

La disabilità della meraviglia nelle organizzazioni culturali. Il caso di Silke Pan

Vito Lasala, Davide Bizjak



1. Introduzione

L'obiettivo di questo capitolo è introdurre una riflessione sulla centralità del corpo nelle discipline circensi attraverso un caso di studio. Lontani da un modello abilista, il capitolo approfondisce il caso di Silke Pan, verticalista tedesca che dopo aver perso l'uso delle gambe, a seguito di una caduta dal trapezio, ha totalmente reinterpretato il suo ruolo atletico e artistico nell'espressione dell'arte circense inventando una tecnica che le permettesse di praticare la disciplina del verticalismo. L'artista, infatti, agganciando gli arti inferiori ad una barra metallica, riesce a compiere complesse evoluzioni tenendosi in equilibrio sui palmi delle mani e creando in questo modo bellezza ed armonia per il pubblico che assiste alle sue esibizioni.

Il capitolo prova a rispondere alla seguente domanda di ricerca: come e se la centralità che il corpo assume nelle performances circensi cambia in seguito a cambiamenti delle caratteristiche espressive del corpo? Come il contesto influisce sulle letture e sulle espressioni artistiche connesse all'utilizzo del corpo?

Dunque, partendo dalla considerazione che vede il corpo come un "sistema complesso che definisce la nostra umanità e ogni conoscenza che possiamo possedere, oltre che il nostro futuro, individuale e collettivo" (Siebers; 2013: 285, traduzione propria), si affronterà il tema dell'embodiment nel paragrafo 1. Il secondo paragrafo, invece, ha l'obiettivo di descrivere il processo di raccolta dei dati per costruire il case study. Successivamente, nel paragrafo 3, verrà presentata la storia di Silke Pan, prima di concentrarci, nel paragrafo 4, sul processo creativo, frutto dell'incontro tra il regista, Antonio Giarola e l'artista.

2. Il circo: arte incarnata

La centralità del corpo nelle discipline circensi è stata oggetto di studi che hanno sottolineato come i numeri di quest'arte meravigliano il pubblico con movimenti atletici estremi basati sulle abilità fisiche dei performer (Tait, 1999). Gavosto, (2017: 27) definisce le performance che hanno luogo nei circhi come connaturate a "valori di fisicità e di rischio che provengono dal linguaggio tradizionale originario [dell'arte circense] e dall'evoluzione contemporanea francese". Inoltre, il circo è secondo Beadle e Könyöt (2006: 129, traduzione propria) il luogo di "esibizioni artistiche complesse, abilità fisica nella versatilità, equilibrio, destrezza, forza, armonia e disposizioni di carattere che implicano orgoglio nelle prestazioni, determinazione, coraggio e conoscenza tacita di questioni come la reazione del pubblico".

Il capitale culturale, iscritto nel corpo (Bourdieu, 1986) degli artisti, rende l'apprendimento delle discipline circensi un veicolo per espressioni estetiche quali l'acrobatica, il funambolismo, l'equilibrismo o la giocoleria. La tecnica, sottesa a tali discipline, si manifesta come una forma di conoscenza incarnata (embodiment), intendendo con tale locuzione una conoscenza che risiede nella carne, nel corpo del performer e risulta predominante rispetto a quella teorica (Bessone, 2017).

Nella pratica circense, basata sull'esibizione del corpo e sul costante ed elevato rischio a cui l'artista si sottopone, dunque, si afferma l'importanza di considerare la percezione del mondo e della propria arte caratterizzata da continue relazioni sensoriali di coordinamento con oggetti e soggetti (Seymour & Wise, 2017), non solo alla luce di percezioni cognitive, ma soprattutto costituite dall'abitare quella specifica realtà proprio con il corpo (Merleau-Ponty, 1945).

Inoltre, armonizzando l'essenza performativa della pratica circense alla sua componente creativa, il corpo assume importanza come mezzo tramite cui l'artista esprime la propria conoscenza tecnica e la propria esperienza creativa; il concetto di embodiment, dunque, si amplia comprendendo "l'esperienza biologica (somatica), intellettuale, emozionale, sociale, di genere, artistica e spirituale di una singola persona, all'interno della sua posizione culturale, storica e geografica" (Barbour; 2006: 5, traduzione propria).

La creatività, infatti, non si sviluppa nella mente per poi essere trasferita nel corpo, ma viene concepita dal corpo stesso, che diventa dunque luogo della creazione alla stregua della mente (Richard et al., 2022) e ciò a partire delle relazioni esperienziali che il corpo tesse con il mondo

¹ Per un approfondimento sulle discipline circensi si veda Alessandro Serena (2019).

circostante, contribuendo in questo modo al processo cognitivo (Malinin, 2019), in particolar modo nelle discipline circensi in cui è il corpo stesso a performare.

Una ulteriore considerazione su come il corpo si interfaccia con il mondo è proposta da Hanna (2021 [1988]), citata da Bizjak et al. (2017) e Green (2002), che pone una distinzione, concettuale prima che terminologica, tra *soma* e *corpo*. La parola "corpo" [body] indica ciò che è visto dall'esterno - dando così valore di oggetto della conoscenza - mentre il termine "soma" descrive la percezione internalizzata dell'individuo, cioè da parte del soggetto che osserva se stesso. Le due prospettive non possono chiaramente sovrapporsi, in quanto una visione dall'esterno e una dall'interno sul medesimo umano non possono essere poste in essere da parte dello stesso soggetto osservante ed entrambe, dunque, restituiscono due intuizioni diverse sul medesimo fenomeno (Hanna, 2021 [1988]). Questo processo di conoscenza del corpo assume rilevanza nella disciplina circense poiché l'artista che performa le proprie abilità tecniche crea un prodotto artistico con un intrinseco valore estetico, che viene allo stesso tempo percepito da sé stesso e dal pubblico.

Fatta questa distinzione tra "corpo" e "soma", resta da considerare l'influenza socio-culturale sul processo di conoscenza del soma (Green, 2002; Barbour, 2006). Green (2002: 120, traduzione propria) afferma che "l'esperienza corporea non è neutra o avulsa dai valori; è modellata dai nostri background, esperienze e abitudini socioculturali". In altre parole, la percezione soggettiva e il background socio-culturale risultano interrelati, ed è proprio l'aspetto sociale a dare unicità alla percezione soggettiva. Dunque, le letture corporali (interne ed esterne) sono filtrate dai contesti in cui i soggetti si muovono.

Questa prospettiva, che enfatizza le specificità del corpo, incontra un terreno fertile di analisi per leggere le storie degli artisti circensi e di come la disabilità riscriva parzialmente la sintassi artistica e le percezioni interno/esterno; soggetto/oggetto.

In questa logica, Tobin Siebers (2013) propone una visione della disabilità come "complex embodiment", intendendo una prospettiva che fa leva su due modelli preesistenti di disabilità, quello medico (Boorse, 1977) e quello sociale (Oliver, 1990). Dal modello medico attinge la considerazione secondo cui alcuni fattori (ad esempio il dolore e le difficoltà motorie) siano strettamente legati al corpo, mentre, dal modello sociale, egli afferma che gli ambienti disabilitanti si riflettono sul corpo stesso. Infatti secondo Siebers (2013: 284, traduzione propria), le difficoltà fisiche delle persone con disabilità: "Appartengono piuttosto allo spettro della variazione umana, da leggere sia come variabilità tra individui [between] sia come variabilità nel ciclo di vita degli individui stessi [within] e devono essere considerati in modo congiunto alle forze sociali che influenzano la disabilità".

Tale variabilità è declinata nella considerazione di Seymour e Wise (2017), secondo cui i bambini con disturbi dello spettro autistico, oltre a trovare un beneficio fisico, psicologico ed emotivo dall'allenamento circense, valorizzano la propria soggettività tramite l'arte, "imparando ad essere 'se stessi' in modo produttivo" (2017: 85, traduzione propria). Per loro, infatti, la ripetizione di alcuni esercizi "li invita a fare un uso positivo dei propri bisogni incarnati, azioni, abitudini ed espressioni che in altre situazioni apparirebbero strane o compulsive. Così, durante le lezioni di circo, i bambini sono incoraggiati a spendere molto tempo ad accogliere il proprio desiderio di azioni ripetitive e movimenti che a sua volta accresce un senso di incarnazione confortevole" (2017: 85, traduzione propria).

Alla luce dello studio di Siebers (2013) e delle considerazioni sull'embodiment proposte in questo paragrafo, l'artista circense con disabilità percepisce il proprio corpo alla luce delle caratteristiche socio-culturali dell'ambiente in cui si muove e tale percezione permette un approccio alla propria creatività in una forma mediata dalla specificità del corpo stesso.

Nel prosieguo, ci si interrogherà su come il corpo di una persona con disabilità possa esperire tale processo artistico tramite il corpo e, nello specifico, come tale condizione possa contribuire al processo sia creativo che performativo di un artista circense.

3. Note sulla progettazione del case study

Il single case study (Yin, 2014) presentato in questo lavoro si pone con un approccio qualitativo con l'obiettivo di indagare la prospettiva dell'individuo (Bizjak et al., 2017). In particolare, sarà

³ Carter (2018) propone uno studio sugli artisti con disabilità di successo nel mondo del circo e del varietà

analizzato il numero "Oltre" presentato dall'artista paraplegica Silke Pan al festival di circo contemporaneo "Salieri Circus Award" a settembre del 2022 presso il teatro Salieri di Legnago, al quale uno degli autori ha preso parte in qualità di spettatore assistendo alla performance di Silke Pan. Successivamente, è stato raccolto ulteriore materiale (Yin, 2014) di tipo desk, notizie sul festival, video della performance.

Sono state inoltre condotte due interviste semistrutturate (Corbetta, 2009) all'artista Silke Pan e ad Antonio Giarola, direttore artistico del festival e regista del numero. Poter conoscere la prospettiva sia della performer che del regista è stato funzionale a comprendere in modo più approfondito le fasi del processo creativo alla base del numero, e a scindere il contributo, differenziato ma imprescindibile di entrambi.

4. Il Salieri Circus Award, un festival di circo contemporaneo.

Il Salieri Circus Award, si tiene annualmente nel mese di settembre al teatro Salieri di Legnago e già dalla sua prima edizione, nel 2021, si inserisce nel panorama di spettacolo circense contemporaneo come un concorso artistico che vede la partecipazione di artisti internazionali che presentano i loro numeri accompagnati da brani di musica classica. Tale caratteristica musicale della performance ha l'obiettivo di porre un vincolo, creato appunto dal cambiamento della musica delle performance, con il fine di generare un ulteriore stimolo alla creatività degli artisti.

L'idea del creatore del festival, Antonio Giarola, già precedentemente regista del Salieri Opera Festival, è stata di fondere due espressioni artistiche, tipicamente tenute distanti: da un lato i numeri circensi e dall'altro l'esecuzione dal vivo da parte di una orchestra sinfonica dei brani che accompagnano i numeri in gara.

Il festival, dunque, vuole assumere la caratteristica di vetrina per gli artisti coinvolti; nello spettacolo i singoli numeri non sono collegati da una drammaturgia comune, ma ciascuno mette in gioco non solo la tecnica, ma i diversi elementi creativi tipici del circo contemporaneo.

Campo (2019: 61) descrive il circo contemporaneo come una forma di spettacolo "in continuo sviluppo", e, riportando le parole di Dapporto (2016: 16), continua sostenendo che il circo contemporaneo "utilizza il gesto circense per fondare una sua singolare drammaturgia scenica [...] La figura acrobatica o le successioni di figure non sono più fini a se stesse, contenute nel breve tempo del loro compiersi, ma sono parte di un insieme di elementi scenici che compongono la drammaturgia dello spettacolo nella sua globalità".

Nel circo tradizionale, sussiste una similitudine di estetiche che un pubblico (composto prevalentemente di famiglie) riconosce e che ritrova quando va a vedere gli spettacoli; al contrario, nelle forme di spettacolo riconducibili al circo contemporaneo, si sviluppano aspetti peculiari che emergono a partire da una ricerca specifica che abbraccia tutte le caratteristiche della messa in scena, comprendendo musica, costumi, drammaturgia (Campo, 2019).

Una delle grandi rivoluzioni del circo contemporaneo, riguarda l'assenza, nella maggior parte dei casi, degli animali e ciò focalizza ulteriormente l'attenzione della creazione della performance sul corpo degli artisti (Lavers, 2014).

Audino (2017) propone una riflessione su come il *Nouveau Cirque* sia un'opportunità per rompere il dualismo tra attore di stampo teatrale caratterizzato da un'impronta psicologica e naturalista del personaggio e performer di circo o danza, nella logica di reciproca contaminazione dei linguaggi.

In questa panoramica in cui la sola abilità tecnica cede spazio alla contaminazione e all'originalità dei numeri portati in scena, il circo contemporaneo assurge a luogo privilegiato per lo sviluppo di una creatività che può attingere da ambiti artistici diversi, spaziando tra linguaggi performativi non contigui che si flettono alla sensibilità, diventando rappresentativi dell'unicità di ciascun performer, poiché: "il circo adotta processi performativi, modalità narrative e cornici concettuali in cui tutte le tipologie di persone possono accomodarsi comodamente, senza compromettere il senso di sé che esse posseggono. Le loro idiosincrasie, peculiarità ed eccentricità sono benvenute nella forma artistica e nelle sue pratiche" (Seymour e Wise, 2017: 82, traduzione propria).

³ Per un approfondimento sul Circo tradizionale in Italia tra il Settecento e il Novecento si consiglia Giarola e Serena, 2013.

4.1. La storia di Silke Pan

Nell'intervista che abbiamo condotto a Silke Pan, l'artista ci racconta di aver iniziato da bambina a praticare ginnastica, e ci dice:

avevo bisogno di esprimere le mie emozioni, perché non trovavo le parole, ero molto timida, non sapevo come esprimerle in modo diverso. Facendo ginnastica ho potuto esprimere tutto quello che sentivo. Era un ambiente in cui riuscivo ad avere successo.

Dopo la ginnastica ci racconta di essersi dedicata ai tuffi acrobatici e, proprio in questo ambiente, dopo un confronto con il suo allenatore, ha l'ispirazione a seguire il suo sogno di diventare un'artista circense. Dopo un lungo periodo di formazione, inizia a lavorare come trapezista e contorsionista, in un primo momento da sola e successivamente con suo marito. Durante un'esibizione Silke cade dal trapezio perdendo l'uso delle gambe e questo incidente, come l'artista ci racconta, apre una nuova fase della sua vita.

In un primo momento dopo l'incidente continua a lavorare come artista con il marito ma in spettacoli che non prevedevano performance acrobatiche. Durante l'intervista afferma che in quella fase della sua vita, sebbene si mostrasse felice davanti al pubblico, non si sentiva soddisfatta di quanto stesse facendo e lavorare sul palcoscenico le faceva ricordare il passato, rendendosi conto di ciò che aveva perduto e delle discipline che il suo corpo non poteva più sostenere. Dunque decide di smettere di lavorare come artista, apre un'azienda, iniziando a incanalare la sua creatività come allestitrice di eventi privati.

In questa fase, Silke afferma che non si sentiva bene ancora nel suo corpo, sentendo la mancanza del movimento e dello sport. Decide così di tornare a praticare attività fisica dedicandosi al paraciclismo, raggiungendo ottimi risultati nelle gare nazionali e internazionali e diventando dunque un'atleta professionista. In quella fase, l'artista ci racconta che da un lato impiegava la sua creatività nella creazione di sculture di palloncini, dall'altra sentiva l'esigenza di praticare un'attività che mettesse in risalto un ruolo anche per il suo corpo. Il paraciclismo, dunque, ha aiutato ad accettare il corpo e come esso fosse cambiato.

facendo sport ad alti livelli, potevo sentire i miei muscoli, il mio corpo in modo diverso. Quando mi dolevano i muscoli, mi sentivo bene. Dicevo: "questi sono dolori sani, dolori normali, non sono i dolori di una disabilità". Potevo sostituire un dolore all'altro, ma un dolore che sceglievo, così non mi sentivo vittima dei miei dolori, erano dolori che sceglievo. Mi sentivo un po' come la maestra [nel senso di poter guidare. ndr.] della mia vita.

Tuttavia, Silke ci spiega che, in questa fase, sentiva la mancanza di una prospettiva artistica in ciò che faceva, oltre a iniziare a sentire l'ambiente agonistico troppo limitante rispetto alla sua personalità, che vedeva sempre più rilegata dalle stringenti regole alle quali era sottoposta.

Durante la pandemia, con la cancellazione delle gare, ha iniziato a fare esercizi di forza provando a tenersi in equilibrio sui palmi delle mani. Durante l'intervista, l'artista ci racconta con grande entusiasmo di quando ha sperimentato, in modo casuale e non già finalizzato a provare una nuova disciplina artistica, a mantenersi sulle braccia per costatare se il ciclismo le avesse permesso di sviluppare dei muscoli come quelli che aveva durante il periodo del trapezio. Stimolati da questa esperienza, Silke afferma che i suoi muscoli hanno recuperato una memoria, sopita fino ad allora, dandole un input creativo per poter continuare con una disciplina legata alle arti circensi.

Conclude dunque la stagione ciclistica agonistica, riuscendo ancora una volta a raggiungere ottimi risultati, tra cui la partecipazione e il bronzo ai campionati del mondo, ma alla fine della stagione (settembre 2021) si ritira con una già chiara idea del suo futuro. Nell'inverno successivo, partecipa per la prima volta alla stagione natalizia di un circo in Svizzera, debuttando con il suo nuovo numero pochi giorni prima di Natale del 2021.

4.2. "Oltre"

Il numero andato in scena al Salieri Circus Award è l'evoluzione, ci racconta Antonio Giarola, del numero con cui Silke si esibiva in precedenza. Per l'occasione, infatti, il regista ha lavorato con l'artista su alcuni elementi dell'esibizione, in particolare cambiando la musica e facendone comporre una apposita per il Festival ispirata a Salieri, il costume, la drammaturgia e inserendo una coreografia, curata da Elena Grossule, in cui Silke danza con il ballerino Luca Condello, prima di

eseguire gli esercizi in verticale sulle mani. Inoltre, Antonio ci spiega il motivo per cui ha scelto tale esibizione per il Salieri Circus Award:

Io volevo raccontare la sua storia, ma in modo diverso. Lei l'aveva raccontata. L'ispirazione è stata lei. La parte tecnica è quello che lei già faceva. Ho solo declinato il numero in modo diverso. Ho creato un balletto, ho messo un trapezio all'inizio che si vedesse per far capire che il trapezio è dove è successo l'incidente. Lei era un'artista aerea che è caduta dal trapezio e che si è reinventata con questo tipo di tecnica.

Antonio Giarola, inoltre, racconta come il fatto che stesse lavorando con una persona con disabilità, ha avuto un impatto anche sulla sua creatività nel suo ruolo di regista, soprattutto nel progettare la coreografia iniziale e l'interazione con il ballerino. Infatti, egli afferma:

Io avevo le idee chiare, ma poi l'aspetto coreografico puro inizia lì, sul posto, quando hanno iniziato a lavorare con le mani, e lei era seduta. Io volevo che si muovesse qualcosa. Allora abbiamo provato con le mani e immediatamente sono iniziate delle emozioni.

Da queste parole, emerge come Giarola ha costruito il suo processo creativo a partire dall'estetica di un corpo nel quale è già iscritta la narrazione di un *impairment* fisico, e intervenendo, nel suo ruolo da regista, costruendo una drammaturgia del numero che raccontasse la storia dell'artista con l'obiettivo, appunto, di raccontare al pubblico il processo artistico e di vita dell'artista.

Afferma infatti Giarola:

è un numero che racconta la disabilità, ed è legato a filo doppio con la disabilità stessa, con la quale ha dovuto fare un conto tecnico oltre che artistico. Nel numero ha valore il racconto della disabilità perché noi abbiamo raccontato quella sua storia, e questo per dare una valenza drammaturgica più forte. La drammaturgia è un racconto, se tu togli la drammaturgia ad un act, diventa ginnastica [...]. Lei racconta una storia, c'è un incipit che dice che 15 anni fa è successa una cosa, una caduta, ma bisogna andare oltre.

In merito alla drammaturgia del numero, anche Silke ci racconta che all'inizio del numero il pubblico, vedendola entrare in scena con la sedia a rotelle, diventa consapevole che "qualcosa è successo". L'ingresso poi del ballerino, rappresenta, nella visione dell'artista, l'ideale della forza di continuare e che incarna gli eventi che nella vita, fuori dal palco, permettono di reagire e che Silke definisce come:

una persona, qualcosa che vedi, che leggi, un pensiero che ti dà la forza di continuare quando sei abbattuto, quando sei giù. Lì arriva questa forza, che dice, alzati, continua. Lui mi dà la forza mi prende per le braccia, e mi fa fare equilibrio fisico, che è anche l'equilibrio ritrovato tra mente e corpo.

La forza narrativa del corpo e del vissuto incarnato in esso, permette alla performer di esprimere la propria soggettività artistica, interpretando il proprio sistema di valori:

Il numero presentato non era un numero di pietà o di tristezza, era qualcosa di gioioso, non nascondevo la sedia a rotelle, ma facevo vedere che c'è una disabilità, c'è qualcosa che ci rende la vita più difficile, ma ho potuto liberarmi di questa cosa per sentirmi di nuovo artista e tornare a fare quello che amo e a condividerlo con la gente, con un messaggio di speranza.

In merito al processo che ha condotto Silke all'idea di sperimentare la disciplina del verticalismo, l'artista ci racconta di un'esperienza che dopo l'incidente ha inciso sulla sua consapevolezza del corpo: partecipare alla ricerca scientifica per l'implementazione di un esoscheletro che muoveva, tramite dei motori computerizzati i suoi arti inferiori. Infatti, sperimentando i movimenti con l'esoscheletro, Silke ha iniziato a modificare la percezione del suo *soma*, riproducendo nella sua mente l'immagine del suo corpo intero, fino ad allora concepito, dopo l'incidente, fino al bacino, dunque come solo un busto, senza che le gambe facessero parte di tale immagine percepita.

Tale ritrovata immagine completa del corpo, ci spiega, ha contribuito inconsciamente ad attivare una memoria dei muscoli quando ha riprovato, successivamente e in modo casuale, a mettersi in equilibrio sulle braccia: le sensazioni del corpo e la risposta dei muscoli a questo stimolo, hanno

permesso a Silke di ripercorrere l'immagine di sé stessa prima dell'incidente, dandole modo di capire che "si era aperta una porta verso un nuovo futuro, la porta che mi permetteva di ritornare a vivere la mia vera passione per l'arte del circo".

A tal proposito, afferma l'artista:

adesso quando faccio i miei movimenti devo essere cosciente del mio corpo intero, anche delle mie gambe che non sento e sentire in modo diverso dove si trova il mio bacino, dove si trovano le mie gambe e trovare l'equilibrio nel mio modo di essere e questo stato di equilibrio è uno stato mentale e fisico che ti dà la pace di sentirti felice e autentico. Quando hai trovato questo equilibrio tra il tuo essere profondo e il corpo trovi una pace e ti puoi esibire e puoi condividere con la gente questa autenticità.

Emerge, inoltre, dall'intervista a Silke Pan, la simbiosi tra corpo e mente, nella misura in cui secondo l'artista:

siamo un'entità spirituale, [abbiamo] pensieri, c'è qualcosa di astratto dentro di noi, ma c'è anche questo corpo, siamo qui in questo mondo con un corpo e questo corpo è quello che ci permette di raggiungere obiettivi, di esprimerci. È come se il corpo fosse un po' la materializzazione, il rendere concreto ciò che abbiamo dentro di noi, i nostri pensieri, tutto quello che non è materiale.

È proprio questa considerazione dell'inscindibilità della percezione del corpo dalla mente e della materializzazione del percepito della mente nel corpo, che Silke ha sviluppato un'idea artistica che non è solo tecnica, ma anche estetica tramite un artefatto di sua creazione che le permette di mantenere le gambe fisse ad una barra metallica mentre lei esegue le evoluzioni mantenendosi sulle mani. Infatti, Silke afferma:

ciò che voglio creare con questo numero è bellezza nonostante un corpo sul quale all'inizio c'è qualcosa di brutto. Le gambe sono paralizzate, le ginocchia non si possono stendere, le punte dei piedi non possono essere belle come vogliamo e tutto che non possiamo controllare non è bello da un punto di vista di un ballerino o di una ginnasta o un'artista circense, però era anche la mia sfida di riuscire a creare qualcosa di bello nonostante questo e far chiedere alla gente "ma cos'è la bellezza?". La bellezza può essere uno standard che la società ci ha detto questo è la bellezza, ma la bellezza può essere anche un'armonia, può essere anche qualcosa che trascende dall'interno di una persona che si sente a suo agio, che si sente felice e che ha voglia di condividere un amore con gli altri.

Conclusioni

Il caso esaminato offre una prospettiva per osservare le possibilità espressive del corpo nel contesto delle arti circensi, che, basandosi sulle abilità fisiche, aiutano la comprensione di tale fenomeno nella misura in cui esse, nel solco di una storia millenaria che tuttavia trova una sua codifica circa 250 anni fa (Serena, 2019), hanno fatto leva sull'incarnazione di pratiche artistiche per dar vita ad una forma di spettacolo che non smette di interessare il pubblico.

Tale connessione tra il corpo e la performance da un lato e le contaminazioni proprie del circo contemporaneo dall'altro rende il circo un terreno fertile per approfondire il tema della creatività incarnata che si esprime nel movimento e nel pensiero senza che questi due elementi vengano scissi da un punto di vista ontologico o epistemico.

Le performing art, stante la caratteristica di avvenire nel presente e di assumere una determinata forma solo nel momento stesso in cui vengono performate, assurgono dunque a luogo privilegiato di analisi per la relazione mente/corpo, interno/esterno, con la consapevolezza che esse si svolgono in una realtà che è innanzitutto abitata dal corpo (Merleau Ponty, 1945) del performer, e che muta alla luce delle mutevoli relazioni che l'artista intesse con lo spazio, il pubblico e gli altri elementi della performance e che si dispiegano nel momento stesso in cui essa avviene.

Bibliografia

- Audino, A. (2017), "Antichi e nuovi equilibri tra il palcoscenico e la pista", in *Circo contemporaneo, riflessioni e prospettive*, Corpi&Visioni. (Disponibile: <http://www.corpievisioni.it/sul-circo-contemporaneo/circo-contemporaneo-riflessioni-prospettive/>).
- Barbour, K N. (2006). Embodied engagement in arts research. *The International Journal of the Arts in Society*, 1(2), 85-91.
- Beadle, R., Könyöt, D. (2006), The man in the red coat—Management in the circus, *Culture and Organization*, 12(2), 127-137.
- Bessone, I. (2017), Italian 'contemporary' circus in a neoliberal scenario: artistic labour, embodied knowledge, and responsible selfhood, Tesi di Dottorato.
- Bizjak, D., Calcagno, M., Sicca, L. M. (2017), Going back to the roots of entrepreneurship: Empirical evidence from the practice of dance. *Academia Revista Latinoamericana de Administración*, 30(2), 173-191.
- Boorse, C. (1977), Health as a theoretical concept, *Philosophy of science* 44(4), 542-573.
- Bourdieu, P. (1986), "The forms of capital". In: Richardson, J., *Handbook of Theory and Research for the Sociology of Education*. Westport, CT: Greenwood, 241-58.
- Campo, V., (2019), "Il circo Nuovo", in Campo, V., e Serena, A. (2019), *Conoscere, Creare e Organizzare Circo*, Milano: Franco Angeli.
- Corbetta, P., (1999) *Metodologie e tecniche della ricerca sociale*, Bologna, Il Mulino.
- Dapporto, E. (2017), "Dall'invenzione del circo contemporaneo alla sua affermazione", in *Circo contemporaneo, riflessioni e prospettive*, Corpi&Visioni. (Disponibile: <http://www.corpievisioni.it/sul-circo-contemporaneo/circo-contemporaneo-riflessioni-prospettive/>).
- Gavosto, F. (2017), "Circo contemporaneo cos'è e cosa succede in Italia e nel mondo", in *Circo contemporaneo, riflessioni e prospettive*, Corpi&Visioni. (Disponibile: <http://www.corpievisioni.it/sul-circo-contemporaneo/circo-contemporaneo-riflessioni-prospettive/>).
- Giarola, A., Serena, A., (2013), *Circo, animali, meraviglie, le arti circensi a Verona tra settecento e novecento*, Edizioni Equilibrando.
- Green, J. (2002), Somatic knowledge: The body as content and methodology in dance education. *Journal of dance education*, 2(4), 114-118.
- Hanna, T., *Somatics: Reawakening the Mind's Control of Movement, Flexibility, and Health*. Reading, MA: Addison-Wesley, 1988. [versione consultata: Hanna, T. (2021), *Somatics: Reawakening the Mind's Control of Movement, Flexibility, and Health*. Boston, Massachusetts: Da Capo Press].
- Lavers, K. (2014). The Political Body in New Circus and Contemporary Circus Arts: Embodied Protest, Materiality, and Active Spectatorship, *Journal of Theatre and Performing Arts*, 8(2), 55.
- Malinin, L. H. (2019), How radical is embodied creativity? Implications of 4E approaches for creativity research and teaching. *Frontiers in psychology*, 10, 2372.
- Merleau-Ponty, M., (1945), *Phénoménologie de la perception*, Paris: Librairie Gallimard. [tr. it. Andrea Bonomi, (2003), *Fenomenologia della percezione*, Milano: Bompiani].
- Oliver, 1990, *The politics of disablement*, London: Palgrave: McMillan
- Richard, V., Glăveanu, V. and Aubertin, P. (2022), The Embodied Journey of an Idea: An Exploration of Movement Creativity in Circus Arts, *Journal of Creative Behavior*, <https://doi.org/10.1002/jocb.571>
- Seymour, K., Wise, P. (2017), Circus training for autistic children: difference, creativity, and community, *New Theatre Quarterly*, 33(1), 78-90.
- Serena, A. (2019), "Dagli Sciamani a Las Vegas, breve storia del circo", in Campo, V., e Serena, A. *Conoscere, Creare e Organizzare Circo*, Milano: Franco Angeli.
- Siebers, T. (2013), Disability and the theory of complex embodiment—for identity politics in a new register. *The disability studies reader*, 4, 278-297.

Tait, P. (1999), Circus Bodies as theatre animals. *Australasian Drama Studies*, 35: 129-143.

Yin, R. (2014), *Case Study Research: Design and Methods*, Sage, Los Angeles, CA.