

Il circo contemporaneo italiano: rischio e creatività nello scenario neoliberale

--

Ilaria Bessone

n° 03-2018

Il circo contemporaneo italiano: rischio e creatività nello scenario neoliberale

Ilaria Bessone, Università di Milano

Il working paper riflette il testo originale presentato dall'autrice nel seminario del 22/02/2018 organizzato dall'Osservatorio MU.S.I.C. (discussant Sonia Bertolini - Università di Torino e Carlo Genova - Università di Torino)

Per la grafica della copertina si ringrazia Federica Turco

Osservatorio sul Mutamento Sociale e Innovazione Culturale (MU.S.I.C.)
Dipartimento di Culture, Politica e Società
Lungo Dora Siena 100 - 10153 Torino
mail: osservatorio.music@unito.it
telefono: 011 6702628



ABSTRACT

Il paper analizza le diverse concezioni di rischio – fisico, imprenditoriale, artistico e narcisistico – all'interno della comunità di pratica e del campo del circo contemporaneo italiano, in un contesto storico in cui la costruzione di un "sé responsabile" e autentico; le relazioni affettive; le emozioni e la creatività confluiscono in spazi di lavoro e strutture burocratiche.

Negli ultimi vent'anni il circo, in Italia, ha intrapreso un processo di ridefinizione, trasformandosi da comunità chiusa e marginale di vita e di lavoro, a fenomeno culturale al centro delle principali tendenze in campo artistico, sportivo e del tempo libero. Questa recente reinvenzione del circo, come forma d'arte e pratica sportiva e creativa accessibile a tutti, rappresenta un caso significativo della centralità assunta da concezioni di rischio e creatività nello scenario neoliberale.

Il paper si basa su dati generati attraverso analisi documentale, interviste e osservazione partecipante della scena circense torinese, considerata la "capitale" del circo contemporaneo in Italia.

Keywords: circo contemporaneo; rischio; creatività

INTRODUZIONE

Negli ultimi vent'anni il circo ha intrapreso – in Italia e all'estero - un processo di ridefinizione, trasformandosi da comunità chiusa e marginale di vita e di lavoro, a fenomeno culturale al centro delle principali tendenze in campo artistico, sportivo e del tempo libero.

Il circo può oggi definirsi come pratica corporea, come attività al contempo artistica e sportiva, svolta a livello professionale o amatoriale, intorno a cui orbitano significati, traiettorie di apprendimento e di vita, gerarchie e valori. Come per la danza (Bassetti 2009) e la boxe (Wacquant 2004), il fitness (Sassatelli 2010), gli sport estremi (Ferrero Camoletto 2005), e pratiche popolari o 'alternative', quali l'hip-hop o i cosiddetti «lifestyle sports» (Wheaton 2004; Turner 2013), anche il circo genera significati specifici, una cultura e una «comunità di pratica» (Wenger 2010; Paechter 2003). In quest'ottica, i processi di costruzione e rappresentazione dell'autenticità, il ruolo dell'interazione tra pratica e identità nel produrre (e contestare) valori e conoscenza, e le traiettorie di apprendimento assumono importanza centrale.

La pratica circense 'tradizionale' è infatti definita dalla padronanza pratica e incorporata di specifiche 'tecniche del corpo' (Crossley 2007), che richiede rigida disciplina e totale dedizione; dal ruolo centrale dei 'trick' (o 'figure') e dalla normalizzazione del rischio e della prodezza; da una relazione concreta con lo spazio e gli oggetti e gli attrezzi circensi, e dalla diversità delle attività coinvolte, che talvolta collocano il circo più vicino all'ambito dei 'mestieri' che a quello dell'arte (Becker 1982).

A questo aspetto tecnico, 'concreto' e di gestione del rischio fisico, il circo contemporaneo affianca una nuova concezione del potenziale artistico e creativo delle discipline circensi, e insiste sull'importanza del correre rischi artistici, imprenditoriali e narcisistici.

L'obiettivo di questo articolo è esplorare diverse concezioni di rischio e creatività che la recente reinvenzione del circo, come forma d'arte e pratica sportiva e creativa accessibile a chiunque, implica. L'analisi si basa su dati generati principalmente attraverso interviste e osservazione partecipante della scena circense torinese, considerata la "capitale" del circo contemporaneo in Italia. In particolare, verranno messe in evidenza le connessioni con un contesto neoliberale in cui la costruzione di un 'sé responsabile' (cf. Sassatelli 2010) e autentico, le relazioni affettive, le

emozioni e la creatività confluiscono sempre più in spazi di lavoro e strutture burocratiche (cf. Arvidsson et al, 2010; Hochschild 1983; Wilf 2010).

L'articolo parte da una breve sintesi dei recenti cambiamenti nel campo circense italiano, per poi delineare le dimensioni analitiche e la metodologia della ricerca e discutere le implicazioni teoriche della costruzione di concezioni di 'rischio' e 'creatività' nella comunità di pratica circense.

IL NUOVO CAMPO CIRCENSE IN ITALIA

In linea con le "rivoluzioni" di cui parla Becker (1982), i recenti cambiamenti nel campo del circo italiano si fondano su opposizioni tra 'arretrato' e 'innovativo', tra arte e artigianato, tra arte 'vera' e commerciale. Il circo cosiddetto 'tradizionale' è spesso considerato come una forma di artigianato dai circensi 'contemporanei'. Queste "vecchie conoscenze e tecniche" (: 297) non sono "irrilevanti e superflue" (ibid): costituiscono una base che occorre conoscere e rispettare, ma da cui è necessario staccarsi per produrre arte vera, opere e pratiche creative, originali, nuovi valori, significati e standard.

Come vedremo, le nozioni 'contemporanee' di rischio e creatività sono centrali in questa ridefinizione dell'arte circense. Esse prendono forma in relazione all'aspetto strutturale delle posizioni e dei conflitti all'interno dei campi sportivi e artistici di riferimento, oltre che al livello micro delle interazioni quotidiane e della costruzione di identità e soggettività attraverso la pratica circense. In questo senso, svolgono una funzione chiave nel riportare i significati subculturali che circolano tra i circensi 'contemporanei' sullo sfondo neoliberale dell' "ideologia della creatività" (Arvidsson et al. 2010: 297) e della produzione di un 'sé responsabile' (Sassatelli 2010).

Il circo ha avuto, negli ultimi anni, un accesso senza precedenti a famosi festival di teatro e danza; artisti circensi si esibiscono sempre più spesso in talent e reality show alla TV, pubblicità e concerti pop; centri fitness propongono corsi di discipline circensi (soprattutto aeree). Tutti segni che testimoniano un «cambiamento epocale» [Elisabetta, 40, regista], in linea con le nuove politiche culturali che finanziano e sostengono la formazione, la ricerca e la produzione artistica in ambito circense, e non più solo teatrale o coreutico, e con la ridefinizione di sport in un'ottica di salute, benessere, e ricerca di sé.

Da un lato, lo sviluppo di diverse istituzioni e discorsi riguardanti il circo in Italia negli ultimi dieci anni riflette la ridefinizione del circo come arte, avvenuta da tempo in altri paesi europei. A partire dal 2014, le politiche culturali nazionali hanno adottato nuovi criteri che insistono sul valore di qualità, ricerca e innovazione artistica (MiBACT 2014a), reindirizzando i finanziamenti dalle imprese delle famiglie circensi tradizionali, già in crisi a causa delle maggiori restrizioni sull'utilizzo di animali esotici, alle forme contemporanee di circo (MiBACT 2015; Senato della Repubblica 2015)(Senato della Repubblica 2015)(Senato della Repubblica 2015)(Senato della Repubblica 2015)(Senato della Repubblica 2015)).

Il circo in Italia è ancora lungi dall'essere generalmente compreso e rappresentato come forma d'arte. Molti intervistati segnalano l'arretratezza del settore in Italia, definendolo ad esempio il «terzo mondo del circo rispetto al resto d'Europa» [Leonardo, 23, studente pro]. Tuttavia, è altrettanto diffusa la concezione che un «carattere italiano del circo contemporaneo» [Emanuele, 36, pro] stia, lentamente e con molte difficoltà, emergendo, e che la visibilità delle forme contemporanee di circo stia aumentando.

Alcuni dati sono particolarmente indicativi: in seguito ad un decreto del luglio 2014, le priorità del principale strumento di supporto e finanziamento pubblico alla produzione artistica – le cosiddette Residenze Artistiche – si basano su parole chiave quali ricerca multidisciplinare, collaborazioni interregionali, nuove generazioni e artisti emergenti. In Piemonte, due delle cinque residenze finanziate per il biennio 2015 – 2017 sono dedicate al circo contemporaneo, due al teatro e una alla danza. Nel 2015, un decreto ministeriale (MiBACT 2015b) ha destinato parti relativamente consistenti del Fondo Unico per lo Spettacolo a due compagnie di circo contemporaneo – con cifre intorno ai 40.000 euro a compagnia, alle due scuole professionali - il cui finanziamento è aumentato da 33.000 e 60.000 euro nell'ottobre 2014, a 130.000 e 189.000 euro nel luglio 2015 (FNAS, 2015; MiBACT, 2014b, 2015), e ai principali festival di circo contemporaneo.

Dall'altro lato, lo studio di altre pratiche sportive e ricreative contemporanee quali il parkour (Gilchrist and Wheaton 2011), lo skateboard (Turner, 2013), e l'hip hop (Shapiro 2004), ha individuato un nesso tra queste attività – a cui è attribuito un carattere inclusivo e di partecipazione democratica - e le politiche culturali nei paesi di riferimento (Francia e Regno Unito). Sebbene in forma meno sistematica e formale, questo fenomeno riguarda anche il circo in Italia, e soprattutto in Piemonte,

dove si è avuta nell'ultimo decennio un'esplosione del numero di scuole amatoriali di circo per bambini e ragazzi, e di progetti educativi e sociali che utilizzano il circo come strumento di attrazione e inclusione in contesti di disagio (Associazione Giocolieri e Dintorni, 2015a, 2015b, 2016a).

Sebbene il circo non compaia tra le discipline sportive riconosciute dal Comitato Olimpico Nazionale Italiano, la dimensione dell'accessibilità e della partecipazione allargata, e quella dell'espressività e del benessere personale – pienamente in linea con le nuove tendenze strumentali ed espressive che attraversano il campo dello sport (Ferrero Camoletto 2005) – sono fattori importanti per la reinvenzione del circo quanto l'insistenza su creatività e produzione artistica.

Le forme contemporanee di circo rivendicano dunque una posizione sia nel campo artistico – come forma d'arte che meglio risponde ai criteri di creatività, ricerca e innovazione artistica – che in quello sportivo – come una pratica artistico-sportiva che a livello amatoriale è accessibile a chiunque, al pari di altre forme di fitness o sport espressivo. Se da un lato le scuole e le compagnie professionali richiedono l'accesso ai benefici delle nuove politiche culturali, le associazioni che promuovono il circo a livello ludico e amatoriale reclamano lo stesso inquadramento fiscale, assicurativo e professionale delle attività sportive dilettantistiche.

Tuttavia, il circo al momento è riconosciuto dalle istituzioni che strutturano e finanziano la produzione artistica, ma escluso dal campo dello sport. Forse a causa del recente cambiamento dello status del circo, o della presenza di discipline 'rischiose' e di percorsi di apprendimento e tipi di performance difficili da classificare, normare ed assicurare, al circo, a differenza ad esempio della danza, è richiesto di scegliere un solo campo di riferimento: quello dello spettacolo, o quello dello sport.

I cambiamenti a livello istituzionale costituiscono forse un primo tentativo di adattarsi ad un panorama da tempo caratterizzato da una grande vitalità e dalla proliferazione di forme organizzative e associative, percorsi e istituzioni formative o professionalizzanti, modalità di intraprendere carriere, media e discorsi che concorrono alla definizione di ruoli, gerarchie e nozioni di autenticità circense.

DOMANDE E METODOLOGIA DI RICERCA

La recente reinvenzione del circo come forma d'arte e pratica sportiva e creativa accessibile a chiunque rappresenta un caso significativo della centralità assunta da nuove concezioni di rischio e creatività nello scenario neoliberale. L'articolo mette in

evidenza le connessioni tra i nuovi modi di consumare e produrre e praticare il circo e tendenze sociali più ampie e generali.

L'articolo si basa sulla letteratura specializzata e sulle rappresentazioni, costruzioni normative ed esperienze dei praticanti circensi a vari livelli (amatori e professionisti diversi per disciplina e ruolo) e in differenti contesti (spazi di allenamento libero, progetti di circo sociale, corsi amatoriali, scuole professionali) nella città di Torino. I dati sono stati raccolti sia attraverso l'osservazione partecipante, in modo da esplorare le interazioni e il modo di utilizzare lo spazio e il corpo, sia attraverso interviste semi-strutturate, utili invece a descrivere e comprendere l'essenza dell'esperienza circense dal punto di vista dei praticanti, svelando significati, interpretazioni e rappresentazioni soggettive.

Ho iniziato a praticare le discipline circensi a 14 anni e da allora non ho mai smesso di allenarmi, preparare spettacoli, insegnare, investigare, scrivere e coordinare progetti in questo campo. La ricerca è dunque condotta dalla doppia posizione di ricercatrice-partecipante e influenzata dai diversi obiettivi e aspettative che questa implica.

La scelta del caso dell'Area Metropolitana di Torino è dovuta alla posizione particolarmente significativa all'interno del campo. Torino, e il Piemonte in generale, sono riconosciuti come poli di riferimento per la scena del circo contemporaneo italiano. A partire dal nuovo millennio, importanti teatri della città hanno cominciato ad includere in cartellone spettacoli di circo contemporaneo, artisti circensi si vedono sempre più spesso nelle strade e negli eventi pubblici cittadini, e si sono diffusi i programmi di circo sociale e i corsi amatoriali di discipline circensi. Inoltre, tra le cinque scuole professionali di circo esistenti in Italia (Associazione Giocolieri e Dintorni 2016), solo due sono conosciute a livello internazionale e appartengono alla FEDEC – Federazione Europea delle Scuole di Circo. Entrambe, dal 2002, hanno sede sul territorio torinese, che è così divenuto un riferimento importante per lo sviluppo dell'arte circense in Italia e in Europa.

La fama di cui il circo gode a Torino, di molto superiore rispetto ad altre città italiane, e la coesistenza di diversi tipi e livelli di praticanti, fanno di questa città un caso di ricerca appropriato. All'interno dell'Area Metropolitana, diversi luoghi e attori sono stati selezionati come rappresentativi delle diverse sfaccettature del circo contemporaneo in Italia: il circo come attività sportiva e amatoriale, come professione, come strumento di lavoro educativo e sociale, e come modo di vita.

Il lavoro di campo si è sviluppato tra settembre 2015 e febbraio 2016, includendo diversi luoghi, gruppi di persone, e carriere. L'osservazione partecipante si è concentrata su uno spazio di allenamento libero e creazione, comprendendo però anche corsi e seminari in scuole professionali e amatoriali, un progetto di circo sociale, e alcuni festival di circo contemporaneo e di strada.

L'analisi di documenti, manuali e altri testi comparsi su media specialistici, immagini, materiali video e programmi televisivi, ha consentito di mettere in evidenza le diverse interpretazioni e definizioni della pratica circense, l'emergente cultura visuale del circo contemporaneo, i processi di legittimazione e autenticazione, i conflitti, le gerarchie e i modelli prevalenti.

Infine, le 41 interviste (39 a praticanti a vari livelli, due a esperti con ruoli particolarmente importanti all'interno del campo) vertevano sulle storie orali dei praticanti e sono state supportate, quando possibile, da materiale e documenti personali quali immagini, video, e oggetti, impiegati per veicolare un'idea più chiara e immediata dell'oggetto di studio, stimolare la riflessione e la discussione, portare alla luce interpretazioni ambigue o conflittuali, confini, definizioni e gerarchie, significati soggettivi ed esperienze emotive e sensoriali. Il campionamento, in forma intenzionale, a palla di neve e di convenienza ha preso in considerazione la varietà dei background dei praticanti, per sesso, età, ruolo e tipo di carriera.

RISCHIO E CREATIVITÀ NEL “CIRCO CONTEMPORANEO”

Alcune caratteristiche fondamentali delle pratiche contemporanee di circo emergono dalla letteratura specializzata e dall'analisi delle rappresentazioni e dei significati che circolano nella comunità di pratica di riferimento.

Una delle principali caratteristiche del circo è la peculiare relazione con il rischio, o, meglio, con diversi tipi di rischio. In primo luogo, si tratta di un rischio fisico, quello che Goudard (2013) definisce il rischio «reale», e che implica la messa in gioco dell'integrità fisica del praticante. Questo tipo di rischio può comportare «dal cadere e prendersi una storta, al romperti un ginocchio, al rimanere paralizzati per il resto della vita, alla morte» [Leonardo, 23, studente professionale] ed è fondamentale nel distinguere il circo da altri tipi di attività artistiche in cui il corpo è coinvolto intensamente (Wallon 2013; Goudard 2013).

Questo tipo di rischio può essere definito come una componente fondamentale della pratica circense, un carattere distintivo e «congenito» [Chiara, 32, pro]. A questa forma di rischio è attribuita una delle funzioni simboliche essenziali del circo, quella di ricordare al pubblico, e ai praticanti stessi, «la fragilità» della condizione umana [Paolo, 30, pro]. L'apprendimento delle discipline circensi va di pari passo con la gestione di tale rischio, attraverso la graduale progressione della difficoltà dei trick eseguiti, la ripetizione, l'allenamento.

Vi sono poi altri tipi di rischio a cui i praticanti «relegano la propria vita» [Chiara, 32, pro]: il rischio artistico e imprenditoriale, e quello che, seguendo Goudard (2013), si può chiamare rischio narcisistico.

Il rischio artistico costituisce la base dell'innovazione circense (Wallon 2013). Implica scegliere «di non fare delle cose che facevano gli altri» [Michele, 29, pro], utilizzando piuttosto il proprio capitale corporeo ed emotivo al servizio di un processo creativo e di un prodotto artistico unico.

Il rischio imprenditoriale indica invece il rischio economico di sbagliare tipo e quantità di investimento: «il rischio più grande che vedo invece è che tu magari dedichi due tre quattro cinque anni alla scuola, hai speso dei soldi, ti sei andato a formare all'estero e poi alla fine il tuo spettacolo non funziona, o non lo vendi, quello è il rischio più grande, è un rischio imprenditoriale chiamiamolo così è al pari di un imprenditore di un'azienda» [Pietro, 32, pro].

Infine, il rischio narcisistico implica «prendere il rischio di...di perderti» [Maura, 33, pro] e mostrare qualcosa di personale, intimo: «uno fa delle cose sue, quindi il rischio è vai in piazza, vai davanti a un pubblico e fai un a merda...poi tornare a casa guardarsi allo specchio [è dura...] è una forma di esposizione [...] particolare nel mondo del circo» [Chiara, 32, pro].

Questo tipo di rischio implica rendere visibile e giudicabile agli altri il proprio sé, le proprie vulnerabilità e difetti. Richiede dunque un intenso lavoro espressivo, corporeo e emotivo – oltre che di costruzione dell'autenticità soggettiva e circense. Vi è in questo senso anche un «rischio sbrocco psicologico» dovuto al carattere estremamente richiedente della pratica, alla «troppa pressione tutta insieme», al dubbio costante di «aver sbagliato strada» e aver «buttato due anni», o al fatto che «vieni a sapere cose che non vuoi sapere di te» [Leonardo, 23, studente pro].

I rischi artistici, imprenditoriali e narcisistici sembrano preoccupare i praticanti più che il rischio fisico, poiché dipendenti da fattori esterni, legati a trasformazioni sociali ed economiche più ampie, meno controllabili. Mentre il rischio fisico è storicamente parte del «funzionamento ordinario» (Wacquant, 1995) delle pratiche circensi, i recenti cambiamenti verso le forme contemporanee di circo hanno creato nuove modalità di intendere il rischio in senso artistico ed economico.

La creatività e l'innovazione rappresentano un altro asse fondamentale lungo il quale i praticanti si collocano, costruiscono rappresentazioni e attribuiscono significato alle proprie pratiche. Da un lato, la creatività è definita come una carattere intrinseco e immutabile del circo: il circo è visto come spazio di «creatività, fantasia, immaginazione e libertà» (Circo El Grito 2013), pratica che permette a un peculiare spirito artistico di emergere, rifuggendo standard e convenzioni (MagdaClan 2015), una forma d'arte o intrattenimento di cui l'innovazione è il fulcro principale (Silva 2009; Viveiros de Castro 2007; Wall 2013).

Dall'altra parte, la creatività rappresenta il carattere distintivo del circo contemporaneo, in opposizione alle forme «anacronistiche» di circo tradizionale che offrono solo «divertimento» [Emanuele, 36, pro] e si pongono obiettivi principalmente quantitativi secondo «una mentalità di sfida, di sovvertimento delle leggi naturali, di continua sfida a Newton», tralasciando la sfida «sull'invenzione, sulla creatività» [esperto].

Infine, la creatività è definita come caratteristica principale del 'vero' circo contemporaneo, in opposizione a forme che Becker (1982) definirebbe commerciali o accademiche, e che le compagnie di circo cosiddetto 'alternativo' identificano come «ripetitive», «banali», «qualcosa di codificato e atteso dal pubblico» (Circo Paniko 2008); «un gioco di luci», vuoto, auto-celebrativo, che fa «la ricerca di tutto meno che del pubblico» (Frasca, 2015: 11).

CREATIVITÀ E PRESA DI RISCHIO COME ABILITÀ E RESPONSABILITÀ NELLA SOCIETÀ NEOLIBERALE

La presa e la gestione di rischi fisici non ha mai smesso di costituire una caratteristica distintiva e un indicatore di eccellenza e autenticità nelle performance e nelle pratiche circensi. Tuttavia, nel circo 'contemporaneo' – in cui l'opposizione tra nozioni di 'arte' e di 'exploit fisico' costituisce un elemento fondamentale (Salamero

2009) – a questa nozione di rischio fisico si sovrappongono il rischio artistico, imprenditoriale e narcisistico.

In questo senso, i nuovi significati e il valore fondamentale che rischio e creatività assumono nelle pratiche circensi contemporanee sia a livello personale che professionale mettono in evidenza più ampie dinamiche sociali. In quanto fondamentale principio di organizzazione ‘autonomo’ del campo circense, il rischio determina stili e parametri estetici. Tuttavia, acquisendo nuovi significati nel circo contemporaneo, il rischio rappresenta anche una nozione con cui i praticanti interagiscono con forze economiche e politiche eteronome, e tendenze tipiche di altri campi artistici e sportivi.

In particolare, l’interazione tra dimensioni autonome e eteronome nel campo circense è messa in luce dal ruolo che le nozioni di rischio giocano nei processi di costruzione di ideali di autenticità e creatività. Le dimostrazioni di ‘carattere’ (Goffman 1967) nella comunità di pratica circense sono legate ad una presa di rischio fisica significativa, consapevole e controllata, ma anche alla capacità di gestire condizioni di vita e di lavoro instabili e imprevedibili attraverso l’assunzione della responsabilità di essere creativi. Se da un lato questa rappresenta una strategia di adattamento a condizioni sociali, vincoli economici e scelte politiche, dall’altro la flessibilità, l’adattabilità e la creatività diventano, agli occhi dei praticanti, un segno di appartenenza autentica, “reale o genuina [...] costituita in relazione all’ ‘inautenticità’ e alla superficialità degli altri” (Wheaton & Beal, 2003: 159), e accumulata in forma di capitale subculturale.

Il focus sul rischio mette inoltre in luce la natura la centralità della rappresentazione nella costruzione di identità e cultura. A livello individuale come di gruppo, l’autenticità deve essere sempre messa in scena, fabbricata, immaginata (Grazian, 2010). In linea con quanto sostiene Goffman (1956), le esperienze autentiche si possono descrivere come quelle che accedono alle regioni di “backstage”, dove “riveliamo quelle che immaginiamo come i nostri sé autentici ai nostri intimi confidenti” (Grazian, 2003: 11).

Grazian (2010) sottolinea come pratiche estetiche emergenti quali ibridazione, ironia e trasgressione minano la rappresentazione di autenticità legate alla tradizione e all’essenzialismo. Nel circo contemporaneo, il virtuosismo, il rischio fisico e la messa in scena dell’insuccesso, della possibilità di fallire (Bouissac, 2012), rimangono categorie fondamentali per identificare una performance circense e distinguerla, ad esempio, da una teatrale o coreutica. Tuttavia, il recente status di arte guadagnato

dal circo aggiunge un livello interpretativo delle pratiche circensi contemporanee: la centralità della ricerca artistica, della coreografia o della drammaturgia, e della presa di rischio artistico e narcisistico.

Le performance di circo ‘contemporaneo’ implicano un carattere innovativo e creativo, che a sua volta si raggiunge attraverso una pratica disciplinata e intensa, lavoro corporeo e emotivo, e lealtà alla propria natura profonda e sé autentico. Per chiarire quest’ultimo aspetto, riporto il commento di uno degli artisti intervistati in questa ricerca a seguito di uno spettacolo di una famosa compagnia francese, che includeva elementi acrobatici di altissimo livello, coreografie danzate e gag comiche: “se vuoi danzare, o fare il clown, fatti uno stage [prima di metterlo in scena]. Sennò fai solo le madonne [passaggi e figure di elevata difficoltà tecnica]!” [note di campo, 6 ottobre 2015].

Da un lato, questo commento sembra contraddire l’enfasi sulla multidisciplinarietà e sulla necessità di contaminazione con altri generi, in particolare teatro e danza, nel circo contemporaneo. Dall’altro, sottolinea a mio avviso l’importanza acquisita dall’autenticità in una pratica culturale (o subculturale) come quella circense: al di là delle norme, delle regole di sicurezza e delle convenzioni estetiche, ciò che conta per un artista è la responsabilità di ricercare ed essere fedeli alla propria natura, al proprio sé.

La stretta relazione tra creatività, lealtà alla propria natura, e autenticità è significativa di come la messa in scena di quest’ultima possa trasformarsi in un “pericoloso numero di equilibrio” (Grazian, 2010: 195). Questa metafora circense è particolarmente appropriata se consideriamo le riflessioni di Stephens (2012) sul nesso tra l’attuale reinvenzione del circo e il paradigma economico neoliberale, secondo il quale l’essere artistica e creativa, oltre che finanziariamente indipendente, è diventato un dovere professionale e una responsabilità nei confronti del proprio ‘sé artistico’. L’autenticità è dunque legata in modo ambivalente alla creatività, dal momento che inserisce la nozione di sé unico su uno sfondo di valori e criteri culturali comuni.

La creatività riguarda l’autenticità poiché implica andare più a fondo del semplice “sviluppare uno stile personale di abbellimento” (Wilf, 2010: 571): richiede la capacità di decostruire e riconfigurare, oltre che perfezionare, le proprie abitudini e attitudini, complicando “la nozione culturale di padronanza pratica e corporea” (ibid). Essere

creativi implica, in altre parole, non solo conoscere se stessi, ma anche la capacità di utilizzare questa conoscenza per migliorare e cambiare abitudini e disposizioni.

In modo simile alla decostruzione “dell’idea del ‘genio creativo’ solitario” condotta da Florida (2012: 7), questa nuova centralità della creatività scarica un’ulteriore, gravosa responsabilità di ‘avere successo’ sull’individuo contemporaneo. Florida definisce il creative come il “nuovo mainstream” (: 7), attribuisce la capacità di essere creativi a “tutti noi” (: 19), sebbene questa vada coltivata attraverso la perseveranza e l’educazione, e individua nella creatività “la fonte da cui scaturiscono le nuove tecnologie, industrie e ricchezza, e tutte le altre belle cose dell’economia” (ibid: 15) – in altre parole, come la soluzione a tutte le crisi del nostro tempo.

Il caso del circo analizzato in questa ricerca mette in evidenza i meccanismi dell’ “ideologia della creatività [...] sia come elemento fondamentale della costituzione generale della forza lavoro creativa, e come un prodotto importante e prezioso” della stessa (Arvidsson, et al. 2010: 297), poiché rappresenta sia una base di identificazione e costruzione di soggettività contemporanee, sia una fonte di valore per la produzione artistica. Queste dinamiche, tipiche del settore culturale e artistico, riguardano ormai l’intera società. La normalizzazione del confluire di creatività e burocrazia, e di arte, lavoro e tempo libero nella società neoliberale implica che “proprio quando la produzione smette di essere il luogo specifico della formazione dell’identità, *esattamente nello stesso momento* si proietta su ogni aspetto dell’esperienza, inglobando le competenze linguistiche, le propensioni etiche, e le sfumature della soggettività” (Virno, 2004: 108).

L’attenzione ai concetti di rischio e creatività nel caso circense e nella società contemporanea chiarisce i meccanismi con cui la responsabilità di avere successo – nella vita come sul lavoro – è sempre più spostata sull’individuo e sollevata dalle strutture sociali e dalle istituzioni. La vita del performer circense – competente su più fronti, sempre attivo e entusiasta, creativo e originale, motivato nonostante la carenza di strutture, risorse e supporto, e le condizioni di lavoro inadeguate - diventa, in quest’ottica, un modello di “virtuosismo” (Virno, 2004) in cui le relazioni di lavoro si espandono all’intera vita del lavoratore e la forza lavoro non solo “produce”, ma “produce se stessa” (ibid: 12), abbattendo le distinzioni tra lavoro e spazi affettivi, tempo di produzione e tempo libero, soddisfazione personale e professionale.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- Arvidsson, Adam; Malossi, Giannino, and Serpica Naro. 2010. "Passionate Work? Labour Conditions in the Milan Fashion Industry." *Journal for Cultural Research* 14 (3): 295–309.
- Associazione Giocolieri & Dintorni. 2016. "Circosfera. Un Po' Di Storia." *Juggling Magazine*. <http://www.jugglingmagazine.it/new/index.php?id=501>.
- Associazione Giocolieri e Dintorni. 2015a. "Registro Nazionale Scuole Di Circo Ludico Educativo." *Juggling Magazine*. <http://www.jugglingmagazine.it/new/index.php?id=270>.
- . 2015b. "Registro Progetti Di Circo Sociale." *Juggling Magazine*. <http://www.jugglingmagazine.it/new/index.php?id=839>.
- . 2016. "Scuole Pro E Residenze." *Juggling Magazine*. <http://www.jugglingmagazine.it/new/index.php?id=36>.
- Bassetti, Chiara. 2009. "La Danza Come Agire Professionale, Corporeo E Artistico. Percorsi E Traiettorie, Saperi E Pretiche Quotidiane Nel Campo Italiano Della Danza." Università degli Studi di Trento.
- Becker, H.S. 1982. *Art Worlds*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press.
- Bouissac, Paul. 2012. *Circus as Multimodal Discourse. Performance, Meaning, and Ritual*. London and New York: Bloomsbury.
- Circo El Grito. 2013. "Chi Siamo." <http://www.elgrito.net/chi-siamo/>.
- Circo Paniko. 2008. "Filosofia." <http://circopaniko.myblog.it/2008/10/11/filosofia/>.
- Crossley, Nick. 2007. "Researching Embodiment by Way of 'body Techniques.'" *The Sociological Review* 55 (March): 80–94. doi:10.1111/j.1467-954X.2007.00694.x.
- Ferrero Camoletto, Raffaella. 2005. *Oltre Il Limite. Il Corpo Tra Sport Estremi E Fitness*. Bologna: Il Mulino.
- Florida, R. 2012. *The Rise of the Creative Class, Revisited*. New York: Basic Books.
- FNAS. 2015. "FUS: Sostegno a Strada E Pista." <http://www.fnas.org/news.asp?id=77>.
- Frasca, Salvatore. 2015. "La Balena Si Que Vale." *Juggling Magazine. Speciale*

Quinta Parete.

- Gilchrist, P., and B. Wheaton. 2011. "Lifestyle Sport, Public Policy and Youth Engagement: Examining the Emergence of Parkour." *International Journal of Sport Policy and Politics* 3 (1): 109–31.
- Goffman, Erving. 1967. "Where the Action Is." In *Interaction Ritual. Essays on Face-to-Face Behavior*. New York: Pantheon books.
- Goudard, P. 2013. "Esthétique Du Risque: Du Corps Sacrifié Au Corps Abandonné." In *Le Cirque Au Risque de L'art*, edited by E. Wallon. Actes sud - papiers.
- Grazian, David. 2003. *Blue Chicago. The Search for Authenticity in Urban Blues Clubs*. Chicago: The University of Chicago Press.
- . 2010. "Demystifying Authenticity in the Sociology of Culture." In *Handbook of Cultural Sociology*, edited by J.R. Hall, L. Grindstaff, and Lo Ming-Cheng. New York: Routledge.
- LaPresse. 2015. "Cirko Vertigo Riconosciuto Come Compagnia Circo Contemporaneo Stabile." <http://www.lapresse.it/cirko-vertigo-riconosciuto-come-compagnia-circo-contemporaneo-stabile.html>.
- MagdaClan. 2015. "Home Page." <http://www.magdaclan.com/it/#.V5ZvILjhBPY>.
- MiBACT. 2014a. "Decreto 1 Luglio 2014." *Gazzetta Ufficiale Della Repubblica Italiana n.191 Del 19/08/2014*.
<http://www.gazzettaufficiale.it/eli/id/2014/08/19/14A06454/sg>.
- . 2014b. "Decreto Direttoriale 20 Ottobre 2014 (FUS Circhi E Spettacolo Viaggiante)." http://www.spettacolodalvivo.beniculturali.it/index.php/normativa-teatro/doc_download/965-decreto-direttoriale-20-ottobre-2014-fus-circhi-e-spettacolo-viaggiante.
- . 2015a. "Decreto Direttoriale 9 Luglio 2015."
- . 2015b. "Decreto Direttoriale 9 Luglio 2015 (FUS Multidisciplinare)."
https://www.google.it/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=1&ved=0ahUKEwiPm5_dkLbNAhWEVhoKHfF8DnMQFggeMAA&url=http%3A%2F%2Fwww.spettacolodalvivo.beniculturali.it%2Findex.php%2Ftrasparenza%2Fdoc_download%2F1148-decreto-direttoriale-09-luglio-2015-fus-cir.
- Paechter, Carrie. 2003. "Masculinities and Femininities as Communities of Practice."

Women's Studies International Forum 26 (1): 69–77.

Regione Piemonte. 2015. "Residenze Artistiche."

<http://www.regione.piemonte.it/cultura/cms/spettacolo/progetti-speciali/residenze-artistiche.html>.

Salamero, Emilie. 2009. "Devenir Artiste de Cirque Aujourd'hui: Espace Des Écoles et Socialisation Professionnelle." Université de Toulouse III.

Sassatelli, Roberta. 2010. *Fitness Culture. Gyms and the Commercialisation of Discipline and Fun*. London: Palgrave Macmillan.

Senato della Repubblica. 2015. "Legislatura 17 Atto Di Sindacato Ispettivo N° 3-01748."

<http://www.senato.it/japp/bgt/showdoc/showText?tipodoc=Sindisp&leg=17&id=906711>.

Shapiro, Roberta. 2004. "The Aesthetics of Institutionalization: Breakdancing in France." *The Journal of Arts Management, Law, and Society* 33 (4): 316–35.

Silva, Erminia. 2009. "Circo-Teatro É Teatro No Circo." *Revista Anjos Do Picadeiro* 7: 32–51.

Stephens, Lindsay. 2012. "Rethinking the Political : Art , Work and the Body in the Contemporary Circus." University of Toronto.

Turner, Daniel. 2013. "The Civilized Skateboarder and the Sports Funding Hegemony: A Case Study of Alternative Sport." *Sport in Society* 16 (10): 1248–1262.

Virno, Paolo. 2004. *A Grammar of the Multitude: For an Analysis of Contemporary Forms of Life*. Los Angeles: MIT Press.

Viveiros de Castro, Alice. 2007. "A Arte Do Insólito." *Continente Cultural* 77.

Wacquant, Loïc. 1995. "Pugs at Work: Bodily Capital and Bodily Labour among Professional Boxers." *Body & Society* 1 (1): 65–93.

———. 2004. *Body and Soul: Notebooks of an Apprentice Boxer*. New York: Oxford University Press.

Wall, Duncan. 2013. *The Ordinary Acrobat*. New York: Vintage Books.

Wallon, E. 2013. "Introduction. La Gravité plus La Grace." In *Le Cirque Au Risque de*

L'art. Actes sud - papiers.

- Wenger, E. 2010. "Communities of Practice and Social Learning Systems: The Career of a Concept." In *Social Learning Systems and Communities of Practice*, edited by C. Blackmore, 125–43. London: Springer Verlag and the Open University.
- Wheaton, Belinda. 2004. "Introduction Mapping the Lifestyle Sport-Scape." In *Understanding Lifestyle Sports. Consumption, Identity and Difference*, edited by Belinda Wheaton. London: Routledge.
- Wheaton, Belinda, and Becky Beal. 2003. "'Keeping It Real'. Subcultural Media and the Discourses of Authenticity in Alternative Sport." *International Review for the Sociology of Sport* 38 (2): 155–176.
- Wilf, Eitan. 2010. "Swinging within the Iron Cage: Modernity, Creativity, and Embodied Practice in American Postsecondary Jazz Education." *American Ethnologist* 37 (3): 563–82.