di regolamentazione nazionale e transnazionale che possono porre ancora dei limiti alla circolazione delle opere e degli artisti. Lo status dell'artista sul territorio europeo deve considerarsi ancora oggetto di riflessione, studio e analisi grazie al ricorso anche e soprattutto agli strumenti giuridici già esistenti. Solo in questo modo l'arte di strada vedrà finalmente riconoscersi il potenziale culturale, artistico e sociale che porta con sé attraverso le varie culture, un potenziale che in ogni società e tempo l'ha connotata per quello che è: una meravigliosa manifestazione di incontro e creatività collettiva.

405 Per un resoconto più dettagliato si rimanda alla pubblicazione *Cirque et arts de la rue : Valorisation des projets européens de coopération*, pubblicata da *Hors les murs* e reperibile online.

BIBLIOGRAFIA

I. Opere consultate

- AA.VV, *Arts de la rue en Europe*, Y. FLOCH (a cura di), Bruxelles, 2007;
- AA.VV, *Developing the Arts in Ireland: Arts Council Strategic Overview 2011 – 2013*, Art Council, Irlanda.
- AA.VV, *Enciclopedia dello spettacolo*, Roma, Le maschere, 1956
- AA.VV, *Heritage and beyond*, Consiglio d'Europa, 2009.
- AA.VV, *Il teatro italiano nel Rinascimento*, F. CRUCIANI, D. SERAGNOLI, Bologna, Il Mulino, 1987
- AA.VV, *Kermesse*, FNAS, 2011/2012
- AA.VV, *La fiera delle meraviglie*, F. MASTROPASQUA (a cura di), Reggio Emilia, 1981.
- AA.VV, *La piazza*, a cura di R. Leydi, Milano, 1959
- AA.VV, *Le culture dell'Europa, l'Europa della cultura* a cura di Lauso Zagato, Milano, Franco Angeli, 2011
- AA.VV, *Street Arts Winter Academy: la formation aux arts de la rue*, Hors les murs, 2011
- AA.VV, *The situation of the circus in the EU Member States*, Direzione generale degli studi, serie Educazione e Cultura, Parlamento Europeo, 2003
- AA.VV, *Un carnet de route pour le temps des Arts de la rue*, DMDTS, Parigi, 2004
- AA.VV, *Viva il circo*, Fabbri Milano, 1978;
- AA.VV. *Diversity of Street Arts in Europe* , Circostrada Network, Atti della tavola rotonda di Novembre 2006 a Fira Tarrega.
- AA.VV. *Enciclopedia dello spettacolo*, P. GELLI (a cura di), Milano, Garzanti, 1976
- AA.VV. *Il Codice Civile, commentario*, Milano, Giuffrè, 1991
- AA.VV. *La circulation internationale du spectacle vivant*, Centres Ressources du Spectacle

- Vivant, 2001
- AA.VV. *Open Street Handbook*, FNAS, 2012.
- AA.VV. *The Government of Flanders' policy on safeguarding intangible cultural heritage*, Governo delle Fiandre, Bruxelles, 2012.
- APOLLONIO M., *Storia della Commedia dell'arte* Roma, Augustea, 1930
- ARTS COUNCIL, *Arts Council's annual report*, Dublino, 2010.
- AUTISSIER A.M., *Politiques culturelles des États européens: pour une nécessaire refondation*, pubblicato da EspacesTemps.net, 2006.
- BALSAMELLI R., NEGRI L., *Guida al mimo ed al clown*, Rizzoli, 1982,
- BARATTO M., *La commedia del Cinquecento*. Vicenza Neri Pozza, 1977.
- BARBA E. , *Teatro: solitudine, mestiere, rivolta*, Milano, Ubulibri, 1996,
- BARILLI R., *Informale Oggetto Comportamento. Volume I. La ricerca artistica negli anni '50 e '60*, Feltrinelli, 2006.
- BARILLI R., *L'arte contemporanea. Da Cezanne alle ultime tendenze*, Feltrinelli, 2002;
- BARILLI R., *Scienza della cultura e fenomenologia degli stili*, Bologna, Il mulino, 1982
- BASSANO E. , *Darix tra le belve*, Genova, La Stampa, 1972;
- BERNARDI C., SUSA C., *Storia essenziale del teatro*, Vita e Pensiero, 2005
- BORCHARDT K. D., *L'unificazione europea. Nascita e sviluppo dell'Unione europea*, Bruxelles, Ufficio delle pubblicazioni ufficiali delle Comunità europee, 1995, p. 38
- BORTOLOTTO C. , *Il patrimonio intangibile e l'autenticità: una relazione indissolubile*, in *La ricerca folklorica*, 2011
- BUZANCAIS J., *Le cirque des merveilles*, Parigi, 1953
- CALORIO S., *Lo spettacolo viaggiante*, Assessorato al Turismo della Regione Piemonte, Torino, 1981
- CERVELLATI A., *Il circo e il music-hall*, Bologna, Tamari, 1962.
- CERVELLATI A., *Questa sera grande spettacolo: storia del circo italiano*, Edizioni Avanti! 1961
- CERVELLATI A., *Storia del circo*, Bologna, 1956
- CHAUDOIR P., *Discours et figures de l'espace public à travers les arts de la rue*, l'Harmattan, Parigi, 2000.
- CLAIR C. , *Human curiosities*, Londra, 1968

- CLAVEL B., *L'Hercule sur la place*, Parigi, 1966
- COHEN-CRUZ J., *Radical Street Theatre: An International Anthology*, Routledge, Londra 1998
- COLANGELO G., *Diritto comparato della proprietà intellettuale*, Bologna, Il Mulino, 2011
- CONETTI G., MIGLIORINO L., SCOVAZZI T., *Testi di base per lo studio del diritto internazionale*, Milano, Giuffrè 2006
- Consiglio d'Europa/ERICarts, *Compendium of Cultural Policies and Trends in Europe, 13th edition*, 2012
- CRESCINI V., *Manuale di avviamento agli studi provenzali*, Vecchiarelli, 2001
- DI GIOIA L., GONON A., CHAUMIER S., “*Politiques culturelles en faveur des arts de la rue et des arts de la piste en Europe*”, Hors les murs, Francia, 2006
- FABBRI F., *Sesso, arte & rock and roll*, Atlante, 2006.
- FABIANI M., *I contratti di utilizzazione delle opere dell'ingegno: arti figurative, cinema, editoria, informatica, musica, radio e televisione, teatro*, Milano, Giuffrè, 2001.
- FAVALLI G., STANCHI A., (a cura di) *Il codice del rapporto di lavoro*, Piacenza, La Tribuna, 2004
- FERRONE S., *Attori mercanti corsari. La commedia dell'arte in Europa tra cinque e seicento*, Einaudi, Torino 1993.
- FRIGO M., *La circolazione internazionale dei beni culturali: diritto internazionale, diritto comunitario e diritto interno*, Giuffrè Editore, 2007.
- FUMAGALLI, *Città e campagna nell'Italia medievale*, Bologna, Pàtron, 1985.
- GABER F., *Les Publics des arts de la rue*, Eunetstar, Bruxelles, aprile 2005.
- GALANTINO L., *Diritto comunitario del lavoro*, Torino, Giappichelli, 2010
- GARZONI T., *La piazza universale di tutte le professioni del mondo*, Venezia, 1585, nell'edizione Einaudi, Torino, 1996
- GIMPEL J., *Costruttori di cattedrali*, Milano, Jaca Book, 1982.
- GIOBBI R., *Card College*, Florence Art, 2010
- GONON A., GRANGER C., SIMONIN S., FLOCH Y. (a cura di), *Université nomade européenne des arts de la rue*, Circostrada Network, 2008
- GRECO E., *La città greca antica: istituzioni, società e forme urbane*, Donzelli, 1999
- GUERRIERI CROCETTI C., in particolare *Intorno alla poesia di Guglielmo IX d'Aquitania*

- e dei più antichi trovatori*, Pavia 1940.
- INDEPENDANT STREET ARTS NETWORK, *Street Arts: a User's Guide*, ISAN, Londres, 2003
- INDEPENDANT STREET ARTS NETWORK, *The Next Steps Forward : A Snapshot Of Large Scale Street Arts In The UK*, ISAN, Londra, 2007
- Kulturfinanzbericht*, 2006, 2008, 2010 (Cultural Finance Report Tedesco)
- L'artiste a-t-il sa place dans l'espace public européen?*, in *Stradda*, n. 5, luglio 2007
- LA ROSA A.C., *Il rapporto di lavoro nello spettacolo*, Milano, Giuffrè, 1998.
- LACOMBE R., "*Le Spectacle vivant en Europe: modèle d'organisation et politiques de soutien*", La Documentation française, Parigi, 2004.
- LIPSZYC D., *Droit d'auteur et droits voisins*, Parigi, UNESCO, 1997
- MANGO A., *Cultura e storia nella formazione della Commedia dell'Arte*, Bari, Adriatica, 1972
- MANNINO F., *Il diritto connesso degli artisti esecutori: analogie con il diritto d'autore* Milano, Giuffrè, 1995
- MATVEJEVIC P., *Un' Europa maledetta: sulle persecuzioni degli intellettuali dell'Est*, Dalai editore, 2005.
- MAZZONI G., *Manuale di diritto del lavoro*, Giuffrè, 1990,
- MCLUHAN M., *Gli strumenti del comunicare*, Il Saggiatore, Milano, 1967
- MELIS F., *Aspetti della vita economica medievale*, Siena, Monte dei Paschi di Siena, 1962
- MICKLEM D., *Street Arts Healthcheck*, Arts Council England, 2006
- MICKLEM D., *Street arts healthcheck*, Arts Council, Londra, 2008
- MONESTIER M., *Les monstres*, Parigi, 1986,
- OTTONELLI G. D., *Della christiana moderatione del theatro, libro detto l'ammonimento a' recitanti*, Firenze, 1652
- PANDOLFI V., *La Commedia dell'Arte: storia e testo*, Firenze, Le Lettere, 1988
- PAPA I., *Approches politistes des politiques culturelles*, OMIC, 2006
- PASQUALINO A. *L'Opera dei pupi*, Sellerio, 2008
- PIRENNE H., *Storia economica e sociale del medioevo*, Garzanti, 1967
- PITRÈ G., *Spettacoli popolari siciliani: un viaggio nel folklore siciliano*, Brancato, 2002
- PLINIO IL GIOVANE, *Epistulae IX*, nell'edizione di Plus, 2011

- POCAR F., TAMBURINI M., *Norme fondamentali dell'Unione Europea*, Giuffrè Editore, 2010
- POLÁČEK R., *Study on impediments to mobility in the eu live performance sector and on possible solutions*, Pearle, Bruxelles, 2006
- PRETINI G., *Ambulante come spettacolo*, Udine, Trapezio, 1987
- PRETINI G., *Dalla fiera al Luna Park*, Udine, Trapezio, 1984
- PRETINI G., *la grande cavalcata*, Udine, Trapezio, 1981;
- RANIERI J., *Diario di cose seguite in Bologna dal 20 settembre 1535 fino li 25 dicembre 1549*, nella ristampa di O. GUERRINI e C. RICCI, Bologna, 1888,
- RENEVEY M. J., *Il circo e il suo mondo*, Roma, Laterza, 1985.
- ROBERT-HOUDIN J. E., *Confidences et révélations. Comment on devient sorcier*, Parigi, 1868,
- SANSOVINO F., *Venetia, città nobilissima et singolare*, Venezia 1581
- SENA G., GIUDICI S., *Codice della proprietà industriale e intellettuale*, Milano, Giuffrè, 2011
- SENA G., *I diritti sulle invenzioni e sui modelli di utilità*, Giuffrè Editore, 2011
- SENOFONTE, *Simposio*, La Vita Felice, 2007
- SERENA A., *Luci della giocoleria. Il virtuosismo tra circo, varietà, strada e teatro d'avanguardia*, Nuovi Equilibri, 2002
- SERENA A., *Storia del circo*, Milano, Mondadori, 2008.
- SILVAN, *Arte magica*, Milano, 1971.
- SINISI S., INNAMORATI I., *Storia del teatro: lo spazio scenico dai greci alle avanguardie storiche*, Pearson, 2003.
- SIROTTI GAUDENZI A., *Proprietà intellettuale e diritto della concorrenza, Volume 4*, Wolters Kluwer, 2010.
- SPIELMANN F., *Les questions de formation, qualification, transmission dans le domaine des arts de la rue*, DMDTS, 2000.
- STEFANO M. L., DAVIS P., CORSANE G., *Safeguarding Intangible Cultural Heritage*, Boydell Press, 2012
- STRATTA P., *Una piccola tribù corsara*, Torino, Ananke, 2000
- TRIMARCHI M., *Economia e cultura: organizzazione e finanziamento delle istituzioni*

- culturali*, Franco Angeli editore, Milano, 1993.
- TUCKER A., AUTISSIER A.M., SIMONIN S., *La Circulation des œuvres de rue et de cirque en Europe*, Hors les Murs, 2008
- TUCKER A., *The Circulation of Street Arts and Circus Artworks in Europe*, Hors les Murs, 2008
- UBERTAZZI B., SCOVAZZI, T., ZAGATO, L., *Il patrimonio culturale intangibile nelle sue diverse dimensioni*, Giuffrè, 2012
- VECCO M., *L'evoluzione del concetto di patrimonio culturale*, Milano, Franco Angeli, 2007
- VIALE G., *Il Sessantotto. Tra restaurazione e rivoluzione*, Milano, Mazzotta, 1978
- VICARI HADDOCK S., *La città contemporanea*, Bologna, il Mulino, 2004,
- VITA E. , *Il teatro delle meraviglie*, Essegi, Ravenna, 1990,
- VOLPE G., *Manuale di diritto dei beni culturali : storia e attualità*, Padova, CEDAM, 2007.
- WARRICK K. C., *P.T. Barnum: Genius of the Three-Ring Circus*, Enslow, 2001
- WEBER C. W. , *Panem et circenses*, Milano, Garzanti, 1986.
- WEBER D. R., *Rue Libre: quando l'arte diventa pubblica*, in *Il fatto quotidiano*, 2 novembre 2001
- WICKHAM G., *Storia del teatro*, Bologna, il Mulino, 1985;
- WILSON, E. , GOLDFARB A. , *Storia del teatro*, Milano, McGraw-Hill, 2010,
- ZAGATO L. (a cura di), *Introduzione ai diritti di cittadinanza*, Venezia, Cafoscarina, 2011.
- ZAGATO L. (a cura di), *Le identità culturali nei recenti strumenti UNESCO: Un approccio nuovo alla costruzione della pace?*, Cedam, Padova, 2008
- ZAGATO L., *Lezioni di diritto internazionale ed europeo ed europeo del patrimonio culturale*, Cafoscarina, Venezia, 2011
- ZANOBETTI PAGNETTI A., *Il diritto internazionale del lavoro : norme universali, regionali e comunitarie*, Bologna, Patron, 2005
- ZORZI L., *L'attore, la commedia, il drammaturgo*, Torino, Einaudi, 1990

II. Tesi

BOVA F., *Lo status sociale degli artisti in Europa: confronto tra le politiche sociali a protezione delle professioni artistiche tra Belgio e Italia*, 2012, Università Ca' Foscari Venezia

SEMENZATO G., *La trasformazione degli enti lirici in fondazioni private: una riforma ancora da concludersi*, 2012, Università di Udine

ZANATTA I., *Il contratto di lavoro artistico e questioni di mobilità dei musicisti in Italia e in Europa: riflessioni sul mercato della musica dal vivo oggi*, 2012, Università Ca' Foscari Venezia.

ZUIN C., *La protezione della danza all'alba del XXI Secolo. Profili giuridici*, 2008, Università Ca' Foscari di Venezia.

III. Sitografia

www.horslesmurs.fr

www.fnas.org

www.circostrada.org

www.kunstenenerfgoed.be

espacestemp.net

www.unpli.info

www.rueetcirque.fr

conventions.coe.int

www.spettacolodalvivo.beniculturali.it

www.parada.it/index.php

culture360.org/magazine

www.salapalatului.ro/en

www.sirkusinfo.fi/

www.taiteenkeskustoimikunta.fi/en/web

www.belgium.be/fr

www.artscouncil.org.uk

www.artscouncil.ie/en

isanuk.org/about

www.acert.pt/index.php

www.devir-capa.com

www.teatroaveirense.pt

www.federationartsdelarue.org

RINGRAZIAMENTI



Desidero per prima cosa ringraziare i miei genitori, per avermi sempre lasciato la libertà di scegliere ciò che ritenevo giusto, per avermi insegnato l'essenziale con pazienza e, soprattutto, per avermi dato la possibilità di studiare. Ho un pensiero particolare per mio padre, che sarebbe stato felice e orgoglioso di questo lavoro.

Voglio poi ringraziare il prof. **Zagato** ed il prof. **Serena** per l'attenzione con cui mi hanno seguito e consigliato durante lo svolgimento della tesi.

Un ringraziamento particolare va a **Paola**, per la sua straordinaria gentilezza ed ospitalità, e a **Noemi**, il cui aiuto è stato assolutamente fondamentale. Non posso poi dimenticare **Daniela**, per essermi sempre stata vicina, **Rip**, che è come un fratello, e **Giulia**, per avermi sopportato e supportato.

Vorrei anche ringraziare tutte gli amici e le amiche di Venezia e dintorni, di Bologna, di

Tours, di Varese. Troppi nomi per elencarli: in ogni luogo e momento della mia vita ho avuto la fortuna di trovare persone meravigliose, dei “compagni di viaggio” a cui devo molto. Anche se i nostri percorsi si intersecano per brevi periodi e poi si separano, ognuno di noi sa quanto è stato significativo conoscersi. Grazie.

Come ho ricordato nell'Introduzione, l'idea di questo lavoro ha origine in un insieme di esperienze e conoscenze nate a Bologna, fra il 2008 e il 2009, e maturate fino ad oggi. Grazie a queste esperienze, che tra l'altro mi hanno fatto scoprire il mondo dell'arte di strada, molto è cambiato nel mio modo di intendere l'arte, lo spettacolo, il lavoro, la socialità e, in senso ampio, la vita. Ringrazio con profondo affetto tutti gli amici e le amiche con cui ho condiviso passione, creatività, lavoro comune, con cui ho cominciato un grande viaggio: non dimenticherò mai le ore passate assieme a esibirci sulle varie piazze, gli spettacoli in giro per l'Italia e i mille aneddoti che ne sono nati, i lavori per preparare Bologna Buskers Pirata, le conventions di giocoleria, i consigli, i momenti seri e quelli giocosi. Le foto che compaiono in questa tesi sono tutte foto dei vostri/nostri spettacoli. **Leo, Mattia, Silvia, Nicolò, Francesca, Valeria, Francesco, Gaia, Gloria, Jessica, Federico, Macchio, Domenico, Andrea, Dario, Massi...**e molte altre persone che hanno preso parte a queste esperienze: chi c'era lo sa.

Anche noi, assieme, siamo stati – e forse lo siamo ancora – *una piccola tribù corsara*.