

«The relentless fight»: immaginari e pratiche ibride nel Circo Contemporaneo¹

Andrea Zardi

1. Ispirandosi a un'arzilla “grandma”

Una fotografia ritrae una figura apparentemente goffa, insaccata in un'ampia gabbanella, danzare in modo divertito, quasi canzonando con una smorfia l'osservatore: si tratta di Lotte Goslar mentre, con espressione pantomimica al limite del grottesco, azzarda quella che sembra una tarantella in uno dei suoi più celebri personaggi, *Grandma always danced*. Artista poliedrica nata a Dresda nel 1907 e formatasi sotto la guida di Mary Wigman nell'orizzonte artistico dell'*Ausdruckstanz*,² Goslar rappresenta per molti aspetti una figura sul confine tra danza, circo, mimo, clownerie e cabaret. Dopo un iniziale periodo nella compagnia durante i suoi anni di formazione nella scuola di Gret Palucca, nel 1933 inizia a lavorare nel Peppermill Cabaret sotto la direzione di Erika Mann, spettacolo itinerante irriverentemente politico. Lotte Goslar – spinta anche dalla sua opposizione al partito nazionalsocialista e delle origini ebraiche di parte della sua famiglia – dopo un periodo di nomadismo in varie città europee si trasferì negli Stati Uniti.³ La sua figura non è oggetto di ricognizione biografica in questa sede, ma rappresenta un fulgido modello di artista capace di unire le arti della danza, del circo, del mimo e del teatro, in particolar modo nella fondazione, nel 1954, del Pantomime Circus. Questa compa-

¹ Il presente contributo è uno degli esiti del progetto di ricerca 'Produzione, organizzazione e formazione nel circo contemporaneo', realizzato presso il Dipartimento di Studi Umanistici dell'Università di Torino e con il sostegno del Centro di Produzione Nazionale blucinQue NICE, sotto la supervisione del prof. Alessandro Pontremoli.

² Si ringrazia per quest'opportunità di studio il NRW Kultur Sekretariat e il Circus Dance Festival per avermi permesso di partecipare al workshop ArchiveLab (13-14-15 maggio 2024) presso Deutsches Tanzarchiv Colonia. L'importante e ricco archivio contiene un prezioso fondo di fotografie, articoli e locandine relative alla storia di Lotte Goslar e del suo operato tra Germania e Stati Uniti.

³ Per un affondo sulle artiste che in quegli anni fuggirono dalla Germania verso gli Stati Uniti si raccomanda la lettura della tesi di Mozingo, 2008.

gnia itinerante fu luogo di incontro di danzatori, acrobati e performer di cabaret⁴ in cui il grottesco, il comico, la *clownerie* erano elementi connessi a una profonda ricerca sul corpo, non limitata a una forma scenica predefinita. Il Pantomime Circus prendeva le distanze sia dalla connotazione tragica e profondamente conflittuale dell'*Austruckstanz* tedesca, sia dall'intimità esplicita e drammatica del modernismo di Martha Graham. Ciò che sicuramente Lotte Goslar rappresenta è l'archetipo di un'artista sfumata, non classificabile in un unico recinto disciplinare e ricordata così da Marianne Vogt, in apertura della sua dissertazione:

Lotte Goslar was a clown. She was a dancer. She was a pantomime and cabaret artist. Before there was performance art, she was a performance artist. She was a great choreographer, company manager, and teacher. She was an individualist, a great friend, and a witty memoirist. She based her career on joy in movement and a search for truth within the fantastic. She is most often classified as a dancer, sometimes as a clown, more rarely as a *kabarettist*. None of these categories suits her perfectly. Neither did Goslar wish to adhere to the dictates, style, or tradition of any discipline. She was most at home outside the borders of the art forms with which she is associated, and throughout her career followed no creative movements except those of her mind and her body (Vogt 2007, 1).⁵

La sua figura rappresenta una potente sollecitazione per introdurre il legame stretto e sfaccettato tra circo e danza: è necessario utilizzare uno sguardo ampio su una storia ricca che costituisce lo sfondo di molti fenomeni del panorama creativo del circo contemporaneo, ancora scarsamente riconosciuto e problematizzato all'interno dell'accademia. Risulta quanto meno impossibile definire questa disciplina senza tenere in considerazione questioni, teorie e strumenti di analisi maturati nel teatro, nella danza e nel teatro di figura (per quanto riguarda la relazione con i corpi non umani). Il circo contemporaneo non si definisce più esclusivamente con le definizioni per sottrazione – l'assenza di animali o l'abbandono della struttura sequenziale di unità acrobatiche (i cosiddetti “numeri”, divisi per disciplina) – ma attraverso una nuova problematizzazione della propria storia e del proprio passato tramite il superamento della logica dello stacco e del montaggio ed integrando «des préoccupations dramaturgiques du

⁴ In questo contributo verrà usato, in alcuni casi, il maschile sovraesteso comprensivo di tutti i generi.

⁵ Non vi sono numerose ricerche approfondite sulla figura di Lotte Goslar, ma è possibile ricostruire la sua storia, la sua opera ed eredità grazie al lavoro di indagine nelle tesi universitarie di Mozingo e Vogt e soprattutto attraverso la sua autobiografia (Goslar 1998).

«The relentless fight»

théâtre et de la danse, qui ont sauté le pas de la modernité un siècle ou un demi-siècle avant lui» (Martinez 2002, 19). Nonostante lo spettacolo circense abbia sempre incluso sequenze coreografiche e dato ampio spazio alla pantomima fin dal XVIII secolo,⁶ dagli anni Settanta il circo segue quello slancio di innovazione che ha contraddistinto tutte le arti, nella volontà di destabilizzare le pratiche creative consolidate verso una sperimentazione senza limiti, ridefinendo – se non spesso sovvertendo – il rapporto con il corpo, il testo, la scrittura scenica e il pubblico. Gli artisti di circo hanno quindi iniziato a tracciare nuovi percorsi, sulle linee della mescolanza e dell'ibridazione, nella consapevolezza di stare in costante disequilibrio e di essere soggetti a nebulose definizioni:

Grazie alla magia della promiscuità e della distanza, dello sfioramento e dell'urto, della giustapposizione e dell'interferenza; il mescolamento dei generi favorisce la nascita di opere forti e sconcertanti, che scavano audacemente nelle potenzialità di un teatro e di una danza radicalmente perturbanti (che per i nostalgici della purezza artistica attengono alla 'mostruosità') (Lachaud 2001, 44-45).

La presente ricerca intende mettere a fuoco, senza pretesa di esaustività, alcuni temi che sono oggetto di indagine e riflessione nel settore sia del circo contemporaneo che della danza: questioni che entrano all'interno dei processi creativi degli artisti e delle artiste in declinazioni molto diversificate.

2. Acrobazia e coreografia del senso

La prospettiva metodologica dei *Dance Studies* ha adottato una visione epistemica del corpo come *vissuto, semiotico e trasformato*,⁷ risultato quindi di una serie di forze sociali, culturali, politiche, linguistiche, manipolato da strategie discorsive che – nella prospettiva intesa da Foucault – nel plasmano l'identità. In questa accezione il corpo che danza si espone con

⁶ «The circus and choreography, expressions of the same art, turn up their noses at one another today, after having been in the eighteenth century one and the same spectacle» (Senelick 1998, 174).

⁷ Ci si riferisce alla disamina filosofica sulla riscoperta del corpo avvenuta nel corso del Novecento – nello specifico grazie alle teorie costruttiviste – sintetizzata da Alessandro Pontremoli, il quale adotta una visione intermedia tra l'approccio ontologizzante e quello costruttivista, «valorizzando il carattere relazionale del corpo e la sua posizione statutariamente intermedia e funzionale fra natura e artificio» (Pontremoli 2018, 20).

un'intensità, luogo dove si proiettano possibilità ed estroflessioni del significato: secondo Nancy «la rappresentazione nel senso teatrale del termine e nel senso – più antico al punto di vista storico – della messa in presenza è il gioco intensivo della presenza» (Nancy 2010, 32),⁸ intesa come «compresenza – distanza, prossimità, interazione – di altri corpi» (Nancy 2010, 33). Questo paradigma epistemologico colloca il senso dell'azione performativa nella rete di relazioni e di complessità che il corpo costruisce con l'ambiente nella sua accezione più ampia, quindi includendo i fattori fisiologici dell'esperienza percettiva.⁹ Il senso di quest'azione è inscritto nella concreta relazione, di carne e ossa, tra il corpo e il contesto di rappresentazione: avviene qui un processo consapevole di relazione nei confronti del mondo, un esercizio di tensione di un corpo – informato dalle tecniche¹⁰ – generativo di discorsi, simboli, impegnato in processo di significazione con il pubblico. La danza, ancor prima delle altre arti, si pone la questione del senso come «processo in atto di donazione della donazione di senso al mondo» (Pontremoli 2013, 116) ed è inseparabile dal suo valore relazionale: «conosco l'altro perché trasferisco il senso dal mio al corpo dell'altro» (Pontremoli 2013, 117). La danza e il circo contemporaneo sono accomunati dalla costruzione dalla coreografia come tecnologia del senso nella logica delle relazioni fra corpo, oggetto, macro e micro-azioni e non come forma narrativa composta, riferibile a un universo di significati a cui rimandare che però rimangono al di fuori della logica dell'azione. Il circo contemporaneo utilizza la coreografia non più come elemento narrativo – e sovente di transizione – tra un virtuosismo e l'altro oppure di occultamen-

⁸ Sempre secondo la calzante lettura di Pontremoli, presenza è «dimensione dello spazio, presenza al mondo come disposizione di presenze plurali; non presenza statica, ma dinamica, di arrivi e partenze, di esposizioni, di un venire e ritirarsi, come una anteriorità ma anche come una prossimità» (Pontremoli 2018, 24).

⁹ Si fa qui riferimento a tutto il filone di studi neuroscientifici che hanno approfondito i fenomeni neurofisiologici che accadono nella relazione tra attore (o danzatore) e spettatore durante l'evento performativo. Si rimanda ad alcuni lavori di ricognizione della letteratura presente: Zardi et al. 2021; Vander Elst et al. 2023. L'intersezione tra studi coreici e scienze cognitive, sia nella disamina della letteratura presente sia nelle sue più recenti trattazioni, è estensivamente trattata in Zardi 2025.

¹⁰ Con il termine “tecniche” ci si riferisce alla celebre riflessione formulata da Marcel Mauss come «atto *tradizionale efficace*» (Mauss 1991, 392), tramandato attraverso l'insegnamento e l'imitazione: nello specifico si fa riferimento alle tecniche del corpo «classificate in rapporto al loro rendimento e in rapporto ai risultati dell'addestramento» (Mauss 1991, 395), quindi strumenti che permettono l'adattamento del corpo del performer alle finalità richieste dalla disciplina.

«The relentless fight»

to dei movimenti tecnici, ma come *tecnologia del senso*¹¹ nella dimensione acrobatica, dove l'estrema sospensione e il rischio perenne di una caduta trasformano il corpo del circense in eroe tragico che ambisce a una libertà – data da una disciplina coercitiva ma indispensabile¹² – ma che negozia costantemente con la tensione percettiva dello spettatore. La relazione indefinibile con il contesto, i processi di significazione e i simbolismi legati all'azione circense si incontrano con la natura *molare* – secondo la prospettiva di Deleuze e Guattari – delle configurazioni stabili e definite delle tecniche, leggibili come unitarie da una forza esterna e *molecolare* nel suo divenire all'interno dell'azione.¹³ Sebastian Kann evidenzia il progressivo rifiuto nel circo contemporaneo della spettacolarità nei formati di conforto e intrattenimento,¹⁴ salvo poi evidenziare come la logica trascendente dello spettacolare e del virtuosismo sia comunque presente e, muovendosi dalle teorie di Deleuze e Guattari, immagina modalità di trasformazione del corpo in qualcosa di diverso:

In order for contemporary circus to truly shed its patina of spectacle—in order that the work being made might start to live up to the promises of its discourse—we need to thoroughly examine the way the spectacular works as a transcendent constraint, and think about ways of stepping beyond that constraint (Kann 2016, 3).

¹¹ Questa definizione è stata elaborata da Alessandro Pontremoli nei suoi più recenti interventi, come quello tenuto presso la Scuola di Circo Flic di Torino nel convegno 'Crossover: il circo come espressione artistica plurale', il 13/01/2024.

¹² Bauke Lievens nella prima lettera al circo dal titolo "The need to redefine", riflette sulla prossimità tra performer di circo e la figura dell'eroe tragico: la disciplina è lo strumento con il quale l'artista cerca di superare il limite delle possibilità fisiche dell'uomo. L'impossibilità di avere il totale controllo delle forze della natura espone ogni sua impresa a una lotta e al rischio del fallimento: «Ciò che appare nella pista è una battaglia con un avversario invisibile (le varie forze della natura), in cui l'obiettivo non è vincere, ma resistere e non perdere. Il circo è quindi sia la promessa della tragedia, sia il tentativo di evadere dalla tragedia stessa. Ciò rende il performer di circo un eroe tragico, la performer di circo un'eroina tragica» (Lievens 2024, 57). Per un approfondimento sulla relazione tra il tema del rischio e del rapporto tra disciplina e libertà nel circo si rimanda a Zardi 2023.

¹³ «Il movimento è in rapporto essenziale con l'impercettibile, è per natura impercettibile. Perché la percezione può cogliere il movimento solo come la traslazione di un mobile o lo sviluppo di una forma. I movimenti, e i divenire, cioè i puri rapporti di velocità e di lentezza, i puri affetti, sono al di sotto o al di sopra della soglia di percezione» (Deleuze and Guattari 2003, 329).

¹⁴ «Contemporary circus conceptualizes performance as valuable beyond its ability to please; that is, beyond its commodity-value or spectacularity» (Kann 2016, 3).

La danza aveva già da tempo incorporato queste riflessioni ed è possibile vedere un differente uso del corpo nelle opere di artisti come Rachid Ouramdane: un esempio è individuabile in *Möbius* (2019), con Compagnie XY. Con un richiamo al nastro matematico, di cui non è possibile orientare la superficie né distinguerne gli estremi, il coreografo franco-algerino costruisce il movimento di diciannove acrobati ispirandosi al volo degli stormi d'uccelli e dei banchi di pesci: il disegno coreografico non ha né inizio né fine, è un corpo collettivo che muta in continuazione nel volo acrobatico dei performer e nella costruzione di vere e proprie colonne umane, in un *continuum* cinetico quasi meditativo. La singolarità dell'individuo deve essere continuamente rinegoziata all'interno del corpo collettivo, in quanto nella velocità impressionante della composizione è necessario mantenere precisione, esattezza e perfezione delle acrobazie. La continuità, sia nei momenti di grande lentezza che di concitata accelerazione, assolve alla problematica della costruzione dell'azione acrobatiche che sovente interrompe il flusso della drammaturgia. In *Möbius* non esiste movimento "di servizio", ma fa tutto parte dello scorrere del movimento:

[...] nous pouvons souligner les liens qui se créent parmi tous ces performeurs qui restent présents pour mener à ce continuum et permettre l'exécution des figures périlleuses. La dramaturgie gravite, ainsi, autour des relations qui se créent, de l'importance de la présence sur scène et de l'attention vers l'autre (Papadopoulou 2021, 76).

Rachid Ouramdane esemplifica in questo lavoro – con una chiara consapevolezza – il valore della coreografia non come una scrittura pertinente solo alla danza, ma anche al circo.¹⁵ La sfida lanciata contro la gravità, intrapresa da una parte attraverso le eteree figurazioni della ballerina romantica,¹⁶ dall'altra nelle discese lungo i palazzi degli Equipment Pieces di Trisha Brown, si realizza nel circo attraverso la fluttuazione acrobatica, così come la danza avvera il desiderio di flusso del circo. Christophe

¹⁵ «You can find choreography anywhere in our environment; other artistic disciplines, such as the circus arts, are also choreography at heart»: Rachid Ouramdane risponde così in un'intervista, reperibile in Behren 2022, 32.

¹⁶ Nel balletto romantico è possibile ritrovare una particolare enfasi sui temi dell'etereo, dell'immaginario e ultraterreno, incarnati nella chimera della ballerina impalpabile ed evanescente nonostante spinga il proprio corpo al limite delle proprie possibilità: «The dancer created ephemeral poetry with her moving body, blurring the boundaries of meaning and representation in dominant linguistic and cultural sign systems, even while elaborating established balletic codes and challenging them with her virtuosity» (Lee 2016, 53).

«The relentless fight»

Martin e Francesca Lattuada esplorano in modo profondo questa relazione reciproca:

Un mouvement perpétuel y est à l'oeuvre, qui épouse l'ambition avérée de la danse. On le retrouve au cœur même des numéros dont les frontières spatiales et temporelles tendent à se distendre. C'est encore vrai pour l'accident. La chorégraphie en régule le flux, facilitant son intégration. Accident : ce terme peut caractériser bon nombre de séquences gesuelles du cirque. Terrible et redoutée, la chute, bifurcation du corps ou de l'objet dans son suspens, n'apparaît comme un pas de côté, un gain de liberté, un autre genre de vol que si elle est acceptée et prise dans le mouvement. Les gestes de la virtuosité, de la réussite sont eux aussi reliés, traversés d'un seul fil (Marin e Lattuada 2001, 100).

Questa visione del concetto di coreografia si integra anche a definizioni ardite come quella di *circografia*,¹⁷ delimitata da Maroussia Diaz Verbèke «scrittura o messa in scena specifica di uno spettacolo di circo»,¹⁸ ma che indica una declinazione di più ampio respiro, una strategia di senso che incorpora non solo l'azione artistica e la tessitura drammaturgica del prodotto-spettacolo, ma anche una modalità di raccontare il mondo, le sue esistenze e le pratiche culturali. Questa visione trova riscontro nelle riflessioni di Andrè Lepecki e Ric Allsopp, per cui «choreography can now be seen to invoke, recuperate and incorporate other forms of cultural practice» (Lepecki and Allsopp 2008, 4). Non è più esclusivamente forma, linguaggio proprio di una disciplina, bensì «a strategy or process that can move across, and connect with, various disciplines and phenomena» (Brannigan 2023, 116).

3. Fenomenologia del non-umano

Il circo contemporaneo, nella sua volontà di oltrepassare codici e specialità tecniche, ha adottato un linguaggio specifico come mezzo per accedere al mondo, per rappresentarlo, modellando esperienze di interazione tra

¹⁷ «Circographie» è un neologismo coniato dall'artista circense Maroussia Diaz Verbèke (compagnia Le Troisième Cirque) e dal coreografo Alexander Vantournhout con l'obiettivo di definire mezzi espressivi specifici del circo e trovare un nome appropriato: «Alexander Vantournhout défend plus particulièrement un acte de création qui témoigne de la capacité d'un circassien à adapter son langage corporel, en mettant en jeu des éléments humains et non humains à l'aide de pratiques non exclusivement circassiennes» (Roussial 2023, 66).

¹⁸ «Circographie (en open source) qui désigne l'écriture spécifique/la mise en scène d'un spectacle de cirque» nella definizione reperibile sul portale della compagnia Le Troisième Cirque: <http://letroisiemecirque.com/en/>.

corpi umani e non-umani (gli oggetti utilizzati in scena, cosiddetti *props*) in cui questi ultimi non sono più visti come strumenti funzionali alla riuscita dell'azione o alla coerenza mimetica, ma acquisiscono una vera e propria *agency* grazie alla relazione con il performer, alle loro qualità organiche e sceniche e nella relazione con lo sguardo dello spettatore. Il circo, nel suo rapporto con l'oggetto, problematizza la questione della materialità ed esplora gli effetti performativi implicati nell'interazione tra umano e non-umano. Tuttavia, per comprendere come anche quest'arte rientri pienamente nella visione del *material turn*, è ancora una volta necessario riferirsi ad ambiti di ricerca molto diversi come le scienze sociali (Latour, 2006 e 2007), gli studi *queer* e femministi (Haraway, 2018) e filosofici (Braidotti, 2014; Bennett, 2023), i quali hanno tutti contribuito alla visione postumanista. Data la complessa articolazione di questi argomenti, si può fare riferimento alla recente ricognizione di studi realizzata da Assunta Viteritti che analizza «gli oggetti che, a partire dall'analisi della pratica scientifica, agiscono come componenti relazionali, culturalmente e socialmente orientati» (Viteritti 2024, 21). La prospettiva culturale è quindi orientata a una *agency* del non-umano nei processi di significazione dell'evento performativo: «Il ruolo attivo che oggetti e tecnologie rivestono non è dovuto tanto e solo alle loro proprietà tecniche quanto piuttosto a quello relazionale che lega umani e non-umani» (Viteritti 2024, 30).

Il circo contemporaneo – opponendosi alla grammatica della *come se* – applica la performatività «come una potente contro-teoria della rappresentazione, il che significa che il suo campo d'azione attiva simultaneamente l'estetico e il politico» (Caleo 2018, 81-82).¹⁹ Nello spettacolo circense il rapporto del corpo con l'oggetto è ambivalente: se da una parte è lo strumento con la quale l'artista si può spingere oltre molti limiti – capitalizzando anche sull'estetica del rischio – dall'altra deve rispondere a una lotta interna, rimanere all'interno di una disciplina tragica e implacabile che, «aumenta le forze del corpo (in termini economici di utilità) e diminuisce queste stesse forze (in termini politici e di obbedienza)» (Foucault 1976, 149). Si tratta di una lotta quindi – la «relentless fight» che dona il titolo a questo contributo – fra uomo e oggetto che emerge con forza nel lavoro di Phia Ménard, artista francese *transgender* e fondatrice della compagnia Non Nova, basato sul concetto di *unjugglability*: la performer sceglie infatti oggetti con cui fare giocoleria che non le permettono di eseguire dei

¹⁹ L'autrice analizza in modo approfondito la prospettiva teorica di Barad. Si consiglia a questo proposito Caleo 2021.

«The relentless fight»

virtuosismi ma, al contrario, sfidano le sue comprovate capacità.²⁰ In uno dei suoi lavori più conosciuti, *P.P.P. (Position Parallèle au Plancher)* (2008) gioca con 120 palline di ghiaccio, affidandosi a una precisa composizione chimica e materica per cui le sfere non dovranno essere né troppo dure (rischierebbe di essere ferita), né troppo morbide. Il suo corpo riposa su un letto di ghiaccio, portando lo spettatore a reagire *sinesteticamente* il freddo: «As a spectator you will not wait for my virtuosity, you will instead be afraid of the juggler. You will not be in a state of admiration, you will be in a state of empathy» (Ménard in Lavers et al. 2020, 37). L'elemento naturale non ha valore scenografico, ma è vettore di relazione fra il corpo del performer – che viene iscritto, plasmato, esplorato, in un processo di autodeissi²¹ – e l'oggetto che ne fa affiorare desideri, limiti e identità. Nella *Trilogie des Contes Immoraux (pour l'Europe)* (2017) Ménard indossa un costume da dea Atena in versione guerriera *post-punk* e costruisce, con cartone e nastro adesivo, una replica del Partenone di Atene; a opera finita, una leggera pioggia impregna il materiale, causandone il rovinoso crollo sul palco. La potenza di questa rovina, che ricorda ai più la caduta del muro in *Palermo Palermo* di Pina Bausch, costringe alla contemplazione della progressiva deriva delle società capitalistiche e ultraliberali.

In *L'après-midi d'un foehn* (2011), Phia Ménard gioca invece con l'aria spostata da ventilatori, facendo danzare in modo vorticoso dei sacchetti di plastica sopra le note del *Prelude* di Debussy, diventando quindi quasi una burattinaia di questo insolito corpo di ballo. Questo dispositivo rimanda a un altro artista che sapientemente gioca con la decentralizzazione del proprio corpo a favore dell'oggetto: Andrea Salustri in *Materia* (2021) manipola il polistirolo tanto da trattarlo come un soggetto, un corpo con qualità complesse totalmente capace di trasformarsi e di reagire alla manipolazione, aprendo immaginari suggestivi e affascinanti, totalmente inaspettati per lo spettatore. Il sottotitolo della creazione è, per l'appunto, «a choreography for several polystyrene and one human», dando già un'indicazione sul rapporto paritario fra umano e non-umano: una gerarchia

²⁰ Il titolo dell'intervento è ispirato a un pensiero di Ménard: «It's a sort of combat. So it's not important whether you win the fight, but rather that it will be a beautiful battle. This battle where we well know that I will lose» in Lavers et al. 2020, 38.

²¹ «La messa in mora della nozione di personaggio, l'affrancamento della scena dal testo letterario, l'autonomia espressiva del corpo e del movimento, sono alcune tra le varie tendenze tipicamente novecentesche che fanno capo a una squalificazione generale della grammatica rappresentativa, alla quale si sostituisce una istanza di 'autodeissi': il significante artistico, per significare, sembra non necessiti più di rinviare ad altro da sé» (Menna 2017, 24).

che viene sovvertita a tal punto che, in certi momenti, il corpo di Salustri scompare parzialmente lasciando uno spazio ampio di performatività alla materia danzante. La dimensione onirica creata dal coreografo e performer non sconfinava mai nel gioco di prestigio, ma rimane analiticamente connessa al dialogo – concentrato, rituale – con l’elemento, portando chi osserva a considerare analiticamente la relazione tra i due elementi e le azioni necessarie affinché questa si realizza.

Nel rapporto con gli elementi non umani, il circo – e sovente anche la danza – del contemporaneo applicano una prospettiva post-umanista: gli oggetti non sono generatori di significati simbolici né ‘performer surrogati’, ma vengono manipolati - alienati dalla loro funzione familiare per acquisire nuovi significati oltre alla logica della *mimesis*. Il corpo del circense agisce in modo paritetico con l’oggetto, facendosi determinare dalle proprie caratteristiche fisiche, cinetiche e relazionandosi in maniera differente, come sostiene Deleuze: «[the body] is, at every moment, determined by the affections that comes from the objects» (Deleuze 1988, 21). Siamo su una strada differente rispetto al concetto di oggetto come entità indissolubilmente legata all’utilizzo, alla manipolazione da parte della figura autoritaria del/della coreografo/a che spinse Forsythe a definire la coreografia come «l’arte del comando» (Franko, 2006: 8).²² Non a caso occorre fare riferimento al coreografo statunitense per comprendere il livello di generatività della ricerca tra corpo, oggetto, spazio e spettatore: «Is it possible for choreography to generate autonomous expressions of its principals, a choreographic object, without the body?» (Spier 2011, 3). La lunga serie dei *Choreographic Objects* di Forsythe indaga per l’appunto il concetto di coreografia non come organizzazione o pianificazione del movimento, ma come processo attivo di formazione del sapere che può realizzarsi anche in assenza di corpi umani attraverso l’esplorazione delle caratteristiche intrinseche e della capacità di farsi cinetica.²³ Utilizzando una prospettiva più mirata a un’analisi della questione scenico-teatrale, l’oggetto non vuole generare un *effetto*, non si fa carico di un rimando mimetico alla memoria dello spettatore o di un valore metadrammatico, né può essere considerato

²² Forsythe propone tuttavia una strada alternativa a questa natura autoritaria della coreografia: «But countering this quality, he proposed choreography as an enabling practice that can promote the dancer’s autonomy» (Franko 2006, 8 in cui viene citato Forsythe 2003).

²³ Per un approfondimento sui *Choreographic Objects* si fa riferimento – all’interno dell’ampia letteratura – in particolare a: Huschka et al. 2010; Spier 2011; Monda 2016; Neri e Respini 2018.

«The relentless fight»

un performer non-umano come nel caso dei burattini o delle marionette nel teatro di figura, bensì:

The simple act of just placing things in their quiet, still, and concrete thingliness alongside bodies, not necessarily *together* with the dancers, but just *alongside*, effects a substantial event: to underline the thin line simultaneously separating *and* joining bodies and things, to delineate a zone of indiscernibility between the corporeal, the subjectile and the thingly. This operation is not Duchampian, in the sense that it wants to affirm the everyday object as art, once the object is signed by an artist or brought into an art context. Instead, this operation wants to affirm the object as a thing, to liberate the thing captured in the object that had been trapped by instrumental reasoning and artistic apparatuses (Lepecki 2014, 302).²⁴

Ancora una volta la danza e il circo trovano una convergenza nello scovare la performatività propria dell'oggetto, una capacità innata di governare le nostre decisioni e le nostre soggettività, toccando così una dimensione prettamente politica del rapporto tra vivente e non-vivente, dove quest'ultimo arriva a governare la nostra soggettività e la nostra capacità decisionale: una connotazione che André Lepecki riprende – e in qualche modo assorbe – dal agambeniano di *apparatus* (cfr. Lepecki 2012).

4. Pratiche autoriali di rivincita e archiviazione

Come è stato possibile notare, nel circo contemporaneo si è assistito al consolidamento di personalità artistiche sempre meno legate alla tradizione della famiglia nomade, a cui l'immaginario collettivo è abituato, ma dotate di un'autonomia progettuale e un'identità specifica legata alla propria dimensione creativa. A questo si aggiunge la diffusione di formati scenici leggeri, adattabili a contesti diversi dallo *chapiteau*, elaborati in periodi di residenza improntati alla ricerca di nuove soluzioni artistiche e di nuove ibridazioni di linguaggi. L'autore o l'autrice di circo sempre di più riflette su questioni complesse come la relazione con il pubblico, il valore culturale e politico del proprio lavoro, la riflessione sulla storia della disciplina e sulla sua eredità nel presente. La dimensione autoriale nel circo trova un riferimento nelle definizioni già consolidate nel contesto coreico sotto il termine di *danzautore* o *danzautrice*, con cui si identifica l'artista che opera al di fuori del teatro istituzionale o della compagnia stabile,

²⁴ Articolo originariamente pubblicato in Lepecki A., Van Campenhout E., Van Gerrewey C., Wynants N. 2011. *IT, Thingly Variations in Space*. Mokum, Bruxelles.

ma la cui esperienza «è fortemente legata al corpo autorale che la crea. Sono autori coloro che si incaricano del progetto, inteso come visione del mondo, intenzionalità di scrittura creativa, urgenza etica cui consegue un risultato estetico» (Senatore 2007, 68). Questo processo di emancipazione è avvenuto verso la fine degli anni Settanta con l'affermazione del *Nouveau Cirque*: non a caso, negli stessi anni si assiste alla diffusione della *Nouvelle Danse* francese con personalità come Philippe Decouflé, artista impegnato in continui sconfinamenti non solo tra queste due discipline, ma anche nel cinema e nella videoarte (Louis et al. 2020). In quegli stessi anni è possibile rilevare diversi punti in comune tra queste due discipline anche negli interventi in luoghi non convenzionali come nella *danse de façade*, dove i corpi che danzano sulle facciate degli edifici ribaltano il piano di percezione, portando la comunità a osservare lo spazio architettonico in modo completamente nuovo:

Il circo rivela, attraverso il potere suggestivo della sua natura spettacolare, una forte componente antropologica, un deciso richiamo a quel tempo sospeso proprio della dimensione festiva: alterazione della norma, capovolgimento del corso consueto degli eventi e degli equilibri, apertura a visioni altre nei confronti della realtà circostante (Fanni 2015, 40).

Alla formazione di una dimensione autorale nel circo contribuisce la nascita delle grandi scuole europee, a partire dalla fondazione nel 1985 di CNAC - Centre National des Arts du Cirque, grazie al consistente sostegno e alla volontà di Jack Lang, a quel tempo Ministro della Cultura. Una delle peculiarità di questa scuola – e negli anni successivi delle altre – è stato l'inserimento sistematico di discipline differenti da quelle circensi: gli allievi e le allieve dovevano quindi avere una formazione completa, ben più articolata rispetto alla sola disciplina di elezione: secondo questa visione, la formazione di giovani autori e autrici deve avvalersi di una conoscenza trasversale delle arti performative e medialità al fine di uscire dal concetto di sport-spettacolo o di intrattenimento: «è indispensabile creare un ambiente pedagogico adeguato, che lasci ampio spazio all'essenza stessa del lavoro di creazione e si allontani definitivamente dall'artigianato', più vicino alla pura e semplice riproduzione» (Turin 2001, 26-27).

Si assiste dunque alla proliferazione di un nuovo modo di fare – e di parlare – di circo anche al di fuori dei *network* di settore, attraverso una sempre più eterogenea produzione di ricerche e di altrettante composite esperienze che contribuiscono, da una parte, a una considerazione maggiore nel panorama delle arti della scena, mentre dall'altra mettono in

«The relentless fight»

luce una generazione di artisti che porta nuovi discorsi nei contesti prima di esclusivo dominio della danza o del teatro.

La reconnaissance des artistes de cirque comme auteurs et autrices contribue à la légitimation du cirque en tant qu'art de création. Elle témoigne du souci réel que les artistes ont de la composition des formes qu'ils produisent quelles que soient les esthétiques travaillées comme le rôle prescripteur du théâtre et du modèle littéraire. Identifier et reconnaître les spécificités de l'auctorialité protéiforme et partagée des créations circassiennes permet cependant d'affirmer l'intelligence du geste, celle du corps dans son ensemble, et participe à la variété des écritures scéniques et de leurs traces (Guyez 2019, 155).

Questa generazione di autori e autrici si accosta al circo con la consapevolezza di operare in un tempo in cui la divisione tra le discipline non costituisce un limite invalicabile e di rappresentare l'eredità di un lungo percorso di sviluppo della disciplina: il loro corpo è quindi memoria di questo percorso.

Alla luce di questa nuova coscienza il circo contemporaneo ha elaborato, assimilando alcuni degli strumenti metodologici elaborati negli studi di danza più recenti, nuovi discorsi sulle pratiche di archiviazione.²⁵ Si fa qui riferimento a un concetto di archivio come entità in costante mutamento, coinvolto nel recupero e riattivazione di estetiche, politiche, questioni identitarie e culturali: non è quindi uno spazio di deposito e conservazione, ma, grazie anche a un rinnovato interesse in questi studi,²⁶ mezzo con cui si stratificano esperienze e memorie, ma soprattutto con cui è possibile creare e riattivare un repertorio. La questione della memoria nelle arti che per loro natura non lasciano traccia – in particolare la danza e il circo, per motivi differenti – ha stimolato una serie di interrogativi, soprattutto da parte degli artisti, su cosa significhi archiviare, a cosa serve e come sia possibile definire un archivio nelle arti immateriali.

Si tratta qui di un processo dinamico e incarnato, lontano dall'idea di catalogatoria e statica dell'archivio tradizionale. Seguendo la prospettiva dei *Performance Studies* di Richard Schechner, la performance si fonda su «restored behavior» (Schechner 1981, 2): sequenze di gesti, movimenti e

²⁵ Alcune di queste riflessioni sono state approfondite anche in Zardi, 2024.

²⁶ André Lepecki utilizza l'espressione «passes», «passes around, between and across», «comes back around» indicando non una permanenza bensì un'azione dinamica: «where bodies intertwine, or intermingle, across time—in an endless chain of reciprocal emissions, transmissions, receptions, and exchanges of times, gestures, steps, affects, sweat, breathing, and historical and political particles» (Lepecki, 2010: 39).

codici che esistono indipendentemente dal performer e che possono essere trasmessi, trasformati e riattivati attraverso pratiche di trasmissione incorporate. Queste “tracce di comportamento”,²⁷ sedimentate nei corpi grazie processi storici e culturali, costituiscono una memoria viva – individuale e collettiva – che si rinnova a ogni rielaborazione. Il corpo diventa così un archivio vivente che conserva e rigenera saperi, emozioni e identità, agendo come luogo di stratificazione di memorie esperienziali e culturali. In questa prospettiva, il corpo-archivio non si limita a conservare, ma rielabora e rimette in gioco gesti e tecniche, permettendo alla performance di sopravvivere alla propria effimera natura. Attraverso pratiche di *re-enactment* e di trasmissione diretta da corpo a corpo (cfr. Lepecki 2010), la danza e il circo si sottraggono alla fissità documentale, propongono un’alternativa a una concezione della memoria puramente statica ed enciclopedica. La memoria performativa, infatti, si attiva soprattutto nel presente: ogni volta che un gesto, una tecnica o un linguaggio corporeo viene ri-messo in azione, esso si trasforma, acquisisce nuovi significati e si relaziona al presente.²⁸

Nel circo in particolare si avverte la necessità di valorizzare il complesso patrimonio storico di esperienze finora poco trattate dagli studi specialistici e dalle istituzioni politiche, azione necessaria anche per liberarlo dalla marginalità. Peraltro, è evidente una sorta di fascinazione per il passato, un tentativo di scoprire dove tutto sia cominciato e quali elementi si possano ritrovare: un’attrazione che Derrida ha definito «compulsive, repetitive, and nostalgic desire for the archive, an irrepressible desire to return to the origin [...] a nostalgia for the return to the most archaic place of absolute commencement» (Derrida 1995, 57). Il Circus Oz Living Archive costituisce un esempio di iniziativa in questa direzione: iniziato nel 2010, questo progetto collaborativo aveva la finalità di digitalizzare le registrazioni delle performance della compagnia australiana, attiva dal 1978. La collabora-

²⁷ Si fa qui riferimento alla definizione «strips of behavior» formulata da Schechner: «Originating as a process, used in the process of rehearsal to make a new process, a performance, the strips of behavior are not themselves process but things, items, “material.” Restored behavior can be of long duration as in some dramas and rituals or of short duration as in some gestures, dances, and mantras» (Schechner 1985, 34).

²⁸ In sintesi, la *pratica di archiviazione* nella danza e nel circo non è un atto di fissazione, ma un processo di trasmissione e riattivazione che vive nei corpi e attraverso di essi, producendo conoscenza e identità in continua evoluzione: per ulteriori approfondimenti si rimanda a Foster, 2004; Franco, 2019 e Zardi, 2023.

zione nata attorno a questa operazione di conservazione consiste nella creazione di un'applicazione web interattiva che permette agli utenti di contribuire alla costruzione di questo archivio anche attraverso la scrittura, l'inserimento di tracce o di video: si tratta di quindi di «community archiving» (Cook, 2013). Il formato digitale e interattivo ideato da Circus Oz si colloca in un territorio intermedio tra i concetti di archivio come luogo di conservazione, selezione e sovente scarto,²⁹ e repertorio inteso come messa in atto tutta la conoscenza effimera, non riproducibile e che trova una sua trasmissione tramite l'oralità o l'insegnamento diretto (Taylor 2003).³⁰ Questo archivio digitale quindi si colloca in una condizione mediana tra registrazione e deposito degli spettacoli della compagnia da una parte, dall'altra contempla l'integrazione da parte della comunità di altre tipologie di materiali quindi di una forte componente interattiva: questa circostanza è ancora più peculiare se si pensa al circo all'arte scenica il cui repertorio, tra le altre discipline, incorpora maggiormente l'idea dell'effimero: «[...] in that there are no written texts, scores or other systems of notation that describe the form of a circus performance» (Carlin 2014, 103). L'operazione realizzata da Circus Oz in realtà può essere definita quasi “anarchivistica”, nell'accezione riferita a Benjamin, ovvero un'idea di archivio non tradizionale, formato da discontinuità, assenza di *corpus* unitario di prodotti a favore di un dispositivo aperto, fruibile, intertestuale.³¹ È possibile quindi notare come il mondo del circo in maniera sempre più evidente abbia posto riflessioni – del tutto simili a quelle relative alla

²⁹ Se da una parte l'archivio corrisponde a luogo di conservazione silente e statica, è necessario ripensarlo, attraverso la lettura di Derrida, come un dispositivo attivo e dinamico sotteso a logiche di potere connesse alla scelta di ciò che è possibile trasmettere: «Consignation aims to coordinate a single corpus, in a system or a synchrony in which all the elements articulate the unity of an ideal configuration. In an archive, there should not be any absolute dissociation, any heterogeneity or secret which could separate (secernere), or partition, in an absolute manner. The archontic principle of the archive is also a principle of consignation, that is, of gathering together» (Derrida 1995, 10).

³⁰ «The repertoire, on the other hand, enacts embodied memory: performances, gestures, orality, movement, dance, singing — in short, all those acts usually thought of as ephemeral, non reproducible knowledge» (Taylor 2003, 20).

³¹ «'Anarchival economy' is how I would like to refer to this threefold anarchistic operation by which Benjamin publishes – in a disordered manner – everything *but* the whole, which he subtracts and reserves for himself in private through the subversive diversion of a public presentation in which the corpus of what will become the archive is spread out, dismembered, in the open. [...] This economic operation produces 'anarchival' effects: it exposes by preserving, makes public by keeping secret, or, more precisely, makes public to allow secrecy» (Nobre 2023, 57).

danza – sulla questione della memoria, trasmissione e conservazione delle esperienze, ma anche di come guardare al futuro attraverso la sua storia.

5. Il caso *blucinQue*

Un ultimo sguardo alle pratiche di ibridazione tra danza e circo deve comunque attestare una proliferazione di studi e approfondimenti su questi temi (Dumont 2011) che mettono in discussione le tassonomie disciplinari tradizionali e fanno emergere il tema dell'instabilità come forma estetica e, talvolta, politica. Uno scenario artistico che conta non solo una storia di lungo corso, ma una pluralità di esperienze diversificate accompagnate da altrettante forme differenti di ibridazione fra i generi. Si fa qui riferimento alla prospettiva di Jean-Michel Guy, il quale classifica queste estetiche in base al grado di relazione tra i generi e alla possibilità di distinguere le caratteristiche peculiari all'interno del dispositivo spettacolare. Guy identifica tre categorie: osmosi (*Osmose*), frizione (*Friktion*), trascendenza (*Transzendenz*).³² Nel primo tipo di relazione rientrano le forme sceniche in cui si trovano le forme di danza dall'alto contenuto acrobatico, dove sono unite in modo inestricabile: qui troviamo il già citato lavoro di Rachid Ouramdane, ma anche compagnie come Overhead Project del coreografo Tim Behren, la cui produzione *Blueprint* (2024) è emblematica di questa fusione. All'interno della 'trascendenza' è possibile individuare alcune delle forme liminali poc'anzi descritte, come quelle firmate da Phia Ménard. Qui rientra anche Aurélien Bory, i cui lavori si contraddistinguono per la grande diversità e pluralità di estetiche e drammaturgie: il suo *Plan B* (2003) porta il tema del teatro fisico, della giocoleria e della danza al suo punto più alto. Altre sue creazioni sono state costruite con e intorno a singole artiste il cui percorso ha incrociato quello delle grandi personalità della danza del XX secolo: il festival TorinoDanza ha ospitato *Plexus* (2014), firmato con la danzatrice Kaori Ito e *aSH* (2021) per Shantala Shivalingappa.³³ Questa categoria può essere in un certo modo identificata con quella del *Terzo paesaggio* nella danza,³⁴ spazio liminale di sperimentazione.

³² Si fa qui riferimento a Guy, 2020. La traduzione è dello scrivente.

³³ Kaori Ito è stata danzatrice per Alain Platel, Philippe Decouflé, Angelin Preljocaj, James Thierré, Sidi Larbi Cherkaoui, mentre Shantala Shivalingappa ha danzato per Pina Bausch, Maurice Béjart, Peter Brook, Bartabas. Entrambe queste artiste hanno poi intrapreso percorsi artistici autoriali specifici.

³⁴ Questa classificazione, mutuata dal *Manifeste du Tiers Paysage* (2004) di Gilles Clément, è stata applicata ad alcune delle recenti tendenze della danza contemporanea d'autore in Pontremoli, 2018 e Acca, 2018.

tazione, in cui l'espressione artistica elude le separazioni disciplinari e le griglie interpretative normative, delineando nuove modalità di relazione tra l'artista, il presente e il mondo.

La seconda etichetta estetica, definita *frizione*, include le esperienze in cui la giustapposizione di elementi provenienti da differenti pratiche crea una nuova esperienza per lo spettatore e un processo di fecondazione reciproca continuo. Un esempio di questa esperienza si può trovare nel lavoro di Caterina Mochi Sismondi con la compagnia blucinQue NICE che dal 2006 sperimenta un linguaggio scenico ibrido tra danza, circo e teatro fisico e dal 2022 è Centro di Produzione Nazionale per il circo contemporaneo. L'estetica della compagnia si costruisce a partire da un'attenzione particolare alla sospensione, alla verticalità e al disequilibrio, intesi non solo come codici tecnici, ma come figure poetiche; dal punto di vista drammaturgico, Mochi Sismondi si ispira in alcune delle sue produzioni a figure di donne, in un dialogo complesso e articolato con il repertorio più conosciuto. Nella *Trilogia al Femminile* la coreografa si addentra nell'estetica di Federico Fellini, dettagliando l'ingenua figura di Gelsomina del film *La strada* per la produzione *Gelsomina Dreams* (2020): vengono evocate le tematiche vicine all'universo del regista come il tema del doppio, del sogno e dello specchio portando sempre i corpi sulla soglia di una caduta, esponendoli al rischio e negoziando tra gravità, uso dei *props* e contatto tra i corpi. Su questa linea si collocano anche le altre due parti della trilogia, *Vertigine di Giuletta* (2021) ed *Effetto Marilyn* (2022): ognuna di queste opere intesse un complesso rapporto con la musica – eseguita dal vivo – e richiede allo spettatore una totale immersione all'interno dello spettacolo e di allargare il proprio orizzonte di sguardo. Questo campo ampio di relazioni fra corpo, oggetti, forze cinetiche e dimensione sonora è sostanziale per la costruzione di senso, richiamando alla nozione – seppur solo in parte – di «expanded choreography».³⁵ Mochi Sismondi dialoga, sempre all'interno di una riflessione attorno all'universo femminile, con il repertorio coreico più conosciuto: in *Coppelia un ballet mécanique* (2023) – con una versione in assoluto dal titolo *Coppelia Project* – la figura della bambola del balletto di

³⁵ Expanded choreography is an elusive notion. There is no single, organised, expanded choreographic movement – no body of theorists or practitioners who claim a conceptual/artistic territory. There is no full consensus about the meaning of the term, and how one answers the question of what expanded choreography is indicates and reflects their view of choreography tout court. [...] if choreography is directed towards dancing bodies, expanded choreography can encompass the dance of non-human materialities» (Leon 2022, 22).

Arthur Saint-Léon e musicato da Léo Delibes nel 1870 viene impersonata da una performer che utilizza i capelli per sospendere il proprio corpo nell'aria. Le punte vengono utilizzate come coltelli, estensioni virtuali del proprio corpo, evocando inconsapevolmente la celebre dissertazione di Susan Leigh Foster a proposito della «ballerina's phallic point»:

The ballerina-as-phallus provokes an analysis of the performance of both feminine and masculine desire. It forces an inquiry into the classical routing of the female viewer's attention: either she must look through the eyes of the male dancer at his partner in order actively to assert attraction, or she must empathize passively with the ballerina as an object of male desire. Both these mappings of her participation as viewer are subtended by a masculine logic that traffics women to sustain various forms of male hegemony (Leigh Foster 1996, 3).

Un secondo riferimento è ancora una volta al mondo cinematografico e all'arte visiva, all'estetica cubista di Fernand Leger nel suo *Ballet mécanique* (1924), dove oggetti inanimati e azioni apparentemente quotidiane rientrano in una sintassi fondata sui ritmi visivi, sulla meccanica tra corpo, oggetto e azione. *Coppelia* di blucinQue si inquadra quindi nel panorama dei *re-enactment*, operazione attraverso cui «un'opera si riattiva nel presente, dando la possibilità a nuovi strati di significato di riemergere: strati che non erano disponibili o accessibili nel momento in cui l'opera è stata creata, significati che interagiscono con la biografia dell'opera e possono quindi emergere solo a un certo punto» (Picicelli 2023, 155).

Il dialogo per frizione tra danza e circo contemporaneo nelle produzioni di blucinQue rientra in un legame che queste discipline hanno intessuto con la formazione di giovani artisti e artiste all'interno delle scuole professionalizzanti: in questo caso con l'accademia Cirko Vertigo di Torino, in stretta relazione con il Centro di Produzione Nazionale sia nella visione curatoriale che pedagogica. In questo contesto, l'opera di blucinQue/NICE si colloca in quella genealogia di pratiche che, attraverso ibridazioni disciplinari, contribuiscono a ridefinire i confini tra linguaggi, aprendo a una scrittura scenica intermediale che pone il corpo al centro di un pensiero incarnato, instabile, plurale.

In conclusione, emerge come in un'epoca di sgretolamento delle categorie estetiche consolidate e a fronte delle nuove urgenze sociali e politiche, le arti della scena che coinvolgono i corpi mostrano un anelito verso il cambiamento, un sentire comune, la richiesta di mettere una fine al “back-in-my-day” generazionale, alle nostalgie restauratrici di alcune logiche

«The relentless fight»

di potere,³⁶ agli imperativi dei produttori che decidono in quale recinto porre una determinata opera e ad un sistema di finanziamento pubblico saldamente ancorato alle divisioni per disciplina.³⁷

Un prezioso sostegno si può trovare nelle *Lettere aperte al circo*, scritte dal 2013 al 2018 da Bauke Lievens e Sebastian Kann. Quest'ultimo non scrive di 'spettacoli di circo', ma di 'pratiche circensi' all'interno di un discorso che può essere assolutamente allargato a tutte le dimensioni del contemporaneo:

Things are different for circus practices which understand themselves as art. That's because in contemporary art, the audience doesn't *need* to be entertained – not necessarily. In fact, the artist gets to define her own ends: she becomes her own local resolution of reality. The circus practices which we call “contemporary” can be informative, emotional, exciting, meditative, confrontational, confusing–*or not*. This is the space of agency promised by the contract of the contemporary. And increasingly, I'm concerned that that promise is not being kept (Kann 2018).

Questo contributo segue le linee tracciate dalle ricerche d'archivio, dalla ricognizione di una bibliografia trasversale, ma soprattutto dall'osservazione dei processi creativi degli artisti, cercando di porre uno sguardo obliquo – e critico – ai fenomeni di ibridazione e ai possibili futuri per lo spettacolo dal vivo.³⁸

³⁶ Si evidenzia, ad esempio, lo stralcio di ogni riferimento all'“innovazione” e al parametro del “rischio culturale” dal recente D.M. 23 dicembre 2024 n. 463, che lascia il posto «a una più generica qualità del progetto e alla valorizzazione, promozione e diffusione dell'identità e pluralità culturale nazionale, non considerando che il sostegno al rischio culturale è tra le ragioni fondanti del finanziamento pubblico alla cultura, ciò che le permette di distinguersi dal mero intrattenimento commerciale, capace di autosostentarsi, e le consente di investire in ricerca artistica identitaria, generativa e ri-fondante di un Paese» (Ateatro.it 2025).

³⁷ Sin dalla sua fondazione nel 1985, il Fondo Unico per lo Spettacolo (FUS, oggi FNSV: Fondo Nazionale per lo Spettacolo) regola l'intervento pubblico in questo ambito attraverso una distribuzione percentuale divisa e proporzionata tra i vari settori (cinema, teatro, musica, danza, circo e arti viaggianti). Questa divisione così netta di fatto ha reso complessa la categorizzazione di realtà artistiche multidisciplinari e il sostegno, da parte di organismi inclusi in uno specifico settore, di nuove realtà artistiche ibride e liminali.

³⁸ Un profondo ringraziamento a Valentina Barone per le preziose indicazioni rispetto a compagnie, artisti e artiste di rilievo internazionale e a Gaia Vimercati per le suggestioni puntuali su recenti studi teorici nell'ambito del circo contemporaneo.

Bibliografia

Acca, Fabio. 2018. *Scena anfibia e Nuova Danza*. In *Ivrea Cinquanta. Mezzo secolo di Nuovo Teatro in Italia 1967-2017*, a cura di Clemente Tafuri e David Beronio. Akropolis Libri.

Barad, Karen. 2003. "Posthumanist Performativity: Towards an Understanding of How Matter Comes to Matter." *Signs. Journal of Women in Culture and Society* 28 (3): 801-31. <https://doi.org/10.1086/345321>.

Brannigan, Erin. 2023. *The Persistence of Dance. Choreography as Concept and Material in Contemporary Art*. University of Michigan Press.

Caene, Airelle e Rachid Ouramdane. 2022. "The Call of the Air. Compagnie XY and their sensitive architectures." Intervista a cura di Tim Behren. *Theater der Zeit* 7/8.

Caleo, Ilenia. 2018. "Dentro le turbolenze espressive della materia. Una cartografia di nodi critici tra materialità, performativo, assemblaggi, artificio e corpi non umani." In *Bodymetrics. La misura dei corpi. Tre quaderni di ecologia ed economia politica transfemminista*, a cura di Ilenia Caleo, Federica Giardini, Isabella Pinto. Quaderno 1: 63-100.

Caleo, Ilenia. 2021. *Performance, materia, affetti. Una cartografia femminista*. Bulzoni.

Carlin, David. 2014. "A Digital Archive in the Circus: Between the Archive and the Repertoire." *Media International Australia* 153 (1): 98-106. <https://doi.org/10.1177/1329878X1415300112>.

Cook, Terry. 2013. "Evidence, memory, identity, and community: four shifting archival paradigms." *Archival Science* 13: 95-120. <https://doi.org/10.1007/s10502-012-9180-7>.

Deleuze, Gilles, e Félix Guattari. 2003. *Mille Piani. Capitalismo e schizofrenia*. Traduzione di Giorgio Passerone. Cooper & Castelvecchi.

Deleuze, Gilles. 1988. *Spinoza: Practical Philosophy*. Traduzione di Robert Hurley. City Lights Books.

Derrida, Jacques. 1995. "Archive Fever: a Freudian Impression." *Diacritics* 25 (2): 9-63. <https://doi.org/10.2307/465144>.

Dumont, Agathe. 2011. "Interprètes au travail: danseurs et acrobates, de l'indiscipline à la désobéissance." *Memento. Quand le cirque rencontre la danse* 3: 2-9.

Fanni, Michele. 2015. "Piccola storia della *dance de façade*." *Danza e Ricerca. Laboratorio di studi, scritture, visioni* 7 (7): 19-53. <https://doi.org/10.6092/issn.2036-1599/5954>.

Foster Vander Elst Olivia, Nicholas H.D. Foster, Peter Vuust, et al. 2023. "The Neuroscience of Dance: A Conceptual Framework and Systematic Review." *Neuroscience and Biobehavioral Reviews* 150, 105197. <https://doi.org/10.1016/j.neubiorev.2023.105197>.

«The relentless fight»

Foucault, Michel. 1976. *Sorvegliare e punire. Nascita della prigione*. Traduzione di Alcesti Tarchetti. Einaudi.

Gaensheimer, Susanne e Mario Kramer. 2016. *William Forsythe: The Fact of Matter*. Kerber Verlag.

Goslar, Lotte. 1988. *What's So Funny? Sketches From My Life*. Routledge.

Guy, Jean-Michel. 2020. "Reflections on the aesthetics of hybrid art forms between dance and circus." *Circus Dance Festival*. Ultimo accesso 18/07/2025. <https://www.circus-dance-festival.de/en/cdfthek/reflections-on-the-aesthetics-of-hybrid-art-forms-between-dance-and-circus/>.

Guyez, Marion. 2019. "De l'artiste à l'auteur : processus de légitimation du cirque comme art de création en France." *Tangence* 121: 141-55. <https://doi.org/10.7202/1070456ar>.

Foster, Hal. 2004. "An archival impulse." *October* 110: 3-22. <https://doi.org/10.1162/0162287042379847>.

Franco, Susanne. 2019. "Corpo-archivio: mappatura di una nozione tra incorporazione e pratica coreografica." *Ricerche di S/Confine* 5: 55-65. <https://hdl.handle.net/1889/4458>.

Huschka, Sabine, Leslie Allison, Mark Franko. 2010. "Media-Bodies: Choreography as Intermedial Thinking Through in the Work of William Forsythe." *Dance Research Journal* 42 (1): 61-72. <http://www.jstor.org/stable/23266987>.

Kann, Sebastian. 2016. "Taking back the technical. Contemporary circus dramaturgy beyond the logic of mimesis." Tesi di Master in Theatre Studies, Utrecht University.

———. 2018. "Open Letters to the circus #3: Who gets to build the future?" *The Theatre Times*. Ultimo accesso 15/07/2025. <https://thetheatretimes.com/open-letters-circus-3-gets-build-future/>.

Lachaud, Jean-Marc. 2001. "Sul circo e sulle altre arti nel XX secolo. Su alcuni fatti storici e fini estetici." In *Il circo e la scena. Forme dello spettacolo contemporaneo*, a cura di Alessandro Serena, Gigi Cristoforetti. La Biennale di Venezia.

Lavers, Katie, Patrick Louis Leroux, Jon Burt. 2020. *Contemporary Circus*. Routledge.

Lee, Amanda. 2016. "The Romantic Ballet and the Nineteenth-Century Poetic Imagination." *Dance Chronicle* 39 (1): 32-55. <https://doi.org/10.1080/01472526.2016.1134980>.

Leigh Foster, Susan. 1996. "The ballerina's phallic pointe." In *Corporealities. Dancing knowledge, culture and power*, a cura di Susan Leigh Foster. Routledge.

Leon, Anna. 2022. *Expanded Choreographies – Choreographic Histories. Trans-Historical Perspectives Beyond Dance and Human Bodies in Motion*. Transcript Verlag.

Lepecki, André and Ric Allsopp. 2008. "On Choreography." *Performance Research* 13 (1): 1-6. <https://doi.org/10.1080/13528160802465409>.

Lepecki, André. 2010. "The Body as Archive: Will to Re-Enact and the After-

lives of Dances.” *Dance Research Journal* 12 (2): 28-48. <https://doi.org/10.1017/S0149767700001029>.

———. 2012. “Moving as a Thing: Choreographic Critiques of the Object.” *October* 140: 75-90. https://doi.org/10.1162/OCTO_a_00090.

———. 2014. “9 variation on things and performance.” In *Dance: an anthology*, a cura di Noémie Solomon. Les presses du réel – New York series. https://doi.org/10.1007/978-3-030-74745-9_2.

Lievens, Bauke e Sebastian Kann. 2024. *Lettere aperte al circo*. Traduzione e cura di Teresa Noronha Feio, Maristella Tesio, Gaia Vimercati. Editoria & Spettacolo.

Martinez, Ariane. 2002. “La dramaturgie du cirque contemporain français : quelques pistes théâtrales.” *L'annuaire théâtral. Revue québécoise d'études théâtrales* 32: 12-21. <https://doi.org/10.7202/041501ar>.

Mauss, Marcel. 1991. *Teoria generale della magia e altri saggi*, Einaudi.

Mozingo, Karen A. 2008. “Crossing the borders of German and American modernism: exile and transnationalism in the dance works of Valeska Gert, Lotte Goslar, and Pola Nirenska.” Tesi di Dottorato, Ohio State University.

Monda, Letizia Gioia. 2016. *Choreographic bodies: l'esperienza della Motion Bank nel progetto multidisciplinare di Forsythe*. Dino Audino.

Martin, Christophe e Francesca Lattuada. 2001. “Une certaine connivance.” In *Le cirque au risque de l'art*, a cura di Emmanuel Wallon, Actes Sud: 94-102.

Menna, Rossella. 2017. “Pensare la recitazione contemporanea. Il superamento della mimesis nell'occhio dello spettatore.” *Stratagemmi. Prospettive teatrali* 35: 15-36.

Nancy, Jean-Luc. 2010. *Corpo teatro*, Cronopio.

Neri, Louise e Eva Respini. 2018. *William Forsythe: Choreographic objects*. DelMonico Books Prestel.

Papadopoulou, Asimina Danai. 2021. “La mise en mouvement des témoignages corporels à travers trois créations de Rachid Ouramdane avec le compagnie XY : Möbius (2019), Les Traceurs (2020) et Corps extrêmes (2021).” *Sciences de l'Homme et Société*.

Pipicelli, Irene. 2023. “Corporeità e processi di soggettivazione. Aspetti biopolitici delle pratiche coreografiche: Manzotti e Lombardo a confronto.” *Mimesis Journal* 12 (2): 143-57. <https://doi.org/10.4000/mimesis.2825>.

Pontremoli, Alessandro. 2013. “Danza e corpo simbolico.” In *La danza tra il pubblico e il privato. Studi in memoria di Nadia Scafidi, Atti della giornata di studi di AIRDanza 2009*, a cura di Francesca Falcone: 105-119. DOI: 10.4399/97888548581768.

———. 2018. *La danza 2.0. Paesaggi coreografici del nuovo millennio*. Laterza.

———. 2018. “Pensare il corpo danzante.” *Ágalma : rivista di studi culturali e di estetica* 35 (1): 18-31.

Roussial, Cyrille. 2023. “Circographier la portance du monde. Perspectives éco-poétiques du cirque actuel français.” *Théâtre/Public. La condition écologique*, a cura

«The relentless fight»

di Julie Sermon, 247: 66-70. Ultimo accesso 23/07/2025. <https://theatrepublic.fr/numero/theatre-public-n247-la-condition-ecologique-entretien-liliane-giraudon/>.

Schechner, Richard. 1981. "Restoration of Behavior." *Studies in Visual Communication* 7 (3): 2-45.

———. 1985. *Between theatre and anthropology*. University of Pennsylvania Press.

Senatore, Ambra. 2007. *La danza d'autore. Vent'anni di danza contemporanea in Italia*. UTET.

Senelick, Laurence. 2004. *Circus*. In *The International Encyclopedia of Dance*, a cura di Selma J. Cohen, vol. 2, Oxford University Press.

Spier, Stephen (a cura di). 2011. *William Forsythe and the Practice of Choreography. It Starts from Any Point*. Routledge.

Taylor, Diana. 2003. *The archive and the repertoire. Performing cultural memory in the Americas*. Duke University Press.

Turin, Bernard. 2001. "Lo spettacolo del circo: sport-spettacolo, intrattenimento o opera d'arte? Quali percorsi per la formazione?" In *Il circo e la scena. Forme dello spettacolo contemporaneo*, a cura di Alessandro Serena, Gigi Cristoforetti. La Biennale di Venezia.

Vogt, Marianne. 2007. "Lotte Goslar: a clown between borders." Tesi per il master in Theatre Studies, Brandeis University, Waltham.

Viteritti, Assunta. 2024. "Agency dei non-umani." In *Orientarsi nelle trasformazioni sociali. Le parole chiave*, a cura di Enzo Colombo, Paola Rebughini. Carocci.

Wiser, Antonin. 2023. "Benjamin anarchist." In *The Archives of Critical Theory*, a cura di Isabelle Aubert and Marcos Norbre. Springer. https://doi.org/10.1007/978-3-031-36585-0_4.

Zardi, Andrea, Edoardo Giovanni Carlotti, Alessandro Pontremoli, Rosalba Morese. 2021. "Dancing in your head: an interdisciplinary review." *Frontiers in Psychology* 12, 649121: 1-14. <https://doi.org/10.3389/fpsyg.2021.649121>.

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

———. 2023. "Contro l'oblio: pratiche artistiche e ipotesi di ricerca per la danza del futuro." *Antropologia e Teatro. Rivista di Studi* 14 (16): 154-68. <https://doi.org/10.6092/issn.2039-2281/18683>.

———. 2024. "Circus, archive, and the eternal wish." *Around About Circus*. Ultimo accesso 20/06/2025. <https://www.aroundaboutcircus.com/circus-archive-and-the-eternal-wish/>.

———. 2025. *Danza e Scienze cognitive. Pratiche, ricezione e cura*. Edizioni di Pagina.

D.M. 23 dicembre 2024 n. 463 "Criteri e modalità per l'assegnazione e la liquidazione dei contributi allo spettacolo dal vivo, a valere sul Fondo Nazionale per lo Spettacolo dal Vivo." <https://spettacolo.cultura.gov.it/fnsv-2025-2027-d-m-23-di>

cembre-2024-n-463-istanze-di-contribuzione-a-valere-sul-fondo-nazionale-per-lo-spettacolo-dal-vivo-per-la-triennialita-2025-2027-e-per-lannualita/.

Ateatro.it. 2025. Lettera aperta di C.Re.S.Co sul nuovo Decreto Ministeriale. Ultima modifica: 16/05/2025. <https://www.ateatro.it/2025/01/13/habemus-fnsv-le-regole-per-i-finanziamenti-ministeriali-allo-spettacolod-al-vivo-per-il-trienio-2025-2027/>.