

DAL TOTEM AL TABÙ. IL CORPO NEL CIRCO CONTEMPORANEO

di Sergio Lo Gatto

[questo testo è stato commissionato dal progetto *Unpack the Arts – UE Programme Culture. Per gentile concessione*]

Affacciandosi per la prima volta al mondo del circo contemporaneo e provando su di esso a condurre un approfondimento critico, si rende presto evidente un particolare: pur nella grande varietà delle tecniche e degli stili usati emerge un forte elemento comune nella messa in campo della materia scenica. Ora costretto a fronteggiare il pericolo di evoluzioni acrobatiche, ora sottoposto a sforzi enormi, ora invitato a sfidare le leggi della fisica, il corpo è sempre e comunque presente e rappresenta il medium principale di quest'arte, il prisma elementare contro cui rimbalza ogni presupposto tecnico, stilistico, concettuale e di resa scenica.

Il tentativo di queste righe è di tracciare una linea orizzontale alla programmazione visionata al Cirko Festivaali di Helsinki 2013 durante la residenza *Unpack the Arts* usando come marcatori tre impulsi: la *nudità*, la questione del *genere* e la considerazione del *rischio* sono segni evidenti – impressi in effetti tutti sul corpo del performer – di una lenta e quasi epica evoluzione nella quale il circo come linguaggio ha operato il proprio distacco dalla tradizione, facendo il suo ingresso dentro le estetiche contemporanee. Per questo motivo i tre nodi non vogliono essere esaminati come tematiche, ma piuttosto isolati come produttori di senso, come presenze costanti, al contempo tabù e totem, la cui essenza critica continua a farsi motrice dei ragionamenti (di senso o di figura) portati sul palco.

Di certo la totalità delle arti performative fa i conti con la presenza irrinunciabile del corpo, ma mai come nel caso del circo – quantomeno di questa specifica forma di circo, in cui performer e spettatore sono tenuti insieme dal sistema visivo di una scatola teatrale – il corpo viene *esposto*. Tale esposizione mette in crisi una convenzione universalmente accettata dal pubblico dello spettacolo dal vivo e cioè che il corpo sia lì in quel momento e che agisca in tempo reale, di fatto condividendo la stessa dimensione di chi lo osserva. Un corpo spinto continuamente oltre i propri limiti, presentato come materia a sé. Il motivo per cui, ancora prima di aver bisogno della parola, ciascuna performance circense ha bisogno di una simile astrazione è perché nei termini di quella sua esposizione si gioca direttamente l'opportunità di usare il corpo per “scrivere” sul presente, l'opportunità di attraversare il presente con il corpo, ché è la cosa più umana e dunque radicale in assoluto. In un certo senso si tratta di orizzonti che già certa danza contemporanea aveva tentato di percorrere, ma che forse il *nouveau cirque*, soprattutto quello più “crudo”, che non punta a meravigliare l'occhio con effetti speciali di luce o spazio, può esplorare ancora più a fondo. Proprio perché – se si strappano via tutti gli orpelli della spettacolarità – la linea nuda che resta è rappresentata ancora una volta dai tre totem.

Quello della nudità innanzitutto. Va da sé che quando si tratta di esporre un corpo si entri a contatto con la sua dimensione anche sociale, culturale. Non a caso l'uso del nudo in scena – ora una pratica fin troppo convenzionale e già aperta al fuoco incrociato dell'ironia – è stato per decenni uno degli strumenti più chiari di denuncia frontale. Vedersi rispecchiato in un corpo che agisce senza i limiti di un abito da indossare mette lo spettatore paradossalmente al sicuro: in scena c'è qualcuno più coinvolto di lui. Condividendo tempo e spazio, scena e platea condividono anche l'implicito accordo su una convenzione che li separa come due gradi della stessa natura: allora un nudo di danza butoh non potrebbe mai riuscire provocatorio, volgare o lirico, ma in verità neppure sensuale, perché su quei corpi viene ricostruita un'intera grammatica ritmica, una coreografia dei sensi che mira a integrarsi nello spazio, a farsi forza cruda e funzionale alla partecipazione dello sguardo. Con il circo questa asticella cambia posizione perché quel corpo esposto ha a che fare con la messa in opera di una tecnica sopraffina. Le leggiadre figure disegnate da Sanna Silvennoinen nella sequenza

finale di *Light Blue & Orange* – in cui danza sulle corde sospesa a mezz'aria sopra un pianoforte che suona note ipnotiche – hanno solo in parte a che fare con il suo corpo, del quale i nastri evidenziano le forme perfette: perché tra la performer e l'occhio di chi ne considera il movimento si inserisce il riconoscimento di un fatto tecnico ancor prima che fisico, che in qualche modo è in grado di rendere quel corpo immune da ogni ammiccamento. Il fatto che i corpi nel circo raramente mostrino realmente un nudo integrale sembra avere in qualche modo a che fare con lo stesso paradosso vissuto dal balletto classico: una tenace dicotomia tra la ricerca di un “corpo perfetto” – che con sempre maggiore perizia si vorrebbe strappare alla gravità terrena – e una relazione tutt'altro che pacificata con la sua apparenza. Visti da lontano, vestiti, pettinati e truccati identici, i corpi delle ballerine sono individualità fisiche già passate di stato, rappresentano un grumo di movimenti funzionali alla musica e alla ritmica; nel circo quell'oscillare tra corpo esposto e sua negazione sembra emergere in maniera più latente, come un corpus di segnali che ci si affretta a non notare.

Tra quelli programmati al festival, un caso piuttosto emblematico di quanto complicato e stratificato sia tale rapporto è stato il bizzarro esperimento *Capilotractées*, di Sanja Kosonen ed Elice Abonce Muhonen, uno spettacolo che vorrebbe mescolare l'antica tecnica dell'*hair hanging* a una ricerca anche concettuale sulla simbologia del *hair* in senso più lato, dal capello alla peluria. L'impalcatura di ferro che permette loro di appendersi per i capelli è imponente e posta in posizione dominante; eppure viene spesso scavalcata dall'uso di altri oggetti e, qua e là, messa da parte per comporre azioni che vanno a indagare altre possibilità drammaturgiche: le due performer di fatto lavorano *intorno* alla tecnica scelta. Qui la nudità è un concetto suggerito fin dall'inizio e in più punti il cambio di costume le obbliga a mostrarsi, ma in qualche modo l'esposizione del corpo viene diluita dentro una struttura drammaturgica che fa apparentemente perdere le tracce del rapporto diretto con ossa e muscoli, andando a scontrarsi in maniera più frontale con il secondo tabù/totem, quello della questione del genere.

Anche quelle tecniche che non sono “dichiaratamente maschili” o “dichiaratamente femminili” fanno comunque i conti con una tradizione in cui la corporatura (quella innata di nani e giganti o quella costruita di donne-cannone o acrobati) assegnava quasi automaticamente un ruolo al performer nell'economia della rappresentazione. Questo sempre perché – soprattutto in un contesto in cui il circo era un'arte di giro – innanzitutto era necessaria la meraviglia immediata dell'apparenza. La differenza evidente dei generi e dunque dei ruoli funziona in qualche modo come il trucco sui volti dei clown, trasmette allo spettatore una prima impressione che aiuta ad accedere in maniera più agevole a tutte quelle successive.

Il fatto che in *Capilotractées* la tecnica – tradizionalmente maschile – dell'*hair hanging* venga eseguita da una coppia di donne e circondata da un impianto drammaturgico che insiste (o vorrebbe insistere) sulla questione dei generi nella società contemporanea rappresenta già di per sé una indicazione di senso. Nell'intervista rilasciata al gruppo di Unpack the Arts, le performer rispondevano di non essere in effetti interessate direttamente al tema sociale della differenza dei sessi, della discriminazione dentro o fuori l'ambiente artistico; più urgente era la sperimentazione di una tecnica nuova, messa in atto in una serie di atti pensati insieme, in una struttura duale.

La stessa che caratterizza anche altri due spettacoli visti al festival: *Tenho* del gruppo locale Agit-Cirk e *Attached*, del duo franco-svedese Magmanus. Se è ancora di generi e ruoli (sempre in rapporto al corpo) che stiamo parlando, questi altri esempi occupano due poli quasi opposti del discorso. Nel primo – il cui titolo suona come “echi dal passato” – la coppia composta da Jenni Lehtinen e Sasu Peistola guarda alla tradizionale equazione dei ruoli nel circo (donna = essere armonioso e volatile; uomo = dominante forza bruta) con un occhio ironico ma lasciando parlare soprattutto una tecnica sopraffina, senza prendersi quasi per nulla cura della confezione se non per qualche taglio di luce che segmenta le corde o dà corpo agli sbuffi di gesso nella preparazione dei vari numeri di para-acrobatica. Nel secondo la stessa struttura dei ruoli viene declinata su un impianto ritmico più glamour e vicino alla clownerie e l'ironia gioca su due presenze maschili, una

imponente, l'altra minuta: Magnus Bjeru e Manu Tiger in effetti rovesciano da subito la questione del genere in un modo originale e forse neppure totalmente consapevole, costruendo un divertente discorso sulle stature e sulle possibilità o le impossibilità di certe azioni. Ma quel che accade poco dopo, quando lo show sposta il proprio fuoco sulla componente acrobatica, fa slittare anche questa interpretazione su un piano ulteriore, la sommerge con l'evidenza del terzo tabù/totem, forse il più cruciale e che di certo rende peculiare l'intero linguaggio del circo: il rischio.

Ciò che abbiamo detto a proposito dell'esposizione del corpo e del cortocircuito che si crea nella percezione del pubblico risulta ancora più evidente quando il corpo esposto viene costantemente messo di fronte al pericolo, sia esso un pericolo mortale (come nel caso di salti eccezionalmente acrobatici) o simbolico (l'equilibrismo traslato dentro la tecnica della giocoleria). Nel seguire le complesse evoluzioni del giocoliere Jay Gilligan con i bislacchi oggetti di sua stessa invenzione o la produzione di pattern elettronici alla *reactable tab* nel suo *Prototype* interviene quel fremito di apprensione e di ansia connesso al rischio continuo che l'acrobazia possa non riuscire. E ogni volta che una clava o un anello cadono in terra, avvertiamo una sorta di crudele tuffo al cuore. Come per la nudità – in cui lo spettatore ha la sensazione di essere più al sicuro del performer – nella presentazione del rischio la stessa dinamica, più potente, viene ulteriormente repressa sotto una convenzione: la dualità tra successo e fallimento di un numero.

Il grado di coinvolgimento del pubblico deriva di fatto dal grado di radicalità con cui sul palco si presenta un processo. Nel momento in cui l'accettazione del rischio corso dai corpi in scena fa scomparire la paura reale, il processo esposto non è più un processo cerebrale: il medium di fatto ha smesso di essere semplicemente il corpo ma un corpo “impiegato”, un corpo-strumento che si sdraia su un tavolo di anestesia. Questo processo di sradicamento, questa enucleazione della natura primordiale del “corpo come abilità” si fonde con la componente spettacolare, con il “trucco”, appunto, con la patina irrinunciabile di meraviglia e di spettacolarità che necessariamente deve arrivare allo spettatore.

Allora, guardando le acrobazie di *Attached*, il caso inaspettato di un incidente (fortunatamente non grave ma che è costato la brusca interruzione dello spettacolo) ha messo il pubblico di fronte a un'entità costantemente presente e però compressa in una convenzione e dunque rimossa: quella dimensione del rischio che per l'intera durata dello spettacolo (composto di più numeri) sottendeva l'uso del corpo. Il tuffo al cuore negli istanti della caduta ha di colpo restaurato nel pubblico una dimensione di percezione comune, trasformando di nuovo il totem in un tabù.

È forse qui che si riunisce il ragionamento sulle tre tematiche analizzate: il loro emergere è determinato in gran parte dall'intensità della relazione tra performer e spettatore, sulla quale interviene di certo anche la struttura-tempo. Il “numero” ha una durata quasi canonizzata e soprattutto vive di logiche antiche che sembrano portare all'esposizione del corpo come oggetto materico, oggetto di se stesso, ancor prima che funzione drammaturgica o di significato. L’“atto” nel circo è di per sé un movimento verso il pubblico, un invito a portare lo sguardo sempre più vicino, perché sia certo che quel trucco in fondo non è niente di magico ma solo il perfezionamento eccezionale di una abilità, movimento di sottrazione che va a produrre fumo intorno alle aspettative stesse, le oscura e le comprime fino a farle dimenticare. Il fatto che si stia giocando con il corpo è qualcosa che riguarda tutti – proprio perché tutti abbiamo un corpo, indipendentemente dall'uso che ne facciamo – e allo stesso tempo tutti allontana, proprio perché, in un teatro non drammatico in cui la narrazione resta stretta nel “fare” e nell’“agire”, le modalità di intervento sul corpo assumono di fatto un peso specifico differente, unico rispetto a qualsiasi altro modello spettacolare. E si fanno elementi nella produzione di senso.

Sergio Lo Gatto

[questo testo è stato commissionato dal progetto Unpack the Arts – UE Programme Culture. Per

gentile concessione]