

Di tentativi ed errori. Riflessioni sul rischio nel processo creativo nella danza e nel circo contemporanei

Andrea Zardi

ABSTRACT On trial and error. Reflections on risk in the creative process in contemporary dance and circus.

Within contemporary artistic production and its creative processes, the concept of “risk” takes on different meanings and unexpected, phenomenal values, particularly in contemporary dance and circus performances. A body on the edge of falling, an error, a successful action, or its failure acquire dramaturgical and aesthetic signifying power, open possibilities for new relationships with the spectator. The risk also acquires a subversive political value - when read from a cultural perspective - against the economics of success and productivity, especially in today’s artistic sphere. Different examples will be addressed in this contribution, drifting between dance and circus, to try to understand how “running the risk” is the way to harmonize to a more human dimension of the spectator.

KEYWORDS Contemporary circus, Dance Studies, Performance Studies, Funambulism, Neuro-aesthetic.

I. Introduzione

Non intendevo dire che un acrobata che opera a otto o dieci metri da terra debba rimettersi a Dio (alla Madonna, nel caso dei funamboli), e pregare e farsi il segno della croce prima di entrare in pista perché la morte è nel Circo. Parlavo all’artista soltanto, e al poeta. Se anche tu danzassi a un metro dal tappeto, la mia ingiunzione sarebbe la stessa. Si tratta, l’hai capito, della solitudine mortale, di quella regione disperata e fulgida in cui opera l’artista. Aggiungerò tuttavia che devi rischiare una morte fisica definitiva. Lo esige la drammaturgia del Circo. Insieme alla poesia, alla guerra, alla corrida, è uno dei pochi giochi crudeli che siano rimasti. Il pericolo ha una sua ragione d’essere: forzerà i tuoi muscoli alla precisione assoluta – giacché il minimo errore significherebbe una caduta – e dunque menomazione o morte –, e questa precisione sarà la bellezza della tua danza¹.

In questo intervento si intende utilizzare, all’interno degli studi culturali relativi alla danza e alle discipline circensi, un approccio semiotico volto a considerare gli

1. J. Genet, *Il funambolo* (1968), Adelphi, Milano 1997, p. 115.

aspetti comunicativi, estetici e sociali del rischio all'interno di queste manifestazioni culturali. Partendo da alcuni casi di studio emblematici si vuole comprendere quale sia il significato del rischio nelle sue varie declinazioni, in relazione al contesto culturale in cui si presenta e al modo in cui interviene nei processi creativi e negli eventi performativi contemporanei. La concretezza del limite, della soglia, del punto-di non-ritorno di un corpo destinato a cadere, trasformarsi, rivivere – o rimorire – caratterizza il senso della disciplina in modalità diverse: l'equilibrio della ballerina sulla punta, il funambolo sul filo, l'acrobata sul trapezio, il danzatore nell'atterraggio da un salto; in un certo senso la disciplina trasforma questa 'soglia' in un modello estetico che diventa motore creativo della forma teatrale. Il rischio in questo caso è legato a uno stato di estrema sospensione, un contatto con l'assoluto e il momento presente, ma allo stesso tempo controllo totale del corpo e delle proprie qualità, un gioco audace che Jean Genet aveva ben espresso nel brano citato in apertura. Si tratta di una condizione di soglia che ripone, da una parte, nella destrezza della tecnica la salvezza dalla caduta e dal rischio della morte, dall'altra vi è insita la simultanea comparsa e scomparsa di un qualsiasi atto performativo: «The act of disappearance can be witnessed only in the moment of its passing, at the threshold between presence and absence, between birth and death»². È necessario però precisare che questo senso di finitezza rafforza nella performance *tout court* il legame – ampiamente discusso da Peggy Phelan – con la questione della impermanenza: nella cultura occidentale la lotta per la conservazione e per la longevità viene disattesa dalla performance, votata invece alla fine e al fallimento: «learn to value what is lost, to learn not the meaning but the value of what cannot be reproduced or seen (again). It begins with the knowledge of its own failure, that it cannot be achieved»³. L'acrobata, il funambolo, la ballerina vanno incontro a questo rischio di fallimento, mettendo in azione un atto non produttivo, non replicabile: essi inseguono la propria «immagine che fugge e si dilegua su un fil di ferro»⁴.

La danza e il circo lavorano sul concetto di rischio in modalità totalmente differenti, non solo da un punto di vista fisico ma soprattutto sul piano drammaturgico ed estetico: nella prima il rischio si colloca, oltre a quello fisico insito nell'atleticità stessa richiesta dalla disciplina, nel tentativo di superare paradigmi estetici e tecnici radicati nello sguardo dello spettatore, mettendo in mostra spesso l'errore, il movimento disarmonico, oppure corporeità non convenzionali – come si vedrà più avanti – che assumono valore politico quando collocate in un dato contesto. Nel circo invece il rischio è una cifra costante nell'elaborazione del processo creativo e nel

2. H. Gilpin, *Lifelessness in movement, or how do the dead move? Tracing displacement and disappearance for movement performance*, in *Corporealities. Dancing knowledge, culture and power*, a cura di S. Leigh Foster, Routledge, London 1996, p. 109. Per un approfondimento sulla relazione tra arti circensi e corpo dal punto di vista politico-culturale si consiglia: P. Tait, *Circus Bodies: Cultural Identity in Aerial Performance*, Routledge, New York 2005.

3. P. Phelan, *Unmarked. The Politics of Performance*, Routledge, New York 1993, p. 152.

4. J. Genet, *Il funambolo*, cit. p. 119.

rapporto sia con lo spazio (il vuoto sotto la corda, l'equilibrio precario o l'azione acrobatica nella relazione con i *props* e con l'*apparatus*). Accomuna però questi due mondi il tentativo, seppur con modalità peculiari, di rappresentare il limite, mettendo lo spettatore in una condizione percettiva di totale disponibilità e di tensione, inventando dei vocabolari sempre più articolati che «allargano le possibilità di significazione del corpo umano»⁵ e relazionandosi con chi osserva lo spettacolo in senso metacinetico – come dimostrato anche dagli studi neuroscientifici⁶ – attraverso i sensi, la memoria, il proprio corpo, consapevole del «sentimento della morte, del nulla come limite, che accompagna sempre l'opera e la riflessione di Genet»⁷.

2. In procinto di cadere

La condizione di sospensione di un corpo che danza è anche lo stato di esistenza dello spettatore che osserva la danza: nel dialogo platonico creato da Valery fra Fedro, Erissimaco e Socrate, quest'ultimo vede in quello spazio di instabilità il senso di questa pratica, una «deliziosa sospensione d'ogni respiro e d'ogni cuore!»⁸ in cui l'essere precario è connaturato nella ragione stessa del movimento, un destino inesorabile nella danza per cui «non ci è dato di vederla se non come in procinto di cadere»⁹. Nel panorama della creazione coreografica il rischio non può essere considerato esclusivamente come una condizione fisiologica – connaturata all'esecuzione di un virtuosismo tecnico – ma può essere un modo, da una parte, per rileggere il corpo del performer secondo una nuova prospettiva più familiare agli studi culturali, come strumento nella relazione fra dimensione biologica, estetica e significazione sociale attraverso le tecniche che utilizza¹⁰. Dall'altra apre anche uno spazio per la creazione di nuove modalità compositive e nuove drammaturgie. Il corpo esposto del performer si fa portatore di segni legati all'identità, al genere, al contesto sociale e alle pratiche culturali che rappresenta¹¹: non può essere quindi concepito come uno strumento 'puro' con cui scrivere attraverso tentativi di astrazione e oggettivazione dello stesso, ma appartiene ad un individuo

5. S. Lisi, *Danza e Pensiero. Una nuova prospettiva*, in «Ágalma», XXXV, 2018, p. 80.

6. A. Zardi, E.G. Carlotti, A. Pontremoli, R. Morese, *Dancing in Your Head. An Interdisciplinary Review*, in «Frontiers in Psychology», 12, 2021, 649121 <<https://doi.org/10.3389/fpsyg.2021.649121>> (u.v. 12/10/2023).

7. G. Di Giacomo, *Il paradosso dell'apparenza nel teatro di Genet*, in «Comprendre. Revista catalana de filosofia», XIV, 2, 2012, p. 56.

8. P. Valery, *L'anima e la danza*, trad. di V. Ferrante, Ermes Jacchia, Vicenza 1933, p. 48. In originale: «Suspens délicieux des souffles et des cœurs!»; id., *L'ame et la danse*, Gallimard, Parigi 1944, p. 150.

9. Ivi, p. 82. In originale: «Nous ne la voyons jamais que devant tomber»; ivi, p.174.

10. Si fa qui riferimento alla definizione di *corpo semiotico* e *corpo trasformato*, «ed è il corpo stesso, nella sua condizione liminale, con la sua presenza danzante, a decostruire le iscrizioni e a porne altre in essere, a realizzare colle sue pratiche sempre nuove e possibili tattiche di resistenza», in A. Pontremoli, *Pensare il corpo danzante*, in «Ágalma», XXXV, 2018, p. 27.

11. Si fa qui riferimento alla definizione del corpo come «articolatore liminale fra natura e cultura», in A. Pontremoli, *Pensare il corpo danzante*, in «Ágalma», XXXV, 2018, pp.18-31.

formato – e deformato – da una determinata cultura¹². Questa condizione comporta che una pratica culturale si articoli all'interno di rapporti di potere, tradizioni estetiche e tecniche che plasmano il corpo e lo mettono ogni volta in una condizione di confronto/scontro con tali tradizioni, con le parole di Mark Franko: «The human body as instrument and/or medium raises issues that have been ignored by classical aesthetics»¹³.

Da un punto di vista fisiologico la messa in pericolo del corpo crea, sia nel performer che nello spettatore, una condizione di tensione, attenzione e risposta nei confronti di ciò che sta avvenendo, amplificando la comunicazione fra i due poli di questa comunicazione. Trovarsi in uno stato di rischio, in cui la libertà fisica e psicologica viene limitata da una condizione ambientale, comporta l'accrescimento delle proprie capacità propriocettive e di controllo sul proprio corpo al fine di portare a compimento l'azione all'interno di quella condizione, ad ogni costo: in particolare il performer durante l'esecuzione aumenta la capacità di memorizzazione e gestione dello stress come dimostrato dagli studi neuroscientifici degli ultimi dieci anni¹⁴.

Oltre al processo fisiologico, il rischio comporta anche una frattura nel rapporto armonico fra azione artistica, ricezione e dispositivo narrativo: il corpo del performer – che sia di circo o di danza – che esegue l'azione in una condizione di pericolo e di non prevedibilità per lo sguardo non necessita di un contorno testuale, di una sovrastruttura narrativa o di 'pretesti' per esistere, ma basta per aprire una relazione con lo spettatore in quanto spogliato da ogni cornice, totalmente concentrato nella sopravvivenza che è già relazione. Questa consapevolezza era già presente in alcune forme della *postmodern dance*, ad esempio nei *Roof Pieces* o in *Man walking down the side of a building* di Trisha Brown (1970), dove la danza avviene in una prospettiva verticale, agganciata al tetto di un palazzo grazie ad una fune o nell'esperienza del *nouveau cirque* con l'estetica caotica e brutale del circo Archaos¹⁵. Questa condizione ricorda il teatro di Artaud nel rinomato concetto di *crudeltà* come «rigore, applicazione e decisione implacabile, determinazione irreversibile, assoluta. [...] La crudeltà è prima di tutto lucida, è una sorta di rigido controllo, di sottomissione alla necessità. Non si ha crudeltà senza coscienza, sen-

12. Cfr. U. Volli, *Il corpo della danza. Vent'anni di Oriente Occidente*, in «Incontri internazionali di Rovereto Danza Teatro», Osiride, Rovereto 2001.

13. M. Franko, *Writing for the body. Notation, Reconstruction, and Reinvention in Dance*, in «Common Knowledge», XVII, 2, 2011, p. 329.

14. Cfr. M. Puttke, *Learning to dance means learning to think!*, in *The Neurocognition of Dance. Mind, Movement and Motor Skills*, a cura di B. Bläsing, M. Puttke, T. Shack, Routledge, New York 2010, pp. 101-114; B. Bläsing et al., *Neurocognitive control in dance perception and performance*, in «Acta Psychologica», CXXXIX, 2, 2012, pp. 300-308.

15. La questione dell'estetica postmoderna ritorna anche nell'opera di diverse compagnie del breve periodo del *nouveau cirque*, un «modello di circo delle attrazioni acrobatiche, 'uscito dal caos' e del tutto indifferente alle forme, così come indicato dal ghignante motto della compagnia ('on en a rien à foutre') che letteralmente 'se ne fotte'», in V. Iacobini, *L'irresistibile inventiva della pista. Breve storia del nouveau cirque*, in «Acting Archives Review», I, 1, 2011, p. 162.

za una sorta di coscienza applicata. È la coscienza a conferire all'esercizio di qualsiasi atto della vita un colore di sangue, una nota crudele, perché è chiaro che la vita è sempre la morte di qualcuno»¹⁶.

In questo gioco assume un ruolo importante l'intersoggettività nello sguardo dello spettatore che si appropria di ciò che accade per poter compiere il proprio ruolo: questo archetipo della percezione viene già trattato nelle teorizzazioni estetiche del Settecento, definito per l'appunto il secolo che «ha teorizzato l'inevitabilità del rischio»¹⁷. Dobbiamo infatti al contributo di Jean-Baptiste Du Bos la formulazione di una teoria delle emozioni legata al piacere dell'opera d'arte che prende in considerazione l'appagamento estetico nella connessione con «la consapevolezza di un pericolo, la percezione di una sofferenza, la paura di una catastrofe, a lungo presentite, suscitano un'inquietudine tanto più intensa quanto più lontano appare l'epilogo. L'arte si affranca dall'istinto di conservazione, spingendo la potenza del bisogno fino a farne desiderio appassionato»¹⁸.

La consapevolezza del rischio si accompagna con la percezione dello stesso da parte di chi assiste all'azione: l'adrenalina di cui noi tutti abbiamo esperienza è qualcosa che ha sempre giocato un ruolo importante nella performance dal vivo, a partire dai combattimenti dei gladiatori, fino ad arrivare alla giocoleria, al funambolismo, alle danze tradizionali che richiedono notevoli competenze acrobatiche (come, ad esempio, le danze tradizionali georgiane).

La dinamica del pericolo – in particolare nella danza – si esplica in questa sottile frattura fra la coscienza di essere fruitori di un oggetto artistico, realizzato da corpi consapevoli, allenati ed esperti e quello stato di sospensione dato dalla possibilità che l'errore minimo può causare il fallimento dell'azione e la corruzione definitiva dell'oggetto artistico: l'estetica occidentale difatti non prevede né contempla la possibilità dell'imperfezione. Il paradigma della classicità, della perfeibilità armonica e il valore semantico dell'opera hanno plasmato non solo la modalità di realizzazione dell'oggetto artistico, ma anche la forma della percezione stessa dello spettatore: il fallimento, accadimento che impedisce il raggiungimento di un obiettivo, all'interno del processo di fruizione artistica presuppone l'impossibilità di raggiungere la finalità dell'opera.

16. A. Artaud, *Le Théâtre et son double*, Editions Gallimard, Parigi 1964; trad. it. A. Artaud, *Il teatro e il suo doppio*, Einaudi, Torino 2000, pp. 216-217.

17. M. Mazzocut-Mis, *Il senso del limite. Il dolore, l'eccesso, l'osceno*, Le Monnier, Milano 2009, p. 136.

18. M. Mazzocut-Mis, *Corpo e voce della passione. L'estetica attoriale di Jean-Baptiste Du Bos*, LED, Milano 2010, p. 14. Secondo l'analisi lucida e chirurgica di Jean Baptiste Du Bos, la distinzione fra "passioni reali" e "passioni artificiali" si delineano sulla natura delle conseguenze a cui portano, sovente spiacevoli e di cattiva natura. L'arte produce oggetti che in noi suscitano passioni artificiali attraverso processi di imitazione che ci portano a provare emozioni reali e concrete: «Arriviamo a teatro, pronti per quello che vedremo; inoltre ci passeranno continuamente sotto gli occhi centinaia di cose che da un attimo all'altro ci faranno ricordare il luogo in cui ci troviamo e cosa siamo. Lo spettatore conserva dunque il suo buon senso malgrado la più viva emozione. Ci si appassiona senza sragionare», in J.B. Du Bos, *Riflessioni critiche sulla poesia e sulla pittura*, Guerini e associati, Milano 1990, p. 129.

Quale finalità? Quale obiettivo? L'opera d'arte nel contesto culturale occidentale si definisce storicamente anche – ma non solo – attraverso la sua utilità pratica: un'espressione di dominio politico nelle società disciplinari, come sottolineato da Alessandro Pontremoli in riferimento alle corti del Quattrocento, in cui la danza assolve alla funzione di «partecipare attraverso il disciplinamento dei corpi alla costruzione del dispositivo di potere della società di corte»¹⁹, fino alla contemplazione estetica finalizzata al piacere, ad una *katharsis* platonica, estasi immediata dell'intelligibile. L'ipotesi di un fallimento si configura come un corto circuito nella concezione di arte come qualcosa che debba perseguire – e realizzare – un obiettivo, aprendo a nuove possibilità di riprogettare l'opera, riarticolarne i discorsi, trasformarne gli esiti: «il fallimento è la condizione necessaria al moto del pensiero perché lo mina nelle sue certezze e lo potenzia insinuando il dubbio e l'inquietudine»²⁰. Il rischio è connotato all'impossibilità di riprodurre in maniera identica il movimento, il gesto, l'azione, la presa, la naturale evanescenza dell'accadimento artistico che non può essere ripetuto se non apportando un cambiamento, modificandone la sostanza: ciò che deve accadere in un solo istante corre un rischio ancor più alto, deve compiersi in un momento che non potrà essere replicato in maniera identica, né osservato con lo stesso sguardo²¹.

Il panorama creativo che ha caratterizzato la nuova creazione coreografica negli ultimi decenni ha riservato ampio spazio alla riflessione sul valore del corpo nell'azione di danza – sovente addentrandosi in impenetrabili concettualismi – avviando però un processo di de-spettacolarizzazione dell'oggetto artistico, ripensamento dell'azione coreica al di fuori dell'inquadramento narrativo e delle estetiche simmetriche, perfette e confortanti tipiche della cultura teatrale occidentale. In questo cambiamento i processi creativi lasciano sempre minor spazio alla separazione tra autorità creatrice (il/la coreografo/a o regista) e i/le performer, ma i ruoli si intersecano sempre più frequentemente per cui l'azione scenica è frutto di uno stretto dialogo tra questi due ruoli e sovente nasce direttamente dal materiale creato da tutte le persone coinvolte: l'improvvisazione diventa uno strumento inesauribile di creatività e riscoperta che opera nella contingenza, utilizza la tecnica incorporata per agire in maniera fluida all'interno di ogni situazione, esponendo però il corpo – e la performance – ad una nuova grammatica, esponendosi al rischio del fallimento²². L'improvvisazione richiede di riformulare interamente il carattere estetico del

19. A. Pontremoli, *Danzare l'armonia. L'incontro tra musica e danza nelle corti italiane del XV secolo*, in «CoSMo. Comparative Studies in Modernism», XVI, 2020, p. 12. Per un ulteriore approfondimento sulla disciplina coreica come incorporazione del potere si consiglia: A. Pontremoli, *La danza nelle corti di antico regime. Modelli culturali e processi di ricezione fra natura e arte*, Edizioni di Pagina, Bari 2015.

20. T. Macri, *Fallimento*, Postmedia Books, Milano 2017, p. 8.

21. Questo tema è strettamente legato al concetto di *Vanishing point* teorizzato in M. Siegel, *At the Vanishing Point. A Critic Looks at Dance*, Saturday Review Press, New York 1972 e alla celebre espressione di Peggy Phelan: «performance's only life is in the present», in P. Phelan, *Unmarked. The politics of performance*, Routledge, Londra 1993, p. 146.

22. «Chi improvvisa, non potendo tornare sui propri passi e non potendo aspettare di disporre di risorse migliori di quelle che effettivamente ha, sembra esposto in modo diretto al rischio del falli-

materiale emerso, non fruibile secondo categorie precettive ma domanda allo spettatore la stessa disponibilità a condividere il successo, o meno, di quell'esperienza: «gli artisti interpellano direttamente il pubblico, riferendosi pragmaticamente alla situazione performativa di cui è parte, coinvolgendolo non solo cognitivamente, ma anche affettivamente e fisicamente»²³. L'estetica dell'improvvisazione si pone quindi in una posizione diversa da una valutazione formale e normativa, ma avviene – se avviene – in un momento di incontro, in uno stato d'eccezione permanente, ci richiede di «pensare l'estetica come una disciplina allo stesso tempo sistematica e strutturalmente instabile, precaria e aperta, cercare il fatto estetico in un equilibrio sempre fragile tra naturalismo e culturalismo, riconoscere una piena autonomia cognitiva alla sfera sensibile»²⁴.

L'improvvisazione si lega ad un agire rischioso, come sostiene Bertinetto, «espo-
sto al rischio del fallimento, ma anche capace di realizzare creativamente la sua
libertà»²⁵: è dunque, dal punto di vista politico e culturale, anche una *estetica del
fallimento* che assume un valore rivoluzionario, all'interno delle politiche neoliberiste
che promuovono la costante efficienza della prestazione, della riproduzione
e della disciplina. Nella società capitalistica i comportamenti non produttivi, fallimentari
e non simmetrici, devianti rispetto alla norma disciplinare si pongono in
senso antagonista attraverso la loro indefinitezza e instabilità: modalità di comporta-
mento *queer* che smantellano alla base «le logiche del successo di cui sono intri-
se le nostre vite, per dirci che in determinate circostanze fallire, perdere, dimenti-
care, disfare, annullare, sfigurare, non sapere, possono essere modi di stare al
mondo più creativi, più collaborativi e più sorprendenti»²⁶. Il danzatore abdica al
totale controllo sul proprio corpo e sul proprio gesto dato dalla tecnica e dalla
coreografia, introducendo una interferenza che rompe la prevedibilità sia nei con-
fronti dello spettatore sia nella propria, solitamente indirizzata all'ottenimento di
un risultato ben chiaro ed orientata al totale controllo degli accadimenti. Jacques
Gaillard definisce questa sospensione del controllo a priori del corpo attraverso
l'improvvisazione come un «*tourne attentionnel*»²⁷ che predispone a una posizione
di accoglienza, di disponibilità, continuità tra l'intenzione e i mezzi adattati per la
sua realizzazione. L'insorgere di un imprevisto porta a dover adottare una nuova

mento, dovendosi accontentare di esiti solo parzialmente soddisfacenti. Allora perché improvvisare in arte, se non si è costretti a farlo?», in A. Bertinetto, *Estetica dell'improvvisazione*, il Mulino, Bologna 2021, p. 33.

23. Ivi, p. 68.

24. G. Di Liberti, *Du Bos e il sistema (precario) dell'esperienza estetica*, in «Aesthetica Preprint» CXIII, 2020, p. 121.

25. A. Bertinetto, *Estetica dell'improvvisazione* cit., p. 31.

26. J. Halberstam, *L'arte queer del fallimento*, Minimum Fax, Bologna 2022, p. 9 (ed. or. *The Queer Art of Failure*, Duke University Press, Durham 2011).

27. J. Gaillard, *L'improvisation dansée : risquer le vide. Pour une approche psycho-phénoménologique*, in *Approche philosophique du geste dansé. De l'improvisation à la performance*, a cura di A. Boissière, C. Kintzler, Presses universitaires du Septentrion, Villeneuve d'Ascq 2006 (open access: 20 marzo 2020 <https://books.openedition.org/septentrion/70073>), pp. 71-80.

attitudine verso l'esterno – verso chi osserva – chiede la creazione di un vuoto e di mettersi in gioco con il momento presente, di porsi quindi in una condizione di rischio:

Improviser n'invite pas, comme le formule consacrée le laisserait entendre, à se risquer au vide, mais à risquer l'expérience de l'évidement en une capacité de suspendre les habitudes pour répondre à l'imprévu. Il apparaît ainsi que l'impression de vide est un artefact sensoriel lié à la façon dont nous sommes habitués à répondre à l'imprévisible, souvent en allant chercher en nous des réponses connues pour tenter de juguler l'inconnu!²⁸

3. «Ever tried. Ever failed. No matter. Try again. Fail again. Fail better»²⁹

L'improvvisazione è una degli strumenti sviluppati per riformulare nuove estetiche, attuare una liberazione senza precedenti dalle forme, dalle linee e da concezioni estetiche radicate. L'opera di Steve Paxton – ad esempio – nella *Contact improvisation* vede nel rischio un valore primario, dove la spontaneità, l'equilibrio fra le parti coinvolte e la sensazione istantanea rivestono un ruolo fondamentale nella costruzione della danza. Lo stesso Paxton riserva una grande importanza alla piena coscienza di ciò che si sta compiendo con il corpo: per spingersi al limite vertiginoso del controllo fisico «la coscienza doveva stare all'erta e in tempo reale con il corpo. Doveva essere un testimone»³⁰. Il valore politico di questo *fare coreografico* è basato anche sul valore culturale del contatto e del rapporto delicato fra libertà e controllo durante l'improvvisazione: Tiffany E. Barber legge la *contact improvisation* sotto questa prospettiva prendendo in esame lo spettacolo *THEM* (1986, *Performance Space 122*) di Ishmael Houston-Jones, incentrato sull'epidemia di AIDS e sul rapporto con le comunità nere e discriminate negli Stati Uniti. Il contatto fisico assume un valore molto specifico se rapportato al tema inscritto nel lavoro:

THEM pone al centro dell'attenzione un intenso contatto uomo a uomo/donna a donna per contestare idee normative quali quelle riguardanti l'abilità e la disabilità, l'estetica e la malattia. La *pièce* prende inoltre in considerazione la dimensione di blanda democrazia nella quale si muove la tecnica della *Contact improvisation*. In poche parole, se la posta in gioco era alta, i rischi lo erano ancora di più. [...] I movimenti improvvisati e coreografati dei corpi di *THEM* – marcati dalla differenza ses-

28. *Ibid.*

29. S. Beckett, *Worstward Ho*, Grove Press, New York 1983, p. 8.

30. S. Paxton, *Cenni sulle tecniche interiori*, in *Il punto di vista della mela: storie, politiche e pratiche della Contact Improvisation*, a cura di E. Bigé, F. Falcone, A. Godfroy, A. Sini, Piretti Editore, Bologna 2021, p. 265.

suale e da un rifiuto fobico della malattia non erano più corpi estetici, erano corpi politici³¹.

Spostando invece lo sguardo nella contemporaneità, alla danza definita del *terzo paesaggio*³² – espressione utilizzata da Alessandro Pontremoli e Fabio Acca, mutuata da Gilles Clément – si trovano artisti che fanno parte di una recente generazione di *dancemakers*, nata all'interno della crisi economica riverberatasi gravemente sul settore dello spettacolo dal vivo, che si è orientata verso strategie di sopravvivenza al di fuori dai circuiti teatrali stabili del potere. Una generazione che ripensa la danza attraverso «poetiche nelle quali le tecniche non vanno intese come messa in forma prescrittiva di corporeità virtuosistiche, ma come strumenti di conoscenza»³³. Per questa generazione il rischio riveste un ruolo estremamente diversificato, a seconda della tipologia di prodotto coreografico che si prende in considerazione: la danza si lega al processo creativo, come atto di resistenza contro i virtuosismi della prestazione tecnica e formalista. Nella produzione artistica a cui facciamo riferimento possiamo ritrovare alcune dei concetti già ampiamente trattati in letteratura: vi è una rottura dei livelli di *mimesis* a cui i secoli precedenti nelle prassi del balletto accademico – e di molte espressioni della *modern dance* – ci hanno abituato, aprendo invece il campo ad artisti che si assumono un rischio formale e politico, utilizzandolo come strumento funzionale alla drammaturgia del prodotto artistico: l'errore, la deviazione rispetto alla norma, la non conformità alle attese sono eventualità che cambiano il corso dell'opera e ne svelano nuove possibilità. Roberto Giambrone, evidenzia anche qui una deviazione rispetto al conosciuto:

Nella perfetta architettura coreografica della messa in scena, in un sistema rigido, frutto di una rigorosa disciplina (quella del balletto classico) che aspira alla perfezione della macchina, qualcosa freme in nome del corpo. In questa zona limite, in questo impercettibile scarto rispetto alla norma, in questa frattura della forma, si gioca artaudianamente il senso ultimo del teatro, il suo rapporto con la vita, lo iato tra verità e finzione, tra normalità e follia, tra vita e morte³⁴.

Mi riferisco in particolare al lavoro sul rischio di Alessandro Sciarroni, non propriamente un coreografo, ma definibile come un regista che lavora su un impianto concettuale di matrice duchampiana – attraverso l'uso del *ready-made* – nell'ambito della danza, del teatro e delle arti visive, il quale ha vinto nel 2019 il

31. T.E. Barber, *Noi, THEM, una danza ad alto rischio*, in *Il punto di vista della mela*, cit., p. 174.

32. A. Pontremoli, *La danza 2.0. Paesaggi coreografici del nuovo millennio*, Laterza, Roma-Bari 2018; F. Acca, *Scena anfibia e Nuova Danza*, in *Ivrea Cinquanta. Mezzo secolo di Nuovo Teatro in Italia 1967-2017*, Akropolis Libri, Genova 2017.

33. A. Pontremoli, G. Ventura, *La danza, organizzare per creare. Scenari, specificità tecniche, pratiche, quadro normativo e pubblico*, Franco Angeli, Milano 2019, p. 134.

34. R. Giambrone, *Il corpo isterico. Follia e disciplina nella danza contemporanea*, in «Danza e Ricerca. Laboratorio di studi, scritture, visioni», III, 1, 2011, p. 79.

Leone d'Oro per la danza alla Biennale di Venezia. Il *ready made* come principio compositivo nella danza era stato introdotto da Cunningham nella sua riflessione sull'opera di Duchamp, per il particolare gusto di trasformare la banalità dell'oggetto quotidiano in un gesto artistico, sottraendo l'elemento naturale dalle sue opere. Le figure del vocabolario classico-accademico nel lavoro di Cunningham funzionano come gli oggetti 'pronti' che agiscono nell'arte di Duchamp: oggetti (come i passi codificati) esistenti già tangibilmente e quindi provenienti da una realtà 'esterna' al prodotto artistico: il *ready-made* è qui concepito come *reductio ad absurdum* del principio di oggettualità. Si ricerca il materiale essenziale, vale a dire il movimento che deve 'essere', non significare qualcosa al di là di sé stesso³⁵.

La figura di Sciarroni è emblematica per la modalità creativa che intraprende, controcorrente rispetto alla costante bulimia produttiva di un sistema che calcola la qualità artistica solo in termini di numero di repliche: in questo sistema vi sono degli artisti che, con le parole di Sergio Lo Gatto, «accettano il rischio della deriva, annullano codici convenzionali affermandone di personali e si lasciano andare a potenti rigurgiti di creatività»³⁶. In *FOLK-S will you still love me tomorrow?*, ad esempio, lavoro di Sciarroni del 2012, le percussioni sul corpo e gli schemi coreografici rimettono in gioco le figure e l'iconografia delle danze tirolesi, in un'estenuante gioco di ossessive ripetizioni coreografiche che perdura fino a che l'ultimo spettatore non sia uscito dalla platea. Sciarroni si assume qui il rischio di una fine che potrebbe non arrivare mai, a costo dell'estenuazione dei danzatori, in una sfida senza tempo fra spettatore e performer.

Un altro esempio di come questa nuova modalità creativa non si limiti alla messa in forma di una coreografia, ma coinvolga i performer in un approccio laboratoriale nella costruzione del prodotto-spettacolo attraverso il metodo euristico del *trial-and-error*, è *UNTITLED_I will be there when you die*, un'opera in cui Sciarroni esplora la dimensione ripetitiva ed infinita dei numeri della giocoleria circense. Emerge con chiarezza, in questo lavoro, la valorizzazione della possibilità dell'errore, la presa in carico del rischio di far cadere l'oggetto, l'accettazione del fallimento del virtuosismo: «l'errore [...] diventa una metafora delle nostre cadute, delle nostre risalite, della maniera in cui continuiamo a insistere contro qualcosa verso il quale è impossibile vincere»³⁷. L'interesse di Sciarroni per l'esplorazione di questi processi è evidente in questo lavoro, nel quale la pratica circense della giocoleria di lancio – detta *toss juggling* – viene spogliata dagli stereotipi «cui viene comunemente associata nell'immaginario collettivo ed esplorarla in quanto linguaggio». Sciarroni lavora con giovani e molto abili performer circensi chiama-

35. A. Zardi, *La sopravvivenza delle forme. Gli Schémata come memoria incarnata nella danza*, in «Mantichora», XI, 11, 2020, p. 168.

36. S. Lo Gatto, *Folk-s. La tradizione ritmica di Alessandro Sciarroni*, in «Teatro e Critica», 23 ottobre 2012, <<https://www.teatroecritica.net/2012/10/folk-s-la-tradizione-ritmica-di-alessandro-sciarroni/>>.

37. A. Bozzaotra, *Teofanie eretiche. Sulla poetica di Alessandro Sciarroni*, in «Danza e Ricerca. Laboratorio di studi, scritture, visioni», VII, 7, 2015, pp. 86-87.

ti a sospendere l'azione ad ogni caduta delle *clavette*, sottolineandone a livello percettivo la simbologia esistenziale. La possibilità dell'errore e del rischio nel momento della performance è un'eventualità che la danza tradizionalmente intesa non contempla, perché sbavature, asimmetrie o errori non sono tollerati. La dimensione dell'inesattezza e del disguido nella creazione di Sciarroni – e più in generale nel panorama della contemporaneità – è invece un punto di svolta per sintonizzarsi con la dimensione più umana dello spettatore, esplora il fallimento non per reclamare un riscatto ma «per comprendere nell'esibizione performativa anche ciò che si sottrae ai riti spettacolari del compiuto e del successo» (Tomassini 2017: 170)³⁸. Ci troviamo in linea con la rottura anti-mimetica dei regimi rappresentativi descritti da Jacques Rancière – anticipati all'inizio di questo intervento – in una rivoluzione estetica la quale afferma «che non vi sono soggetti nobili o poco elevati, che tutto è soggetto dell'arte»³⁹.

I processi creativi a cui Sciarroni lega la sua dimensione poetica sono strettamente connessi ai percorsi interdisciplinari che la danza ha progressivamente costruito nella seconda metà del Novecento. Artisti e artiste non si limitano alla costruzione di uno spettacolo attraverso la scrittura spaziale dei corpi dei loro performer, ma si coinvolgono direttamente – collettivamente – all'interno di una ricerca, che può passare attraverso il dialogo con altri artisti e con gli spettatori. È un approccio di tipo laboratoriale che vede la creazione di un'opera attraverso un meccanismo basato sul tentativo, quindi sul rischio di un errore e di un eventuale fallimento. Questo cambiamento di prospettiva nelle creazioni di Alessandro Sciarroni, come di tanti altri, risponde all'idea di un rischio che l'artista corre nell'avanzare processi creativi in momenti di fragilità, assoggettandoli a riflessioni e valutazioni dirette, senza la 'protezione' della messa in scena.

Sul delicato equilibrio tra euforia del successo e rischio di fallimento si colloca anche il lavoro di Marco D'Agostin e Chiara Bersani *The Olympic Games* (2017). In scena i due artisti con Marta Ciappina e Matteo Ramponi condividono l'euforia, l'ambizione, lo sforzo nella corsa verso un traguardo. Non è l'esito della gara il punto centrale di quest'opera, ma tutto il percorso di limiti, rallentamenti, sfide e assenze che si pongono davanti agli occhi del pubblico mentre i performer si alternano sul *tapis roulant*. Un pubblico che però rimane estraniato da quella successione di prestazioni: non può esserne veramente parte, non può rispondere all'invito lanciato in scena da D'Agostin: *non lasciateci soli. You can come closer*. Il tema del rischio emerge nel momento in cui sul *tapis roulant* sale Chiara Bersani, artista affetta da osteogenesi imperfetta, che procede nella sua sfida guardando serena verso il pubblico: il suo viso prende colore, il corpo si sforza e la fatica diventa evidente. In questo lavoro si opera su una riscrittura metalinguistica con il linguaggio dello sport e con la sua competitività. Lo spettatore è anch'egli sotto sforzo,

38. S. Tomassini, *Alessandro Sciarroni. Vita queer dei dettagli*, in «L'official Art», II, ottobre 2017, p. 170.

39. J. Rancière, *Il destino delle immagini*, Pellegrini, Cosenza 2007, p. 153.

non può fare niente se non accettare l'agonismo di questa sfida, davanti all'evidente differenza tra il corpo di Chiara e quello dei performer: una distanza che si spiega allo sguardo del pubblico ma che si concilia nel finale dove tutti guardano nella stessa direzione. Il limite della fatica, la consapevolezza della sua verità mette chi osserva in una condizione di difficoltà, nella tentazione di volgere lo sguardo altrove.

4. «Il lungo cammino verso la perfezione è orizzontale»⁴⁰

Per questa ragione molte delle opere di Sciarroni possono essere studiate ricorrendo proprio agli strumenti di analisi di un ambito affine – quasi sempre trascurato – dello spettacolo dal vivo, il circo, dove il rischio è la cifra costante dell'azione. Il circo – sin dal Settecento e nelle sue evoluzioni lungo tutto il secolo successivo – si caratterizza per essere una forma spettacolare votata alle ibridazioni del linguaggio e alla combinazione di varie professionalità, per lungo tempo in conflitto con il sistema teatrale ufficiale ma sempre tenace nel perseguire esiti spettacolari attraverso l'acrobazia e la condensazione di gesti e virtuosismi coreografici⁴¹.

Negli ultimi decenni – a partire dagli anni Settanta – il circo è protagonista di alcuni consistenti cambiamenti, sia nella rottura con le forme desuete e gli schemi conosciuti del teatro tradizionale, sia nell'accesso a festival e contesti prima legati esclusivamente alla prosa e alla danza⁴². Il rinnovamento principale viene individuato in Francia con il *Nouveau Cirque*, il quale – fra le altre caratteristiche – cerca di unire gli elementi dell'arte circense con le tecniche del teatro, passando dal concetto di “numero di circo” a quelli di regia e di drammaturgia del circo attraverso lo sguardo delle altre arti; oltre a questo, si assiste alla nascita di scuole pubbliche riconosciute dallo Stato francese come CNAC (*Centre National des Arts du Cirque*) e all'affermazione su scala internazionale del *Cirque du Soleil*. Il nuovo circo rivendica la tensione con la tradizione dei prodigiosi numeri basati sulla tensione nello spettatore, il coinvolgimento degli animali, l'esotismo colonialista e

40. P. Petit, *Trattato di funambolismo* (1985), Ponte alle Grazie, Milano 2009, p. 107.

41. In particolare si evidenzia l'evoluzione della figura acrobatica del clown con Joseph Grimaldi nell'Ottocento, approfondita da P. Degli Esposti, *Arte e passione. Gli attori nel teatro europeo del XIX secolo*, Dino Audino, Roma 2023. L'ibridazione fra acrobazia, linguaggio teatrale e danza avviene progressivamente tra Settecento e Ottocento a partire dall'Europa verso l'America e l'Australia nel passaggio tra maestri e allievi, in una costante migrazione, attraverso l'innovazione delle forme spettacolari: cfr. E. Mazzoleni, *Le origini del circo moderno. Le migrazioni e gli intrecci drammaturgici dei circhi Astley, Ricketts e Chiarini*, in *Intrecci. Incontri tra teorie e prassi attoriche e coreutiche nel passaggio tra Otto e Novecento*, a cura di P. Degli Esposti, Edizioni di Pagina, Bari 2020, pp. 86-96.

42. Per una sintetica ma esaustiva esposizione si consiglia il volume di A. Serena, *Storia del circo*, Mondadori, Milano 2008; A. Cervellati, *Storia del circo*, Poligrafici il Resto del Carlino, Bologna 1956; D. Jando, *Histoire mondiale du cirque*, Jean-Pierre Delarge, Parigi 1977; J. Greenwood, *The Circus. Its Origin and Growth prior to 1835*, Hobby House Press Washington 1962; E. Mazzoleni, *Arti sceniche in viaggio. Circo, pantomima e vaudeville dall'Europa al Nord America (secoli XVIII-XIX)*, Tab edizioni, Roma 2023; G. Speaight, *A History of the Circus*, The Tantivy Press, Londra 2012; *The Circus. 1870-1950*, a cura di N. Daniel, Taschen, Colonia 2008.

un'estetica *camp*, come sostiene Valerio Iacobini: «fra i caratteri propri del nuovo circo, va qui ribadita ulteriormente la capacità d'osmosi con le altre arti, per lo più dovuta alle origini delle nuove creazioni, legate a filo doppio alle scuole, che equivalgono ad una assoluta libertà dalla tradizione. Ma la più imprevedibile delle proprietà del nuovo circo è la poesia, esplicitamente rivendicata come elemento sostanziale della nuova produzione delle arti di strada»⁴³. Il circo contemporaneo rinuncia al legame con la storia costruita intorno alla *dramatis persona*, ampliando la propria drammaturgia ad una serie di azioni consequenziali ed interconnesse da un'idea, da un'ispirazione, da una scrittura coerente e profonda dove il pericolo non è un pretesto per rendere l'azione coinvolgente, ma è strumento drammaturgico, non celabile grazie ad artifici illusionistici. Nel circo permane comunque la presenza del rischio come dispositivo su cui si misura anche la regia dell'azione artistica, una *drammaturgia del virtuosismo* che si basa sulla «capitalizzazione della *suspense* e dell'attenzione»⁴⁴. L'artista di circo forgia attraverso l'allenamento un corpo definibile come poetico per le azioni che compie e per le rappresentazioni che stimola: ciò avviene in una continua successione di disequilibri tra un oggetto e l'altro (*props*, come oggetti di scena, trapezi, palline ma spesso strumenti comuni la cui funzione viene stravolta e ripensata) oppure tra un vuoto e l'altro durante uno slancio, tra due posture. Philippe Goudard la definisce come *estetica del rischio*, la quale «risiede nelle modalità a cui l'artista si espone di continuo, nei rischi del disequilibrio, della precarietà e nell'instabilità, nella sua arte e nella sua vita»⁴⁵.

Bauke Lievens, ricercatrice e *dramaturg* belga, nelle sue lettere scritte tra il 2015 e il 2017, approda ad alcune riflessioni in cui costruisce delle connessioni tra teoria e pratica circense individuandone implicazioni culturali in una prospettiva storica ben precisa. Per Lievens il corpo del circense spinge i suoi limiti oltre il possibile,

43. V. Iacobini, *L'irresistibile inventiva della pista. Breve storia del Nouveau Cirque*, in «Acting Archives Reviews», I, 1, 2011, p. 161.

44. «Dramaturgie de la virtuosité : C'est celle que l'on rattache à une forme de cirque traditionnel, et qui repose sur une gradation vers toujours plus de virtuosité et toujours plus d'exploit. Cette dramaturgie de la prouesse, relativement malmenée par les artistes du nouveau cirque et du cirque contemporain (parce qu'effacée ou interrogée), repose sur la capitalisation du suspens et de l'attention : l'interprète mesure la valeur de la prise de risque et de l'exposition à l'accident du point de vue des effets qu'il entend produire. Cette dramaturgie est entièrement adossée à la projection des réactions du spectateur, construite sur un crescendo où se côtoient la possibilité de la chute, la présence de la mort, la fragilité et les qualités proprement surhumaines de l'interprète. La prouesse n'est pas seulement un élément d'identification du genre, le signe attendu d'une discipline, elle est aussi ce à travers quoi s'agence un spectacle ou un numéro, une force de composition, en bref une dramaturgie, minimale, mais une dramaturgie tout de même, puisqu'elle rythme une attente et instaure un battement entre des temps de saillance», in B. Métais-Chastanier, *Écriture(s) du cirque : une dramaturgie ?*, in «Âgon. Dramaturgie des arts de la scène», 2014, p. 8.

45. P. Goudard, *L'estetica del rischio nel circo: una catarsi?*, in R. Cuppone (a cura di), *Catarsi: storie ed esperienze di un teatro-che-cura*, Accademia Olimpica, Vicenza 2016, p. 218.

È necessario sottolineare anche la suddivisione di Ilaria Bessone in cui il rischio nella disciplina circense non è un elemento solamente fisico, bensì anche artistico e imprenditoriale. Per un ulteriore approfondimento si fa riferimento a I. Bessone, *Il circo contemporaneo italiano: rischio e creatività nello scenario neoliberale*, in «Osservatorio MU.S.I.C.», III, 2018.

sposta l'obiettivo più in là in modo da non raggiungere mai quel limite prefissato in una continua ricerca del disequilibrio.

What is expressed through the forms of circus is not the old vision of mastery, then, but an understanding of human action that is fundamentally tragic. Virtuosity is nothing more than the vainly striving human being 'at work'. What appears in the ring is a battle with an invisible adversary (the different forces of nature), in which the goal is not to win but to resist and not to lose. Circus is both the promise of tragedy and the attempt to escape from tragedy. This makes the circus performer into a tragic hero⁴⁶.

Il rischio, all'interno del circo, si colloca in un territorio liminale: da una parte la condizione necessaria e vincolante delle tecniche del corpo, secondo l'accezione di Marcel Mauss, che sono storicizzate, trasmesse e incorporate⁴⁷, nelle quali si incarna la virtuosità del performer, dall'altra il suo rapporto con l'oggetto, lo strumento (il trapezio, la clava, il filo) o i corpi di altri.

Bauke Lievens definisce questa ambivalenza una battaglia contro la natura, in cui il performer di circo è eroe tragico. Aprendone lo sguardo dal punto di vista culturale, quest'ultimo rimane in bilico fra l'anelito alla libertà e il rischio della sopravvivenza nel rapporto con l'oggetto: è una lotta implacabile («relentless fight»), con le parole di Giorgio Agamben, tra umanità e dispositivo⁴⁸.

66

Il corpo circense incorpora l'ideale romantico non solo del tragico, ma di una libertà anelata, possibile solo se disciplinata dalla tecnica e dalla ricerca di un corpo perfetto: una disciplina che risponda a una serie di ideologie ed estetiche di potere essenziali per raggiungere la prestazione necessaria e richiesta dall'occhio esigente dello spettatore. Una disciplina che esercita sul corpo «una coercizione a lungo mantenuta, di assicurare delle prese al livello stesso della meccanica – movimenti, gesti, attitudini, rapidità: potere infinitesimale sul corpo attivo. E poi, l'oggetto, del controllo: non, o non più, gli elementi significanti della condotta o il linguaggio del corpo, ma l'economia, l'efficacia dei movimenti, la loro organizzazione interna»⁴⁹. E ancora: «la disciplina aumenta le forze del corpo (in termini economici di utilità) e diminuisce queste stesse forze (in termini politici e di obbedienza)»⁵⁰.

Il rischio – nel circo e nella danza – è una prova della realtà tangibile, dove il pericolo della caduta (e addirittura della morte) sono una posta in gioco molto alta. Gli artisti concretizzano – soprattutto nel circo – la possibilità della propria assenza, della propria perdita, in una sfida di attenzione massima con lo spettatore. «It is the possibility of it that haunts the spectacle, that ghost-writes it. The game

46. B. Lievens, *First open Letters to the Circus. The need to redefine*, E-tcetera.be, 15/09/2015, <http://e-tcetera.be/first-open-letter-to-the-circus-the-need-to-redefine/> (u.v. 10/08/2023).

47. «There is no (bodily) technique and no transmission in the absence of tradition». M. Mauss, *Techniques of the body*, in «Economy and society», II, 1, 1973, p. 75.

48. G. Agamben, *What is an apparatus?*, Stanford University Press, Stanford 2009, p. 14.

49. M. Foucault, *Sorvegliare e punire. Nascita della prigione*, Einaudi, Torino 1976, p. 149.

50. Ivi, p. 150.

they play with their bodies is not thoughtless, they know the rules but they are however intent on pushing, testing those rules to their limits with their big 'death-defying' tricks»⁵¹. Il corpo dell'artista trova la sua elaborazione estetica in quel rischio: è un supercorpo perfettamente funzionante, implicato nella sua identità nazionale e componente culturale. È un'immagine ideale che gioca e rischia per rinnovarsi. Ancora con le parole di Zaccarini, «stay ahead, to innovate, self-renew, to be outside the system in order to achieve within it, to think outside the box in order to maintain a place within it and avoid the risk of becoming obsolete»⁵².

La creazione *L'absolu* di Boris Gibé, lo spettacolo vertiginoso con un solo performer bendato, è ambientata in un silos in cui gli spettatori, disposti su quattro piani, devono assistere all'allegoria dell'atto di creazione, mettendo in discussione il vuoto e il nulla da cui il corpo risale. È una corsa verso la catarsi, dove l'ascesa è destinata a «purificare lo spettatore provocandogli una scarica emotiva – trasforma il rischio, la morte, il disequilibrio e la precarietà, in successo, vita e pace»⁵³.

In conclusione, la sperimentazione del rischio rivive e risuona nell'esperienza visiva del pubblico, che può condividere con l'artista momenti di realtà non attraverso una visione unitaria e rassicurante, ma attraverso uno sguardo volto a «far penetrare la quotidianità con le sue mediocrità, le sue sbavature, il suo non essere necessariamente seducente»⁵⁴.

51. J.P. Zaccarini, *Falling: The Thought of Circus*, Stockholm University of the Arts – Circus Department, Stoccolma 2017, p. 14.

52. Ivi, p. 74.

53. P. Goudard, *L'estetica del rischio*, cit., p. 219.

54. J. Bel, X. Le Roy, M. Gourfink, Kinkaleri, MK, *Corpo sottile. Uno sguardo sulla nuova coreografia europea*, a cura di S. Fanti / Xing, Ubulibri, Milano 2003, p. 11.