



UNICA

UNIVERSITÀ
DEGLI STUDI
DI CAGLIARI

DOTTORATO DI RICERCA IN

Filosofia, Epistemologia, Scienze Umane

Ciclo XXXVI

Pensare una comunità danzante.

Le arti del corpo come strumenti per lo sviluppo,
la coesione e l'emersione delle risorse culturali

Settori scientifici disciplinari di afferenza

Pedagogia generale e sociale	M-PED/01
Filosofia morale	M-FIL/03
Discipline dello spettacolo	L-ART/05

Presentata da

Enrica Spada

Supervisora

Gabriella Baptist

Co-supervisora

Claudia Secci

Esame finale anno accademico 2022/2023

Tesi discussa nella sessione d'esame di luglio 2024

INDICE

Premessa	7
Introduzione	11
Capitolo 1 Le radici delle ARTI. Corpo, movimento, esperienza	37
1.1 Ricominciare dal corpo in movimento	37
1.2 Nel corpo mobile: azione e motricità alla radice della mente	40
1.3 Azione e movimento: le basi dell' <i>embodied mind</i> in John Dewey	45
1.4 Rudolf Laban: Il corpo fenomenologico della danza	48
1.4.a Dall'espressione della danza libera alla <i>Kinetographie</i>	51
1.4.b Il senso del movimento: il sesto senso	55
1.4.c Lo spazio dinamico: spazio-movimento e spazio-tempo	59
1.4.d Tra emozione e pensiero in azione	64
1.4.e Il flusso di movimento come energia dinamica corporea e mentale	67
1.4.f Una danza per l'agire	68
1.5 Moshe Feldenkrais: la consapevolezza del movimento	71
1.5.a L'apprendimento come processo continuo	73
1.5.b Sentire, muovere, capire	80
1.5.c Non solo parole	81
Capitolo 2 L'Arte della danza come esperienza. Presupposti teorici per una estetica corporea e relazionale	85
2.1 Quale estetica per quale danza	85
2.2 John Dewey: il radicamento dell'esperienza artistica ed estetica nella vita quotidiana e nella Natura	87
2.2.a Il ruolo sociale dell'arte	90
2.2.b L'esperienza estetica come vera esperienza	91
2.2.c Arte come consapevolezza e relazione	93
2.3 Da Dewey a Shusterman. Presupposti teorici per una pedagogia e un'estetica <i>coreosomatica</i>	95
2.3.a La Somaestetica	104
2.3.b Coscienza del corpo	107
2.3.c Per un'autocoscienza riflessa del corpo	109
2.3.d Pratiche somaestetiche a partire da Foucault	112
2.3.e Dal corpo silente di M. Merleau-Ponty al corpo-mente di J. Dewey	115
2.3.f Sensazioni somatiche e coscienza riflessa	120
2.4 Per una via intermedia	121
2.5 Jan Patočka: il movimento esistenziale tra fenomenologia e azione	123
2.5.a Il corpo e il movimento della vita (movimento, esistenza e corporeità)	126
2.5.b I tre movimenti dell'esistenza	133
2.5.b.1 Il primo movimento	134
2.5.b.2 Il secondo movimento	138
2.5.b.3 Il terzo movimento	139
2.5.c Il movimento e l'incontro con l'altro per un agire relazionale	143
Capitolo 3 Le arti e la danza per una dimensione estetica del vivere sociale	147
3.1 L'arte come strumento di sviluppo e coesione sociale	147
3.2 Danza come intensificazione del sensibile	150
3.3 Danza per la comunità	152
3.3.a <i>Iterabilità</i> /interattività dell'arte	156
3.4 Potenzialità <i>somaestica</i> e pedagogica della danza	158
3.5 <i>Einführung</i> , l'empatia cinestesica. La danza come allenamento all'empatia	163

3.6 La danza come arte di <i>cura performativa</i>	166
3.7 Danza come azione	172
3.7.a Le arti e la danza tra azione e inazione	179
3.8 <i>Embodied education</i> : la danza per un approccio incarnato alla formazione	182
3.8.a L'approccio danzante: prime esperienze laboratoriali nel territorio di Napoli	186
3.8.a.1 Esiti del percorso	190
3.8.b <i>Bell', Buon' e Giusto</i> : un progetto per l'educazione alla legalità attraverso le arti	193
3.8.b.1 Partiture del corpo per la costruzione di mappe coreo-biografiche	194
3.8.b.2 Dalle partiture a una nuova forma di <i>mimesis</i> empatica	196
3.8.b.3 <i>Performare</i> giardini danzanti	198
3.9 Da Napoli a Cagliari: i laboratori 'Danza e Azione'	200
Capitolo 4 Pensare una comunità in movimento	203
4.1 Pensare la rinascita sulle tracce di un'estetica quotidiana e danzante	203
4.2 Belvi: una comunità danzante	206
4.2.a L'arte come educazione e azione di sviluppo	210
4.2.b Entrare nei luoghi con passo danzante	214
4.2.c Il gesto danzato, il suono, la parola	217
4.3 Pratiche pedagogico-estetiche per la comunità	219
4.3.a I laboratori con le persone adulte	221
4.3.b <i>Somatografie</i> : partiture del corpo per un'esperienza di autobiografia corporea	224
4.3.c Danzando con le bambine e i bambini	228
4.4 Di corpo in corpo. Laboratori di analisi del movimento e creazione coreografica nella scuola	235
4.4.a Danzare per ri-conoscersi	240
4.4.b Creare movimento: passi e parole	243
4.5 Le giornate dell'arte in movimento. <i>Per una forma partecipata di residenza artistica</i>	245
4.5.a <i>Partes extra partes</i> : una performance interattiva	248
4.6 Le arti per nuovi spazi in-comune	252
4.6.a Su <i>ballu tundu</i> , tra archetipi e contemporaneità	257
4.6.b La potenza dei corpi vibranti nel canto: il coro femminile di Belvi	262
Capitolo 5 Da Belvi alla Costa Rica	267
5.1 Sei mesi di danza e ricerca in Costa Rica	267
5.1.a Il carattere sociale e filosofico del danzare insieme: l'esperienza formativa e creativa con il gruppo universitario 'Danza Joven'	269
5.1.b Il progetto coreografico ' <i>Indicios partes extra partes</i> '	273
5.1.c Indizi sul percorso di creazione	276
5.2 Raccontare la cultura con le danze e i canti	278
5.3 La danza e le arti performative per una visione dinamica delle identità	282
5.3.a Le arti del corpo come risorse per un'estetica relazionale e un'etica della condivisione	285
5.3.b La danza come arte di modulazione relazionale	287
5.4 Continuando il viaggio di corpo in corpo: le culture danzanti delle Americhe	290
5.4.a Rivelazioni: il <i>teatro come ponte</i> per il dialogo e il riconoscimento reciproco delle culture	291
Conclusioni	299
Appendice	307
A.I Riflessioni sul <i>Tai Chi</i> in relazione alla riflessione	

e alla pratica laboratoriale coreosomatica	307
A.II Per una <i>danza minima</i>	309
A.III Incorporare l'agire. Pratiche per un approccio sensibile e danzante nella relazione educativa e di cura	310
A.IV Esercizi sul 'vuoto'	314
A.V Griglia di riflessione	317
A.VI Scheda per una Partitura ' <i>Partes extra partes</i> '	318
A.VII Belvì, un parco come museo: <i>Il bosco come giardino in movimento</i>	319
A.VIII Laboratori 'Danzasofia'	321
A.IX Gesti e cadenze della religiosità a Belvì	322
A.X Testimonianze di alcune partecipanti ai progetti	323
A.X.1 Altea Garrido: un'artista da Berlino a Belvì	323
A.X.2 L'albero dei sorrisi	324
A.X.3 Testimonianza di Adriana	325
A.X.4 Testimonianza di Lucia, giovane danzatrice cagliaritana	327
A.X.5 Testimonianza di Sara, operatrice e formatrice somatica	327
A.X.6 Laboratorio universitario 'Danza e azione': la testimonianza di Federica, giovane docente di lettere	328
A.XI Il Parco La Libertà: Incontro con Lucho Flores per una danza accessibile e inclusiva	329
A.XI.1 Il Parco La Libertà, Desamparados - San José Costa Rica	329
A.XI.2 'Ya!danza': un'esperienza di libertà	331
A.XI.3 Intervista a Lucho Flores	331
A.XII Dai diari di lavoro con la Compagnia 'Una Danza Joven'	335
Bibliografia	337

Premessa

In coerenza con gli obiettivi della ricerca a tema vincolato¹ che propone di indagare e formulare modalità e strumenti per una rivitalizzazione delle espressioni culturali locali attraverso la danza e le arti performative contemporanee, in un'ottica di coesione, sviluppo, interazione e dialogo tra generazioni, la ricerca si è sviluppata, fin dagli esordi, lungo un duplice binario teorico e pratico. Contestualmente agli approfondimenti dello sfondo teorico filosofico e pedagogico sono state da subito attivate, in collaborazione con l'amministrazione del Comune di Belvì che ha aderito al progetto, attività laboratoriali pedagogico-ludico-artistiche al fine di suscitare e rivivificare l'interesse al vivere della collettività in un'ottica di miglioramento e sviluppo delle potenzialità creative e dinamiche della comunità e del territorio.

Riconsiderando l'arte come *ars* in senso etimologico, come tecnica, come agire, come saper fare che produce atti culturali tangibili, come dimensione del sentire, conoscere, comunicare, non relegata esclusivamente alla sfera del *sacro e dell'assoluto*, ma sempre in dialogo con la vita di tutti e di ogni giorno nel mondo condiviso, si sono proposti percorsi di sensibilizzazione al movimento coordinati e declinati in momenti di incontro in cui le persone potessero essere partecipi e promotrici di processi *metablitici*² *autoattivi*.

Si è voluto scommettere sull'idea che sia possibile, attraverso le suggestioni del pensare/agire creativo e *incorporato* dell'arte, generare linfa vitale per nuove visioni e prospettive di sviluppo sia in senso sociale e culturale che economico, in un territorio che, pur se ricco di bellezze e risorse naturali, soffre per la ferita di un lento e progressivo spopolamento. La danza quale arte del movimento, tema conduttore di tutto il percorso, è stata pensata e proposta quale tramite e motivazione di contatto e di socialità, per offrire opportunità di incontro in cui, attraverso l'affinamento delle capacità di ascolto, di sguardo e di 'presenza', fosse possibile attivare e promuovere una comunità 'sensibile alla cura', delle persone, delle cose e dell'ambiente naturale tutto.

¹ Il progetto di ricerca dottorale (Corso di Dottorato in Filosofia, Epistemologia, Scienze Umane, Università degli studi di Cagliari XXXVI ciclo) è finanziato da una Borsa di dottorato inerente al programma PON FSC «Ricerca e Innovazione» 2015-2017 Asse «Capitale Umano» del Fondo per lo Sviluppo e la Coesione, e rientra nell'ambito dei «Dottorati A Tema Vincolato – Aree Interne/Aree Marginalizzate» finanziati dal MUR. Il progetto intitolato «Il corpo e la sua memoria: la danza, il teatro e i linguaggi dell'arte contemporanea per una ricostituzione di spazi comunitari in movimento», accolto dal Comune di Belvì (Nu) si è sviluppato come ricerca-azione immersiva secondo un'impostazione qualitativo-etnografica che ha considerato l'intera popolazione come parte attiva, come comunità di ricerca e di pratica.

² D. Demetrio, *Educatori di professione*, La nuova Italia, Milano 1990.

L'attività di ricerca si è dunque articolata in diverse fasi che hanno visto la partecipazione attiva degli abitanti di Belvì e l'accoglienza di artisti che hanno condiviso con la popolazione sia l'elaborazione delle azioni coreografiche e performative che i momenti della vita quotidiana, instaurando amicizie e scambi profondi che attraverso la vitalità degli impulsi creativi hanno contribuito a generare nuove modalità di vivere l'ambiente.

Ringraziamenti

Il lavoro espresso in questa tesi è frutto non solo dei tre anni di dottorato, ma anche di un lungo percorso professionale ed esistenziale che si è costruito grazie agli incontri e alla condivisione di esperienze e idee con molte persone che mi hanno accompagnata nel cammino, a tutte loro va il mio riconoscimento.

In particolare qui il mio pensiero e ringraziamento va a chi mi è stato vicino in questi tre intensi anni di studio e lavoro.

Il ringraziamento più grande va alla mia famiglia, mio marito Loïc, mia figlia Yati e mio figlio Yann, per avermi saputo sostenere con affetto e pazienza, non facendomi mai pesare le lunghe assenze.

Altrettanto grande il ringraziamento alle mie *supervisors* Gabriella Baptist e Claudia Secci per il supporto affettuoso e gentile, per essere state guide preziose nello studio e per avermi incoraggiata a sviluppare negli anni la mia riflessione pedagogico-estetica sulla danza.

Ringrazio la mia giovane collega Giada per l'amicizia e l'attenta cura dedicata alla lettura di questa tesi e tutte le colleghe e i colleghi di dottorato per il lavoro svolto insieme, per il sostegno reciproco, lo scambio di idee e i piacevoli momenti di convivialità.

Un ringraziamento particolare va a Maria D'Ambrosio per l'amicizia, il sostegno e l'ispirazione, e per avermi accolta e coinvolta nel gruppo di ricerca '*Embodied education Lab*' presso l'Università Suor Orsola Benincasa di Napoli, dandomi così l'opportunità di sviluppare una parte importante di questo lavoro.

Devo inoltre ringraziare la '*Escuela de Danza*' dell'Università Nazionale del Costa Rica che mi ha accolta per i sei mesi di ricerca all'estero, in particolare l'amico e collega Rodolfo Seas Araya, il tutor di ricerca Fito Guevara Morales, la direttrice Ileana Alvarez Perez e le docenti Vicky Cortez e Valentina Marengo per l'amicizia, la fiducia e il sostegno. Un grazie ancora più grande va alle ragazze e ai ragazzi della Compagnia UNADJ che hanno condiviso e splendidamente danzato la coreografia *Indicios partes extra partes*.

Un grande ringraziamento va al sindaco e a tutta l'amministrazione comunale di Belvì, alle docenti della Scuola primaria e secondaria di primo grado di Aritzo/Belvì e, in particolare, alla mia tutor, Simonetta Carboni, che ha condiviso e appoggiato con entusiasmo tutte le attività della ricerca.

Il ringraziamento più caloroso è però rivolto a tutte le persone, bambine e adulte, che a Belvì, a Napoli e in Costa Rica hanno partecipato alle attività proposte: senza loro nessuna delle riflessioni e delle pratiche metodologiche descritte in questa tesi avrebbe potuto concretizzarsi.

Introduzione

Attraversando il pensiero filosofico fenomenologico-esistenziale (Edmund Husserl, Martin Heidegger, Maurice Merleau-Ponty, Eugen Fink, Jan Patočka) e pragmatista (John Dewey) su cui poggia la riflessione novecentesca e contemporanea (Michel Foucault, Gilles Deleuze, Jacques Derrida, Jean-Luc Nancy) sul corpo quale luogo e dimensione dell'unitarietà sensibile e cognitiva della persona umana, che trova conferme in senso transdisciplinare nella riflessione pedagogica (Riccardo Massa, Ivano Gamelli), e scientifica (Antonio Damasio, Vittorio Gallese, Alva Noë) attuale, l'ipotesi della ricerca si basa sulla considerazione che solo riconsiderando la necessità della nostra presenza corporea sia possibile costituire ambiti di esperienza comune tali da permettere la nascita di nuove forme vitali e coese di convivenza. A partire da questo assunto porre la danza al centro della riflessione e delle attività sviluppate durante il percorso di ricerca ha significato considerare di quest'arte, fuori da una visione meramente professionale e spettacolare, quegli aspetti che ne fanno non solo un mezzo di espressione, ma anche un terreno fertile per la sperimentazione di modalità di agire e muoversi consapevolmente nel mondo condiviso.

L'approfondimento delle tematiche su corporeità, spazio e movimento, che permeano ogni possibile riflessione sull'ambiente del vivere in comune, poggia sulla profonda e articolata riflessione intorno allo spazio, alla corporeità e al 'movimento dell'esistenza' di Jan Patočka³. A partire dalla sua riflessione è possibile, infatti, ricongiungere i fili della riflessione fenomenologica sul corpo alla riflessione filosofica contemporanea. Pogeremo, infatti, la nostra tematizzazione anche sulle riflessioni di Maurice Hamington⁴, per quanto riguarda specificamente i temi dell'esperienza di *cura incorporata*, e di Maxine Sheets-Johnstone⁵ che sottolinea efficacemente gli aspetti prettamente comunicativi e cinestesici dell'arte coreutica.

³ J. Patočka, *Body, Community, Language, World*, Open Court, Chicago-La Salle, Illinois, 1998; Id., *Lo spazio e la sua problematica*, Mimesis, Milano 2014.

⁴ M. Hamington (Portland State University), filosofo di impronta pragmatista e ricercatore statunitense nell'ambito della 'Filosofia della Cura' e della 'Filosofia femminista', ha introdotto il concetto di "*embodied care*", cura incarnata, per tematizzare la cura non solo come appartenente alla sfera mentale o emotiva, ma come agire che coinvolge il corpo e l'ambiente. L'attenzione al corpo, all'ambiente e alla relazione sono tutti fattori cruciali per una dimensione di *cura incarnata* realmente consapevole e rispettosa dell'altro.

⁵ M. Sheets-Johnstone (University of Oregon), danzatrice e coreografa è una filosofa e storica della danza, autrice di numerosi libri sulla fenomenologia della danza e le tematiche di genere in relazione alla

Guarderemo inoltre al pensiero e alla metodologia di Rudolf Laban e alla metodologia di Moshe Feldenkrais che hanno sostanziato le attività coreutiche sviluppate durante la ricerca⁶. Inoltre la riflessione prende forza dalle teorizzazioni ‘somaestetiche’ di Richard Shusterman⁷, in cui abbiamo trovato un solido appoggio per la tematizzazione della danza come pratica *coreosomatica* e del *danzante* quale ‘categoria’ pedagogico-educativa che cercheremo di delineare per linee generali nel corso di questo lavoro.

Sottolineando quanto il corpo mobile della danza sia il riferimento naturale del nostro comparire/apparire al mondo dell’esistenza⁸, la tesi propone un pensiero sulla comunità che, riprendendo il concetto nancyano di ‘inoperosità’ e ripercorrendo alcune delle tematizzazioni etico-estetiche contemporanee (François Jullien, Byung-chul Han, Alain Badiou, Edgar Morin, Carlo Sini), si accosta alla concezione estetico-sociale di Jacques Rancière, per immaginare con lui una *comunità, egualitaria, emancipata*⁹ e danzante.

Il filo che unisce i pensatori e gli autori presi in esame riguarda, dunque, il loro considerare, anche se da punti di vista e approcci disciplinari diversi, il movimento quale dimensione originaria che fonda il nostro essere creature viventi il cui complesso e integrato sistema vitale rispecchia e risponde all’intero ambiente naturale e culturale in cui è immerso. L’estrema delicatezza e fragilità di questo sistema ci invita a riflettere su quali azioni di cura si possano mettere in atto per preservarne l’equilibrio dinamico e omeostatico. Considerando le arti quali dimensioni vitali in cui le capacità sensoriali e le facoltà empatico-cinestesiche del corpo sono maggiormente coltivate e promosse, sia in relazione al singolo soggetto che al consorzio sociale tutto, abbiamo seguito le tracce di chi ci è parso sottolinearne maggiormente le risorse trasformatrici e migliorative.

corporeità, quasi 80 articoli in riviste umanistiche, artistiche e scientifiche che attestano il radicamento della sua riflessione nel corpo tattile-cinestetico.

⁶ La metodologia sviluppata si radica nelle tecniche della danza contemporanea di matrice tedesca (Laban-Joos- Leeder-Cébron, secondo l’impostazione della *Folkwanghochschule* di Essen in Germania presso la quale chi scrive si è formata, nella metodologia somatica Feldenkrais (movimento funzionale) e nelle tecniche meditative legate alla filosofia orientale e nella pratica del Tai Chi (meditazione in movimento).

⁷ R. Shusterman (Florida Atlantic University) è una delle figure di spicco dell’attuale dibattito estetico internazionale in ambito pragmatista. Delle sue opere sono tradotte in italiano R. Shusterman, *Estetica pragmatista*, a cura di Giovanni Matteucci per la traduzione di Teresa di Folco, Aesthetica, Palermo 2010 (I ed., Id., *Pragmatist Aesthetics: Living Beauty, Rethinking Art*, Blackwell, Oxford 1992) e Id., *Coscienza del corpo. La filosofia come arte di vivere e la somaestetica*, tr. it. e cura di S. Tedesco e V. Costanza D’Agata, Milano, Marinotti Edizioni, 2013 (I ed., *Body consciousness. A Philosophy of Mindfulness and Somaesthetics*, Cambridge University Press, 2008).

⁸ Cfr. J.-L. Nancy, *La comunità inoperosa*, Cronopio, Napoli 2013.

⁹ Cfr. J. Rancière, *Il maestro ignorante*, cit. “È dunque possibile sognare una società d’emancipati che sarebbe anche una società di artisti”. Ivi, p. 93.

La danza in quanto esperienza umana universale, anima il lavoro di questa ricerca. Riprendendo un'espressione del filosofo Jean-Luc Nancy, possiamo affermare, infatti, che *tutti danzano, prima o poi, ovunque e in tutte le culture, mentre non tutti cantano, e ovviamente non tutti disegnano*¹⁰. Partiamo, quindi, dall'idea che la danza, forse la più effimera tra le arti, sussuma in sé tutte le altre, sia perché ogni movimento umano le appartiene, sia perché, in fondo, tutto *inizia con la danza*¹¹.

L'essere creature dotate di un corpo che per conoscere e apprendere utilizza i sensi e il movimento, è un aspetto che non può essere lasciato sullo sfondo quando si vogliono affrontare tematiche che concernono l'esistenza umana, la socialità e l'arte.

Per questo motivo il nostro discorso comincia con l'affrontare il tema della fisicità mobile dell'essere umano, quale organismo complesso che per vivere e sopravvivere necessita del movimento. Attraverso l'efficace esposizione della studiosa Carmela Morabito¹² abbiamo ripercorso il pensiero scientifico, psicologico e filosofico che a partire dal corpo in movimento ripensa la struttura della coscienza e del pensiero per provare a mettere in comunicazione le diverse posizioni disciplinari che volgono a una riconsiderazione della corporeità quale dimensione sistemica e complessa (Gregory Bateson¹³; Humberto Maturana-Francisco Varela¹⁴) le cui potenzialità sono ancora lontane dall'essere del tutto conosciute. A questa postura epistemologica si affianca, estendendola agli ambiti della formazione e dell'educazione, il paradigma '*embodied*', che a partire dalle cornici teoriche dell'*embodied cognition*¹⁵ sviluppa un pensiero pedagogico, educativo ed estetico che parte dal presupposto di una 'presenza' corporea attiva e vitale nella relazione educativa.

¹⁰ "Tout le monde danse un jour ou l'autre, partout et dans toutes les cultures, tandis que tout le monde ne chante pas, et évidemment, tout le monde ne dessine pas". In Christophe Apprill, Mathilde Monnier, Jean-Luc Nancy, Claire Denis, *Allitérations. Conversations sur la danse*, in «Lectures» 2006. Online: <http://journals.openedition.org/lectures/274>; DOI: <https://doi.org/10.4000/lectures.274>, in riferimento a Mathilde Monnier – Jean-Luc Nancy, *Allitérations. Conversations sur la danse*, Galilée, Paris 2005, p. 84.

¹¹ Ivi, p. 112: "Il y a un trait qui relie le commencement renouvelé au caractère commun de la danse: tout le monde danse, parce que c'est naissant, c'est natif, initial, inchoatif. Rien de plus commun non seulement aux hommes mais aux vivants - oui, plantes et animaux - que le 'lever', le 'se lever', le 'se porter... en avant, au devant, à l'écart'. L'herbe qui pousse, le lierre qui grimpe, le ver qui se tortille, le poisson... Mais on doit dire aussi que la danse trace un trait ou un élément commun aux diverses modalités de l'art: chanter, peindre, sculpter, tambouriner, construire, filmer, poétiser, graver, installer, mettre en scène, chaque fois cela commence par danser".

¹² C. Morabito, *Il motore della mente. Il movimento nella storia delle scienze cognitive*, Laterza, Urbino, 2020.

¹³ G. Bateson, *Verso un'ecologia della mente*, Adelphi, Milano 1977. (I ed. Id., *Steps to an Ecology of mind*, Ballantine Books, New York 1972); Id., *Mente e natura. Un'unità necessaria*, Adelphi, Milano 1984 (I ed., Id., *Mind and Nature. A Necessary Unity*, E. P. Dutton, New York 1979), p. 127.

¹⁴ H. Maturana, F. Varela, *Autopoiesi e cognizione. La realizzazione del vivente*, Marsilio, Venezia 1985, (I ed., Id., *Autopoiesis and Cognition The Realization of the Living*, Reidel Publishing Company, Dordrecht 1980).

¹⁵ Sull'*embodied cognition*, i suoi maggiori esponenti e opere si veda al par. 1.3.

Il lavoro di ricerca teorico-pratica sviluppato nell'ambito del gruppo '*Embodied education Lab*'¹⁶ diretto dalla prof.ssa Maria D'Ambrosio presso l'Università Suor Orsola Benincasa di Napoli, con il quale si è avviata una collaborazione di studio e ricerca fin dall'inizio del percorso dottorale, ha sostanziato e nutrito il presente lavoro, offrendo diversificate opportunità di esperienza estetico-educativa '*embodied*'¹⁷ in vari contesti educativi e formativi, costituendo una feconda base esperienziale per la definizione di metodologie e pratiche cui si è via via dato forma.

A partire dalle posizioni coreutico-estetiche contemporanee che vedono la danza declinarsi in molteplici ambiti educativi, sociali (danza educativa¹⁸, danza di comunità¹⁹) e performativi con sempre maggiore commistione tra linguaggi dell'arte e nuove tecnologie, l'ipotesi cui si è voluto dare consistenza, con azioni concrete nel territorio, è che sia possibile, attraverso la proposta di pratiche 'danzanti', implementare la sensibilità estetica delle persone, non solo in un'ottica di miglioramento e benessere individuale, ma soprattutto in senso sociale, facilitando la costituzione di spazi in cui promuovere nuove

¹⁶ Gruppo di ricerca di cui è responsabile scientifica la Prof.ssa Maria D'Ambrosio, istituito dal 2005 presso l'Università degli Studi Suor Orsola Benincasa e afferente al Centro di Ateneo per la Ricerca Educativa e l'Alta Formazione degli insegnanti e degli educatori (CARE). Il percorso dottorale della scrivente è stato occasione per un accordo di partenariato tra il *Dipartimento Pedagogia, Psicologia e Filosofia* di dell'Università di Cagliari e il corrispondente *Dipartimento di Scienze Formative* dell'Università Suor Orsola Benincasa di Napoli. Dell'attività svolta con il gruppo si parlerà al par. 3.8.

¹⁷ La postura epistemologica su cui poggia l'approccio metodologico dell'*Embodied Education Lab* si fonda su una visione pedagogica circolare in cui teoria e pratica si compenetrano. La sfera sensorimotoria è messa in valore attraverso percorsi formativi in cui la pratica artistica e teatrale promuove una 'presenza' attiva e sensibile nella relazione educativa. In questa prospettiva trova uno spazio privilegiato la danza, intesa come movimento che crea e trasforma, non solo in senso metaforico, ma anche e soprattutto in quanto metodologia somatico-cinestesica che agendo sul vivente innesca processi trasformativi e autopoietici capaci di alimentare sensibilità e cognizione. Cfr. M. D'Ambrosio, E. Spada, *Kinetics and tactility for a dancing research*, in «Giornale Italiano di Educazione alla Salute, Sport e Didattica Inclusiva / Italian Journal of Health Education, Sports and Inclusive Didactics», Anno 5 n. 3, luglio – settembre 2021. Online: <https://ojs.gsdjournal.it/index.php/gsdj/article/view/409/pdf>.

¹⁸ Con 'danza educativa' si intende una declinazione dell'arte della danza che prende avvio dalle tematizzazioni di Rudolf Laban e dal suo imprescindibile testo *La danza moderna educativa* (cui faremo riferimento in vari punti di questa tesi in quanto matrice fondamentale delle metodologie coreutico-didattiche che improntano l'intera attività professionale di chi scrive) che ne sancisce presupposti, metodologie e obiettivi. In Italia si deve a Laura Delfini e Franca Zagatti, che hanno magistralmente tradotto il testo sopra menzionato, la diffusione e divulgazione del pensiero coreutico-educativo labaniano. Di particolare rilievo l'attività svolta dall'associazione culturale Mousikè di Bologna, fondata nel 1990 da Franca Zagatti, che promuove attività di 'danza educativa' nelle scuole e di 'danza di comunità', come proposta formativa rivolta a persone di tutte le età che "si appoggia a una visione plurale e inclusiva della danza intesa come strumento di condivisione e integrazione sociale" le cui applicazioni si attuano in vari contesti educativo-sociali e artistico-culturali, orientandosi anche alla creazione e promozione di eventi performativi. L'associazione propone anche un percorso di formazione professionale per educatori di danza, danzeducator@. Si veda il sito online: <https://mousike.it/>. Di altrettanto pregnante valore è l'attività di ricerca e divulgazione sulla danza dell'associazione nazionale DES, danza, educazione, società, con la direzione artistica di F. Zagatti, "che ha per scopo la promozione, la diffusione e la ricerca attorno alla funzione pedagogica e formativa della danza in ambito educativo e sociale". Online: <https://www.desonline.it/>.

¹⁹ Con 'danza di comunità' si intende oggi una categoria/format di danza che coinvolge gruppi eterogenei di persone sia a scopo educativo che performativo. Si veda *infra*, par. 3.3.

modalità di coesistenza e nuove posture pedagogico-educative volte alla partecipazione attiva nella società.

La tesi è suddivisa in cinque capitoli con un'appendice in cui sono inseriti appunti, schede metodologiche e commenti delle attività svolte.

Nel primo capitolo si è fatto particolare riferimento al 'paradigma motorio' quale cornice teorica che vede confluire verso le posizioni della fenomenologia diverse e ben argomentate correnti della filosofia della mente, delle scienze cognitive e delle neuroscienze, per approdare a un modello di pensiero che, capovolgendo le posizioni classiche della teoria della mente, ha dimostrato che le funzioni cognitive derivano sostanzialmente dalle abilità motorie²⁰. Dopo una breve disamina storica si sono messe in evidenza le diverse posizioni scientifiche che convergono nell'individuare nelle pulsioni vitali dell'organismo e nella cinestesia, quale capacità di *sentire* il movimento del nostro corpo, le radici dell'essere umano. Dagli studi sul rapporto mente-corpo dell'Ottocento, ci siamo soffermati sulle teorizzazioni più significative del Novecento che hanno posto nuova luce sulla facoltà cinestesica quale complesso *sensu del movimento* che dà forma ai contenuti consci e inconsci della mente. Si è sottolineata la svolta apportata dagli studi francesi dell'Istituto di Psicologia Sperimentale della *Sorbonne* e del *Collège de France* che hanno sviluppato prove scientifiche riguardo al ruolo fondamentale dell'apparato senso-motorio nella costituzione dell'intero sistema della coscienza, teorizzando con Janet²¹ la 'psicologia dell'attività', disciplina che unendo psicologia e fisiologia ribadisce la stretta connessione tra pensiero e azione. Dalla Francia la nostra riflessione volge allo statunitense John Dewey, il cui pensiero su movimento e azione, che si ricollega alle teorie evoluzionistiche darwiniane, si fonda sulla stretta connessione e reciprocità che sussiste tra organismo e ambiente. Dewey, che sarà un riferimento costante in questa tesi per quanto riguarda la concezione dell'esperienza artistica, ha svolto un ruolo non secondario nello sviluppo della teoria motoria e incarnata della mente, formulando una *concezione dinamica e sistemica della mente*²² che preannunciava la teoria contemporanea della mente situata o '*embodied*'. Sempre nel primo capitolo ci siamo soffermati sulla disamina di altre due figure che rivestiranno un ruolo importante per lo

²⁰ Cfr. C. Morabito, *Il motore della mente*, cit., p. 9.

²¹ P.M.F. Janet (Paris 1859- Paris 1947) è stato uno dei più importanti psicologi francesi. Si deve a lui, nel 1935 la prima definizione del concetto di 'melodia cinetica' poi ripreso da Lurija negli anni Settanta.

²² C. Morabito, *Il motore della mente*, cit., p. 67.

sviluppo della nostra tesi: Rudolf Laban²³ e Moshe Feldenkrais²⁴. Di Laban, noto coreografo e teorico della danza, si è cercato di mettere in evidenza gli aspetti della riflessione che esprimono il lato più ‘attivista’ che ‘espressionista’ dell’*arte del movimento*. È infatti sulla sua teoria del movimento, e in particolar modo sugli studi riguardanti l’analisi dell’azione, dello spazio e della dinamica del movimento danzato, che sono state pensate le proposte laboratoriali di questo percorso di ricerca.

Lo studio di alcuni scritti labaniani non ancora pubblicati in lingua italiana e poco noti anche nel panorama internazionale, ci ha permesso di esaminare un interessante saggio intitolato ‘Lo spazio dinamico, il sesto senso’²⁵ in cui la sua posizione in merito alla necessità della consapevolezza del gesto, nella sua funzione tattile, conoscitiva e comunicativa, può essere avvicinata, seppur con le dovute differenziazioni legate alle diverse appartenenze disciplinari, al ‘senso del movimento’ delineato dall’educatore somatico Moshe Feldenkrais della cui metodologia si è cercato di mettere in evidenza la complessità e il valore scientifico attraverso una lettura approfondita dei suoi testi principali²⁶. Anche dalla metodologia Feldenkrais, di cui chi scrive è un’appassionata studiosa e praticante, hanno, infatti, tratto linfa le ‘sperimentazioni’ laboratoriali sulla consapevolezza del movimento danzato sviluppate durante il progetto.

La forma e la struttura del nostro discorso sull’arte della danza intesa come dimensione non solo ludica o spettacolare, ma come ‘attività’ concreta in stretta relazione con l’esistenza, trova una naturale base d’appoggio, come già sottolineato, nel pensiero di Dewey.

Il secondo capitolo vedrà appunto dedicare al filosofo statunitense alcuni paragrafi che vogliono mettere in evidenza soprattutto la sua postura estetica, che riprendendo il significato etimologico (dal greco *aísthesis*, sensazione/percezione), considera l’arte come ‘sapere sensibile’ e come processo di conoscenza che, a partire dalla stretta relazione con la natura, si radica nell’esperienza della vita quotidiana intensificandola.

L’analisi estetica deweyana, che potremmo considerare ‘ecologica’ più che antropologica o sociologica, in quanto non prescinde mai dal riconoscimento della nostra

²³ Rudolf Laban (1879- 1958), sulla sua vita e opera si veda, J. Hodgson e V. Preston-Dunlop (a cura di), *Rudolf Laban. An Introduction to his Work and Influence*, Northcote House, Plymouth 1990; una presentazione articolata e ampia anche in A. Pontremoli, *La danza. Storia, teoria, estetica nel Novecento*, Laterza Bari 2015, ed. Kindle, pos. 1820 par. 3.2.

²⁴ Moshe Feldenkrais (1904-1984), fisico, ingegnere e judoka inventore del Metodo Feldenkrais®.

²⁵ R. Laban, *L’Espace Dynamique. Le sixième sens*, in R. Laban, *Espace Dynamique*, Contredanse, Bruxelles 2003, p. 21.

²⁶ M. Feldenkrais, *Le basi del metodo per la consapevolezza dei processi psicomotori*, Astrolabio, Roma 2022; Id., *Il corpo e il comportamento maturo*, Astrolabio, Roma 1996.

natura animale e della nostra relazione con l'ambiente naturale, ci permette di concepire per l'arte una rinnovata e vitale funzione etica, pedagogica e sociale. La sua concezione dell'arte come processo, come attività umana intensificata, che *deve essere portata fuori dai musei* e resa accessibile e fruibile da tutti, ci ha accompagnati nel delineare per l'arte della danza uno spazio più ampio che si apre appunto all'agire sociale. Inoltre, tornare a Dewey è stato necessario per approfondire e comprendere le posizioni estetiche e filosofiche contemporanee che ripensano il 'pragmatismo' deweyano e la sua concezione dell'*Arte come esperienza*²⁷ per tracciare nuovi percorsi estetici attraverso cui valorizzare la dimensione corporea e sensibile nell'agire pedagogico, politico e sociale in senso lato. In particolare abbiamo fatto riferimento al filosofo Richard Shusterman e alla sua disciplina filosofica, la 'somaestetica', che riaffermando il valore del portato estetico del pensiero deweyano, e specificamente il suo 'naturalismo somatico', pone il 'soma', inteso come unità psico-fisica del corpo, al centro della riflessione filosofico-estetica. Definita come studio critico e migliorativo dell'esperienza e dell'utilizzo del corpo come sede di fruizione estetico-sensoriale e di automodellazione creativa, la *somaestetica* che sarà approfondita nei suoi fondamenti, presupposti e finalità, ci ha accompagnati nella definizione di pratiche volte al miglioramento e alla *cura del sé*, in un'ottica etica ed estetica che sarà posta alla base di un pensare la danza anche quale arte di *cura performativa*. Accordandosi con Dewey nel considerare l'arte come "prodotto dell'interazione tra l'organismo vivente e il suo ambiente circostante"²⁸, in una costante interazione che mette in gioco un *agire patico* che affonda le sue radici nelle risorse sensorio-motorie del corpo, il pensiero shustermaniano, rivendicando il ruolo della sensibilità nella produzione e nella fruizione dell'opera artistica, sottolinea e ripensa il legame dell'arte con gli aspetti che la mettono in relazione alla dimensione sociale e politica dell'esistenza. La sua rivalutazione dell'arte 'popolare' ci accompagna, infatti, anche nel ripensare e rimodellare i nostri canoni estetici non solo riguardo alle espressioni tradizionali locali che agiscono ancora nei nostri territori e di cui l'esperienza di ricerca a Belvì ne ha confermato la pregnanza, ma anche riguardo alle espressioni artistiche che non appartengono alle sfere dell'arte colta occidentale.

Inoltre la tematizzazione della 'consapevolezza del corpo' alla base della 'somaestetica' ci riporta direttamente alla pratica delle tecniche e metodologie somatiche approfondite con Laban e Feldenkrais. Rispetto a quest'ultimo infatti il legame è

²⁷ J. Dewey, *Arte come esperienza*, a cura di G. Matteucci, Aesthetica. Edizione del Kindle, Milano 2020 (I ed., Id., *Art as Experience*, Minton, Balch & Company, New York 1934).

²⁸ *Ibidem*.

strettissimo, essendo lo stesso filosofo americano un esperto ‘operatore somatico’ specializzato nella metodologia Feldenkrais. Shusterman inquadra e introduce il significato della consapevolezza somatica esplicitando e assumendo *in toto* il pensiero di Feldenkrais riguardo alla necessità e all’importanza di sviluppare una coscienza ‘riflessa’ delle facoltà senso-motorie, concetto cardine di tutta la sua riflessione e importante presupposto anche per la nostra, ispirando la creazione di pratiche danzanti che abbiamo definito *coreosomatiche*²⁹ e *somatografiche*.

L’approfondimento delle tematiche relative a corporeità, spazio e movimento, che permeano ogni possibile riflessione sull’ambiente del vivere in comune, ha trovato un significativo sostegno epistemologico nel pensiero fenomenologico di Jan Patočka³⁰, in cui tali temi sono trattati con sistematicità e profondità.

La tematizzazione del corpo e del movimento del filosofo ceco, allievo di Husserl e di Heidegger, è parso di estrema significatività per approfondire e proseguire la nostra riflessione sull’arte del movimento in un’ottica di dialogo tra la prospettiva fenomenologica e quella estetico-pragmatista, trovando un punto di convergenza nell’accento posto sul valore dell’attività cosciente del corpo nell’esperienza della vita.

La filosofia patočkiana che si sorregge sull’idea di un legame inscindibile tra movimento, esistenza e corporeità considerata quale dimensione ontologica fondamentale, ci introduce a un concetto di corporeità che si emancipa dalla dimensione soggettivistica e individualistica in cui era stata collocata fino a quel momento dal pensiero fenomenologico, per approdare a un corpo vivo in movimento che si apre all’esistenza, spostando il proprio centro d’orientamento, il punto di riferimento primario, da sé stesso alla terra e al mondo. La corporeità quale luogo emblematico del

²⁹ Aderendo a una visione filosofica ed estetica vicina al pensiero di Shusterman, principalmente per quanto riguarda la necessità di implementare processi di autoconsapevolezza del corpo tattile-cinestesico e per il fondamentale richiamo al pragmatismo/attivismo deweyano, ma sempre a partire da un approccio coreutico al movimento che trova i suoi fondamenti nella danza contemporanea di matrice labaniana e nell’approccio somatico feldenkraisiano per la consapevolezza del corpo e del movimento, oltretutto nella pratica del *Tai-Chi*, anch’essa considerata principalmente come tecnica di attivazione dell’energia somatica, si è definita *coreosomatica* (dal gr. χορεία ‘danza’ e σῶμα - ατος ‘corpo’) la metodologia laboratoriale sviluppata durante il percorso di ricerca perché essenzialmente basata su proposte di esplorazione del movimento danzato che trovano solido appoggio nelle pratiche somatiche di consapevolezza del movimento. La metodologia che comprende diverse pratiche (partiture del corpo; danza minima; esercizi sul vuoto) che uniscono la danza all’‘autobiografia corporea’ attraverso l’introduzione di elementi di composizione grafica (per questo denominate ‘somatografie’, scritture del corpo), rientra in una visione estetica che chiamiamo ‘coreoestetica’ perché basata su un approccio estetico all’educazione, alla conoscenza e alla relazione con il mondo in senso lato, a partire dal movimento danzato e dalle consapevolezze/competenze/capacità sensibili che esso apporta a chi lo pratica, introducendo a una comprensione del sé quale dimensione unitaria di mente e corpo essenzialmente relazionale e aperta al mondo. Per un approfondimento del concetto/categoria di ‘coreoestetica’, si veda al par. 4.3.a.

³⁰ J. Patočka (Turnov 1907-Praga 1977).

dispiegamento dinamico della nostra relazione esistenziale con il mondo è il tema cardine della riflessione del filosofo praghese e il movimento rappresenta la *chiave che esprime compiutamente il fenomeno dell'esistenza incorporata*³¹. Con Patočka la nostra corporeità si presenta come una forza, un dinamismo che si dirige verso le cose, verso la realtà oggettiva. Ciò che più risalta dalla sua riflessione e che a noi risuona quale suggestione danzante, è il sostare sull'aspetto cinetico dell'esistenza. Il movimento è infatti per Patočka l'origine e la ragione della comprensione del mondo, è ciò che rende possibile l'esistenza. Ci è parsa, inoltre, molto interessante per la corrispondenza con Laban, la sua tematizzazione dell'*effort*³², che egli attinge dall'analisi di Maine de Biran. L'*effort* (impulso al movimento che è coscientemente sentito dall'Io corporeo), è riconosciuto da Patočka sia come sensazione muscolare sia come volontà d'azione cosciente, mostrando una straordinaria compatibilità con la definizione di *effort*, quale fattore fondamentale di movimento, tematizzata dal coreografo ungherese. Questa energia soggettiva è infatti per Patočka ciò che *proiettandoci* nel mondo lo modifica³³, si tratta di una forza capace di conoscere, di fare luce sul mondo e di restituire chiarezza alla nostra esperienza sensibile: un'*energia* che comprende l'intero ambito delle capacità e funzioni sensoriali e che deve essere considerata come un'unità integrata e vitale. Una concezione che rivela non pochi punti di connessione anche con il concetto dell'energia universale cinese taoista (aspetto che meriterebbe uno studio più ampio e articolato che non rientra negli scopi di questa tesi), sviluppata nella disciplina del *Tai Chi*, praticata da anni da chi scrive e divenuta una componente importante della metodologia coreo-somatica emersa nel percorso di questa ricerca. Ciò che però appartiene solo in parte alla filosofia orientale e che invece a noi interessa massimamente, è l'aspetto relazionale di questo muovere del corpo nell'esistenza. Il corpo-soggetto patočkiano è un "realizzatore di relazioni"³⁴: sono le relazioni tra i soggetti e le cose che generano lo spazio dell'esistenza. Lo spazio in cui siamo è *ordo coexistentiae*, spazio della co-presenza. L'incontro con l'altro avviene sul piano di una *tendenzionalità* che è *l'intenzionalità del corpo*³⁵: l'esperienza sensibile della corporeità, il vissuto esperienziale che tende verso l'oggetto, l'altro da sé, è *fondamentale*

³¹ Cfr. I. Ortega Rodríguez, *Introducción a las lecciones XVII-XX: cuerpo, comunidad, lenguaje, mundo*, cit., p. 12.

³² Si veda al par. 1.4.a. in riferimento a Laban e al par. 2.5.a in riferimento a Patočka.

³³ "Projecting into the world means affecting the world. We can bring about changes in the world through our bodily presence, our motions", in J. Patočka, *Body, Community, Language, World*, tr. Kohák, Open Court, Chicago-La Salle, Illinois, 1998, p. 37.

³⁴ J. Patočka, *Lo spazio e la sua problematica*, a cura di F. Bonincalzi, Mimesis, Milano-Udine 2014, p. 44.

³⁵ Ivi, p. 74.

*per comprendere la nostra relazione originaria con lo spazio*³⁶. Per Patočka è proprio nella co-costruzione dello spazio in cui viviamo che si definisce il senso della nostra esistenza, infatti è la qualità del nostro agire a determinare la qualità delle nostre relazioni e dello stesso ambiente in cui siamo e stiamo. Lo spazio è dunque un'entità in continua ridefinizione che dipende dalle nostre scelte e dal nostro disporci in relazione e in ascolto sensibile, cinetico e percettivo con l'altro da noi.

La concezione dello spazio quale luogo dell'azione in movimento, della comparizione della nostra esistenza corporea nel mondo, sempre in relazione con gli altri e le cose del mondo, sostanzierà il nostro discorso sulla danza e contribuirà a delineare un'idea dell'arte come esperienza e come rigenerazione dell'energia vitale secondo una postura mobile e sensibile. La fondamentale tematizzazione del movimento dell'esistenza, attraverso cui si evidenzia il nostro essere parte della *totalità naturale omnicomprensiva*³⁷, mostra un altro importante aspetto del pensiero di Patočka che introduce i temi della riflessione contemporanea sui limiti dell'antropocentrismo, per una visione sistemica, ecologica e universale dell'esistenza, accompagnandoci nel delineare i confini di quella categoria del 'danzante' universale che sottende l'intero percorso di questa tesi.

Egli spiega il movimento dell'esistenza secondo la direttrice di tre *movimenti* fondamentali³⁸: I) Il movimento del radicarsi; II) Il movimento di autosostentamento; III) Il movimento dell'esistenza in senso pieno.

Il primo movimento che appartiene alla sfera istintivo-affettiva ha come referente essenziale la Terra su cui si fonda la nostra *azione orientata e orientante*³⁹. La terra è il nostro sostegno, ma presenta un carattere duplice, ci sorregge ma allo stesso tempo 'produce tensione e ci affatica'⁴⁰. Siamo, infatti, soggetti alla potenza dell'attrazione gravitazionale terrestre con cui siamo in costante tensione. Proprio in questo, che Patočka tematizza quale movimento originario e affettivo, quale gioco relazionale tensivo con la terra che ci porta e accompagna, modellando la nostra postura nell'esistenza, rinveniamo il senso della danza che cerchiamo di delineare. Danzare infatti significa mettere in dialogo il corpo con la terra, la cui energia muove ogni particella del nostro corpo,

³⁶ *Ibidem*.

³⁷ Cfr. I. Ortega Rodríguez, *Cuerpo y fenomenología "asubjetiva" en Jan Patočka*, in «Investigaciones Fenomenológicas», n. 8, 2011, pp. 159-168, in part. p. 162.

³⁸ J. Patočka, *Body, Community, Language, World, Body, Community, Language, World*, cit., pp. 147-148. Si veda di seguito alla nota 438.

³⁹ J. Patočka, *Il mondo naturale e la fenomenologia*, a cura di A. Pantano, Mimesis, Milano 2003, p. 97.

⁴⁰ *Ivi*, p. 98.

determinando il ritmo del nostro respiro e la qualità di ogni nostro movimento. Soprattutto significa giocare costantemente con il peso, venirne a patti in un certo qual modo, per estendere le nostre facoltà espressive e dinamiche. La danza, infatti, più che arte della leggerezza è da considerarsi arte della gravità com'è stato messo in evidenza da uno dei più grandi danzatori contemporanei recentemente scomparso, Steve Paxton⁴¹.

Il secondo movimento patočkiano concerne l'ambito in cui l'essere umano riproduce il proprio processo vitale attraverso il lavoro⁴². Si tratta di un movimento indispensabile alla sopravvivenza, ma non è un movimento di reale consapevolezza di sé e del mondo.

È il movimento attraverso cui agiamo e produciamo nel mondo: un mondo di strumenti che si riferiscono l'uno all'altro e ineriscono alle nostre possibilità di lavoro e produzione⁴³.

In questa sfera di movimento l'essere umano, assorbito dal lavoro, dalle sofferenze e dalla fatica non riesce a pensare una modalità diversa di esistenza, limitandosi a cercare di alleviare la propria condizione, ma senza riuscire a trasformarla. Questa è la dimensione dell'estensione *inorganica* del corpo, quella in cui si fa uso della tecnica e di tutti quegli strumenti esterni, *esosomatici*⁴⁴, capaci di estendere le nostre capacità di azione, ma è anche la sfera che più ci allontana dalla nostra autenticità, dalla consapevolezza di noi stessi e dalla possibilità di vedere oltre la contingenza: in essa siamo schiavi del nostro fare/produrre. È questa, a noi pare, la dimensione in cui maggiormente bisognerebbe operare attraverso azioni estetico-pedagogiche per cercare di produrre un miglioramento nella condizione umana.

In ultimo, come Patočka afferma testualmente, “il terzo movimento è il movimento dell'esistenza nel vero senso della parola”⁴⁵: con esso raggiungiamo la piena realizzazione di noi stessi, distaccandoci da una visione dell'esistenza limitata sul particolare, per comprendervi anche tutto ciò che nei primi due movimenti era rimasto escluso. Si tratta del tentativo di superare la nostra ‘terrestrità’, attraverso l'integrazione degli aspetti della

⁴¹ Steve Paxton (1939-2024). Fondamentale e importante il contributo di questo danzatore e pensatore americano per il pensiero filosofico e la storia della danza. Sul suo concetto di danza che ha segnato la nascita della ‘*contact dance*’ si veda S. Paxton, *La gravité*, Contredanse, Paris 2018. Un riferimento al suo lavoro al par. 2.5.b.

⁴² J. Patočka, *Body, Community, Language, World*, cit., p. 150. “The second movement is one by which humans reproduce their vital process (humans reproduce their life through work, not instinctually-affectively). This is a movement without which human life is not physically possible”.

⁴³ *Ibidem*. “According to Heidegger, in this sphere of meaning our world is one of tools (Zeuge) which point to themselves and so to our possibilities of work and productivity”.

⁴⁴ Il termine è del filosofo Carlo Sini. Cfr. C. Sini, *L'uomo la macchina, l'automa. Lavoro e conoscenza tra futuro prossimo e passato remoto*, Bollati Boringhieri, Torino 2009.

⁴⁵ J. Patočka, *Body, Community, Language, World*, cit., p.151.

nostra 'finitudine terrestre', del nostro essere situati e della nostra mortalità in un tutto vivente e interagente. L'esistenza non appare più come qualcosa di diviso, ma come un ente che si autocostruisce nel movimento e si comprende situato nella manifestazione del mondo come totalità: entra in gioco l'agire umano, un agire corporeo capace di sentire e interpretare, con tutte le sue facoltà, la totalità della vita in movimento. Secondo la sua visione che riprende l'idea anassimandrea di *apeiron*, gli esseri umani e tutte le cose sarebbero immersi in un uno spazio infinito da cui scaturiscono tutte le cose⁴⁶ mosse da una *physis-archē* che ne favorisce lo sviluppo. Noi esseri umani, tuttavia, ci troviamo in una situazione particolare perché sebbene apparteniamo a un 'intero' preesistente e limitato, possiamo conoscere e determinare sia la nostra localizzazione nel mondo che quella degli altri enti e pertanto modulare il nostro agire nell'esistenza. In questo spazio vitale, spazio della *cura* in cui ci pre-occupiamo di noi stessi e delle cose cui siamo rivolti, ci muoviamo entrando in contatto con gli altri.

All'interno di questa dinamica tridimensionale del movimento abbiamo provato a pensare la danza come pratica esistenziale e corporea che proprio dal radicamento e dall'attaccamento al contingente della quotidianità, trova la spinta e la potenza per trascendere la 'terrestrità' e distaccandosene, ma senza separarsene del tutto, riesce a mettersi in relazione con il mondo nella sua complessità. Con Patočka⁴⁷, abbiamo provato a considerare la danza come *movimento* che ci permette di uscire dalla nostra mera autoreferenzialità per entrare in contatto con gli altri e con la natura.

Nel terzo capitolo abbiamo cercato di enucleare in che modo le arti, e la danza nello specifico, possano contribuire a intensificare e sviluppare il complesso sistema sensibile che ci costituisce, al fine di contribuire al miglioramento della condizione esistenziale individuale e sociale.

L'attenzione particolare alla danza come esperienza e come categoria pedagogica e estetico-filosofica, non ha significato volersi chiudere in un unico e ristretto ambito dell'arte, ma, al contrario, attraverso la sua dimensione sensoriale intensiva e *pluriversatile*, aprirsi all'incontro con le molteplici espressioni dell'arte dato che tutte vivono in un rapporto osmotico di prossimità e reciprocità. Alla danza possiamo certamente riconoscere la capacità di mettere massimamente in evidenza la nostra soggettività e la plasticità corporea, poiché attraverso la sua tattile dinamicità possono essere alimentate tutte le dimensioni dell'esistenza umana e tutte le forme d'arte. La

⁴⁶ Ivi, p. 169.

⁴⁷ *Infra*, par. 2.5.b e 2.5.c.

corporeità in movimento e la presenza attiva che la danza promuove, sia attraverso la sua pratica che la sua fruizione, si rivelano, infatti, strumenti efficaci per la rimessa in gioco di relazioni sensibili tra esseri umani e tra questi e la natura tutta. Se guardiamo alla danza performativa professionale, possiamo vedere quanto la dimensione tattile di quest'arte, che coinvolge l'intero corpo e che con il suo gesto si estende all'ambiente circostante, possa creare una dimensione spaziotemporale relazionale tra pubblico e *performers*, e ci porti fuori da una condizione esperienziale individuale per aprirci alla condivisione: infatti nel suo realizzarsi estemporaneo provoca, anche senza che ne siamo consapevoli, un senso immediato di riconoscimento e di appartenenza al comune contesto storico e culturale in cui l'evento ha luogo. In questo senso, la *tattilità della danza* può considerarsi anche come metafora della relazione umana, della capacità di aprirsi all'altro, di ascoltare e di rispondere con il proprio corpo.

Ci siamo poi soffermati ad analizzare brevemente il concetto di 'danza di comunità' dal momento che le proposte attivate per questa ricerca nella comunità di Belvì riprendono da questa modalità/categoria la dimensione intergenerazionale, rigenerativa e trasformativa del tessuto sociale attraverso la danza. Per la peculiarità del nostro progetto, che si è sviluppato intensivamente per un periodo continuativo secondo un approccio di ricerca immersivo, contemplando oltre all'ambito coreutico ludico-educativo e performativo anche quello filosofico ed estetico in senso lato, abbiamo preferito ridefinire l'insieme delle attività 'danza *per* la comunità', al fine di non chiuderci in una connotazione categoriale troppo stretta. Abbiamo cercato di percorrere le diverse indagini e i progetti con la popolazione in un'ottica estetico-relazionale⁴⁸, senza porci come obiettivo esclusivo la realizzazione di un esito performativo/spettacolare⁴⁹. Infatti, anche le attività più direttamente performative hanno seguito una forma interattiva e relazionale il cui processo non si è esaurito nel momento della rappresentazione, bensì ha interessato l'intero percorso progettuale assumendo un carattere di '*iterabilità*'⁵⁰. Il discorso sull'arte che si è sviluppato all'interno della *categoria del danzante* si è inteso, cioè, come interattivo e *iterabile* perché qualsiasi argomento, segno o simbolo utilizzato nelle pratiche e nelle opere che si è contribuito a realizzare è stato oggetto di continua ricontestualizzazione e reinterpretazione, nella convinzione che l'arte non si risolva in un

⁴⁸ N. Bourriaud, *Estetica relazionale, Postmedia*, Milano 2010, (I ed. Id., *Esthétique relationnelle*, Les presses du réel, Dijon 1998).

⁴⁹ Sulle nostre proposte di attività danzanti come 'danza di comunità' si veda al par. 3.3.

⁵⁰ Il concetto è inteso secondo la prospettiva derridiana. Cfr. par. 3.3.a.

significato univoco o univocamente stabilito, ma piuttosto rappresenti un terreno fertile e dinamico per l'elaborazione di pensiero e conoscenza.

Un altro aspetto importante della ricerca è stato quello che ha portato all'emersione di una forma 'somaestetica' della danza che ha mirato a evidenziarne le peculiari potenzialità riguardo all'accrescimento e al miglioramento della competenza motoria e della consapevolezza cinestesica nel nostro agire quotidiano. La danza infatti si offre quale dimensione privilegiata per l'attivazione delle risorse corporee e la consapevolezza del nostro essere-corpo, inteso patočkianamente come luogo del dispiegarsi dinamico della relazione esistenziale con il mondo.

Partendo infatti da una concezione e da una pratica della danza accessibile a tutte le persone, a tutte le età e a tutti gli ambiti dell'educazione e della formazione, non solo dunque esclusivamente a quelli strettamente professionali, si è cercato di sviluppare gli aspetti comunicativi del movimento e la consapevolezza somatica, emotiva e relazionale.

La messa a fuoco di una metodologia pratica attraverso la codificazione di una serie di 'esercizi coreosomatici' (quelli di natura più specificamente creativo-compositiva), e 'somatografici' (legati prevalentemente alla scrittura autobiografica corporea)⁵¹, rientra in una visione pedagogico-coreo-estetica che unisce la teoria alla pratica. Siamo partiti dalla considerazione che la consapevolezza incarnata dei gesti e degli atti motori, necessari allo svolgimento di un'azione, indotta dall'esecuzione di sequenze che si generano dalla decostruzione di semplici azioni quotidiane, produca una particolare forma di *empatia cinestesica*⁵² che dal sentire interno radicato nel corpo si estende per favorire la comunicazione sensibile e immediata con l'ambiente in cui siamo. Le attività *somatografiche* proposte nei laboratori *Partiture del corpo* hanno, infatti, accompagnato le persone in un percorso di autocostruzione del sé come *corpo empatico*.

In accordo con il pensiero della filosofa Laura Boella abbiamo considerato l'empatia come un'abilità che possa essere sviluppata e coltivata attraverso l'esperienza e l'interazione sociale⁵³ se coadiuvata dall'esercizio di pratiche somatiche capaci di sviluppare quegli ambiti della sensibilità sensorimotoria che, seppur presenti fin dalla

⁵¹ Di 'somatografia', ma con un'accezione diversa, parla anche la filosofa C. Leroy. Si veda C. Leroy, *Phénoménologie de la Danse. De la chair à l'éthique*, Hermann, Paris 2021. Per *somatografia* la filosofa francese intende il segno che il movimento danzato carico di empatia cinestesica e portatore di 'cura' realizza dinamicamente nello spazio: "le mouvement est en soi graphie, dans l'espace, d'une image du corps en permanent remaniement. Ce dessin-là, qualifiable de *somatographie* par distinction avec la chorégraphie, peut être vecteur de *care* pour le sujet qui l'agit, aussi bien que pour le spectateur de sa performance". Ivi, p. 163.

⁵² La definizione 'Kinesthetic sympathy' è di John Martin, in J. Martin, *The modern dance*, Dance Horizon, New York 1972. (I ed. A.S Barnes & Co., New York 1933). Si veda al par. 3.5.

⁵³ L. Boella, *Sentire l'Altro. Conoscere e praticare l'empatia*, Raffaello Cortina, Milano 2006, ed. Kindle.

prima infanzia, tendono ad essere alienati nella vita adulta. Le stesse riflessioni che ci hanno portato a indagare l'*empatia cinetica* come appartenente alla sfera della sensibilità cinestesica e corporea in senso lato, ci hanno portato ad assumere che anche la struttura portante dell'impianto etico-filosofico della *Cura*, intesa in senso fenomenologico-esistenziale come '*care*', '*Sorge*'⁵⁴, si fondi primariamente su una dimensione incarnata e somatica.

In quest'analisi ci siamo poggiati sulla puntuale e argomentata riflessione del filosofo Maurice Hamington⁵⁵ che tematizza la 'cura' come pratica incarnata, costituita dalle componenti delle 'abitudini di cura' (*care habitus*), del 'sapere della cura' (*care Knowledge*) e dell'immaginazione della cura' (*care imagination*). Egli afferma che la cura sia una facoltà/conoscenza/competenza che il corpo apprende dall'ambiente culturale da cui proviene e perciò sia strettamente connessa alle 'abitudini', registrate e conservate dal corpo. Quella della *cura* è dunque, secondo le testuali parole di Hamington, con cui concordiamo, una conoscenza/competenza che come ogni altra può essere appresa, sviluppata e coltivata. Da qui deriviamo la convinzione che la pratica della danza con la sua capacità immaginativa e proiettiva, alimentata dalla sperimentazione del movimento e del gesto da cui discendono un continuo sviluppo e accrescimento delle competenze motorie sensibili, contribuisca all'affinamento delle posture e degli atteggiamenti psico-fisici che comportano il miglioramento qualitativo delle nostre azioni di cura, verso noi stessi, verso gli altri e verso l'ambiente. Hamington sviluppa la tematica della cura intesa come *pensiero e azione* di impronta pragmatista e femminista introducendo il concetto di *performatività della cura*, nell'intento di chiarire la distinzione tra 'sentimenti' e 'azioni' di cura. Da questo concetto siamo partiti nel pensare che anche la danza possa essere intesa come *azione di cura*, perché fondata sull'acquisizione di competenze cinestesiche fondate sulla pratica e l'esercizio. Come una cura senza azione rischia di restare al livello di una *generica empatia irrealizzata*⁵⁶, così anche la danza, senza la consapevolezza del suo agire, rischia di restare confinata all'ambito del mero svago.

In relazione a queste considerazioni abbiamo sviluppato e portato avanti tutti gli interventi laboratoriali che sono rientrati nell'ambito di questo percorso di ricerca a corollario delle attività specificamente rivolte al territorio di Belvì.

⁵⁴ Cfr. M. Heidegger, *Essere e tempo*, Utet, Torino 1969, pp. 289 e p. 310.

⁵⁵ M. Hamington, *Embodied care: Jane Addams, Maurice Merleau-Ponty and Feminist Ethics*, University of Illinois Press, Champaign 2004. Per questa tesi si è consultata l'edizione Kindle.

⁵⁶ M. Hamington, *The Will to Care: Performance, Expectation, and Imagination*, in «Hipatya» Vol. 25, No. 3, 2010, pp. 675-695, p. 677.

Con il binomio ‘danza e azione’ si è, infatti, intitolato il laboratorio proposto in ambito universitario per sottolineare l’aderenza a un’indagine incentrata sulla dimensione dinamico-spaziale e costruttiva del movimento, con particolare attenzione alla molteplicità delle azioni di movimento, a partire dalla sottile analisi delle dinamiche, delle direzioni e delle variazioni spaziali e ritmiche. Nel capitolo si descrivono anche altri due importanti progetti svolti con il gruppo di ricerca ‘*Embodied education lab*’ di Napoli.

Il quarto capitolo è dedicato espressamente al periodo di ricerca svolto nel territorio di Belvì (Nu) durante otto mesi di residenza.

L’impostazione del lavoro ha voluto credere nell’opportunità e nell’efficacia della proposta di azioni estetico-artistiche e performative che non volgessero alla mera spettacolarizzazione-folklorizzazione di un territorio (Belvì), ma primariamente alla *cura*⁵⁷, in senso pedagogico, delle persone e dell’ambiente.

Dopo il periodo di pandemia che ha fortemente irrigidito la disponibilità al contatto e alla condivisione di spazi di lavoro, pensare all’arte quale strumento di rinascita, sviluppo e coesione sociale, e in particolare considerare la danza quale dimensione possibile per ricostruire uno spazio di dialogo e ascolto, ha rappresentato sicuramente una sfida, una scommessa, la cui forza è stata quella di essere fondata sul desiderio sincero di condividere esperienze pensate come *doni* e come opportunità di movimento e conoscenza da scoprire insieme.

La proposta di mettere in movimento e in comunicazione danzante le persone ha comportato uno sforzo di creatività comunicativa e di intensa dedizione personale per vincere le diffidenze e la paura di stare di nuovo *a contatto*. Fare esperienza dell’arte e con l’arte significa, infatti, essere disposti al contagio, allo scambio, al dono di sé e alla cura reciproca, e questo è stato il primo ostacolo da superare per poter attivare le attività laboratoriali in gruppo che hanno costituito la base del lavoro dell’intero percorso.

Concepiti come momenti di incontro (a cadenza settimanale nel lungo periodo e con momenti più intensivi nella parte finale del percorso) con le diverse fasce della popolazione, i laboratori hanno avuto lo scopo di agire sulla *vitalità* delle persone attraverso il movimento, per suscitare nuove possibilità di vivere la comunità.

Pensare a un’indagine che includesse e mettesse in dialogo aspetti legati a diversi ambiti disciplinari, estetici, socio-pedagogici e filosofici, per formulare e proporre azioni, visioni, prospettive e strumenti che potessero in qualche modo essere utili a innescare

⁵⁷ Una riflessione approfondita del concetto di *Cura* nella riflessione pedagogica, a partire da Heidegger, come categoria *a priori* dell’educazione, in R. Fadda, *Sentieri della formazione. La formatività umana tra azione ed evento*, Armando, Roma 2003., pp.97-100. Cfr. par. 3.5.

processi di rivitalizzazione attraverso la danza e le arti performative contemporanee, tenendo in conto tutto l'ambito delle espressioni culturali locali, in un'ottica di coesione, sviluppo, interazione e dialogo tra generazioni, ha comportato la necessità di un'immersione totale nella vita e nell'ambiente naturale del paese. Bisogna sottolineare che si è sempre stati consapevoli di non arrivare in una terra desolata, bensì in un paese dove già da diversi anni si propongono e ospitano manifestazioni artistiche di vario tipo, (teatrali, musicali, performative) che, anche se in forma sporadica, hanno nel tempo compiuto lodevoli tentativi di avvicinamento della popolazione all'arte⁵⁸. Ciò che emerge però è la mancanza di un senso di continuità progettuale tra le proposte, benché si susseguono con una certa frequenza: manca a nostro avviso una programmazione coordinata delle attività e un loro inquadramento globale in un'ottica di indirizzo complessivo verso una vocazione artistico-paesaggistica dello sviluppo del paese. Il nostro lavoro si è, perciò, posto in relazione con le attività culturali esistenti per cercare di proporre azioni che potessero collegarsi, seppur differenziandosene, a ciò che già era avvenuto o era presente nel territorio. Si è partiti dalla convinzione che sia necessario attivare la fiducia nelle potenzialità *estetiche* della popolazione per poter affrontare, secondo un approccio non esclusivamente 'economicista', le fragilità che caratterizzano il territorio.

Per questo si è iniziato con il proporre attività *dedicate*, non rivolte a un pubblico indifferenziato, ma poggiate sulla relazione personale, sull'ascolto e sulla conoscenza delle singole persone, per costituire piccole comunità *danzanti* di lavoro e ricerca.

L'intento è stato quello di coinvolgere il paese in un'idea *coreo-estetica* di comunità, nel senso di partecipazione a un percorso creativo di *cura di sé* e di riflessione collettiva sul senso del muovere e muoversi in modalità danzante. Non si è trattato di attività di 'animazione' che mirassero a rispondere all'esigenza di mero intrattenimento, protagonismo e spettacolarizzazione, ma di attività formative più che performative, volte a sostanziare l'idea di un *paeseformante* quale centro pedagogico diffuso, attivo e permanente di ricerca educativa estetica e incorporata.

Si è partiti dalla convinzione che ogni singola persona agisca nella comunità contribuendo a *fare comunità* a partire da sé e che dalla messa in valore delle qualità del singolo si possa generare e nutrire quel senso di cura e attenzione verso l'altro che ancora è percepibile a Belvì e che crediamo rappresenti il valore più prezioso da preservare,

⁵⁸ In particolare ci riferiamo al festival 'Sonos de Linna' che ha avuto due edizioni, nel 2008 e 2009 e una terza proprio nel 2022 in affiancamento al lavoro di ricerca della scrivente. Si veda al par. 4.3.

coltivare e condividere. Abbiamo quindi immaginato una forma di *cura empatica e cinestesica* che potesse *inondare* tutto il paese.

L'idea su cui si è lavorato è dunque ben lontana da quella della creazione di un 'paese museo' visitato di tanto in tanto da artisti che disseminino il territorio con le loro opere, per quanto questo possa innegabilmente accrescerne il valore e anche rappresentare un'attrattiva turistica, ma piuttosto di favorire il movimento di persone, lo scambio di idee e visioni che nell'arte hanno una possibilità di impatto educativo e culturale intensificato, e così dare a chi abita i luoghi nuovi strumenti per decodificare la propria dimensione esistenziale e ampliarne le opportunità e le risorse.

Pensiamo, infatti, che solo con la mobilità di uno sguardo consapevole nei confronti dello spazio e del tempo si possano individuare gli strumenti per ribadire, comprendere e avvalorare la specificità di un luogo, la sua anima⁵⁹. Trovando ispirazione e sostegno nel pensiero del filosofo e sociologo Edgar Morin e in particolar modo nei sei postulati con cui promuovere azioni 'controcorrente' di resistenza⁶⁰, abbiamo attivato diversi dispositivi che attraverso la pratica della danza, nella declinazione sensibile e 'pragmatica' che abbiamo descritto, portassero all'acquisizione di nuove posture estetiche per migliorare la qualità della relazione tra le persone e l'ambiente.

Infatti è attraverso la cura e l'attenzione consapevole alle potenzialità/capacità del corpo che si possono mobilitare nuove risorse capaci di spostarci da una visione puramente utilitaristica e prosaica dell'esistenza a una dimensione qualitativa, includendo nel nostro bagaglio, come parte strutturante e non solo ornamentale, anche gli aspetti che riguardano la sfera etica ed estetica, che si manifesta appunto, per dirla con Morin, *attraverso la ricerca di una vita poetica, votata all'amore, all'incanto, alla passione, alla festa*⁶¹.

La danza, quindi, è stata messa al centro in quanto agire estetico che possiede la capacità di intensificare la relazione tra interno e esterno del corpo soggettivo, mettendolo in connessione con gli altri corpi e con la realtà. Attraverso l'esercizio e l'attivazione di un movimento nuovo e 'poetico', senza mediazione di altri strumenti o materiali, la danza ha la potenza di trasportare l'umanità all'interno di una dimensione *coreoestetica*

⁵⁹ Cfr. V. Teti, *Il sentimento dei luoghi, tra nostalgia e futuro*, in A. De Rossi (a cura di), *Riabitare l'Italia. Le aree interne tra abbandoni e riconquiste*, Donzelli, Roma 2018, p. 241.

⁶⁰ E. Morin, *I sette saperi necessari all'educazione del futuro*, Raffaello Cortina, Milano 2001, pp. 73-74 (I ed. E. Morin, *Les sept savoirs nécessaires à l'éducation du future*, Unesco, Paris 1999). Cfr. *infra* cap. 4.2.a.

⁶¹ Ivi, p. 73.

dell'esistenza, offrendo strumenti per una 'retroazione globale'⁶² delle componenti di *controcorrente* evidenziate da Morin, per generare nuove posture etiche nei confronti non solo del proprio paese ma della Terra tutta.

La modalità relazionale-immersiva scelta per avviare la ricerca, ha permesso che si evitasse di incorrere nel rischio di rimanere incatenati a un'immagine idealizzata e *letteraria* del luogo. Questo ha significato lavorare sulla presenza, sullo stare, sul lasciarsi accogliere, sul fare vuoto⁶³ dentro di sé per incontrare l'altro.

Bisogna considerare che tutto il processo ha comportato e determinato una profonda ristrutturazione del senso della danza, provocando un continuo riproporsi di domande e di riposizionamenti epistemologici e artistici, per arrivare a sostanziare una concezione della danza come dimensione esistenziale in connessione con l'esperienza quotidiana della vita, ancor più convintamente e profondamente rispetto a quanto fosse già contenuto nel progetto iniziale.

Innanzitutto si è rivelato imprescindibile ripensare il *senso* e il *modo* della parola nella danza: come comunicare, come, innanzitutto, *dire* la danza? Come comunicare il silenzio della danza e renderlo azione? Per trovare il modo di far comprendere il significato delle attività che si sarebbero proposte era necessario partire dal corpo e da un muoversi danzante che fosse per tutte e tutti immediatamente e fisiologicamente comprensibile. Entrare nell'atto comunicativo con i gesti della danza, questo è stato il primo impegno nel lavoro di ricerca con Belvi.

L'attenzione al suono, al canto e alla parola che nasce dal movimento ha accompagnato tutto il percorso delle attività laboratoriali attivate nel paese che si sono rivolte a diverse fasce della popolazione. A partire dall'esordio con i laboratori di 'danzasofia'⁶⁴, primo approccio con la comunità infantile, per proseguire con i laboratori di *coreosomatica* per le persone adulte, i laboratori 'corpo in gioco' con le bambine e i bambini, fino alle proposte performative che sono state presentate in diversi tempi e luoghi durante la ricerca, tutte le azioni si sono ispirate al principio che si dovesse e potesse cercare una forma nuova di comunicazione a partire dalla danza.

In continuità e sviluppo con le metodologie che si sono sviluppate nell'ambito del progetto '*Embodied education*', in generale tutti i percorsi formativi hanno messo in gioco

⁶² Ivi, p. 74.

⁶³ Si veda in appendice par. A.III.

⁶⁴ Il laboratorio è nato su ispirazione di una presentazione/conferenza di *Philosophy for Children*, all'interno del festival di Avignone 2022 cui chi scrive ha partecipato nel corso di un soggiorno di ricerca. Il primo laboratorio 'danzasofia' è stato realizzato proprio a Belvi con il prezioso apporto della prof.ssa Giovanna Frongia, filosofa esperta di *Philosophy for Children*. Si veda al par. 4.3.c. e in appendice.

la corporeità nella sua dimensione danzante, generando e affinando nuove sensibilità estetiche che hanno portato significative risposte in termini di fiducia e affiatamento, aprendo i gruppi già coesi alla partecipazione di altre e altri che non avevano mai preso parte alle attività.

Costituito come laboratorio permanente, il percorso ha avuto essenzialmente lo scopo di favorire l'emersione di strumenti capaci di ampliare e incrementare capacità di ascolto di sé, degli altri e del mondo circostante, al fine di perseguire una vita est-etica, non chiusa in atteggiamenti individualistici e solipsistici, ma aperta alla condivisione e al riconoscimento dell'Altro.

Il seminario intensivo 'Partiture del corpo'⁶⁵, cui hanno preso parte apportando un notevole arricchimento formativo alcune colleghe e colleghi danzatori, ha contribuito a mettere a frutto e a sviluppare le esperienze fino a lì messe in campo.

Soprattutto l'esito scenico allestito in una piccola piazza alberata del paese, e la conferenza conviviale che è seguita con la partecipazione di docenti universitari, dell'amministrazione comunale e della popolazione è stato un momento importante per la maturazione della consapevolezza del percorso fatto insieme.

Il laboratorio 'danzasofia' ha in certo modo costituito l'impronta di tutto il percorso pensato per l'infanzia e l'adolescenza in quanto, sempre a partire da un'impostazione pedagogico-epistemologica fondata sui presupposti dell'educazione incorporata, tutti i laboratori hanno mantenuto la configurazione di 'piccola comunità di ricerca', dove a partire dalla consapevolezza del proprio muoversi e del proprio sentire, fosse possibile implementare e 'coltivare' capacità di ascolto e competenze di ermeneutica *coreo-estetica*, aprendo all'accoglienza delle molteplicità di stili e qualità comunicative.

In generale le attività hanno avuto come intento primario quello di dare spazio al desiderio spontaneo per il movimento libero e offrire opportunità per sperimentare forme nuove di gioco creativo. L'accento è stato posto essenzialmente sul *giocare in movimento*, per l'attivazione di tutte le facoltà sensibili a partire dal senso cinestetico.

Primo motore e chiave di tutto il processo di ricerca coreutico-pedagogica dell'attività, è stata la cura dello spazio. Si è scelta una sala dell'ex scuola elementare, inutilizzata fino a quel momento in modo che fosse percepita come spazio *altro*, libero e neutro dove sentirsi immersi in una dimensione speciale, per incontrarsi fuori dalle attività ordinarie e potersi muovere, creare, danzare in una modalità diversa, senza alcuna spinta

⁶⁵ Si tratta del laboratorio 'Partiture del corpo' realizzato nell'ambito del percorso 'Le giornate dell'arte in movimento' svolto a Belvì tra giugno e luglio 2022. Si veda al par. 3.6.a.

competitiva e senza scopi preordinati. Svuotata e arredata con un semplice tappeto di linoleum azzurro, la sala ha favorito l'articolarsi di giochi creativi inediti, dimostrando quanto poco sia necessario per la buona riuscita di un percorso formativo. Tutto si è giocato attraverso la proposta di *indizi* che stimolassero ogni giorno nuove aperture creative: una barchetta di carta posta al centro della sala, un grande foglio in diagonale, una musica, un suono, un pezzo di stoffa. Come in un tempo sospeso, denso e vibrante, le bambine e i bambini, accompagnati dalla guida adulta quanto più possibile silenziosa, ma attenta e presente, hanno potuto trascorrere momenti di grande e intensa partecipazione che spesso hanno trasformato e fatto emergere nuovi tratti della loro personalità, e soprattutto hanno permesso il naturale e spontaneo equilibrarsi e risolversi di tensioni e problematiche comportamentali. Con i più grandi, grazie alla fortunata circostanza di poter disporre della biblioteca comunale situata proprio nello stesso edificio, abbiamo avviato una sperimentazione coreutico-tattile-visiva, anche per merito del fortuito incontro con il bellissimo libro *Tenendo per mano il sole*⁶⁶, della straordinaria artista sarda Maria Lai.

Il ritrovamento di questo prezioso e raro libro, che ha avuto un sapore quasi magico, ha permesso alle bambine e ai bambini di tuffarsi nel mondo della grande arte contemporanea senza necessità di lezioni o spiegazioni, dandoci l'opportunità di creare con la materia tessile forme e spazi in cui danzare e ricreare lo spazio.

Anche i laboratori nella scuola Primaria e Secondaria hanno seguito lo stesso approccio di ricerca, ma hanno presentato maggiori complessità e criticità dovute soprattutto all'incompatibilità dei tempi e degli spazi scolastici con un lavoro che necessita, invece, di elasticità, silenzio, ascolto e in una certa forma anche di 'intimità'.

Allo spazio rigido delle aule dove si trascorrono anche quattro o cinque ore di seguito prevalentemente seduti in banchi singoli e rivolti verso la cattedra con una minima possibilità di interazione tra le/gli studenti, corrisponde un tempo altrettanto rigido, spezzato, frammentato dal suono del campanello che da tempi immemori continua inquietantemente a squillare per annunciare la fine di un qualcosa che in realtà non si conclude mai, incalzando e interrompendo la concentrazione, creando una dimensione di attesa infinita che si risolve solo con la sospirata uscita dalle mura scolastiche. È chiaro che portare la danza in questo contesto appare quantomeno *fuori luogo*: il solo termine

⁶⁶ M. Lai, *Tenendo per mano il sole*, Studio tipografico Marcello Carmellini, Roma 1984. Il libro è stato prodotto dall'Amministrazione Provinciale di Nuoro unitamente al Consorzio di Pubblica lettura "S. Satta" di Nuoro per il del progetto "Oltre il pregiudizio" che affrontava tematiche dell'emarginazione e della devianza. Donazione dell'artista la fiaba composta da riproduzioni di opere astratte in tela con intarsi, tessiture, fili.

‘danza’ è alieno da questo ritmo e per di più, oltre a portarsi dietro pregiudizi antichi, si carica oggi di tutta una serie di stereotipi, guadagnati grazie all’uso massificante, di basso intrattenimento, che i vari media ne hanno fatto in questi ultimi decenni.

È stato dunque necessario scardinare questa rigidità iniziando dal muovere lo spazio e presentare nuove posture e nuove possibilità per apprendere e conoscere insieme. Nelle classi della Primaria il lavoro è stato più facile in quanto le maestre sono generalmente più affettive, maggiormente propense a mettersi in gioco e a incentivare il lavoro di gruppo, mentre nelle ultime classi della secondaria, le abitudini consolidate, la diffidenza abbastanza generalizzata per le attività proposte in ambito scolastico e le rigidità emotive dovute all’età adolescenziale e mai prese in considerazione da alcun percorso educativo, hanno determinato una più lenta adesione alle proposte. Un altro fattore limitante è stato quello della durata, troppo breve il percorso a disposizione per poter incorporare, sviluppare e portare a termine le tematiche di ricerca proposte. In ogni caso siamo riusciti a far comprendere che il lavoro non avrebbe seguito l’abituale svolgersi delle attività scolastiche e che le ragazze e i ragazzi sarebbero stati chiamati a proporre, agire, parlare, muovere e muoversi diversamente nello spazio dell’aula.

Innanzitutto il nostro obiettivo è stato quello di riuscire a comunicare che il progetto non trattasse il movimento in termini di ‘salute’ e *fitness*, ma che volesse promuovere una riflessione sulla valenza estetica, etica, cognitiva ed emotiva del movimento. In questo senso crediamo che la proposta abbia lasciato una traccia significativa sia per quanto riguarda l’ampliamento della competenza *coreosomatica* delle e degli studenti sia per quanto riguarda la postura didattica e pedagogica almeno per alcune/i insegnanti. Si è trattato quindi di brevi incursioni nel tempo codificato della scuola, di primi ‘avvicinamenti’, nel tentativo di un’apertura verso un approccio educativo ‘*embodied*’, che si propone di promuovere un approccio danzante per la vita della scuola e che, perché possa realizzarsi, necessita del costituirsi di un progetto globale e sistemico, votato alla formazione pedagogico-estetica di un’intera comunità formante che può nascere solo da una relazione osmotica, reticolata, tra la scuola e la società tutta.

L’ultima parte del percorso di ricerca nel territorio di Belvi è stata interessata da una serie di eventi performativi che hanno visto coinvolta sia la popolazione che gli artisti ospiti. La *performance* interattiva *Partes extra partes*⁶⁷ è stata il fulcro di questa fase del lavoro. Giunto a conclusione di una ‘residenza’ artistica concepita più come una sorta di

⁶⁷ Si veda al par. 4.5.c.

baratto culturale, secondo la felice definizione di Eugenio Barba⁶⁸, che come occasione per la realizzazione di un'opera autoriale, l'esperienza è stata pensata essenzialmente come dono e servizio a favore della comunità ospitante e si è inserita nel percorso di rivitalizzazione e rinascita di varie attività tra cui il Festival 'Sonos de linna'⁶⁹, sospeso da molti anni dopo le due prime edizioni.

Così come per i laboratori 'Partiture del corpo', l'idea coreografica è nata dalle suggestioni che la concezione nancyana⁷⁰ del corpo come apertura, origine ed esposizione al mondo, come partitura, spartizione dell'essere nei *singuli* corpi, ha apportato alla nostra ricerca sul movimento autobiografico. La comunicazione emotiva generata dalla performance ha rappresentato un importante passaggio di livello nella maturazione e nella riflessione riguardo alla possibilità di dar luogo a nuovi percorsi di crescita culturale, in un'ottica di apertura e di messa a confronto critico e costruttivo tra diverse modalità di 'intrattenimento'.

Sperimentare nel proprio corpo la potenza trasformativa dell'arte ha contribuito a preparare l'accoglienza delle altre azioni e eventi culturali che si sarebbero svolti nei giorni successivi del festival, ai quali la danza ha apportato nuova linfa e senso di partecipazione affettiva. L'esperienza ha fortificato la convinzione che il lavoro dell'arte debba mettersi a servizio della comunità ospitante in forma radicale se si voglia davvero contribuire al miglioramento e alla crescita del luogo in cui si è stati accolti. Pensare alle arti come volano di sviluppo significa attivare sguardi larghi e ampi rispetto alle politiche di corto respiro che si limitano alle programmazioni estemporanee di eventi. In primo luogo significa offrire alla popolazione la possibilità di arricchirsi culturalmente e riscoprire occasioni e luoghi per incontrarsi, scambiare esperienze, praticare arti, studiare, leggere, trovare accudimento e cura, uscire dall'isolamento delle proprie case e coltivare quel senso di solidarietà e vicinanza che spesso è solo uno dei tanti stereotipi che un certo mercato dei 'borghi' attribuisce a questi piccoli centri.

La mercificazione dello svago prende purtroppo il sopravvento, per incuria più che per reale consapevolezza, producendo, tra l'altro, ben poco divertimento. Proprio da questa constatazione è nata la necessità di guardare con occhi nuovi alle espressioni artistiche tradizionali, cercando di metterne in risalto le straordinarie e preziose peculiarità, perché esse non siano spese per fini commerciali e di *marketing* turistico-

⁶⁸ Cfr. F. Acca, *Alle origini del baratto: l'Odin in Sardegna 1974-1975*, in «Antropologia e teatro, rivista di studi» n° 4, 2016.

⁶⁹ Si veda al par. 4.3.

⁷⁰ J.-L. Nancy, *Corpus*, Cronopio, Napoli 2014; Id., *Corpo teatro*, Cronopio, Napoli, 2010.

commerciale e possano, invece, tornare a svolgere una funzione di ‘legame’ e comunione affettiva tra le persone. Ecco che il canto sapientemente coltivato dal coro femminile⁷¹ potrebbe, se pensato in un’ottica di maggiore apertura verso la comunità, acquisire un ruolo importante nell’attivazione di nuove occasioni di condivisione. Allo stesso modo la danza sarda potrebbe tornare a far vibrare le piazze, non solo nelle sporadiche manifestazioni e sagre, ma in tutte le normali serate estive dove le generazioni hanno occasione di rincontrarsi e rinnovare quella ‘festa’ che con il filosofo B.-C. Han⁷² possiamo considerare *il tempo umano per eccellenza*, un tempo dove ogni *negotium* si sospende, per generare una forza endogena foriera di nuove dimensioni di sviluppo sociale ed economico.

Anche il tratto del cammino di ricerca compiuto in Costa Rica, di cui si parla nel quinto e ultimo capitolo di questa tesi, ha contribuito in modo sostanziale alla configurazione di un’idea di sviluppo e coesione alimentata dalla valorizzazione delle molteplici risorse culturali di un paese attraverso le arti, il corpo e la danza.

Il confronto con una cultura ‘post coloniale’ che ha assorbito massivamente i canoni estetici occidentali, poterne osservare le incongruenze, la fragilità e la forza attraverso l’osservazione dei segni cinestesici che le culture hanno lasciato nei corpi, ha costituito un importante approfondimento e ampliamento dei temi che hanno interessato l’indagine sul movimento e la danza in Sardegna.

La riflessione del filosofo François Jullien, che decostruisce il concetto di ‘identità culturale’⁷³ mostrandoci come l’accostamento dei due termini sia in sé stesso contraddittorio, ci offre la possibilità di esercitare, a partire da un’altra prospettiva culturale, un nuovo sguardo sul concetto di identità per pensarla come dimensione mobile, non limitata da confini impermeabili, bensì situata tra spazi aperti di transizione dove la libera comunicazione delle differenti risorse si muove tra - *les écarts* -, gli spazi che coabitano in ogni cultura.

Uscendo dal vicolo cieco di nuove e discriminanti definizioni che non fanno che produrre altre separazioni tra ‘differenti identità’, Jullien ci invita a una visione *dinamica* della diversità culturale dove il binomio differenza/identità si sostituisce con due termini implicanti movimento e generatività: *écart e risorsa*. A partire da questa prospettiva e proseguendo sul solco di un pensiero filosofico contemporaneo che segna

⁷¹ Si veda al par. 4.6.b.

⁷² B.-C. Han, *La scomparsa dei riti. Una topologia del presente*, Nottetempo, Milano 2021. (I. ed., Id., *Vom Verschwinden der Rituale. Eine Topologie der Gegenwart*, Ullstein Verlag, Berlin 2019).

⁷³ F. Jullien, *L’identità culturale non esiste*, Einaudi, Torino 2018.

l'oltrepassamento della visione dicotomica e separante del pensiero occidentale, per promuovere un'idea di comunità come 'comparizione' e come messa in comune 'inoperosa'⁷⁴, non mercificata né mercificante, delle potenzialità e diversità dei singoli, troviamo un'altra feconda risorsa per affermare che bisogna salvaguardare e riconoscere la pluralità delle soggettività singolari, delle molteplici lingue e gesti di ogni cultura perché si possa pensare a una cultura universale umana rispettosa e orientata alla pace.

Le arti del corpo (danza, teatro, canto e arti performative in genere) si collocano a pieno titolo in quegli spazi di 'gioco' dell'esperienza⁷⁵ dove gli 'scarti' tra ogni cultura si mostrano con maggiore chiarezza. Sia che parliamo di arti contemporanee nel senso con cui in occidente intendiamo i linguaggi 'colti' delle espressioni artistiche sviluppate dalla seconda metà del ventesimo secolo fino a oggi, sia che ci rivolgiamo alle espressioni popolari dei canti e dei balli delle nostre regioni o alle espressioni ancora vive e praticate da molti popoli di questa terra, le manifestazioni dell'arte che ricoprono gli ambiti della conoscenza sensibile, tattile e cinestesica, aprono a nuove e ampie dimensioni comunicative, dove la lingua metaforica del corpo con le sue vibrazioni e i suoi canti si sostituisce alla parola classificatrice e definitoria.

Aver avuto il privilegio di praticare la danza in ambito accademico, ma anche di entrare in contatto e conoscere altre espressioni artistiche e culturali originarie, avendo potuto ascoltarne le voci e partecipare alle danze tradizionali ricche di emotività e vitalità 'terrestre' che ci richiamano all'ascolto e al riconoscimento reciproco (offrendoci tra l'altro anche nuove prospettive per la soluzione ai problemi globali in un'ottica di sviluppo sostenibile di cui beneficerebbe l'intero pianeta), ha permesso di aprire notevolmente lo sguardo e riflettere sul senso e sulla potenzialità rigeneratrice che la danza, e l'arte in generale, può assumere oggi per la vita umana.

Il lavoro coreografico realizzato con venti giovani danzatrici e danzatori universitari ha permesso di sviluppare, da una prospettiva performativa, teatrale e professionale, i temi della ricerca che riguardano il *muovere danzante* quale motore e generatore di nuove forme di coesione sociale e sviluppo, portando a una più ampia riflessione sul senso della creazione e della formazione all'arte coreutica oggi, soprattutto riguardo al suo valore e potenziale politico-sociale.

Strettamente legato e conseguente a questo tema è il discorso sulla formazione coreutica, che non può più essere pensata, come fino a pochi decenni fa, esclusivamente

⁷⁴ J.-L. Nancy, *La comunità inoperosa*, Cronopio, Napoli 2013. (I. ed. Id., *La communauté désœuvrée*, Christian Bourgois, Paris 1986).

⁷⁵ Cfr. D.W. Winnicott, *Gioco e realtà*, Armando, Roma 2006.

in relazione alla rappresentazione teatrale, sia perché oggi sono fortemente ridotti gli sbocchi professionali in tal senso, sia perché la danza contemporanea si apre a molteplici dimensioni performative. Si impone perciò un cambiamento di paradigma e una nuova postura epistemologica nella proposta formativa della danza professionale che la ponga su un piano più ampio e la consideri, oggi più che mai, come un' *arte umanistica* volta alla formazione di persone le cui capacità empatiche e comunicative, così efficacemente allenare e coltivate, possano rivolgersi alla società tutta, facendosi promotrici di nuove posture etiche, estetiche e pedagogiche.

Il lavoro con la compagnia UNADJ⁷⁶ ha avuto quindi un' impostazione diversa rispetto a quella canonica dove la/il coreografo dirige e plasma il movimento delle /degli interpreti per costruire la propria idea di spettacolo. Anche in questa occasione, infatti, si è voluto dare forma a una *comunità di ricerca* dove ogni partecipante ha portato la propria esperienza corporea, offrendola alla condivisione e allo scambio reciproco e contribuendo alla crescita delle facoltà coreoestetiche, coreosomatiche, cognitive e relazionali di tutta la compagnia.

Un altro importante incontro, quello con il gruppo teatrale colombiano 'Centro di Ricerca Teatrale Cenit'⁷⁷, nell'ultimo periodo di residenza in Costa Rica, ha ampliato ulteriormente i confini della riflessione, permettendo una comprensione più profonda di quanto sia artificiale e privo di senso il pensare all'umanità in termini di identità chiuse all'interno di rigidi confini. La loro ricerca, che in quel momento si dirigeva verso le culture ancestrali del Centro America, ha fatto emergere l'ignoranza diffusa riguardo alle culture umane. Anche nelle nazioni americane si ignorano gran parte delle *risorse* culturali disseminate in tutto il territorio. Inoltrarmi nei contenuti della ricerca della compagnia Cenit, indagarne il lavoro e scrivere su una loro straordinaria opera dal titolo emblematico '*Develaciones*'⁷⁸, *svelamenti*, mi ha permesso di comprendere pienamente quanto sia importante fare spazio a quell'*écart* dove ogni differenza, ogni distanza, ogni diversa espressione artistica possa avere la possibilità di emergere. Infatti solo se riconosciamo la potenzialità trasformativa e dinamica che ogni differente espressione, lingua, suono e canto porta con sé, possiamo sperare di trovare quel 'comune' umano che ci permetta, nel reciproco riconoscimento, di superare violenza e conflitti, permettendoci di pensare a nuove possibilità di coesistenza.

⁷⁶ Sulla compagnia e sulla creazione coreografica '*Indicios partes extra partes*' si veda al cap. 5.1 e 5.1.b.

⁷⁷ Il 'Centro di Ricerca Teatrale Cenit', è stato fondato da Nube Sandoval e Bernardo Rey nel 1992. Cfr. par. 5.4.

⁷⁸ *Ibidem*.

Capitolo primo

Le radici delle ARTI: corpo, movimento, esperienza

1.1 Ricominciare dal corpo in movimento

*Nella loro corporeità, gli esseri umani stanno al confine tra l'essere, indifferente a sé stesso e a tutto il resto, e l'esistenza nel senso di una pura relazione con la totalità di tutto ciò che è. Sulla base della loro corporeità, gli esseri umani non sono solo gli esseri della distanza, ma anche gli esseri della vicinanza, esseri radicati, non solo esseri intimi col mondo ma anche esseri nel mondo*⁷⁹.

Jan Patočka

‘Ricominciare da capo, iniziare dal nuovo, farcela con il poco’⁸⁰, così Walter Benjamin indicava la possibilità di sopravvivere a quell’*indigenza di nuova specie*, la povertà assoluta di esperienza comunicabile generata dalla grande Guerra, e invitava a rinascere in quell’epoca di barbarie in cui trascorreva i suoi ultimi giorni di vita.

Cos’altro potremmo considerare oggi, come *poco* da cui ripartire, se non il nostro stesso corpo che ci accumuna in quanto esseri umani più di ogni altra possibile categoria o dimensione?

Forse è proprio nel corpo, nel suo ‘sapere incarnato’, nelle sue potenzialità ancora in gran parte sconosciute che potremo trovare una via d’uscita a questa nuova epoca di barbarie, di annichilimento dell’umano, di questa persistente avanzata di guerra e di violenza. Superare l’eccesso di *psichismo* e di individualismo che ci isola indebolendoci e riprendere contatto con il corpo, per pensarci altrimenti, come unità indissolubile di parti interagenti e danzanti⁸¹, potrebbe aprire a nuove forme di socialità e di comunità.

⁷⁹ Il testo è tratto dalla in Jan Patočka, *Body, Community, Language, World*, Chicago and La Salle, Illinois 1998, Trad. dall’originale ceco di Erazim Kohák, ventesima lezione, pp.178. La traduzione dall’inglese è di Aldo Meccariello in «Kainós» n° 3, 2003, online: <http://www.kainos.it/numero3/disvelamenti/patocka-eng.html>.

⁸⁰ W. Benjamin (1933), *Esperienza e povertà*, traduzione e cura di Massimo Palma, Castelvecchi, 2018. “Barbarie? Come no. Diciamo così per introdurre un nuovo, positivo concetto di barbarie. Perché, dove è condotto il barbaro dalla povertà di esperienza? Questa lo induce a cominciare daccapo; a cominciare dal nuovo; a cavarsela con poco; a costruire dal poco e con ciò a non guardare né a destra né a sinistra”, ivi pp. 52-58.

⁸¹ G. Bateson afferma che il corpo è un sistema ecologico integrato in cui tutte le parti si trovano intrecciate tra loro e in relazione sistemica con il contesto di vita in cui l’organismo è immerso. Il corpo unitario è una *danza di parti interagenti* in cui spirito e materia si trovano in una condizione di assoluta inscindibilità. In G. Bateson (1972), *Verso un’ecologia della mente*, Adelphi, Milano, 1977, p.89; Id. (1979), *Mente e natura*.

Non certo per recuperare un'idea identitaria sovranista, reazionaria o ancor peggio massificante, ma per costituire una nuova alleanza umana, transnazionale e transideologica.

Il corpo, nella sua completezza e unitarietà, il corpo che si muove dice e comunica con la sua presenza e la sua gestualità rappresenta la base naturale e culturale, antropologica per eccellenza di 'comunione' tra gli esseri umani. Quel legame sociale che ancora nella modernità sopravviveva, trattenuto da una trasmissione storico-narrativa condivisa, dissoltosi nella post-modernità a favore di un frammentato e frammentario individualismo, potrebbe trovare oggi, nel corpo, il *trait d'union* tra l'esperienza individuale e l'esperienza sociale, tra *Erlebnis* (esperienza viva) e *Erfahrung* (esperienza sedimentata)⁸², tra l'*homo psicologicus* e l'*homo sociologicus*⁸³.

Quale luogo dell'esistenza *che non ha né dentro né fuori*⁸⁴, spazio pieno e aperto al contempo, luogo dell'immanenza e della compresenza, dell'estensione e dell'interconnessione della mente/coscienza/anima, il corpo possiede iscritte nella sua materia vivente, competenze sociali, storiche, culturali, che lo collegano senza mediazione, al resto del consorzio umano e all'ambiente naturale tutto.

Solo riprendendo contatto con la corporeità, l'umanità che oggi è immersa nella frammentazione assoluta di contenuti, informazioni, idee, sommersa senza tregua da miriadi di *input*, suggestioni, proposte e consigli per gli acquisti espliciti e subliminali, può forse recuperare coerenza, comprensione della realtà e senso di condivisione attraverso una nuova e più profonda consapevolezza del corpo. Infatti l'incremento esponenziale delle informazioni a nostra disposizione, che ci illudono di conoscere tanto, ci allontanano dall'elaborazione dell'esperienza, che non incorporandosi, non può nutrire né dare sviluppo a 'competenze' spendibili nella vita reale.

La pluralità dei mondi cui ci confrontiamo senza sosta per lo più virtualmente, in cui è sempre più difficile trovare orientamento e senso, sia nell'esperienza individuale che collettiva, può ritrovare coesione in un sentire corporeo che accomuna l'intera umanità. Il corpo, nella sua complessità organica può assurgere a luogo della continuità e della *partecipazione*, può indicarci la strada per una nuova e più consapevole

Un'unità necessaria, Adelphi, Milano 1984, p. 27: "Siamo abituati a immaginare le strutture, salvo quelle della musica, come cose fisse. [...]. In verità, il modo giusto per cominciare a pensare alla struttura che connette è di pensarla *in primo luogo* (qualunque cosa ciò voglia dire) come una danza di parti interagenti".

⁸² Sull'argomento si veda: M. Trasforini, *Erlebnis vs. Erfahrung, appunti sul concetto di esperienza fra moderno e post-moderno*, Annali dell'Università di Ferrara, n°36, 1994.

⁸³ *Ibidem*.

⁸⁴ J.-L. Nancy, *Corpus*, cit., p. 16.

costruzione di esperienza che passando universalmente e simpateticamente *di corpo in corpo*, da essere umano e essere umano, possa ricostituire quel fondo comune di esperienza per riagganciarci al senso del mondo e della vita.

Senza una nuova considerazione della nostra presenza corporea non è possibile costituire quel fondo di esperienza comune che possa dare forza e vitalità a nuove forme di coesione sociale. Solo risperimentando la vicinanza e il contatto reale tra esseri umani può essere possibile ritrovare il senso e la necessità della condivisione, quale dimensione *reale* che nulla ha a che vedere con l'*essere connessi* tramite la rete virtuale.

Connessione, infatti, non significa comunicazione, come sottolinea il filosofo B.-C. Han. Nel tempo frenetico dell'internet, si fa 'zapping' nel mondo⁸⁵, ma non si fa 'mondo'. Nulla si incorpora, tutto rimane poggiato su una superficie di immagini che si sovrappongono, ma che non 'fanno corpo'. Infatti è il corpo che manca. Il sentire della pelle che si immerge, muovendosi nello spazio, nell'ambiente fatto di altri corpi, cose, animali, piante, natura. Han ricorda le parole di Heidegger sull'incapacità dell'umanità del suo tempo a soffermarsi, in un 'affanno' generalizzato' che rendeva già allora incapaci all'attesa, all'indugio. Oggi però si tratta di un affanno differente che sorge da una falsa sensazione di movimento che in realtà è una staticità che mutila il nostro sistema vitale, bloccandoci in un totale isolamento da noi stessi e dal mondo. Si tratta appunto di un tempo senza durata⁸⁶, un tempo che scorre confusamente, saltando di luogo in luogo, di epoca in epoca, annullando ogni possibile senso di continuità. Il tempo dell'esperienza è davvero dissolto, ora più che mai. Si afferma la pericolosa convinzione che si possa fare un'esperienza del mondo disincarnata, annichilendo ogni possibilità del corpo. Ma se siamo umani è perché il nostro è un sistema essenzialmente corporeo: un'integrazione complessa di cellule, neuroni, muscoli, ossa, visceri, pelle. Un sistema organico che sente, percepisce, integra e pensa, dove nulla può essere separato: compensato, aggiustato, sostituito in qualche parte, questo sì, ma mai separato.

La nostra convinzione, argomento principale di questa tesi, è che si possa e si debba riconsiderare in primo luogo la fisicità mobile dell'essere umano, creatura vivente animale dotata di un organismo che per vivere e sopravvivere necessita del movimento quale strumento capace di azione creativa ed estetica: dalle forme più semplici a quelle più elaborate per conoscere, agire e comunicare con l'ambiente in cui è immerso. Il corpo

⁸⁵ B.-C. Han, *Il profumo del tempo. L'arte di indugiare sulle cose*, Vita e pensiero, Milano 2017, p. 73. (I. ed., B.-C. Han, *Duft der Zeit. Ein philosophischer Essay zur Kunst des Verweilens*, transcript Verlag, Bielefeld 2015).

⁸⁶ H. Bergson, *Durata e simultaneità*, tr. it. F. Polidori. Raffaello Cortina, Milano 2004. (I. ed., Id., *Durée et Simultanéité*, Félix Alcan, Parigi 1922).

vivo, quale *corpo teatro*⁸⁷, corpo esposto per eccellenza, che nel confronto tattile e ‘sensibile’ con il mondo, sente, pensa e conosce, richiede nuova attenzione per le sue capacità comunicative e creative che nutrono un sistema organico complesso.

Non sappiamo ancora *cosa può un corpo*⁸⁸ e neppure *cosa può un corpo danzante* che nel gioco mobile dell’*en dedans* e dell’*en dehors*⁸⁹, nel suo tocco leggero, nell’esercizio costante all’equilibrio e alla gravità, potrebbe davvero offrirci una nuova modalità di attraversare l’esperienza e di guardare con occhi nuovi al mondo e all’universo tutto.

1.2 Nel corpo mobile: azione e motricità alla radice della mente

Nell’ambito della ricerca filosofica e scientifica che si occupa del funzionamento della mente, si è affermato un nuovo paradigma epistemologico, il ‘paradigma motorio’, basato su studi che sostanziano con prove ‘*evidence based*’ una lunga tradizione di pensiero che da Husserl in poi pone la corporeità quale dimensione dell’unità corpo-mente al centro della riflessione filosofica, dimostrando come il nostro sistema cognitivo si radichi nella corporeità e primariamente nelle sue capacità motorie. Carmela Morabito, storica della psicologia e delle neuroscienze cognitive ce ne offre un quadro approfondito e argomentato in un testo di recente pubblicazione⁹⁰.

Si tratta di una teoria che capovolge le posizioni classiche della teoria della mente che vedono le funzioni cognitive basate “su un presunto susseguirsi di sensazione, percezione e, punto culminante dell’elaborazione cognitiva, produzione di rappresentazioni mentali per la gestione del movimento e del comportamento in senso lato”⁹¹, per affermare invece che “non c’è una separazione sostanziale tra percezione e azione, tra afferenze sensoriali ed efferenze motorie”. Questa teoria, affermando la valenza cognitiva del movimento quale modalità di conoscere e interagire con l’ambiente, si pone all’interno di una “prospettiva teorica biologica e integrata, dunque complessa, dell’intimo nesso tra percezione e azione”. Diverse discipline, basate su un approccio sistemico e olistico della scienza, convergono nell’individuare nelle pulsioni vitali

⁸⁷ J.-L. Nancy, *Corpo teatro*, Cronopio, Napoli 2010.

⁸⁸ G. Deleuze, *Cosa può un corpo? Lezioni su Spinoza*, Ombre corte, Verona 2013.

⁸⁹ ‘*En dedans*’ e ‘*en dehors*’, espressione francese per ‘in dentro’ e ‘in fuori’, nel balletto classico indica la direzione di un movimento o la posizione delle gambe e dei piedi verso l’interno o l’esterno in relazione all’asse del corpo.

⁹⁰ C. Morabito, *Il motore della mente. Il movimento nella storia delle scienze cognitive*, Laterza, Bari-Roma 2020.

⁹¹ Ivi, p. 4.

dell'organismo e nella *cinestesia*⁹² le radici genetiche dell'essere umano attribuendo al movimento corporeo un ruolo fondante per lo sviluppo della cognizione e della conoscenza. In sintesi affermano che *non solo con il cervello*⁹³, bensì con tutto il corpo in movimento noi apprendiamo e conosciamo. Emerge una teoria della mente incorporata che si forma grazie ai movimenti che il corpo compie, e collabora allo sviluppo del pensiero a partire da un sistema in cui le diverse strutture neurali comunicano tra loro nel corpo tutto, in stretta connessione e relazione con l'ambiente circostante. Una visione sistemica, un 'costruttivismo interattivo' tra ambiente e organismo dove componente genetica e ambientale non possono essere studiate e analizzate separatamente.

Questa nuova filosofia della mente sorretta dalle recenti acquisizioni della neuroscienza cognitiva, di cui Antonio Damasio⁹⁴ rappresenta sicuramente una tra le voci più autorevoli e note, capovolge il pensiero tradizionale che vede il corpo reagire all'ambiente e di conseguenza, tramite il cervello, elaborare soluzioni e cognizione, per dare invece priorità alle azioni che il corpo mette in atto. Il corpo tramite le sue *possibilità specie specifiche di movimento e di azione*⁹⁵, è parte integrata e integrante della mente. Secondo questo nuovo paradigma il rapporto mente-corpo non tanto si capovolge quanto si integra per affermare sostanzialmente che le facoltà cognitive, percezione, memoria, linguaggio e 'coscienza' siano "prodotto di abilità motorie costruttive, cioè capacità motorie attraverso le quali l'individuo costruisce sé stesso e il suo rapporto con il mondo che lo circonda, costituendo così il proprio ambiente di riferimento"⁹⁶. Il *senso del*

⁹² Il termine 'cinestesia' deriva dal greco *kinein*, 'muovere' e *aisthesis*, 'sensazione'. Possiamo, in prima approssimazione definire la cinestesia come la capacità di sentire il movimento del nostro proprio corpo, e di tutti gli enti intorno a noi. Cfr. Maxine Sheets-Johnstone, *Kinesthesia: An extended critical overview and a beginning phenomenology of learning*, in «Continental Philosophy Review», vol. 52, pp. 143-169, Springer 2019, <https://doi.org/10.1007/s11007-018-09460-7>; M. Sheets-Johnstone, *The primacy of movement*, John Benjamins Publishing, Amsterdam/Philadelphia, 1999. Una definizione esaustiva, chiara e sintetica del concetto anche in S. Donato, *Muoversi, sentire, immaginare. La danza come esercizio critico della corporeità*, tesi di dottorato, Università di Roma 'La sapienza', 2021, p.42.

⁹³ A. Noë, *Perché non siamo il nostro cervello. Una teoria radicale della coscienza*, Raffaello Cortina, Varese 2010, (1 ed., Id., *Out of Our Heads. Why You Are not your Brain, and Other Lessons from the Biology of Consciousness*, 2009). Scrive Noë "Noi non siamo il nostro cervello. Il cervello, piuttosto, è una parte di ciò che noi siamo [...] Il 'termine' coscienza' significa 'esperienza' [...] qualcosa che, in generale, racchiude il pensare, il sentire, così come il fatto che nella percezione si manifesta un mondo davanti a noi", *ivi*, p.8.

⁹⁴ A. R. Damasio è un noto neuroscienziato e filosofo. Tra i suoi numerosi saggi, in questa tesi si farà riferimento essenzialmente ai più recenti A. Damasio, *Lo strano ordine delle cose. La vita, i sentimenti e la creazione della cultura*, Adelphi Milano 2018. e Id., *Sentire e conoscere. Storia delle menti coscienti*, Adelphi Milano 2022.

⁹⁵ C. Morabito, *Il motore della mente*, cit. p. 8.

⁹⁶ *Ivi*, p. 9.

*movimento*⁹⁷ è ciò che pervade e guida il corpo nell'azione, fondamento del complesso sistema motorio in cui la mente è compresa.

Rimandando al testo citato sopra per un approfondimento riguardo all'evoluzione storica degli studi sul rapporto mente-corpo, assumendo come acquisiti tutti i passaggi che dalla separazione cartesiana, all'empirismo di Thomas Hobbes, all'associazionismo di John Locke, agli studi sul comportamento umano di David Hartley⁹⁸, che per primo elabora una teoria della mente che mette in correlazione il sistema nervoso nel suo complesso (nervi, midollo spinale e cervello) con i fenomeni della sensazione e del movimento, fino a Charles Darwin che ne assume i presupposti per la sua teoria dell'evoluzione, ciò che ci interessa evidenziare è il progressivo sviluppo di una nuova concezione scientifica, filosofica e pedagogica che sempre più evidenzia la primarietà dell'azione motoria e dell'esperienza corporea nella costituzione delle idee, del pensiero e della mente.

A partire dalla seconda metà dell'Ottocento gli studi sulla mente seguiranno con Alexander Bain⁹⁹ e segneranno una svolta importante per il superamento dei precedenti paradigmi.

Considerando necessario un approccio interdisciplinare allo studio della mente che tenesse conto degli sviluppi delle scoperte in campo neurofisiologico, Bain sarà il primo a inquadrare il problema della mente in un'ottica sistemica, dove il cervello perde la sua preminenza e la sua centralità per essere considerato una tra le diverse parti che concorrono alla costituzione della mente. Bain fa derivare le sue argomentazioni dagli studi di psicologia e fisiologia che hanno attraversato tutta la prima metà del secolo e hanno portato all'emersione di importanti leggi scientifiche¹⁰⁰ che mettono in rilievo il ruolo del movimento nel processo di sviluppo del sistema nervoso. Prima di ogni sensazione vi è dunque il movimento.

L'essere umano, attraverso movimenti casuali si pone in interazione con l'ambiente e dalle sensazioni che sperimenterà (piacere/dispiacere), svilupperà e acquisirà

⁹⁷ A. Berthoz, *Il senso del movimento*, McGraw-Hill, Milano, 1998. Del 'senso del movimento', che possiamo assimilare per significato alla 'cinestesia' scriverà anche R. Laban. Cfr. Id., *Espace Dynamique*, Contredanse, Bruxelles 2003.

⁹⁸ Cfr. C. Morabito, *Il motore della mente*, cit. pp. 24-26.

⁹⁹ A. Bain (Aberdeen 1818- Aberdeen 1903), filosofo, psicologo e pedagogista scozzese. Cfr. C. Morabito, *Il motore della mente*, cit. pp. 28-34, in riferimento a A. Bain, *The sense and the intellect*, H.S. King, London 1855.

¹⁰⁰ Ivi, p. 30. Di particolare rilievo la legge 'Bell-Magendie' del 1811 che dimostra come la radice anteriore dei nervi trasmette impulsi motori efferenti, mentre la radice posteriore degli stessi trasmette impulsi sensitivi afferenti: questo ha dimostrato che nel sistema nervoso vi sono sia elementi motori che sensoriali differenziati ma collegati tra loro.

connessioni che sono alla base della conoscenza. Questo approccio epistemologico che compendia psicologia, fisiologia, e filosofia porterà al superamento della visione dualistica di mente e corpo, sostanza ‘spirituale’ e materia, per giungere ad affermarne la completa consustanzialità e connessione: “La concatenazione logica non è dunque fra la mente che agirebbe sul corpo, o il corpo che agirebbe sulla mente, ma che la totalità mente-corpo agisce a livello di mente-corpo”¹⁰¹.

Non si tratta solo di nervi e cervello, il sistema *corpomente* non potrebbe sussistere se non fosse dotato di un complesso sistema motorio che è componente importante quanto il sistema nervoso e il cervello. Le funzioni mentali rientrano dunque per Bain in un *paradigma sensomotorio* della conoscenza che implica la stretta connessione tra azione fisica e stato emotivo-psichico. Con parole che ci riportano all’*Etica* di Spinoza, Bain afferma: “Se il piacere è associato all’aumento dell’energia vitale e il dolore alla sua depressione, ci sarà un legame fisico tra il piacere e l’aumentata attività e tra il dolore e la mancanza o la diminuzione dell’attività”¹⁰².

Gli studi successivi consolideranno le sue teorie proseguendo negli studi sul ‘riflesso’ già introdotti da Cartesio. A cominciare dai lavori di Thomas Laycock¹⁰³, che ne estendono la portata si giunge ad affermare con David Ferrier¹⁰⁴ che “tutto il sistema nervoso centrale ha la medesima struttura sensoriale e motoria e i medesimi meccanismi associativi di funzionamento: anche le cosiddette funzioni psichiche superiori sono leggibili in termini di attività sensoriale, motoria e associativa degli emisferi cerebrali”¹⁰⁵.

Da qui in poi il riflesso non sarà più considerato una reazione legata ad un organo specifico, bensì *la reazione di un tutto organico a una modifica del suo rapporto con l’ambiente*¹⁰⁶ fino ad arrivare ad affermare con Charles Scott Sherrington¹⁰⁷ che

¹⁰¹ Cfr. C. Morabito, *Il motore della mente*, cit. p., 31, in riferimento a A. Bain, *Mind and Body. The Theories of their Relation*, Kegan Paul, London 1872.

¹⁰² C. Morabito, *Modelli della mente, modelli del cervello. Aspetti della psicologia fisiologica anglosassone dell’Ottocento*, Franco Angeli, Milano 1998, p.90, in riferimento a A. Bain, *On Physiological Expression in Psychology*, in «Mind» 16, Oxford University Press. pp.1-22, 1891.

¹⁰³ T. Laycock (1845), fu il primo ad affermare che tutto il sistema nervoso, cervello compreso, funzionasse secondo lo schema del riflesso. Cfr. C. Morabito, *Il motore della mente*, cit. p. 39, in riferimento a T. Laycock, *On the reflex Function of the brain*, in «British and foreign Medical review», n° 19, pp. 298-311.

¹⁰⁴ D. Ferrier (Woodside 1843- Londra 1924), psicologo e neurologo scozzese.

¹⁰⁵ C. Morabito, *Il motore della mente*, cit., p. 42, in riferimento a D. Ferrier, *The functions of the brain*, Smith, Elder & C., London 1886, p. 424.

¹⁰⁶ C. Morabito, *Il motore della mente*, cit., p. 44.

¹⁰⁷ C. S. Sherrington (Londra 1857- Eastbourne 1952), medico, neurofisiologo e psicologo vinse, insieme a E. Douglas, il Nobel per la medicina e la fisiologia per importanti scoperte sulla funzione dei neuroni nel 1932. A lui si devono le prime definizioni di concetti quali *sinapsi*, *propriocezione*, *motoneurone*. Cfr. F. Sola, *Charles Scott Sherrington: il ‘filosofo del sistema nervoso’ che coniò il termine sinapsi*, in «Star. Sapienza magazine di cultura scientifica», 9-04-2021. <https://www.stoccolmaaroma.it/sherrington-sistema-nervoso-sinapsi/>.

“nell’umile’ sfera nervosa dell’attività nervosa, la semplice esperienza senso-motoria sembra contare di più della ragione”¹⁰⁸.

Il Novecento segnerà una svolta decisiva per quanto riguarda l’attenzione e la messa in rilievo dell’attività motoria’ nell’ambito della psicologia. Con Théodule Ribot¹⁰⁹ e il suo successore Pierre Janet¹¹⁰, all’Istituto di Psicologia Sperimentale de *La Sorbonne* e del *College de France* l’elemento motorio sarà considerato alla base di qualunque processo sensorio e dei processi mentali in senso lato. Riprendendo le teorie di Bain, in un ‘contesto profondamente darwiniano’, l’attenzione sarà tutta rivolta alla *cinestesia* quale complesso senso di movimento e sensibilità che dà forma ai contenuti consci e inconsci della mente.

Si affermerà che non tutto ciò che è conoscenza è cognitivo e che “se le basi dell’inconscio non possono essere cercate nel conoscere, allora restano da indagare il sentire e l’agire” perché “gli stati di coscienza sono un complesso di cui gli elementi cinestetici costituiscono la porzione stabile, permanente”¹¹¹. Il movimento assurgerà a ‘tessuto di sostegno’ dell’organismo psicofisico e sarà indicato quale radice biologica dei sentimenti umani. In particolare saranno gli studi puntuali e approfonditi di Janet sulla relazione tra sensazioni e movimento a condurre alla nuova definizione di ‘psicologia dell’attività’ che unisce psicologia e fisiologia nell’intento di spiegare il funzionamento della mente dove si afferma la stretta connessione tra pensiero e azione, individuando nelle capacità sensorimotorie e cinestesiche del corpo il principio generatore di cognizione e intelligenza. Scrive Janet: “La sensazione e il movimento non sono che un’unica e identica cosa che si presenta sotto aspetti differenti [...] Viene sempre più constatato il ruolo dell’attività e persino del movimento nel pensiero e, reciprocamente, il ruolo del pensiero nel movimento”¹¹².

¹⁰⁸ C. Morabito, *Il motore della mente*, cit. p. 45, in riferimento a C. S. Sherrington, *The integrative action of the nervous system*, Constable & Co., London 1906, pp. 391-393.

¹⁰⁹ T. Ribot (Guingamp 1839-Paris 1916).

¹¹⁰ P.M.F. Janet (Paris 1859- Paris 1947). È stato uno dei più importanti psicologi francesi. Si deve a lui, nel 1935 la prima definizione del concetto di ‘melodia cinetica’ poi ripreso da A. R. Lurija, ricercatore allievo e collaboratore di L. Vygotskij. Si veda A. R. Lurija, *Come lavora il cervello. Introduzione alla neuropsicologia*, Il Mulino, Bologna, 1977.

¹¹¹ C. Morabito, *Il motore della mente*, cit. p. 50, in riferimento a T. Ribot, *La vie inconsciente et les mouvements*, Felix Alcan Paris 1914.

¹¹² C. Morabito, *Il motore della mente*, cit. p. 54, in riferimento a P.M.F. Janet (1889), *L’automatismo psicologico. Saggio di psicologia sperimentale sulle forme inferiori dell’attività umana*, Raffaello Cortina, Milano 2013, pp.488-489.

1.3 Azione e movimento: le basi dell'*embodied mind* in John Dewey

La riflessione su movimento e azione nell'ambito della psicologia francese trova rispecchiamento nel lavoro degli psicologi dell'‘attivismo’ in Russia¹¹³ e del ‘funzionalismo’ negli Stati Uniti d'America con John Dewey tra i più autorevoli esponenti.

Il pensiero di Dewey, che a noi interesserà massimamente per quanto riguarda la sua concezione dell'esperienza estetica e artistica, strettamente legato e conseguente alle teorie evoluzionistiche darwiniane, si fonda sulla stretta connessione e reciprocità che sussiste tra organismo e ambiente.

Dewey esplicita e sottolinea quanto anche l'ambiente sia modificato dall'azione dell'organismo capovolgendo l'unidirezionalità che caratterizzava la visione dicotomica e separante della psicologia precedente. Confuterà infatti la concezione di ‘arco riflesso’ definendolo “una sopravvivenza del dualismo metafisico”¹¹⁴ e sostituirà il termine ‘arco’ con ‘circuito’, per evidenziare quanto lo stimolo sensoriale e la risposta siano “sempre all'interno di una coordinazione e traggono il loro significato puramente dal ruolo giocato nel mantenere o ricostituire la coordinazione”¹¹⁵. Non si tratterà più di riflesso, ma di un'organica attività circolare: “la risposta motoria determina lo stimolo, proprio come lo stimolo sensoriale determina il movimento”¹¹⁶. Il pensiero deweyano darà fondamento e avvio a tutta la riflessione contemporanea che vede la mente quale ‘dimensione’ diffusa e incorporata nel sistema corpo. Infatti come sottolinea Morabito alla cui puntuale analisi ci siamo fin qui appoggiati, Dewey formulerà una “concezione dinamica e sistemica della mente e del comportamento [...] sulla base di un approccio al vivente che in termini contemporanei potremmo definire ‘situato’ o *embodied*”¹¹⁷.

¹¹³ In Russia la scuola della ‘psicologia dell'attività’ è stata formulata da L. S. Vygotskij, A. R. Lurija e A. N. Leontijev. Cfr. C. Morabito, *Il motore della mente*, cit. p. 66.

¹¹⁴ Ivi, p. 60-63, in riferimento a J. Dewey, *The Reflex Arc concept in Psychology*, in «Psychological review» N° 3, N° 3, Princeton New Jersey, 1896, pp. 357-370.

¹¹⁵ *Ibidem*.

¹¹⁶ Ivi, p. 61.

¹¹⁷ C. Morabito, *Il motore della mente*, cit. p. 63. Sarà soprattutto F. Varela a sviluppare negli anni Novanta il paradigma dell'*embodiment* che si oppone al *modello computazionalista* della mente per affermare l'imprescindibilità delle implicazioni corporee e ambientali nella costituzione della mente. Sorto su un territorio di frontiera e di potenziale incontro e scambio tra fenomenologia, neuroscienze cognitive e pratiche somatiche di consapevolezza corporea, l'*embodiment* rappresenta un riconosciuto e ormai consolidato paradigma di riferimento all'interno delle scienze neurocognitive, delle scienze psicologiche, della filosofia della mente e delle scienze sociali. I concetti chiave della scienza cognitiva che comprende oltre al termine *embodied* quello di *embedded*, *enactive* e *extended*, che formano le “quattro E” della cognizione, saranno puntualmente analizzati da Shaun Gallagher posizionando la sua ricerca nel gruppo dei *Radical (enactive) Embodiment* insieme a Varela, Thompson, Noë e Hutto. Dagli studi sulla complessità e dalla teorizzazione dell'*autopoiesi* formulata insieme a H. Maurana, Varela definisce un'idea di conoscenza

L'attenzione sulla complessità dell'attività neuronale e della sua stretta connessione con il corpo e con l'ambiente che ha impegnato la scienza nei primi anni del Novecento, trovando sviluppo nelle teorie scientifiche e filosofiche che approfondiranno il ruolo del movimento, della percezione e del sentire del corpo in senso lato, si ricongiungerà, avvalorandole in un certo qual modo, alle tematizzazioni dei filosofi della fenomenologia, da Husserl a Merleau-Ponty a Fink e Patočka¹¹⁸. In un continuo rimbalzare di ipotesi, tesi e argomentazioni tra le diverse discipline psico-bio-filosofiche, le varie teorie si daranno sponda a vicenda, trovando finalmente conferma nelle recenti scoperte neuroscientifiche che assegneranno al movimento una posizione di preminenza nel costruirsi dell'esperienza e della conoscenza umana.

Di rilevante importanza, come è oggi diffusamente noto, sono stati gli studi, ad opera di un *team* di scienziati italiani dell'Università di Parma guidati da Giacomo Rizzolatti e dal suo stretto collaboratore Vittorio Gallese, che hanno portato, alla fine del XX secolo, alla scoperta dei 'neuroni specchio'. Situati essenzialmente nella zona prefrontale, ma anche in altre zone cerebrali¹¹⁹, questi particolari neuroni si attivano sia quando eseguiamo un'azione che quando osserviamo un'altra persona eseguire la stessa azione. Questa scoperta ha dato conferma, supportata da dati sperimentali assodati ed evidenti, che vi sia un nesso stringente tra percezione e azione e dunque tra cognizione e

non rappresentazionale fondata sul concetto che considera la conoscenza prodotta dall'interazione tra la realtà e chi la osserva, confermando l'aspetto autopoietico della cognizione. Inoltre Varela dà vita a una sorta di 'epistemologia della partecipazione' che afferma la natura relazionale della conoscenza fondando un paradigma epistemologico basato sulla *co-determinazione e relazione sé-altro-ambiente*. Con la sua ricerca, in un'ottica di non separazione tra le discipline filosofiche e scientifiche, apre alle discipline corporee, poggiando le sue tesi sulla *filosofia della percezione* di Merleau-Ponty. Sostenitore e praticante della meditazione buddista sottolinea la fondamentale complementarità dell'agire corporeo e della postura esistenziale nella conformazione della mente. Cfr. H. Maturana, F. Varela, *Autopoiesi e cognizione*, Marsilio, Venezia 1985; F. Varela, E. Thompson, E. Rosh, *The Embodied Mind*, MIT, Boston, 1991; tr. it. Id., *La via di mezzo della conoscenza. Le scienze cognitive alla prova dell'esperienza*, Feltrinelli, Milano 1992; Sul tema dell'*embodied cognition* si vedano anche L. Damiano, *Unità in dialogo. Un nuovo stile per la conoscenza*, Bruno Mondadori, Milano 2009; S. Gallagher, D. Zahavi, *La mente fenomenologica. Filosofia della mente e scienze cognitive*, Raffaello Cortina, Milano 2008.

¹¹⁸ Jan Patočka (Turnov, 1907 - Praga, 1977) è una delle personalità di primo piano del movimento fenomenologico, assieme a filosofi come Merleau-Ponty, Fink, Landgrebe, Ricoeur che si collocano non solo dopo, ma anche in qualche modo oltre Husserl e Heidegger. Nonostante l'allontanamento forzato per molto tempo dall'università, riuscì a realizzare un notevole lavoro di ricerca e curò un'ampia produzione scientifica personale. L'ultimo periodo della sua vita fu caratterizzato da un intenso impegno politico. Fondatore insieme a Václav Havel di 'Charta 77', movimento per la difesa dei diritti umani, e firmatario del manifesto omonimo, morì a causa dei pesanti interrogatori subiti dal regime. Sulla sua vicenda umana e politica si è scritto molto, molto meno invece della sua filosofia del corpo che riprendendo alcune tesi di Fink e Merleau-Ponty, ritornando alle origini husserliane, si sviluppa in un'ottica cinestesica e relazionale approdando a una fenomenologia 'asoggettiva'. Cfr. A. Matrangelo, *Il problema storico e fenomenologico della spazialità personale in Jan Patočka*, introduzione a, J. Patočka, *Lo spazio e la sua problematica*, a cura di F. Bonincalzi, Mimesis, Milano 2014.

¹¹⁹ Si sono riscontrate funzioni 'specchio' anche in altri tipi di neuroni come quelli situati nei centri di integrazione visceromotoria. Cfr. C. Morabito, *Il motore della mente*, cit., p. 105.

movimento corporeo¹²⁰, mostrando come il nostro agire e comprendere il mondo dipenda da un sistema biologico integrato e dinamico.

Gli sviluppi di questa scoperta porteranno Gallese alla formulazione di una teoria basata sulla concezione di un' *empatia* biologicamente fondata, ancorata sulla *simulazione incarnata* dell'azione altrui¹²¹. Per 'simulazione incarnata' si intende, infatti, il meccanismo che si innesta durante l'interazione tra individui e tra questi e l'ambiente.

Quando osserviamo qualcuno compiere un'azione, l'attivazione biologica dei neuroni specchio ci porta senza mediazione a "rispecchiarci" nell'azione dell'altro e a simularla internamente: una forma di adesione all'altro che coinvolgendo la ricreazione sensoriale e motoria delle esperienze altrui nel nostro stesso corpo, ci aiuta non solo a comprendere e interpretare l'azione dell'altro, ma ci permette anche di immaginare e sentire cosa potrebbe significare, per noi, compiere quell'azione¹²².

Secondo Gallese infatti

Grazie alla simulazione incarnata ho la capacità di riconoscere in quello che vedo qualcosa con cui "risuono", di cui mi approprio esperienzialmente, che posso fare mio. Il significato delle esperienze altrui è compreso non in virtù di una spiegazione, ma grazie ad una comprensione diretta, per così dire, dall'interno¹²³.

Dimostrando sperimentalmente che i meccanismi di rispecchiamento non attengano solo al dominio dell'azione, ma anche a quello delle emozioni e delle sensazioni, il modello della simulazione incarnata permette, dunque, di rendere espliciti i meccanismi neurofisiologici alla base di numerosi aspetti della cognizione e dell'interazione sociale, trovando interessanti supporti anche per la comprensione della condivisione estetica dell'arte, del teatro e della danza.

La riflessione della prima metà del Novecento su corpo, movimento, azione, si intreccerà al lavoro di alcuni pensatori 'somatici', che anche se meno conosciuti in ambito

¹²⁰ Per una generale comprensione del tema, si vedano tra i numerosi studi: G. Rizzolatti, *Understanding motor events: A Neurophysiological Study*, in «Experimental brain Research», 1991, pp. 176-180; G. Rizzolatti, V. Gallese, *From action to meaning. A Neurophysiological perspective*, in J.-L. Petit, *Les neurosciences et la philosophie de l'action*, Vrin, Paris 1997, pp. 217-229; G. Rizzolatti, C. Sinigaglia, *Specchi nel cervello. Come comprendiamo gli altri dall'interno*, Raffaello Cortina, Milano 2019.

¹²¹ V. Gallese, *The 'shared manifold' hypothesis: from mirror neurons to empathy*, in «Journal of Consciousness Studies», n°8, pp. 33-50.

¹²² "Il sistema dei neuroni *mirror*, assieme ad altri analoghi circuiti di tipo *mirror* non motori, costituiscono il substrato neurale della simulazione incarnata, il meccanismo funzionale che garantisce la nostra consonanza intenzionale con gli altri, in V. Gallese, *Dai neuroni specchio alla consonanza intenzionale. Meccanismi neurofisiologici dell'intersoggettività*, in «Rivista di Psicoanalisi», LIII, 2007, 1, pp. 197-208. online: <https://www.spiweb.it/la-ricerca/ricerca/gallese-v-2007-dai-neuroni-specchio-alla-consonanza-intenzionale-riv-psicoanalisi-53-197-208/>. Sull'argomento si veda M. Cappuccio, *Empatia e neuroni specchio. Dalle neuroscienze cognitive alla Quinta Meditazione cartesiana*, p. 43-65, <https://doi.org/10.4000/estetica.1978>.

¹²³ V. Gallese, *Dai neuroni specchio alla consonanza intenzionale*, cit., p. 1.

scientifico, hanno sicuramente partecipato allo sviluppo di teorie e metodologie che pongono il *corpo cinestesico* al centro della riflessione scientifica, estetica e filosofica moderna e contemporanea. In particolare ci soffermeremo, per la loro stretta relazione con la danza e in generale con le arti performative del corpo, sulle figure e le metodologie di Rudolf Laban¹²⁴ e Moshe Feldenkrais¹²⁵ che, anche se da punti di partenza differenti, apporteranno nuovi e approfonditi studi riguardo alla necessità della consapevolezza e della valorizzazione del movimento corporeo e dell'implementazione della sfera sensoriale e empatico-cinestesica, anche attraverso l'arte della danza (Laban), quale dimensione imprescindibile e necessaria alla vita e allo sviluppo cognitivo, relazionale e affettivo dell'essere umano.

1.4 Rudolf Laban: Il corpo fenomenologico della danza

Negli stessi anni in cui M. Merleau-Ponty pubblicava *Fenomenologia della percezione*¹²⁶, testo di fondamentale e imprescindibile riferimento, ancora oggi tra i più citati per gli studi sul corpo, sia in campo filosofico-estetico che biologico e psicologico, che, com'è noto, sviluppa, in continuità col pensiero fenomenologico husserliano, il tema della percezione quale esperienza attiva e incarnata che coinvolge il *Leib* tematizzato come *chair* (carne) per sottolinearne la natura materica e senziente, Rudolf Laban (1879-1958)¹²⁷ coreografo di origine ungherese, scriveva il suo “La danza moderna educativa”¹²⁸ dove sottolineava il valore pedagogico ed estetico dello studio e della pratica del movimento danzato in tutti gli ambiti della vita e della formazione. Come scrive Franca Zagatti¹²⁹, pur non avendo avuto contatti diretti con gli esponenti del

¹²⁴ Rudolf Laban (1879- 1958), Sulla vita e le opera di Laban si veda, J. Hodgson e V. Preston-Dunlop (a cura di), *Rudolf Laban. An Introduction to his Work and Influence*, Northcote House, Plymouth 1990; una presentazione articolata e ampia anche in A. Pontremoli, *La danza. Storia, teoria, estetica nel Novecento*, Laterza, Bari 2015, ed. Kindle, pos. 1820, par. 3.2.

¹²⁵ Moshe Feldenkrais (1904-1984), fu un fisico, ingegnere e judoka inventore del Metodo Feldenkrais®, una pratica di educazione e riabilitazione somatica.

¹²⁶ Merleau-Ponty M. (1945), *Fenomenologia della percezione*, Bompiani, Firenze 2017.

¹²⁷ Sulla biografia di Laban, Cfr. V. Preston-Dunlop, *Rudolf Laban: An Extraordinary Life*, Dance Books, London 1998; V. Preston-Dunlop, J. Hodgson, *Rudolf Laban: An Introduction to his Work and Influence*, Plymouth, Northcote House 1990; E. Casini Ropa (a cura di), *Rudolf laban. Dalla danza libera agli anni Ottanta*, Comune di Reggio Emilia- I Teatri, Reggio Emilia 1990; D. McCaw (edited by), *The Laban Sourcebook*, Routledge, London and New York 2011.

¹²⁸ R. Laban, *La danza moderna educativa*, Ephemeria, Macerata 2009 (I ed., Id., *Modern educational dance*, 1948).

¹²⁹ F. Zagatti, *L'erranza pedagogica di Rudolf laban nei sentieri del corpo*, in “Danza e Ricerca. Laboratorio di studi, scritture, visioni”, anno III, numero 1, 2011, p. 3. In riferimento a Collony, Maureen - Leathrop,

pensiero fenomenologico, Laban elabora una visione di corpo-soggetto e corpo-mente in movimento in una prospettiva fenomenologica a tutto campo. Pur riconoscendo l'importanza degli studi sul pensiero merleau-pontyano in relazione alla danza contemporanea e a Laban in particolare, cercheremo in questa tesi di portare alla luce alcuni aspetti del pensiero di un altro filosofo della fenomenologia, Jan Patočka, meno citato negli studi di danza, e in generale meno conosciuto rispetto ad altri filosofi di ambito fenomenologico, che come afferma lo studioso Romain Bigé, estenderà "l'ontologia di Merleau-Ponty a una comprensione fenomenologica del movimento [...] per trovare il significato ontologico del movimento"¹³⁰. Scrive infatti Patočka

Le devenir, le mouvement qui est à l'origine de toutes nos expériences, est lui-même impossible sans un devenir plus profond et plus élémentaire qui est, non pas mouvement dans l'expérience et dans le monde, mais devenir, mouvement du monde en tant que tel: devenir ontologique¹³¹.

Sarà Patočka, come vedremo più avanti, il filosofo che si soffermerà più di ogni altro sull'analisi fenomenologica del movimento (*indagine fondamentale per la comprensione in tempo reale della coscienza pan-umana del movimento, coscienza che è alla base dello studio e dell'arte della danza*, secondo la filosofa Maxine Sheets-Johnstone¹³²) e proprio per questa postura radicale, che pone il movimento alla base di

Anna, Maurice Merleau-Ponty and Rudolf Laban, *An interactive Appropriation of Parallels and Resonances*, "Human Studies", n. 20, 1997, p. 28.

¹³⁰ Cfr. R. Bigé, *Ce que la phénoménologie peut apprendre de la danse. Straus, Merleau-Ponty, Patočka*, in «Recherches en danse» 5, 2016, p. 11. Online: <https://journals.openedition.org/danse/1394>.

¹³¹ *Ibidem*, in riferimento a J. Patočka, *Lettre à Robert Campbell*, 1964], in, Id., *Aristote, ses devanciers, ses successeurs*, tr. fr. par E. Abrams, Vrin, Paris 2011, p. 12. "Il divenire, il movimento all'origine di tutte le nostre esperienze, è di per sé impossibile senza un divenire più profondo ed elementare, che non è il movimento nell'esperienza e nel mondo, ma divenire, il movimento del mondo in quanto tale: il divenire ontologico".

¹³² Maxine Sheets-Johnstone, *The Phenomenology of Dance*, Temple University Press, Philadelphia-Rome-Tokyo 2015 (I ed., Id., *The Phenomenology of Dance*, University of Wisconsin, 1966), Edizione del Kindle, pos. 123-124: "In short and in sum, in recent writings on movement in relation to consciousness, or perhaps more truthfully, writings not on movement but on postural awarenesses and, more broadly, on "action", "behavior," and "embodiment" in relation to consciousness, a straightforward forward phenomenological investigation of movement is wanting. Such an investigation is critical to real-life, real-time understandings of the pan-human nature-given consciousness of movement, a consciousness that grounds both the study and art of dance". Traduzione della scrivente. In questo fondamentale testo che è il primo di studi fenomenologici sulla danza, La Sheets-Johnstone è molto critica nei confronti di chi occupandosi di filosofia, e in particolar modo di fenomenologia della danza, si riferisca esclusivamente all'analisi merleau-pontyana sulla percezione, che a suo avviso esclude completamente la *cinestesi*. Riferendosi esclusivamente all'analisi husserliana sul corpo, anche lei, tuttavia, non menziona il filosofo ceco, probabilmente perché non ancora tradotto, all'epoca, in lingua inglese. Su danza e fenomenologia si veda oltre all'interessante analisi di R. Bigé citata, anche K. Van Dyk, *Usages de la phénoménologie dans les études en danse*, «Recherches en danse» n° 1- 2014, <https://journals.openedition.org/danse/607>.

ogni esperienza umana, riteniamo estremamente significativo l'affiancamento della sua riflessione con il rigore del pensiero coreutico di Laban.

Le teorie e le metodologie labaniane non solo hanno costituito le fondamenta della danza moderna e contemporanea del Novecento, ma hanno dato l'avvio e nutrito diversificati ambiti disciplinari attraverso gli studi sull'osservazione, la descrizione e soprattutto la scrittura¹³³ del movimento umano.

Per quanto riguarda questa ricerca si cercherà di mettere in rilievo, della coreutica labaniana, gli aspetti legati alla dimensione attiva, comunicativa e costruttiva del corpo in movimento, che rappresenteranno un importante sostegno epistemologico e anche pratico nel sostanziare un approccio *coreosomatico*¹³⁴ alla danza quale strumento di sensibilizzazione empatica ed estetico-relazionale.

Inoltre non possiamo omettere il fatto che la formazione di chi scrive, come danzatrice, coreografa e come pedagoga del movimento, trae origine dal pensiero coreografico-filosofico e dallo stile espressivo e compositivo della *Folkwanghochschule fur Tanz*¹³⁵, scuola fondata da Kurt Jooss, continuatore insieme a Sigmund Leeder¹³⁶, delle teorie e metodologie coreografiche di Laban. Lo stile e gli insegnamenti della scuola di Essen nascono infatti nella prima metà del '900 dalla metodologia della "danza libera" labaniana¹³⁷, denominata anche 'eucinetica'¹³⁸, che giungerà ai maestri Jean Cébron¹³⁹,

¹³³ Laban è l'inventore di una metodologia di scrittura del movimento, la *Kinetographie, Laban notation* in inglese. È un sistema di notazione caratterizzato da simboli geometrici astratti ancora oggi utilizzato, malgrado la complessità della sua applicazione. Si veda A. Hutchinson, *Labanotation or Kinetography Laban. The System of Analyzing and Recording Movement, Theatre Art Books and Dance Books*, New York-London 1977.

¹³⁴ La tematizzazione di questo approccio sarà sviluppata nel cap.3 e cap. 4, in riferimento alle attività rivolte alle diverse fasce della popolazione del comune di Belvi (Nu) in cui la ricerca si è svolta.

¹³⁵ La *Folkwang Hochschule* oggi *Folkwang Universität*, presso cui scrive si è laureata nel 1989 sotto la direzione di Pina Bausch. online: <https://www.folkwang-uni.de/>.

¹³⁶ K. Jooss (1901-1979) e S. Leeder (1902-1981), coreografi e maestri fondatori del dipartimento danza della Folkwang. Hochschule di Essen furono allievi diretti di Laban.

¹³⁷ S. Franco, *Armonia in movimento. La genesi della danza libera di Rudolf Laban e le teorie musicali e pittoriche del suo tempo*, in M. T. Giaveri, A. Pontremoli (a cura di), *Gli sponsali controversi. Musica e danza nel convito delle arti*, in «Cosmo, rivista del Centro Studi Arti della Modernità» n° 16, 2020. Online: <https://ojs.unito.it/index.php/COSMO/issue/view/412>. pp. 37-53. Scrive Franco: "Nell'accezione labaniana, la danza non era libera in quanto spontanea e priva di leggi, ma perché originata dal ritmo motorio e dal flusso di energia 'naturali' che, attraverso una serie di improvvisazioni strutturate a partire da variazioni ritmico- dinamiche e da esplorazioni dello spazio, si trasformavano in uno stile dinamico personale".

¹³⁸ Laban definisce *eucinetica* lo studio dettagliato delle dinamiche e dei ritmi del movimento. Cfr. S. Franco, *Armonia in movimento*, cit.

¹³⁹ J. Cébron, (Parigi 1927- 2019), amico e stretto collaboratore di K. Jooss, maestro del dipartimento danza della *Folkwanghochschule* fino alla fine degli anni Novanta.

Hans Zullig¹⁴⁰, Pina Bausch¹⁴¹, allievi diretti e danzatori della compagnia Jooss, che ne declineranno e svilupperanno, ciascuno secondo la propria cifra stilistica, la metodologia pedagogica e coreografica.

È proprio da qui, da queste radici storiche che questa ricerca prende le mosse per trovare nuovi ponti di collegamento tra il danzare come arte performativa e il danzare che si radica nella *vivenza* (Erlebnis), nel muovere della vita in senso pedagogico e sociale.

1.4.a Dall'espressione della danza libera alla *Kinetographie*

La formazione eclettica di Laban comincia dall'arte visiva¹⁴², e proprio da questa, dalla pittura e delle costruzioni geometriche dello spazio la sua teorizzazione coreutica prende avvio. Le correnti artistiche dell'epoca, in particolare le teorizzazioni pittoriche sull'astrattismo di P. Klee e W. Kandinsky, influenzarono non poco le sue teorie sullo spazio dinamico e sul movimento danzato¹⁴³, in particolar modo per quanto riguarda la relazione con lo spazio e con l'interiorità/esteriorità dell'impulso al movimento, l'*Effort*¹⁴⁴, che Laban tematizzerà approfonditamente in tutta la sua opera matura.

¹⁴⁰ Hans Züllig (1914-1992), danzatore e maestro, allievo diretto di Jooss e Leeder, è stato direttore della Folkwanghochschule dal 1969 al 1983.

¹⁴¹ Pina Bausch (1940-2009), danzatrice e coreografa. Ha fondato il celebre compagnia Tanz Theater Pina Bausch di Wuppertal. È stata direttrice del Dipartimento danza della *Folkwang* dal 1986 al 1989.

¹⁴² Sull'argomento si veda S. Franco, *Nuove danze per un nuovo mondo. Rudolf Laban a Monte Verità*, in, Guerra G. (a cura di), *Tra ribellione e conservazione. Monte verità e la cultura tedesca*, Istituto Italiano di studi germanici, Roma 2019, pp. 113-127. In particolare alle pp. 2, 3 e 4, dove si fa riferimento all'importante testo di Valerie Preston-Dunlop, *Laban, Schönberg, Kandinsky 1899-1938*, in Laurence Louppe, *Danses tracées*, Acte Sud, Arles 1990, pp. 133-150.

¹⁴³ Wassily Kandinskij (1866- 1944) pubblica nel 1910, *Lo spirituale nell'arte*, dove sostiene che l'arte rappresenti lo strumento per indagare il mondo spirituale, l'artista è il tramite che consente la rivelazione di questa dimensione invisibile dell'esperienza. L'arte è per K. "l'espressione esteriore di un contenuto interiore". Suscitando 'vibrazioni' l'arte agisce sull'anima. Le forme e i colori con le vibrazioni da essi generate e accolte dall'artista, combinandosi, danno vita a composizioni 'armoniche' attraversate da energie fisiche e psichiche. Cfr. S. Franco, *Armonia in movimento*, cit., p. 39; W. Kandinskij, *Lo spirituale dell'arte*, Bompiani, Milano 1993 (I ed., Id., *Über das Geistige in der Kunst, Insbesondere in der Malerei*, Benteli Verlag, R. Piper & Co, München 1912).

¹⁴⁴ L'*Effort*, è un concetto chiave della tecnica Laban. Tradotto dall'inglese il suo significato in italiano "sforzo" è riduttivo. In realtà la sua traduzione più appropriata è "impulso" inteso sia in termini di spinta interiore al movimento sia, spesso, come fattore caratteristico e proprio di ciascun movimento. Laban definisce il concetto di impulso come *fattore del movimento* che determina ciascuna azione nel testo, *Effort*, scritto insieme all'industriale F.C. Lawrence nel 1947. Per una spiegazione puntuale del termine *Effort* si veda, *La danza moderna educativa*, cit., p. 10, nota 1. Come sottolineato da L. Ullmann, in nota a *Choreutics*, l'*effort* rappresenta il campo di studi legato alle leggi dell'armonia e dell'energia cinetica precedentemente compresi nell' 'Eucinetica'. In, R. laban, *Choreutique*, in id., *Espace Dynamique*, Contredanse, Bruxelles 2003, p. 103.

Soprattutto dalle frequentazioni di circoli artistici e filosofici dell'epoca¹⁴⁵, Laban cominciò a maturare la sua idea di movimento, fortemente ancorata ai motivi dell'astrattismo. Il senso geometrico dello spazio dinamizzato dal gioco di linee, forme e colori, che genera energia e vibrazione sinestesica, si affiancava e trovava sponda negli studi sulla materia e sull'energia che si diffondevano in vari ambiti disciplinari, sconfinando spesso nell'esoterismo e nel misticismo. Un forte tratto esoterico ebbe ad esempio l'antroposofia di R. Steiner¹⁴⁶ da cui Laban, dopo un primo avvicinamento si distaccò presto, non condividendone le teorizzazioni riguardo all'euritmia¹⁴⁷, una concezione del movimento che restringeva fortemente le potenzialità dinamiche e creative del movimento, riducendolo a sequenze ritualizzate dalle limitate estensioni. Per Laban invece l'improvvisazione giocata da una conoscenza approfondita delle molteplici possibilità cinetiche del corpo, era la dimensione più feconda dove poter esplorare appieno lo *Schwung*, l'oscillazione dinamica capace di avvicinare il corpo danzante alla conoscenza vibratoria della materia del cosmo¹⁴⁸, la sua idea di movimento danzato si estendeva dunque molto al di là delle stilizzazioni ritualizzate del movimento steineriano.

Nonostante le idee spiritualiste dell'epoca¹⁴⁹ ebbero forti influenze sul suo pensiero filosofico e artistico, soprattutto nelle prime teorizzazioni sulla 'danza libera'¹⁵⁰, dove la componente espressiva e interiore dell'impulso al movimento è fortemente accentuata, lo studio approfondito dello spazio quale luogo del dispiegarsi delle energie dinamiche del

¹⁴⁵ Cfr. S. Franco, *Armonia in movimento*, cit., pp. 38-39: "In particolare nel 1899 frequentò, seppur irregolarmente, un corso di *Lehr- und Versuchsatelier für Freie und Angewandte Kunst* (Atelier di insegnamento e sperimentazione dell'arte libera e applicata) tenuto dallo scultore e pittore svizzero Hermann Obrist, uno dei protagonisti dello *Jugendstil*".

¹⁴⁶ R. Steiner (1861-1925), filosofo e pedagogista austriaco, creatore della 'Scuola antroposofica'.

¹⁴⁷ L'euritmia, espressione del ritmo giusto, è una metodologia di movimento sviluppata da R. Steiner insieme alla danzatrice Lory Maier-Smits e alla moglie Marie Steiner von Sivers agli inizi del Novecento. Fondata sui principi 'esoterici' su cui si basa l'antroposofia steineriana, l'euritmia è considerata da Steiner un'arte capace di migliorare la relazione con sé stessi e il mondo ed è inserita nei programmi educativi della scuola Waldorf da lui stesso fondata.

¹⁴⁸ S. Franco, *Armonia in movimento*, cit., p. 41.

¹⁴⁹ Cfr. A. Pontremoli, *La danza. Storia, teoria, estetica del Novecento*, ed. digitale, per Laterza, Graphiservice s.r.l., Bari 2015, Pos. 1844-1852.

¹⁵⁰ Sull'idea di 'danza libera' in Laban Cfr. E. Casini Ropa, *La danza e l'agitprop. I teatri-non teatrali nella cultura tedesca del primo Novecento*, ed. Kindle, Cue Press, Imola 2013 (I ed., Id., *La danza e l'agitprop. I teatri-non teatrali nella cultura tedesca del primo Novecento*, Il Mulino, Bologna 1988), p. 52-53: "La danza 'libera' non è secondo il suo creatore né anarchica, né velleitaria, ma obbedisce soltanto, e scrupolosamente, a leggi dinamiche e semiotiche proprie, da lei stessa dettate e rispettate; dopo un iniziale momento di liberatorio affrancamento dai condizionamenti delle convenzioni sociali e artistiche, costituisce, anzi, un'esperienza formativa intensa e totalizzante sia dal punto di vista professionale che da quello più genericamente pedagogico. Poiché non ha bisogno della musica come guida (e anzi sostanzialmente la rifiuta, come principio regolatore estraneo a se stessa), ma trae i suoi ritmi direttamente da quelli corporei dell'esecutore (battito cardiaco, respiro, flussi energetici), la danza libera pretende da lui una perfetta conoscenza e comprensione di se stesso, del proprio corpo e delle sue leggi".

movimento, nella duplice valenza emotiva e cinetica, protesse la sua teoria da eccessivi sbilanciamenti mistici.

Dopo la prima fase della sua attività presso Monte Verità¹⁵¹ ad Ascona in Svizzera a partire dal 1913, le necessità di definire in forma strutturata e sistematica le sue idee, lo portarono a esigere un maggior rigore nel suo lavoro e ad abbandonare gli atteggiamenti misticheggianti e ‘naïf’ che caratterizzavano la comunità. Infatti, rispetto al programma originale della *Schule für Kunst*¹⁵², che esaltava la dimensione vitalistica e liberatoria della danza che ricalcava i presupposti della *Lebensreform*¹⁵³, movimento per la riforma della vita, il nuovo manifesto della scuola, il cui nome cambiò in *Schule für Bewegungskunst* (Scuola d’arte del movimento), virò decisamente verso una maggiore professionalità e *serietà* teorico-pratica. Scriverà infatti Laban:

Dopo un momento di esaltato entusiasmo per la danza, siamo passati a un periodo di sviluppo più tranquillo, nel quale una cerchia di persone ristretta, che lavora seriamente, sta preparando un approfondimento dell’arte della danza. Ogni vera opera d’arte deve essere il risultato di un lavoro serio. E dunque anche la creazione di danza¹⁵⁴.

Da questo momento in poi, l’analisi del movimento e le sue molteplici declinazioni espressivo-comunicative seguì un percorso approfondito e metodico¹⁵⁵ che approdò, tra l’altro, a quella che sarà una delle sue invenzioni più fortunate e a tutt’oggi ancora in uso:

¹⁵¹ Sulla comunità anarchico-naturista, del ‘Monte verità’, che ospitava artisti, filosofi, perseguitati politici, psicologi, seguendo regole di vita improntate alla libertà dalle convenzioni sociali, che ebbe la sua massima notorietà nei primi decenni del novecento, si veda A. Pontremoli, *La danza. Storia, teoria, estetica del Novecento*, ed. Kindle, cit., pos. 1830; E. Casini Ropa, *La danza e l’agitprop. I teatri-non teatrali nella cultura tedesca del primo Novecento*, cit., pp. 21-27; S. Franco, *Nuove danze per un nuovo mondo. Rudolf Laban a Monte Verità*, in, G. Guerra (a cura di), *Tra ribellione e conservazione. Monte verità e la cultura tedesca*, Istituto Italiano di studi germanici, Roma 2019, pp. 113-127.

¹⁵² Cfr. S. Franco, *Armonia in movimento*, cit., p.43: “L’offerta formativa della *Schule für Kunst* (Scuola d’arte), come si chiamò inizialmente la sede presto rinominata *Schule für Bewegungskunst* (Scuola d’arte del movimento), consisteva in quattro tipologie di corsi, vale a dire arte della forma, del suono, della parola e del movimento (*Form-Ton-Wort-Bewegungskunst*)”.

¹⁵³ Il movimento, che nasce alla fine dell’Ottocento in Germania che si proponeva una riforma generalizzata della vita umana per contrastare gli effetti alienanti dell’industrializzazione nelle città e che in parallelo allo *Jugendbewegung*, il movimento giovanile che si opponeva alle restrizioni della cultura borghese, costituiva l’ossatura di quella *Körperkultur*, che riscopriva il corpo inteso come unità psicofisica e le sue potenzialità ignorate o represses. Il movimento ebbe larga influenza sulle teorizzazioni estetiche e della danza dell’epoca che poggiavano sulla filosofia di Nietzsche e sulla teoria della danza del francese Delsarte che ebbero larga diffusione sia in Europa che negli USA. Cfr. A. Pontremoli, *La danza. Storia, teoria, estetica del Novecento*, ed. Kindle, cit., pos. 1756 e pos. 1842. Cfr. E. Casini Ropa, *La danza e l’agitprop. I teatri-non teatrali nella cultura tedesca del primo Novecento*, cit., pp.37- 47.

¹⁵⁴ A. Pontremoli, *La danza*, cit., pos. 1856, in riferimento a R. Laban (1928), *Coreografia e teatro*, (I ed., Id., *Choreographie und Theater*, in «Der Schein-verfer», I, 1928).

¹⁵⁵ Come scrive A. Pontremoli: “Danza libera per Laban non significa danza anarchica e spontaneista priva di consapevolezza e sganciata da leggi”, in A. Pontremoli, *La danza. Storia, teoria, estetica del Novecento*, cit., pos. 1848.

la *Kinetographie*¹⁵⁶, un sistema di notazione del movimento, ispirato a quello settecentesco di “Beauchamp e Feuillet”¹⁵⁷. Caratterizzato da simboli geometrici astratti la *Schriftanz* (lett. scrittura della danza), come anche viene denominata insieme al termine inglese ‘*Labanotation*’, è un codice che riporta, su una sorta di partitura che ricorda quella musicale, estesa però verticalmente anziché orizzontalmente, i segni grafici che consentono di descrivere qualsiasi possibile movimento e di indicarne oltre alla parte del corpo interessata, anche il ritmo, la qualità, la direzione e l’accento. Si tratta, per dirla con Laban, di segni grafici atti a “scoprire la vera struttura e l’ordine coreologico intrinseco per il quale il movimento diventa accessibile, significativo e comprensibile”¹⁵⁸ e a “rendere in modo adeguato la natura mutevole di questa materia che appare davanti a noi. Si tratta di astrazioni e, per così dire, brevi tagli (segmenti) del flusso della vita”¹⁵⁹. Come spiega sempre nella prefazione a ‘*Choreutics*’¹⁶⁰

Esistono molti sistemi, vecchi e nuovi, di annotazione della danza e del movimento in generale, ma la maggior parte di questi rimangono confinati a uno stile di movimento particolare conosciuto dal coreografo e dall’interprete. Oggi abbiamo bisogno di un sistema di annotazione che possa essere utilizzato universalmente.

Per chi abbia dimestichezza con questo tipo di notazione cinetica, di non facile apprendimento perché richiede molta applicazione ed esercizio, risulta subito chiaro che

¹⁵⁶ Cfr. R. Laban, *Préface a ‘Choreutique’*, in R. Laban, *Espace Dynamique. Textes inédits, Choreutique, Vision de l’espace dynamique*, Contredanse, Bruxelles 2003, pp. 70-71. (I. ed., R. Laban, *Choreutics*, a cura di L. Ullmann, Macdonald & Evans, London 1966). *Choreutics* è sicuramente il testo più articolato in cui Laban esprime massimamente l’essenza del suo pensiero. In questa tesi facciamo riferimento alla versione francese R. Laban, *Espace Dynamique*, cit. le traduzioni in italiano sono della scrivente.

¹⁵⁷ La notazione Beauchamp-Feuillet è un sistema di notazione della danza utilizzato nella danza barocca. Inventato da Pierre Beauchamp, intendente dei balletti del re alla corte di Luigi XIV, fu poi descritto e pubblicato dal suo allievo Raoul Auger Feuillet nel 1700. Utilizzata per registrare danze per il palcoscenico e per uso domestico per tutto il XVIII secolo la notazione B-F. fu modificata da Pierre Rameau nel 1725 e sopravvisse almeno fino al 1780 in varie forme modificate. Si vedano Meredith Ellis Little, Carol G. Marsh (a cura di), *La Danse Noble. An Inventory of Dances and Sources*, in «*Dance Research. The Journal of the Society for Dance Research*», pp. 84-87. Online: <https://www.jstor.org/stable/1290717>; Flavia Pappacena, *Il Settecento e l’Ottocento*, II vol., in Ornella Di Tondo, Flavia Pappacena e Alessandro Pontremoli, *Storia della danza in Occidente*, Roma 2015.

¹⁵⁸ *Ibidem*. “Le mouvement est un des langages de l’homme et, en tant que tel, il doit être maîtrisé consciemment. Nous devons essayer de découvrir sa structure véritable et l’ordre choréologique intrinsèque par lequel le mouvement devient accessible et compréhensible”. Laban indica con ‘Coreologia’ una delle tre parti in cui si divide la sua ‘scienza’ della danza (coreosofia, coreologia e coreografia) che “studia i nessi grammaticali e sintattici del movimento e cerca di individuare le leggi che ne regolano lo sviluppo spazio-temporale”, in *ivi*, p. 70. Si veda anche A. Pontremoli, *La Danza*, cit., pos. 1863.

¹⁵⁹ R. Laban, *Préface*, cit. p. 71. “Il s’est avéré indispensable d’utiliser des signes graphiques, car les mots ne peuvent jamais rendre de façon tout à fait adéquate la nature changeante de cette matière qui apparaît devant nous. Ils sont des abstractions et, pour ainsi dire, de courtes coupes du flux de la vie”. Traduzione in italiano della scrivente.

¹⁶⁰ *Ivi*, p. 70. “Il existe plusieurs systèmes anciens et nouveaux de notations de danse et de notations du mouvement en général mais la plupart d’entre eux se confinent à un style de mouvement particulier connu du chorégraphe et du lecteur. Aujourd’hui, nous avons besoin d’un système de notation qui puisse être universellement utilisé”. Traduzione della scrivente.

la sua idea del movimento abbia una forte componente ‘matematica’ e astratta del movimento, che la accomuna sia al disegno grafico che alla musica. Come la musica, la danza per Laban non appartiene all’effimero, è una dimensione materica e tangibile che può essere scritta, misurata e riprodotta senza però abdicare alla sua componente espressiva e comunicativa. La danza assume con Laban uno statuto di arte autonoma e creatrice, uscendo dalla sua posizione ancillare che la poneva sempre alle dipendenze di altre forme d’arte.

1.4.b Il senso del movimento: il sesto senso

In uno dei testi manoscritti inediti, recentemente riportati alla luce¹⁶¹, Laban scrive:

Lo spazio dinamico non è afferrabile (conoscibile) se non attraverso il nostro sesto senso, il senso del movimento. Potremmo anche chiamarlo ‘senso della vibrazione’ o ‘senso di fluidità’. Altrimenti rischiamo di confondere le sensazioni emanate da questo senso così fondamentale con qualche miscuglio delle nostre impressioni sensibili che influenzano e talvolta dirigono i nostri movimenti corporei. La vista, l’udito, il tatto e anche l’olfatto e il gusto toccano da diversi punti di vista il movimento. Ma questi cinque sensi riconosciuti da tempo, non spiegano in alcun modo certe facoltà umane coerenti con il mondo eternamente fluido delle vibrazioni che sembrano essere alla base di tutta la vita tangibile¹⁶².

Nello stesso periodo, come abbiamo visto, anche altri pensatori affrontano il tema del movimento quale facoltà primaria e imprescindibile per la nostra conoscenza del mondo, tra questi Moshe Feldenkrais che come Laban tematizzerà il ‘senso del movimento’ quale *sesto senso* che pervade diffusamente il nostro corpo, tema che sarà ripreso molto più recentemente da diversi scienziati e in particolar modo da Alain Berthoz¹⁶³. L’analisi labaniana tuttavia mostra degli aspetti unici e particolari, generati

¹⁶¹ Come riportato da F. Corin e P. Kuipers nella prefazione a R. Laban, *Espace Dynamique*, cit., p.11, si tratta dei sei testi manoscritti inediti che le due studiose hanno trovato nell’Archivio *Laban, National Resource centre*, a Guilford. Il testo cui facciamo riferimento, scritto in francese da Laban, in *ivi*, p. 21. Traduzione dal francese della scrivente.

¹⁶² R. Laban, *L’Espace Dynamique. Le sixième sens*, in R. Laban, *Espace Dynamique*, cit., p. 21. “L’espace dynamique n’est saisissable que par notre sixième sens, le sens du mouvement. On pourrait aussi l’appeler ‘sens de la vibration’ ou ‘sens de fluidité’. On risqué autrement de confondre les sensations émanant de ce sens fondamental avec quelques mélanges de nos impressions sensibles, qui influencent et quelquefois même dirigent nos mouvements corporels. La vue, l’ouïe, le toucher, et aussi l’odorat et le goût, touchent à plusieurs points de vue du mouvement. Mais ses cinq sens, reconnus de longtemps, n’expliquent en aucune façon certaines facultés humaines cohérentes avec le monde éternellement fluide des vibrations qui semblent être à la base de toute la vie tangible”.

¹⁶³ A. Berthoz, *Il senso del movimento*, McGraw-Hill, Milano, 1998. Il neuroscienziato Alain Berthoz sostiene che il nostro sistema nervoso centrale non elabora solo le informazioni sensoriali provenienti dalla

proprio dalla sua conoscenza specialistica, pratica e teorica della danza che lo porteranno ad accentuare e approfondire, oltre all'aspetto funzionale e migliorativo, l'aspetto armonico ed estetico del movimento e del gesto, differenziando e individuando una gamma molto ampia di movimenti che, oltre all'ambito strettamente coreutico fanno riferimento anche all'osservazione dell'agire nell'esistenza quotidiana, esaltandone e intensificandone consapevolezza e competenza.

Poggiare la riflessione sulla tattilità e porla a fondamento della sua analisi del movimento, significa portare la danza su un piano materico, strettamente corporeo, tangibile appunto, che accompagna e sostiene il nostro tentativo di definire la danza quale dimensione del corpo tattile-cinetico¹⁶⁴ ed espressione del *movimento dell'esistenza*¹⁶⁵.

Anticipando ciò che sarà espresso compiutamente in 'Choreutics', afferma qui la stretta connessione tra tattilità e movimento¹⁶⁶ e ci conduce lungo un sentiero di analisi che sottolinea quanto il tatto sia l'organo più sensibile al movimento. Infatti possiamo sentire il movimento attraverso la vista, vediamo ad esempio se un oggetto è fermo o si muove, ma possiamo altresì e più efficacemente capire il movimento toccando un oggetto, il tocco ci consente, infatti, di riuscire a distinguere perfettamente se qualcosa si trovi in stato di movimento o di stasi. Attraverso il tatto percepiamo anche quello stato di inerzia in cui un oggetto né si muove né è fermo, *la semplice esistenza plastica tra due movimenti più espliciti, più tangibili*¹⁶⁷. Si tratta di una qualità intermedia, di transito, che Laban paragona a uno stato *tiepido* o al *chiaroscuro*, cioè a tutti quegli stati che si collocano in una posizione di mezzo tra le impressioni contrastanti delle diverse dimensioni sensoriali. Il senso del movimento sarebbe, quindi, quello atto a percepire il movimento in ogni sua forma:

Il senso che percepisce il movimento, che sia il rimbalzo di un corpo o una di quelle innumerevoli piccole onde di fluttuazione inspiegabile che ci circondano,

vista, dall'udito, dal tatto, dal gusto e dall'olfatto, ma anche le informazioni motorie che derivano dal movimento del nostro corpo. Il movimento genera informazioni sensoriali che sono un importante contributo alla comprensione e all'esperienza del mondo.

¹⁶⁴ Ci riferiamo al pensiero del corpo ontologico di J.-L. Nancy, ispirazione e riferimento costante di questa tesi. Si veda J.-L. Nancy, *Corpus*, cit. Su tatto, movimento e danza Cfr. J.-L. Nancy, *Rühren, Berühren, Aufrühr* (2011), in M. Zanardi (a cura di), *Sulla danza*, Cronopio, Napoli 2017. Ci permettiamo di rimandare anche a E. Spada, *Pensare il corpo e la danza con Jean-Luc Nancy*, «Danza e Ricerca, laboratori di studi, scritture visioni», N°12-2020. Online: <https://doi.org/10.6092/issn.2036-1599/11812>.

¹⁶⁵ Ci riferiamo al pensiero fenomenologico di J. Patočka di cui parleremo più avanti al par. 2.5.

¹⁶⁶ “‘Tangible’, c’est le mot d’ordre qui nous introduira dans le domaine des sensations entre lesquelles se cachent les manifestations et les appareils physiques du sixième sens”, in R. Laban, *L'Espace Dynamique. Le sixième sens*, in id., *Espace Dynamique*, cit. p. 21.

¹⁶⁷ “C’est un état moyen que nous remarquons alors, la simple existence plastique entre deux mouvements plus explicites, plus tangibles”. Ivi, p. 22.

questo senso è il senso della vibrazione, della fluttuazione, del movimento. Che entri dall'orecchio, dall'occhio, o attraverso un semplice tocco importa poco. Questi organi sono atti a ricevere e a trasformare in percezioni comprensibili certe forme speciali di vibrazioni come le onde luminose, le onde sonore, la tensione superficiale, ecc.¹⁶⁸.

Secondo Laban, il senso del movimento è attivo anche quando stiamo fermi, con gli occhi chiusi, con le orecchie tappate e senza toccare nulla. Percepriamo infatti il movimento delle onde infinitesime e fluttuanti che ci circondano e sentiamo la presenza di qualcosa che si muove intorno a noi:

E sentiamo, con gli occhi e le orecchie ben aperti e i nervi superficiali pronti a toccare, onde e vibrazioni che non possiamo ancora vedere, sentire o toccare da vicino. È molto probabile che all'interno del nostro corpo ci siano organi che ci permettono di percepire certe fluttuazioni o correnti simili all'elettricità, al magnetismo, alle onde hertziane, ecc. Questi organi sono anche in grado di trasformare queste percezioni in comprensioni cinetiche che si aggiungono alle semplici percezioni e concezioni dei movimenti corporei, dell'equilibrio, della direzione spaziale, ecc. fornite dagli altri sensi, l'orecchio, l'occhio e il tatto diretto¹⁶⁹.

Quindi il 'senso del movimento' è qualcosa di più della semplice capacità di percepire l'equilibrio o la direzione spaziale: un senso molto sottile che ci permette di avvertire il movimento perenne dell'ambiente in cui siamo immersi. Si tratta inoltre di un senso autonomo che benché si trovi sempre in sintonia con gli altri sensi, non si confonde del tutto con nessuno di essi. Il *sesto senso* ci permette, dunque, di sentire "una corrente magnetica che ci fa distinguere e comprendere *realmente* il movimento"¹⁷⁰.

Laban arriva a identificare un luogo in cui si situerebbe il senso del movimento: "Presumo che si trovi nell'ipofisi, che naturalmente corrisponde agli organi dell'equilibrio

¹⁶⁸ R. Laban, *L'Espace Dynamique. Le sixième sens*, in id., *Espace Dynamique*, cit., p. 22. "Le sens qui aperçoit le mouvement, que ce soit le bondissement d'un corps ou une de ces ondes infimes d'une fluctations inexplicable qui nous entouren en multitude, ce sens, c'est le sens de la vibrations, de la fluctuation, du mouvement. Qu'il entre en nous par l'oreille, par l'oeil ou par le simple toucher importe peu. Ces organs sont aptes à recevoir et à transformer en perceptions raisonnable certaines forms spéciales de vibrations comme les ondes de lumière, les ondes sonores, la tension superficielle, etc."

¹⁶⁹ *Ibidem*. "Et nous sentons, l'oeil et l'oreille bien tendus, les nerfs superficiels prêt a toucher, des ondes, des vibrations que nous ne pouvons en ce moment quand même ni voir, ni entendre, ni toucher de près. Il est très vraisemblable que nous possédons à l'intérieur de notre corps des organes qui nous permettent d'apercevoir certaines fluctuations ou courants semblables à l'électricité, le magnétisme, les hondes hertziennes, etc. Ces organes sont encore capables de transformer ces perceptions en compréhensions cinétiques qui s'additionnent aux simples perceptions et conceptions de mouvements corporels, équilibre, direction spatiale, etc. que nous fournissent les autres sens, l'oreille, l'oeil, et le toucher direct".

¹⁷⁰ Ivi, p. 23. "Mais par les yeux - et vraisemblablement par l'haleine d'inspiration excitée par la vue d'une forme mouvante - entre en nous un courante magnétique qui nous fait *vraiment* distinguer et comprendre le movement".

nell'orecchio”¹⁷¹. Il pensare *fisicamente* l'organo del movimento, senza nessuna presunzione di certezza scientifica, mostra quanto l'analisi labaniana abbia superato le posizioni mistiche ed esoteriche del primo periodo di ricerca a Monte Verità¹⁷², e che per quanto si tratti di un terreno ancora *fluttuante e quasi inafferrabile*¹⁷³, ci porti dentro una considerazione del movimento come manifestazione di un *sensu* attivo e fondante la nostra conoscenza, una componente imprescindibile e originaria della nostra natura umana, luogo dell'unità di corpo e psiche¹⁷⁴. Il movimento è per Laban una facoltà importante di cui è possibile implementare le potenzialità, e massimamente attraverso la danza, quale luogo della sua esplorazione sottile e puntuale, attraverso cui possiamo analizzarne e comprenderne tutte le innumerevoli declinazioni e sfumature.

Questo breve testo inedito sul 'senso del movimento', che rivela quanto la teorizzazione labaniana sia frutto di una coscienza nata da una lunga pratica coreutica, rappresenta dunque, come sottolineato dalle studiose francesi che lo hanno portato alla luce, una base importante per tutta la ricerca successiva del nostro autore.

A noi interessa particolarmente la sua singolare postura estetica, strettamente legata al praticare/pensare il movimento danzato. Pensiamo infatti che solo attraverso un particolare allenamento alla sensibilità sia possibile sviluppare consapevolezza del senso del movimento. Per sentire e riconoscerne a fondo tutte le molteplici sfumature è necessario come afferma Laban “concentrarsi sulle sensazioni dei nostri propri movimenti, slanci, stiramenti, tensioni del nostro stesso corpo”¹⁷⁵. Appare quindi evidente che solo un corpo educato e *allenato* attraverso l'arte della danza, o attraverso metodologie somatiche che ne affinino la consapevolezza cinestesica, possa percorrere questo cammino di scoperta. Infatti, come scrive a conclusione del breve saggio, è stato il suo essere *guidato da un pazzo istinto d'artista* e l'essere quasi *innamorato del*

¹⁷¹ *Ibidem*. “Je suppose être placé dans l'hypophyse qui correspond naturellement avec les organes d'équilibre qui se trouvent dans l'oreille”.

¹⁷² Come riportato da S. Franco, infatti Laban, nei primi del Novecento entrò in contatto con il Salone di Rose Croix e con Sar Péladan, il fondatore dell'*Ordre de la Rose Croix du Temple et du Graal*, in S. Franco, *Armonia in movimento*, in «Cosmo, rivista del Centro Studi Arti della Modernità», n° 16, 2020, p. 41. Tuttavia, come cercheremo di evidenziare la tematizzazione labaniana si distacca da un'impostazione spiritualistica del movimento danzato per affermarne invece gli aspetti più fisici, situati all'interno di una dimensione geometrico-spaziale che ha specificamente messo in evidenza gli aspetti astratti del movimento.

¹⁷³ Cfr. R. Laban, *L'Espace Dynamique. Le sixième sens*, in id., *Espace Dynamique*, cit., p. 23: “fluctuant et presque insaisissable”.

¹⁷⁴ Laban sottolinea in più parti delle sue opere la natura *olistica* della sua concezione del movimento, quale luogo in cui sono compresenti sia la forma esteriore che il contenuto mentale ed emotivo. Cfr. R. Laban, *Préface*, in id., *Choreutique*, cit., p. 71: “Ceci était fondé sur la conviction que le mouvement et l'émotion, la forme et le contenu, le corps et l'esprit étaient inseparablement unis”.

¹⁷⁵ R. Laban, *L'Espace Dynamique. Le sixième sens*, in id., *Espace Dynamique*, cit., p. 23.

movimento, oltre alla sua lunga esperienza professionale ad averlo ‘introdotto’ nei *labirinti dello spazio dinamico*¹⁷⁶.

1.4.c Lo spazio dinamico: spazio-movimento e spazio-tempo

La danza è il movimento che mette insieme il tempo e lo spazio dell’esistenza, infatti solo attraverso il movimento che si dispiega temporalmente possiamo capire cosa sia lo spazio¹⁷⁷. Tempo e energia sono fattori dello spazio che determinano la dimensione dinamica in cui l’esistenza si dispiega.

La danza è costituita da forme in movimento *forme-traccia*¹⁷⁸, che Laban definisce come “la dislocazione temporale ed effimera dell’energia nello spazio. La proiezione delle *forme traccia* sulla superficie di uno spazio limitato o personale è la danza. Il fare e il danzare dei nostri corpi divengono così i simboli di un fenomeno spaziale...”¹⁷⁹.

Del resto il corpo di chi danza ‘sente’, prima di ogni altra speculazione scientifica, la dimensione dinamica della materia: le forme-traccia che la danza disegna nello spazio sono parte dell’energia che informa e costituisce la natura e l’universo. Le forme universali della natura non sono statiche, né bidimensionali, bensì hanno forma di nodi, cerchi, spirali e nastri lemniscati che la danza crea e riproduce con il movimento¹⁸⁰. Laban considera il movimento *un’architettura vivente*¹⁸¹ e i suoi studi saranno precursori degli studi sulla cibernetica e della *motion capture*¹⁸² le cui prime sperimentazioni sono da attribuirsi proprio all’opera di artisti visivi e coreografi¹⁸³.

¹⁷⁶ Ivi, p. 24. “J’entreprends de m’avancer sur le terrain inaccoutumé de la recherche intellectuelle, ou au moins, à l’explication par le naturel bon sens de l’harmonie vibratoire, parce que je suis guidé par un instincte d’artiste raffolant, presque amoureux, du mouvement”.

¹⁷⁷ R. Laban, *Vision de l’Espace Dynamique*, in R. Laban, *Espace Dynamique*, cit., p. 254.

¹⁷⁸ Ivi, p. 255.

¹⁷⁹ *Ibidem*. “Les formes-traces peuvent être considérées comme le déploiement temporel et éphémère des énergies dans l’espace. La projection des formes-traces sur la surface d’un espace limité ou personnel, c’est la danse. Le faire et danser de nos corps deviennent ainsi symboles d’un phénomène spatial...”.

¹⁸⁰ R. Laban, *Espace Dynamique*, cit., p. 241.

¹⁸¹ R. Laban, *Choreutique*, in Id., *Espace Dynamique*, cit., p. 77: “Le mouvement est pour ainsi dire une architecture vivante à la fois par les changements de position et de cohésion. Cette architecture créée par les mouvements humains est faite de trajets traçant des forms dans l’espace, et nous appelons ces forms des “forms-traces”. “Il movimento è, per così dire, un’architettura vivente attraverso cambiamenti di posizione e di coesione. Questa architettura creata dal movimento umano è costituita da percorsi che tracciano forme nello spazio, che chiamiamo ‘forme-traccia’”.

¹⁸² Il termine inglese ‘*motion capture*’, cattura del movimento, è un metodo per registrare il movimento di un corpo reale in uno spazio 3D in forma di dati che poi vengono trasferiti a una figura generata dal computer. La mappatura tra il corpo reale del performer e il corpo digitale è possibile grazie a diversi sistemi ottici con o senza marcatori visivi.

¹⁸³ Le idee di Laban sul movimento influenzeranno la ‘*trascendenza*’ del coreografo Alvin Nikolais (1910-1993), attraverso l’insegnamento di M. Wigman. Nikolais sarà fautore di una danza visuale e astratta, danza antipsicologica dove è la *motion*, forza generatrice, potere pre-espressivo del gesto, a creare

Lo spazio dinamico con la sua danza straordinaria di tensione e distensione è il suolo fertile dove fiorisce il movimento. Il movimento è la vita dello spazio. Lo spazio morto non esiste, infatti non esiste spazio senza movimento e né movimento senza spazio. Tutto il movimento è una trasformazione perpetua tra il legato e lo slegato, tra la creazione di nodi con il potere di legare d'unire e concentrare e la creazione di linee contorte in un processo di disfacimento e scioglimento. Stabilità e mobilità si alternano all'infinito¹⁸⁴.

Nel *gioco dello spazio vivente*¹⁸⁵, il corpo è immerso nel flusso del tempo, le *forme-traccia* si agganciano una con l'altra modulando spazio, ritmo e velocità. Nel muovere del corpo il tempo resta come impronta nello spazio, come materia densa, seppure, priva di spessore¹⁸⁶, e permane a lungo prima di svanire nel passato. Scrive Laban con parole che sembrano trasportare nel corpo la poetica descrizione del movimento della coscienza del tempo di Husserl¹⁸⁷:

Ogni movimento necessita di un tempo per realizzarsi, distinguiamo per ciascun movimento diverse fasi del suo percorso. Una parte di questo svanisce nel passato, una seconda è momentaneamente presente, e una terza seguirà

l'emozione e non viceversa. Cfr. A. Pontremoli, *La danza. Storia, teoria, estetica del Novecento*, cit., pos. 2462. A Nikolais è da attribuirsi la prima performance cibernetica alla Hamburg Opera House, *KYLDEXI (Spettacolo Cibernetico Luminodinamico)* realizzata nel 1973 in collaborazione con Nicholas Schoffer, fondatore della *Cybernetic Art*. Successivamente, nel 1999, fu Merce Cunningham con lo spettacolo *Biped* a mettere a punto il sistema analitico della *motion capture*, basato sull'acquisizione del movimento umano e sulla sua elaborazione digitale. Sull'argomento si veda l'editoriale, *Dalle punte alle E-Traces, danza e nuove tecnologie*, in «Campadidanza», 17/ 08/2022, rivista di danza online: <https://www.campadidanza.it/dalle-punte-alle-e-traces-danza-contemporanea-e-nuove-tecnologie/>. In Italia saranno le ricerche di Lucia Latour (1940-2019), coreografa e architetta, direttrice del gruppo *Altroéquipe*, che, a partire dal 2000, in collaborazione con l'architetto Orazio Carpenzano e altre/i artisti del gruppo, svilupparono una serie di progetti di scena multimediali. Nelle opere coreografiche *Pycia*, *Sylvatica*, *Physico*, *Lallunahalalone*, la *motion capture* è utilizzata per creare uno spazio 'stereoplastico' dove i corpi danzanti sono immersi nel *NURBS (Non Uniform Rational Basis-Splines)*, un sistema di curve geometriche usato per creare nuovi oggetti e forme). Cfr. O. Carpenzano, L. Latour, *Physico. Tra danza e architettura*, Marsilio, Venezia 2003.

¹⁸⁴ R. Laban, *Coreutique*, in R. Laban, *Espace Dynamique*, cit., p. 173. "L'espace dynamique avec sa danse extraordinaire de tensions et de détentes est le sol fertile où le mouvement fleurit. Le mouvement est la vie de l'espace. L'espace mort n'existe pas, car il n'existe pas d'espace sans mouvement ni de mouvement sans espace. Tout mouvement est une perpétuelle transformation entre le lié et le délié, entre la création de noeuds avec le pouvoir de du lié, d'unir et de concentrer et la création de lignes torsadée dans un processus de défaire et de dénouer. La stabilité et la mobilité alternent sans fin".

¹⁸⁵ È il titolo di uno tra i documenti inediti di Laban raccolti in, *Espace Dynamique*, cit., p. 63: "Le jeu de l'espace vivant".

¹⁸⁶ L'espressione è ripresa da J.-C. Bailly, *L'immagine assoluta. Tempo e fotografia*, in J.-L. Nancy, G. Didi Huberman et al., *Del contemporaneo. Saggi su arte e tempo*, Mondadori, Milano 2007, p.103.

¹⁸⁷ E. Husserl, *Per la fenomenologia della coscienza interna del tempo*, Franco Angeli, Milano 1981, p. 76. In questo fondamentale testo, Husserl descrive compiutamente e analiticamente il movimento della coscienza nel percorso di apprensione degli eventi. Si tratta di un movimento continuo di percezioni che si susseguono, come nel caso della melodia, che via via vengono ritenuti e legati ai precedenti in un'*apprensione* che diviene ritenzione della nota che è appena stata e allo stesso tempo protensione e aspettativa della seguente. Il momento della percezione, dell'*ora*, è figurato da Husserl come il nucleo di una cometa che si protende in avanti, mentre il già percepito (il ricordo primario) rimane, nella ritenzione, l'alone, la coda della cometa che continua a riverberare.

probabilmente e completerà il movimento. Dopo questa terza fase, il movimento sparisce, la sua traccia resta solamente nella memoria o *figurata* in un'azione esteriore come il cambiamento di posizione di un oggetto nello spazio, oppure da una nuova posizione delle membra del corpo. Questo flusso di tempo può quindi essere definito come un numero infinito di cambiamenti di situazione¹⁸⁸.

Possiamo inferire da queste parole un senso tangibile del tempo (presente, passato e futuro) che nel gesto danzato, sempre mutevole, si condensa come in un *nucleo di cometa* vivente e corporeo che *traccia* lo spazio.

Nel danzare il corpo è immerso nel flusso del tempo, sentire il movimento significa vivere l'agganciarsi delle *forme-traccia* una con l'altra nello spazio che ci circonda, modulandone ritmo e velocità. L'esplorazione toccante del gesto che traccia linee e volumi nell'*estemporaneità* dà forma al tempo¹⁸⁹. Danzare per Laban, significa introdurre attivamente l'elemento temporale nello spazio. Tra suono e spazio, tra elemento sonoro/temporale e spazialità esiste una stretta corrispondenza, infatti alla divisione ritmica tripartita e quadripartita dello spazio musicale corrisponde una simile divisione nello spazio sferico, la *cinesfera*¹⁹⁰, in cui ciascun corpo è inserito. Il movimento, soprattutto in danza, eseguito secondo diverse direzioni spaziali, subisce modificazioni ritmiche e qualitative, mostrando quanto spazio e tempo siano dimensioni correlate.

Anche nella danza possiamo notare la differenza di sensazione procurata dalle divisioni tripartite e quadripartite dello spazio plastico. Se sperimentiamo la divisione secondo le tre dimensioni come in una sorta di accordo con lo spazio, oppure secondo un movimento lineare, (vediamo come) questo restringa

¹⁸⁸ R. Laban, *Espace Dynamique*, Contredanse, Bruxelles 2003, p. 101. "Chaque mouvement prend un certain temps pour se réaliser et nous distinguons, dans chaque mouvement, différentes phases de son trajet. Une partie de celui-ci s'évanouit dans le passé, une seconde partie est momentanément présente et une troisième partie suivra probablement et complètera le mouvement. Après cette troisième phase, le mouvement disparaît. Sa trace reste seulement dans la mémoire ou figurée par une donnée extérieure comme un changement de place d'un objet dans l'espace, ou une nouvelle position des membres du corps".

¹⁸⁹ Il riferimento è a Nancy, J.-L. Nancy, *Il peso di un pensiero. L'approssimarsi*, Mimesis, Milano 2009, pp. 82-83. "Il presente è lo scarto, l'apertura. Non vi è che presente, o piuttosto, non vi è che lo scarto del presente, del suo venire estemporaneo [...]. Solo il venire stesso ha luogo. Ha luogo, spazia. Spazio di un venire e di un andare".

¹⁹⁰ Si veda R. Laban, *Choreutique*, cit., p. 82; Id., *La danza moderna educativa*, cit., p. 56. La *Kinesphere* è lo spazio personale che possiamo immaginare appunto come una sfera che ci circonda la cui superficie è raggiungibile dalle nostre braccia e gambe allungate senza spostare il nostro punto d'appoggio chiamato posizione di riferimento: quando spostiamo la sfera anche la nostra posizione di riferimento si sposta. Infatti, noi stiamo sempre dentro questa 'sfera' e "la portiamo sempre con noi come un'aura". La 'cinesfera' si trova inscritta all'interno di un icosaedro, un poliedro a venti facce e dodici direzioni spaziali che ricorda la struttura di un cristallo. Come sottolinea S. Franco *era tendenza diffusa dell'epoca proiettare un ordine matematico sulla natura e sul corpo umano*: una visione del mondo in cui "convergevano teorie di varia provenienza, dalla cristallografia di Wilhelm Wundt ed Ernst Haeckel, alla geometria solida di Platone e le sue interpretazioni filosofiche rinascimentali, alla numerologia, all'architettura della musica atonale di Schönberg". Cfr. S. Franco, *Nuove danze per un nuovo mondo. Rudolf Laban a Monte Verità*, in, *Tra ribellione e conservazione. Monte verità e la cultura tedesca*, Istituto Italiano di studi germanici, Roma 2019, pp. 113-127, p. 9.

l'espansione del movimento e lo renda più statico, mentre l'esperienza della divisione secondo le quattro diagonali dà luogo a una maggiore mobilità ed espansione¹⁹¹.

Seguendo l'analisi labaniana il movimento che segue le direzioni delle tre dimensioni avrà qualità maggiormente statica, "più dura e il suo flusso risulterà, in certa maniera meno armonioso", mentre il movimento che segue le diagonali sarà caratterizzato da "un flusso più dolce ma in certo modo impreciso"¹⁹². L'armonia è data dall'utilizzo combinato di questi diversi elementi spaziali. Le combinazioni di movimenti, direzioni spaziali, ritmi e accentuazioni differenti danno origine alle molteplici variazioni armoniche spazio-temporali cui lo studio del movimento danzato conduce.

La danza è uno stato dinamico, che nasce dalla messa in tensione e controtensione di forze differenti, generate dal movimento di ogni parte del corpo.

Gli elementi spaziali della cinesfera sono sempre in rapporto tensivo tra lo spazio interno, in cui siamo iscritti e quello esterno in cui si muove e ci muove.

La danza è il passaggio in un mondo in cui le illusorie e statiche apparizioni della vita sono trasformate in chiare dinamiche spaziali. La coscienza di questo mondo spaziale e la sua esplorazione aprono un orizzonte di insperata ampiezza¹⁹³.

Laban è considerato a pieno titolo il precursore della corrente artistica e coreografica dell'*Ausdruckstanz*¹⁹⁴ (danza d'espressione), termine che, come per tutte le categorizzazioni teoriche dell'arte, è stato coniato a posteriori, quando già molte delle ricerche, studi, innovazioni e teorizzazioni sull'arte della danza moderna avevano maturato una considerevole diffusione in Germania e nel mondo anglosassone in senso

¹⁹¹ R. Laban, *À Euclide. Harmonie de l'Espace - Temps*, in id., *Espace Dynamique*, cit., p. 33. "En danse, on peut aussi constater la différence de sensation que procurent les divisions tripartites et quadripartites de l'espace plastique. Si l'on fait l'expérience de la division par les trois dimensions à la fois comme une sorte d'accord dans l'espace ou comme une ligne de mouvement, cela restreint l'expansion du mouvement et le rend plus statique alors que l'expérience de la division par les quatre diagonales suscite une mobilité et une expansion plus grandes".

¹⁹² Ivi, p. 34.

¹⁹³ R. Laban, *Choreutique*, in R. Laban, *Espace Dynamique*, cit., p. 173. "La danse est le passage dans un monde où les apparitions illusoire statiques de la vie sont transformées en des dynamiques spatiales claires. La conscience de ce monde spatial et son exploration ouvrent un horizon d'une ampleur insperée".

¹⁹⁴ Il termine *Ausdruckstanz* definisce un gruppo eterogeneo di linguaggi coreografici e di metodi di insegnamento che si sono affermati nelle regioni di lingua tedesca all'inizio del XX secolo. Nasce dallo sviluppo dell'euritmia di Émile Jaques-Dalcroze a Hellerau nei pochi anni precedenti la prima guerra mondiale e dalle esplorazioni del movimento di Rudolf Laban e Mary Wigman negli anni Venti e Trenta. Durante le prime tournée internazionali l'*Ausdruckstanz* fu definita "danza tedesca", per differenziarla in particolare dalla danza moderna americana. Cfr. S. Franco, M. Nordera, *Ausdruckstanz. Traditions, translations, transmissions*, in Id., *Dance Discourses. Keywords in Dance Research*, Routledge, New York-London 2007, pp. 80-98; S. Manning, *Ausdruckstanz (1910-1950)*, in «The Routledge Encyclopedia of Modernism», Taylor and Francis, 2018. <https://www.rem.routledge.com/articles/ausdruckstanz-1910-1950>.

lato. La traduzione in lingua italiana ‘danza espressionista’, assimilandola alla corrente artistica dell’espressionismo, semplifica e tradisce molte delle caratteristiche rivoluzionarie e specificamente coreutiche delle ricerche sul movimento dei primi decenni del Novecento, oscurandone in parte la portata estetica e filosofica¹⁹⁵. Infatti non di sola espressione si è trattato. La molteplicità delle voci coreutiche che nutrono questo fecondo periodo artistico di cui Laban fu sicuramente il precursore e il più sistematico ricercatore, trova fondamento in una nuova postura pedagogico-estetica che, sottolineando l’autonomia e la specificità dell’arte della danza rispetto alle altre arti e ristabilendo con esse un nuovo e fecondo dialogo, sottolinea la centralità dell’improvvisazione e della stretta connessione tra emotività e pensiero creativo nel movimento danzato estemporaneo che riflette nel corpo umano il movimento cosmico¹⁹⁶.

Rivalutando la figura dell’artista che danza¹⁹⁷ quale creatore e interprete al contempo, ne puntualizza il ruolo di agente di forme plastiche in movimento. Ecco perché assimilare genericamente la *Ausdruckstanz* al movimento espressionista rischia di spostare troppo l’accento sull’aspetto introspettivo, sulla manifestazione del sentimento, sull’espressività soggettiva e individuale del gesto artistico a discapito della sua componente attiva e creatrice. Come sottolinea Èlisabeth Schwartz-Rémy nella prefazione al prezioso testo, *Espace Dynamique*¹⁹⁸, la concezione labaniana di movimento come ‘flusso universale’, plasmato attraverso una geometrizzazione del movimento che dà vita a un’armonia relazionale, tensiva e polarizzata tra lo spazio e il movimento del corpo, compresa nel termine coreutica¹⁹⁹, consente di passare dalla

¹⁹⁵ Il termine, tradotto in italiano, in francese e inglese con ‘danza espressionista’ non rende giustizia all’ampiezza e alla peculiarità di quella che fu una vera e propria rivoluzione epistemica dell’estetica della danza del XX secolo. Si veda sull’argomento S. Franco, *Ausdruckstanz: tradizioni, traduzioni, tradimenti*, in S. Franco e M. Nordera (a cura di), *I discorsi della danza. Parole chiave per una metodologia della ricerca*, Torino 2005, pp. 91-114; E. Casini Ropa (a cura di), *Alle origini della danza moderna*, Il Mulino, Bologna 1990.

¹⁹⁶ Cfr. S. Franco, *Salti e scatti. L’immagine dell’Ausdruckstanz fra storia e fotografia*, in «La rivista di Engramma» ISSN 1826901X; online: https://www.gramma.it/eOS/index.php?id_articolo=3261. In riferimento a G. Oberzaucher-Schüller, *Ausdruckstanz. Eine Mitteleuropäische Bewegung der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts*, Wilhelmshaven 1992; G. Brandstetter, *Tanz-Lektüren. Körperbilder und Raumfiguren der Avantgarde*, Frankfurt a. M. 1995.

¹⁹⁷ Il primo saggio di Laban è, R. Laban, *Die Welt des Tänzers. Fünf Gedankenreigen*, Seifert, Stuttgart 1920, (*Il mondo del danzatore. Cinque ridde di pensieri*, 1920), Cfr. S. Franco, *Nuove danze per un nuovo mondo. Rudolf Laban a Monte Verità*, in, *Tra ribellione e conservazione. Monte verità e la cultura tedesca*, Istituto Italiano di studi germanici, Roma 2019, pp. 113-127, p. 9.

¹⁹⁸ Scrive E. Schwartz -Rémy: “Ces lois harmoniques qui régissent les relations entre les éléments spatiaux directionnelles (deviation, circularité) et qualitatifs du mouvement (vitesse, force) permettent de passer de la subjectivité à l’objectivité. Au sein du mouvement qualitative, expressif ou fonctionnelle, l’objectivité est possible”, in R. Laban, *Espace Dynamique*, Contredanse, Bruxelles 2003, p. 15.

¹⁹⁹ Ivi, p. 80: “Nous appelons ‘la choreutique’ l’art ou la science de l’analyse et de la synthèse du mouvement. À travers ses recherches et des exercices variés la choreutique tente d’interrompre le morcellement de l’être qui entraîne la perte de son unité”. “Chiamiamo ‘coreutica’ l’arte o la scienza dell’analisi e della sintesi del

soggettività espressiva all'oggettività del movimento *forma*. In questo senso il corpo danzante di Laban è un *corpo vivo*, che crea e modula lo spazio in cui agisce: corpo tangibile, corpo teatrale, danzante, sensibile che non ha bisogno di esasperare la propria espressività, poiché vive in piena consapevolezza il proprio movimento.

Come lui stesso scrive, infatti “è sbagliato considerare la danza solo come linguaggio dell'emozione. È piuttosto un linguaggio di azione in cui le varie intenzioni e gli *effort* corporei e mentali vengono organizzati secondo un ordine coerente”²⁰⁰.

La sua attività e i suoi scritti hanno infatti aperto la strada a percorsi di ricerca che perseguendo la sua analisi strutturale del gesto e dello spazio dinamico si sono allontanati da un'idea meramente espressivo-emozionale del gesto, approdando a concezioni coreutiche astratte.

1.4.d Tra emozione e pensiero in azione

“*Les pensées sont des actes!*”²⁰¹, scrive Laban in esergo a uno degli scritti inediti portati solo recentemente alla luce.

La visione labaniana del corpo quale luogo di connessione tra facoltà motorie e pensiero ci riporta alla postura scientifica che abbiamo precedentemente descritto come ‘paradigma motorio’. Anche in *Vision de l'espace dynamique*, afferma che “une personne est un jeu d'union de la pensée et de l'action”²⁰².

In molti scritti inoltre, mettendo in risalto la consustanzialità di pensiero, motivazione ed emozione nel movimento danzato, afferma quanto la danza possa contribuire a una formazione olistica dell'essere umano

Attraverso l'esperienza pratica delle molte combinazioni dei suoi elementi costitutivi la danza può essere considerata come un tentativo di assimilare le leggi che regolano la coordinazione armoniosa ed equilibrata del lavoro di corpo e mente²⁰³.

movimento. Attraverso le sue ricerche e i suoi esercizi, la coreutica tenta di interrompere la parcellizzazione dell'essere che conduce alla perdita della sua unità”.

²⁰⁰ R. Laban, *La danza moderna educativa*, cit., p. 30.

²⁰¹ “I pensieri sono atti”, in R. Laban, *De la materialisation de l'Espace ou de la différenciation spatiale dans la Matière*, in id., *Espace Dynamique*, cit., p. 55.

²⁰² R. Laban, *La maîtrise du mouvement*, in *Vision de l'espace dynamique*, cit., p. 268. “Una persona è un'interazione di pensiero e azione”.

²⁰³ R. Laban, *La danza moderna educativa*, cit., p. 30.

Per Laban il corpo, nella fattispecie il corpo in movimento, rappresenta lo strumento attraverso cui percepiamo e interagiamo con la realtà così come si manifesta, assumendo pienamente una prospettiva fenomenologica.

L'uomo si muove per soddisfare un bisogno. Attraverso il movimento, tende a qualcosa che ha per lui un valore. È facile intuire lo scopo del movimento di un individuo se è rivolto ad un oggetto tangibile, ma esistono anche valori intangibili che spingono al movimento [...]. Il movimento quindi rivela molte cose diverse. È il risultato della tensione verso un oggetto a cui si attribuisce valore, oppure di uno stato mentale²⁰⁴.

I principi fondanti della tecnica Laban sono i *fattori/categorie* di movimento (*spazio, tempo, peso, flusso*) che caratterizzano le *azioni* di movimento²⁰⁵ (le 8 principali: colpire, frustare, picchiare, scrollare, premere, torcere, scivolare, fluttuare), quali modi di *essere* del corpo, attraverso cui conoscere ed entrare in relazione con il mondo.

Attraverso l'azione del corpo che muove lo spazio, ricreandolo, in un processo di *autopoiesi* e contaminazione continua tra il dentro e il fuori, tra il corpo e l'ambiente, la danza diviene medium comunicativo imprescindibile per l'esistenza umana.

Se comprendiamo che il movimento è l'essenza della vita, e che ogni espressione, parlare, scrivere, cantare, dipingere o danzare, usa il movimento come veicolo, non possiamo che evidenziare l'importanza di questa manifestazione dell'energia vitale interiore, e possiamo farlo attraverso lo studio dell'*effort*²⁰⁶.

Possiamo interpretare questa concezione del movimento danzato attraverso la terminologia fenomenologica husserliana, affermando che nel danzare il corpo dice di sé esprimendo il proprio *Eigenwelt* (mondo proprio), allo stesso tempo costruisce un *Mitwelt* (mondo-con) di relazioni con gli altri e si situa come antenna percettiva e comunicativa in un ampio *Umwelt* (mondo ambiente) in cui ogni separazione corpo-psiche, soggettivo-oggettivo, emotivo-razionale trova la sua ricomposizione. Il corpo danzante è continuamente proteso e immerso nel *Lebenswelt* (mondo/spazio della vita) di cui è

²⁰⁴ R. Laban, *L'arte del movimento*, Ephemeria, Macerata 1999, (I ed., *The Mastery of Movement on the Stage*, Macdonald & Evans, London 1950), p. 8.

²⁰⁵ Cfr. R. Laban, *La Danza moderna educativa*, cit., p. 10 (fattori di movimento), pp.39-48 (azioni di movimento).

²⁰⁶ R. Laban, *La Danza moderna educativa*, cit., pp.65-66. L'*Effort*, è un concetto chiave della tecnica Laban. Tradotto dall'inglese il suo significato in italiano "sforzo" è riduttivo. In realtà la sua traduzione più appropriata è "impulso" inteso sia in termini di spinta interiore al movimento sia, spesso, come fattore caratteristico e proprio di ciascun movimento. Laban definisce il concetto di impulso come *fattore del movimento* che determina ciascuna azione nel testo, *Effort*, scritto insieme all'industriale F.C. Lawrence nel 1947. Per una spiegazione puntuale del termine *Effort* si veda, *La danza moderna educativa*, cit., p. 10, nota 1.

creatore e al contempo interprete, decifratore e creatore di senso. Come specifica nel suo testo sulla coreutica, l'*effort*, impulso energetico necessario a compiere qualsiasi azione, non è un mero dispendio di energia, bensì rappresenta l'energia in senso lato: "c'è sempre all'origine (del movimento) un processo paragonabile all'attivazione della corrente elettrica [...] una scintilla che mette in moto, per così dire, il meccanismo dal quale risulta l'atto fisico-mentale"²⁰⁷.

Sarà proprio la qualità di questo impulso iniziale a caratterizzare l'azione, secondo un particolare 'accento' che, se modificato, comporterà la trasformazione della qualità dell'azione. Anche il flusso, con cui si intende la qualità continua o spezzata del movimento, indipendentemente dal ritmo, ha un ruolo importante nel cambiamento e trasformazione dell'azione del movimento.

Le azioni di *effort*, di cui sopra abbiamo elencato le otto fondamentali, sono determinate e condizionate dai fattori di *peso*, *spazio*, *tempo*, *flusso* i quali sono a loro volta caratterizzati da variazioni dovute ai diversi atteggiamenti assunti nel compiere l'azione. Rispetto al fattore peso ad esempio, l'azione di movimento è caratterizzata da un atteggiamento rilassato o energico; rispetto allo spazio, l'atteggiamento può essere *flessibile* o *lineare*, di *prolungamento* o *abbreviazione* nei confronti del tempo e di liberazione o contenimento rispetto al flusso²⁰⁸.

Specificando il concetto Laban afferma che "le otto azioni di sforzo rappresentano una successione di combinazioni di peso, tempo, spazio, basata su due principali atteggiamenti mentali che implicano da un lato la funzione oggettiva e dall'altro la sensazione del movimento"²⁰⁹. Questi due atteggiamenti fondamentali sono assecondare/indulgere oppure opporsi/resistere al movimento. La variazione di questi atteggiamenti trasforma l'azione, così ad esempio l'azione di *colpire* è caratterizzata da un atteggiamento di resistenza, mentre se si indulge al movimento, lo si asseconda, si ha un'azione fluttuante come *scivolare*.

Analizzando gli elementi di 'sforzo' delle azioni, rispetto ai fattori di peso, tempo, spazio vediamo che un'azione (sia funzionale che espressiva) rispetto al peso può assumere una qualità forte (pesante) o debole (leggera); rispetto al tempo, subitanea (rapida) o sostenuta (lenta); rispetto allo spazio, diretta (filiforme o ristretta) o flessibile (ondulata o ubiqua). Infatti ogni variante dell'*effort*, sia in direzione spaziale che dinamico-ritmica genera un equivalente sensazione cinetica, una differente tonalità

²⁰⁷ R. Laban, *Choreutique*, cit. p. 168.

²⁰⁸ R. Laban, *L'arte del movimento*, cit., p. 73.

²⁰⁹ Ivi, p. 74.

emotiva in chi la esegue.

Rispetto al peso, una debole resistenza produce un senso di *leggerezza*, rispetto al tempo un senso di *durata* o *transitorietà* e rispetto allo spazio di *espansione* o *plasticità*.

In corrispondenza alle prime due azioni fondamentali (fluttuare e colpire), Laban individua due sensazioni motorie (sensazione ‘sospesa’ e sensazione ‘cadente’) e sei derivate, di cui tre derivano dalla prima e tre dalla seconda che possiamo inquadrare nello schema seguente:

sensazioni secondarie derivate dalla sensazione ‘sospesa’:

rilassata (pesante, flessibile, lunga)

eccitata (leggera flessibile, breve)

esaltata (leggera, filiforme, lunga)

sensazioni secondarie derivate dalla sensazione ‘cadente’:

stimolata (leggera, filiforme, breve)

sprofondante (pesante, filiforme, lunga)

collassante (pesante, flessibile, breve)

Secondo Laban dunque ogni ‘sensazione motoria’ produce una differente ‘esperienza psicosomatica’²¹⁰ che nell’azione ‘danzata’ appare notevolmente intensificata rispetto a quanto avviene nell’agire quotidiano, mettendo in risalto gli aspetti emotivi del gesto e rivelandone potenzialità e risorse.

1.4.e Il flusso di movimento come energia dinamica corporea e mentale

Il quarto fattore di movimento, il ‘flusso’²¹¹ è forse il più importante perché è la proprietà di base del movimento e indica “il grado di liberazione prodotto nel movimento”²¹². Dispiegandosi tra i due estremi, ‘libero’ e ‘controllato’, è caratterizzato dalla *sensazione di fluidità* che lo definisce e la sua dinamica non può essere separata dalla sensazione che comporta. “Questa sensazione riguarda la facilità di cambiamento,

²¹⁰ Questo stesso concetto è espresso chiaramente e a più riprese da Laban nel testo che maggiormente insiste sul valore educativo della danza. Cfr. R. Laban, *La danza moderna educativa*, cit., p. 66: “Non si sottolineerà mai abbastanza che i movimenti di cui il bambino fa esperienza causano una risposta significativa nella sua mente, al punto che le sue azioni possono provocare in lui un cambiamento emozionale e l’intensità dell’emozione può variare a seconda dell’intensità dell’azione”.

²¹¹ R. Laban, *L’arte del movimento*, cit., p. 79.

²¹² *Ibidem*.

come la si può osservare nei cambiamenti di una sostanza fluida”²¹³. Anche quando si riduce la sensazione di fluidità, cioè si va verso *la pausa* nel movimento, non si ha mai arresto, ma un’immobilità che mantiene in sé una sensazione di continuità.

Ci sembra di poter affermare che il controllo del *flusso* descritto da Laban in queste pagine possa identificarsi con la danza nel senso più profondo del termine in quanto danzare significa proprio il saper modulare la dilatazione del movimento nel tempo, da una massima a una minima estensione, che continua nel corpo anche in forma impercettibile. Saper danzare equivale proprio a possedere questa capacità/abilità di *contenimento* che consente di fermare e riprendere l’azione in ogni momento, senza mai interrompere del tutto il flusso. La danza che permane anche nel corpo immobile si trasforma in un flusso “che sembra scorrere all’indietro, verso l’area centrale del corpo e in una direzione contraria a quella dell’azione”²¹⁴. Quando poi il flusso viene nuovamente liberato e si propaga dal centro del corpo alle estremità, allora nasce la ‘sensazione motoria di fluidità’ che è come una sensazione di ‘corrente che avanza’. Nel controllo del flusso del movimento danzato dunque l’atteggiamento mentale è strettamente legato alla sensazione motoria ed emotiva.

1.4.f Una danza per l’agire

Conoscere, approfondire, sperimentare le molteplici possibilità di movimento e di “gioco” con lo spazio circostante, favorisce la consapevolezza della nostra posizione e del nostro agire nell’esistenza, rendendoci consapevoli del nostro orientamento nello spazio della vita e della connessione tra il nostro spazio personale e lo spazio comune dove la nostra *cinesfera* si incontra con quella dell’altro. La danza è insomma un gioco dinamico di relazione e apertura costante con l’altro da sé. Il corpo che danza crea forme, lascia tracce concrete nello spazio in cui è immerso, realizzando un’esperienza incarnata della vita.

Danzare per Laban è scegliere il movimento, sia maniera intenzionale che spontanea, guidati dalla sapienza delle innumerevoli possibilità che il corpo ha di muoversi.

²¹³ *Ibidem.*

²¹⁴ *Ibidem.*

Laban apre le porte allo studio del movimento come facoltà/necessità esistenziale umana, tutta la sua ricerca infatti si colloca tra due poli: quello dell'arte coreutica professionalmente intesa che lui denominò *Tanztheater*, nome che ebbe poi largo seguito e fortuna nella storia della danza tedesca e non solo, e quello della *Tanztempel*, una forma di danza comunitaria che intendeva sviluppare le potenzialità sociali e pedagogiche della danza²¹⁵.

Non solo nei suoi *Bewegungschöre* (cori in movimento), che caratterizzarono in particolare la sua attività nei primi due decenni del Novecento (tra i quali i più noti sono quelli che realizzò presso la comunità 'Monte Verità'²¹⁶) in cui a predominare erano le componenti più spirituali e libertarie della danza, cosa che a torto fece ritenere Laban un promotore di quella *Körperkultur*²¹⁷ (cultura del corpo) che nella sua più estrema ed edonistica idealizzazione sfociò nel culto della gioventù e della prestanza fisica del nazional socialismo hitleriano²¹⁸, bensì è in tutta la sua opera, volta all'approfondimento del movimento in relazione a tutti gli ambiti in cui l'esistenza si dispiega, che risiede la sua importanza in termini etico-sociali. Infatti, come sottolinea Casini-Ropa nella prefazione italiana a *'The Mastery of movement'*²¹⁹, ogni sua considerazione, proposta e analisi riguardo al movimento, non è rivolta esclusivamente al professionista della danza o del teatro, bensì si presenta come consiglio e pratica da destinarsi a chiunque voglia migliorare le proprie facoltà cinetiche. I suoi studi sull'*effort* si rivolgono anche al mondo del lavoro nelle fabbriche²²⁰, oltreché al mondo dell'educazione. Nel suo testo, *Modern educational dance*²²¹, espressamente dedicato agli insegnanti e ai genitori, esprime la convinzione che la danza debba essere considerata uno tra gli strumenti più importanti della formazione umana, in quanto capace di favorire lo sviluppo delle personalità individuali. Lo studio e l'osservazione del movimento fungono infatti da strumenti imprescindibili al fine di rivelare e individuare gli stili cinetici peculiari a ciascun allievo/a, consentendo la loro valorizzazione e armonizzazione con tutti gli aspetti e le inclinazioni psico-fisiche personali.

²¹⁵ Cfr. A. Pontremoli, *La danza*, cit., pos. 1870.

²¹⁶ "La festa del sole" è uno tra i più famosi 'cori in movimento', ideato da Laban e realizzato nel 1917 a Berlino per il Congresso della 'Confraternita degli illuminati, Ermetici, Ordine del Tempio d'Oriente'. Della comunità 'Monte verità' si è parlato precedentemente al par. 1.4.a.

²¹⁷ Cfr. A. Pontremoli, *La Danza*, cit. pos. 1760.

²¹⁸ Ivi, pos. 1783, in riferimento a V. Preston-Dunlop, *Laban and the Nazis*, in «Dance Theater Journal», VI 1988, 2 pp. 47.

²¹⁹ R. Laban, *L'arte del movimento*, cit. p. I.

²²⁰ Gli studi sui principi del movimento e la loro applicazione al mondo del lavoro industriale confluirono nell'opera *Effort*, 1941, scritta in collaborazione con l'imprenditore F. C. Lawrence.

²²¹ R. Laban, *La danza moderna educativa*, cit.

In questi due testi ‘pedagogici’ che potremmo considerare quali manuali per la formazione del ‘performer’ e dell’insegnante educatore, egli offre una ricca e variegata ‘cassetta d’attrezzi’. Ciò che distingue l’analisi labaniana rispetto ad altre metodologie di formazione teatrale è soprattutto la sua attenzione all’astrattezza del movimento danzato²²², al suo essere un duttile strumento creativo e comunicativo, che attraverso le sue molteplici direttrici e forme è capace di generare nuovi spazi vitali e nuove modalità di relazione in movimento. Ponendo la danza al primo posto nella sequenza delle arti che fondano il Teatro (*Tanz, Ton, Wort*)²²³, danza di linee aperte e mobili, che creano spazi dinamici che uniscono senza legare²²⁴, la sua è una visione dell’arte coreutica che abbraccia e si estende a una visione filosofica della vita e della società. Laban lo dice espressamente:

Quello che mi interessa non è una larga diffusione dei miei metodi personali di padronanza del movimento. Ciò che mi interessa è avere la possibilità di condividere con un numero ampio di persone la mia visione della vita, una visione dinamica che porti all’armonia tra gli esseri umani, (cioè l’equilibrio tra i bisogni dell’individualità e quelli della comunità, la fedeltà a un ideale che si oppone ai pregiudizi e ai privilegi egoistici)²²⁵.

²²² Questa riflessione trova conferma nell’analisi di E. Casini Ropa che, nella prefazione su citata, p. II, sottolinea come l’analisi labaniana, alla stregua di ricercatori coevi quali Stanlawsky e Mejerchol’d, mise in risalto gli elementi di base dell’azione scenica non solo per quanto riguarda i processi psico-fisici e dinamici che la generano, ma soprattutto per l’accento sulla componente prettamente astratta del movimento.

²²³ S. Franco, *Nuove danze per un nuovo mondo. Rudolf Laban a Monte Verità*, in, Guerra G. (a cura di), *Tra ribellione e conservazione. Monte verità e la cultura tedesca*, Istituto Italiano di studi germanici, Roma 2019, pp. 113-127, p. 120. “A differenza del *Wort-Ton-Drama* (parola-suono-dramma) wagneriano, il *Tanz-Ton-Wort* (danza-suono-parola) di Laban non era il risultato della fusione di elementi esteticamente eterogenei, bensì dalla loro sintesi fondata sulla forza espressiva del gesto, del suono e della parola intrinsecamente uniti tra loro”.

²²⁴ Interessante a questo riguardo, il discorso *sulle linee* del filosofo contemporaneo T. Ingold, che prende a riferimento della sua teoria proprio la danza e precisamente il noto dipinto di Matisse. Una relazione con la filosofia labaniana che meriterebbe approfondimento. Cfr. T. Ingold (2015), *Siamo linee. Per un’ecologia delle relazioni sociali*, tr. it. D. Cavallini, Treccani 2020, ed. Kindle, p. 20. Scrive Ingold in riferimento alle figure danzanti in cerchio “Ed è così perché il dipinto può essere letto anche come un insieme di linee tracciate principalmente da braccia e gambe. Ma soprattutto, queste linee si annodano nelle mani a formare un circuito sempre sul punto di chiudersi, qualora le mani delle due figure in primo piano si stringessero tra loro, ma senza mai riuscirvi. La stretta delle mani, palmo a palmo e con le dita piegate a formare un gancio, non simboleggia qui un’unione che si possa ottenere con altri mezzi. Piuttosto, le mani sono il mezzo dell’unione. Vale a dire, sono gli strumenti della socialità, che possono funzionare come fanno proprio per la loro capacità – letteralmente – di interdigitare. Per le figure danzanti, coinvolte l’una nella flessione dell’altra, più forte è la trazione, più salda è la presa. Nel loro aspetto di figure-bolla, Matisse ci mostra la materialità della forma umana, ma nel loro intreccio lineare ci indica la quintessenza della loro vita sociale”.

²²⁵ R. Laban, *La maîtrise du mouvement*, (inedito del periodo 1938-50), in, Id., *Vision de l’Espace dynamique*, in Id., *Espace Dynamique*, cit., p. 224. “Ce qui m’intéresse, ce n’est pas une large diffusion de mes méthodes personnelles de maîtrise du mouvement. Ce qui m’intéresse, c’est la possibilité de partager avec un très grand nombre de personnes ma vision de la vie, une vision dynamique conduisant à l’harmonie entre les hommes, (c’est -à- dire l’équilibre entre les besoins de l’individualité et ceux de la communauté, la fidélité à un idéal opposé aux préjugés et aux privilèges égoïstes)”.

1.5 Moshe Feldenkrais: la consapevolezza del movimento

Moshe Feldenkrais²²⁶, è stato l'ideatore di uno dei metodi di educazione psicosomatica più efficaci e più diffusi e praticati nel mondo²²⁷, che ha trovato applicazione e sviluppo in vari ambiti disciplinari legati alla riabilitazione e all'arte. Laureato in Ingegneria, matematica e Fisica, personalità eclettica di grande chiarezza intellettuale, oltre ad essere stato campione mondiale di Judo e maestro di tale disciplina, è stato, come sottolinea lo scienziato Norman Doige, che firma la prefazione a una delle ultime riedizioni del suo testo fondamentale, *Le basi del metodo*²²⁸, "responsabile di alcuni tra i più importanti contributi alla nostra conoscenza del potere e dei principi del funzionamento mente-corpo"²²⁹. Mosso allo studio sul movimento da un incidente al ginocchio che gli rese difficile la locomozione per diverso tempo, Feldenkrais che si definiva 'educatore somatico', elaborò una metodologia teorico-pratica di auto apprendimento che comporta l'acquisizione di una sensibile consapevolezza del funzionamento degli organi motori e del movimento, tali da consentire il miglioramento e il superamento di numerosi disturbi. Non si tratta di una pratica medica, piuttosto di un percorso educativo volto alla conoscenza del funzionamento del proprio corpo nella convinzione che il movimento e l'azione siano alla base del nostro sistema cognitivo.

Il pensiero di fondo che muove la sua intera ricerca è che conoscere e approfondire la consapevolezza delle nostre azioni, soprattutto di quelle che compiamo in modo più automatico, produca una ristrutturazione del nostro sistema cognitivo, consentendo al corpo-mente di riparare e correggere errori e disfunzioni. La sua intuizione, che poi si rivelò confermata dagli studi neuro-scientifici posteriori, si basava sulla convinzione che il nostro sistema nervoso nel suo complesso, quindi anche il cervello, sia un sistema plastico e flessibile e che i nostri circuiti nervosi possano essere modificati a qualsiasi età,

²²⁶ Moshe Feldenkrais (1904-1984), matematico, fisico, ingegnere cibernetico, judoka. Ha sviluppato l'omonima metodologia di educazione somatica nota e praticata in molte parti del mondo. Cfr. M. Della Pergola, *Lo sguardo in movimento. Arte, trasformazione e metodo Feldenkrais*, Astrolabio, Roma 2017, p. 6.

²²⁷ Secondo Alan S. Questel, già allievo di Feldenkrais e oggi direttore accademico dei corsi di formazione professionale del Metodo Feldenkrais® in varie parti del mondo e attualmente radicato in America centro-meridionale, questo metodo è una miscela di scienza ed estetica. Online: <https://www.uncommonsensing.com/feldenkrais-method/feldenkrais-method/>; https://www.youtube.com/watch?v=DGdAY8HJs3c&list=PLJExekFeUWxcfiPdBCNKIWI_3fWZNYLP6&index=1&ab_channel=FeldenkraisEducation.

²²⁸ M. Feldenkrais, *Le basi del metodo, per la consapevolezza dei processi psicomotori*, Astrolabio, Roma 2021.

²²⁹ Ivi, p. 9.

se le persone apprendono ad affinare la consapevolezza del proprio agire, del *come si muovono*, piuttosto che del ‘cosa’ si muove²³⁰.

Si tratta quindi di un approccio *sensorimotorio* allo sviluppo del comportamento e della cognizione vicino alla teoria dello sviluppo piagetiano²³¹ che pone in primo piano l’organismo motorio e secondariamente quello sensoriale: fin dalla fase embrionale e fetale è l’azione a precedere la sensazione.

È necessaria l’esperienza personale e individuale, l’apprendimento, perché in sua assenza il bambino non sarà un essere umano [...]. Forse non è superfluo ripetere che solo i tessuti nervosi sono capaci di concepire un’azione, così come di eseguirla o realizzarla [...] gli eventi sono per lo più governati dal caso e così disordinati da non essere prevedibili. Stabiliamo leggi della natura isolando quelle parti dei fenomeni che non possiamo cambiare o a cui sovrapponiamo ciò che consideriamo ordine [...] Il sistema nervoso è tanto abile da creare ordine laddove qualsiasi altro strumento registrerebbe una massa di continue variazioni²³².

Gli esercizi che Feldenkrais inventa, sperimentandoli in primo luogo su di sé, hanno la capacità di rimettere in gioco i meccanismi motori appresi per lasciare spazio a nuove possibilità di movimento che si sostituiscono a quelle non funzionali, con il risultato non

²³⁰ Fin dal suo primo libro, M. Feldenkrais (1949), *Il corpo e il comportamento maturo. Sul sesso l’ansia e la forza di gravità*, Astrolabio, Roma 1996, riferendosi agli pochi studi neurologici del tempo elabora la sua teoria sulla plasticità del cervello (I ed., *Body and mature behaviour. A study of anxiety, sex, gravitation & learning*, International University press, Inc., Madison Connecticut, 1949).

²³¹ J. Piaget (1896-1980). Del noto biologo e psicologo dello sviluppo possiamo considerare la sua riflessione in un’ottica pedagogica, per la complessità che collega lo sviluppo della persona bambina all’intero sistema della crescita, entro presupposti di sviluppo che si radicano nel primario svolgersi e consolidarsi del sistema sensoriale motorio quale base fondamentale per il consolidarsi del sistema cognitivo e per la conoscenza del mondo. La sua osservazione puntuale dello sviluppo infantile ha permesso per la prima volta di mettere in evidenza i fattori (invarianti funzionali) che caratterizzano fin dalla nascita l’apprendimento e la formazione della mente umana che sono essenzialmente costituiti da processi di ‘assimilazione’ (incorporamento di schemi comportamentali e cognitivi già acquisiti) e ‘accomodamento’ (modifica della struttura cognitiva che consente l’approccio a conoscenze nuove). Egli considera la conoscenza un processo soggettivo, generato dalla relazione tra chi conosce e l’oggetto di conoscenza, che mira al continuo raggiungimento dell’equilibrio (omeostasi) tra organismo e ambiente esterno. Il suo più importante contributo alla psicologia dello sviluppo, l’individuazione dei 4 stadi fondamentali di sviluppo (senso-motorio, pre-operativo, operativo concreto, operativo formale), spesso oggetto di critica per la loro schematica suddivisione, hanno tuttavia permesso di inquadrare lo sviluppo della mente umana e della conoscenza secondo parametri nuovi, a tutt’oggi fondamentali e illuminanti per le ricerche in questo campo. In particolare è per noi di grande rilievo l’accento posto sulla fase senso-motoria dello sviluppo che evidenzia la primarietà della cinesi nella formazione della mente umana e che in un’ottica di ampliamento della sua visione possiamo facilmente considerare quale dimensione costante e necessaria per tutto il processo vitale. Piaget, infatti, come riportato anche da Morabito a p. 77 del testo più volte citato, afferma che “ogni tipo di conoscenza è legata a un’azione e conoscere un oggetto o un avvenimento significa utilizzarli, assimilandoli a degli schemi d’azione. Il conoscere non consiste infatti nel copiare la realtà ma nell’agire su di essa [...]. L’intelligenza senso-motoria consiste nel coordinare direttamente le azioni, senza passare attraverso le rappresentazioni o il pensiero. La percezione ha senso solo in quanto è legata alle azioni”. Cfr. J. Piaget, *Biologia e conoscenza*, Einaudi, Torino 1983 pp. 8-10 (I. ed., Id., *Biologie et Connaissance*, Gallimard, Paris 1967); J. Piaget, B. Inhelder, *La psicologia del bambino*, Einaudi, Torino 1970 (I ed., Id., *La psychologie de l’enfant*, Presses Universitaires de France, Paris 1966).

²³² M. Feldenkrais, *Le basi del metodo*, cit., pp.42- 43.

solo di migliorare la motricità della persona nella quotidianità, ma anche di ristrutturarne la struttura cerebrale. Gli esercizi di consapevolezza attraverso il movimento che si svolgono prevalentemente in posizione distesa sul suolo, seguendo la guida ‘verbale’ del maestro, hanno la capacità di equilibrare il sistema nervoso e renderlo disponibile a nuovi apprendimenti e di “ripristinare un normale processo evolutivo in diversi casi in cui era stato interrotto da vari tipi di problemi cerebrali nell’infanzia, ma anche prima della nascita”²³³. Il suo sguardo scientifico e appassionato su cui erano basati i suoi studi sul sistema nervoso e sulla relazione che intercorre tra pensiero, movimento e azione, lo portarono a superare i modelli meccanicistici del funzionamento del cervello, superando anche le teorie della ‘localizzazione’ delle varie aree del cervello, che solo recentemente è stata definitivamente abbandonata dalla neuroscienza.

La mente si sviluppa gradualmente e inizia a programmare il funzionamento del cervello. Il mio modo di concepire la mente e il corpo implica un sottile metodo di ricollegamento delle strutture dell’intero essere umano in modo che siano funzionalmente ben integrate, ovvero che siano capaci di fare ciò che l’individuo vuole”²³⁴.

Ogni funzione sensoriale deve passare da un ‘addestramento’ che consenta poi alle strutture neurali di consolidarsi e registrare gli apprendimenti: il cervello staccato dal corpo non sarebbe in grado di funzionare. “Il cervello passa attraverso una sorta di addestramento che lo collega alla realtà oggettiva. La realtà, perciò, racchiude l’ambiente e il corpo stesso”²³⁵.

1.5.a L’apprendimento come processo continuo

La vita è un processo non un’entità e i processi vanno bene se ci sono molti modi per influenzarli. Abbiamo bisogno di più modi per fare ciò che vogliamo, anche se quello che già conosciamo di per sé è buono”²³⁶.

²³³ N. Doidge, *Prefazione*, in M. Feldenkrais, *Le basi del metodo*, cit., pp. 9-10.

²³⁴ Ivi, p. 44.

²³⁵ *Ibidem*.

²³⁶ Ivi, p. 46.

Lo studio e la riflessione di Feldenkrais si concentra essenzialmente su una forma di *apprendimento organico*²³⁷ basato sulla conoscenza delle proprie capacità percettive, sensorimotorie e cinestetiche, che si sviluppano a partire da un'analisi profonda del sé corporeo.

È sua convinzione che solo imparando ad apprendere nuovamente, modificando le abitudini acquisite, si possa migliorare la propria condizione vitale. Feldenkrais rifiuta l'idea di 'terapia' per la sua pratica, considerandola, invece, uno studio sulle nostre capacità di apprendimento. Le persone che a lui si rivolgevano, miglioravano non perché lui le guarisse, attraverso un 'tocco magico', ma perché nel toccarle, muovendone con sensibilità le diverse parti del corpo, le guidava nell'apprendimento del proprio funzionamento cinestesico²³⁸.

La sua metodologia, infatti, consta di due diversi approcci: il primo chiamato di *integrazione funzionale*, che si svolge in seduta individuale, dove l'educatore somatico attua una manipolazione lenta e delicata, ma articolata e precisa, sulle grandi e piccole articolazioni; il secondo che si svolge in seduta di gruppo, chiamato pratica di *consapevolezza attraverso il movimento*, dove le persone, distese in posizione supina o prona sul pavimento, sono guidate nell'esplorazione di movimenti minimi di singole parti del corpo, attraverso indicazioni verbali precise e puntuali.

In questo modo è possibile riscoprire capacità di movimento che il corpo umano possiede fin dalla nascita, ma che sono state inibite o bloccate durante l'infanzia, non consentendo uno sviluppo armonico, o addirittura causando disfunzionalità più o meno gravi nell'organismo. La metodologia volta alla consapevolezza del movimento comprende anche esercizi di osservazione reciproca, attraverso cui gli studenti (si parla sempre di 'studenti' e mai di 'pazienti'²³⁹), alternandosi nell'esecuzione, possono verificare e confrontare il proprio cammino di esplorazione e provvedere in autonomia all'aggiustamento e perfezionamento dei propri movimenti.

Per l'educatore somatico le indicazioni verbali sono lo strumento tramite cui rivolge il suo 'tocco' differito e differente sulla persona, rendendola così attivamente partecipe

²³⁷ Il termine è coniato dallo stesso M. Feldenkrais. Cfr. M. Della Pergola, *Lo sguardo in movimento. Arte trasformazione e metodo Feldenkrais*, Astrolabio, Roma 2017, pp. 18-19, "L'apprendimento organico si indirizza all'insieme di sé e non ai sottoinsiemi di mente e corpo. Si modella come nello sviluppo infantile, e investe su un atteggiamento esplorativo e giocoso più che sul raggiungimento di un obiettivo stabilito a priori". Si veda anche M. Della Pergola, *L'apprendimento organico secondo Feldenkrais: come abitare le percezioni per l'emergere delle azioni*, IV convegno Nazionale AIIMF Milano 2004. Online: <https://www.istitutofeldenkrais.it/wp-content/uploads/2013/05/CONVEGNO-COLORI1.pdf>.

²³⁸ Cfr., M. Feldenkrais, *Le basi del metodo*, cit., p. 28.

²³⁹ Ivi, p. 120: "Io non curo pazienti. Io do lezioni per aiutare le persone a conoscersi".

del percorso di trasformazione innescato dalla sperimentazione di movimenti inediti, che potremmo definire primordiali, ormai dimenticati o forse mai esplorati neppure nella prima infanzia. Il fine di tale pratica è il riuscire a ‘smontare’ i vecchi *abiti* sensomotori per ricostituirne di nuovi, più funzionali e soprattutto capaci di sopperire a quelle carenze e irrigidimenti che conducono all’insorgenza di problemi fisici e psichici.

La pratica Feldenkrais, oggi Metodo Feldenkrais®, si distingue per la sua capacità di rendere le persone consapevoli del proprio corpo, di sentirsi appartenenti e capaci di migliorare la propria condizione in modo attivo, anche nell’esperienza dell’integrazione funzionale che potrebbe apparire come passivizzante. Invece anche con questa pratica, che mira al ripristino di alcune funzionalità bloccate o danneggiate, la manipolazione tattile dell’operatore/educatore attiva una reazione nelle diverse parti trattate che viene registrata dal corpo percipiente, assimilandosi in maniera consapevole al sistema cinestesico

L’integrazione funzionale si basa sugli elementi più antichi del nostro sistema sensoriale: il tatto, la sensazione di spinta e pressione, il calore della mano, la sua piacevole carezza. La persona è assorbita dalla sensazione di diminuzione della tensione muscolare, di approfondimento e regolarità della respirazione, di elasticità addominale e di miglioramento della circolazione nella distensione della pelle. Percepisce inoltre i suoi primitivi modelli consciamente dimenticati e ricorda il benessere di un bambino in crescita²⁴⁰.

Una delle caratteristiche più sorprendenti e efficaci del metodo è proprio l’innescarsi dell’auto apprendimento agendo solo su un lato del corpo, quello sano generalmente, che, quasi per una forma di contagio cinestesico, si rivela capace di trasferire alla parte danneggiata il movimento funzionale.

Si tratta quindi di ripristinare l’apprendimento organico, che inizia nell’utero materno e che durerebbe tutta la vita, se non fosse bloccato dall’acquisizione di abitudini dannose, spesso derivate da interventi educativi che, anziché favorire, causano l’arresto naturale dello sviluppo motorio e cinestesico. Interessante a questo proposito la sua riflessione sull’educazione scolastica che spesso costringe le persone a ritmi non funzionali e non lascia aperte le porte alla sperimentazione e alla scoperta individuale.

Un eccessivo insistere sul raggiungimento di risultati, infatti, porta alla perdita dell’autostima e quindi a un blocco nell’armonico sviluppo psico-fisico.

²⁴⁰ M. Feldenkrais, *Le basi del metodo, per la consapevolezza dei processi psicomotori*, cit., p. 122.

L'apprendimento organico è lento e noncurante di qualsiasi giudizio riguardo il conseguimento di buoni o cattivi risultati. Non ha uno scopo o un fine evidenti. È guidato soltanto dalla soddisfazione sentita quando ogni tentativo appare meno goffo, perché è riuscito a evitare un piccolo errore precedente che era parso spiacevole o difficile da superare²⁴¹.

Questo vale sia per lo sviluppo del neonato, che dell'adolescente e dell'adulto infatti

Spinto dai genitori o da chiunque altro a ripetere un successo iniziale l'allievo può regredire, e l'ulteriore progresso può essere ritardato per giorni o persino settimane, o non aver luogo per nulla²⁴².

L'apprendimento organico, così come nella prima e seconda infanzia, anche in età giovanile necessita di tempo. Deve essere accompagnato ma non diretto e men che meno spinto, la sua durata è lunga poiché implica *una struttura complessa e varie funzioni associate* che non possono essere prive di *errori e fallimenti*²⁴³.

Bisogna quindi ripercorrere lo sviluppo infantile per riacquistare anche da adulti quella capacità di apprendere ad apprendere per prove ed errori.

Queste riflessioni di Feldenkrais non possono non riportarci, oltre al già citato paradigma sensorimotorio di Piaget, all'approccio della motricità libera della pediatra ungherese Emmi Pikler²⁴⁴, che si basa, appunto, sulla necessità di favorire per l'essere umano, fin dalla nascita, uno sviluppo motorio 'libero', cioè non costretto a posizioni e a traguardi non autonomamente raggiunti, proponendo una metodologia 'rivoluzionaria' che scardina le credenze socio-culturali riguardo allo sviluppo dell'infante, ponendolo in condizione di vivere appieno e con il giusto tempo, in uno spazio adeguato, il proprio sviluppo psicomotorio. Pikler mette in evidenza, apportando concrete e nutrite evidenze scientifiche, che l'impostazione psico-pedagogica e medica fino ad allora ritenuta migliore, non fosse invece altro che il riflesso di uno sguardo antropocentrico e coercitivo dello sviluppo umano, frutto di una adesione, spesso inconsapevole, a norme sociali e

²⁴¹ Ivi, p. 47.

²⁴² *Ibidem*.

²⁴³ *Ibidem*.

²⁴⁴ Emmy Pikler (1902- 1984) fu una pediatra e pedagogista ungherese. Coeva di Feldenkrais con cui condivideva le origini sovietiche. Non vi sono riferimenti in letteratura di una reciproca conoscenza. Crediamo, tuttavia, che chi abbia avuto il privilegio di crescere secondo il suo approccio pedagogico-educativo, rifletta nel proprio stile cinetico tutti i principi della metodologia Feldenkrais. Una relazione, seppur a distanza tra i due potrebbe essere stata determinata dal contatto che Feldenkrais ebbe con Heinrich Jacobi (1889–1964), musicista, educatore e psicoterapeuta che formò e influenzò diversi pediatri pedagogisti e terapeuti tra cui la viennese Elfriede Hengstenberg (1892-1992) che fu ospite dell'Istituto Pikler in Ungheria come docente per i corsi di formazione estivi tra il 1937 e il 1939. Sulla metodologia Pikler si veda E. Pikler, *Datemi tempo. Lo sviluppo autonomo dei movimenti nei primi anni di vita del bambino*, Edizioni scientifiche, Bologna 2015.

politico-culturali volte alla conformazione e al controllo dalla corporeità, per dirla con Foucault.

Nella descrizione che riportiamo sembra che Feldenkrais si allinei pienamente con l'impostazione pedagogica della Pikler e che le due modalità di approcciarsi allo sviluppo motorio possano fruttuosamente essere messe in continuità e in dialogo. Scrive infatti

Il neonato continuerà a girarsi da una parte all'altra finché le strutture nervose che collegano i muscoli di occhi, orecchie e collo non sono sufficientemente maturate da rendere possibile un altro tipo di movimento [...] la maturazione delle strutture nervose e il loro collegamento saranno influenzati da ogni tentativo del corpo di funzionare, e viceversa. L'apprendimento può dunque progredire alla perfezione deviare o persino regredire prima che la prossima maturazione coincida con un altro tentativo di funzionamento. Il tempo incalza nella crescita, e ogni cosa lasciata intentata nel periodo giusto può rimanere latente per il resto della vita²⁴⁵.

L'apprendimento organico di cui parla Feldenkrais è dunque da intendersi in senso globale, non si riduce all'aspetto dello sviluppo fisico-motorio, e dovrebbe essere considerato in tutti gli ambiti della formazione e in tutte le fasi della vita. L'ostinazione sulla 'volontà' quale strumento indispensabile perché una persona possa conseguire risultati soddisfacenti nello sviluppo è per lui errato, infatti afferma

(Insegnanti e genitori) pensano che la forza di volontà sia il modo giusto per ottenere buoni risultati, e sono convinti che ripetuti tentativi assicureranno la perfezione. In effetti, l'esercitarsi per ottenere il corretto stato finale non fa che rendere familiari, e abituali, gli errori. L'individuo che si sente inadeguato è impotente. Tenta di fare la cosa giusta, sa di sbagliare ed è convinto che ci sia qualcosa di sbagliato in lui²⁴⁶.

L'apprendimento organico non si propone di insegnare 'la giusta' azione, il giusto movimento, né si limita a far imparare concetti dandoli per scontati, ma aiuta l'organismo e la persona a fare e a ripercorrere le esperienze per acquisirne una conoscenza propria e ad acquistare consapevolezza del proprio modo d'agire e muoversi, attraverso vie individuali alternative al già noto e all'abituale.

L'educatore somatico non indica il movimento ritenuto 'giusto', né lo determina in nessun modo, bensì facilita alla persona il percorso per la migliore realizzazione del proprio movimento. Un approccio questo che, sebbene secondo altre inquadrature, si ritroverà anche nel '*learning by doing*' di Dewey e nella sua idea di *arte come esperienza*.

²⁴⁵ M. Feldenkrais, *Le basi del metodo*, p. 48.

²⁴⁶ Ivi, p. 49.

L'apprendimento organico consente di comprendere quanto il processo dell'acquisizione del sapere e della conoscenza sia un fatto 'relazionale': sono le sensazioni derivate da esperienze diverse a permettere di "trovare risorse nascoste e di costruire nuovi modelli di relazione tra una disciplina e l'altra"²⁴⁷.

L'apprendere che consente il continuo accrescimento e miglioramento delle proprie capacità, è per Feldenkrais "quello che conduce a diversi modi di fare le cose che sappiamo già fare" perché "l'averne un solo modo di agire vuol dire che possiamo scegliere soltanto tra agire e non agire"²⁴⁸.

Quando apprendiamo un nuovo modello motorio ad esempio, anche tutto il nostro modo d'essere cambia, acquistando serenità e soddisfazione. Un esempio semplice che Feldenkrais descrive nel testo (con una modalità di coinvolgimento e invito all'azione che abbiamo ritrovato anche negli scritti di Laban), è quello del movimento della testa quando ci giriamo in reazione a un rumore²⁴⁹. Infatti, se ci soffermiamo ad analizzare la nostra abituale e automatica risposta cinetica, scomponendola e ripetendola lentamente, possiamo facilmente trovare molteplici e più funzionali soluzioni di movimento. Se inizialmente ci sentiremo scomodi, forse disarmonici, poi, non appena il nostro sistema nervoso avrà registrato, attraverso la ripetizione i nuovi movimenti, saremo pervasi da una sensazione di conforto e piacere inaspettata.

Vi sentirete più alti, più leggeri, respirerete meglio, e avrete un senso di euforia che forse non avete mai provato. Tutta la vostra corteccia motoria lavorerà con tale qualità di autodeterminazione quale mai avreste creduto possibile²⁵⁰.

D'accordo con Doidge²⁵¹, possiamo pensare alla metodologia elaborata da Feldenkrais come a una pratica per contrastare la *trasposizione di abitudini* da un'attività a un'altra, che potrebbero danneggiarci anziché facilitarci nel vivere quotidiano. Un altro esempio su cui si sofferma è quello dell'apprendimento della lettura. Sillabare le parole a voce alta è una prassi comune nei primi approcci al testo scritto e può rivelarsi proficua inizialmente, ma se diviene una modalità automatica, trasposta e applicata successivamente anche alla lettura silenziosa, può rappresentare un ostacolo al raggiungimento di una capacità di lettura fluida e scorrevole. Infatti ci costringe a

²⁴⁷ Ivi, p. 51.

²⁴⁸ *Ibidem*.

²⁴⁹ Ivi, p. 51.

²⁵⁰ *Ibidem*.

²⁵¹ N. Doige, *Prefazione*, in M. Feldenkrais, *Le basi del metodo*, cit., p. 14.

una *subvocalizzazione* dei suoni che rallenta enormemente la nostra prestazione, mentre riapprendere la lettura attraverso un approccio esclusivamente visivo (si potrebbe aggiungere anche *tattile* come nel caso della lettura Braille) faciliterebbe e migliorerebbe enormemente le nostre prestazioni²⁵². Quello proposto da Feldenkrais è dunque un esercizio atto alla sostituzione di quelle abitudini acquisite anche in maniera inconscia, che sedimentandosi hanno provocato disfunzioni nel nostro comportamento e nella postura corporea. Attraverso la consapevolezza del nostro agire e del nostro stile di movimento secondo il nostro educatore somatico possiamo “compiere ogni nuova attività senza il peso di un’abitudine precedente, un apprendimento, una coazione, un atteggiamento, uno sforzo eccessivo o inutili ‘movimenti parassitari’”²⁵³. Il suo è dunque un approccio metodologico che, come evidenziato da Doidge, si pone in alternativa al ‘comportamentismo’, in quanto, alla mera sostituzione meccanica di alcune abitudini con altre, altrettanto meccanicamente imposte, propone, invece, una presa d’atto cosciente delle alternative di comportamento e di postura, favorendo il ruolo attivo della persona nel proprio cambiamento. Non si tratta quindi di una pratica direttiva, volta al ‘controllo’²⁵⁴ del comportamento umano, bensì di accompagnare con affettività, sicurezza, intelligenza emotiva e gentilezza alla scoperta di un nuovo modo di muoversi, che, come in una danza, permette di modulare il proprio ritmo con quello del gruppo dando luogo a una sorta di ‘melodia cinetica’²⁵⁵. Scrive Feldenkrais: “Quando lavoro con le persone intendo dire che danzo con loro. Instauro una situazione in cui imparano a fare qualcosa senza il mio insegnamento”²⁵⁶.

L’analisi del funzionamento del sistema nervoso e del cervello che Feldenkrais sviluppa ampiamente in diverse parti dei suoi testi, è straordinariamente precisa e anticipa molte delle teorie scientifiche a noi contemporanee. Quello che descrive è, infatti, un cervello plastico, di cui solo una parte è già conformata alla nascita e che mantiene per tutta la vita la possibilità di svilupparsi e accrescere le proprie capacità, adattandosi alle richieste dell’ambiente.

Vi possono anche essere conoscenze trasmesse attraverso i geni. L’evoluzione ha concesso agli altri animali espedienti molto utili, trasmettendo gli apprendimenti

²⁵² Ivi, pp. 104-105.

²⁵³ Ivi, p. 15.

²⁵⁴ Doidge scrive espressamente che “Uno dei più famosi comportamentisti, John B. Watson, affermava orgogliosamente, nel suo libro, *Il comportamentismo*, che è compito della psicologia comportamentista riuscire a prevedere e a controllare il comportamento di altre persone”. Ivi, p. 16.

²⁵⁵ L’espressione, come ricorda C. Morabito, usata già nel 1935 dallo psicologo P. Janet fu perfezionata da Lurija negli anni Settanta, in C. Morabito, *Il motore della mente*, cit. p.14.

²⁵⁶ M. Feldenkrais, *Le basi del metodo*, cit., p. 29.

in grado di facilitare la sopravvivenza delle generazioni successive. L'uomo ha ricevuto dal passato pochi doni utili che funzionano fin dalla nascita, ha però ereditato l'espedito più utile, *la capacità di formare egli stesso i propri espedienti*. Ogni individuo ha la capacità di acquisire attraverso la propria esperienza, nel proprio ambiente, i mezzi necessari alla sopravvivenza²⁵⁷.

1.5.b Sentire, muovere, capire

Il sentire ci offre la conoscenza della vita nel corpo e, senza perdere colpi, rende quella conoscenza cosciente [...]. Si tratta di un processo fondamentale, di centrale importanza, eppure - in modo quanto mai ingrato - noi a malapena lo notiamo²⁵⁸.

Antonio Damasio

Nella descrizione accurata che Feldenkrais fa dell'organismo, in un capitolo a questo dedicato, possiamo trovare un'ipotesi evolutiva, ontogenetica e filogenetica, molto simile a quella che molti anni più tardi sarà sviluppata da Antonio Damasio. In particolare ci colpisce il soffermarsi sul concetto di *omeostasi*²⁵⁹ e sulla messa in rilievo del compito importante che assume la parte più antica del nostro sistema nervoso nella registrazione delle sensazioni (Damasio parla di *feelings*²⁶⁰, *sentimenti omeostatici* che dall'interno del nostro sistema viscerale e muscolare, ci rendono consapevoli e presenti al nostro corpo, generando mappe²⁶¹, immagini esperienziali, che fondano la nostra mente insieme ai sensi che percepiscono l'ambiente esterno). Scrive Feldenkrais:

l'organismo è in sé stesso un vero e proprio mondo di micro esseri che ha bisogno di costanza, ordine, invariabilità e *omeostasi* per esistere. È un luogo comune dire che soltanto il cervello può pensare, astrarre, sognare, ricordare, e così via. Il sistema nervoso introduce ordine negli stimoli casuali e in perpetuo cambiamento che giungono al sistema nervoso attraverso i sensi²⁶².

²⁵⁷ Ivi, p. 88.

²⁵⁸ A. Damasio, *Sentire e conoscere*, cit. p. 43.

²⁵⁹ Damasio ricorre a più riprese a questo concetto che spiega fin dalle prime pagine del testo su citato. Gli organismi a cominciare da quelli primordiali che hanno dato origine alla vita dipendono da questa continua ricerca di 'equilibrio interno-esterno con l'ambiente. L'omeostasi "è il modo con cui la vita realizza il proprio mantenimento [...] un intricato sistema di procedure di controllo che resero possibile la vita stessa quando esordì nei primi organismi unicellulari. Poi quando infine si affermarono forme pluricellulari e multisistemiche - cosa che accadde all'incirca tre miliardi e mezzo di anni dopo-, l'omeostasi fu coadiuvata da dispositivi coordinatori di nuova evoluzione, noti come sistemi nervosi". Ivi, p. 29.

²⁶⁰ Ivi, pp. 115, 154, 155.

²⁶¹ Ivi, pp.39-44. "Le mappe e le immagini create sulla base dell'informazione sensoriale diventano i costituenti più abbondanti e diversi della mente, fianco a fianco con i sentimenti, sempre presenti e correlati".

²⁶² M. Feldenkrais, *Le basi del metodo*, cit. p. 37.

Per porre ordine al ‘tumulto’ di cambiamenti cui siamo sottoposti continuamente, è necessaria la capacità di movimento del corpo, “per creare eventi stazionari e ripetitivi nell’ambiente mutevole”²⁶³. Facendo riferimento a Poincaré e alla sua teoria della visione che sottolinea l’importanza del movimento della testa per poter sopperire alla bidimensionalità della retina e creare la convergenza dello sguardo che crea la sensazione di tridimensionalità, afferma l’imprescindibilità del movimento per la nostra percezione dello spazio.

Anche i neonati per poter ‘vedere bene’ e ‘saper interpretare le cose’ devono usare il tatto, il movimento è dunque essenziale per la formazione del mondo oggettivo. “Io sospetto che il movimento giochi un ruolo importante nella formazione del mio mondo oggettivo [...] il movimento può essere necessario a tutti gli esseri viventi per formare il loro mondo oggettivo esterno, e forse anche il loro mondo oggettivo interno”²⁶⁴.

In conclusione il pensiero-azione di Feldenkrais ci invita a pensare alle modalità con cui possiamo accrescere le nostre facoltà cinestesiche, le nostre capacità di sentire il movimento, che è alla base della vita. Una nuova consapevolezza del nostro agire unita alla scoperta di nuove e diverse forme di muoverci e di pensare accrescono la nostra libertà consentendoci di cambiare il nostro atteggiamento verso noi stessi, gli altri e il mondo in cui viviamo:

credo che limitiamo noi stessi attribuendo un’importanza indebita e sbagliata a *cosa* conta per la società dimenticando il *come*. Troppo spesso trascuriamo come ogni individuo può essere aiutato a scoprire la propria unicità e a offrire un contributo unico a se stesso e al proprio ambiente sociale²⁶⁵.

1.5.c Non solo parole

Un altro aspetto della riflessione di Feldenkrais è l’attenzione posta a tutto ciò che del corpo non è parola, a ciò che è venuto prima della parola, che ha costituito e ancora costituisce una parte fondamentale della nostra mente, dei nostri pensieri consci e inconsci e della nostra capacità di comprendere l’ambiente intorno a noi. La sua opinione è che il linguaggio sia talmente connaturato con la nostra vita che abbiamo dimenticato che sia solo uno strumento, una tecnica ‘esosomatica’: il nostro sapere e le nostre capacità si sono

²⁶³ *Ibidem*.

²⁶⁴ Ivi, p. 39.

²⁶⁵ M. Feldenkrais, *Le basi del metodo*, cit., p. 105.

talmente accresciute che ci hanno fatto dimenticare le basi biologiche su cui il nostro ‘sistema corpo’ si è evoluto, basi che hanno nutrito la nostra mente e dato luogo alla possibilità del linguaggio. “Alla nascita pensiero e parola non erano inseparabili. Avendo passato molto tempo a imparare a parlare, senza che ce ne rendiamo conto, abbiamo acquisito la nozione errata che parlare e pensare siano sinonimi”²⁶⁶.

Ciò che dovremmo invece considerare è quanto le facoltà del nostro organismo, e in particolare il meccanismo di trasmissione delle sensazioni interne operato dal sistema scheletrico-muscolare, debbano e possano essere consapevolmente riattivate affinché nuovi collegamenti neurali e nuove mappe cinetico-sensoriali siano create per dar luogo a nuove abitudini comportamentali. Egli infatti sostiene che “le parole siano un formidabile ostacolo all’autoconoscenza” perché le “parole sono simboli e non segni” e possono veicolare “solo un aspetto del mio pensiero”²⁶⁷. Infatti “I bambini piccoli possono pensare molto prima che siano in grado di parlare”²⁶⁸. Il pensiero è una *funzione molto vasta* e il linguaggio, come mero *evento sequenziale temporale*, non può comunicare i suoi molteplici aspetti. Il nostro sistema nervoso, collegato al sistema osteo-articolare e muscolare, comunica col cervello informandolo di tutta una serie di stati che contribuiscono alla formazione della nostra cognizione²⁶⁹, il cervello è un organo plastico dove le connessioni cerebrali sono continuamente ricostituite e accresciute dall’esperienza, e in questo ancora una volta troviamo un’anticipazione delle più recenti posizioni scientifiche. Ciò che rappresenta una novità nella descrizione del sistema nervoso di Feldenkrais, che andava controcorrente nella sua epoca, è che il cervello sia attivo globalmente e non in modo parcellizzato²⁷⁰. “In ogni azione è attivo tutto il cervello, proprio come partecipa tutto il corpo”²⁷¹. Questo concetto, alla base del suo

²⁶⁶ Ivi, p. 143. La riflessione sul rapporto tra corporeità, motricità e linguaggio è oggi molto ampia vasta e ampia, una posizione molto chiara e interessante che riprende queste intuizioni, in A. Oliverio, *Motricità, linguaggio e apprendimento*, <http://www.edscuola.it/archivio/antologia/scuolacitta/oliverio.pdf>.

²⁶⁷ *Ibidem*.

²⁶⁸ Ivi, p. 142. La filosofa e storica della danza M. Sheets-Johnstone esprime una posizione simile a quella di Feldenkrais: “Corporeal concepts are rooted in animate movement, the movement we humans and other animate forms of life are constantly giving things from the time we are born, first and foremost the movement we are constantly giving our own bodies. Indeed, human infants are not pre-linguistic; language is post-kinetic”, in Id., *Movement as a Way of Knowing*, Scholarpedia, 8(6):30375, 2013, p.1. Il concetto è espresso anche in Id., *The Primacy of Movement*, Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins University Press 1999 e 2nd ed. 2011.

²⁶⁹ Scrive Feldenkrais: “La mente si sviluppa gradualmente e inizia a programmare il funzionamento del cervello. Il mio modo di concepire la mente e il corpo implica un sottile metodo di ‘ricollegamento’ delle strutture dell’intero essere umano in modo che siano funzionalmente ben integrate”, in ivi, p. 44.

²⁷⁰ Cfr. Doidge in ivi, p.11. “Rifiutava le teorie della localizzazione del cervello così in voga tra i neurologi del suo tempo”. Sul concetto di plasticità si veda N. Doidge, *Le guarigioni del cervello. Le nuove strade della neuroplasticità: terapie rivoluzionarie che curano il nostro cervello*, Ponte alle grazie, Milano 2018.

²⁷¹ Ivi, p. 145.

metodo, permette alle persone di ristrutturare il proprio ‘movimento’ e la propria ‘postura’ in modo cosciente: si tratta infatti di esplorare diverse alternative nell’agire motorio che consentono di conseguire un maggiore benessere in tutte le azioni che si compiono nella vita quotidiana, non solo per chi si trovi in situazione di disabilità neuromotoria. La sua teoria si basa su concetti molto vicini alle teorie della meditazione Zen. Infatti l’esplorazione guidata del movimento porta sostanzialmente alla capacità di trovare una ‘posizione zero’ nell’attività cerebrale, consentendo una nuova e inedita configurazione all’azione. Infatti come “la posizione eretta del corpo può essere considerata dinamica in un punto particolare del processo del movimento, così la quiete del cervello è necessaria per passare da un’attività all’altra”²⁷². La sua pratica infatti è volta a considerare ogni movimento, da capo, come se fosse la sua prima esecuzione, passando per nuove vie cinetiche che danno vita a nuove sensazioni cinestesiche e di conseguenza a nuove connessioni cerebrali. Si tratta di muovere il corpo con nuova e attenta consapevolezza ‘corporea’, proprio come prescritto anche dalla meditazione zen²⁷³ in cui sebbene si faccia prevalentemente ricorso al termine di ‘mente’ piuttosto che di ‘corpo’, si intende allo stesso modo l’unità inscindibile delle due componenti. La posizione di Feldenkrais è interessante perché mette in stretta relazione il pensare e l’agire corporeo, attribuendo a quest’ultimo una potente capacità di generare libertà di scelta e autonomia in ciascun essere umano. Sostiene infatti che la libertà di pensiero non sia affatto legata alla libertà di parola, bensì alla libertà di scelta d’azione.

È utile a questo punto sottolineare che la libera scelta è strettamente legata al pensiero, e che non esiste più quando viene espressa a parole e comunicata a qualcuno o persino a sé stessi per prendere una decisione. Libera scelta significa essenzialmente scegliere tra alternative [...] non avere alternative significa ansia. Libera scelta significa avere almeno un’altra via. Libera scelta è un’espressione senza senso quando siamo costretti ad adottare l’unica la sola e unica via che conosciamo²⁷⁴.

Lavorare sui nostri movimenti volontari²⁷⁵ è dunque la via migliore per regalarci la libertà, per renderci artefici del nostro cammino e per sentirci capaci di decidere della

²⁷² *Ibidem*.

²⁷³ Cfr. Thich Nhat Hanh, *Il miracolo della presenza mentale*, Astrolabio-Ubaldini, Roma 1992.

²⁷⁴ M. Feldenkrais, *Le basi del metodo*, cit., p. 146.

²⁷⁵ *Ibidem*: “Un movimento volontario intenzionale, mettiamo con la mano lungo una traiettoria, può essere fermato, continuato, invertito o spostato in un’altra direzione. Un movimento volontario significa libera scelta. Un movimento difensivo riflesso è del tipo tutto-o-nulla; è primitivo e privo di intenzione”.

nostra vita in modo rispettoso di noi stessi, ma in una forma armonica e sensibile tale da modificare ogni nostra relazione con gli altri, la natura e con tutto ciò che ci circonda.

Saranno proprio queste convinzioni a nutrire il discorso di questa tesi, considerando le arti e principalmente l'arte della danza, così come ogni pratica volta al miglioramento del senso cinestesico, quali strumenti capaci di apportare sia a chi le pratica e sia a chi ne partecipa indirettamente come spettatore, una possibilità di scoperta di nuove e necessarie possibilità di scelta nell'agire personale, sociale e politico.

Capitolo secondo

L'Arte della danza come esperienza. Presupposti teorici per una estetica corporea e relazionale

2.1 Quale estetica per quale danza

Ipotesi di questa tesi è che la danza quale arte del corpo in movimento, possa costituire una via, un'apertura verso una consapevolezza di vita piena, etica, responsabile, gioiosa e condivisa che possa essere messa a disposizione di pratiche e azioni volte alla costituzione di comunità vitali e generative.

La danza cui faremo riferimento sarà infatti intesa non solo quale espressione artistica e performativa contemporanea, ma soprattutto quale linguaggio e modalità comunicativa umana universale, radicata nella primordiale e imprescindibile dimensione corporea e cinetica dell'umanità. In accordo con Ernst Cassirer e la sua definizione di *Homo animal symbolicum*²⁷⁶, pensiamo alla danza, quale modalità comunicativo-esistentiva i cui gesti e movimenti non sono solo *segni* che costituiscono un codice, ma anche *simboli*, metafore corporee²⁷⁷, che ricompongono l'ordine della natura, ricongiungendo, nell'immediatezza, l'essere e l'apparire, l'interiorità con l'esteriorità del corpo che, nel muoversi sperimenta la vasta gamma delle sue possibilità sensibili, percettive, intuitive e cognitive.

Considerata quale arte performativa del corpo che si espone alla vita, in dialogo e connessione con tutte le forme d'espressione artistica, la danza che ci accingiamo a indagare e a pensare quale luogo di trasformazione attiva, pedagogica e sociale, necessita di un inquadramento filosofico ed estetico che ne metta in valore non solo la sua peculiare qualità educativa e metabletica, ma soprattutto la potenzialità di implementazione della capacità relazionale attraverso un approccio sensibile ed empatico alla *cura* dell'altro e delle cose del mondo²⁷⁸.

In primo luogo ci collegheremo alla visione estetico-filosofica pragmatista dell'arte come 'sapere sensibile'.

²⁷⁶ E. Cassirer, *Saggio sull'uomo. Una introduzione alla filosofia della cultura umana*, Armando, Roma, 2004, pp. 80-81.

²⁷⁷ G. Lakoff e M. Johnson, *Metafora e vita quotidiana*, Bompiani, Milano, 2004.

²⁷⁸ Il tema della danza come arte e esperienza del corpo in movimento sarà approfondito nel terzo capitolo.

Per inquadrare la danza come ‘arte’ di azione, ancorata all’esperienza del vivere quotidiano e sociale, non possiamo che riferirci a un’idea di *estetica* che dal suo significato etimologico originario *aisthesis*, sensazione in greco, (da αἰσθάνομαι, percepire), esprima immediatamente il suo legame strettissimo con la corporeità senziente. Del resto il fondatore di questa disciplina A. G. Baumgarten²⁷⁹ che nel 1750 intitolò *Aesthetica* la sua opera, ancorava la sua riflessione proprio a questo significato.

Successivamente a Baumgarten, l’Estetica, allontanandosi dal legame con la sensorialità, ha virato verso una teoria filosofica dell’Arte, delle Belle Arti, staccandosi nettamente dalla concezione originaria di ‘estetica’ quale ‘scienza della conoscenza sensibile’²⁸⁰. Come ricorda Elisabetta Di Stefano²⁸¹, lo stesso allievo di Baumgarten G.F. Meier si allontanò da quell’ancoraggio primigenio, addirittura omettendo il termine ‘estetica’ per denominare il suo ambito disciplinare, sostituendolo con *schönen Wissenschaften*, ‘belle scienze’²⁸². Il solco della presa di distanza dalla ‘sensibilità’, si approfondirà con Kant che negherà del tutto la sua dignità di scienza, riconoscendola esclusivamente in quanto ‘Estetica trascendentale’ ossia fondata sui principi ‘a priori’, universali e necessari di spazio e tempo.

La contrapposizione tra conoscenza logico-razionale e conoscenza sensibile, inferiore poiché generata da idee confuse, legate alla fallacia dei sensi, continuerà in tutta la speculazione filosofica ottocentesca. Il termine Estetica sarà sostituito con ‘Filosofia dell’arte’ da Shelling e con ‘filosofia della bella Arte’ da Hegel²⁸³. L’idea di *bellezza* quale canone astratto e avulso il più possibile dalla realtà e dal vivere quotidiano, prenderà il sopravvento relegando l’arte a una dimensione separata ed elitaria.

²⁷⁹ A. G. Baumgarten, *Estetica*, a cura di F. Piselli, Vita e Pensiero, Milano 1992 (I ed., Id., *Æsthetica*, Frankfurt a. d. Oder 1750-1758).

²⁸⁰ Seguendo la scelta di Salvatore Tedesco, preferiamo tradurre l’espressione baumgartiana “scientia cognitionis sensitivæ” (A.G. Baumgarten, *Æsthetica*, Frankfurt a. d. Oder 1750-1758, § 1; Id., *Estetica*, cit., p. 17) con ‘scienza della conoscenza sensibile’, anziché ‘scienza della cognizione sensitiva’ (con cui si resta forse più fedeli al senso ampio con cui Baumgarten intendeva non solo l’ambito strettamente legato ai sensi, ma anche quello desiderativo-conoscitivo-intellettuale), sia perché la stessa espressione nelle traduzioni tedesche settecentesche è tradotta in tedesco con ‘*sinnlich*’, sia perché in italiano l’aggettivo ‘sensitivo’ evoca l’ambito della ‘parapsicologia’, sviando dal senso originario che fa riferimento invece alla percezione sensibile e corporea in senso lato. Si vedano a proposito delle due diverse scelte di traduzione: S. Tedesco, *L’Estetica di Baumgarten*, Centro Internazionale di Studi di Estetica, Palermo 2000, nota 7, pp. 45-46 e R. Diodato, L. Aimo, *Un’idea di educazione estetica*, Morcelliana Scholé, Brescia 2021, pp. 9-14.

²⁸¹ E. Di Stefano, *Che cos’è l’estetica quotidiana*, Carocci, Roma 2021. A questa puntuale e argomentata sintesi storica dell’estetica e alla sua riflessione sull’*estetica quotidiana* faremo riferimento nei primi due paragrafi di questo capitolo.

²⁸² Ivi, p.12.

²⁸³ Ivi, p. 16, in riferimento a Hegel G. W. F., *Estetica*, a cura di N. Merker. Einaudi, Torino 1997, p. 5. (I. ed., 1835).

Si dovranno attendere i primi decenni del Novecento, con la corrente pragmatista statunitense, e specificamente con John Dewey e la sua profonda tematizzazione dell'esperienza in campo educativo, politico e pedagogico, per assistere al riemergere dell'accezione sensibile ed esperienziale dell'*estetica* filosofica. Successivamente, negli anni Ottanta, anche altri pensatori si riaccosteranno a una visione sensibile dell'esperienza estetica e dell'arte. In Italia sarà il filosofo Emilio Garroni²⁸⁴ a rimarcare la matrice sensibile della conoscenza estetica, aprendo un filone di ricerca che sarà sviluppato particolarmente a Palermo con gli studi su Baumgarten ad opera del 'Centro Internazionale Studi di Estetica' diretto da Luigi Russo²⁸⁵. Ma ancora più recentemente sarà di nuovo la filosofia statunitense con Richard Shusterman a riprendere, sul solco deweyano, la riflessione sull'Estetica quale branca della filosofia radicalmente rivolta alla dimensione esperienziale, sensibile e pratica della conoscenza. Un inquadramento originale e carico di implicazioni etiche quello di Shusterman cui faremo riferimento soprattutto per gli aspetti legati all'importanza riservata alle pratiche di consapevolezza somatica che ci conducono verso una considerazione della danza come *pratica* estetico-filosofica, come 'sapere sensibile' in senso baumgartiano, e pensarla come modalità quotidiana di fare/agire, come possibilità di muoversi diversamente, creativamente e consapevolmente in ogni momento della quotidianità. Non come forma di terapia, bensì come allenamento all'intensificazione della sensibilità attraverso il movimento che può offrire modulazioni diverse nell'approcciarsi alle cose della vita, alla natura e agli altri.

2.2 John Dewey: il radicamento dell'esperienza artistica ed estetica nella vita quotidiana e nella Natura

A partire dal primo scritto *Esperienza, natura e arte*²⁸⁶ di cui alcuni temi saranno ripresi in *Esperienza e natura*²⁸⁷, Dewey fonda la sua concezione dell'arte e dell'esperienza quale processo di conoscenza che, a partire dalla stretta relazione sensibile e percettiva con la natura, si radica nell'esperienza della vita quotidiana intensificandola: "l'esperienza, nella misura in cui è esperienza è vitalità intensificata"²⁸⁸.

²⁸⁴ Cfr. E. Di Stefano, *Che cos'è l'estetica quotidiana*, cit., p. 14, in riferimento a E. Garroni, *Senso e paradosso. L'estetica, filosofia non speciale*, Laterza, Roma-Bari 1986.

²⁸⁵ *Ibidem*.

²⁸⁶ J. Dewey (1925) *Esperienza natura e arte*, Mimesis, Milano 2014.

²⁸⁷ J. Dewey, *Esperienza e natura*, Mursia, Milano 1990. (I. ed., Id., *Experience and Nature*, Open Court, Chicago 1925).

²⁸⁸ Id., *Arte come esperienza*, cit., p. 60.

Per Dewey l'arte comporta un *commercio vigile con il mondo*²⁸⁹, non si riferisce a un essere chiuso entro i suoi propri privati sentimenti e sensazioni, ma è sempre compenetrazione tra sé, gli oggetti, gli altri e il mondo naturale tutto.

Come evidenza con efficacia Roberta Dreon, “Dewey elabora una concezione delle arti in cui risulta centrale la tesi del loro radicamento naturale, una concezione dei fenomeni artistici come elaborazioni e raffinamenti delle qualità estetiche che caratterizzano le nostre esperienze del mondo più in generale”²⁹⁰, non solo sottolineandone la dimensione estetico-concettuale, ma ponendone in risalto l'imprescindibile coinvolgimento della sfera sensibile nell'elaborazione di tali esperienze.

Nei primi capitoli di *Arte come esperienza*, il discorso è tutto teso a evidenziare il carattere ‘emergenziale’ dell'arte quale interrelazione dell'organismo umano con la natura e l'ambiente²⁹¹: “come accade che il quotidiano far cose si trasforma in quella forma di fare che è generalmente artistica?”²⁹² A questa domanda il filosofo risponde con un'analisi dell'agire umano, del suo esperire la vita in analogia con il comportamento animale. Come tutte le creature viventi rispondiamo alle necessità e ai bisogni che la nostra sopravvivenza nell'ambiente richiede. Ad ogni bisogno e carenza la creatura vivente cerca di trovare una risposta per ripristinare l'equilibrio perso. Si tratta quindi di un continuo processo ‘omeostatico’ che caratterizza il comportamento biologico e sociale dell'essere umano che avvicina il suo pensiero alla posizione scientifica contemporanea, anticipandola. Pur non utilizzando la parola ‘omeostasi’, il suo discorso è sicuramente molto vicino, come abbiamo visto anche per Feldenkrais, a quello di Damasio, specificamente riguardo al continuo processo di equilibrio ‘omeostatico’ che caratterizza il comportamento biologico e sociale dell'essere umano. Scrive Dewey:

Ogni bisogno, la voglia di aria fresca come quella di cibo, è una carenza che denota almeno un'assenza temporanea di adattamento adeguato con l'ambiente circostante. Ma è anche una richiesta, un tendere la mano verso l'ambiente per colmare le lacune e ripristinare l'adattamento stabilendo almeno un equilibrio temporaneo. La vita stessa consiste di fasi in cui l'organismo perde il passo della marcia e poi torna all'unisono con essa²⁹³.

²⁸⁹ *Ibidem*.

²⁹⁰ R. Dreon, *Il radicamento naturale delle arti: John Dewey nel dibattito contemporaneo*, in «Aisthesis - pratiche, linguaggi e saperi dell'estetico», 2009/1, p. 24, online: www.seminariodestetica.it.

²⁹¹ A tal proposito si veda l'introduzione all'opera di G. Matteucci, in J. Dewey, *Arte come esperienza*, cit., p. 20.

²⁹² *Ivi*, p.51.

²⁹³ *Ivi*, p.53.

Si tratta quindi sempre di un movimento, di un cambio di stato continuo per consentire un nuovo ‘balance’ nell’esistenza. Questo è per Dewey il *prodigio organico e vitale*²⁹⁴ che consente di ripristinare equilibrio e armonia nella relazione della ‘creatura vivente’ con l’ambiente. Si tratta di ritmo, del movimento che mette in tensione l’energia vitale per giungere a un equilibrio che non è mai statico ma sempre e comunque mobile.

La vita cresce quando una momentanea aritmia comporta una transizione verso un equilibrio più ampio delle energie dell’organismo con quelle delle condizioni sotto cui esso vive²⁹⁵.

I meccanismi biologici di ripristino omeostatico sono per Dewey “Le radici dell’estetico nell’esperienza”²⁹⁶. Infatti l’artista studia e si imbatte proprio nel rilevare le tensioni e le increspature dell’esperienza per metterle in rilievo e coltivarle, per attivare quella riflessione incorporata, mentale e fisica, capace di trovare nuove risposte dinamiche al ripristino dell’unità e dell’equilibrio: “egli non rifugge i momenti di resistenza e di tensione. Piuttosto li coltiva, non per loro stessi ma per le loro potenzialità, portando a viva coscienza un’esperienza che è unificata e totale”²⁹⁷.

L’analisi estetica deweyana, inquadrata fortemente in ambito antropologico²⁹⁸ e sociologico, permette al filosofo di concepire per l’arte, soprattutto il riferimento è all’arte contemporanea del suo tempo, una rinnovata e vitale funzione etica, pedagogica e sociale.

Concepire l’arte come processo, come attività umana intensificata significa portare l’arte fuori dai musei²⁹⁹, renderla accessibile e fruibile da tutti, non nel senso che debba diminuirsi o mercificarsi, ma che debba esserne rivalutata la sua pratica, la sua azione creativa e la sua dimensione materica ed esperienziale.

²⁹⁴ Ivi, p. 54.

²⁹⁵ Ivi, p. 53.

²⁹⁶ *Ibidem*.

²⁹⁷ J. Dewey, *Arte come esperienza*, cit., p.55.

²⁹⁸ La sottolineatura è di G. Matteucci in *Ibidem*.

²⁹⁹ Cfr. J. Dewey, *Arte come esperienza*, cit., p. 42: “Più di una persona che protesta contro la *concezione museale* dell’arte continua a condividere l’idea errata da cui scaturisce quella concezione. Questo perché la nozione comune deriva da una separazione dell’arte dagli oggetti e dalle scene dell’esperienza quotidiana che molti teorici e molti critici si vantano di sostenere o addirittura di elaborare”. Corsivo della scrivente.

2.2.a Il ruolo sociale dell'arte

Si può senz'altro dire che una filosofia dell'arte è sterile finché non rende consapevoli della funzione dell'arte in rapporto ad altre modalità di esperienza, finché non indica perché questa funzione è svolta in modo talvolta inadeguato, e finché non suggerisce quali sono le condizioni di base alle quali il compito verrebbe assolto con successo³⁰⁰.

Il rapporto dell'arte con la società, il suo ruolo e il suo *posto*, sono i temi che bisogna necessariamente e imprescindibilmente approfondire al fine di estrarne e fortificarne la potenzialità trasformativa e generativa di coesione e sviluppo. Che cosa può apportare l'arte alla società e al vivere comune al di là della mera contemplazione di opere e del mero 'piacere' della stimolazione estetica? La risposta di Dewey è che l'arte incorpori in sé il 'vero' modo di esperire la realtà, nel senso che sia capace di intensificarne alcuni aspetti, estraendoli dal fluire informe della concatenazione degli eventi per indicare nuove modalità di interpretare e mettere in relazione il nostro agire, sentire, percepire, nel riconoscimento della continua interazione e modificazione che la relazione con l'ambiente comporta.

L'esperienza estetica è capace di unire e significare, di aprire il nostro sguardo su aspetti dell'esistenza che sfuggono, che necessitano di particolari affinamenti sensibili per essere portati a coscienza. L'arte con la sua opera ritaglia parti dell'esistenza rendendocene pienamente partecipi, sia emotivamente che fisicamente e intellettualmente. L'opera artistica, comprendendo in essa anche il processo creativo che dà luogo al suo sviluppo, si mostra capace di rendere le persone attive e partecipi della vita, insegnando a riconoscere la complessità e la connessione degli eventi, attraverso la mobilità dei segni, delle forme e delle composizioni che rifuggono da una visione lineare e stereotipata degli avvenimenti e dei luoghi. L'arte è prassi, è agire che non definisce a priori la sua finalità, *producendo* beni che sono *utili* proprio perché si mantengono scollegati da un sistema di produzione mercificante finalizzato al consumo fugace. Come sottolinea Matteucci nella prefazione a *Arte come esperienza*, per Dewey quello estetico-artistico è *l'ambito in cui si vive l'intreccio di attività, di sapere, di sentire, di concetto e di precetto*, è l'ambito in cui i significati sono *pienamente goduti*³⁰¹.

³⁰⁰ J. Dewey, *Arte come esperienza*, cit., p. 50.

³⁰¹ Ivi, p. 15., in riferimento a Id., *Esperienza e natura*, cit., p. 257.

2.2.b L'esperienza estetica come vera esperienza

L'arte consente l'emersione dell'esperienza da uno sfondo indifferenziato dove possono aver luogo solo esperienze *anestetiche*, in cui l'esperienza è “talmente fiacca e divagante da non essere un'esperienza”³⁰², una “successione slegata che non comincia in un luogo particolare e che ha fine -in quanto cessa -in nessun luogo particolare”³⁰³, oppure è costretta in “una connessione meccanica” che ne annulla la potenzialità.

Infatti in buona parte della nostra esperienza non ci curiamo della connessione di un evento con ciò che è accaduto prima e con ciò che viene dopo. Non c'è un interesse che controlla dinieghi o scelte attente di ciò che andrà organizzato all'interno dell'esperienza in sviluppo. Alcune cose accadono, ma non sono né definitivamente incluse né definitivamente escluse; ci lasciamo trasportare. Cediamo alla pressione esterna, oppure ci sottraiamo ad essa e cerchiamo compromessi. Si comincia e ci si arresta, senza che vi siano inizi e conclusioni in senso proprio. Una cosa sostituisce l'altra senza però assorbirla o portarla avanti³⁰⁴.

Le due dimensioni separate dell'esperienza intellettuale e dell'esperienza pratica, necessitano della mediazione della qualità *emotiva* dell'estetica per poter giungere a *completezza e unità*³⁰⁵. Per il filosofo americano si ha vera esperienza solo quando le emozioni consentono, nel movimento e nel cambiamento, di dare forma e densità a ciò che avviene: è il sentire emotivo che impregna di sé il momento vissuto, ciò che rende il senso pieno di un'esperienza la cui intensità, come quella che nasce dall'assistere a una scena teatrale, dalla visione di un'opera d'arte, dalla lettura di un racconto, si genera dalla interazione ritmica tra spazio e tempo. L'emozione è il substrato, anzi la materia stessa dell'esperienza. Appartiene al soggetto che è completamente coinvolto nell'azione, nel ‘movimento degli eventi’ e che trasforma il riflesso emotivo momentaneo in stato emotivo duraturo, riconoscibile e consapevole. Si può forse affermare che l'emozione così intesa da Dewey equivalga al ‘sentimento’ tematizzato da Damasio, come elaborazione mentale della reazione emotiva istintuale e primordiale³⁰⁶. L'emozione che inonda di sé l'evento è ciò che conferisce carattere estetico all'esperienza.

³⁰² Ivi, p. 86.

³⁰³ *Ibidem*.

³⁰⁴ *Ibidem*.

³⁰⁵ Ivi, p. 88. “Ho chiamato emotiva la qualità estetica che corona un'esperienza portandola a completezza e unità”.

³⁰⁶ Cfr. A. Damasio, *Sentire e conoscere*, Adelphi, Milano, 2022, pp. 154-155.

La vera esperienza, come avviene nel teatro³⁰⁷, è quella che dispiega energia e ‘tensione’ passando attraverso ‘episodi differenti’, momenti in cui le tonalità si trasformano generando nuovi stati e nuove consapevolezze dell’evento nel suo accadere.

Si tratta di esperienze che non nascono da un sé isolato, ma si sviluppano nella relazione con l’altro e con gli oggetti con cui entriamo in contatto³⁰⁸. L’azione generata dalla relazione con l’oggetto di qualsiasi natura, è ciò che giungendo a termine produce armonia sensibile. “L’esperienza consiste di azioni e passioni poste in relazione”³⁰⁹.

L’esperienza estetica unisce in sé la componente pratica, emotiva e intellettuale, che ne determinano la completezza e la coerenza. Per Dewey la completezza che caratterizza un’esperienza estetica sta tutta nel suo essere un’*organizzazione dinamica*³¹⁰ che necessita di tempo per svilupparsi e che non si compie in un unico gesto o frase.

Qualsiasi sia il materiale su cui e con cui l’azione artistica prende vita è sempre nella sua elaborazione e trasformazione ‘plastica’ che l’esperienza estetica, sensibile e intellettuale, si forma. Sempre in relazione con le esperienze precedenti e sempre in divenire dinamico verso nuove conclusioni che non sono mai davvero tali, mai definitive.

Ogni stadio della ricerca di un artista è compiuto nel suo momento, ma resta sempre in connessione con ciò che precedeva e con ciò che gli succederà, non come causa di un nuovo effetto, bensì come correlato di una nuova forma-pensiero. L’arte agisce dinamicamente, muovendo il ritmo dell’esperienza in un’alternanza di attività e passività.

Il senso e la concretezza dell’esperienza estetico/artistica sta infatti tutto in questo saper cogliere il momento *passivo*, quella sospensione silenziosa che come nelle composizioni musicali crea la melodia. Il pragmatismo deweyano prende distanza dal puro attivismo, dall’esaltazione dell’azione in quanto spinta meramente propulsiva, per riconoscerne la dimensione fondamentale nel momento di pausa, di silenzio e di sospensione:

La serie di azioni nel ritmo dell’esperienza dà varietà e movimento, salvando così l’opera dalla monotonia e da inutili ripetizioni. I *momenti passivi* sono gli elementi corrispondenti nel ritmo, e conferiscono unità, salvando così l’opera dalla mancanza di scopo propria di una mera successione di eccitazioni³¹¹.

³⁰⁷ Intendiamo il teatro corporeo e il *teatro danza*.

³⁰⁸ J. Dewey, *Arte come esperienza*, cit., p. 91. “Una persona fa qualcosa; ad esempio solleva una pietra. Di conseguenza recepisce, patisce qualcosa il peso, lo sforzo, la consistenza della superficie della cosa sollevata. Le proprietà così recepite determinano ciò che farà”.

³⁰⁹ *Ibidem*.

³¹⁰ *Ivi*, p. 106.

³¹¹ *Ivi*, p. 108. Corsivo della scrivente.

2.2.c Arte come consapevolezza e relazione

L'esperienza artistica è frutto di una riflessione consapevole riguardo all'azione e alle sue conseguenze. La presa di coscienza della connessione tra l'emergere delle emozioni, del sentire interiore, con la percezione da cui nasce nuova conoscenza, sorge dal saper cogliere la relazione di tutti questi elementi. Il pensiero è quindi frutto di un agire mosso dal sentire e dalla contemporanea presa di coscienza della direzione e dell'effetto di tale agire. L'artista, dunque, per Dewey, lavora con la stessa intelligenza e penetrante perseveranza dello scienziato, anzi con la sua opera sviluppa massimamente una delle forme più sofisticate e profonde del pensare, la capacità di intuire e afferrare le relazioni tra gli eventi.

La modalità esperienziale dell'artista che comprende pensiero e azione, riflessione e sentimento, può rappresentare la via per collegare e mettere in relazione l'agire artistico con il fruire percettivo dell'esperienza nell'educazione e nell'esistenza.

La danza e le arti in generale sono capaci di ricongiungere e riportare all'equilibrio le separazioni che la società impone, presentando una diversa possibilità di riconoscersi umani e egualmente partecipi di esperienza sensibile: l'estetica può rappresentare il campo aperto in cui ritrovarsi nel riconoscimento della comune corporeità. L'arte, nel suo mettere in gioco l'unitarietà del corpo di cui attiva e intensifica le capacità sensoriali, indica un possibile cammino per la costituzione di esperienza condivisa.

“La vita si realizza passando attraverso gli organi di senso”³¹² afferma ancora Dewey e “poiché gli organi sensoriali, con il relativo apparato motorio che vi è connesso, sono i mezzi di questa partecipazione, ogni e qualsiasi loro indebolimento, sia pratico che teorico, è al tempo stesso effetto e causa di un'esperienza di vita ridotta e offuscata”³¹³.

È attraverso l'apparato motorio che partecipiamo al mondo, il movimento, quindi ancora una volta si presenta come necessario all'esistenza. Non possiamo abbandonare i nostri corpi alla sedentarietà. Sono i sensi a nutrire la mente che “è il mezzo con cui si rende feconda la partecipazione mediante i sensi, con cui i significati e i valori vengono estratti, conservati e messi ancora a disposizione nell'interazione tra la creatura vivente e il suo ambiente circostante”³¹⁴.

³¹² Dewey, *Arte come esperienza*, cit., p. 63.

³¹³ Ivi, p. 64.

³¹⁴ *Ibidem*.

Le arti sono gli spazi esistenziali in cui massimamente i sensi si esercitano e si attivano: sono i luoghi in cui la nostra umanità può ancora realizzarsi in senso pieno e ritrovare nel superamento di ogni dicotomia una nuova dimensione vitale, solidale, inclusiva, ecologica.

Per ritrovare una connessione con il mondo reale è necessario riattivare e rendere pienamente funzionanti i nostri sensi, uniche facoltà in grado di accrescere le capacità mentali e riscattare la nostra umanità per farci avanzare nell'esistenza in armonia con tutte le creature, viventi e non viventi, di questo pianeta. Attraverso la pratica delle arti, che nel corpo come unitarietà di gesto, senso, percezione e azione ricreano nuovi legami con il mondo, portando a “nuovi e inediti vertici quella unità di senso e istinto, di cervello, occhio e orecchio”³¹⁵, possiamo tentare il fondamento di una nuova umanità. Pratica artistica ed esperienza estetica si rispecchiano e si intersecano creando, sia in chi le agisce sia in chi ne fruisce, la crescita e l'intensificazione delle facoltà empatiche, sensibili e cognitive verso noi stessi e verso gli altri, consentendo l'emergere di una profonda consapevolezza della relazione sistemica che ci vede compresi e partecipi del tutto naturale, alimentando il senso di responsabilità riguardo alle nostre azioni e comportamenti.

Secondo Dewey l'ambito artistico (atto produttivo) e quello estetico (percezione e fruizione), dovrebbero poter esser espressi da un termine che *designi i due processi presi insieme*³¹⁶ e riesca a evidenziarne la potenzialità creativa e cognitiva che li accomuna, che sottolinei “la connessione reciproca che vige tra l'arte in quanto produzione e la percezione e la valutazione in quanto fruizione”³¹⁷. Per questo bisogna ripensare la definizione dell'arte, ampliarne la portata estetica, comunicativa e relazionale. L'opera d'arte non è un'opera di perfezione tecnica portata ai massimi livelli offerta per la fruizione estetica di altri che la sottopongono al giudizio del gusto, bensì è di per sé un fare, il risultato di un processo che muovendo da una determinata materia è capace di generare forme significative di esperienza. Non si tratta quindi di azioni che mirano al risultato della perfezione estetica, bensì di azioni emotive, *amorose*³¹⁸, che generano contenuti affettivi e riflessivi. L'azione dell'artista è esteticamente valida se si mette in relazione con l'altro da sé, se riesce a far nascere in chi ne fruisce nuovi, sentimenti e nuovi pensieri.

³¹⁵ Ivi, p. 64.

³¹⁶ Ivi, p. 94.

³¹⁷ *Ibidem*.

³¹⁸ Ivi, p. 96. “L'abilità dell'artefice, per essere indubitabilmente artistica, dev'essere 'amorosa'; deve prendersi cura a fondo del contenuto su cui si esercita la sua tecnica”.

La comunicazione estetica tra artista e spettatore-fruitori è ciò che fa nascere la bellezza e il senso di un'opera. È il passaggio di *enérgeia* tra l'opera o l'artista che agisce con il proprio corpo e chi ne partecipa assistendovi, che crea quella forma di esperienza piena e densa che è l'esperienza estetica. Non si può quindi separare totalmente l'artistico dall'estetico: le due dimensioni, anche se non sempre contemporaneamente presenti, sono tra loro strettamente collegate³¹⁹.

L'esperienza estetica è legata strettamente al processo del fare e “sta in relazione organica con l'estetico nella percezione”³²⁰. L'agire dell'artista si compie, infatti, quando il risultato, o il momento conclusivo dell'opera, viene percepito ‘buono’, cioè quando il manifestarsi e il compiersi di emozione, sentimento, azione e percezione è stato oggetto successivo di consapevolezza e riflessione. Nell'agire artistico si mettono in moto e si portano in superficie capacità sensibili altamente raffinate, capaci di suscitare di nuove e altrettanto feconde in chi vi partecipa quale fruitore.

Questo aspetto della riflessione deweyana ci sembra fondamentale per ridefinire il ruolo dell'arte quale modalità di crescita e di compartecipazione sociale. Infatti attraverso l'arte si possono porre in essere dinamiche comunicative e sensoriali capaci di riattivare nuove forme di relazione e comunicazione che avvicinano e mettono in dialogo aperto e non competitivo le diverse e molteplici dimensioni della realtà umana.

Dewey mette in risalto la portata antropologica e sociologica dell'esperienza artistica ed estetica, evidenziandone la potenzialità formativa, educativa e politico-sociale. L'arte è processo intenzionale, che mette in gioco diversificate e molteplici capacità umane. Non è un fare meramente ‘espressivo’, di svago, di alleggerimento e fuga dalla fatica dell'esistenza, ma al contrario è in sé stessa la modalità più compiuta di costruire, interpretare, accrescere la conoscenza e la consapevolezza del mondo.

2.3 Da Dewey a Shusterman. Presupposti teorici per una pedagogia e un'estetica *coreosomatica*

Il filosofo americano Richard Shusterman³²¹ che può essere considerato tra gli esponenti di maggior rilievo della corrente filosofica pragmatista contemporanea,

³¹⁹ Ivi, p. 97. “Mentre lavora l'artista incarna in se stesso l'atteggiamento del percipiente”.

³²⁰ Ivi, p. 98.

³²¹ R. Shusterman (Florida Atlantic University) è una delle figure di spicco dell'attuale dibattito estetico internazionale in ambito pragmatista. Tra le sue opere principali, tradotte in lingua italiana, sono state prese in esame: R. Shusterman, *Estetica pragmatista*, a cura di Giovanni Matteucci per la traduzione di Teresa di Folco, Aesthetica, Palermo 2010 (1 ed., Id., *Pragmatist Aesthetics: Living Beauty, Rethinking Art*, Blackwell,

rivolgendosi al pensiero estetico di Dewey e alla sua concezione di *arte come esperienza*, si propone di continuare e sviluppare i temi di fondo che ne hanno caratterizzato il pensiero, specificamente in riferimento alla corporeità e alla dimensione sensibile dell'esperienza. Egli enuclea una teoria estetica che definisce esplicitamente 'pragmatista', definizione che, come sottolinea Giovanni Matteucci³²², non compare mai, invece, nell'opera di Dewey.

Lamentando l'oblio che ha sommerso l'opera deweyana dalla seconda metà del novecento in poi a favore dell'approccio filosofico 'analitico' (Moore, Russel, Wittgenstein), che pure, a suo dire, si è occupato di estetica solo marginalmente, e malgrado gli apporti che la filosofia continentale, ermeneutica, post strutturalista e marxista hanno offerto a sostegno delle teorie estetiche deweyane³²³, Shusterman definisce l'impostazione pragmatista della sua riflessione "come via intermedia e più promettente e come mediatrice tra la tradizione analitica e la tradizione continentale"³²⁴.

Egli parte dalla constatazione che l'estetica deweyana sia stata negletta dai filosofi anglo-americani per il fatto che l'approccio pragmatista non sia riuscito a imporsi come 'metodo' altrettanto valido rispetto a quello di impianto logico analitico. Infatti il pragmatismo "sebbene Pierce e James siano stati uomini di scienza" non considerava esaustive le posizioni della filosofia scientifica, proprio in "un'epoca di specializzazione in cui la scienza era la regina delle discipline", escludendosi di fatto dal pensiero più accreditato del momento.

Le posizioni dei due più influenti filosofi analitici, George E. Moore e Bertrand Russell³²⁵, si opponevano drasticamente ai *temi hegeliani dell'olismo e dell'antifondazionalismo storico, che sono centrali per il pragmatismo e in particolare per Dewey*³²⁶. La loro posizione, si fondava sul presupposto, di impianto logico-

Oxford 1992) e Id., *Coscienza del corpo. La filosofia come arte di vivere e la somaestetica*, Marinotti, Milano 2013 (I ed., Id., *Body consciousness. A Philosophy of Mindfulness and Somaesthetics*, Cambridge University Press, 2008).

³²² G. Matteucci, *Presentazione*, in R. Shusterman, *Estetica pragmatista*, cit. p. 7.

³²³ R. Shusterman, *Estetica pragmatista*, cit., p. 33.

³²⁴ Ivi, p. 34. G. Patella che giudica negativamente l'impostazione filosofica shustermaniana scrive a proposito: "Da un punto di vista più generale, rimane il fatto che l'estetica neopragmatista di Shusterman, per sua esplicita intenzione, intende anche qui collocarsi in una posizione intermedia tra le due sponde dell'estetica analitica e quella continentale, cercando così di tenersi a distanza tanto dall'essenzialismo e dalle estenuanti rigidità dei teorici analitici – interessati quasi esclusivamente alle definizioni e alle classificazioni concettuali del fenomeno artistico – quanto pure, si potrebbe dire, dalle raffinate ma talvolta forse troppo fumose, astruse, interpretazioni dei teorici continentali", in Id., *Una nuova disciplina? La "somaestetica" di Richard Shusterman*, in «Paradigmi», fascicolo 1 – 2016 pp. 179-192, online: https://www.francoangeli.it/riviste/Scheda_rivista.aspx?IDArticolo=56538.

³²⁵ Cfr. R. Shusterman, *Estetica pragmatista*, cit., p. 33.

³²⁶ Ivi, p. 35.

atomistico, che nel mondo ci siano dati o fatti logicamente indipendenti che costituirebbero un fondamento immutabile e che vengono a noi rappresentati nell'esperienza attraverso i nostri schemi concettuali³²⁷. In un'ottica kantiana, dunque, la filosofia avrebbe il compito speciale di analizzare i concetti attraverso i quali vengono rappresentati e conosciuti tutti i fatti empirici. Le verità (concettuali) possono dunque essere conosciute apoditticamente e servire da fondamento per tutte le pretese di conoscenza. L'opposizione alla posizione olistica hegeliana secondo cui, invece, nessun'idea o concetto ha una natura indipendente o 'essenza', ma è piuttosto una funzione delle sue interrelazioni con tutti gli altri elementi o concetti dell'intero cui appartiene³²⁸ è dunque radicale.

In accordo con l'analisi rorthiana³²⁹ che considera la disputa Kant-Hegel alla base della contrapposizione tra 'approccio analitico' e 'pragmatismo', Shusterman estende anche all'ambito estetico la stessa controversia. È innegabile infatti secondo il filosofo americano che l'estetica deweyana rifletta l'impostazione olistica, storicista e organicista hegeliana, cosa che la fece addirittura accostare all'estetica crociana³³⁰ e per tanto la rese a lungo *indigesta* per la filosofia angloamericana³³¹.

Si tratta quindi, per il nostro filosofo, di riaffermare il portato estetico del pensiero deweyano considerato come *centro di interesse principale* nella sua riflessione filosofica³³². Specificamente è sul 'naturalismo somatico' di Dewey che Shusterman si sofferma, aspetto che sarà determinante per la tematizzazione e definizione della disciplina 'somaestetica'.

Ciò che si definisce come 'naturalismo somatico' in Dewey è il suo "radicare l'estetica nei bisogni naturali, nella costituzione e nelle attività dell'organismo umano"³³³,

³²⁷ *Ibidem*.

³²⁸ Cfr. *ivi*, p. 35.

³²⁹ Cfr. *ibidem*, in riferimento a R. Rorty, *Philosophy and the mirror of nature*, Princeton University Press, Princeton, 1979, pp. 130-169, (tr. It., Id., *La filosofia e lo specchio della natura*, a cura di D. Marconi e G. Vattimo, Bompiani, Milano 1986, pp. 101-128).

³³⁰ Cfr. *ivi*, p. 35.

³³¹ Come ricorda Shusterman 'Arte come esperienza' fu liquidato dai maggiori esponenti della filosofia analitica come "guazzabuglio di metodi contraddittori e di speculazioni indisciplinate", *Ivi*, p. 36, in riferimento a A. Isenberg, *Analytic Philosophy and the study of art*, in «Journal of Aesthetics and Art criticism», 46, 1987, p. 128.

³³² Interessante notare le due differenti traduzioni del testo originale. Nella versione italiana si legge: "L'estetica è stata al centro degli interessi di uno dei più attivi e influenti esponenti del pragmatismo del XX secolo: John Dewey", mentre in quella francese "L'esthétique a, en effet, constitué un centre d'intérêt majeur dans la philosophie du pragmaticien la plus influent de ce siècle: John Dewey". Nell'introduzione all'edizione francese Shusterman sottolinea appunto che "l'esthétique pragmatiste commencerait avec John Dewey", in R. Shusterman, *L'art à l'état vif. La pensée pragmatiste et l'esthétique populaire*, Édition de l'éclat, Paris 2018, p. 24.

³³³ *Ivi*, p. 36.

concetto espresso fin dal primo capitolo di *Arte come esperienza*, intitolato emblematicamente ‘La creatura vivente’. Infatti, come abbiamo visto nei paragrafi precedenti e come qui si sottolinea, ciò che viene continuamente evidenziato nell’opera deweyana è il fatto che l’arte sia sempre “il prodotto dell’interazione tra l’organismo vivente e il suo ambiente circostante”³³⁴, in una relazione costante che mette in gioco un *agire patico* che affonda le sue radici nelle risorse sensorimotorie del corpo. Secondo Shusterman il punto di vista ‘somatico’ di Dewey anticipa significativamente il discorso merleau-pontyano³³⁵ sul *corpo proprio*, focalizzandosi incisivamente sul movimento del corpo dell’artista che, nel rimodellare i materiali, trasmette ‘qualcosa dell’espressività del proprio ritmo vitale’ all’opera che sta realizzando³³⁶.

Shusterman sottolinea come per Dewey l’arte si prefiguri nei *processi del vivere*³³⁷ e come, anche per le ‘belle arti’, “il sostrato organico resta il fondamento vivificante e profondo”³³⁸, in opposizione, quindi, alla concezione del pensiero estetico analitico che afferma, invece, la ‘fallacia naturalistica’ nell’interpretazione dell’arte³³⁹.

Inoltre, contrariamente all’idea cardine dell’estetica analitica che considera l’arte e la bellezza quali ambiti legati a una dimensione soprasensibile (anche Kant nella sua *Critica del giudizio* “si limita esclusivamente alle proprietà intellettualizzate della forma”³⁴⁰, affermando che il piacere dei sensi corrompa il bello e quindi le emozioni debbano essere escluse dal giudizio estetico), l’estetica pragmatista rivendica, invece, il ruolo della sensibilità nella produzione e nella fruizione dell’opera artistica. L’estetico non è un regno separato, dove si protegga la spiritualità umana dalla mera “razionalità fine-mezzi brutalmente calcolatrice”³⁴¹, ma in un’ottica deweyana è l’ambito in cui,

³³⁴ *Ibidem*.

³³⁵ Ivi, p. 40, in riferimento a M. Merleau-Ponty, *Segni*, ed. it. a cura di A. Bonomi, Il saggiatore, Milano 2003. P. 99.

³³⁶ *Ibidem*, in riferimento a J. Dewey, *Arte come esperienza*, cit. p. 323: “i movimenti del corpo individuale intervengono ogni volta che si rimodella un materiale [...] qualcosa del ritmo dell’espressione vitale naturale [...] deve penetrare nell’intagliare, nel dipingere, nel fare statue, nel progettare edifici e nello scrivere racconti”. Shusterman lo riporta alla nota 16.

³³⁷ Scrive Dewey: “L’arte viene quindi prefigurata nei processi stessi del vivere”, in J. Dewey, *Arte come esperienza*, cit. p.67. È significativo notare che il titolo originale di *Estetica pragmatista* (R. Shusterman, *Pragmatism Aesthetics. Living Beauty, Rethinking Art*, Blackwell, Oxford 1992) riporta come sottotitolo l’espressione ‘Living beauty’ di cui l’autore dà una spiegazione accurata e diretta in S. Marino, *La bellezza in una prospettiva pragmatista e somaestetica. intervista a Richard Shusterman*, in «Scenari», Mimesis 2019, <https://www.mimesis-scenari.it/2019/04/28/la-bellezza-in-una-prospettiva-pragmatista-e-somaestetica-intervista-a-richard-shusterman/>.

³³⁸ Ivi, p. 67.

³³⁹ Shusterman fa riferimento a G.E. Moore (1903) *Principia ethica*, tr. it., a cura di N. Abbagnano, Bompiani Milano 1964, p. 308. Moore avrebbe dato un apporto decisivo all’inquadramento estetico analitico dell’arte affermando che non si possa “identificare la bellezza con una qualche qualità naturale”, in R. Shusterman, *Estetica pragmatista*, cit. p. 37.

³⁴⁰ Ivi, p. 38.

³⁴¹ *Ibidem*.

olisticamente, gli aspetti legati alla sensibilità e gli aspetti legati alla cognizione trovano il loro accordo, per esprimere dell'esperienza umana la forma più completa e originaria.

L'esperienza artistica è, con Dewey, 'l'esperienza' per antonomasia, e i prodotti dell'arte hanno valore strumentale, *servono* alla vita e all'esistenza umana: per il loro valore intrinseco non hanno bisogno di essere giustificati quali espressioni dell'ambito spirituale dell'umanità. Si deve a Dewey, infatti, l'aver sostenuto che

la funzione speciale e il valore dell'arte non risiedono in un fine specifico, particolare, ma nel soddisfare la creatura vivente in un modo più globale, servendo a una varietà di fini, e, soprattutto, potenziando la nostra esperienza immediata che ci fortifica e vitalizza [...]. L'arte è dunque valutabile strumentalmente ed è in sé un fine soddisfacente³⁴².

In continuità con il pensiero deweyano che mira a “ripristinare la continuità dell'esperienza estetica con i processi normali del vivere”³⁴³, l'estetica pragmatista, postulata da Shusterman si incentra sull'importanza di riportare l'arte alla sua diretta derivazione dalla vita, e pertanto sottolinea e ripensa il suo stretto legame con gli aspetti che la mettono in relazione alla dimensione sociale e politica dell'esistenza.

Nella prefazione a *Estetica pragmatista*, Shusterman sottolinea quanto l'aggettivo 'pragmatista' affiancato a 'estetica' possa risultare paradossale, poiché l'idea del *pratico* che il termine porta con sé si *contrappone per tradizione all'estetico*³⁴⁴. Ma è proprio in questo includere il 'pratico' nell'estetica che si fonda l'impianto della sua riflessione, nel connettere l'arte alla prassi del vivere, “facendola evadere dal chiostro dorato in cui essa si trova isolata dalla vita e opposta a forme più popolari di espressione culturale”³⁴⁵, per emanciparla dal ristretto ambito elitario in cui la si vorrebbe mantenere. Si tratta quindi di superare le divisioni tra arte colta e arte popolare, per affermare “una nuova concezione più ampia e più democratica dell'arte”³⁴⁶. Con un approccio olistico e pluralistico, volto al superamento della dicotomia tra teoria e pratica, la sua analisi si rivolge sia all'esamina di espressioni che appartengono all'ambito 'colto', come la poesia di T. S. Eliot di cui offre un'approfondita analisi³⁴⁷, sia ad ambiti di espressione popolare come la corrente

³⁴² Ivi, p. 39.

³⁴³ Ivi, p. 43, in riferimento a J. Dewey, *Arte come esperienza*, cit., p. 49.

³⁴⁴ Ivi, p. 25.

³⁴⁵ *Ibidem*.

³⁴⁶ *Ibidem*.

³⁴⁷ Ivi, pp. 101-105.

musicale del rap americano³⁴⁸. Questo non per assecondare le mode dell'ecllettismo postmoderno, ma per la necessità di dirigersi verso “un ideale” di superamento delle dicotomie e delle “gerarchie opprimenti” che caratterizzano il campo dell'estetica di stampo analitico. In continuità con il pensiero deweyano la sua difesa dell'arte popolare non vuole negare il valore dell'arte museale, ma esprime la volontà di mettere in altrettanto valore le espressioni culturali che si sviluppano fuori dai contesti istituzionalizzati dell'arte.

Il progetto pragmatista in estetica non è di abolire l'istituzione dell'arte, ma di trasformarla. L'obiettivo di *riprendere la metafora* di Dewey, non è di chiudere o distruggere i musei dell'arte, ma di aprirli e ampliarli³⁴⁹.

Nella prefazione all'edizione francese di *Pragmatism aesthetics*, in riferimento alla difesa dell'arte popolare, scrive infatti:

Il mio obiettivo non è mai stato quello di chiudere i musei: al contrario, di incoraggiarli ad aprirsi e a difendere una visione più democratica e impegnata dell'arte. Nella tradizione del pluralismo pragmatista, questo libro abbraccia l'arte popolare e quella d'élite da una prospettiva meliorista, sottolineando le convergenze e le continuità che le uniscono [...] il pragmatismo ripugna il considerarle come dicotomie assolute ed essenziali³⁵⁰.

Il suo pluralismo pragmatista lo porta a esaltare dell'arte tutti gli aspetti, sia quelli *fisici*, collegati a un 'piacere' più immediato e diretto, come quello provocato dalle forme più popolari dell'arte, sia gli aspetti più intellettualistici e 'cognitivi' che appartengono alla sfera dell'arte 'colta', valorizzando allo stesso modo sia i valori estetici che quelli funzionali dell'arte. Infatti, seguendo l'estetica deweyana, in un confronto serrato con l'estetica analitica, rivendica per l'arte una posizione plurale che compendi tutte le forme d'espressione, nella convinzione che solo in tal modo si possa accrescere il valore dell'esperienza estetica e artistica in un'ottica migliorativa, di allargamento ed estensione del portato etico e politico dell'arte. La chiusura elitaria, infatti, danneggia anche la

³⁴⁸ Ivi, pp. 153-187.

³⁴⁹ R. Shusterman, *Estetica pragmatista*, cit., p. 94. La traduzione è leggermente modificata dalla scrivente sulla base dell'edizione francese, *L'art à l'état vif. La pensée pragmatiste et l'esthétique populaire*, Édition de l'éclat, Paris 2018, p. 149.

³⁵⁰ R. Shusterman, *L'art à l'état vif. La pensée pragmatiste et l'esthétique populaire*, Édition de l'éclat, Paris 2018, p.12. “Mon but n'a jamais été de fermer des musées: il s'agit au contraire de les encourager à s'ouvrir et à défendre une vision de l'art plus démocratique et plus engagée. Dans la lignée du pluralisme pragmatiste, ce livre embrasse, dans une perspective mélioriste, et l'art populaire et l'art des élites, en insistant sur leurs convergences et sur les continuités qui les unissent [...], le pragmatisme répugne à les ériger en dichotomies absolues et essentielles”.

fruizione dell'arte colta, quella che l'estetica di stampo analitico vuole preservare in una nicchia di sublimità e separazione dalla realtà quotidiana, in quanto impoverisce lo sviluppo della sensibilità artistica che, invece, può accrescersi solo con un esercizio costante di fruizione dell'arte. Proprio 'l'arte popolare' è quella che si rende accessibile in maniera pervasiva ed estesa a un grande ed eterogeneo numero di persone, non solo le arti cosiddette 'di strada', ma anche il cinema, e tutte quelle forme artistiche performative (danza, musica, teatro di figura) che si aprono agli spazi della vita, uscendo dai teatri e dalle sale da concerto³⁵¹.

Shusterman ridefinisce, quindi, la dimensione estetica proprio attraverso il sancirne il necessario allargamento di campo, non nel senso di una ingenua celebrazione dell'arte popolare, bensì, come sottolinea Matteucci³⁵², evidenziandone, secondo un "proposito strumentalista", quegli aspetti che possono contribuire a "migliorare la nostra esperienza immediata attraverso una trasformazione socio-culturale", infatti è proprio attraverso queste forme in cui si declina in maniera "più soddisfacente per un più largo numero di persone, avvicinandosi maggiormente ai loro interessi più vitali e integrandosi meglio nelle loro vite"³⁵³, che l'arte può assolvere al suo compito educativo e pedagogico.

Sebbene consideri l'arte radicata nella naturalità della 'creatura umana' quale dimensione originaria e fondante dell'esperienza autentica, Shusterman ne sottolinea, in accordo con Dewey, anche il necessario e imprescindibile radicamento storico-sociale, e le implicazioni etiche e politiche. *Naturalità e storicità* sono per Shusterman *nozioni interdipendenti*, come sottolinea ancora Matteucci, proprio come avviene nel "linguaggio naturale che è nondimeno costituito da convenzioni sociali e dalla storia"³⁵⁴. Le espressioni artistiche che nascono dal basso, concretamente dalla strada, se ci riferiamo ad esempio al *rap* di cui egli descrive compiutamente una delle manifestazioni più significative degli anni Novanta³⁵⁵, abitano quelle dimensioni artistiche esperienziali che "sfrangano i margini consolidati dell'artisticità" per costituire, nel tempo, nuovi spazi storicamente situati di espressione artistica.

³⁵¹ R. Shusterman, *Estetica pragmatista*, cit., p. 48, in riferimento a J. Dewey, *Arte come esperienza*, cit., p.42.

³⁵² G. Matteucci, *Presentazione*, in R. Shusterman, *Estetica pragmatista*, cit. p. 8.

³⁵³ R. Shusterman, *Estetica pragmatista*, cit. p.48.

³⁵⁴ G. Matteucci, *Presentazione*, in R. Shusterman, *Estetica pragmatista*, cit.p. 14, in riferimento a R. Shusterman, *Performing Live: Aesthetic alternatives for the ends of arts*, Cornell University Pres, Ithaca 2000, p. 6.

³⁵⁵ Il riferimento è alla puntuale descrizione e analisi dell'opera musicale rap, *Talking'All That Jazz*, dei Stetsasonic di Brooklyn, del 1988. In R. Shusterman, *Estetica Pragmatista*, cit., pp.167-187.

In un'ottica che potremo definire gramsciana³⁵⁶, scrive: "L'arte popolare non solo è in grado di soddisfare i requisiti più importanti della nostra tradizione estetica, ma ha anche il potere di arricchire e rimodellare il nostro tradizionale concetto di estetica, in modo da liberarlo pienamente dalla sua alienante associazione con il privilegio di classe, l'inerzia politica e sociale e la negazione ascetica della vita".

La sua non è, tuttavia, come già sottolineato, una cieca esaltazione dell'arte popolare, ne riconosce infatti i rischi di massificazione e di uniformazione in senso commerciale del gusto, oltre al pericolo delle derive violente che caratterizzano alcune forme della cultura *hip hop* americana. Ciò che si propone di contestare "sono gli argomenti filosofici secondo cui l'arte popolare sarebbe sempre e necessariamente un fallimento estetico"³⁵⁷. La sua posizione si situa infatti, secondo le sue stesse parole, "tra i due poli del pessimismo di condanna (caratteristico delle élite culturali reazionarie, ma anche della scuola marxista di Francoforte e dei suoi attuali discepoli) e dell'ottimismo celebrativo (esemplificato da *The Popular Culture Association* e da *The Journal of Popular Culture*)"³⁵⁸. Assume quindi una posizione intermedia che, in un'ottica *migliorista*, vede nelle forme d'arte popolare un serbatoio di potenzialità estetica e di contributo allo sviluppo sociale.

Sia i presupposti della filosofia 'analitica' che difende il concetto di 'arte' elevata, appartenente a un mondo *separato* dove si dispiegano le capacità sublimi e geniali di 'poche' personalità elette, sia quelli della filosofia 'continentale', francese e tedesca, che pur ampliando i confini della concezione estetica a un mondo più vasto, ugualmente non riconosce un ambito concettualmente ed esteticamente valido per *l'arte popolare*, sono da superare attraverso la posizione del pragmatismo estetico. Riferendosi particolarmente all'estetica di Theodor W. Adorno³⁵⁹, cui aveva inizialmente aderito, e all'analisi sociologica dell'arte di Pierre Bourdieu, Shusterman ne pone in evidenza i limiti proprio

³⁵⁶ È interessante sottolineare come Patella, nell'articolo citato, *Una nuova disciplina? La "somaestetica"*, che si mantiene su toni non velatamente critici verso tutto l'impianto teorico del nostro autore, gli rimproveri espressamente di non citare Gramsci nei suoi scritti. Riteniamo invece importante rilevare che nella prefazione italiana a *Estetica pragmatista*, si faccia un riferimento esplicito al pensatore sardo: "Desidero invece qui ricordare lo straordinario contributo che Antonio Gramsci ha dato per comprendere l'arte popolare, sottolineando anche in maniera penetrante come tale arte non possa essere confinata in una semplice nicchia demografica, dal momento che il popolo stesso non è un gruppo sociale o culturale omogeneo", in R. Shusterman, *Estetica pragmatista*, cit., p. 27.

³⁵⁷ R. Shusterman, *Estetica pragmatista*, cit., pp. 128-129, il riferimento è a Dwight Macdonald, *A Theory of mass culture*, di cui riporta la frase: "Ci sono ragioni teoretiche per cui la cultura di massa non è non potrà mai essere qualcosa di positivo", in B. Rosenberg e D. M. White (a cura di), *Mass culture: The popular Arts in America*, Free Press, Glencoe Ill. 1957, p. 69.

³⁵⁸ *Ibidem*.

³⁵⁹ Cfr. R. Shusterman, *Estetica pragmatista*, cit., p. 50 e pp. 133-134, in riferimento a T. W. Adorno, *Teoria Estetica*, Einaudi, Torino, 2009, pp., 321, 458 e 20.

in riferimento alla loro chiusura nei confronti delle arti popolari che non risponderebbero, a loro dire, a quelle caratteristiche di complessità, distacco e distanza della forma dal contenuto che invece l'arte dovrebbe contemplare³⁶⁰. Dice espressamente

Ciò che infastidisce dell'argomento di Bourdieu è il chiaro presupposto che forma e contenuto siano in qualche modo necessariamente opposti, di modo che non si riesca propriamente a esperire o a creare un'opera dal punto di vista formale finché non si prende distanza da ogni coinvolgimento o entusiasmo per il contenuto³⁶¹.

Invece il nostro filosofo rivendica per la *forma* una necessaria e inscindibile consustanzialità con la *struttura e il ritmo del vivere* che, proprio secondo le stesse parole di Bourdieu, “affonda le sue profonde ma negate radici nei ritmi corporei organici e nelle condizioni sociali che contribuiscono a strutturarli”³⁶². Shusterman si rammarica che il sociologo francese abbia, però, presto abbandonato le sue stesse affermazioni per aderire all'idea *mainstream* che attribuisce valore legittimo solo a un'*estetica pura*, rafforzando così “la lunga posizione del formalismo intellettualistico in cui il sensoriale è esteticamente legittimato solo come mezzo per la forma intellettuale”³⁶³.

Ci accordiamo con Shusterman nel pensare, invece, che l'arte si radichi in tutte quelle forme performative che caratterizzano la vita e che, anche quando esprime quei momenti della quotidianità che sembrano non derivare da alcuna riflessione intellettuale, costituisca l'espressione più autentica dell'esperienza umana, in quanto sintesi di un'*azione incarnata*³⁶⁴ dove tutte le facoltà umane emotive e senzienti ‘agiscono’ contestualmente.

L'esperienza artistica così come l'opera, l'oggetto della produzione artistica, hanno anche valore ‘strumentale’ in quanto espressioni di un processo vitale che agisce e trasforma, sia chi direttamente ne è artefice sia chi usufruisce o partecipa dell'evento creativo. Oltrepassando la posizione analitico/kantiana secondo cui il bello come il buono avrebbero o dovrebbero avere solo un valore puramente intrinseco, l'estetica pragmatista

³⁶⁰ Ivi, pp. 145-152 e p. 251, in riferimento a P. Bourdieu, *La distinzione. Critica sociale del gusto*, Il Mulino, Bologna 2001, pp. 76-7, in riferimento a T. W. Adorno, *Il carattere di feticcio in musica e la regressione dell'ascolto*, in Id., *Dissonanze*, Feltrinelli, Milano 1981, p. 14.

³⁶¹ R. Shusterman, *Estetica pragmatista*, cit., p. 151.

³⁶² Ivi, p. 151, in riferimento a P. Bourdieu, *La distinzione. Critica sociale del gusto*, tr.it. M. Santoro, Il Mulino Bologna 2001, pp., 76-78.

³⁶³ R. Shusterman, *Estetica pragmatista*, cit., p. 251, nota 178.

³⁶⁴ La tesi di questa ricerca si basa espressamente sulla fiducia nelle potenzialità della consapevolezza dell'agire in ambito socio-educativo e delle modalità del suo sviluppo attraverso pratiche che definiamo *coreo-somatiche* perché al movimento libero, comunicativo ed espressivo della danza affiancano la consapevolezza del gesto e del movimento. Delle pratiche *coreosomatiche* si parlerà diffusamente nel terzo e quarto capitolo.

rivendica per l'arte anche un ruolo attivo, migliorativo e trasformativo che coinvolge la società nel suo insieme. Se, infatti, nell'epoca dell'avanzata del capitalismo e dell'affermarsi dell'industrializzazione, la difesa della gratuità dell'arte e della sua liberazione da ogni determinazione funzionalistica poteva avere giocato un ruolo importante e necessario per la salvaguardia degli spazi della creatività e della spiritualità umana, crediamo che oggi, invece, sia necessario ricercare per l'arte una nuova collocazione che ne metta in rilievo le potenzialità di rigenerazione delle facoltà umane legate alla sensibilità, all'emotività e alla corporeità che corrono un grande rischio di annichilimento e alienazione.

Riteniamo significativo riportare (anche relativamente al nostro discorso sulla danza come pratica educativa e sociale che si incardinerà su alcuni presupposti della sua estetica) un'interessante citazione di Matteucci che descrive il momento in cui, durante un seminario rivolto a filosofi e danzatori nel 1985, sarebbe avvenuta la svolta pragmatista del nostro filosofo

In origine avevo l'intenzione di usare Dewey anzitutto come sfondo di contrasto rispetto a quella che allora consideravo la teoria estetica di gran lunga superiore di Adorno (che ancora ammiro moltissimo). Ma alla fine del semestre avendo esaminato in classe i diversi argomenti e verificato alcuni esiti *sulla pista da ballo*, non ho potuto far altro che sostituire il marxismo austero, cupo e altezzosamente elitario di Adorno con il pragmatismo più mondano, ottimistico e democratico di Dewey³⁶⁵.

Ci piace pensare che proprio l'esperienza di studio sui *corpi danzanti* abbia potuto determinare questo *insight* shustermaniano come apertura verso una concezione *somatica* della sua filosofia.

2.3.a La Somaestetica

L'analisi e l'approfondimento delle tematiche pragmatiste che trovano fondamento in *Arte come esperienza* di Dewey sfoceranno nella definizione di una nuova disciplina,

³⁶⁵ R. Shusterman, *Pragmatism Aesthetics. Living Beauty, Rethinking Art*, cit. p. XVII, in R. Shusterman, *Estetica pragmatista*, cit., p. 22. Corsivo della scrivente. Sul rapporto con il pensiero di Adorno si veda, R. Shusterman, *Eliot, Adorno e la critica della cultura*, in L. Pastore e T. Gebur (a cura di), *Theodor W. Adorno. Il maestro ritrovato*, Manifestolibri, Roma 2008, pp. 129-157. Un'approfondita disamina delle 'lacune' e delle opposizioni di Adorno verso una filosofia 'somatica' anche in R. Shusterman, *Coscienza del corpo. La filosofia come arte di vivere e la somaestetica*, cit., pp. 52-53.

la *Somaestetica*, di cui il primo provvisorio inquadramento, delineato nell'ultimo capitolo di *Estetica pragmatista*³⁶⁶, troverà compiuta trattazione nel testo *Body Consciousness. A Philosophy of Mindfulness and Somaesthetic*³⁶⁷.

Da subito, Shusterman puntualizza che il suo volgersi all'analisi e alla valorizzazione delle capacità/sensibilità propriocettive del corpo non sia una bizzarria 'New Age'³⁶⁸, bensì trovi il suo riferimento in pensatori quali Montaigne, di cui cita espressamente il suo elogio per le potenzialità estetiche del corpo³⁶⁹, e in Guyeau, di cui ricorda la sua descrizione del respiro "quale piacere inebriante cui è difficile negare un valore estetico"³⁷⁰.

Si tratta infatti di una proposta disciplinare che a partire dalla definizione baumgartiana di estetica quale teoria generale della conoscenza sensibile, si propone di svilupparne il "potenziale pragmatico, per sottolineare un tema incredibilmente assente, benché logicamente implicato nel suo progetto: *la cura del corpo*"³⁷¹. In maniera sintetica, ma essenzialmente esaustiva, anticipa i presupposti e i fondamenti epistemologici di questa nuova disciplina affermandone il debito sostanziale al pensiero di Foucault e di Dewey. Così delinea una prima definizione della sua 'somaestetica':

La somaestetica può essere provvisoriamente definita come lo studio critico, migliorativo dell'esperienza e dell'utilizzo del proprio corpo come sede di fruizione estetico-sensoriale (*aísthesis*) e di automodellazione creativa. Essa pertanto, si occupa di conoscenza, discorsi, pratiche, e di discipline corporee che strutturano questa cura somatica o possono migliorarla. Se lasciamo da parte il tradizionale pregiudizio filosofico contro il corpo e ricordiamo semplicemente gli obiettivi centrali della filosofia di conoscenza, autoconoscenza, giusta azione, e la sua ricerca di una vita buona, allora il valore filosofico della somaestetica dovrebbe risultare chiaro sotto diversi aspetti³⁷².

³⁶⁶ Il settimo e ultimo capitolo di *Estetica pragmatista*, sarà interamente dedicato a questa nuova disciplina. Ivi, pp. 215-236. Il termine 'somaestetica' era già stato utilizzato da Shusterman nel saggio, *Vor der Interpretation*, Passages, Vienna 1996, p. 132 e in Id., *Practicing Philosophy: pragmatism and the Philosophical life*, Routledge, New York 1997, pp. 127-129. Cfr. R. Shusterman, *Estetica Pragmatista*, cit., nota 287, p. 260.

³⁶⁷ R. Shusterman, *Coscienza del corpo. La filosofia come arte di vivere e la somaestetica*, cit.

³⁶⁸ *Ibidem*.

³⁶⁹ R. Shusterman, *Estetica pragmatista*, cit., p. 215: "Il corpo ha grande importanza nella nostra esistenza, vi tiene un gran posto: così la sua struttura e la sua costituzione sono giustamente tenute in gran conto", in riferimento a M. de Montaigne, *Saggi*, ed. it. a cura di F. Garavini, Adelphi Milano 1992, p. 853.

³⁷⁰ *Ibidem*, in riferimento a J.-M. Guyau, *Les problèmes de l'esthétique contemporaine*, Alcan Paris 1925, pp. 20-21. (I ed. 1884).

³⁷¹ Ivi, p. 218.

³⁷² Ivi, p. 220.

La caratteristica innovativa di questa disciplina è tutta nell'intento di voler integrare al discorso teorico *metodologie pratiche* di consapevolezza delle capacità sensibili del corpo quali vie per il miglioramento delle condizioni di vita e per una consapevole gestione delle capacità volitive oltreché, foucaultianamente, per acquisire consapevolezza del potere politico che agisce costrittivamente sui corpi, in modo da sviluppare capacità di autodeterminazione capaci di contrastare e arginare le manipolazioni esplicite e implicite che esso esercita sulle persone³⁷³. La sua disciplina somatica, incardinata, appunto, in un 'orientamento pragmatista', si propone di realizzare una sistematizzazione tra i molteplici discorsi sul corpo che hanno attraversato il pensiero contemporaneo (filosofia greca antica, filosofie orientali, fenomenologia, pratiche e teorie somatiche), per promuovere percorsi volti al miglioramento e alla cura di sé in un'ottica etica ed estetica. Lo sottolinea chiaramente Salvatore Tedesco nella presentazione a *Coscienza del corpo*

la dimensione migliorativa, l'intenzione 'ambientale' e naturalistica e la prospettiva intersoggettiva, nella sua duplice valenza conoscitiva ed etica, trovano il loro punto di massima espressione nella formulazione del progetto della somaestetica³⁷⁴.

È proprio questo l'aspetto della riflessione shustermaniana che interesserà il nostro discorso estetico sulla danza quale *disciplina somatica*, oltreché artistica: il *soma* sensibile che la danza contribuisce ad affinare in tutte le sue dimensioni sensoriali, diviene agente propulsore di intensificate capacità 'empatiche', comunicative e relazionali che si pongono alla base di nuove possibilità di coesistenza tra umanità e ambiente.

I presupposti della 'somaestetica' saranno alla base di un pensare la danza quale arte di *cura performativa*, che si dispieghi non solo nella scena, ma anche e soprattutto nei momenti della vita quotidiana in cui le sensibilità cinestesiche trovano spazio per un costante allenamento attraverso tecniche coreutiche fruttuosamente coadiuvate da altre metodologie come la somatica di Feldenkrais o come il Tai Chi e il Qigong³⁷⁵ che uniscono esercizi fisici di consapevolezza cinestetica alla meditazione di derivazione filosofica orientale.

³⁷³ Cfr. R. Shusterman, *Estetica pragmatista*, cit., pp. 222-224.

³⁷⁴ S. Tedesco, *Presentazione*, in R. Shusterman, *Coscienza del corpo*, cit., p. 8.

³⁷⁵ Il Qigong è una pratica millenaria strettamente collegata alla filosofia cinese che utilizza movimenti e posture lente per favorire la congiunzione tra mente e corpo e l'equilibrio energetico tra le due opposte categorie dell' 'yin' e dello 'yang', costituenti l'intero esistente. Cfr. C. Yuefang, *I fondamenti del Qigong*, tr. E. Valdrè, Ubaldini, Roma 2000. (I ed., Id., *Chinese Qigong Essentials*, New World Press, Beijing, 1996).

2.3.b Coscienza del corpo

Il tema della coscienza/consapevolezza del corpo è dunque alla base della disciplina che Shusterman descrive compiutamente nel suo testo programmatico che nel titolo in italiano, *Coscienza del corpo. La filosofia come arte di vivere e la somaestetica*, non contempla il termine consapevolezza (*mindfulness*) presente invece nel titolo in lingua inglese, limitando a nostro avviso l'ampiezza del portato della sua tematizzazione.

Con l'accostamento tra *coscienza* e *corpo* si evidenzia la volontà del filosofo pragmatista di mettere in risalto, da subito, l'ambivalenza che connota il body/soma, quale luogo della dimensione psichica e fisica insieme. Per la sua nuova disciplina, proprio per sottolineare la complessità della dimensione corporale, ricorre al termine 'soma', per enfatizzare il ruolo percettivo, sensibile, senziente di un sistema vitale che supera la mera carnalità³⁷⁶ per definirsi come 'intenzionalità incarnata'³⁷⁷. Vuole così distanziarsi sia dal *Leib* husserliano che dalla 'carne' merleau-pontyana: dal primo perché, come lui stesso afferma³⁷⁸, gli è sempre parsa problematica la disgiunzione *Leib/Körper*, dalla seconda perché il termine '*chair*/carne' mantiene una troppo stretta affiliazione con la cristianità e anche perché sarebbe espressione di quella visione 'debole' del corpo su cui fonderà una parte importante della sua critica al filosofo francese³⁷⁹. In questo potremmo avvicinare la sua posizione a quella di J.-L. Nancy, che per la sua tematizzazione del corpo come estensione e apertura e come corpo-pensiero che dà *ritmo all'essere*³⁸⁰, preferisce il termine 'corpus' a quello di 'carne' considerato *troppo pesante e relegato all'in sé*³⁸¹.

Il 'soma', dunque, per Shusterman, a rappresentare meglio il luogo della "ambiguità dell'essere umano, in quanto sensibilità soggettiva che fa esperienza del mondo e al tempo stesso oggetto percepito in quel mondo"³⁸². Assumendo come base di partenza le tematizzazioni husserliane secondo cui "il corpo vivo è il mezzo di qualsiasi

³⁷⁶ Ivi, p. 25. "Il termine 'soma' indica un corpo vivente, sensibile e senziente piuttosto che semplicemente un mero corpo fisico che potrebbe essere privo di vita e di sensibilità".

³⁷⁷ *Ibidem*.

³⁷⁸ Cfr. R. Shusterman, *Soma and Psyche*, in «The Journal of Speculative Philosophy», 2010, 24 (3), pp. 205–223.

³⁷⁹ Cfr. R. Shusterman, *Coscienza del corpo*, cit., pp. 79-81.

³⁸⁰ J.-L. Nancy, *Corpus*, cit., p. 94. "L'essere come ritmo dei corpi – i corpi come ritmo dell'essere. Il pensiero-in-corpo è ritmico, è spaziamento, battuta che dà il tempo della danza, il passo del mondo".

³⁸¹ J.-L. Nancy, *Essere singolare plurale*, Giulio Einaudi, Torino 2001 (I ed., Id., *Être singulier pluriel*, Galilée, Paris 1996), p. XXVIII: «Carne è parola pesante e relegata all'in sé piuttosto che al fuori di sé».

³⁸² Ivi, p. 27.

percezione”³⁸³, gli sviluppi merleau-pontyani che considerano la soggettività corporea “il cuore stesso della nostra esperienza”³⁸⁴ e l’altrettanto fondamentale tematizzazione di William James secondo cui “il mondo esperito si presenta sempre con il nostro corpo al suo centro, centro di visione, centro d’azione, centro di interesse”³⁸⁵, afferma che proprio per questo la filosofia non possa prescindere da un’approfondita indagine sulla consapevolezza del nostro corpo in quanto luogo e oggetto di coscienza incarnata. Se è vero che *io sono il mio corpo*, non possiamo non considerare che spesso, e “soprattutto in situazione di difficoltà o di dubbio io percepisco anche il mio corpo come qualcosa che *io ho ed uso* piuttosto che sono”.

Il fatto che spesso sentiamo quanto il corpo sia manchevole perché non riesce a eseguire o fare ciò che vorremo, ci porta a considerarlo erroneamente come mero strumento, inferiore rispetto alla nostra volontà e intelligenza e pertanto lo escludiamo, operando una sorta di scissione, di ‘alienazione somatica’, che ci porta a vivere una situazione schizofrenica. Seguendo Shusterman, invece, se noi lavoriamo per una comprensione cosciente delle funzioni del corpo, del suo sentire e del suo muoversi, possiamo facilmente raggiungere una condizione di maggiore equilibrio e armonia psicofisica.

Anche se interpretato come strumento del sé, il corpo dev’essere riconosciuto come il nostro primordiale strumento degli strumenti [...] così come gli esperti costruttori hanno bisogno di una conoscenza approfondita dei loro strumenti, allo stesso modo noi abbiamo bisogno di una migliore conoscenza somatica per migliorare la nostra conoscenza e abilità nelle diverse discipline e pratiche che contribuiscono alla nostra abilità nella più alta fra tutte le arti – quella di vivere vite migliori³⁸⁶.

Non si tratta, come molti critici di questa disciplina hanno pregiudizialmente affermato, di porre l’attenzione al corpo quale luogo dell’apparenza, in un’ottica che asseconderebbe la spasmodica attenzione *estetistica* cui la cultura massmediatica e consumistica della contemporaneità ci spinge senza tregua, bensì di una sensibile attenzione al nostro ‘sé’ somatico quale luogo di appropriazione delle complesse e integrate capacità del nostro essere unitamente *corpo e mente*. Non si tratta, dunque, di

³⁸³ R. Shusterman, *Coscienza del corpo*, cit., p. 27, in riferimento a E. Husserl, *Idee per una fenomenologia pura e per una filosofia fenomenologica*, vol.II, ed. it. a cura di V. Costa, Einaudi, Torino, 2002, p. 60.

³⁸⁴ *Ibidem*, in riferimento a M. Merleau-Ponty, *Fenomenologia della percezione*, a cura di A. Bonomi, Bompiani, Milano, p. 118 (I ed., Id., *Phenomenologie de la perception*, Gallimard, Paris 1945).

³⁸⁵ *Ibidem*, in riferimento a W. James, *The Experience of activity*, in, *Essays in radical Empiricism*, Harvard University press, Cambridge, 1976, p. 86.

³⁸⁶ *Ivi*, p. 28.

prendere coscienza di come il nostro corpo ‘appaia agli altri’ e di come possa meglio assimilarsi ai canoni estetici dell’industria della cosmesi e della moda, bensì al contrario, di appropriarsi, attraverso percorsi pratici di consapevolezza, di capacità affinate e potenziate per una maggiore *autocoscienza percettiva e somatica*³⁸⁷ che consenta un *uso* migliore di noi stessi.

2.3.c Per un’autocoscienza riflessa del corpo

Il punto focale e innovativo di tutta la riflessione shustermaniana è il porre l’accento sulla necessità e sull’importanza che una maggiore *coscienza riflessa* delle percezioni, sensazioni, azioni e movimenti, può offrire al miglioramento generale della nostra vita sia in senso individuale e soggettivo che sociale e relazionale. Questo è il tema che sottende l’intera riflessione di *Coscienza del corpo*, che egli svilupperà sottolineando quanto sia stato, non solo tralasciato, ma anche spesso osteggiato da molti dei maggiori pensatori del ventesimo secolo tra cui anche Merleau-Ponty³⁸⁸. Infatti, è convinzione di molti che per una buona e fluente azione ci si debba astenere dall’analisi puntuale delle dinamiche e delle sensazioni che costituiscono le abitudini del nostro agire quotidiano, pena la mancanza di agilità ed efficacia nella normale conduzione delle attività quotidiane. Invece secondo il filosofo americano, con cui concordiamo, la coscienza irriflessa del corpo e il suo ruolo fondamentale nella conduzione della nostra esistenza, non solo non è inficiata dall’accrescere la nostra *consapevolezza riflessa* del corpo, ma anzi, ne è migliorata, favorendo quest’ultima una maggiore aderenza alle dinamiche dell’esistenza e consentendo un migliore sviluppo, in senso emancipativo, del nostro sé, quale luogo di compresenza delle diverse componenti psichiche e fisiche. Le sue teorizzazioni *somaestetiche* affondano le radici nella sua esperienza personale e dall’aver egli stesso praticato, affiancandole al suo percorso di filosofo accademico, diverse discipline somatiche come lo yoga, la metodologia Feldenkrais, di cui è insegnante

³⁸⁷ Ivi, p. 31.

³⁸⁸ Una critica puntuale e argomentata alla posizione merleau-pontyana in R. Shusterman, *Coscienza del corpo*, cit., pp. 77-106.

qualificato, e la tecnica Alexander³⁸⁹, quest'ultima conosciuta e praticata anche da John Dewey, tanto da essere da lui citata quale ispirazione per il suo pensiero filosofico³⁹⁰.

Tutti questi percorsi e metodologie, non solo non inibiscono il fluire dell'azione, ma aiutano a correggere e migliorare le abitudini e le posture errate del corpo che bloccano l'armonia delle azioni quotidiane, rendendoci capaci di presenza attiva, cioè caratterizzata da affinate capacità di ascolto e di sensibilità empatica e relazionale.

Accrescere la consapevolezza somatica si rivela quanto mai necessario in un mondo sempre più dipendente dalle tecnologie informatiche e assuefatto alla realtà virtuale.

D'accordo con Shusterman crediamo che “non ci sia ragione di pensare che le nuove tecnologie debbano rendere obsoleti i nostri corpi”³⁹¹, anzi, al contrario, essi saranno sempre e comunque fondamentali nella nostra apprensione del mondo. Pertanto, proprio per compensare gli effetti negativi della sedentarietà derivanti dall'uso pervasivo degli strumenti tecnologici, è necessario lavorare al recupero delle facoltà plastiche e creative del corpo, indispensabili per restituire e sviluppare la ‘potenza’ delle nostre capacità intellettive e mentali. Infatti come egli scrive

Le più avanzate tecnologie di realtà virtuale sono ancora esperite attraverso l'equipaggiamento percettivo del corpo e la cassa di risonanza affettiva – i nostri organi sensoriali, il cervello, le ghiandole, e il sistema nervoso [...]. Più informazione e stimolazione sensoria le nuove tecnologie ci procurano, maggiore sarà il bisogno di coltivare una sensibilità somaestetica [...]. Abbiamo bisogno della nostra sensibilità corporea per controllare la prestazione di quei dispositivi il cui funzionamento e la cui idoneità sono sempre fallibili³⁹².

Un'autocoscienza somatica *riflessa* può sicuramente aiutare le persone a convivere meglio anche con le parti ‘tecnologiche’ che sempre più ibridano i nostri corpi colpiti da disfunzioni o disabilità e allo stesso modo aiutano a superare o quantomeno a convivere con disfunzionalità congenite o acquisite anche a causa del cambiamento ambientale cui siamo soggetti. Non è ancora sufficientemente analizzato e valutato l'impatto che l'uso continuativo e sempre più intensivo di cellulari e computer ha sulla salute umana, e

³⁸⁹ F. M. Alexander (1869-1955), fu un attore australiano che formulò una solida metodologia di educazione posturale tuttora molto praticata e seguita nel mondo. Una analisi del suo pensiero e tecnica in R. Shusterman, *Coscienza del corpo*, cit., p.191-216.

³⁹⁰ J. Dewey cita espressamente Alexander quale ispiratore per la sua filosofia, in R. Shusterman, *Coscienza del corpo*, cit., p. 184, nota 5. Approfondimenti su pregi e i limiti della metodologia Alexander in R. Shusterman, *Coscienza del corpo*, cit., p. 36 e pp. 181-191. Sull'influenza di Alexander sul pensiero di Dewey, in senso critico, si veda G. Patella, *Una nuova disciplina: la “somaestetica” di Richard Shusterman*, cit.

³⁹¹ R. Shusterman, *Coscienza del corpo*, cit., p. 37.

³⁹² *Ibidem*.

sicuramente lavorare per una consapevolezza delle abitudini posturali potrebbe aiutare a prevenire o quantomeno a limitare i danni e le disfunzionalità causati da questo radicale mutamento nelle nostre consuetudini.

Le abitudini dannose, secondo il pensiero somaestetico, non si correggono per ‘meccanismi inconsci’, ma necessitano di un profondo lavoro di studio e autoconoscenza del corpo. Non c’è una *providenza naturale* su cui poter contare né possiamo affidarci alla fede nel naturale miglioramento evolutivo. Bisogna invece lavorare per accrescere la nostra capacità sensoriale e cinestesica attraverso quelle pratiche che hanno dato prova di efficacia.

Ciò che preme al nostro filosofo e anche a noi, in relazione alle potenzialità dell’arte quale via per il miglioramento e l’apertura alla relazione con l’altro, è la necessità, di promuovere la coltivazione di un ‘piacere’ inteso, spinozianamente, quale ‘virtù’ etica, quale ‘gioia’ capace di trasformare le nostre passioni e i nostri comportamenti³⁹³.

Sviluppare piaceri somatici ‘gentili’ legati, cioè, a un sentire armonioso del corpo nei suoi aspetti sia fisici (cinetici e sensibili) che psichici, significa dotarci della capacità di gioire in modo profondo delle nostre esistenze e liberarci da quell’*anestesia* dei sensi causata da una sovraesposizione a stimoli e ‘eccitazioni artificiali’ cui “il sensazionalismo degli intrattenimenti dei mass-media” e degli ancor più “radicali sistemi volti a catturare il brivido”³⁹⁴ ci espongono senza tregua. La ‘somaestetica’ si presenta dunque come disciplina che sostiene l’importanza di abbassare la soglia della nostra capacità di percepire e di sentire, a partire dalla cura delle nostre capacità sensorimotorie, e di incentivare una ‘coltivazione riflessiva somatica’ che possa ‘desintonizzarci dalle stimolazioni disturbanti’³⁹⁵, per offrirci, attraverso pratiche di consapevolezza somatica, tra cui, come già sottolineato, trova posto anche la danza, una maggiore sintonia e consapevolezza della nostra esperienza personale e della nostra relazione con l’ambiente.

Infatti come Shusterman sottolinea a più riprese, una *accresciuta consapevolezza corporea* migliora *la nostra percezione e il nostro coinvolgimento con il mondo esterno*³⁹⁶. Le *discipline* che promuovono l’autoconsapevolezza somatica, non sono volte alla coltivazione di un sé autoreferenziale e monadico, bensì determinano la costituzione di un sé *essenzialmente situato, relazionale e simbiotico*³⁹⁷.

³⁹³ B. Spinoza, *Etica*, Bollati Boringhieri, Torino 1992. (I ed. 1677).

³⁹⁴ R. Shusterman, *Coscienza del corpo*, cit., p. 31.

³⁹⁵ *Ibidem*.

³⁹⁶ Ivi, p. 33.

³⁹⁷ *Ibidem*.

2.3.d Pratiche somaestetiche a partire da Foucault

È Foucault³⁹⁸ il filosofo cui primariamente Shusterman si riferisce per delineare e fondare la sua disciplina. Il filosofo francese infatti, accogliendo la riflessione marleaupontiana sul corpo, ne amplifica il portato, sottolineando la necessità di promuovere per il corpo, non solo il suo riconoscimento, ma anche la messa in pratica di ‘tecniche’ volte allo sviluppo consapevole delle sue potenzialità sensibili e percettive.

Shusterman lo definisce *un pioniere esemplare anche se problematico* della somaestetica, in quanto porta la riflessione filosofica sul corpo all’interno della discussione sociologica, politica e culturale contemporanea, cui attingono molte pensatrici e pensatori contemporanei, tra cui Pierre Bourdeau, Judith Butler, Susan Bordo e altri³⁹⁹.

Delle tre componenti della somaestetica che Shusterman individua (analitica, pragmatica e pratica)⁴⁰⁰, è sicuramente in quella analitica che l’articolata riflessione foucaultiana si inserisce. L’accento posto da Foucault sulla *cura di sé* quale presupposto alla conoscenza di sé⁴⁰¹, è sicuramente una traccia che il filosofo americano ha perseguito per la definizione della sua disciplina, ma è soprattutto l’analisi foucaultiana sul ‘biopotere’⁴⁰² a interessarlo in quanto suscita la necessità di pensare nuove vie e pratiche per l’affrancamento da ogni oppressione e condizionamento.

³⁹⁸ La riflessione shustermaniana fa riferimento in modo particolare a: M. Foucault, *Tecnologie del sé*, Bollati Boringhieri, Torino 1992 (I ed., M. Foucault, *Technologies of the self. A Seminar with Michel Foucault*, University of Massachusetts, Amherst 1988); Id., *La volontà di sapere. Storia della sessualità*, vol.1, Feltrinelli, Milano 2009 e Id., *L’uso dei piaceri. Storia della sessualità*, vol.2, Feltrinelli, Milano 2008.

³⁹⁹ Un’importante teoria cui faremo riferimento nel terzo capitolo è quella di Maurice Hamington, che riflette sul tema dell’incorporazione della cura’ inserendosi nel filone degli studi femministi di genere.

⁴⁰⁰ Sinteticamente riportiamo la definizione delle 3 componenti della somaestetica descritte da Shusterman: 1) La s. analitica “è un’impresa essenzialmente descrittiva e teoretica delle nostre percezioni e pratiche corporee e della loro funzione nella nostra conoscenza e costruzione del mondo”; 2) la s. pragmatica “ha un carattere distintamente normativo e prescrittivo nel proporre specifici metodi di miglioramento somatico; 3) la s. pratica “è una questione che attiene effettivamente alla ricerca di tale cura (la *cura somatica*) attraverso una pratica disciplinata intelligentemente mirata all’auto miglioramento somatico (in modalità rappresentazionale, esperienziale e performativa)”, in R. Shusterman, *Coscienza del corpo*, cit. pp. 54-55. Per approfondimenti, come suggerito dallo stesso autore, si vedano Id., *Performing Live: Aesthetic Alternatives for the Ends of Art*, Cornell University Press, 2000 e Id., *Thinking through the body, Educating for the Humanities. A Plea for Somaesthetics*, in «Journal of Aesthetic Education», 40, n° 1, 2006, pp. 1-21.

⁴⁰¹ Cfr. M. Foucault (1988), *Tecnologie del sé*, cit., pp. 11-18.

⁴⁰² Con ‘biopotere’ Foucault intende la pressione e il controllo che il sistema politico e sociale esercita sui corpi, attraverso una sottile e spesso invisibile *strutturazione* al fine di renderli atti alla soggiogazione e alla perpetuazione di istituzioni oppressive. Il concetto è sviluppato in numerosi scritti, si vedano in particolare M. Foucault, *Michel Foucault. I corsi al Collège de France. I Résumés*, a cura di A. Pandolfi, Feltrinelli, Milano 1999. (I. ed. Id., *Résumé de cours 1970-1982*, Gallimard, Paris 1994); M. Foucault, *La volontà di sapere*, Feltrinelli, Milano 1988.

Shusterman non nasconde la sua critica, argomentata e non moralista, riguardo all'accondiscendere del filosofo francese a pratiche erotiche estreme e alle sue posizioni apertamente favorevoli all'uso di sostanze stupefacenti e al suicidio⁴⁰³, espresse soprattutto negli scritti e nelle interviste dell'ultimo periodo della sua vita⁴⁰⁴.

Infatti secondo Shusterman queste posizioni estreme e radicali rivelerebbero aspetti problematici e contraddittori che negherebbero i presupposti da cui la riflessione filosofica foucaultiana aveva preso le mosse e cioè dalla necessità di un ritorno alla dimensione della *cura del sé*, di quell'*epimeleisthai heautou*, indicato dalla filosofia platonico-socratica⁴⁰⁵.

Non è conciliabile secondo il filosofo statunitense l'argomento della *cura di sé* con l'estremizzazione di una ricerca del piacere attuata attraverso pratiche sessuali lesive e violente⁴⁰⁶, né con l'uso di droghe pesanti⁴⁰⁷ che portano in ogni caso all'annichilimento della persona. I presupposti libertari che fin dagli anni Sessanta e Settanta sostengono la libertà sessuale e le lotte per i diritti, cozzano con la spasmodica ricerca di un piacere sessuale sempre più spinto verso l'innalzamento della soglia di percezione che provoca una sensazione di costante insoddisfazione. La teorizzazione foucaultiana dell'intensificazione del piacere sessuale quale superamento dei limiti sociali imposti, che Foucault giustifica nell'affermare la volontà di oltrepassare la sfera meramente legata alla genitalità attraverso le pratiche sadomasochiste con cui "possiamo produrre piacere a partire da oggetti molto strani, utilizzando certe parti bizzarre del corpo"⁴⁰⁸, promuovendo quindi, a suo dire, una sessualità diffusa che esalterebbe la sensibilità del corpo intero, non regge alla contro affermazione che, invece, riducendo a 'organo sessuale' ogni 'segmento del soma'⁴⁰⁹, non si faccia altro che ridurre lo spettro delle svariate possibilità e gradazioni di piacere somatico diffuso, rinforzando, invece, la *sessualizzazione* di ogni forma di piacere con conseguente impoverimento creativo e immaginativo delle potenzialità sensibili del nostro corpo-mente⁴¹⁰.

⁴⁰³ R. Shusterman, *Coscienza del corpo*, cit. pp. 57-75.

⁴⁰⁴ Cfr. A. Pandolfi (a cura di), *Archivio Foucault. Interventi, colloqui, interviste. 3 1978-1985. Estetica dell'esistenza, Etica, Politica*, Feltrinelli, Milano 1998. In particolare si veda, cap. 11, R. Bono, *Un sistema finito di fronte a una domanda infinita*, 1983, pp. 185-200.

⁴⁰⁵ Cfr. M. Foucault, *Tecnologie del sé*, cit., pp. 15-17.

⁴⁰⁶ R. Shusterman, *Coscienza del corpo*, cit., pp. 55- 66. In riferimento, a M. Foucault, *Foucault live: Collected Interviews*, a cura di S. Lotringer, Semiotex, New York 1996.

⁴⁰⁷ R. Shusterman, *Coscienza del corpo*, cit., p. 58, in riferimento a M. Foucault, *Foucault live: Collected Interviews*, cit., p. 384.

⁴⁰⁸ *Ibidem*.

⁴⁰⁹ R. Shusterman, *Coscienza del corpo*, cit., p. 59.

⁴¹⁰ Come sottolineato da Shusterman, lo stesso Foucault ammette il limite e l'impoverimento di tali pratiche in alcune interviste e scritti. Cfr. *ibidem*, alla nota 24, in riferimento a M. Foucault, *Sade: sergente del sesso*, in *id.*, *Discipline, poteri, verità. Detti e scritti 1970-1984*, a cura di M. Bertani e V. Zini, Marietti, Genova

Shusterman riconosce al ‘piacere’ il valore di spinta propulsiva all’agire e al miglioramento di sé, cita infatti Spinoza e la sua considerazione del piacere quale *movimento* che determina il passaggio “da una minore a una maggiore perfezione”, poiché “quanto più siamo affetti mediante piacere, a tanto maggiore perfezione passiamo”⁴¹¹. Più che la ragione discorsiva, infatti, è il piacere/sentire del corpo che “promuove la vita non solo guidandoci a ciò che ci serve [...] ma anche offrendoci la promessa che la vita è degna di essere vissuta”⁴¹².

È evidente, dunque, che non si tratti del piacere puramente edonistico quello cui fa riferimento nel delineare la sua somaestetica, bensì di un piacere che nasce da pratiche ‘gentili’ di esperienza estetica che non appartengono né all’esasperazione spasmodica di un piacere orgasmico né a un estetismo di ‘mero *Schein*’⁴¹³. Suggerisce, piuttosto, l’esempio di Socrate “il cui potere somaestetico (affilato attraverso persistente esercizio e allenamento di danza) poteva affascinare malgrado la sua anziana età”⁴¹⁴. Citando alcuni versi dei due grandi poeti americani, Ralf Waldo Emerson⁴¹⁵ e H.D. Thoreau⁴¹⁶, che considera i ‘passati profeti della somaestetica’⁴¹⁷, Shusterman dichiara apertamente la sua preferenza per un ideale estetico ‘gentile’ da raggiungersi con l’esercizio quotidiano delle facoltà cinestesiche del corpo⁴¹⁸.

2008, pp. 48-53, “Il problema che si pone è quello di sapere perché noi oggi immaginiamo di poter accedere a determinati fantasmi erotici attraverso il nazismo [...] vede com’è povero il nostro tesoro di immagini”.

⁴¹¹ R. Shusterman, *Coscienza del corpo*, cit., p. 67, in riferimento a B. Spinoza, *Etica*, Bollati Boringhieri, Torino, 1992, p. 143 e p. 219.

⁴¹² Ivi, p. 67.

⁴¹³ Ivi, p. 74. Il termine tedesco *Schein*, è inteso qui come ‘apparenza’.

⁴¹⁴ Ivi, p. 73, in riferimento a Senofonte, *Scritti socratici: Economico, Simposio, Apologia di Socrate*, a cura di L. Montoneri, Patron, Bologna 1964.

⁴¹⁵ Cfr. ivi, pp. 74-75 in riferimento a R. W. Emerson, *Art*, in Ralph Waldo Emerson, a cura di R. Poirier, Oxford University Press, Oxford 1990, p. 192, ed. it., *Arte*, in Id., *Saggi*, Boringhieri, Torino 1962, p. 259. “Arte è il bisogno di creare; ma nella sua essenza, immensa, e universale non sopporta di lavorare con mani imperfette e legate [...] il suo fine non è altro che la creazione dell’uomo e della natura”.

⁴¹⁶ Cfr. *ibidem* e R. Shusterman, *Estetica pragmatista*, cit., p. 234, in riferimento a H. D. Thoreau, *Walden*, in C. Bode (a cura di), *The portable Thoreau*, Viking, New-York 1964, p.468; ed. It., H. D. Thoreau, *Walden. Vita nel bosco*, Donzelli, Roma 2005, p. 163. “Ogni uomo è il costruttore di un tempio, chiamato il suo corpo, dedicato al dio che prega, secondo uno stile puramente suo [...] siamo tutti pittori e scultori e il nostro materiale è la nostra carne, sangue e ossa”.

⁴¹⁷ R. Shusterman, *Coscienza del corpo*, cit., p. 74.

⁴¹⁸ Molti dei suoi critici gli rimproverano di non assumere posizioni nette nella definizione della sua teoria, tra questi in particolare Gernot Böhme, in Id., *Somästhetik – sanft oder mit Gewalt?*, in «Deutsche Zeitschrift für Philosophie», Berlin, vol. 50, no. 5, 2002, pp. 797-805: “Shusterman si presenta come liberale e postmoderno, e questo gli impedisce di schierarsi a favore dell’una o dell’altra opzione, o di criticare posizioni e modi di vita che possono sembrargli discutibili. Cfr. V. C. D’Agata, *A partire dalla somaestetica di Shusterman: una riflessione sul corpo*, tesi dottorale, Università degli studi di Palermo, 2013-2014, p. 189.

2.3.e Dal corpo silente di Merleau-Ponty al corpo-mente attivo di Dewey

Maurice Merleau-Ponty è sicuramente il filosofo, che ha offerto una delle più esaustive, complete e articolate argomentazioni sul corpo quale luogo primario e imprescindibile per la nostra conoscenza del mondo. Sicuramente rappresenta uno tra i riferimenti più importanti nella riflessione filosofica e pedagogica contemporanea, dando sostegno epistemologico anche alle argomentazioni più consolidate della scienza attuale riguardo al ruolo del corpo nei processi cognitivi e nella costituzione della coscienza⁴¹⁹.

Pur riconoscendone a pieno titolo l'innegabile grandezza e la completezza della sua tematizzazione fenomenologica del corpo, espressa essenzialmente, ma non solo, nella fondamentale opera *Fenomenologia della percezione*, l'analisi critica proposta da Shusterman colpisce per la sua coraggiosa crudezza nell'evidenziare i limiti e le contraddizioni di quella che egli definisce paradossalmente come una considerazione diminutiva e *silenziata* del corpo, riduttiva rispetto alle capacità-potenzialità del corpo nell'esperienza umana. Lo colpisce essenzialmente il fatto che il corpo sia sostanzialmente definito da Merleau-Ponty *in termini di silenzio*⁴²⁰ e che pur celebrandolo quale "fonte cruciale di ogni percezione e azione"⁴²¹, lo descriva con immagini che lo mantengono in una posizione di secondo piano ('cogito inespresso', 'il tacito cogito', ancora 'il silente cogito')⁴²². Contrasta, infatti, con la sua enfaticizzazione dell'espressività del corpo, il relegarlo a una posizione di 'sfondo', anche se ciò dipenda dalla convinzione che esso possieda già, in sé, implicitamente e primordialmente, una consustanziale, originaria e pertanto immediata e irriflessa competenza comunicativa e cognitiva.

Shusterman rileva le molteplici affermazioni in cui il filosofo francese si esprime in tal senso, non solo nella sua opera principale ma un po' ovunque nei suoi scritti, dal momento che la sua concezione delle facoltà percettive ed espressive del corpo si basa per l'appunto su una data e immediata capacità del corpo di 'inerire' al mondo.

Il corpo, e ci sembra interessante che a questo proposito Merleau-Ponty faccia riferimento espressamente alla danza, "«acciuffa» (*kapiert*) e «comprende» il movimento [...] senza bisogno di calcoli"⁴²³. Dunque la danza si apprenderebbe senza riflessione o

⁴¹⁹ Tra gli innumerevoli riferimenti alla sua filosofia, la teoria della 'simulazione incarnata' di Rizzolatti e Gallese fa esplicito e fondamentale riferimento alla *Filosofia della percezione* merleau-pontyana.

⁴²⁰ R. Shusterman, *Coscienza del corpo*, cit., p. 77.

⁴²¹ *Ibidem*.

⁴²² *Ibidem*. In riferimento a M. Merleau Ponty, *La fenomenologia della percezione*, a cura di A. Bonomi, Bompiani Milano 2012.

⁴²³ M. Merleau-Ponty, *Fenomenologia della percezione*, cit., Ed. del Kindle, pos. 3328.

avverrebbe essenzialmente per una forma di ‘consacrazione motoria’, qualcosa che appartiene originalmente al corpo, infatti: “l’acquisizione dell’abitudine è sì l’apprensione di un significato, ma è l’apprensione motoria di un significato motorio”⁴²⁴.

Se possiamo concordare con questa affermazione per quanto riguarda la possibilità che ha il corpo di assorbire plasticamente un movimento con la semplice attivazione dei circuiti ‘mirror’⁴²⁵, è anche vero che se il corpo non è allenato a mantenere questa plasticità apprensiva, questa competenza *empatica* che consente di sentire il movimento proprio e quello di chi gli sta intorno, difficilmente sarà in grado di apprendere, così, per un’immediatezza quasi magica, nuove abitudini correttamente. Si tratta anche qui di riconoscere, invece, che le abilità/possibilità del corpo, oltre che essere semplicemente evidenziate, devono soprattutto essere allenate, e per questo necessitano di *riflessione somatica e cinestesica*⁴²⁶ costante. Non è infatti ancora evidente, o abbastanza studiato, quanto l’attività dei neuroni specchio possa subire variazioni, sia nel senso di un loro infiacchimento che nel senso di un loro potenziamento in condizioni esperienziali e ambientali diversificate.

Continuando con la disamina operata da Shusterman riguardo alla fenomenologia merleau-pontyana, vediamo come la scelta di un corpo ‘silente’ si inquadri in una considerazione generale della sua posizione fenomenologica che vuole sviluppare il ruolo centrale del corpo nell’apprensione del reale a partire dal *Leib* postulato da Husserl, accentuandone la sua immediata, primordiale e irriflessa capacità di entrare in relazione con il mondo, con le “cose stesse” e perciò capace di “rinnovare il nostro rapporto con le percezioni e l’esperienza che precede la conoscenza e la riflessione”⁴²⁷. Il filosofo francese afferma infatti che attraverso il corpo sia possibile “ritornare a questo mondo anteriore alla conoscenza, di cui la conoscenza parla sempre”⁴²⁸. Infatti la fenomenologia

⁴²⁴ *Ibidem*.

⁴²⁵ Cfr. par. 1.3.

⁴²⁶ Per una prima definizione di ‘cinestesia’ si veda al par. 1.2. Un’ulteriore riflessione sulla ‘cinestesia’ quale dimensione fondamentale per la cognizione e la nostra esperienza del mondo, sempre in Maxine Sheets-Johnstone, *The Phenomenology of Dance*, Edizione del Kindle. Pos.122-124. Ella scrive: “In breve e in sintesi, negli scritti recenti sul movimento in relazione alla coscienza, o forse, in modo più veritiero, negli scritti non sul movimento ma sulle consapevolezze posturali e, più in generale, su "azione", "comportamento" e "incarnazione" in relazione alla coscienza, manca un’indagine fenomenologica diretta sul movimento. Un’indagine di questo tipo è fondamentale per la comprensione in tempo reale della coscienza pan-umana del movimento, coscienza che è alla base dello studio e dell’arte della danza”, traduzione della scrivente. In più occasioni la Sheets-Johnstone sottolinea la scarsa attenzione di Merleau-Ponty per la cinestesia: “Contrary to the claim of Shaun Gallagher, Merleau-Ponty does not ‘treat kinesthesia’; i.e., he does not examine phenomenologically the experience of self-movement”. Ivi, pos. 55-56, in riferimento a Id., *The Primacy of Movement*, John Benjamins Publishing, Amsterdam 2011, p. 522. (I ed. 1999).

⁴²⁷ R. Shusterman, *Coscienza del corpo*, cit., p. 85.

⁴²⁸ *Ibidem*, in riferimento a M. Merleau Ponty, *La fenomenologia della percezione*, cit., par. 17.

è “una filosofia per la quale il mondo è sempre ‘già là’ prima della riflessione, come una presenza inalienabile”⁴²⁹. Postula dunque una coscienza ‘corporea’ anteriore alla coscienza intenzionale meramente intellettuale.

La fenomenologia, secondo le stesse parole di Merleau-Ponty, mira a “riapprendere a guardare il mondo” secondo una “spontaneità insegnante”⁴³⁰. Tale ‘spontaneità da riscoprire sarebbe la qualità caratteristica di una “coscienza silente”, di una percezione o esperienza primordiale che giacerebbe al di sotto della coscienza riflessa⁴³¹. Perciò Merleau-Ponty ritiene dannoso per la conoscenza il soffermarsi sulla presa di coscienza delle funzioni percettive e cinetiche del corpo, proprio in virtù del fatto che la sua postura filosofica si incentra sullo studio di “condizioni dell’esistenza umana ontologicamente date come basiche, universali, permanenti”⁴³². La riflessione merleau-pontyana è, infatti, tutta rivolta alla messa in rilievo delle capacità percettive primordiali del corpo, e considera errate le spiegazioni del nostro comportamento che si basino su ‘rappresentazioni’. Egli fonda la sua teoria percettiva sull’assunto che il corpo possieda una irriflessa e spontanea capacità di comprendere e agire, una *praktognosia*⁴³³, ingenerata⁴³⁴ che ci offre una assimilazione corporea, non rappresentativa del mondo. Infatti

Quando porto la mano verso un oggetto, io so implicitamente che il mio braccio si allunga. Quando muovo gli occhi, tengo conto del loro movimento, senza prenderne espressamente coscienza, e attraverso di esso comprendo che lo sconvolgimento del campo visivo è solo apparente⁴³⁵.

Secondo il filosofo francese il nostro mondo percettivo sarebbe appunto organizzato “senza bisogno di rappresentazioni” e senza “alcuna deliberazione esplicitamente cosciente”⁴³⁶, perché “il mio corpo intenziona gli oggetti del mondo

⁴²⁹ Ivi, in riferimento a M. Merleau Ponty, *La fenomenologia della percezione*, cit., p. 15.

⁴³⁰ Ivi, p. 86, in riferimento a M. Merleau-Ponty, *Segni*, cit., p.132.

⁴³¹ *Ibidem*.

⁴³² *Ibidem*.

⁴³³ M. Merleau-Ponty, *Fenomenologia della Percezione*, cit. pos. 3285. “L’esperienza motoria del nostro corpo non è un caso particolare di conoscenza, ma ci fornisce un modo di accedere al mondo e all’oggetto, una «praktognosia» che deve essere riconosciuta come originale e forse come originaria. Il mio corpo ha il suo mondo o comprende il suo mondo senza dover passare attraverso «rappresentazioni», senza subordinarsi a una «funzione simbolica» od «oggettivante»”.

⁴³⁴ Interessante notare come suggerito da Shusterman, in Id., *Coscienza del corpo*, cit., p. 86, alla nota 6, che questa postura merleau-pontyana sia stata criticata dalla filosofia femminista in quanto interpretata come androcentrica. Si veda J. Butler, *Sexual Ideology and Phenomenological Description*, in J. Allen e I. M. Young (a cura di), *The Thinking Muse: Feminism and Modern French Philosophy*, Indiana University Press, Bloomington 1989, pp. 85-100.

⁴³⁵ M. Merleau-Ponty, *Fenomenologia della Percezione*, cit., pos. 4182.

⁴³⁶ R. Shusterman, *Coscienza del corpo*, cit., p.88.

circostante in modo implicito, e non presuppone alcuna tematizzazione, alcuna ‘rappresentazione’ di se stesso o dell’ambiente”⁴³⁷.

Vi è insomma una *intenzionalità corporea* che, nella normalità, agirebbe quasi miracolosamente: “Nel movimento, i rapporti tra la mia decisione e il mio corpo sono rapporti magici”⁴³⁸. Il corpo apparterrebbe, dunque, a una sfera quasi sacrale, una posizione di sfondo, di silenzio, di sottinteso. Scrive infatti: “Lo spazio corporeo è l’oscurità della sala necessaria alla chiarezza dello spettacolo, lo sfondo di sonno o la riserva di potenza vaga sui quali si staccano il gesto e il suo scopo”⁴³⁹.

È evidente che Merleau-Ponty tragga la sua concezione di ‘corpo proprio’, corpo vivente, *Leib*, direttamente da Husserl che afferma espressamente che “la pluralità delle manifestazioni dello stesso corpo vivo sono limitate in modo determinato: certe parti del mio corpo, io posso vederle soltanto secondo un peculiare scorcio prospettico, altre (per es. la testa) mi sono invisibili. Lo stesso corpo vivo, che mi serve da mezzo percettivo, mi è d’ostacolo nella percezione di sé stesso ed è una cosa costituita in un modo curiosamente incompiuto”⁴⁴⁰. Per Husserl il corpo ha una ‘carenza autopercettiva’ che costituisce la peculiarità della appercezione intenzionale della realtà mantenendola in un “profilo di trascendenza”, come vissuto di coscienza e sempre secondo una ‘modalità adombrante’⁴⁴¹.

Da questa misteriosa e ‘ombrosa’ caratteristica del corpo vivo, deriva senza dubbio l’intenzionalità corporea di Merleau-Ponty, che ne fa il punto di forza della sua tematizzazione del corpo, funzionale alla messa in rilievo della soggettività corporea in opposizione alla mera concezione meccanicistico-cartesiana del corpo.

Tuttavia, d’accordo con Shusterman, pur riconoscendo la fondamentale e decisiva riflessione merleau-pontyana in favore del riconoscimento della soggettività corporea e riconoscendo *le ragioni della sua insistenza sul silenzio somatico* e anche la sua *resistenza*

⁴³⁷ *Ibidem*.

⁴³⁸ M. Merleau-Ponty, *Fenomenologia della Percezione*, cit. pos. 2400.

⁴³⁹ R. Shusterman, *Coscienza del corpo*, cit., p. 89. Come sottolinea anche in ivi a p. 90 (in riferimento a M. Merleau-Ponty, *Segni*, cit., pp. 123-124), Merleau-Ponty estende il campo della soggettività somatica irriflessa anche alle operazioni superiori del linguaggio e del pensiero: “la significazione anima la parola come il mondo anima il mio corpo: mediante una presenza sorda che suscita le mie intenzioni senza dispiegarsi di fronte a esse”.

⁴⁴⁰ E. Husserl, *Cartesianische Meditationen und Pariser Vorträge*, Husserliana IV, tr. it. a cura di V. Costa in *Idee per una fenomenologia pura e una filosofia fenomenologica. Volume II: Ricerche fenomenologiche sopra la costituzione*, Einaudi, Torino, 2002, p. 161.

⁴⁴¹ Cfr. V. Venier, *L’individuo e la comunità intenzionale. Husserl e la fenomenologia personale*, in «Dialegesthai», anno 13, 30-12-2011, nota 10 in riferimento a E. Husserl, *Ideen zu einer reinen Phänomenologie und phänomenologische Philosophie. Erstes Buch. Allgemeine Einführung in die reine Phänomenologie*, HUA III, Hrsg. K. Schumann, Nijhoff, Den Haag 1976, § 42. Online: <https://mondodomani.org/dialegesthai/articoli/veniero-venier-02>.

alle sensazioni somatiche coscienti⁴⁴² come funzionali alla sua *fenomenologia dell'incarnazione*, che appunto si fonda sul riconoscimento della spontanea e primordiale capacità irriflessa del corpo/*chair* di conoscere la realtà, pensiamo che si renda necessario sfidare⁴⁴³ questa posizione e fornire elementi nuovi al riconoscimento delle nostre capacità corporee.

Pensiamo che proprio nella stessa dimensione dell'*Ich kann*⁴⁴⁴ husserliano, che apre alle possibilità del soggetto di *intenzionare* e quindi decidere dove rivolgere la propria ricerca, che il filosofo francese abbraccia ed estende al soggetto corporeo⁴⁴⁵, si debba trovare la spinta a incrementare la 'potenza' del corpo, la sua possibilità di costituirsi anche come luogo di coscienza riflessa.

Infatti se è innegabile "la misteriosa efficacia della nostra intenzionalità spontanea"⁴⁴⁶, le nostre capacità di movimento, percezione e pensiero non si limitano a questa dimensione. Esse devono essere apprese anche attraverso attività riflessive coscienti. Se è vero che molti dei nostri comportamenti e abitudini si devono all'apprensione immediata del nostro corpo, senza necessità di passare per la riflessione somatica cosciente, queste stesse abitudini che ci sembrano automatiche e spontanee sono anch'esse frutto di determinate condizioni/condizionamenti ambientali e socio-culturali oltreché del nostro stesso individuale e volontario conformarci a comportamenti di cui non prevediamo sufficientemente le conseguenze. La nostra scelta sta tutta nella nostra possibilità cosciente di riconoscere e intervenire per correggere le abitudini errate e dannose. Sarà il pensiero pragmatista di James e soprattutto di Dewey, che come abbiamo visto sperimentò in prima persona l'efficacia delle pratiche somatiche di autocoscienza, a sostanziare la concezione di un corpo-mente quale luogo non solo di straordinarie capacità iletiche, ma anche di inedite potenzialità d'azione trasformativa attivate da un'accurata e sensibile riflessione cosciente che mobilita le capacità mentali e cinestesiche del corpo.

⁴⁴² R. Shusterman, *Coscienza del corpo*, cit., p. 78.

⁴⁴³ Ivi, p. 85.

⁴⁴⁴ E. Husserl, *Idee per una fenomenologia pura e una filosofia fenomenologica. Volume II: Ricerche fenomenologiche sopra la costituzione*, p. 154. "Questo io ha la "facoltà" ("io posso") di muovere liberamente questo corpo vivo, oppure gli organi in cui esso si articola, e per mezzo di loro percepire un mondo esterno".

⁴⁴⁵ M. Merleau-Ponty, *Fenomenologia della Percezione*, cit., pos. 3242 "Originariamente la coscienza non è un «io penso che», ma un 'io posso' Il termine è abituale negli inediti di Husserl".

⁴⁴⁶ R. Shusterman, *Coscienza del corpo*, cit., p. 90.

2.3.f Sensazioni somatiche e coscienza riflessa

Dall'analisi critica degli aspetti della fenomenologica del corpo di Merleau-Ponty, cui è dedicato l'intero secondo capitolo di *Coscienza del corpo*, Shusterman trae spunto per inquadrare e introdurre il significato delle "sensazioni somatiche esplicitamente coscienti"⁴⁴⁷ e spiegare meglio cosa intenda per *coscienza riflessa* del corpo, concetto cardine di tutta la sua riflessione somaestetica e importante presupposto per la nostra riflessione riguardo alla danza quale possibile metodologia coreosomatica.

Spiega così il significato delle sensazioni somatiche

Esse sono percezioni coscienti, esplicite, esperienziali del nostro corpo: includono sensazioni distinte, osservazioni, visualizzazioni, e altre rappresentazioni mentali del nostro corpo e delle sue parti, superfici e interni. Il loro carattere esplicito o rappresentato le distingue chiaramente dal genere della coscienza primaria cui si riferisce Merleau-Ponty. Per quanto queste percezioni esplicite includano le più sensuose sensazioni della fame, del piacere e del dolore, il termine "sensazione" è pensato come abbastanza ampio da includere *percezioni di stati corporei più distintamente cognitivi* che non possiedono un forte carattere affettivo. La focalizzazione intellettuale o la coscienza attenzionale al sentire, al movimento, all'orientamento o allo stato di tensione di una qualche parte del nostro corpo dovrebbe contare come sensazione corporea cosciente pur mancando di una significativa qualità emotiva o di un input diretto agli organi di senso esterni al corpo. Le sensazioni corporee coscienti non si oppongono dunque affatto al pensiero, ma piuttosto sono da intendere come includenti pensieri e rappresentazioni coscienti, miranti esperienzialmente al corpo⁴⁴⁸.

Distinguendo tra sensazioni corporee coscienti esterne (connesse ai sensi della vista, udito ecc.) e interne (sensazioni propriocettive o cinestesiche), si sofferma su quest'ultime per sottolineare quanto la nostra presa di coscienza su di esse possa non solo essere possibile ma utile al miglioramento della nostra esistenza. Tali percezioni 'interne' rispondono massimamente alla definizione di percezioni somaestiche non solo perché fanno riferimento a *un'aisthesis consapevole e discriminante*⁴⁴⁹ ma soprattutto in quanto si basano sul *sistema sensorio somaestetico*, e non derivato dal sistema dei *telerecettori*⁴⁵⁰.

⁴⁴⁷ R. Shusterman, *Coscienza del corpo*, cit., p. 81.

⁴⁴⁸ *Ibidem*.

⁴⁴⁹ *Ivi*, p. 82.

⁴⁵⁰ *Ibidem*. Interpretiamo questa definizione di *sistema sensorio somaestetico* in contrapposizione a quello che fa riferimento a 'telerecettori' esterni, come necessità per Shusterman, di attribuire predominanza e pregnanza epistemologica al sentire percettivo interno, quale sede unica della percezione cosiddetta somaestetica. Per quanto riguarda la nostra estensione del concetto, o categoria somaestetica alla danza, si tratterà invece di attribuire anche alle sensazioni esterne, tattili e cinetiche, non solo uguale dignità e necessità, ma anche la stretta connessione e interdipendenza dalle prime.

Malgrado le sensazioni propriocettive interne siano presenti in tutte le persone, spesso esse non sono sufficientemente sviluppate e ci costringono a rivolgerci all'utilizzo del sistema 'esterno' per svolgere diverse attività, precludendone fluidità ed efficacia. Noi possiamo ad esempio nel gioco, nello sport o nella danza ricorrere alla vista per controllare la posizione dei nostri piedi, ma sicuramente con l'esercizio somatico costante possiamo sviluppare una percezione tale da sentire dall'interno la posizione dei nostri arti o organi del corpo. Possiamo quindi incrementare "per mezzo di una pratica sistematica della consapevolezza somaestetica questa coscienza propriocettiva"⁴⁵¹ e andare oltre una mera "coscienza primaria"⁴⁵² del corpo e farla emergere da quello stato di latenza e irriflessione in cui la situa Merleau-Ponty. Attraverso pratiche somaestiche come quelle proposte dalle metodologie più volte citate, sia occidentali che di origine orientale, possiamo raggiungere livelli di consapevolezza propriocettiva somatica indipendente dal livello delle rappresentazioni mentali, bensì generata e appartenente alla dimensione corporea, al nostro sistema osteoarticolare e muscolare e al nostro sentire propriocettivo interno che può essere percepito consapevolmente, modulato e migliorato. Oltre alla percezione consapevole del nostro corpo, della sua posizione e del suo stato, l'esercizio somaestetico produce anche una consapevolezza più evoluta, che Shusterman definisce "percezione somatica autocosciente"⁴⁵³. Tale raffinata capacità percettiva può ad esempio renderci consapevoli della durata e della qualità del nostro respiro e di come la stessa "nostra autocoscienza di respirare *influenza* il corso del nostro respiro"⁴⁵⁴.

2.4 Per una via intermedia

È possibile conciliare le posizioni della filosofia fenomenologica con quelle della scienza contemporanea che afferma, con sempre maggiori evidenze, una posizione incarnata ed enattiva della nostra mente-coscienza con la visione pragmatista?

Probabilmente le posizioni anti-rappresentazionalistiche che affermano l'immediatezza pre-riflessiva dell'azione quale base di un agire e comprendere che non si colloca esclusivamente nel cervello, ma che coinvolge il corpo nella sua interezza

⁴⁵¹ *Ibidem*.

⁴⁵² Ivi, p. 83, in riferimento a M. Merleau-Ponty, *Fenomenologia della Percezione*, cit., pos. 9883.

⁴⁵³ R. Shusterman, *Coscienza del corpo*, cit., p. 84.

⁴⁵⁴ *Ibidem*. Corsivo della scrivente. Non solo la respirazione, ma anche il battito cardiaco, la sudorazione e la tensione muscolare possono essere consapevolmente modificati e guidati grazie a pratiche come la meditazione Zen, il Tai Chi, lo Yoga e anche, sul versante occidentale, attraverso varie metodologie 'somatiche' (Feldenkrais, Alexander, Pilates), così come anche attraverso diversi approcci alla danza e al teatro che si servono di un uso consapevole del controllo del respiro e dell'energia.

psicofisica, troverebbero un ampliamento e un accrescimento dall'affiancarsi a quelle che rivendicano con Shusterman anche la necessità/possibilità di affinare le nostre capacità di riflessione e consapevolezza cinestesica. Infatti ciò che l'estetica pragmatista, declinata nelle diverse pratiche somaestetiche, offre per la nostra considerazione della corporeità, non è certo una diminuzione, ma semmai un allargamento delle possibilità del corpo di sviluppare, non solo atteggiamenti proattivi per una maggiore efficacia e benessere personali, ma anche una maggiore capacità cognitiva e una più affinata capacità percettiva.

Se infatti è vero, come afferma Alva Noë, tra i più acuti e noti filosofi che promuovono la visione 'enattiva' della mente, che *il luogo della conoscenza è la vita dinamica dell'intera persona o dell'intero animale immersi nel loro ambiente*⁴⁵⁵, da ciò non deriva necessariamente che 'questo luogo' non possa essere preso in esame e accresciuto dalla nostra riflessione consapevole. Affermare la necessità di una maggiore consapevolezza delle azioni e percezioni attraverso pratiche corporee che mettano insieme sia gli aspetti prettamente legati al raggiungimento di un'omeostasi cinetico-fisiologica a uso della vita quotidiana, che quelli legati all'arte quale dimensione intensificata dell'esperienza, non significa assumere posizioni riduzionistiche, né significa opporsi a una visione olistico-ecologica-enattiva della cognizione⁴⁵⁶.

Se, con Noë, siamo d'accordo che *l'esperienza umana è una danza che si svolge nel mondo in compagnia di altri individui, che noi non siamo il nostro cervello e che il fenomeno della coscienza e della vita è un processo dinamico*⁴⁵⁷, allora indagare questo processo e prenderne coscienza in un'ottica di potenziamento e miglioramento delle nostre azioni e delle risposte irriflesse, ci sembra quanto mai necessario. La posizione 'enattiva' della cognizione non si contrappone alla visione pragmatista della conoscenza, perché il promuovere l'esercizio delle capacità riflessive, della consapevolezza del nostro muoverci, non significa "frammentare il mondo per fissarne i pezzi acquisiti in una norma

⁴⁵⁵ A. Noë, *Perché non siamo il nostro cervello. Una teoria radicale della coscienza*, Raffaello Cortina, Milano, 2010, p. XV (I ed., Id., *Out of Our Heads: Why you are not your brain and other lessons from the biology of consciousness*, Hill & Wang, New York 2009, p. XIII). La posizione di Noë si pone sulla scia del pensiero inaugurato da H. Maturana e F. Varela che esprime proprio il superamento della concezione rappresentazionale affermando la spontaneità e la situatività della cognizione generata dai processi autopoietici dell'organismo. Cfr. H. Maturana, F. Varela, *L'albero della conoscenza. Un nuovo meccanismo per spiegare le radici biologiche della conoscenza umana*, Garzanti 1987; Id., *Autopoesi e cognizione. La realizzazione del vivente*, Marsilio, Venezia 1985.

⁴⁵⁶ Sulla relazione tra riflessività, rappresentionalità e cognizione 'enattiva' (pre-riflessiva) dell'esperienza del mondo si veda l'interessante saggio di R. Spagnuolo Vigorita, *Immediato potere di escogitare. Per una 'ecologia' del corpo senza rappresentazione*, in «ScienzaeFilosofia», N°19, 2018. Online: https://www.scienzaeFilosofia.com/2018/07/08/immediato-potere-di-escogitare-per-una-ecologia-del-corpo-senza-rappresentazione/#_ftn1.

⁴⁵⁷ Cfr. A. Noë, *Perché non siamo il nostro cervello*, cit., p. XV.

estranea al divenire dell'azione"⁴⁵⁸, bensì rappresenta una modalità efficace di attivazione delle potenzialità del corpo che con Spinoza, possono rivelarsi ed emergere solo dal dialogo mente-corpo. Nessuna prevalenza del pensiero sul sentire, perché l'uno nasce dall'altro e viceversa. A questo riguardo non bisogna temere che la consapevolezza del proprio muoversi nell'esistenza possa svalorizzare le capacità inconsce del pensiero, al contrario, potenziando l'agire del corpo facilitiamo l'emersione di quell'*ignoto del corpo*⁴⁵⁹ offuscato dall'abitudine, impedendogli di perseverare in comportamenti alienanti e anestetizzanti.

Se, come afferma Merleau-Ponty riprendendo Husserl

la visione e il movimento sono modi specifici di riferirci a degli oggetti, e se, attraverso tutte queste esperienze, si esprime una funzione unica, tale funzione è il movimento d'esistenza, che non sopprime la diversità radicale dei contenuti: infatti, non li collega assoggettandoli tutti a un «io penso», ma orientandoli verso l'unità intersensoriale di un «mondo»⁴⁶⁰,

da ciò non deriva necessariamente che questo 'movimento dell'esistenza' non possa essere affinato nella sua percezione attraverso pratiche di consapevolezza cinestesica o, per dirla con Shusterman, somaestetica.

Anche la danza, sia nelle forme performative e professionali che 'educative' e sociali si nutre e si vivifica proprio attraverso il continuo allenamento del corpo a riprendere, ogni giorno, da capo, e con rinnovata curiosità, le abitudini acquisite.

Una costante attenzione al sentire cinetico e percettivo della corporeità non irrigidisce le nostre facoltà, ma al contrario ne mantiene aperte, moltiplicandole, le possibilità espressive e comunicative.

2.5 Jan Patočka: il movimento esistenziale tra fenomenologia e azione

Come ha affermato non molto tempo fa un noto pensatore: «Dasein [...] ist immer [...] unterwegs»; ma come potrebbe trovarsi in cammino un essere che non compie movimento? E ancora, credo che esista una certa comunanza tra il movimento oggettivato e il movimento della nostra vita. Essa ci permette di utilizzare per entrambi la stessa espressione: entrambi sono corporei, poiché davvero si realizzano tra le cose. Il movimento della nostra vita è, nelle sue componenti più evidenti, un movimento corporeo. È soltanto in base al movimento del nostro corpo

⁴⁵⁸ R. Spagnuolo Vigorita, *Immediato potere di escogitare*, cit.

⁴⁵⁹ Ivi, p. 29, in riferimento a G. Deleuze (1981), *Spinoza. Filosofia pratica*, tr. it. Guerini e Associati, Milano 1991.

⁴⁶⁰ M. Merleau-Ponty, *Fenomenologia della Percezione*, cit., pos. 3246.

e in correlazione con esso che possiamo comprendere il contatto percettivo con le cose, il quale non consiste in alcun caso in un riflesso passivo degli oggetti. Si tratta anzi della risposta a un io attivo, capace di orientarsi grazie al controllo che esercita sul suo stesso corpo⁴⁶¹.

La tematizzazione del corpo e del movimento in ambito filosofico-fenomenologico trova nel filosofo ceco Jan Patočka, allievo di Husserl e di Heidegger, uno sviluppo che a noi pare di estrema importanza per approfondire e proseguire la nostra riflessione in un'ottica estetico-pragmatista dell'arte performativa e corporea contemporanea.

Colpisce, come già accennato precedentemente, che il suo pensiero articolato e profondo sulla corporeità quale agente di creazione e attivazione della spazialità, sia scarsamente preso in considerazione da chi si occupa di filosofia del corpo e della danza⁴⁶².

Cercheremo quindi di andare a scandagliare dove la sua filosofia, che ha come tema principale il movimento e il corpo, considerati come parte dell'intero processo esistenziale, possa essere portato a sostegno di alcune delle tesi finora esposte.

Azzardiamo l'ipotesi che alcuni dei temi della filosofia patočkiana che approfondiscono l'aspetto della cinesi e della relazionalità in un ottica di superamento della soggettività/individualità per aprirsi al mondo sociale e naturale, possano essere accostati a una visione estetica 'pragmatista', nel senso di una messa in valore dell'attività cosciente del corpo nell'esperienza della vita e così fungere da ponte di collegamento con il pensiero filosofico-estetico contemporaneo che si inserisce nel filone post strutturalista, con particolare riferimento a Jean-Luc Nancy⁴⁶³, per tornare a definire la dimensione e il ruolo delle arti performative e dell'arte della danza in particolare, quali strumenti educativi estetico-somatici per lo sviluppo e il miglioramento del nostro vivere in comune.

La filosofia patočkiana che si sorregge sull'idea di un legame inscindibile tra movimento, esistenza e corporeità⁴⁶⁴ considerata quale dimensione ontologica

⁴⁶¹ J. Patočka, *Il mondo naturale e il movimento dell'esistenza umana*, a cura di M. Barcaro e F. Grigenti, Mimesis, Milano 2022, ed. Kindle, p. 55.

⁴⁶² Interessanti approfondimenti sulla fenomenologia in relazione alla danza che includono il pensiero di J. Patočka, cui faremo riferimento in questo capitolo, in R. Bigé, *Le poids vivant. Vers une phénoménologie du mouvement dansé*, in S. Camilleri & J.-S. Hardy, *Ens mobile. Conceptions phénoménologiques du mouvement*, Peeters, 2018; Id., *Ce que la phénoménologie peut apprendre de la danse. Straus, Merleau-Ponty, Patočka*, in «Recherches en Danse», n° 5, 2016, <https://doi.org/10.4000/danse.1394>; K. Van Dyk, *Usages de la phénoménologie dans les études en danse*, in «Recherches en danse» n° 1- 2014, <https://journals.openedition.org/danse/607>.

⁴⁶³ Il discorso sulla concezione della danza e dell'arte contemporanea di J.-L. Nancy sarà trattato al cap. 3.

⁴⁶⁴ Cfr. E. Pagni, *Movimento e corporeità in Patočka: le origini aristoteliche del concetto di movimento ontologico*, in «Chiasmi International», 2014, Mimesis pp. 501-518, <http://digital.casalini.it/2977984>. Scrive Pagni: "Il movimento dell'esistenza assume in Patočka una dimensione ontologica fondamentale in

fondamentale, è infatti volta all'uscita da una dimensione soggettivistica e individualistica del corpo-soggetto, come era stata fino a quel momento tematizzata dalla fenomenologia⁴⁶⁵, per approdare a un corpo vivo in movimento che si apre al mondo, spostando il proprio centro d'orientamento, il punto di riferimento primario, da sé stesso alla terra⁴⁶⁶, al mondo.

Per cercare di delineare in maniera sintetica le sue complesse tematizzazioni, faremo particolare riferimento ad alcuni testi che ne raccolgono il pensiero⁴⁶⁷: *Body, Community, Language, World*⁴⁶⁸, tradotto dal ceco in lingua inglese da Erazim Kohák, che raccoglie venti lezioni che il filosofo ceco tenne a Praga nel semestre 1968 -1969⁴⁶⁹; *Lo spazio e la sua problematica*⁴⁷⁰, che vede un'approfondita tematizzazione del corpo quale agente e creatore della spazialità; *Il mondo naturale e il movimento dell'esistenza*

quanto fattore determinante per il darsi e il divenire attuale dell'esistenza, la quale trova proprio nella corporeità il fondamento ultimo della sua manifestazione", p. 281.

⁴⁶⁵ Patočka tematizzerà il concetto di fenomenologia asoggettiva, perno su cui ruoterà tutta la sua riflessione, in due saggi: *Il soggettivismo della fenomenologia husserliana e la possibilità di una fenomenologia 'asoggettiva'*; *Il soggettivismo della fenomenologia husserliana e l'esigenza di una fenomenologia asoggettiva*, in J. Patočka, *Che cos'è la fenomenologia? Movimento, mondo, corpo*, trad. it. di G. Di Salvatore, Campostrini, Verona 2009. pp. 269; 303-304. Sulla curvatura asoggettiva della filosofia patočkiana si veda M. Smargiassi, *Fenomenologia asoggettiva e corporeità in Jan Patočka*, in «*Dialegesthai*», n° 17, 2015. Online: <https://mondodomani.org/dialegesthai/>.

⁴⁶⁶ Vedremo in seguito la tematizzazione del triplo movimento dell'esistenza di cui il primo è proprio il 'radicamento alla terra' da cui il corpo coglie le sue coordinate di orientamento nel e verso il mondo. Patočka definisce, infatti, la terra "ciò su cui si fonda l'azione orientata e orientante [...] indispensabile radicamento di ogni nostra azione [...] orizzonte naturale nei cui confronti [...] assumiamo in ogni istante un atteggiamento o una posizione". In, J. Patočka, *Il mondo naturale e la fenomenologia*, a cura di A. Pantano, Mimesis, Milano 2003, pp. 97-98.

⁴⁶⁷ Com'è noto di Patočka, oltre alla sua tesi di abilitazione, *Il mondo naturale come problema filosofico*, scritta nel 1936, poche sono le pubblicazioni in vita. Estromesso dalla vita accademica sia dal regime nazista che da quello comunista del secondo dopoguerra, il 'Socrate di Praga' elaborò e sviluppò il suo pensiero essenzialmente attraverso la trattazione orale nelle sue lezioni universitarie, nelle conferenze e nei seminari clandestini.

⁴⁶⁸ J. Patočka, *Body, Community, Language, World*, tr. by E. Kohák, Open Court, Chicago and La Salle, Illinois, 1998.

⁴⁶⁹ Cfr. Iván Ortega Rodríguez, *Introducción a las lecciones XVII-XX*, pp. 12-17, in Patočka J., *Lecciones XVII-XX: cuerpo, comunidad, lenguaje, mundo*, cit., pp. 18-47. Online: https://www.academia.edu/65633447/Introducci%C3%B3n_a_las_Lecciones_XVII_XX_Cuerpo_comunidad_lenguaje_mundo. Come specifica Rodríguez, queste lezioni segnarono la ripresa della docenza del filosofo ceco dopo un allontanamento ventennale dalle aule universitarie in seguito al suo rifiuto di aderire al partito comunista cecoslovacco. Il testo è stato redatto a partire dagli appunti di un gruppo di assistenti, in particolare Jiří Polívka, Jaromír Kučera, Jiří Michálek, Ivan Chvatík, Miloslava Volková, Josef Vinař e Marika Křištofová. Il testo così formato fu pubblicato per la prima volta nel 1983 nel quarto volume dell'edizione *samizdat* delle opere di Patočka, *Přirozený svět a pohyb lidské existence*.

⁴⁷⁰ J. Patočka, *Lo spazio e la sua problematica*, a cura di F. Bonincalzi, Mimesis, Milano-Udine 2014.

umana⁴⁷¹, recente edizione italiana de, *Le monde naturel et le mouvement de l'existence humaine*, pubblicato nel 1988; *Il mondo naturale e la fenomenologia*⁴⁷².

2.5.a Il corpo e il movimento della vita (movimento, esistenza e corporeità)

*Il movimento è dunque l'origine e la ragione della comprensione del mondo, dell'integrità del suo senso*⁴⁷³.

Le lezioni raccolte in *Body, Community, Language, World*, offrono una presentazione organica e matura del pensiero fenomenologico di Patočka, e sono articolate in due sezioni principali, la prima incentrata sul tema della corporeità in relazione allo spazio e all'esperienza personale, la seconda sull'*essere nel mondo*. Come sottolineato da James Dodd nella prefazione, la riflessione è volta, nel complesso, a delineare una 'fenomenologia del movimento'⁴⁷⁴, che a partire dalla ripresa dei temi fondamentali di Husserl e Heidegger, accogliendo gli sviluppi sulla corporeità di Merleau-Ponty e in particolare di Fink⁴⁷⁵, afferma una dimensione trans-soggettiva della fenomenologia dove siamo chiamati a considerare la nostra corporeità come parte

⁴⁷¹ J. Patočka, *Il mondo naturale e il movimento dell'esistenza umana*, cit. Si tratta di una raccolta di testi redatti a partire dalla metà degli anni Cinquanta fino al 1976 che furono pubblicati in francese nel 1988 a cura di Erika Abrams con il titolo, *Le monde naturel et le mouvement de l'existence humaine*, volume 110 della collana Phaenomenologica (Kluwer Academic Publishers). Come sottolineato nella prefazione dell'edizione italiana, si tratta di testi apparsi in edizione clandestina, *samizdat*, a Praga tra il 1976 e il 1980.

⁴⁷² J. Patočka, *Il mondo naturale e la fenomenologia*, a cura di A. Pantano, Mimesis, Milano 2003.

⁴⁷³ J. Patočka, *Che cos'è la fenomenologia. Movimento, mondo, corpo*, a cura di G. Di Salvatore, Verona 2009, p. 50. (in riferimento a J. Patočka, *Significato filosofico della concezione aristotelica del movimento e ricerche storiche dedicate al suo sviluppo*, 1964).

⁴⁷⁴ J. Dodd, *Editor's Introduction*, in J. Patočka, *Body, Community, Language, World*, cit., p. XI.

⁴⁷⁵ Eugen Fink, (Costanza 1904 - Friburgo 1974). Formato alla scuola fenomenologica di Edmund Husserl suo assistente privato e stretto collaboratore (curò le pubblicazioni di 'Meditazioni cartesiane e 'La crisi delle scienze europee e la fenomenologia trascendentale'), gli succedette, dopo Heidegger, alla cattedra di filosofia di Friburgo dove insegnò fino alla morte. Passando per l'elaborazione fenomenologica di Heidegger, che ripensava alcuni dei principi fondamentali della fenomenologia trascendentale per approdare all'analitica del *Dasein* di Essere e Tempo, Fink elaborò un pensiero autonomo e una posizione teoretica personale. Già con l'opera *Riflessioni sulla protostoria ontologica di spazio-tempo-movimento* (1957), approfondisce i concetti cosmologici essenziali del tempo, dello spazio e del movimento, che riteneva non adeguatamente inquadrati dai suoi predecessori, per affermarne il valore ontologico, che si pone a fondamento di ogni apparizione dell'essere del mondo. L'apparire fenomenico non è solo qualcosa che pertiene alla relazione del soggetto con le cose, bensì si fonda su una base originaria e primordiale, su cui *le cose* si profilano spazialmente e temporalmente entro la totalità onnicomprensiva del mondo. Il riconoscimento del mondo e la primarietà della nostra relazione con esso, attraverso il movimento dell'esistenza, sarà il tema su cui si impegnerà il pensiero di Patočka. Sulla biografia e i fondamenti filosofico-pedagogici di Fink si veda E. Fink, *Introduzione alla pedagogia sistematica*, a cura di Virgilio Cesarone e Claudio Crivellari, Morcelliana, Brescia 2019, (I ed., E. Fink, *Grundfragen der systematischen Pädagogik*, Rombach+Co GmbH © Verlag Karl Alber part Verlag Herder GmbH, Freiburg im Breisgau 1978); G. Baptist, *Le finestre di Eugen Fink*, in «Kainos», n° 1, 2001, online: <http://www.kainos.it/Pages/Artdisvela04.html>.

integrata e integrante del mondo in cui stiamo, agiamo, percepiamo e conosciamo. In particolare, ciò che a noi più interessa del suo discorso è l'aspetto mobile e dinamico che comprende il corpo e l'esistenza. Il corpo, per il filosofo praghese, non è il substrato, *hipokeimenon*, su cui e con cui si costruisce il senso del mondo, ma, essendo attraversato da una potenza/ energia che lo dinamizza e lo costituisce nella sua unitarietà, è un ente in continua trasformazione, benché mantenga una certa impronta originaria che perdura salvaguardando la propria singolarità. La stessa energia che lo attraversa è quella che muove l'esistenza di tutti gli esseri nel mondo. Il suo punto di partenza è la concezione ontologica della *dynamis* in Aristotele, cioè del movimento quale realizzazione di potenzialità/possibilità nell'esistenza, anche se la sua posizione non vi aderisca completamente. La visione aristotelica è, infatti, quella di una potenzialità che produce cambiamenti di stato a partire, però, da una base immutabile e che procede di determinazione in determinazione, secondo una serie di successive risposte alle possibilità che si presentano come raggiungibili. Il suo movimento, non è, dunque, completamente libero in quanto sempre caratterizzato da un substrato che permane uguale.

Aristotelian *dynamis* is always perceived in relation to some substrate that makes change possible. Its presupposition for change in a persisting substrate, the precondition of change is a changeless something [...]. By understanding movement in terms of the substrate's capacity for passing from determination to determination, Aristotle objectifies movement, making it into something that requires an objective bearer to make its dynamic aspect possible⁴⁷⁶.

Patočka, invece, concepisce l'esistenza come parte di un *processo* di realizzazione in cui il movimento è una continua proiezione verso nuove possibilità che consentono di oltrepassare la datità presente: l'ente si realizza interamente nel movimento includendo anche il substrato⁴⁷⁷.

To understand the movement of human existence, for that we need to radicalize Aristotle's conception of movement. The possibilities that ground movement have no preexisting bearer, no necessary referent standing statically at their foundation, but rather all synthesis, all inner interconnection of movement takes place within it alone. All inner unification is accomplished by the movement itself,

⁴⁷⁶ J. Patočka, *Body, Community, Language, World*, cit., p. 154.

⁴⁷⁷ Cfr. I. Ortega Rodríguez, *Introducción a las lecciones XVII-XX*, cit., p. 13. Rodríguez sottolinea quanto la considerazione patočkiana che considera anche il substrato, *hipokeimenon*, quale parte attiva del movimento dell'ente corpo, la cosiddetta 'radicalizzazione aristotelica', sia da attribuire specificamente alla lettura francofona di Patočka e in particolare ai lavori di Renaud Barbaras con particolare riferimento a R. Barbaras, *Introducción a una fenomenología de la vida*, Encuentro, Madrid 2014, pp.138-193.

not by some bearer, substrate, or corporeity, objectively understood. Corporeity is a part of the situation itself in which the movement takes places, it is not a substrate sustaining some determinations in which it finds itself one moment and not the next. A movement of this kind is also a *dynamis*, a possibility being realized transiting into reality, but it is not a possibility belonging to something that is not yet present and that can take the given into itself and forge it into a unified meaning⁴⁷⁸.

Tuttavia, malgrado questa differenza sostanziale, il filosofo ceco riconosce che il suo pensiero si ispiri e prenda forza dalla posizione aristotelica in quanto ne assorbe il concetto di *psychē*, intesa come movimento che rende possibile la *physis*, intesa quale forza dell'essere animale vivente⁴⁷⁹. In un circolo di *potenza e atto* infatti “*movement renders possible the physis of that being which is the source of movement and of the rest*”⁴⁸⁰.

La *psychē* è dunque parte attiva della *physis*, rappresentando la sorgente del movimento. Niente a che vedere con l'idea di un'*anima* relegata in una sfera separata e trascendente, essa è invece una forza corporea diffusa, *estesa* potremmo dire con Nancy⁴⁸¹, è una *dynamis* consustanziale al corpo che consente e informa il movimento: “*for Aristotle, psychē is what sustains an animate being in a particular kind of movement – psyche is in that movement*”⁴⁸². Il movimento che per le piante si manifesta nella crescita, nella maturazione dei frutti e nella degenerazione, per gli esseri umani, invece, è un continuo succedersi di movimenti individuali che costituiscono il senso unitario del movimento vitale che si dispiega dalla nascita alla morte. Si tratta di un muoversi orientato dalle facoltà dell'*aisthesis*, dell'odorato, del toccare, e della sfera sensorimotoria, infatti “*All compartments, all functions together constitute the unitary line of a vital movement*”⁴⁸³.

Aristotele distingue due dimensioni separate nell'esistenza: quella che comprende l'intera linea dell'esistenza dalla nascita alla morte e quella costituita dai movimenti e comportamenti individuali considerati, però, quali meri cambiamenti di stato. Patočka vuole, invece, superare questa duplicità. Per raggiungere il suo scopo mette in correlazione la concezione aristotelica con la filosofia dell'esistenza di Heidegger e, dall'integrazione delle due, tematizza l'esistenza a partire dal movimento.

⁴⁷⁸ J. Patočka, *Body, Community, Language, World*, cit., p.146-147.

⁴⁷⁹ Ivi, p. 154 (in riferimento a Aristotele, *De Motu Animalium*).

⁴⁸⁰ *Ibidem*.

⁴⁸¹ Anche J.-L. Nancy fa riferimento al 'De Anima' di Aristotele per tematizzare il suo 'corpus' ontologico. Cfr J.-L. Nancy, *Corpus*, cit., pp. 21-26.

⁴⁸² J. Patočka, *Body, Community, Language, World*, cit., p.155 (in riferimento a Aristotele, *De Anima* 415b10-12).

⁴⁸³ *Ibidem*.

Il punto di incontro è focalizzato nella corporeità vivente, è qui che ha luogo il dispiegarsi dell'esistenza in movimento. Come ben espresso da Saverio Alessandro Matrangolo, per Patočka "il corpo costituisce dunque il carattere ascrittivo fondamentale della nostra esperienza percettiva, di quel vissuto originario in quanto proto-movimento *dinamico* che ci pone nel mondo, fra le cose"⁴⁸⁴. Infatti "*The primordial dynamism, as we experience it, characterizes the spatiality of our physical presence*"⁴⁸⁵.

Il corpo è per il filosofo ceco il luogo in cui l'esistenza si 'integra' pienamente' nel mondo, il luogo in cui l'esistenza si manifesta, non in quanto mera realizzazione della soggettività individuale⁴⁸⁶, bensì in quanto espressione del compiersi, sempre in atto, del *processo* esistenziale nel mondo.

Lived corporeity is precisely something living, a part of life, of the vital process and so is itself a process, not only something at the base of the process of living but its condition in a sense wholly different from that of a hypokeimenon [...]. To understand existence as a movement means to grasp humans as beings in and of the world⁴⁸⁷.

Gli esseri umani non sono solo esseri che comprendono il mondo, come secondo la visione heideggeriana⁴⁸⁸, ma sono parte, integrata e integrante del processo del mondo.

Il movimento, inteso quale movimento d'esistenza, è ciò che rende comprensibili, nel realizzarle, le stesse possibilità dell'esistenza. Come sottolinea Ortega Rodríguez, la sua concezione dell'*esistenza come movimento, nel senso di cambiamento o divenire, quale entità che esiste realizzando possibilità, che è l'esistenza corporea, deve essere intesa come un movimento di costituzione*⁴⁸⁹. Si tratterebbe, dunque, di un'*audacia filosofica*⁴⁹⁰, che mettendo in dialogo la filosofia di Aristotele⁴⁹¹ con quella di

⁴⁸⁴ S. A. Matrangolo, *Fenomenologia e Storicità in Jan Patočka*, tesi di dottorato, Università degli Studi di Bergamo, A.A. 2011-2012, p. 104.

⁴⁸⁵ J. Patočka, *Body, Community, Language, World*, cit., p. 41.

⁴⁸⁶ Patočka esprime sia la necessità di superare il soggettivismo coscienziale *assoluto* di Husserl, che pur superando il dualismo cartesiano si mantiene sul piano di un idealismo intersoggettivo trascendentale, sia la tematizzazione della corporeità di Heidegger considerata troppo superficiale. In riferimento a Husserl scrive "Husserl's conception is not a dualism but an idealism of transcendental intersubjectivity. An object, nature, is the unitary object of our intention, but without that living reality which belongs only to a living subject", in J. Patočka, *Body, Community, Language, World*, cit., p.174. In riferimento a Heidegger scrive "Heidegger does not deny corporeity, he does not deny that we are also objectively among objects, but he does not analyze it further, does not recognize it at the foundation of our life which it is" in *ibidem*.

⁴⁸⁷ *Ivi*, p. 155.

⁴⁸⁸ Cfr. J. Patočka, *Body, Community, Language, World*, cit., p. 128. "*Dasein has a constant structure. This entire structure pivots on self-understanding and understanding thing*".

⁴⁸⁹ I. Ortega Rodríguez, *Introducción a las lecciones XVII-XX*, cit., p. 13.

⁴⁹⁰ *Ibidem*.

⁴⁹¹ Sulla rilevanza filosofica del rapporto dinamico e co-essenziale tra essere e movimento di ascendenza aristotelica, si veda anche E. Pagni, *Movimento e corporeità in Patočka*, cit., p. 281.

Heidegger, tematizza il corpo quale ‘ente speciale’ che, appunto, compendia sia gli aspetti dell’esistenzialismo fenomenologico che gli aspetti del divenire aristotelico. La corporeità è un *ente che comprende sé stesso realizzando possibilità*⁴⁹².

Volendo andare più in profondità nella tematizzazione del corpo in relazione al fenomeno della sua collocazione tra le ‘cose’ del mondo, Patočka afferma la completa integrazione del corpo nel mondo, in una condizione dinamica che ci rende *esseri spaziali nella spazialità*⁴⁹³. Il corpo vivente, esistente, è, quindi, anche la preconditione per ogni esperienza inerente alla natura materiale⁴⁹⁴.

Analizzando il pensiero di Maine de Biran, sottolineando l’importanza della sua tematizzazione dell’*effort* (impulso al movimento che è coscientemente sentito dall’Io corporeo), sia quale sensazione muscolare che come cosciente volontà d’azione, si accorda con l’affermazione del filosofo francese secondo cui “noi siamo primordialmente soggetti attivi che esercitano *effort*”⁴⁹⁵.

Questa energia soggettiva è ciò che *proiettandoci* nel mondo lo modifica: la nostra presenza corporea in movimento apporta cambiamenti nel mondo⁴⁹⁶. Si tratta di una forza capace di conoscere, di fare luce sul mondo, restituendo chiarezza alla nostra esperienza sensibile. La sensibilità è dunque un campo aperto, come anche gli studi di fisiologia dimostrano, anche se, ammonisce Patočka, bisogna far attenzione a non ridurre il complesso ambito sensoriale, consustanziale al nostro corpo vivente, a mero sistema meccanico guidato e regolato da associazioni e riflessi. La nostra *energia* che comprende l’intero ambito delle capacità e funzioni sensoriali, deve essere considerata come un’unità integrata e vitale⁴⁹⁷.

Assumendo le argomentazioni dei filosofi della fenomenologia (Heidegger, Sartre e soprattutto Merleau-Ponty), che a partire dalle tematizzazioni dello Husserl delle *Ideen*

⁴⁹² Cfr. J. Patočka, *Body, Community, Language, World*, cit., p. 128.

⁴⁹³ Ivi, p. 176. “We showed that the ongoing self-integration into the world, which make us spatial and in space, takes place by means of our subjective corporeity in the strongest sense of the word”.

⁴⁹⁴ Ivi, p. 177. “The phenomenon of the subjective body, the existing body which is the precondition of all experience of thing, of material nature”.

⁴⁹⁵ Cfr. J. Patočka, *Body, Community, Language, World*, cit., p. 25. “Awareness of effort is not peripheral impression, it cannot be reduced to mere sensation. Maine de Biran does not thereby deny muscular impressions, dependent on the conditions of our sensitivity [...] In the case of effort, the stimulus is not external force to which this power (effort) is subordinate. We are primordially an active I, exercising effort” (in riferimento a Maine de Biran, *Mémoire sur la décomposition de la pensée*, vol.1, pp. 54-55; Maine de Biran, *Essai sur les fondements de la psychologie*, pp. 189-203. Non possiamo, a questo proposito, non fare un collegamento con la tematizzazione dell’*Effort* di Laban cui abbiamo più volte fatto riferimento. Cfr. par. 1.4.

⁴⁹⁶ “Projecting into the world means affecting the world. We can bring about changes in the world through our bodily presence, our motions”, in J. Patočka, *Body, Community, Language, World*, cit., p. 37.

⁴⁹⁷ *Ibidem*.

II, riconoscono il corpo quale entità non oggettivabile e quale punto-zero della nostra percezione e conoscenza del mondo, Patočka tematizza il corpo quale oggetto affettivo, sensibile e cinestetico. Ma soprattutto, la sua è una concezione incentrata sulla considerazione della *situazionalità* della dimensione corporea: il corpo è un *oggetto situazionale*, che incarna spazialmente e temporalmente l'evento attuale di cui si è parte distanziandosene al contempo.

Our body is a moment of a situation in which we are; it is not a thing. Just as a situation is a moment in a sequence of events with a definite structure and field of action, so our body is always a moment in an impersonal situation. Because our body is a situational concept, it has also the traits of human situation as such, that is, we cannot speak of it without noting that it places us in a certain reality which is already present while at the same time lifting us out of it, in a way distancing us from it⁴⁹⁸.

La nostra temporalità-spazialità incorporata ci rende, perciò, al contempo immanenti e trascendenti alla realtà in cui siamo.

Infatti la nostra percezione della realtà si esplica attraverso due distinte modalità: una, quella del toccare, legata al sentire presente e attuale; l'altra, che appartiene alla sfera della visione, ma comprende anche ciò che non vediamo e non percepiamo con i sensi⁴⁹⁹, inerisce anche al non-presente, a *ciò che sta già da sempre sullo sfondo*⁵⁰⁰, e che si colloca nello spazio delimitato dall'orizzonte, lo spazio dell'*inattualità attualizzabile, della totalità che è qui anche se non è percepita, [...] del presente e del non presente dell'attuale e dell'inattuale di ciò che è reso familiare e di ciò che è estraneo*⁵⁰¹.

Le 'percezioni' della seconda modalità appartengono, dunque, a un'esperienza che sta nello *sfondo*, la cui manifestazione è tuttavia sempre possibile. Esse testimoniano per Patočka l'esistenza di una 'presenza originaria' che costituisce la *datità della totalità*.

Una presenza originaria che non deriva dal pensiero o dal ricordo, il quale è sempre puntuale e circoscritto, ma appartiene a una sfera *non* percettivo-corporea, quella dell'orizzonte⁵⁰², che è appunto la dimensione della totalità da cui gli enti, che esistono originariamente, appaiono, spostandosi dallo sfondo e venendo in primo piano, per poi

⁴⁹⁸ Ivi, p. 27.

⁴⁹⁹ Cfr. J. Patočka, *Lo spazio e la sua problematica*, a cura di F. Bonincalzi, Mimesis, Milano 2014, p. 56. "Mentre lo spazio tattile è essenzialmente un nucleo senza periferia, lo spazio visivo è piuttosto una periferia senza nucleo. Il campo cinestesico-tattile dona le cose solo finché esse sono in contatto con me; al contrario lo spazio visivo dona l'ambiente senza di me".

⁵⁰⁰ J. Patočka, *Il mondo e la fenomenologia*, a cura di A. Pantano, Mimesis, Milano 2003, p. 92.

⁵⁰¹ Ivi, p. 93.

⁵⁰² L'orizzonte per Patočka è una categoria-metafora centrale. Si veda più avanti anche alla nota 465.

scompare di nuovo. Infatti “nell’orizzonte non c’è la cosa quale è vista bensì anche quale è non vista”⁵⁰³. Insomma, noi possiamo percepire la realtà con i sensi, a partire dal sentire-toccare, che ci dà la dimensione del vicino e del lontano, che ci orienta nel mondo a partire dal nostro *corpo proprio*, merleau-pontyanamente inteso, ma anche figurarci, anticipandolo, ogni aspetto non attuale.

La nostra coscienza del mondo si giocherebbe dunque nel riconoscere questo movimento dell’apparire degli enti, della loro singolare percezione in relazione alla corporeità, ma anche nella consapevolezza di una totalità del mondo che si dispiega spazialmente e temporalmente. Come afferma il filosofo ceco, se la tattilità inerisce alla sfera della nostra orientazione spaziale, la visione ci proietta nello spazio offrendoci una più ampia possibilità di orientarci nel mondo. Se insieme alla spazialità consideriamo la temporalità che a essa è compresente, vediamo come il nostro orientamento si manifesti *come essere situato*⁵⁰⁴. A questa condizione che ci consente l’anticipazione degli eventi e la loro prefigurazione, ineriscono le facoltà della fantasia, del ricordo, dell’espressione verbale⁵⁰⁵.

Con Patočka, possiamo quindi pensare che, insieme a queste, anche altre facoltà a esse strettamente legate, possano concorrere a una comprensione ancora più piena della nostra esistenza, come quelle che accompagnano e nutrono le pratiche corporee dell’arte.

Esse infatti, collaborando all’intensificazione delle nostre capacità sensibili, contribuiscono all’accrescimento della nostra partecipazione alle cose del mondo offrendosi come validi strumenti di apertura alla relazione e alla condivisione.

La riflessione patočkiana sulla multiforme e articolata percezione del mondo e la sua tematizzazione dell’orizzonte’ come ‘sfondo’ della realtà data, ci rimanda alle immense immagini poetiche di un altro grande praghese, il poeta R. M. Rilke

Ci sono giorni in cui tutto intorno a noi è lucente, leggero, appena accennato nell’aria chiara e pur nitido. Le cose più vicine hanno già il tono della lontananza, sono sottratte a noi, mostrate a noi ma non offerte; e ciò che ha rapporto con gli spazi lontani – il fiume, i ponti, le lunghe strade e le piazze che si prodigano -, tutto ciò ha preso dietro di sé quegli spazi, vi sta sopra dipinto come sulla seta.

R. M. Rilke, *I quaderni di Malte Laurids Brigge*

⁵⁰³ J. Patočka, *Il mondo naturale e la fenomenologia*, a cura di A. Pantano, Mimesis, Milano 2003, p. 95.

⁵⁰⁴ Ivi, p. 97.

⁵⁰⁵ *Ibidem*.

2.5.b I tre movimenti dell'esistenza

La corporeità quale luogo emblematico del dispiegamento dinamico della nostra relazione esistenziale con il mondo è dunque il tema cardine della riflessione del filosofo praghese: il movimento è la *chiave che esprime compiutamente il fenomeno dell'esistenza incorporata*⁵⁰⁶. La nostra corporeità si presenta come una forza, un dinamismo che si dirige verso le cose, verso la realtà oggettiva. Prima di tutto, afferma Patočka, c'è la 'mia disposizione affettiva' il 'come mi trovo', 'come mi sento', 'da questa base nasce la mia attività verso il mondo'⁵⁰⁷. Ma ciò che più risalta dalla sua riflessione e che a noi risuona quale suggestione danzante, è il sostare e approfondire l'aspetto cinetico dell'esistenza.

Rivolgendosi alla cosmologia fenomenologica di E. Fink⁵⁰⁸, concorda nell'accentuare la necessità di andare oltre la visione heideggeriana di un esistente essenzialmente rivolto a sé stesso, alla propria finitudine e 'gettatezza', per affermare, invece, la necessità di riconoscerci quali enti *del* mondo, e quindi di mettere in valore la realtà già data, quale sfondo e base per la nostra esistenza e per ogni nostra conoscenza.

Tematizza quindi il movimento dell'esistenza al fine di evidenziare il nostro essere parte di questa *totalità onnicomprensiva*⁵⁰⁹ che è la Natura, dove siamo, sì, enti capaci di carpire, modificare, interpretare e guidare molte delle dinamiche che la sorreggono, ma anche semplicemente e solo una parte di quella totalità che potrebbe vivere anche indipendentemente da noi. Un altro aspetto della sua riflessione che potremmo considerare come significativa anticipazione del pensiero contemporaneo che si propone il superamento dell'antropocentrismo.

Come lui stesso asserisce, per spiegare il movimento dell'esistenza con le sue varianti e diversità è necessario considerarlo fenomenologicamente lungo la direttrice di *tre movimenti fondamentali*⁵¹⁰:

⁵⁰⁶ Cfr. I. Ortega Rodríguez, *Introducción a las lecciones XVII-XX*, cit. p. 12. "En el contexto de estos análisis, el movimiento se presenta como la clave para rendir cuenta satisfactoriamente del fenómeno de la existencia incorporada".

⁵⁰⁷ Cfr. J. Patočka, *Body, Community, Language, World*, cit., pp. 47-50. Si tratta della sesta lezione intitolata "Recapitulation. Personal Situational Structures".

⁵⁰⁸ Cfr. J. Patočka, *Body, Community, Language, World*, cit., pp. 66-67 e pp. 168-169.

⁵⁰⁹ Cfr. I. Ortega Rodríguez, *Introducción a las lecciones XVII-XX*, cit., p. 14.

⁵¹⁰ J. Patočka, *Body, Community, Language, World*, cit., pp. 147-148. "I) Il movimento di affondare le radici, di ancorare un movimento istintivo-affettivo della nostra esistenza. II) Il movimento di auto-sostentamento, di auto-proiezione; il movimento del nostro venire a patti con la realtà che gestiamo, un movimento compiuto nella regione del lavoro umano. III) Il movimento dell'esistenza nel senso più stretto del termine che tipicamente cerca di conferire una chiusura globale e un significato alle regioni e ai ritmi del primo e secondo movimento". Traduzione della scrivente. Si veda anche D. Iervolino, *Patočka filosofo resistente*, in «Kainós», N° 3, 2003. Online: <http://www.kainos.it/numero3/disvelamenti/intropato.html>.

- I) The movement of sinking roots, of anchoring an instinctive-affective movement of our existence.
- II) The movement of self-sustenance, of self-projection; the movement of our coming to terms with the reality we handle, a movement carried out in the region of human work.
- III) The movement of existence in the narrower sense of the word which typically seeks to bestow a global closure and meaning on the regions and rhythms of the first and second movement.

2.5. b.1 Il primo movimento

Come lui stesso spiega, il primo movimento appartiene alla sfera istintivo-affettiva e si correla all'*originario controllo del nostro organismo, presupposto per tutte le ulteriori e più libere modalità di comportamento*⁵¹¹. Strettamente connesso al nostro passato primordiale, alla nostra posizione che è già nel mondo, caratterizza la sfera primaria in cui la nostra corporeità si radica. Indica un'istintualità affettivo-esistenziale che può sussistere anche in mancanza dello sviluppo delle successive due fasi che si sostengono su di essa. Questa dimensione che presuppone il controllo del nostro corpo, che ci orienta nel mondo e ci predispone al contatto con le cose materiali, è in parte comune a tutto il mondo animale. Tuttavia afferma Patočka:

per gli esseri umani le funzioni animali passano attraverso una rifrazione dovuta alla vita istintivamente affettiva che si svolge molto presto in un contesto prodotto dall'uomo, frutto del lavoro e della creatività umana, nel contesto di una tradizione costituita dal secondo e dal terzo movimento.

Il nostro movimento esistenziale infatti si sviluppa in forma polifonica attraverso l'interazione delle tre sfere di movimento, cosa che pur causando lo *sfuocarsi* della prima (la sfera affettivo-istintuale) ne manterrà viva e presente l'influenza sulle altre due.

Questa prima sfera di movimento, del movimento affettivo, *ci immerge nel mondo quale contesto onnicomprensivo di paesaggi* che si presenta a noi come un insieme organico. Questo movimento è quello che ci fa sentire di 'avere un mondo', non perché stia in relazione *con* o dipenda *dal* nostro lavoro, ma perché ci costituisce quale estensione

⁵¹¹ J. Patočka, *Body, Community, Language, World*, cit., p. 148.

temporale e spaziale originaria: si tratta del nucleo vitale centrale, condizione primaria della nostra stessa esistenza.

Il referente essenziale di questo movimento è la Terra su cui si ‘fonda la nostra azione orientata e orientante’⁵¹².

Essa è l’orizzonte naturale nei cui confronti noi assumiamo in ogni istante un atteggiamento o una posizione; l’alzarsi, il fare dei passi, il muoversi-presuppongono immancabilmente la terra; al tempo stesso essa produce tensione e affatica, sorregge e dà pace⁵¹³.

La terra rappresenta la nostra base sicura, Patočka la definisce espressamente quale sostrato solido, fermo, che ci nutre e ci sostiene⁵¹⁴ fin dalla nascita. È la nostra *situazione limite*, ma anche *la potenza* da cui e con cui, fin dal primo giorno di vita, iniziamo il nostro cammino di appropriazione del mondo attraverso il confronto costante con la gravità che è la prima e più pervasiva *potenza*⁵¹⁵ con cui entriamo in relazione e che ci forma e trasforma. Molteplici saranno le *contingenze* che si presenteranno, e “dei più diversi tipi: biologiche, situazionali, tradizionali (costumi), individuali (capacità)”⁵¹⁶, ma questa potenza in cui ci sentiamo poggiati e accolti, e che allo stesso tempo ci limita e delimita, è la nostra condizione primaria, che ci dà forma, sia in senso emotivo-affettivo che propriamente fisico. Seguendo Patočka potremmo quindi affermare, in una prospettiva pedagogica, che oltre l’*holding/handling*⁵¹⁷ delle braccia di chi ci sostiene nei primi mesi di vita offrendoci calore e nutrimento, sia, in primo luogo, l’accoglienza offerta dal suolo la base sicura da cui poter cominciare l’esplorazione delle nostre capacità di movimento e da cui ci avventuriamo alla scoperta del mondo.

⁵¹² J. Patočka, *Il mondo naturale e la fenomenologia*, cit., p. 97.

⁵¹³ Ivi, p. 98.

⁵¹⁴ J. Patočka, *Body, Community, Language, World*, cit., p. 149. “As moving beings, we are drawn to something that is motionless, that is eternally the unshakable ground- the earth. The earth is the referent of bodily movement as such, as that which is not in motion, which is firm”.

⁵¹⁵ Scrive Patočka: “La terra si manifesta pertanto anche come forza e potere” in J. Patočka, *Il mondo naturale e la fenomenologia*, cit., p. 98.

⁵¹⁶ J. Patočka, *Body, Community, Language, World*, cit., p. 150. “The initial existing, the first movement (just as all the movement) has not only its temporal dimension but also its fundamental situation- a boundary situation of our existence (Jaspers). In case of the first movement, that situation is contingency. Life in this sphere is determined by all manner of contingency, biological, situational, traditional (customs), individual (skills)”.

⁵¹⁷ Il tema dell’*holding*, del sostegno e del *contenimento* apportato dalle braccia di chi si prende cura del neonato e dell’*handling*, il toccare sensibile che forma e produce nell’infante il senso corporeo-epidermico di sé è tematizzato in particolar modo dal pediatra e psicoanalista britannico D. W. Winnicott (1896-1971). Si veda, D. W. Winnicott, *Sulla natura umana*, trad. Tullia Roghi, ed. it. a cura di Renata De Benedetti Gaddini, Cortina, Milano 1989; Id., *I bambini e le loro madri*, tr. it. Maria Lucia Mascagni e Renata Gaddini, Cortina, Milano 1987. Sull’argomento si segnala l’interessante approfondimento in relazione alla gravità e al *portage* del peso nella danza in C. Leroy, *Phenomenologie de la Danse*, cit. pp. 81-84.

Il nostro percorso di vita si dispiega, infatti, nel dialogo continuo con la gravità, qualità primaria della Terra, che agisce come un persistente richiamo. Il nostro sviluppo è tutto in questo gioco di rotolamenti, stiramenti e rimbalzi sulla la terra. Con la crescente consapevolezza dei nostri limiti epidermici e delle sensazioni tattili e cinestesiche che ci accompagnano nel contatto-distacco dalle cose intorno a noi, entriamo nello spazio del mondo. Il corpo dunque, se posto nelle condizioni ottimali per farlo, che sono quelle di un accudimento sicuro ed equilibrato che non costringe, ma neppure abbandona, comincia da subito il suo dialogo tonico⁵¹⁸ con il mondo. L'attrazione gravitazionale che la terra esercita sui corpi è la potenza costante che ci guida nel mondo.

La terra è soprattutto solido appoggio e fondamento per qualsiasi movimento, sia esso il nostro o quello delle altre cose. Essa è l'appoggio universale, e perciò anche il prototipo di quanto è massa, corpo, materia, è "il corpo universale" di cui tutte le cose sono in un certo senso le componenti; ne è prova il fatto che esse non sono indipendenti, ma si formano e si estinguono. Questo aspetto della terra come portatrice e referente di ogni movimento e rapporto lascia poi trapelare il fatto che la terra è potenza. La potenza è più di una forza che si manifesta occasionalmente; la potenza è qualcosa che agisce senza sosta, esercitando il "dominio" su quello che è il suo regno. La terra domina sugli elementi e sulle cose, viventi e non. Nei viventi tale dominio si manifesta in ogni loro movimento; la terra dall'asse orizzontale domina sull'asse verticale della vita⁵¹⁹.

D'accordo con Bigé⁵²⁰, vediamo in questa concezione della relazione tra l'essere umano e la terra "un'accoglienza che corrisponde all'apertura di uno spazio di movimenti possibili", che conferma la psicologia dello sviluppo di De Ajuriaguerra secondo cui la condizione esistenziale della persona neonata non è posturale, statica, né semplicemente percettiva, ma è un'esistenza cinetica. Il movimento è la condizione per il suo sviluppo, per il suo divenire persona. L'*holding* della terra è, appunto, l'apertura di uno spazio di movimento possibile.

La terra è infatti la forza che ci accompagna nel lento e 'giocato' percorso di verticalizzazione⁵²¹ che, se vissuto con i giusti ritmi nell'infanzia, ci rafforza mantenendoci in uno stato di salute e di equilibrio psicofisico che ci sosterrà per tutta la vita. Se invece sarà affrettato da convenzioni sociali e abitudini errate e non verrà

⁵¹⁸ Il 'dialogo tonico' è definito dal neuropsichiatra J. De Ajuriaguerra (1911-1993), la prima forma di contatto tra infante e *caregiver*. Con esso si inizia a costruire la propria immagine di sé e dell'altro. Si veda J. De Ajuriaguerra, *Manuale di psichiatria del bambino*, tr. it. P. Gentili, A. Marciari, Masson, Milano, 1979.

⁵¹⁹ J. Patočka, *Il mondo naturale e il movimento dell'esistenza umana*, Mimesis, ed. Kindle, p. 56.

⁵²⁰ R. Bigé, *Le poids vivant. Vers une phénoménologie du mouvement dansé*, in S. Camilleri & J.-S. Hardy, *Ens mobile. Conceptions phénoménologiques du mouvement*, Peeters, 2018, p. 263.

⁵²¹ J. Patočka, *Il mondo naturale e la fenomenologia*, cit., p. 98. "La terra domina anche sulla verticale, sulla vita che si verticalizza".

assecondato secondo i tempi naturali di uno sviluppo armonioso e ‘libero’⁵²², potrebbe generare gravi disfunzionalità nello sviluppo.

Questo ‘gioco’ con la gravità è il filo conduttore del percorso sia formativo che performativo di chi danza: lo sviluppo del movimento libero, sensibile e *sensato* è basato essenzialmente sullo studio e il miglioramento costante della relazione con la gravità, con il peso, con la tensione e il legame che il corpo sente e agisce in relazione alla terra e allo spazio in cui si muove. È questo il portato formativo e conoscitivo che la pratica della danza offre quale strumento di riappropriazione e ri-sperimentazione dei percorsi di incorporazione e di integrazione delle percezioni cinestesiche che non hanno trovato spazio sufficiente nella prima infanzia, o sono stati sostituiti da abitudini errate subentrate nelle fasi successive dell’esistenza. La danza, infatti, non solo nelle tecniche che si basano specificamente sull’appoggio e sullo scambio dinamico del peso tra danzatori come avviene nella *contact dance improvisation*⁵²³, ma in tutte le sue declinazioni, è un esercizio costante volto alla consapevolezza delle forze dinamiche gravitazionali in cui il corpo si trova a giocare la propria esistenza. Proprio da quello che Patočka tematizza quale primo movimento, originario e affettivo, da quel dialogo danzante tra il corpo e la terra, la cui energia muove ogni particella del nostro corpo, determinando il ritmo del nostro respiro e la qualità di ogni nostro movimento, nasce la danza: uno studio quotidiano e meticoloso del nostro rapportarci con il mondo, che è azione e movimento anche nella stasi, nell’ascolto silenzioso e apparentemente immobile del movimento dialogante tra ogni nostra cellula, gli elementi naturali che ci circondano e gli altri intorno a noi.

La terra infatti, sebbene rappresenti un riferimento ‘stabile’ per noi, non è una superficie immobile, è anch’essa una materia viva, una potenza la cui azione gravitazionale entra in gioco con il nostro movimento individuale determinando la nostra

⁵²² Questa nostra riflessione trova riscontro nell’approccio educativo-pedagogico della pediatra e pedagoga Emmi Pikler. Sull’argomento si veda E. Pikler, *Datemi tempo*, cit.; A. Szanto Feder, *L’osservazione del movimento del bambino*, Erickson, Trento, 2011.

⁵²³ La ‘*contact dance improvisation*’, detta anche ‘danza contatto’ è una pratica di danza sviluppata negli anni Settanta, nell’ambito della corrente della ‘post modern dance’ statunitense, dal danzatore Steve Paxton e dalla danzatrice Nancy Stark Smith. Basata sullo studio della gravità e del peso che nel passaggio da un corpo all’altro genera un movimento fluido e continuamente auto generantesi, grazie alla spinta e contropinta delle forze che si ‘scambiano’ attraverso l’appoggio/tocco con l’altro, si basa sull’ accoglienza del movimento nell’improvvisazione. Cfr. S. Paxton, *La gravité*, Contredanse, Paris 2018. Segnaliamo l’interessante e approfondita analisi della fenomenologia del movimento patočkiano in riferimento alla ‘*contact dance improvisation*’ in, R. Bigé, *Le poids vivant*, cit. p. 263-266; Sullo studio del peso e del movimento nella metodologia della *contact dance* in riferimento a S. Paxton si veda M. Sheets-Johnstone, *From movement to dance*, in, S. Ghallager e D. Zahavi, *Phenomenology and the Cognitive Sciences*, Volume 11 Number 1, Springer, 2009, pp. 39-57. Sulla ‘*contact dance*’ anche da un punto di vista storico si vedano: A. Pontremoli, *La danza*, cit., pos. 2895; C. Novack, *Contact Improvisation. Storia e tecnica di una danza contemporanea*, a cura di F. Falcone e P. Veroli, Dino Audino, Roma 2018.

postura e conformazione, così come quella di tutti gli altri elementi viventi e non che occupano lo spazio in cui siamo.

2.5.b.2 Il secondo movimento

Il secondo movimento concerne l'ambito in cui l'essere umano riproduce il proprio processo vitale attraverso il lavoro⁵²⁴. Si tratta di un movimento indispensabile alla sopravvivenza, ma non è un movimento di reale consapevolezza di sé e del mondo. Con esso l'essere umano risponde alla necessità di appropriarsi e di dare un significato pragmatico alle cose. Si tratta di un movimento di estensione, ma non in senso autenticamente esistenziale, piuttosto nel senso di un movimento di estensione *inorganica* del corpo, che fa uso, cioè, di strumenti esterni, esosomatici, per estendere le proprie capacità di azione attraverso di essi⁵²⁵.

Si tratta della sfera in cui maggiormente soggiorniamo. È il mondo in cui agiamo e produciamo, un mondo di strumenti che si riferiscono l'uno all'altro e ineriscono alle nostre possibilità di lavoro e produzione⁵²⁶. Questo movimento appartiene alla dimensione della *presenza*. Si misura con ciò che è dato, con ciò che è presente. È la dimensione della vita quotidiana in cui ci sentiamo costretti dalle contingenze, dalla 'lotta' per l'esistenza, in cui stiamo nell'inautenticità che ci deriva direttamente da quella mancanza di autocoscienza istintuale che appartiene al primo movimento. In questa sfera di movimento l'essere umano, assorbito dal lavoro, dalle sofferenze e dalla fatica non riesce a pensare una modalità diversa di esistenza, limitandosi a cercare di alleviare la propria condizione, ma senza riuscire a trasformarla. Si trova in una condizione di 'cecità', sia verso sé stesso che verso gli altri. Si tratta quindi di un'esistenza essenzialmente chiusa e ridotta a una modalità meramente funzionale.

Dimorare in questa sfera ci tiene lontani dalla consapevolezza di noi stessi e dalla possibilità di vedere oltre la contingenza, in essa siamo schiavi del nostro fare/produire.

È questa la dimensione in cui le persone soffrono maggiormente per la propria situazione esistenziale, che appare qui senza possibilità di cambiamento, pensiamo quindi

⁵²⁴ J. Patočka, *Body, Community, Language, World*, cit., p. 150. "The second movement is one by which humans reproduce their vital process (humans reproduce their life through work, not instinctually-affectively). This is a movement without which human life is not physically possible".

⁵²⁵ *Ibidem*. "The movement of self- extension is not merely one of personal or community self-extension but rather one of constituting our inorganic body, extending our existing into things".

⁵²⁶ *Ibidem*. "According to Heidegger, in this sphere of meaning our world is one of tools (Zeuge) which point to themselves and so to our possibilities of work and productivity".

che sia proprio qui che l'azione estetica e socio-pedagogica dovrebbe intensificare i propri sforzi.

Tornando un po' indietro nella nostra riflessione, se guardiamo alle ricerche sul movimento di Laban⁵²⁷, ad esempio troviamo quanto importante fosse stato il suo impegno nell'osservazione del lavoro nelle fabbriche per cercare di migliorare l'alienazione e le disfunzionalità che nascevano dalla automatizzazione del lavoro in catena di montaggio. Se con le dovute differenze trasportassimo nella contemporaneità quelle stesse osservazioni potremmo altresì applicarle alla condizione del lavoro sedentario e computerizzato.

Le nostre riflessioni si propongono proprio di mettere in evidenza quanto la proposta di attività somatiche e *coreosomatiche*, legate quindi a un movimento che porta con sé le qualità estetiche e creative della danza, possa apportare consapevolezza e miglioramento alla condizione umana attuale, risvegliando le potenzialità cinetiche e sensibili del corpo anche in relazione alla capacità di costituire nuove forme di società inclusive e aperte al dialogo e al rispetto reciproco. Questa ideale ma possibile condizione è quella che il filosofo praghese intende raggiungibile nel passaggio alla terza sfera di movimento.

2.5.b.3 Il terzo movimento

“Il terzo movimento è il movimento dell'esistenza nel vero senso della parola”⁵²⁸, afferma Patočka testualmente. Con esso raggiungiamo la piena realizzazione di noi stessi, distaccandoci da una visione dell'esistenza limitata sul particolare, per comprendervi anche tutto ciò che nei primi due movimenti era rimasto escluso. Si tratta del tentativo di superare la nostra 'terrestrità', attraverso l'integrazione degli aspetti della nostra 'finitudine' terrestre, del nostro essere situati e della nostra mortalità in un tutto vivente e interagente. L'esistenza non ci appare più come qualcosa di diviso, ma come un ente che si autocostruisce nel movimento e si comprende situato nella manifestazione del mondo come totalità.

⁵²⁷ Si veda R. Laban, F.C. Lawrence, *Effort. Economy of human movement*, Macdonalds & Evans, London 1947. In questo testo si affronta espressamente le dinamiche del movimento in ambito lavorativo industriale.

⁵²⁸ J. Patočka, *Body, Community, Language, World*, cit., p. 151.

La riflessione di Patočka si prefigge di articolare nell'essere umano, nella sua corporeità, la vitalità immanente e partecipe alla creazione del mondo con la spinta alla sua trascendenza⁵²⁹.

Nell'ultimo movimento, il movimento proprio dell'esistenza, ciò che mi preme è il fatto di vedermi nella mia essenza e possibilità più propriamente umana, nel mio carattere di essere terrestre che al contempo si relaziona con l'essere e con l'universo⁵³⁰.

In questa terza sfera di movimento l'essere umano acquisisce la possibilità/consapevolezza di poter modificare la sua relazione con il mondo e con l'universo. Come dice espressamente Patočka

tale trasformazione va di pari passo con la trasformazione di ciò che ci lega alla nostra vita propria; non si tratta di una semplice osservazione, né di una pura riflessione o contemplazione, benché queste si presentino senza dubbio come tappe sul suo cammino; ma anche qui vivere nella possibilità equivale a cogliere, a realizzare tale possibilità, si tratta dunque di una *modalità della prassi*⁵³¹.

Qui entra in gioco l'agire umano, un agire corporeo capace di sentire e interpretare, con tutte le sue facoltà, la totalità della vita in movimento, vita che si “integra nello sposalizio tra cielo e terra, disponendo la festa della loro presenza esplicita e del loro incontro”⁵³².

Infatti la terra non è il nostro unico referente.

Esiste però anche un altro referente, essenzialmente lontano, impalpabile, che il tocco di un corpo non può dominare, benché si manifesti con la sua stessa presenza, un referente a cui appartiene tutto ciò che è essenzialmente intangibile: il cielo, la luce, le luci e i “corpi” celesti, tutto ciò che è racchiuso ma non rinchiuso dal nostro orizzonte, ciò che dà all'esteriorità la forma di un'interiorità da cui siamo costantemente circondati. Così come la terra è innanzitutto colei che ci dona ogni “dove”, il cielo è innanzitutto colui che ci dona il “quando” alternando la notte e il dì, la luce e il buio in tutti i loro cicli, avventi e transizioni. Al tempo stesso, è il cielo

⁵²⁹ Cfr. I. Ortega Rodríguez, *Introducción a las lecciones XVII-XX*, cit. p. 15. Rodríguez sottolinea come questa ‘sintesi’ patočkiana che cerca di superare ‘le insufficienze’ di Heidegger e Merleau-Ponty, sia stata sottolineata in particolare da Renaud Barbaras: “según Barbaras, la noción de movimiento abriría la pista para superar las insuficiencias de Heidegger y Merleau-Ponty. El primero, a su juicio, entendió en profundidad la existencia pero habría pensado insuficientemente la vida, mientras que el pensador francés habría concebido adecuadamente el ser parte del mundo pero insuficientemente la manifestación y el distanciamiento”.

⁵³⁰ J. Patočka, *Il mondo naturale e il movimento dell'esistenza umana*, cit., p. 420.

⁵³¹ Ivi, p. 421. Corsivo della scrivente.

⁵³² *Ibidem*.

a donarci anche ogni chiarezza, ogni coscienza di ciò che è vicino, in rapporto sostanziale con ciò che è lontano: sotto la sua luce anche la terra si tinge di colori che rivelano le cose nella loro sostanza, non soltanto in vicinanza, ma anche in distanza. L'orientamento in rapporto alla terra e al cielo è il solo in grado di mostrarci che cosa sia il contatto sensibile umano e come esso sia possibile solo nel movimento di un essere del mondo capace di confrontarsi non solo con i singoli enti, ma anche con le fondamentali potenze del reale, accessibili e inaccessibili, sostanzialmente attuabili o remote e distanti⁵³³.

Patočka riprende con Fink l'idea anassimandrea di *apeiron*, secondo cui la vera infinitezza del cosmo, è assunta a principio da cui scaturiscono tutte le cose⁵³⁴ e soprattutto l'idea di una *physis-archē* (intesa aristotelicamente come forza che guida lo sviluppo naturale di ogni cosa ma anche come essere universale, come tutto/sostanza primordiale) in cui noi e le cose compariamo, emergiamo e periamo⁵³⁵.

Apparteniamo dunque a un 'intero' preesistente e limitato da un orizzonte⁵³⁶ che invita e rinvia a un infinto dove siamo insieme e con tutte le altre cose, ma in una situazione particolare perché possiamo conoscere e determinare sia la nostra localizzazione nel mondo che quella degli altri enti⁵³⁷.

Potremmo traslare il senso di questa visione e portarla all'interno della categoria del 'danzante', in cui massimamente il corpo vivo mette in opera, attraverso la creazione di forme spaziali e spaziate una dimensione esistenziale in cui l'essere è sia immanente alle cose e alla terra con le sue forze gravitazionali e cinetiche, sia tendenzialmente volto al fuori, in una trascendenza terrestre che si estende oltre i limiti dell'orizzonte. Con il terzo movimento dell'esistenza ci rendiamo consapevoli del nostro muoverci tra cielo e

⁵³³ J. Patočka, *Il mondo naturale e il movimento dell'esistenza umana*, cit., p. 92.

⁵³⁴ J. Patočka, *Body, Community, Language, World*, cit., p. 169.

⁵³⁵ *Ibidem*.

⁵³⁶ Anche il tema dell' 'orizzonte' è comune sia a Patočka che a Fink. Per E. Fink, l'orizzonte è un concetto chiave e la sua riflessione su di esso è legata alla temporalità e all'apertura del mondo dell'esperienza. L'orizzonte non è inteso solo come un confine fisico, ma come l'orizzonte temporale entro il quale ogni esperienza si svolge. In altre parole, l'orizzonte rappresenta il contesto più ampio che dà significato e possibilità di comprensione a ciò che sperimentiamo. L'orizzonte per Patočka è una categoria-metafora centrale, è la sfera della vita in cui le cose e gli eventi acquistano significato per noi, Cfr. J. Patočka, *Body, Community, Language, World*, cit., pp. 34-37; p. 43; p. 176.

⁵³⁷ "We too, belong to that whole, though in a different mode than other thing. We too, are individuated reality, belonging in a particular place in spacetime, but in such a way that we at the same time understand this localization of ourselves and of things, that is explicitly related to the whole and we understand particulars through this relatedness", in J. Patočka, *Body, Community, Language, World*, cit., pp. 169-170.

terra⁵³⁸. Come afferma A. Pantano, in questa dimensione *la vita umana si scopre come apertura e rapporto di comprensione al senso dell'essere e del mondo*⁵³⁹.

Entrare in questa sfera di movimento esistenziale significa passare attraverso un rivolgimento totale, una *scossa*⁵⁴⁰, che ci impone di assumere consapevolezza del nostro essere mortali⁵⁴¹. Questa fase di esposizione alla precarietà, al *pericolo assoluto* dove la terra non rappresenta più quel solido e sicuro appoggio, ma sembra essersi *messa alla mercé dell'abisso*⁵⁴² è quella in cui, l'essere umano, liberato dal suo autoperpetuarsi, si volge all'altro, entra in una nuova modalità esistenziale che è quella del *dedicarsi* “per appellarsi, per consegnarsi agli altri, non in vista di una semplice continuazione della loro perdita di sé, ma per trovare una comune, pura interiorità, per una reciproca compenetrazione, per realizzare il miracolo di un intimo accesso agli altri”⁵⁴³.

In questo spazio della vita ci muoviamo e conosciamo entrando in contatto con gli altri: è lo spazio della cura, in cui ci pre-occupiamo di noi stessi e delle cose cui siamo correlati. Patočka è d'accordo con Heidegger⁵⁴⁴ nel sostenere che l'essere umano si interessa dell'essere, si occupa costantemente della propria definizione nel mondo e di quella degli enti con cui entriamo in contatto, a differenza degli altri elementi naturali che sono indifferenti alla propria e altrui determinazione⁵⁴⁵.

*Non essere indifferenti è qualcosa di pratico, inerisce a ciò che facciamo*⁵⁴⁶. Con questa affermazione del nostro filosofo proviamo a ripensare il *fare* dell'arte come espressione della terza sfera di movimento pur mantenendo vive e comprendendo anche le altre due. Proviamo a pensare l'arte, e la danza quale arte del corpo in movimento per

⁵³⁸ Cfr. J. Patočka, *Il mondo naturale e il movimento dell'esistenza umana*, cit., p. 93. “E così la terra e il cielo sono in permanente contatto e in continua compenetrazione, in uno stato di reciproci richiami tali per cui sono legati l'un l'altro nell'ambiente naturale di un essere che possiede il mondo, ovvero la prossimità e la distanza, la facoltà di dominare e di desistere, la volontà attiva e la capacità di distacco”.

⁵³⁹ A. Pantano, *Una riflessione filosofica a partire dal mondo naturale*, in J. Patočka, *Il mondo naturale e la fenomenologia*, cit., p. 16.

⁵⁴⁰ A. Pantano, *Una riflessione filosofica a partire dal mondo naturale*, cit., p.17.

⁵⁴¹ “il terzo aspetto del movimento della vita è caratterizzato dall'accedere alla conquista di sé. Mediante la dedizione di sé, mediante la rivendicazione e l'assunzione della finitezza”, in J. Patočka, *Il mondo naturale e la fenomenologia*, cit., p. 69.

⁵⁴² Ivi, p. 120.

⁵⁴³ Ivi, p. 70.

⁵⁴⁴ Heidegger infatti, come ricorda Patočka, definisce l'esistenza come un esistente che nel suo esistere si comporta in relazione al suo essere. “Heidegger defines existence as an existent which in its existing comports itself with respect to its being”, in J. Patočka, *Body, Community, Language, World*, cit., p. 164, (in riferimento a M. Heidegger, *Essere e tempo*, cit., par. 4).

⁵⁴⁵ “L'essere di ogni cosa è pienamente individuato e determinato rispetto a qualsiasi altra realtà. La differenza della determinazione umana rispetto a quella degli elementi naturali è che mentre i primi sono assolutamente indifferenti alla loro determinazione (siamo noi esseri umani a determinare e individuare, catalogare le cose e la natura), i secondi, invece, non lo sono assolutamente”, in J. Patočka, *Body, Community, Language, World*, cit., p. 164.

⁵⁴⁶ *Ibidem*.

eccellenza, come pratica esistenziale e corporea che si muove nel radicamento, nella dedizione e attaccamento al contingente della quotidianità e allo stesso tempo si rende capace di distaccarsene per mettersi in relazione con il mondo nella sua complessità. In un'ottica filosofica 'asoggettiva'⁵⁴⁷, quale quella tematizzata da Patočka, consideriamo la danza quel muovere che ci permette di uscire dalla nostra mera autoreferenzialità per entrare in contatto con gli altri nel mondo. In sintonia con la definizione del terzo movimento patočkiano pensiamo il danzare come muovere corporeo attivo, "che scuotendo il radicamento oggettivo e l'alienazione nella cosificazione, permette di passare dalla vita data alla manifestazione della vita vera"⁵⁴⁸.

2.5.c Il movimento e l'incontro con l'altro per un agire relazionale

La scossa generata dal terzo movimento, che ci fa abbandonare l'atteggiamento di accettazione e credulità ingenua verso un mondo *mitologico*⁵⁴⁹, ci predispone a un atteggiamento di apertura, di scoperta, di meraviglia, di domanda. Uno spazio di libertà in cui superato "quel 'meschino' senso della vita che l'accettazione porta con sé, l'uomo si decide a tentare qualcosa di nuovo, a dare un senso a sé stesso in quella luce che gli appartiene ora come l'essere del mondo in cui esso si trova inserito"⁵⁵⁰. Si apre quindi uno spazio di pensiero, ma anche di azione, in quanto è sempre il corpo a portare con sé tutto il senso del movimento esistenziale. Si tratta di un cammino di ricerca della verità, di lotta⁵⁵¹ e di presa di coscienza della propria finitezza che

⁵⁴⁷ Con 'fenomenologia asoggettiva' Patočka intende la radicalizzazione dell'*epoché* husserliana, come estensione in senso universale della stessa. Non solo mette tra parentesi la credenza del mondo oggettivo ma anche quella relativa al soggetto. Intende, dunque, superare il soggettivismo trascendentale husserliano. Cfr. A. Pantano, *Una riflessione filosofica a partire dal mondo naturale*, in J. Patočka, *Il mondo naturale e la Fenomenologia*, cit., p. 21, in riferimento a J. Patočka, *Der Subjectivismus der Husserlshen und die Möglichkeit einer 'asubjectiven' Phänomenologie*, in, *Die Bewegung der menschlichen Existenz*, a cura di K. Nellen, Klett-Cotta, Stuttgart 1991, p. 282.

⁵⁴⁸ M. Barcaro, *Prefazione*, in J. Patočka, *Il mondo naturale e il movimento dell'esistenza umana*, cit., p. 22.

⁵⁴⁹ Cfr. J. Patočka, *Il mondo naturale e il movimento dell'esistenza umana*, cit., p. 421. In relazione alla condizione generata dal secondo movimento scrive Patočka: "Al contesto di tale comportamento afferisce anche il mito, il comportamento di rappresentazione rituale che giunge poi alla parola, alla narrazione. Non è altro che quello stesso raduno, quello stesso incontro del mondo evocato dal comportamento rituale, che però si presenta qui attraverso il mezzo trasparente della parola. Prima ancora che nasca una domanda, e con essa un'esplicita riflessione, nel mito si trova la risposta".

⁵⁵⁰ J. Patočka, *Saggi eretici sulla filosofia della storia*, tr. it. G. Pacini, CSEO, Bologna 1981, p. 73.

⁵⁵¹ "D'altro canto quel terremoto, che la vita è tenuta a sperimentare per poter diventare esistenza e riuscire ad arrendersi agli altri, indica che la lotta è qualcosa di necessariamente appartenente al movimento vitale, così come l'amore appartiene al movimento vitale che abbiamo definito come ancoraggio, e il lavoro al movimento come funzionamento volto al prolungamento di sé. Questo perché la condanna di una vita che cede alla sua alienazione è per forza di cose una sfida e una minaccia per la vita stessa; e quando si vive sotto minaccia non ci si può difendere se non con l'attacco. Qui, nella vita, la minaccia grava sulla terra, e con essa sulla potenza; e la potenza concentra i suoi sforzi sul reprimere ciò che la minaccia. Non c'è altra

non ha il senso dell'attaccamento a sé, del collegare e rapportare tutto ciò che incontriamo alla propria persona, accettata e tenacemente affermata. Il mio ente non è più definito come un essere per me, bensì come un ente nella *dedizione*, un ente che si apre all'essere, che vive in modo tale che le cose sono e si mostrano per ciò che sono, e ciò vale anche per me stesso e per gli altri. Ciò equivale alla vita nella dedizione, alla vita al di fuori di sé, che non è una semplice solidarietà di interessi, bensì un completo capovolgimento dell'interesse; non si vive più in ciò che separa e chiude, bensì in ciò che accomuna e apre, perché si tratta dell'apertura stessa⁵⁵².

Il corpo-soggetto patočkiano è un “realizzatore di relazioni”⁵⁵³, sono le relazioni tra i soggetti e le cose che generano lo spazio dell'esistenza. Lo spazio in cui siamo è *ordo coexistentiae*, spazio della co-presenza dove l'altro, il *tu* che mi interpella, “è la controparte che mi definisce per *interazione*”⁵⁵⁴. Allo stesso tempo questo essere interpellato non mi definisce solo in quanto *essere personale*, ma anche in quanto *essere spaziale*. Infatti

Nell'interpellazione personale si approfondisce la caratteristica originaria dello spazio vissuto come radicamento – si mostra che la coppia ‘là’ e ‘qui’ è inestricabilmente legata alla coppia ‘tu’ e ‘io’; che il ‘tu’, l’‘io’, l’‘egli’ e il fondamentale ‘quello’ (l'ambiente indifferenziato, l'orizzonte in generale), sono inestricabilmente legati alla stessa articolazione originaria dello spazio⁵⁵⁵.

Il nostro relazionarci all'altro e allo spazio non è, quindi, assoluto, ma dipende e si definisce ‘soltanto attraverso la sua controparte’. Quella di Patočka si presenta quindi come una concezione sistemico-relazionale dello spazio e della realtà, dove ciò che è in gioco è sempre il rapporto, il richiamo, l'interpellarsi continuo tra gli enti che si basa sull'interesse, sul bisogno, sul desiderio. “Noi esperiamo l'altro come primo soggetto di un agire di cui noi siamo anche capaci, comprendiamo l'altro dai suoi *atti* rispetto alle cose e rispetto a noi stessi”⁵⁵⁶. L'incontro e il riconoscimento dell'altro, che è contemporaneamente la determinazione dell'io in quanto soggetto corporeo, si svolge sul piano di una *tendenzialità* che è *l'intenzionalità del corpo*⁵⁵⁷: l'esperienza sensibile della corporeità, il vissuto esperienziale che tende verso l'oggetto, l'altro da sé, è

scelta, allora, se non combattere, accettando, provocando e conducendo la lotta in quanto appartenente alla sostanza stessa dell'uomo. Non si tratta di una lotta equivalente a una sorta di autoalienazione in continua estensione, bensì di una lotta correlata al suo contrario, al suo superamento. Ciò deriva dal fatto che la vita umana non è mai data, ma nella sua forma specificamente umana va conquistata, e il movimento proprio di tale acquisizione consiste in un superamento, ovvero in una lotta”, in J. Patočka, *Il mondo naturale e il movimento dell'esistenza umana*, cit., p. 64.

⁵⁵² J. Patočka, *Il mondo naturale e il movimento dell'esistenza umana*, cit., p.425.

⁵⁵³ J. Patočka, *Lo spazio e la sua problematica*, cit., p. 44.

⁵⁵⁴ Ivi, p. 73.

⁵⁵⁵ *Ibidem*.

⁵⁵⁶ *Ibidem*.

⁵⁵⁷ Ivi, p. 74.

*fondamentale per comprendere la nostra relazione originaria con lo spazio*⁵⁵⁸. Con Fink⁵⁵⁹, Patočka afferma che ‘noi diventiamo noi stessi agli occhi dell’altro’⁵⁶⁰, è nel *rispecchiamento dell’uno nell’altro*, che facciamo vicendevolmente esperienza di noi stessi. Infatti il principio che sottende alla struttura della nostra esperienza spazioso-esistenziale è basato sulle ‘qualità’ sensibili della struttura spaziale in cui ci muoviamo⁵⁶¹: nello spazio condiviso dove interagiamo con l’altro, di cui, insieme, ridefiniamo i contorni, offriamo a noi stessi e a chi ci accompagna la continuità e la completezza di ciò cui non potremo altrimenti avere contezza attraverso la sola percezione individuale.

È dunque nella co-costruzione dello spazio in cui viviamo che si definisce il senso della nostra esistenza, e la qualità del nostro agire determina la qualità delle nostre relazioni e dello stesso ambiente in cui siamo e stiamo. Lo spazio è dunque un’entità in continua ridefinizione che dipende dalle nostre scelte e dal nostro disporci in relazione e in ascolto sensibile, cinetico e percettivo con l’altro da noi. “Lo spazio così radicato nella vita non è quindi un concreto *puramente oggettivo*, non è uno *spatium ordinatum*, ma ne è l’attività costruttiva, *spatium ordinans*”⁵⁶².

Questa concezione dello spazio quale luogo dell’azione in movimento, della comparizione della nostra esistenza nel mondo sempre in relazione con gli altri e le cose del mondo, è quella che proveremo a ritrovare e a rimettere in gioco nel delineare una un’idea dell’arte come esperienza di rigenerazione dell’energia vitale secondo una postura mobile e sensibile, nella consapevolezza della caducità e finitezza dell’esistenza umana, ma senza abdicare alla meraviglia del mondo, anzi potenziandone le capacità di co-partecipazione al suo *mistero*⁵⁶³ e alla sua bellezza.

⁵⁵⁸ *Ibidem*.

⁵⁵⁹ Ivi, p. 75, in riferimento a AA. VV., *Husserl, Chaiers de Royaumont. Philosophie*, 3, Minuit, Paris 1959, p. 371.

⁵⁶⁰ J. Patočka, *Lo spazio e la sua problematica*, cit., p. 74.

⁵⁶¹ Ivi, p. 43.

⁵⁶² Ivi, p. 70.

⁵⁶³ Scrive Patočka: “Così il movimento di conquista di sé, per mezzo della dedizione e della arresa di sé agli altri, diviene al contempo un esplicito rapporto con il mondo nella sua totalità, un mondo che è qui presente nel modo più originario, ovvero in modo tale per cui non gli sarebbe possibile esistere nel senso più pieno e proprio, se non all’interno di tale rapporto. Esso non strapperà al mondo l’ultimo velo di mistero, come tenta invece di fare nella sua coerenza l’oggettivazione, anzi: è un rapporto che preserva il mistero, vi fa affidamento così da apparire più chiaro e profondo, senza dissolversi o disperdersi. Infatti, in tale movimento l’uomo diventa egli stesso parte e copartecipe di questo ultimo mistero, il mistero del mondo come totalità, il mistero dello spirito, della terra e del cielo, il mistero del loro incontro”, in J. Patočka, *Il mondo naturale e il movimento dell’esistenza umana*, cit., pp. 63- 64.

Capitolo terzo

Le arti e la danza per una dimensione estetica del vivere sociale

3.1 L'arte come strumento di sviluppo e coesione sociale

Pensare l'arte quale strumento di sviluppo e di coesione sociale può indurre a considerarla esclusivamente per il suo lato attivo e produttivo e quindi a esaltarne solo gli aspetti capaci di generare profitto. Ma l'arte assolve a un compito ben più radicale rispetto al mero prodotto finale poiché prepara e nutre durevolmente il substrato culturale umano, comprendente le sfere del sensibile, del simbolico e dell'estetico, dimensioni indispensabili al promuovere uno sviluppo organico e appartenente al luogo e alla comunità in cui prende forma.

La pratica delle arti, rappresenta una modalità di agire nel mondo che sviluppa e promuove dell'umano quelle vitali e imprescindibili capacità che attraverso il sentire interno e il percepire l'esterno, contribuiscono all'estensione del pensiero e della mente, ampliano la coscienza di sé e del mondo e ci rendono capaci di trasformazione e di ampliamento delle nostre conoscenze e capacità adattive.

L'arte insegna a dimorare in una dimensione temporale che si incorpora allo spazio, che è capace di stare, di attendere, di contemplare⁵⁶⁴, di trasformare e rigenerare.

Il tempo dell'arte che non scorre nella rapidità di un agire incessante e spasmodico che ci rende macchine da lavoro incastrandoci in un sistema coercitivo di forze di potere che al meglio possiamo solo sperare di invertire nei ruoli di predominanza (la dinamica servo-padrone⁵⁶⁵, nella sua eterna riproduzione, ci mantiene dentro uno schema di potere dove solo la dimensione del lavoro per la sopravvivenza sembra determinare l'esistenza), si presenta quindi come unico spazio di libertà in cui poter esercitare e allenare le nostre peculiari facoltà umane.

Tutte le arti sono un esempio di come l'umanità possa trascendere la dimensione lineare e progressiva del tempo che fonda il sistema mercificante e capitalistico cui dipendiamo. Il tempo elastico, denso, variato da pause e sospensioni, il gesto creatore di spazi multidirezionali, che rifugge l'unidirezionalità, che ama la ricchezza di forme e di

⁵⁶⁴ B. C. Han, *Vida contemplativa. Elogio dell'inactividad*, Taurus, ed. Kindle, Barcelona 2023. Ed. it. Id., *Vita contemplativa o dell'inazione*, Nottetempo, 2023.

⁵⁶⁵ G. W. F. Hegel, *Fenomenologia dello spirito*, a cura di V. Cicero, Bompiani, 2000 (I ed., Id., *Phänomenologie des Geistes*, Bamber und Würzburg, 1807).

possibilità, che dipinge la realtà con nuovi colori, che imprime nuove energie dinamiche al pensiero e all'azione, ci è offerto dalla pratica artistica.

Si tratta quindi di sviluppare con l'arte competenze immaginative e creative capaci di mostrare vie d'uscita da questo meccanismo in cui lo sviluppo della tecnica e della coazione all'*industriosità* ci sta sempre più rinchiudendo e annientando. La tecnica che avrebbe dovuto supportarci nel cammino di liberazione dall'oppressione della fatica e dell'alienazione si mostra ora in tutta la sua pericolosa capacità di sopraffazione. Ma non sono le 'macchine' o i sistemi informatici che dobbiamo temere, piuttosto la progressiva ed evidente perdita delle nostre capacità sensibili, e il nostro progressivo meccanizzarci.

Non può più esser messo in dubbio che le nostre menti e la nostra coscienza, che pur ci appaiono ancora così cariche di mistero, siano strettamente legate e interdipendenti da tutto l'insieme organico che costituisce il nostro corpo⁵⁶⁶.

Il sistema 'sensibile' e complesso di cui siamo fatti è la nostra più grande ricchezza e potenzialità. Ed è proprio da una sua rinnovata considerazione che dovremmo ripartire per una riconversione di tutte le nostre abilità e risorse prima che si atrofizzino lentamente. Le arti possono rappresentare il mezzo più efficace per indurci ad affrontare un percorso di rivitalizzazione e di sviluppo.

Tutte le arti hanno la prerogativa di portarci in uno *spaziotempo* dove possiamo essere presenti a noi stessi, dove il nostro corpo può trovare la giusta condizione per amplificare le proprie risorse fisiche e mentali che sono, come abbiamo visto, completamente consustanziali a tutto l'organismo/sistema corporeo.

Porre un'attenzione particolare alla danza come esperienza e come categoria pedagogica ed estetico-filosofica, non significa volersi rinchiudere in un ambito settoriale e peculiare dell'arte, ma attraverso la sua dimensione sensoriale intensiva e pluriversatile, cercare una via per aprirsi all'incontro con tutte le arti poiché tutte vivono in un rapporto osmotico di prossimità e reciprocità.

Il senso delle arti, dunque, sta tutto nella loro relazione, nel loro rapporto, poiché d'altronde non c'è *sensu* nell'*unicum*, ma solo nel muovere dell'essere *singolare plurale*⁵⁶⁷. Come scrive Daniel Alvaro⁵⁶⁸ parafrasando e interpretando Nancy

⁵⁶⁶ Cfr. A. Damasio *Sentire e conoscere*, cit.

⁵⁶⁷ Cfr. M. Casolaro e L. Romano (intervista a cura di), *J.-L. Nancy. L'arte singolare plurale*, in «Logoi.ph» N. I, 2015, p. 20. Online: <https://logoi.ph/edizioni/numero-i-1-2015/ricerca/filosofia-e-arte/larte-singolare-plurale-intervista-a-cura-di-m-casolaro-e-l-romano.html>.

⁵⁶⁸ D. Alvaro, *El sentido del arte contemporáneo. A partir del trabajo de Jean-Luc Nancy*, in «Ars Bilduma» n°5 2015, pp. 123-134, p. 128: "lo que existe son las artes, las obras y las prácticas artísticas. Existen los artistas, los individuos que forman el público, y los espacios de exposición donde todos se cruzan. Lo que no existe ni preexiste es el Arte entendido como unidad indivisa, esencial y absoluta. Lo singular-plural de

Ciò che esiste sono le arti, le opere e le pratiche artistiche. Esistono gli artisti, gli individui che costituiscono il pubblico e gli spazi espositivi in cui tutti si incrociano. Ciò che non esiste né preesiste è l'Arte intesa come unità indivisa, essenziale e assoluta. Il singolare-plurale delle arti disarmava la classica opposizione metafisica tra la presunta essenza dell'arte da un lato e le diverse manifestazioni artistiche dall'altro [...]. Se è possibile parlare di arte, anche di arte contemporanea, è perché le arti esistono esclusivamente in quanto *singolari plurali*.

Ma per cogliere il senso delle arti è necessario che la nostra soggettività corporea possa prendere forma e costituirsi alimentandosi attraverso dispositivi e pratiche che intensifichino le capacità estetico-percettive.

È il *corpo* nella sua singolarità plurale a permettere il gioco mobile e vitale della relazione con il mondo. Con Nancy pensiamo una soggettività quale variazione costante che si definisce esclusivamente nella relazione plurale con le altre soggettività.

L'arte costituita dal *corpus* delle arti è il luogo in cui si promuove la co-esistenza molteplice, mobile e spaziale delle soggettività che toccandosi l'un l'altra danno vita alla varietà molteplice e plurale delle differenze, portando ciascuna la propria singolare dimensione estetico-artistica. Scrive Nancy: "Ci sono le muse, non la musa. Il loro numero è variabile, come i loro attributi, ma le Muse sono sempre state più di una"⁵⁶⁹. Le arti sono l'espressione stessa della natura molteplice dell'*essere singolare plurale*, nel loro farsi "le une con le altre" esprimono la necessità della relazione e della coesistenza tra i corpi.

Con Nancy la filosofia si fa *estetica* per riconoscere 'il senso' nel farsi dell'atto sensibile e toccante che mette in relazione gli esseri e le cose. Un senso al contempo 'sensibile' e 'intelligibile'⁵⁷⁰ che esprime ancora una volta la relazione dinamica e vitale che costituisce l'essere materico-sensibile del corpo.

Il senso è una cosa che si fa, è un rapporto verso un'altra cosa o verso un soggetto [...] non c'è senso per una sola cosa o per un solo soggetto [...]. La sensibilità è la verità del senso. Questo vuol dire ancora una volta che non c'è il senso,

las artes desarma la clásica oposición metafísica entre, por un lado, la supuesta esencia del arte y, por el otro, sus respectivas manifestaciones artísticas [...] el arte no pre-existe a su singular plural. Si cabe hablar del arte, incluso del arte contemporáneo, es porque existen las artes, irreductiblemente singulares plurales". Online: https://ojs.ehu.eus/index.php/ars_bilduma/article/view/9963.

⁵⁶⁹ J.-L. Nancy, *Le Muse*, a cura di C. Parmiggiani, Edizioni Diabasis, Reggio Emilia, 2006, p. 19.

⁵⁷⁰ Nancy ricorda che lo stesso Hegel, nell'*Estetica*, affermava che il termine 'senso' in tedesco indica sia il 'senso intelligibile' che il 'senso sensibile'. In, M. Casolaro e L. Romano (intervista a cura di), *J.-L. Nancy. L'arte singolare plurale*, cit., p. 20.

ma la pluralità dei sensi. E anche la pluralità delle arti è assolutamente legata alla pluralità dei sensi o meglio alla pluralità del senso⁵⁷¹.

È dunque attraverso il rapporto tra le arti che si rivela massimamente la *singularità pluralità* dell'essere, nella differenza, nello scarto, nella distanza necessaria per una convivenza libera e vitale. Sostenuti dalle parole nancyane continuiamo a dare forma alla tesi che le arti (di cui l'artigianato, come unione tra utilità e bellezza dell'oggetto quotidiano, è parte non secondaria) siano e possano sempre di più rappresentare il *sensu* per un vivere in comune generativo di nuove risorse e possibilità.

3.2 Danza come intensificazione del sensibile

Cosa significa considerare la danza come intensificazione (del) sensibile? Essa non intensifica un registro di sensibilità del mondo, intensifica il sentire-sé del corpo in quanto è al mondo. Un corpo è sempre un sentire-sé: oltre alla sua organizzazione, le sue funzioni, la sua integrazione in un'unità di presenza e azione è anche – e lo è in modo coestensivo a tutte le azioni e funzioni – un modo di provare a se stesso, di sapersi lui stesso distinto da tutti gli altri corpi. Lo fa flettendosi, distendendosi, aprendosi e chiudendosi, muovendosi e fissandosi quale punto di origine e punto conclusivo del mondo – mondo che non è nient'altro che l'interminabile trama di questi punti che rinviano gli uni agli altri. Origine e fine, o per dirlo in altri termini articolazione del mondo – o ancora di un mondo, «il» mondo che è di per sé molteplice, pluriverso⁵⁷².

Più della parola e più di ogni altra, la danza, secondo Nancy, è arte del corpo che dà colore alla vita generando senso. Con la danza, il corpo si trasforma in un altro corpo: fa (genera) senso in quanto corpo e non *in quanto sistema per prendere, fare, parlare*. Infatti il corpo della danza non è il corpo della percezione⁵⁷³. La corporeità in movimento

⁵⁷¹ Ivi, p. 21.

⁵⁷² J.-L. Nancy, *Didi-Huberman. Schema, immagine, Danza*, in «Antinomie. Scritture, immagini», 2020. Online: https://antinomie.it/index.php/2020/10/03/schema-immagine-danza/#_ftn4.

⁵⁷³ M. Casolaro e L. Romano (intervista a cura di), *J.-L. Nancy. L'arte singolare plurale*, cit., p. 22. “Forse il corpo che parla non è il corpo che vive, ma, con la danza, abbiamo un corpo che si trasforma in un altro corpo: un corpo che fa (genera) senso in quanto corpo e non in quanto sistema per prendere, fare, parlare. Infatti il corpo della danza non è il corpo della percezione. [...] se pensiamo in termini di percezione, la percezione è un modo di integrare dati [...]. Quando, invece, si tratta del senso in quanto senso della vita, allora non c'è più la percezione. La percezione è la modalità di rapporto all'interno del mondo omogeneo [...]. Ma quando si tratta del senso della vita [...] allora comincia la questione del senso in quanto eterogeneo”.

e la presenza attiva che la danza promuove, sia attraverso la sua pratica e che la sua fruizione, si rivelano strumenti efficaci per la rimessa in gioco di relazioni sensibili tra esseri umani, tra questi e gli animali e la natura tutta. Anche le parole per dire la danza e *agirla* nel lavoro di creazione si rivelano divergenti dall'uso comune della lingua, producono senso di per sé, comprendono e partecipano del pensiero pur non essendo né metafora né traduzione del linguaggio verbale. La lingua della danza è “costituita da un movimento incessante di pensieri, idee, significati, passi, gesti, spazi, spaziatore, tensioni – senza che si possa dire che si tratti di una ‘traduzione’ o una ‘interpretazione’, e senza che un registro realmente preceda l'altro”⁵⁷⁴. Una lingua a sé, dunque, che attiva modalità *altre*, oblique, multidirezionali che estendono il pensiero. Si usano parole che non definiscono, che richiamano, che evocano ma che non restano nell'astratto dell'elaborazione intellettuale poiché si tramutano efficacemente in gesti nuovi, capaci di ampliare ed estendere notevolmente il portato della comunicazione. Ecco come Nancy descrive ad esempio le parole usate da Mathilde Monnier durante le prove:

tu prendi appunti o usi le parole sempre obliquamente, attraverso immagini, paragoni o indicazioni, che fin dall'inizio si rifiutano di ‘nominare’, come per esempio quando dici ‘No, non è questo!’ – un ‘questo’ che tu punti verso la ‘cosa in sé’, verso il ‘senso’ che deve essere prodotto o toccato. Ho annotato più o meno accuratamente alcune frasi che hai usato con i ballerini: ‘qui deve essere più forte ...più lungo, meno spezzato’, ‘in questo punto non sapevo dove foste’, o ancora ‘in quella luce non si farà: perdo il portamento’. Tu sottolinei l'identità di spazio, tempo e gesto, piccole unità e unità dell'intero, ma tu non dai loro dei significati – o comunque ti limiti a pennellarli⁵⁷⁵.

La danza, infatti, stendendo il suo gesto nello spazio è un'esperienza di tattilità.

Non si tratta di una tattilità propriamente legata a qualche specifico organo, bensì di una tattilità che coinvolge l'intero corpo e che si estende all'ambiente circostante: implica un'apertura del corpo verso l'altro, una disponibilità all'incontro e alla relazione con il mondo esterno, esprimendosi attraverso il movimento quale linguaggio sensoriale capace di comunicare emozioni, sensazioni e stati d'animo. Il movimento, quindi, non è soltanto una manifestazione fisica, ma anche una forma di pensiero e di espressione. Nella danza, la tattilità si combina con la temporalità, creando una sorta di spazio-tempo

⁵⁷⁴ Qui Nancy fa riferimento al lavoro di M. Monnier, coreografa francese con cui ha spesso collaborato, in Christopher Watkin, *Quando penso, danzo*, in «Logoi.ph» – Rivista di filosofia N. I, 2015 – Filosofia e Linguaggi, pp. 69-72, in riferimento a M. Monnier, J. L. Nancy, C. Denis, *Allitérations. Conversations sur la danse*, Galilée, Paris, 2005. Online: <https://logoi.ph/edizioni/numero-i-1-2015/ricerca/filosofia-e-musica/quando-penso-danzo.html>.

⁵⁷⁵ Ivi, p. 71.

condiviso tra i danzatori e il pubblico, in uno spazio rappresentazionale e relazionale dove il movimento si sviluppa in un flusso continuo, fondendosi con la musica e con l'ambiente circostante. Non soltanto un'esperienza sensoriale, la tattilità danzante è anche esperienza sociale e culturale, poiché mette in moto una forma viva di comunicazione che rigenera, nel suo farsi estemporaneo, nuovo senso di appartenenza al contesto culturale e storico in cui l'evento si svolge. In questo senso, la *tattilità della danza* può considerarsi anche come metafora della relazione umana, della capacità di aprirsi all'altro, di ascoltare e di rispondere con il proprio corpo. *Toccare*, nella forma cinetica che la danza sottende, è un'esperienza emozionale attiva che ci spinge a muoverci e a connetterci con gli altri: il tocco non è solo una sensazione fisica, ma, appunto, una modalità di comunicazione che ci consente di entrare in relazione con il mondo circostante e con gli altri esseri umani e non umani. Toccare, essere toccati, sentire ed essere sentiti: questa è la dimensione principale e fondante dell'esperienza estetica che si sviluppa sia negli eventi performativi che nella pratica amatoriale, così come anche nei momenti festivi o quotidiani in cui la danza ha luogo.

Il tocco, in quanto esperienza emozionale, non è solo un contatto fisico, ma un'esperienza che coinvolge l'intero *Esserci*, permettendo la creazione di legami con il mondo e con gli altri, di condividere esperienze e di creare relazioni. Nell'esperienza tattile generata tra chi danza e chi 'assiste' ricevendo la danza, sta tutto il senso di quest'arte. La danza è una modalità di comunicazione privilegiata, capace di superare le barriere linguistiche e culturali e di creare ponti tra le culture.

3.3 Danza per la comunità

Le proposte di pratica della danza che sono state pensate e attivate per questa ricerca in collaborazione con la comunità ospitante⁵⁷⁶, possono assimilarsi alla definizione di 'danza di comunità'⁵⁷⁷ delineata dalla studiosa Franca Zagatti, in quanto si offrono come modalità per rivitalizzare e "fertilizzare gli aspri territori della relazione sociale e della

⁵⁷⁶ Ci riferiamo in questo caso specificamente alle attività svolte nel Comune di Belvì (NU).

⁵⁷⁷ La danza di comunità è una categoria di danza oggi molto diffusa e praticata. Sul concetto di 'danza di comunità' si veda A. Pontremoli, *La danza 2.0: paesaggi coreografici del nuovo millennio*, Laterza, Bari-Roma, 2018. Ed. Kindle, par. VI. Si vedano anche F. Zagatti, *Persone che danzano. Spazi, tempi, modi, per una danza di comunità*, Mousikè, Bologna 2006; Id., *Le parole per dirsi: verso un lessico condiviso della danza di comunità*, in «Danza e ricerca. Laboratorio di studi, scritture, visioni», numero 10, 2018, online: <https://doi.org/10.6092/issn.2036-1599/8756>.

rappresentazione estetica, per fare rinascere un senso nuovo dell'abitare il proprio corpo e con esso il mondo"⁵⁷⁸. Non si è trattato, infatti, di proposte di intrattenimento, né di creare eventi performativi estemporanei utilizzando quello che oggi è comunemente riconosciuto come un 'format' in cui gruppi di persone non professioniste sono coinvolte nelle produzioni coreutiche e teatrali: una modalità che riscuote in genere un buon successo in termini di partecipazione e per questo è utilizzata diffusamente nelle odierne programmazioni teatrali come strategia di promozione e sensibilizzazione del pubblico⁵⁷⁹.

Si è trattato bensì della messa in campo di una ricerca-azione immersiva che senza specifiche finalità 'produttive' ha rivolto alla popolazione l'invito a condividere attività 'coreoestetiche', formative e ludico-educative, con il solo scopo di generare nuovi spazi di crescita e condivisione dando vita a una comunità di ricerca.

Mettendo in comunicazione la danza performativa-professionale con la società nei suoi diversi ambiti, dal formativo, al culturale-ricreativo al quotidiano-sociale, attraverso pratiche molteplici e transmodali (di cui la danza ha costituito il filo conduttore) ci siamo preposti di implementare capacità che possano avvicinare e sviluppare la sensibilità verso l'arte in tutte le sue forme e declinazioni.

Preferiamo, dunque, uscire dalla definizione canonica di 'danza di comunità' perché questa ci sembra già assumere i connotati di una categoria definita che rimanda a modalità già strutturate. La definizione 'danza *per* la comunità' ci è sembrata, invece, più vicina al modo con cui si è proposta l'attività coreutica a Belvì. Infatti, anche se molti progetti di 'danza di comunità' si distinguono per la pregnanza, la profondità e la continuità con cui agiscono nei territori⁵⁸⁰, spesso le proposte che si richiamano a questa

⁵⁷⁸F. Zagatti. *Le parole per dirsi*, cit., p. 360.

⁵⁷⁹ A questo proposito A. Pontremoli scrive: "Negli ultimi anni un numero crescente di coreografi e di danzatori ha aperto il proprio processo creativo fino a coinvolgere al suo interno persone provenienti dalle realtà più disparate, non professionisti della danza di ogni età e condizione. Si indica comunemente questo fenomeno come danza di comunità, prendendo in prestito un'espressione proveniente dal mondo anglosassone". In, A. Pontremoli, *La danza 2.0*, cit., pos. 3163.

⁵⁸⁰ Tra le molteplici proposte di questi ultimi anni, di particolare rilievo per la qualità e l'alto livello professionale i programmi di danza contemporanea di comunità proposte nell'ambito de "La Piattaforma. Nuovi corpi, nuovi sguardi nella danza contemporanea di comunità" di Torino. Come si legge nel sito, il progetto, realizzato dall'associazione Didee e dall'associazione Filieradarte, per la direzione artistica di Mariachiara Raviola e Julie Anne Stanzak e la direzione scientifica di Rita Maria Fabris, "si focalizza su azioni trasversali di formazione del pubblico attraverso pratiche artistiche che sensibilizzano comunità integrate di operatori culturali, artisti, danzatori e cittadini. Dal 2022 prende il sottotitolo *Natura, paesaggio e rito nella danza contemporanea di comunità* con l'intento di sviluppare il rapporto tra cultura e ambiente, oltre a recuperare la dimensione rituale, minata dalla pandemia, attraverso l'esperienza artistica di danza". Di particolare rilevanza il grandioso progetto coreografico 'Altissima povertà' di Virgilio Sieni ospitato nella prima edizione del 2016. Come si legge nel sito si è trattato di opera in 13 quadri coreografici ispirati alla tradizione visiva delle scene evangeliche. Il lavoro ha coinvolto 75 interpreti: cittadini, danzatori professionisti e non, dai 10 agli 80 anni, impegnati per un periodo di tre mesi in diversi spazi torinesi, dalle periferie al centro storico della città. <http://www.filieradarte.eu/progetti-filieradarte/piattaforma-nuovi-corpi-nuovi-sguardi-nella-danza-contemporanea-di-comunita/>.

categoria si riducono a operazioni culturali di corto respiro, che giocano sulla spettacolarità dell'evento e sulla massiccia partecipazione, piuttosto che sul generare percorsi duraturi in cui si valorizzi il processo formativo delle persone coinvolte.

Pensiamo infatti che la diffusione della danza contemporanea nel territorio non debba avere come unico scopo quello di implementare e rendere 'esperto'⁵⁸¹ il pubblico, ma che debba piuttosto offrirsi come modalità di sperimentazione estetica e opportunità di conoscenza. Se infatti, come sottolinea Alessandro Pontremoli facendo riferimento a Nicolas Bourriaud⁵⁸², *la danza di comunità, i suoi processi e i suoi prodotti vanno ricondotti a un'estetica relazionale*⁵⁸³, il senso del concetto 'relazionale' rispetto alle operazioni messe in campo durante il percorso della ricerca è da assumersi piuttosto come un'apertura di spazi d'azione e crescita emancipativa, che come coinvolgimento diretto del pubblico in un evento espositivo o performativo. Bourriaud ha compiuto un'accurata e significativa analisi di diverse opere e performance degli anni Novanta che coinvolgevano direttamente lo spettatore nell'opera situata dentro spazi espositivi canonici, fornendo un'importante teorizzazione dei presupposti politici e sociali sottostanti a queste espressioni artistiche che avevano lo scopo di smuovere il pubblico e sensibilizzarlo verso tematiche sociali e politiche. La sua definizione di 'arte relazionale' rispetto a questo genere di operazioni artistiche ha generato l'espandersi del significato di questa categoria estetica⁵⁸⁴ a cui oggi si fa generalmente riferimento per descrivere azioni performative che prevedono un coinvolgimento diretto del pubblico nell'azione.

La nostra visione, invece, aderisce maggiormente alla posizione critica di Jacques Rancière, che considera l'arte come spazio di emancipazione egualitaria⁵⁸⁵, nel senso che

⁵⁸¹ E. Giannasca, *Il pubblico del festival Torinodanza. Teorie, rilevamento e prospettive di ricerca*, in «Mimesis Journal Scritture della performance», n° 8, 2018 p. 135-155. Online: <https://doi.org/10.4000/mimesis.1876>. Come scrive Giannasca sono molto diffusi oggi studi e ricerche caratterizzate da una serie di azioni che mirano a soddisfare i bisogni dei pubblici, esistenti e potenziali, per individuare e attivare strategie di *audience development*. Sull'argomento si veda anche A. Bollo, *50 sfumature di pubblico e la sfida dell'audience development*, in Francesco De Biase (a cura di), *I pubblici della cultura. Audience development, audience engagement*, Franco Angeli, Milano 2014, pp. 163-177.

⁵⁸² N. Bourriaud, *Estetica relazionale, Postmedia*, Milano 2010, (1 ed. Id., *Esthétique relationnelle*, Dijon, Les presses du réel, 1998).

⁵⁸³ Cfr. A. Pontremoli, *La danza 2.0*, cit., cap. 6, par 6.2.

⁵⁸⁴ Una definizione puntuale di 'arte relazionale' in R. Pinto, *Estetica relazionale*, Enciclopedia Italiana-IX Appendice, Treccani 2015. Online: <https://www.treccani.it/enciclopedia/estetica-relazionale>.

⁵⁸⁵ J. Rancière, *Le spectateur émancipé*, La fabrique, Paris 2008, ed. Kindle, pos.189. "L'émancipation, elle, commence quand on remet en question l'opposition entre regarder et agir, quand on comprend que les évidences qui structurent ainsi les rapports du dire, du voir et du faire appartiennent elles-mêmes à la structure de la domination et de la sujétion. Elle commence quand on comprend que regarder est aussi une action qui confirme ou transforme cette distribution des positions. Le spectateur aussi agit, comme l'élève ou le savant". Ed. it., Id., *Lo spettatore emancipato*, Derive Approdi, Roma 2022. "L'emancipazione inizia quando sfidiamo l'opposizione tra il guardare e l'agire; quando comprendiamo che le evidenze che strutturano le relazioni tra il dire, il vedere e il fare appartengono a loro volta alla struttura del dominio e

si offre allo sguardo e alla libera interpretazione di ciascuna e ciascuno senza necessità di essere accompagnato per mano nel processo di conoscenza e maturazione.

Intendiamo quindi la danza essenzialmente come pratica relazionale *inoperosa*, nel senso nancyano del termine⁵⁸⁶, capace cioè di promuovere forme di coesistenza non uniformanti e non totalizzanti, e soprattutto capace di generare attitudini e modalità sensibili di interazione con l'altro.

Danza *per* la comunità dunque, perché volta a promuovere per le persone, intese nella loro singolarità e non come insieme indistinto, consapevolezza corporee soggettive che attraverso la messa in valore delle potenzialità e sensibilità individuali, portino all'apertura, alla compartecipazione e alla condivisione⁵⁸⁷.

Non si tratta di proporre al pubblico attività ludiche e artistiche edulcorate e rassicuranti, di mero benessere psicofisico, attività che spesso tendono ad assumere una dimensione pseudo-religiosa, placebo per sopportare la vita. Tali modalità artistiche che spesso trascendono nell'improvvisazione del 'terapeutico', rischiano veramente di rivelarsi come anestetizzanti rispetto a un'azione efficace di critica sociale e politica⁵⁸⁸, perdendo ogni capacità di dissenso⁵⁸⁹. Con Rancière possiamo intendere la danza come azione politica nel momento in cui mostra e propone nuove modalità di vivere lo spazio

della soggezione. Inizia quando capiamo che anche il guardare è un'azione che conferma o trasforma questa distribuzione di posizioni. Anche lo spettatore agisce, come l'alunno o lo studioso".

⁵⁸⁶ J.-L., *La comunità inoperosa*, Cronopio, Napoli 2013. (1986 *La communauté désœuvrée*, Christian Bourgois, Paris). Anche G. Agamben, cui A. Pontremoli fa più volte riferimento, tematizza il concetto di inoperosità in A. Pontremoli, *La danza 2.0*, cit., pos. 3208, in riferimento a G. Agamben, *L'uso dei corpi*, Neri Pozza, Vicenza 2014, p. 130.

⁵⁸⁷ Un esempio significativo, che sentiamo vicino alla nostra idea di 'danza per la comunità', è il lavoro proposto dall'associazione culturale 'Carovana S.M.I.' (Suono, Movimento, Immagine), tenacemente diretta dalla danzatrice e coreografa Ornella D'Agostino. L'organizzazione offre una programmazione che 'naviga' in senso *ostinato e contrario* rispetto alle mode del momento, generando una reale, fattiva e produttiva azione sociale nel territorio. Riconosciuta dal 1999 dal MIBACT per la promozione della danza, dal 1994 opera nel panorama sardo, europeo e Mediterraneo, e in maniera continuativa nel territorio di Cagliari, sviluppando progetti di formazione, divulgazione, ricerca e produzione artistica nell'ambito di programmi di cooperazione internazionale attraverso partnership di tipo locale, nazionale e internazionale, con l'intento di sviluppare il dialogo interculturale. Lavorando per moduli tematici che servono da contenitori tanto per la ricerca e l'elaborazione artistica quanto per l'incontro tra campi e discipline diverse, i suoi progetti, in cui la danza rappresenta l'elemento portante delle azioni performative comunitarie, sviluppano e valorizzano la cittadinanza multiculturale attraverso la proposta di attività che comprendono la pratica delle arti e dei linguaggi della scena, la ricerca, la formazione e la produzione artistica associate a processi integrati di cura tra arte, cibo e cultura del viaggio. Si veda online: <https://www.carovana.org/>.

⁵⁸⁸ J. Rancière, *Lo spettatore emancipato*, op.cit. Rancière critica Bourriaud in diverse parti di questo testo e anche in altre opere. Interessante il confronto tra le due posizioni in, Jordi Massó Castilla, *De la 'estética relacional' a la 'estética del dissenso': dos visiones filosóficas de las nuevas formas de interactividad en el arte*, XLVII Congreso de Filosofía Joven: Filosofía y crisis a comienzos del S. XXI, <http://hdl.handle.net/10201/94845>.

⁵⁸⁹ I. Bussoni, F. Ferraro (a cura di), *Dissenso, emancipazione, estetica, Intervista a Jacques Rancière*, Testo-intervista, Festival del Cinema Ritrovato, Cineteca di Bologna, 2015. Online: <https://operavivamagazine.org/dissenso-emancipazione-estetica/>; video: https://www.youtube.com/watch?v=6HQdHm628iM&ab_channel=OperaVivaMagazine.

e il tempo. È movimento del mondo che esplica la propria azione con gesti comunicativi simbolici e concreti al tempo stesso, che con l'esempio di possibilità sempre rinnovatesi, ri-crea e rigenera il senso della comunità e del mondo.

Che si danzi in un teatro, in spazi aperti, in spazi *eterotopi*⁵⁹⁰, l'arte della danza mantiene vivo il senso del corpo, lo traduce e lo diffonde, trasmettendo le sue *inappropriabili*⁵⁹¹ risorse. Quest'idea di danza come azione e trasmissione etica attraverso il gesto è emblematicamente rappresentata e condotta ai massimi livelli di sensibilità estetica nell'opera di uno dei più noti coreografi italiani, Virgilio Sieni⁵⁹², la cui arte coreografica nella sua attuale declinazione in progetti rivolti a varie dimensioni 'comunitarie' è da considerarsi *pratica inoperosa*⁵⁹³ nel senso più profondo del termine.

Tornando ancora sulle tracce di Nancy possiamo affermare che la Danza come arte della presenza che si sviluppa tra *mimesis e metessi*⁵⁹⁴, come strumento/pratica di differenziazione e modulazione relazionale che collega il *singolare plurale* degli esistenti, è agire che non uniforma, bensì 'mette in comune' l'umanità corporea che ci accomuna.

3.3.a Iterabilità/interattività dell'arte

Performance interattiva è oggi giorno un'espressione molto diffusa nel campo dell'arte dal vivo, e anche a Belvì la abbiamo utilizzata per "Partes extra partes" una performance che ha coronato le attività del progetto, di cui si parlerà diffusamente più avanti.

Con questo termine 'ombrello' si intendono svariate forme di interazione tra *performers* e pubblico, ma tendenzialmente, e soprattutto in questi ultimi anni, la si

⁵⁹⁰ M. Foucault, *Utopie Eterotopie*, Cronopio, Napoli 2020.

⁵⁹¹ Cfr. G. Agamben, *L'uso dei corpi*, Neri Pozza, Vicenza 2014, p. 115.

⁵⁹² Su Virgilio Sieni si vedano, oltre al citato A. Pontremoli, *La danza 2.0*, cap.6.2, anche R. Mazzaglia, *Virgilio Sieni. Archeologia di un pensiero coreografico*, Editoria e Spettacolo, Spoleto 2015; G. Agamben, *Altissima povertà. Regole monastiche e forma di vita*, Neri Pozza, Vicenza 2011.

⁵⁹³ G. Agamben, *Per Virgilio Sieni*, in V. Sieni (a cura di), *La sospensione del gesto. Opere 2005-2008*, Maschietto Editore, Firenze 2008, p. 9. Sul concetto di pratica inoperosa in Agamben, si veda G. Agamben, *L'uso dei corpi*, cit., p. 130: "Una pratica inoperosa [...], un principio interno alla potenza, che impedisce che questa si esaurisca semplicemente nell'atto e la spinge a rivolgersi a se stessa, a farsi potenza della potenza, a potere la propria potenza (e, quindi, la propria impotenza). L'opera inoperosa, che risulta da questa sospensione della potenza, espone nell'atto la potenza che l'ha portata in essere".

⁵⁹⁴ I. Décarie, *Danser Penser*, in «Spirale», n° 204, 2005 pp. 26-27, in riferimento a M. Monnier, J.-L. Nancy, *Danser, penser / Allitérations (Conversations autour de la danse, avec une participation de Claire Denis)*, Galilée, Paris 2005, p. 45. Online: <https://www.erudit.org/fr/revues/spirale/2005-n204-spirale1057564/18421ac/>. "Pour Nancy, LA DANSE est un art de la présence qui "est méthexique avant d'être mimétique", où "il s'agit de partager une disposition à..., une disposition du corps à occuper l'espace [...]. Partage qui a lieu entre le danseur et le lieu, entre le danseur et lui-même, le danseur et le chorégraphe, le danseur et le spectateur". Sui concetti di 'mimesis' e 'methexis' si veda J.-L. Nancy, *L'immagine: "mimesis" e "methexis"*, in Härle C.C. (a cura di), *Ai limiti dell'immagine*, Quodlibet, Macerata 2005.

utilizza per intendere la partecipazione diretta di quest'ultimo all'azione scenica. Oggi si tende a coinvolgere sempre più massivamente il pubblico, in molti casi trasformando chi assiste in *performer*.

Facendo leva sulla necessità sempre più manifesta di sentirsi 'protagonisti dello stato del mondo'⁵⁹⁵, non si fa che alimentare la compulsività alla partecipazione e il patologico e narcisistico impulso all'esibizione che sempre più si diffondono nella società contemporanea. Anche per quanto riguarda la danza contemporanea, ritenuta poco accessibile ed elitaria, le ragioni di chi sostiene che con questo tipo di manifestazioni si faccia opera di sensibilizzazione all'arte coreutica non convincono, a meno che esse non siano effettivamente precedute da un lungo e continuativo processo di educazione/formazione. Il rischio che si corre, infatti, è quello di contribuire al diffondersi di un'idea semplicistica e massificante dell'arte, che non riconosce il giusto valore alla pratica e alla formazione professionale che richiede invece percorsi lunghi di apprendistato, impegno, fatica, lavoro, studio e ricerca.

Solo con percorsi lunghi e distesi nel tempo che declinano in termini sociali e educativo-pedagogici l'arte della danza, e non con proposte di rapido e facile consumo che si esauriscono nel brevissimo ed euforico tempo di una rappresentazione, si può lasciare una traccia profonda nel vissuto esperienziale di chi partecipa. Concepita, invece, nei termini di una mera sostituzione e inversione dei ruoli sulla scena, l'interazione, si riduce a ben poca cosa. Una vera interazione dovrebbe essere intesa, invece, come scambio attivo, come arricchimento reciproco di esperienze tra artisti/performers e pubblico, che consta proprio nel fatto che l'artista propone, attraverso uno o più aspetti della sua elaborazione artistica, nuove e diverse visioni del mondo dell'esistenza. Il pubblico, dovrebbe quindi essere messo nelle condizioni di sentire, dentro sé, nel corpo emotivamente sollecitato, nuove dimensioni vitali, sperimentando il sorgere di nuove domande, elaborazioni e riflessioni.

L'interazione dovrebbe avvenire, dunque, nel passaggio tra diversi livelli di esperienza e conoscenza, nel dialogo empatico e cinestesico che consegue dal condividere un'esperienza in uno stesso luogo e in uno stesso tempo, nello scambio tra differenti sensibilità e condizioni. Si tratta quindi di porre l'arte e chi la pratica nella condizione di promuovere nuove visioni e contenuti attraverso piani mobili e diversificati di dialogo.

⁵⁹⁵ Cfr. A. Pontremoli, *La danza 2.0*, cit., "Siamo ormai nell'era della post-spettacolarità, della partecipazione come apriori dell'esperienza del teatro e della danza". pos. 3227.

Prendendo in prestito il concetto derridiano di *iterabilità*⁵⁹⁶, facendo riferimento solo a un aspetto dell'ampio spettro di significati con cui il filosofo francese lo ha tematizzato, potremmo pensare l'interazione come 'iterazione' nel senso del viaggiare dell'esperienza estetica nel suo continuo passare da performer a spettatore, da uno sguardo all'altro, da un luogo a un altro.

Se pensiamo l'opera d'arte come iterabile, mai ferma e mai come oggetto autonomo e completo in sé stesso, bensì sempre dipendente dal contesto in cui si situa che ne determina un significato di volta in volta diverso e sempre correlato alle diverse condizioni di produzione e di ricezione, se consideriamo l'arte nel suo sviluppo dinamico, come strumento di dialogo aperto con la realtà circostante, possiamo pensare, che ogni processo artistico possa essere una via di comunicazione attiva tra diversi contesti culturali e sociali e allo stesso tempo possa/debba essere riadattato, plasmato e rimodellato per rispondere alle domande e alle peculiarità specifiche di ogni luogo.

Pensare ogni discorso artistico come interattivo e *iterabile* significa, quindi, che qualsiasi segno o simbolo utilizzato in un'opera d'arte o in un processo performativo possa essere reinterpretato e riutilizzato in modi e circostanze nuove e inaspettate e che l'arte non si risolva in un significato univoco o univocamente stabilito, ma piuttosto che possa essere soggetto e oggetto di interpretazioni molteplici e in continua evoluzione.

3.4 Potenzialità *somaestetica* e pedagogica della danza

L'approfondimento sulla concezione dell'*Arte come esperienza* di Dewey, ci porta a considerare la danza come arte che agisce, forma e trasforma creando nuove modalità di comunicazione 'estetica' tra il singolo, la comunità e il mondo, nel senso che fin qui abbiamo inteso, cioè quale attivazione delle facoltà sensibili e cinestetiche del corpo.

Accordandoci con la visione shustermaniana che si propone di implementare l'approccio estetico baumgartiano attraverso l'utilizzo di pratiche somatiche, pensiamo che la danza possa ricoprire un ruolo di primaria importanza tra le numerose discipline e approcci che la 'somaestetica' prende in considerazione quali strumenti di accrescimento della consapevolezza e del ruolo della corporeità nell'agire quotidiano.

⁵⁹⁶ *Iterabilità* è concetto chiave nella filosofia della decostruzione di Derrida, che cerca di sfidare i modi tradizionali di pensare il linguaggio, il significato e la rappresentazione. Il concetto di iterabilità ha importanti implicazioni per l'estetica e l'arte, poiché suggerisce che i significati nell'arte non sono fissi o definitivi, ma piuttosto aperti all'interpretazione e alla ricontestualizzazione. In "*La vérité en peinture*" (1978) Derrida analizza la natura della verità nella pittura e discute l'idea che il significato di un'opera d'arte non sia mai fisso o definitivo, ma piuttosto in continua evoluzione proprio grazie all'iterabilità. Cfr. J. Derrida, *La verità in pittura*, Roma, Newton Compton, 1981.

Partendo infatti da una concezione e da una pratica della danza accessibile a tutte le persone, a tutte le età e a tutti gli ambiti dell'educazione e della formazione, non solo a quelli strettamente professionali, si è cercato di sviluppare gli aspetti del danzare inerenti soprattutto alla dimensione comunicativa del movimento e alla consapevolezza somatica, emotiva e relazionale. Soprattutto si è voluto porre la danza al centro dell'azione e della riflessione pedagogica, come strumento estetico dinamico, capace di generare nuove posture etiche e sociali. Si è partiti proprio dalla concezione deweyana dell'arte quale promotrice e allo stesso tempo *prodotto* dell'interazione tra l'organismo vivente e l'ambiente circostante, sottolineando della danza l'agire patico che nasce dalle risorse senso-motorie del corpo, come in diversi punti di questa tesi si è sottolineato.

Considerata come luogo della attivazione motoria sensibile e consapevole, coadiuvandone la pratica con l'aiuto di tecniche somatiche di consolidata efficacia come la citata metodologia Feldenkrais o il Tai Chi⁵⁹⁷, che potremmo definire come 'filosofia cinetica' poiché unisce il movimento alla meditazione, la danza si offre alla nostra riflessione quale dimensione privilegiata per l'attivazione delle risorse corporee e per la consapevolezza del nostro essere-corpo inteso patočkianamente come luogo del dispiegarsi dinamico della relazione esistenziale con il mondo.

La danza, essendo arte in cui il corpo è agente e allo stesso tempo materia della sua realizzazione, muove e vivifica il nostro essere/esserci, rivelandoci costantemente la nostra natura, olisticamente compresa nel tutto mobile dell'universo. In questo senso può rivendicare, oltre al simbolico, anche un valore strumentale, pratico e concreto.

Consideriamo dunque la danza come attività umana, non come *divertissement*, alleggerimento dalle fatiche del vivere, né come intrattenimento o svago e neppure come 'terapia' da somministrare, ma piuttosto come pratica educativa, basata sull'accrescimento delle potenzialità cinetiche ed empatiche quali strumenti di miglioramento, sviluppo e conoscenza: valori e potenzialità che la danza esplica e produce non solo nella pratica personale o artistica professionale, ma anche, come vedremo, nella fruizione della sua messa in scena performativa.

Questa ricerca si basa sull'assunto che la danza possa essere estesa alla vita quotidiana come modalità di intensificazione delle capacità empatiche e relazionali, allenando alla variabilità e all'imprevedibilità dell'esistenza. Riteniamo, inoltre, possibile affermare che la frequentazione in 'modalità danzante' dell'esperienza interpersonale

⁵⁹⁷ Per una conoscenza esauriente riguardo all'arte del Tai Chi, si veda, Jou Tsung Hwa, *Il Tao del Tai -Chi Chuan*, Ubaldini, Roma 1980. Una riflessione sull'esperienza personale con la disciplina in riferimento alla danza e allo sviluppo della metodologia laboratoriale in appendice, par. A.I.

possa anche favorire una maggiore comprensione delle rappresentazioni coreutiche contemporanee, aumentando la potenzialità di riflessione e immedesimazione empatico-cinetica tra performers e pubblico. Infatti, una più ampia diffusione delle esperienze *coreoestetiche*, mettendo in stretto contatto l'attività professionale della danza con la società, facilita l'avvicinamento del pubblico agli eventi performativi e teatrali di quest'arte, colmando almeno in parte quel *vulnus* estetico che necessariamente si crea tra le espressioni dell'arte contemporanea, prevalentemente astratta e non narrativa com'è appunto la danza, e il campo cognitivo-esperienziale di chi ne fruisce.

D'accordo con Shusterman, consideriamo necessario favorire il fluire estetico e concettuale tra l'arte popolare e l'arte colta, così come il lasciar emergere e mantenere in tensione comunicativa i portati culturali e gli stilemi delle tradizioni artistiche e artigianali della tradizione con quelli del contemporaneo. La spasmodica e artificiale ricerca di una irreale forma 'pura' e originaria impedisce, infatti, di considerare la complessità delle forme dell'espressività e sensibilità umana nel loro perenne mutamento le cui tracce, come impronte leggere, riaffiorano nei corpi e nell'ambiente.

Pensiamo che attraverso l'estensione sociale della pratica della danza sia possibile implementare, anche nelle sue forme performative più sperimentali, la comprensione e la partecipazione del pubblico, consentendo una maggiore diffusione dell'arte coreutica. Se è vero, come abbiamo già sottolineato, che abbondano le proposte di manifestazioni coreografiche comunitarie che aprono all'inclusione e alla partecipazione di fasce eterogenee di pubblico, di performance *site specific* che cercano di avvicinare le persone alla danza con il loro coinvolgimento diretto, l'impressione è che gli spazi dell'arte colta e dell'arte popolare si mantengano ancora separati, cosa che ne impedisce il loro vicendevole alimentarsi, mantenendo le forme professionali della 'danza contemporanea' in un limbo di separatezza che le rende inevitabilmente comprensibili e fruibile solo dagli esperti. La nostra ricerca-azione parte proprio da quest'assunto per provare a creare una 'cultura pratica' della danza che partendo dalle innate e universali potenzialità danzanti dell'umanità, possa generare una connessione nuova e profonda, utilizzando tutti i canali cinestetici di cui possiamo avvalerci per il suo tramite.

Crediamo fermamente che il promuovere il movimento danzato a tutte le età e in diversi contesti della vita, possa contribuire a generare un nuovo senso etico ed estetico dell'esistenza e a pensare nuove connessioni tra naturalità e socialità, rinforzando quegli aspetti dello stare insieme che contribuiscono al riconoscimento del valore delle singolarità e molteplicità del mondo e dell'universo di cui siamo parte.

Se, con Shusterman, consideriamo che “il corpo vivente costituisce un campo dinamico multiforme e integrato in modo complesso, piuttosto che un sistema semplice, statico e lineare”⁵⁹⁸, allora possiamo considerare la danza un ambito privilegiato per rispondere a quel *pluralismo pragmatico*⁵⁹⁹ di cui sarebbe necessario appropriarsi per migliorare e comprendere in senso globale il funzionamento del nostro essere individuale e sociale.

La danza infatti è un *modus sentiendi et operandi* che, attraverso indicazioni di sperimentazione dinamica, come quelle proposte da Laban, offre l’opportunità di una *sperimentazione libera* del sentire del corpo intero, che si muove dando vita a uno spazio pieno, ritmico e vibrante. La danza si offre quindi come elemento da aggiungere a quella *cassetta degli attrezzi plurale e variegata*⁶⁰⁰ che contribuisce alla costruzione di nuova consapevolezza nei confronti del nostro corpo-mente e del suo essere relazionale.

La *pratica danzante*, infatti, si estende da una sfera meramente espressiva e individuale allo spazio comune dove la vita si dispiega per risignificare le esperienze e portarle da un piano meramente intellettuale a una dimensione sensibile e condivisa⁶⁰¹.

Come si descriverà più avanti⁶⁰², per sostanziare questo aspetto della nostra ipotesi di ricerca, sulla scia dei maestri più volte citati e delle suggestioni somaestetiche shustermaniane, abbiamo enucleato una metodologia pratica e alcune serie di ‘esercizi coreoestetici’ (quelli di natura più specificamente creativo-compositiva), e ‘somatografici’ (legati prevalentemente alla scrittura autobiografica corporea), che compendiano momenti di consapevolezza corporea con lo studio delle dinamiche di movimento e la composizione coreografica. La messa in opera di tale metodologia ha rivelato la possibilità di accrescimento della ricchezza cinetica e del senso vitale in ogni ambiente formativo, anche in quello specifico della professione coreutica.

L’esercizio della danza, praticata a tutti i livelli, contribuisce allo sviluppo di facoltà mentali cognitive e sensibili che favoriscono la nascita di un pensiero ecosistemico che si apre all’altro e al mondo, immergendoci corporalmente nella dimensione del *terzo*

⁵⁹⁸ R. Shusterman, *Coscienza del corpo*, cit. p. 212.

⁵⁹⁹ Ivi, p. 212. “Il corpo vivente costituisce un campo dinamico multiforme e integrato in modo complesso, piuttosto che un sistema semplice, statico e lineare [...] Esso richiede il *pluralismo pragmatico* che James più fermamente sollecitava e che Dewey generalmente difendeva”. Corsivo della scrivente.

⁶⁰⁰ Ivi, p. 217.

⁶⁰¹ A questo proposito anche Dewey: “Qualsiasi cosa al mondo, non importa quanto sia individuale nella sua esistenza particolare, [...] è potenzialmente comune, perché è qualcosa che, essendo parte dell’ambiente, interagisce con qualsiasi essere vivente. Ma diventa proprietà comune di cui si è coscienti, ovvero viene condivisa, attraverso le opere d’arte più che attraverso qualsiasi altro mezzo”, in J. Dewey, *Arte come esperienza*, cit. p. 398.

⁶⁰² Si veda al par. 3.7 e le schede in appendice par. A. II.

*movimento esistenziale*⁶⁰³ in cui, seguendo Patočka, è possibile accedere al senso pieno dell'esistenza.

D'accordo con la profonda e argomentata riflessione della filosofa Maxine Sheets-Johnstone, pensiamo che la ricchezza delle competenze cinestetiche che la danza offre a chi la pratica possa rappresentare un importante serbatoio di variazioni cinetiche da cui trarre feconda applicazione, non solo per l'analisi e lo studio del movimento in senso lato, ma anche per migliorare il benessere della vita quotidiana.

Inoltre anche la danza professionalmente intesa si arricchisce dall'osservazione dei gesti e delle azioni quotidiane, e vi attinge continuamente in un ciclo continuo che conferma ancora una volta la stretta relazione tra arte e esperienza quotidiana⁶⁰⁴. Scrive la filosofa americana:

Moreover, unlike an everyday movement that is complex, the dynamic complexity of a dance is not a matter of doing something or accomplishing something. Of quintessential significance too is the fact that the qualitative variables emanating from the qualitative structure of movement are infinitely variable. Dance is creatively open-ended because the "parameters" of movement—the qualitative dynamic structure of movement—are endlessly variable. That there are degrees of freedom in the mere initiation of movement only adds to the creative open-endedness. Raising an arm overhead provides an excellent example. The movement is a familiar everyday movement, but its degrees of freedom are seldom realized. For a dancer, however, not only are its degrees of freedom apparent but they also constitute a fundamental aspect of the complexity of movement⁶⁰⁵.

Studiare le molteplici possibilità di iniziare un movimento, di dirigerlo con ritmi e intensità diverse, apre al piacere di sentirsi vivi e partecipi della vita intorno a noi, regalandoci vitalità e senso di appartenenza al mondo.

Soprattutto attraverso l'attivazione somatica, *coreoestetica*, possiamo esercitare e recuperare quelle capacità di sentire e interpretare la dimensione qualitativa del

⁶⁰³ Si veda al par. 2.5.b.3.

⁶⁰⁴ Un'interessante riflessione che prende avvio proprio dalle tesi della Sheets-Johnstone in S. Donato, *Pensare la danza*, in AA.VV., *Pensar la danza*, IDCT, Bogotá, 2004.

⁶⁰⁵ Cfr. M. Sheets-Johnstone, *From movement to dance*, in «Phenomenology and the Cognitive Sciences», Vol. 11, n°1, pp. 39-57, Springer 2012. "Inoltre, a differenza di un movimento quotidiano complesso, la complessità dinamica di una danza non riguarda il fare qualcosa o realizzare qualcosa. Di fondamentale importanza è anche il fatto che le variabili qualitative emanate dalla struttura qualitativa del movimento sono infinitamente variabili. La danza è creativamente aperta perché i 'parametri' del movimento - la struttura dinamica qualitativa del movimento - sono infinitamente variabili. Il fatto che ci siano gradi di libertà nel semplice avvio del movimento non fa che aumentarne l'apertura creativa. Un esempio eccellente è rappresentato dal sollevamento di un braccio in alto. Si tratta di un movimento familiare e quotidiano, ma i suoi gradi di libertà sono raramente realizzati. Per un danzatore, tuttavia, i gradi di libertà non solo sono evidenti, ma costituiscono anche un aspetto fondamentale della complessità del movimento", Ivi, p. 46. Traduzione della scrivente.

movimento, che nella dinamica esasperata da eccessiva rapidità o staticità della vita quotidiana sono soggette a processi di annichilimento. Il corpo ridotto a eccessiva rigidità o inerzia, è reso incapace di risonanza o di *mimesis cinestetica*⁶⁰⁶ e insensibile alle vibrazioni del mondo. Si rivela dunque necessario e urgente lavorare oggi per attivare quelle capacità organiche che sole possono consentire una nuova postura nei confronti della natura tutta e finalmente riconoscerne il valore di stretta interazione vitale con il nostro stesso corpo, di cui ugualmente dobbiamo riconsiderare gli aspetti di consustanzialità sensibile e simbolica.

3.5 *Einführung*, l'empatia cinestesica. La danza come allenamento all'empatia

Come arte del movimento, la danza può essere intesa anche come *tecnologia del sé*⁶⁰⁷, un sé che si apre costantemente al 'noi', che muove alla conoscenza e alla costruzione dello spazio interno (il sé nella dimensione conscia e inconscia) e dello spazio esterno (il sé in relazione e apertura verso il *noi* e il mondo), rappresentando una possibile via per incrementare l'innata e fondamentale capacità empatica, non solo quale facoltà cognitiva⁶⁰⁸, ma anche come sentire patico che nasce dal sentire cinestetico ed emotivo del corpo.

⁶⁰⁶ La capacità mimetica dell'essere umano, prima delle importanti scoperte scientifiche attuali sui 'neuroni specchio' è stata osservata e studiata dall'antropologo e gesuita francese Marcel Jousse (1886-1961), allievo di M. Mauss e Pierre Janet. Per Jousse che aveva fatto esperienza delle tradizioni contadine e studi antropologici sulle tradizioni orali dei popoli di lingua ebraica e aramaica, l'essere umano è un 'mimatore per natura', ed "è il più mimatore tra tutti gli animali e per mezzo del mimismo egli acquisisce tutte le cognizioni". Cfr., M. Jousse, *L'antropologia del gesto*, Mimesis, Milano 2022 (I ed., Id., *L'anthropologie du geste*, Gallimard, Paris 1974). Sulla capacità/possibilità/necessità del corpo di porsi in sintonia vibrante con il cosmo e sulla capacità mimetica originaria dell'essere umano con un approfondito riferimento al pensiero di Jousse, si veda S. Donato, *Muoversi, sentire, immaginare*, cit., pp. 92-112.

⁶⁰⁷ Al quarto posto nella suddivisione dei tipi fondamentali di 'tecnologia' Foucault scrive: "4) le tecnologie del sé che permettono agli individui di eseguire, coi propri mezzi o con l'aiuto degli altri, un certo numero di operazioni sul proprio corpo e sulla propria anima", in M. Foucault, *Tecnologie del sé*, cit., p. 13.

⁶⁰⁸ Il concetto di 'empatia' come facoltà cognitiva, che si attua e si sostiene tutto nella dimensione del pensiero e della coscienza è stato tematizzato da E. Stein, nella sua tesi dottorale sostenuta a Friburgo nel 1916 con la correlazione di E. Husserl. Cfr. E. Stein, *Il problema dell'Empatia*, a cura di E. Costantini e E. Schulze Costantini, Studium, Roma 2012. Qui faremo riferimento alla versione Kindle del 2014. Per Stein l'empatia è una facoltà cognitiva innata che ci permette di comprendere l'Altro senza tuttavia vivere fisicamente l'emozione dell'altro. Si differenzia infatti dalla 'simpatia' e dal contagio emotivo, si tratta di una via intuitiva e apercettiva di conoscenza dell'altro. Si distingue dunque dalla posizione di M. Scheler che accomuna l'empatia alla 'simpatia' e anche dalla posizione di T. Lipps. Per Stein l'esperienza emotiva dell'altro è vissuta sempre in forma non-originaria dal soggetto dell'atto empatico. La differenza di posizione tra i tre pensatori è ben sintetizzata alla nota 13 in E. Stein, *Il problema dell'Empatia*, cit. pp. 105-106. "Nel momento in cui, trasponendoci interiormente nell'orientamento e nel vissuto di un altro, viviamo in modo non-originario l'esperienza originaria altrui, in quel preciso momento - sostiene la Stein - il Soggetto dell'empatia è il «Noi» in cui l'Io empatizzante e l'Io empatizzato permangono distinti. Secondo Lipps, invece, il Soggetto dell'empatia o, come egli dice, dell'unipatia, è l'Io, dato che il primo Io

Il cuore del danzare inteso come fare-pensare-comunicare è sempre rivolto alla dimensione del sentire-sentirsi. La pratica del danzare, come esercizio cinetico di ogni parte del corpo, sempre in relazione al respiro, anche nella ripetizione di movimenti e sequenze sempre uguali nella forma⁶⁰⁹, ma sempre rinnovanti nel sentire; nell'allenamento dello sguardo fuori e dentro sé; nel lavoro solitario ma anche e soprattutto in-comune, nella condivisione di spazio e tempo, nella ricerca costante di orchestrazione delle tonalità emotive, diviene il luogo, la palestra, in cui sentire, percepire e conoscere. La pratica del danzare, che può essere assimilata a una forma di meditazione in movimento, rende sensibili alla relazione con l'altro attraverso l'elaborazione e la cura della propria interiorità/esteriorità. Il riferimento è alla danza⁶¹⁰ come *pratica*, come lavoro teatrale sul corpo del danzatore-attore, ma soprattutto alla danza nel senso del muovere originario e vitale che si apre alla dimensione estetica del vivere sociale. La proposta teorica cui abbiamo cercato di dar forma, pratica durante gli anni di questa ricerca, ha voluto incentrarsi proprio sugli aspetti del muovere danzante che mettono in gioco la consapevolezza di un *corpo cinestesico*, trovando sponda nelle riflessioni somaestetiche di Shusterman.

Siamo partiti dalla considerazione che la consapevolezza incarnata dei gesti e degli atti motori, necessari allo svolgimento di un'azione, indotta dall'esecuzione di sequenze che si generano dalla decostruzione di semplici azioni quotidiane, produca una particolare forma di 'empatia' intesa etimologicamente come *Einfühlung*, *sensazione interna*, che si trova radicata nel corpo e che da esso si estende per favorire la consapevolezza e la ricreazione del mondo in cui siamo. Un'*empatia cinestesica*⁶¹¹ che sviluppandosi a partire

si identifica col secondo. Al contrario, Scheler sostiene che tale Soggetto è costituito dalla pluralità degli individui psicofisici". Per una definizione dell'empatia in sintonia con E. Stein, si veda L. Mortari, *Filosofia della cura*, Raffaello Cortina, Varese 2015, pp. 195-198.

⁶⁰⁹ Sui concetti di 'forma' e 'ripetizione' si veda una riflessione in appendice, par. A. I.

⁶¹⁰ A partire dall'accezione originaria di danza come naturale predisposizione al movimento e al ritmo del vivere dell'umanità e di tutte le creature viventi, il riferimento è alla danza contemporanea come branca dell'arte contemporanea sviluppatasi nel XX sec., che, insieme e in contaminazione costante con tutti gli altri linguaggi dell'arte, si apre ad un'espressione dell'umanità in senso lato, liberandosi da formalismi e rigidità. In particolare si tratta della metodologia sviluppata dalla scrivente e praticata, sia come arte del palcoscenico che come pratica educativa, basata sulla formazione tedesca ricevuta presso la Folkwanghochschule di Essen, sotto la direzione di P. Bausch (principalmente con la guida delle maestre e maestri: J. Cébron, H. Züllig, P. Bausch, M. Airaud), e ampliata grazie all'apporto delle tecniche contemporanee della scuola francese (Peter Goss, Jean Gaudin, Jaques Patarozzi e altri) e delle tecniche orientali, in particolare dell'arte del Tai-Chi Chuan e della meditazione zen del maestro Tich-Nath Han.

⁶¹¹ La definizione '*Kinesthetic sympathy*' è di John Martin, in J. Martin, *The modern dance*, Dance Horizon, New York 1972. (I ed. A.S Barnes & Co., New York 1933). Martin tematizza il concetto di '*kinesthetic sympathy*' a partire dalla percezione cinestesica, sensazione del movimento, di cui ogni individuo è informato attraverso gli organi motori del corpo (muscoli e articolazioni). Grazie a questa innata e universale sensazione motoria è possibile il prodursi dell'*empatia cinestesica*, che si trasmette per contagio nello spettatore di danza. Quasi anticipando la descrizione del funzionamento dei 'neuroni specchio' egli nota che, sia che si tratti di movimenti pantomimici, sia che si tratti di movimenti astratti, lo spettatore è in

dal sé, dalla conoscenza sensibile del proprio corpo, diviene competenza incarnata, capace di estensione e apertura verso l'*altro*, assumendo una valenza comunicativa e relazionale.

L'empatia cinestesica così sperimentata e sentita nel corpo in movimento, diviene strumento/competenza che accresce, amplia e trasforma la coscienza individuale dello spazio e del tempo rendendoci consapevoli di quanto il nostro agire modifichi l'ambiente in cui siamo immersi. Quella che delineiamo è dunque una forma di 'empatia' in cui il sentire 'simpatetico' e innato del corpo verso la percezione dell'altro è continuamente alimentato dall'attività intenzionale e cosciente che muove verso sempre più alti traguardi somaestetici nell'esercizio della sensibilità e delle capacità di ascolto, risposta, e azione nel teatro dell'esistenza.

Le attività *somatografiche* proposte nei laboratori svolti durante il corso di questa ricerca, che saranno di seguito descritti, hanno accompagnato le persone in un percorso di autocostruzione del sé come *corpo empatico*, allenandolo al sentire/muovere del proprio sistema organico-interagente, costituito cioè da parti sensibili/pensanti che *danzano* insieme.

Si è trattato, in fondo, di rimettere in gioco, riattivandole, quelle attività senso-motorie che fin dalla prima infanzia consentono di sviluppare sensibilità cinestesica ed empatica strutturandoci come corpi-pensanti, plasmando la nostra conoscenza e ampliandone la portata in relazione direttamente proporzionale alla capacità di movimento che il contesto vitale in cui nasciamo ci concede di sperimentare. La pratica della danza permette di riconoscere le lacune motorie dovute alle inibizioni⁶¹² cui siamo

grado di empatizzare con essi, mosso da un senso di 'simpatia' muscolare. Scrive Martin: "Dancing has its effect on the spectator by means of very simple processes. When dancing is pantomimic [...] you have no difficulty in following their meaning [...] Instantaneously, through a sympathetic muscular memory you associate the movement with its purpose. Now if the dance is not pantomimic, if the movement are not representational, what happens? Exactly the same thing. Through kinesthetic sympathy you respond to the impulse of the dancer which has expressed itself by means of a series of movements. Movements, then, is the link between the dancer's intention and your perception of it", in J. Martin, *The modern dance*, cit., pp. 11-12. Cfr. C. Leroy, *Phénoménologie de la danse*, cit. p. 39, con riferimento a J. Martin, *America dancing: the background and personalities of the Modern dance*, Dodge Publishing New York 1936.

⁶¹² Sull'argomento si veda T. Shawn, *Ogni più piccolo movimento. François Delsarte e la danza*, Dino Audino, Roma 2018 (I ed., Id., *Every little movement*, Dance Horizons, New York 1963), pp. 7-8: "Il gesto libero, naturale, espressivo del braccio è una successione perfetta che procede dal centro del torso e arriva fino alle dita della mano ma a causa delle inibizioni, dell'educazione e delle influenze restrittive di casa e della scuola, della prevalenza degli sport e dei giochi come unica forma di esercizio fisico, il corpo adulto della persona comune nel mondo occidentale oggi non è in grado di produrre una successione pura a volontà". Sulle inibizioni e le alterazioni cui il corpo è sottoposto da parte della cultura e dei costumi sociali di appartenenza si sono espresse sia la filosofia che l'antropologia. Si vedano i fondamentali M. Foucault, *Sorvegliare e punire. Nascita della prigione*, Giulio Einaudi, Torino 2014. e M. Mauss, *Le tecniche del corpo*, ETS, Pisa 2018.

generalmente sottoposti nella crescita e di recuperarle con notevole beneficio per lo svolgimento delle azioni quotidiane.

Le facoltà empatico-cinestesiche estendono l'*agentività*⁶¹³ del corpo, rendendolo capace di pensare e creare nuovi spazi vitali, dove *performance*, senso plastico della spazialità, educazione e pedagogia si integrano in una dimensione estetica ed etica.

Potenziare tali facoltà significa, quindi, poter generare nuove modalità di coabitazione: nuove forme corali di comunità *inoperosa*⁶¹⁴ che non si chiude, anzi compare, si mostra, dando fondamento a un nuovo agire umano, sensibile, creativo, etico e responsabile. La *pratica danzante* condivisa, infatti, si estende da una sfera privata e riflessiva allo spazio comune, per significare e risignificare le esperienze e i vissuti corporei in senso universale. In questo senso la nostra concezione di empatia trova un valido e significativo sostegno nella tematizzazione della filosofa Laura Boella che ne estende la portata alla pratica sociale, coinvolgendo diverse dimensioni della vita umana, come la comunicazione, l'educazione e la politica. L'empatia è un'abilità che può essere sviluppata e coltivata attraverso l'esperienza e l'interazione sociale⁶¹⁵ per cui possiamo affermare che approfondirne la pratica e la conoscenza restituisca consapevolezza del nostro essere sociale sottraendo alla casualità i molteplici modi in cui viviamo le relazioni. Scrive Boella: “‘Vedere’ e sentire gli altri non è una conseguenza automatica del nostro vivere in un contesto sociale, bensì presuppone un desiderio di esistere diversamente e altrove, un desiderio di libertà e di condivisione con altri delle nostre esperienze e passioni”⁶¹⁶.

3.6 La danza come arte di *cura performativa*

Accompagnati dalle riflessioni e analisi fenomenologiche sul corpo, il movimento e l'esistenza sviluppate dai pensatori fin qui considerati, assumiamo che la struttura portante dell'impianto etico-filosofico della *Cura*, intesa in senso fenomenologico-

⁶¹³ Il concetto di 'agency' è diffusamente tematizzato in Bruner, J. (1996). *La cultura dell'educazione. Nuovi orizzonti per la scuola*, tr. it., Milano, Feltrinelli, 1997.

⁶¹⁴ J.-L. Nancy, *La comunità inoperosa*, Cronopio, Napoli 2013.

⁶¹⁵ L. Boella, *Sentire l'Altro. Conoscere e praticare l'empatia*, cit., p.4. “Il tema dell'empatia chiama a un confronto con l'esperienza vissuta, a un approfondimento delle emozioni, delle reazioni corporee, degli atti mentali che intervengono nel nostro rapporto con gli altri. Chiama soprattutto a un passaggio dalla filosofia alla realtà vitale in cui tutti siamo immersi e in cui ogni giorno cerchiamo di renderci degni di ciò che accade”.

⁶¹⁶ Ivi, p. 6.

esistenziale come ‘care’, ‘Sorge’⁶¹⁷, sia primariamente la sua dimensione incarnata e somatica.

Riconoscere questa dimensione è imprescindibile per ripensare in senso generativo e formante gli spazi della vita. Ci accompagna in quest’analisi la puntuale e argomentata riflessione di Maurice Hamington che tematizza la ‘cura’ come pratica incarnata, costituita dalle componenti delle ‘abitudini di cura’ (*care habitus*), del ‘sapere della cura’ (*care Knowledge*) e dell’‘immaginazione della cura’ (*care imagination*)⁶¹⁸. Questi tre aspetti della cura, afferma il filosofo americano, sono strettamente interrelati, tanto che la descrizione di uno deve necessariamente comprendere anche gli altri due. Quello che il corpo ‘sa’ della cura, è ciò che ha appreso dall’ambiente culturale da cui proviene ed è strettamente legato alle ‘abitudini’, alle pratiche di conoscenza conservate nel corpo.

L’*immaginazione della cura* è sicuramente l’aspetto che più interessa la nostra tematizzazione della danza in quanto è proprio la capacità immaginativa e proiettiva ad essere continuamente alimentata dalla sperimentazione del movimento e del gesto sensibile che muove e si muove nello spazio dell’esistenza. Il continuo sviluppo e accrescimento di competenze motorie sensibili, la sofisticata competenza cinestesica che la danza produce, alimenta le facoltà immaginative contribuendo all’affinamento delle abitudini di cura, delle posture, degli atteggiamenti psico-fisici che comportano il miglioramento qualitativo delle nostre azioni di cura, verso noi stessi, verso gli altri e verso l’ambiente. La danza potenzia e sviluppa la nostra capacità di immaginare nuove forme di cura per noi e il mondo, alimentando un’immaginazione della cura che ci porta a concepire la possibilità di *trascendere e superare i nostri limiti fisici* per rivolgere, in modo sempre rinnovato, le nostre ‘conoscenze di cura’ agli altri, arricchendo di contenuti corporei la tradizionale e teorica concezione dell’etica e della morale⁶¹⁹.

⁶¹⁷ “L’essere dell’esserci si rivela come Cura [...] La condizione esistenziale della possibilità delle ‘preoccupazioni’ della vita e della ‘dedizione’ deve essere concepita come Cura in senso originario, cioè ontologico” M. Heidegger, *Essere e tempo*, Utet, Torino 1969 pp. 289 e p. 310. Cfr. L. Mortari, *Filosofia della cura*, cit. Una riflessione approfondita del concetto di *Cura* nella riflessione pedagogica, a partire da Heidegger, come categoria *a priori* dell’educazione, in R. Fadda, *Sentieri della formazione*, pp. 97-100.

⁶¹⁸ L’argomento è sviluppato in, D’Ambrosio M., Spada E., “*Abitare la relazione. Pratiche performative per la Comunità dei Servizi Educativi per l’infanzia a Napoli*”, in Marin Marin J. A., De la Cruz Santos C. et Al. «*Investigación e innovación educativa frente a los retos para el desarrollo sostenible*», Dykinson, Madrid, 2021.

⁶¹⁹ Cfr. M. Hamington, *Embodied care*, cit. p. 4. “The caring imagination refers to our ability to transcend our physical limitations and extrapolate our caring knowledge to others, even relatively unknown others. The caring imagination melds traditional rational approaches to morality with an appreciation for what the body knows”.

Possiamo inoltre affermare che l'esercizio di un'immaginazione 'sana e attenta'⁶²⁰ possa contribuire all'acquisizione di attitudini di *cura autentica*⁶²¹, cioè libera dal sempre latente rischio di esercitare un potere eccessivo sull'altro, di eccedere nella cura o di arrivare a perdere sé stessi nella cura degli altri.

Quella della cura è dunque una conoscenza in senso lato e come ogni altra può, secondo le testuali parole di Hamington con cui concordiamo, essere sviluppata e curata, oppure essere trascurata e persa.

Infatti il corpo acquisisce abitudini che sono espressione della sua conoscenza⁶²².

Considerato in questa prospettiva, praticare la cura significa predisporre a una dimensione etica ed estetica che integra e mette in relazione il sentire e il conoscere, promuovendo abitudini somatiche volte allo sviluppo di consapevoli capacità empatiche corporee. L'immaginazione di cura favorisce, inoltre, la coesione sociale.

If my claims about caring habits and knowledge are taken seriously, then *social cohesion* depends partly on developing habits of the body that strengthen our caring imaginations⁶²³.

Hamington afferma e sviluppa, rivolgendosi principalmente alla filosofia della percezione di Merleau-Ponty, le tematiche della corporeità quale unitarietà di mente e corpo, ritenendo imprescindibile e necessario sviluppare le attitudini alla cura che sono in parte innate nell'umanità, ma che stanno pericolosamente affievolendosi nella contemporaneità⁶²⁴. La sua riflessione è tutta volta a sviluppare la necessità di implementare gli aspetti che accrescono la possibilità di *agire* la cura. Riferendosi a Nel Noddings, Joan C. Tronto, Rosi Braidotti e altre filosofe del pensiero femminista contemporaneo, concorda con loro nella necessità di proporre "un'alternativa al concepire la *cura* esclusivamente come principio o emozione"⁶²⁵. La cura deve intendersi come

⁶²⁰ Ivi, p. 6. "A healthy, caring imagination should be able to understand caring activities and habits in their environment and avoid exerting undue power over those for whom we care or allowing us to get lost in the caring for others".

⁶²¹ La distinzione tra *cura autentica* e *inautentica* è, com'è noto, di Heidegger. Per *cura autentica* si intende, in ambito educativo e formativo, il rivolgersi all'altro considerandolo nella sua specificità, alterità, unicità di persona aiutandolo nella realizzazione delle possibilità della propria "forma" esistenziale. Cura inautentica è quella che pretende di prendere su di sé le cure dell'altro, sostituendosi alla persona e preoccupandosi di soddisfare esclusivamente i suoi bisogni materiali. Cfr. R. Fadda, *Sentieri della formazione*, Armando, Roma, 2007 pp.97-100.

⁶²² Cfr. M. Hamington, *Embodied care*, cit., p. 5.

⁶²³ Ivi, cit., p. 6.

⁶²⁴ M. Hamington, *The Will to Care: Performance, Expectation, and Imagination*, cit.

⁶²⁵ Ivi, pp. 677-678, in riferimento a J. Tronto, *Moral boundaries: A political argument for an ethic of care*, Routledge, New York 1993, p. 108.

pratica che coinvolge il pensiero e l'azione. A questo proposito è estremamente interessante la definizione di 'cura' espressa dalle filosofe Joan Tronto e Bernice Fisher

We suggest that caring be viewed as a species activity that includes everything that we do to maintain, continue, and repair our 'world' so that we can live in it as well as possible. That world includes our bodies, ourselves, and our environment, all of which we seek to interweave in a complex, life-sustaining web⁶²⁶.

Hamington sviluppa questa definizione introducendo il concetto di *performatività della cura*⁶²⁷, proprio nell'intento di chiarire la distinzione tra 'sentimenti' e 'azioni' di cura.

La cura senza azione, rimane al livello di una *generica empatia irrealizzata*⁶²⁸.

L'attitudine, la predisposizione, alla Cura intesa fenomenologicamente, non è da intendersi solo come *forma mentis*, come concetto, bensì come capacità che si acquisisce nel corpo, nel suo agire e muoversi. Essere capaci di cura verso sé e verso gli altri significa aver 'allenato' il corpo e il suo sentire interno ed esterno a una modalità incline al volgersi 'verso', allo stare accanto, allo stare in ascolto.

Secondo Hamington, la cura appartiene alla dimensione affettivo-corporea, inerisce, cioè, al *sentire* nel corpo⁶²⁹.

Sappiamo ormai, grazie alle conferme degli studi in molteplici campi della scienza, quanto siano determinanti gli affetti e le emozioni per la nostra comprensione del mondo,

⁶²⁶ M. Hamington, *Embodied Care*, cit. p. 3, in riferimento a J. Tronto, B. Fisher, *Toward a Feminist Theory*, p. 40, in, *Circles of Care: Work and Identity in Women's Lives*, Ed. Emily K. Abel and Margaret K. Nelson, State University of New York Press, Albany N.Y 1990, pp. 35-62. "Suggeriamo di considerare la cura come un'attività di specie che include tutto ciò che facciamo per mantenere, continuare e riparare il nostro 'mondo' in modo da poter vivere in esso nel miglior modo possibile. Questo mondo comprende i nostri corpi, i nostri sé e il nostro ambiente, tutti elementi che cerchiamo di intrecciare in una complessa rete di relazioni". Traduzione della scrivente.

⁶²⁷ M. Hamington, *The Will to Care*, cit. p. 677. "The notion of performativity, although seldom explicitly applied to care, helps to clarify the distinction between feelings and actions. This is particularly important for care ethics, given that the pervasive use of the term care in common conversation tends to elide caring feelings with caring action".

⁶²⁸ *Ibidem*. "To state, 'I care about homelessness' is an expressed disposition, but it cannot be equated with a robust notion of care ethics if the disposition, albeit praiseworthy, does not translate into action. One might refer to this as unrealized empathy. If I only feel "pangs" for others but never act on their behalf, my reaction can be called empathetic, but it cannot be described as caring in an active sense [...] The empathetic feelings I have in my heart find an ethical dimension when translated into action".

⁶²⁹ Dopo aver riportato le definizioni del termine 'cura' di autrici del calibro di Carol Gilligan e Joan Tronto, da lui condivise, Hamington delinea la sua specifica definizione di cura, caratterizzata da un'enfasi corporea: "The account of care used in this book is compatible with the preceding definitions, although it differs in its emphasis on the body. I offer the following as my operating definition: care denotes an approach to personal and social morality that shifts ethical considerations to context, relationships, and affective knowledge in a manner that can be fully understood only if care's embodied dimension is recognized. Care is committed to the flourishing and growth of individuals yet acknowledges our interconnectedness and interdependence". Ivi, p. 3.

per questo concordiamo con il filosofo americano nell'affermare che la cura debba necessariamente trovare fondamento nel corpo, e soprattutto nelle sue abitudini di movimento. *Il corpo è il nostro medium per la costituzione del mondo*, come scrive Merleau-Ponty e, con Hamington, potremmo aggiungere anche per la costituzione di un pensiero etico che non sia esclusivamente riferito a concetti astratti, ma che sia ben radicato, consapevole e incarnato.

Il corpo è in continuo dialogo con il mondo circostante e con sé stesso, sia interiormente che esteriormente. Un'avvincente descrizione di quanto il sentire 'interno' del nostro corpo stia alla base dell'intero funzionamento della nostra mente possiamo trovarlo, ad esempio, anche nelle ultime argomentazioni del neuroscienziato Damasio⁶³⁰.

Egli afferma che la soggettività sia radicata nel sentire del corpo, nelle ossa, nei muscoli, nelle viscere, elementi che sono in continuo dialogo tra loro. Questo dialogo interno si estende poi a ciò che giunge dall'esterno ed è percepito attraverso i nostri organi di senso. Di questo dialogo continuo, interconnesso e reso veloce ed efficiente dal nostro evoluto sistema nervoso periferico e centrale, è costituita la nostra mente. Dunque quello che noi siamo, ciò che ci compone, ci fa, ci costituisce e ci muove, nasce dalle emozioni e dai sentimenti che scaturiscono dal corpo⁶³¹. Non è dunque solo ciò che percepiamo dall'esterno che viene captato e interpretato dai nostri organi di senso a darci cognizione del mondo, bensì è anche ciò che il nostro stesso corpo, dalle profondità delle viscere, ci comunica costantemente fondando la nostra mente di cui cervello e sistema nervoso non sono che alcune delle numerose componenti. Il corpo infatti non è solo un veicolo, bensì è un attivo partecipante alla creazione dei significati che danno forma alla mente.

Riprendere contatto con il nostro corpo, quindi, lavorando sulla consapevolezza del nostro stare e agire, significa darci la possibilità di guardare al mondo con occhi nuovi e acquisire una dimensione di conoscenza e di autocomprensione che aumenta la nostra potenzialità comunicativa e generativa di nuove idee e visioni e in generale la nostra capacità vitale.

L'attitudine, la predisposizione alla Cura, intesa fenomenologicamente, non è dunque solo una *forma mentis* concettuale, bensì è una capacità che si acquisisce nel

⁶³⁰ A. Damasio, *Sentire e conoscere*, cit.

⁶³¹ Scrive Damasio: "La varietà più semplice di affetto nasce all'interno di un organismo vivente. Esordisce diffusa e indistinta, generando sentimenti non facili da descrivere o localizzare. Il termine 'sentimenti primordiali' coglie bene l'idea. Per contro i 'sentimenti maturi' forniscono immagini forti e intense degli oggetti che arredano il nostro ambiente 'interno' - viscere quali il cuore, i polmoni e l'intestino - e delle azioni che essi eseguono, come pulsare, respirare e contrarsi [...] i sentimenti sono comunque informativi e; veicolano importanti conoscenze e le collocano saldamente all'interno del flusso mentale". Ivi, p. 82.

corpo, nel suo agire e muoversi. Essere capaci di cura verso sé e verso gli altri significa aver ‘allenato’ il corpo e il suo sentire interno ed esterno a una modalità incline al volgersi ‘verso’, allo stare accanto, allo stare in ascolto. Ecco che la formulazione di un’etica della cura deve necessariamente trovare fondamento nel corpo, nelle sue abitudini di movimento.

La soggettività è radicata nel corpo, quello che noi siamo è l’insieme di tutto ciò che ci compone in cui mozione, emozione e sentimento giocano un ruolo primario.

“*The body is a natural self*”⁶³² dice Hamington riprendendo Merleau-Ponty e ricollegando la sua riflessione alla postura ‘*embodied*’ della scienza contemporanea che ribadisce che non sia solo il cervello la sede della mente e del ‘self’, e che dobbiamo guardare al corpo come entità nella sua interezza. Questo corpo-mente ci porta ancora più lontano, al corpo ontologico di Jean-Luc Nancy, corpo che si situa oltre la carne merleau-pontyana per tematizzare un ‘*corpus*’ che riunisce e comprende in sé la complessità del nostro essere *singolari plurali*⁶³³. Corpo che, in quanto insieme e composizione di energia e materia, potenzialità e atto, introversione e estroversione, espressione e comunicazione, possiamo definire come corpo danzante.

Infatti come afferma Hamington

We perceive the world before we know it. [...] Knowledge and communication sublimate rather than suppress our incarnation, and the characteristic operation of the mind is in the movement by which we recapture our corporeal existence and use it to symbolize instead of merely to coexist. This metamorphosis lies in the double function of our body. Through its “sensory fields” and its whole organization, the body is, so to speak, predestined to model itself on the natural aspect of the world. But as an active body capable of gestures, of expression, and finally of language, it turns back to the world to signify it⁶³⁴.

⁶³² Ivi, p. 48, con riferimento a M. Merleau-Ponty, *Phenomenology of Perception*, Tr. Colin Smith, Routledge, London 1994, p. 206.

⁶³³ J.-L. Nancy, *Essere singolare plurale*, Giulio Einaudi, Torino 2001.

⁶³⁴ M. Hamington, *Embodied care*, cit., pp. 44 - 45. “Percepriamo il mondo prima di conoscerlo [...]. La conoscenza e la comunicazione sublimano piuttosto che sopprimere la nostra incarnazione, e l’operazione caratteristica della mente è il movimento con cui recuperiamo la nostra esistenza corporea per interpretare simbolicamente e non per una mera coesistenza. Questa metamorfosi risiede nella doppia funzione del nostro corpo. Attraverso i suoi ‘campi sensoriali’ e la sua intera organizzazione, il corpo è, per così dire, predestinato a modellarsi sugli aspetti naturali del mondo. Ma in quanto corpo attivo, capace di gesti, di espressione e infine di linguaggio, si rivolge nuovamente al mondo per significarlo”. Traduzione della scrivente.

La danza, come arte del *tatto mobile* che plasma lo spazio del e nel proprio corpo vivente, crea, collega, disgrega, ricompono e trasforma lo spazio *tra* i corpi, risignificando il mondo. La sua azione è azione di *cura* per eccellenza.

Proporre la danza come arte di *cura performativa*, significa, quindi, attualizzare, nella pratica quotidiana, la *cura* intesa in senso fenomenologico esistenziale, restituendole la sua originaria dimensione materiale e corporea. *Bodies are built for care*⁶³⁵, sostiene ancora Hamington, e la Cura è un fatto di corpi che si incontrano e comunicano, per questo la conoscenza, prerequisito per la cura, deve includere la consapevolezza /conoscenza del corpo⁶³⁶. D'accordo con Hamington pensiamo che prendersi cura di noi stessi, dell'altro e dell'ambiente tutto necessita di un allenamento costante al movimento, alla trasformazione delle abitudini poiché esse non sono e non devono essere date una volta per tutte, ma devono seguire il flusso dell'esistenza ed essere passibili di trasformazione e modellamento. Le abitudini di cura si sostanziano di tutta una serie di movimenti corporei consapevoli che costituiscono l'insieme delle competenze *embodied* della cura, caratterizzate appunto dalla capacità di adattamento plastico alle nuove circostanze⁶³⁷. La nostra comprensione dell'Altro non è un fatto meramente intellettuale, ma si costituisce grazie all'insieme delle nostre facoltà di percepirlo attraverso i sensi, il tatto, l'olfatto, la vista⁶³⁸. La danza, come arte e come pratica *coreoestetica* in cui tutti i sensi sono attivati è senz'altro la dimensione in cui i *caring habits* possono essere esercitati e sviluppati⁶³⁹.

3.7 Danza come azione

Attraverso una postura riflessiva di impronta fenomenologica e pragmatista cerchiamo di tematizzare la danza, sia riguardo agli aspetti estetico-artistici che

⁶³⁵ M. Hamington, *Embodied Care*, University of Illinois Press, Edizione del Kindle, p.2.

⁶³⁶ Cfr. *ivi*, p. 44. "Again, knowledge is a prerequisite for care, but care is embodied, so that any epistemology capable of illuminating care must thus include corporeal knowledge".

⁶³⁷ Cfr. *ivi*, p. 44. "The body captures meaning in the form of habit. Habit is more than just familiar movement, however. There is understanding, perhaps unarticulable, attached to the movement. Habits, then are repositories of knowledge, but they are also in flux. Habits are enacted in environments that change (...). What I have called caring habits comprise all those bodily movements that contain the body's understanding of how to care in and adapt to news situations".

⁶³⁸ Cfr. *ivi*, p. 44.

⁶³⁹ Cfr. *ivi*, p. 46. "Caring habits can be exercised and broadened, or they can atrophy and shrink. I have already intimated that the notion of bodily habits as I employ it is rich and open ended. Consistent with my earlier claim that a focus on care reframes moral considerations, thinking about habits in terms of embodied care may require setting aside preconceived ideas about the relation between the mind and body".

pedagogico-sociali, secondo una dimensione esperienziale e comunicativa piuttosto che meramente espressiva.

Parafrasando una celebre e significativa espressione dell'attrice Julia Varley⁶⁴⁰, possiamo definire chi danza 'una persona che compie azioni'⁶⁴¹, che agisce concretamente nella società.

Così come nel 'teatro' e nelle arti performative contemporanee che si basano sulle capacità cinestetiche del corpo in senso globale, il gesto danzato costruisce senso nell'azione, nel muovere del corpo che traccia e 'scrive' lo spazio e il tempo.

Anche se il movimento danzato ha la possibilità di astrarsi completamente dalla meccanicità o dall'ordinarietà dell'azione quotidiana finalizzata a uno scopo, molto più radicalmente rispetto all'azione attoriale, il corpo dell'attore e del danzatore non si differenziano nell'azione scenica, se non per una differente specializzazione nell'utilizzo del movimento e della voce che tuttavia, sebbene coltivati a partire da angolature e impostazioni di studio differenti, puntano entrambi al raggiungimento di efficacia e concretezza nella rappresentazione.

Così come per chi *fa teatro*, anche per chi danza il gesto dinamico è azione che crea cambiamento e che, spesso concentrandosi nella "frazione più piccola di un movimento complesso"⁶⁴², si presenta come sempre nuova possibilità per la nascita di nuovi significati e contenuti. Il corpo che si muove, dalla testa ai piedi, attraverso la sua intelligenza cinetica dà vita e senso alla rappresentazione sia che si tratti di un'opera teatrale che di una coreografia.

Nel teatro contemporaneo come nella danza è il corpo, la sua presenza, il suo sentire guidato e perfezionato dall'esercizio di ogni sua parte e dallo studio della dinamica, del ritmo, della respirazione, dell'equilibrio e della relazione con la gravità a determinare la qualità di qualsiasi opera⁶⁴³. Questa stessa qualità che si raggiunge con lo studio consapevole delle facoltà cinetiche del corpo, a partire da come poggiamo i piedi sulla terra e spostiamo il nostro peso tra un passo e l'altro, è quella che può essere

⁶⁴⁰ Julia Varley (Londra 1954) si è formata come attrice in Italia. Dal 1974, trasferitasi in Danimarca, lavora come attrice, formatrice e regista presso l'Odin Teatret di E. Barba di cui è ancor oggi stretta collaboratrice.

⁶⁴¹ J. Varley, *Pietre d'acqua. Taccuino di un'attrice dell'Odin Teatret*, Pagina, Bari 2018, Ed. Kindle, p. 45: "Maestra è la pratica. In una delle mie dimostrazioni di lavoro definisco l'attrice come una persona che compie azioni [...] l'azione esiste quando qualcosa è mutato e la realtà non è più la stessa".

⁶⁴² Ivi, p. 46.

⁶⁴³ *Ibidem*. A questo proposito scrive Varley: "Capovolgendo il mondo e il modo di concepire abituale, vorrei che l'intelligenza dei piedi fosse riconosciuta per la sua efficacia di pensiero dinamico. L'attrice che pensa coi piedi è capace di intuire la volontà del proprio corpo ben radicato sulla terra".

fruttuosamente traslata dalla scena performativa alla vita di ogni giorno: la cultura della qualità di movimento è ciò che l'arte può donare all'esistenza.

L'aderenza a un'idea del movimento danzato come originario dell'umanità e non disgiunto dalle altre forme d'arte, soprattutto non separabile dagli altri linguaggi della performance dal vivo, ci riporta alle origini dello studio sul movimento e alla coreutica di Rudolf Laban, per riprendere le fila di un discorso coreografico che indaga la dimensione dinamico-spaziale e costruttiva del movimento, con particolare attenzione alla molteplicità delle azioni, a partire dalla sottile analisi delle dinamiche, delle direzioni e delle variazioni spaziali e ritmiche.

Dalla messa in valore della dimensione costruttiva e materica del movimento e del gesto è possibile dare peso e sostanza alla creazione coreografica e renderla universalmente comprensibile. Ripensando la creazione coreutica in senso architettonico e spaziale, dove è il corpo con la sua presenza, la sua emotività dinamica generata dall'affioramento del *senso del movimento*⁶⁴⁴ che ci determina quali creature senzienti e sensibili, è possibile generare nuovo senso e nuove prospettive estetiche nell'arte coreutica con cui rivitalizzare e potenziare la relazione empatico-cinestesica tra chi agisce nella scena e *chi assiste*⁶⁴⁵ alle rappresentazioni.

Potremmo definire, con F. Jullien, la danza come azione trasformativa e silenziosa⁶⁴⁶. Una forma di agire che si nutre di contemplazione, non un agire che impone l'esercizio di una volontà cosciente e imperativa, bensì un esercizio di 'tenacia' e di perseveranza nel mutamento.

⁶⁴⁴ Si è parlato di *senso del movimento* nel cap. 1 in riferimento a R. Laban e Berthoz. Anche D.N. Stern ipotizza un 'sesto senso' il senso delle 'forme dinamiche vitali' che compendia tutti gli altri cinque e allo stesso tempo li estende, una sorta di super modalità sensoriale che "ha il compito di percepire durata, velocità e profilo temporale delle forze che compongono gli eventi vissuti". Cfr. D.N. Stern, *Le forme vitali. L'esperienza dinamica in psicologia, nell'arte, in psicoterapia e nello sviluppo*, Raffaello Cortina, Milano 2011, p. 23.

⁶⁴⁵ La locuzione, 'chi assiste' alle rappresentazioni sostituisce la parola 'pubblico', secondo la definizione del termine che ne dà il regista Peter Brook. Riprendendo l'espressione francese 'j'assiste a une pièce', vuole infatti significare il ruolo attivo del pubblico che *assistendo*, aiuta gli attori nel difficile compito di rendere sempre vivo e presente il loro agire scenico. Cfr. P. Brook, *El espacio vacío*, tr. R. G. Novales, Peninsula, Barcelona 2015, (I ed. P. Brook, *The empty space*, Mac Gibbon and Kee 1968), p. 138: "¿*Quées el público? Entre las diferentes palabras que el idioma francés tiene para designar al público, al espectador, hay una que sobresale, que se diferencia en calidad de las demás. Assistance; j'assiste a une pièce, es decir, asisto al teatro. La palabra, sencilla, es la clave. El actor prepara, entra en un proceso que puede quedar exánime en cualquier momento. Emprende la tarea de captar algo, de encarnarlo*".

⁶⁴⁶ F. Jullien, *Essere o vivere. Il pensiero occidentale e il pensiero cinese in venti contrasti*, Feltrinelli, Edizione del Kindle, p.132 (I ed., F Jullien, *De l'être au vivre. Lexique euro-chinois de la pensée*, Gallimard, Paris 2015).

Danzare significa agire, ma senza degenerare nell'iperattività e nell'indafframento: significa allenare un fare respirato, dove il soffio, *pneuma vitale*, affiora allo spazio del corpo, alla sua pelle, animando il movimento dell'esistenza.

Chi danza, anche ai livelli più alti del virtuosismo tecnico, non rimane mai senza fiato, sta sempre al limite, sul filo delle proprie capacità energetiche, sa fermarsi, sa stare nella pausa vibrante che produce nuovo spazio al costituirsi di nuove forme in movimento. Il respiro della danza dura nel tempo, si fa tempo.

“Nel momento in cui il ballerino si arresta nel movimento, si accorge di tutto lo spazio. E questo momento di esitazione è la condizione perché inizi una danza completamente diversa”⁶⁴⁷, scrive il filosofo B.-C. Han.

Danzare significa infatti sentire lo spazio di transizione⁶⁴⁸, sostare negli interstizi dello spazio-tempo, saper dare forma al vuoto e abitarlo⁶⁴⁹. Danzare come respirare significa esperire il ritmo vitale del movimento dell'esistenza. Torniamo a Dewey per ricordare con lui che

Fare esperienza, come respirare, è un'alternanza ritmica di immissione ed emissione. La loro successione è scandita e trasformata in ritmo dall'esistenza di intervalli, periodi nei quali una fase va a cessare e l'altra si profila e si prepara. Giustamente William James ha paragonato il corso di un'esperienza cosciente con i momenti alternati di volo e di sosta di un uccello. I voli e le soste sono strettamente connessi tra loro; non sono tanti momenti di posa irrelati seguiti da alcuni saltelli egualmente irrelati. Ogni luogo di sosta nell'esperienza è un subire in cui si assorbono e si assimilano le conseguenze delle azioni precedenti, e, almeno se non è dovuto ad estremo capriccio o a mera routine, ogni agire porta in sé un significato che è stato estratto e conservato⁶⁵⁰.

Come nel volo degli uccelli, la danza è un continuo alternarsi di spinta dinamica e stasi in cui l'esperienza appena agita e vissuta, riempie e dà consistenza alla nostra presenza corporea. Se assimiliamo la danza al *gioco* nella definizione che Eugen Fink dà

⁶⁴⁷ B.-C. Han, *Il profumo del tempo. L'arte di indugiare sulle cose*, cit., p. 131.

⁶⁴⁸ La definizione di 'spazio transizionale' è di D.W. Winnicott. Da una prima e fondante definizione di s.t. come luogo di transizione in cui l'infante sperimenta il distacco dalla madre (caregiver), anche servendosi di oggetti simbolici, ne estende il significato allo spazio del gioco quale dimensione dove sperimentare, anche in età adulta, la possibilità dell'illusione, del gioco, della creatività e dell'arte. Cfr. D.W. Winnicott, *Gioco e realtà*, Armando, Roma 2006, p. 166.

⁶⁴⁹ Sul 'vuoto' e le sue potenzialità generative del movimento danzato rimando a E. Spada, *Educare corpi pensanti. Per una pedagogia del corpo in movimento*, in «Educazione aperta» n° 8, 2020, online <https://www.educazioneaperta.it/educare-corpi-pensanti-per-una-pedagogia-del-corpo-in-movimento.html> (u.v. 10-01-2024); Id., *Sentire e capire. Una riflessione sulla danza attraverso il pensiero sospirato di María Zambrano*, in «Danza e Ricerca. Laboratorio di studi, scritture e visioni», n° 16, dicembre 2023, pp. 77-90. Online: <https://danzaericerca.unibo.it/article/view/18752> (u.v. 10-01-2024).

⁶⁵⁰ Dewey, *Arte come esperienza*, cit., p. 107.

a questo concetto 'operativo'⁶⁵¹, allora possiamo affermare che la danza *regali il presente*⁶⁵² più di ogni altra arte, che offra, cioè, la possibilità di sentirsi vivi, attivi e partecipi del muovere del cosmo. Non solo però come "l'azione simbolica di una rappresentazione del senso del mondo e della vita"⁶⁵³, ma proprio come azione, tangibile, concreta in cui il corpo-mente si presenta a sé, agli altri e al vivente tutto. Quello del danzare è, così come il giocare, un 'atto cosmico'⁶⁵⁴ in senso nietzscheano, che ci immette e connette con il mondo⁶⁵⁵.

Analizzare, o meglio, tematizzare il movimento del corpo quale categoria fondante del sapere e della conoscenza, non significa però che il corpo, per poter essere cosciente, consapevole, sapiente, debba stare in perenne movimento, in perenne attività: movimento non significa attività frenetica, incapacità alla quiete.

Al contrario dare spazio al movimento del corpo significa proprio concedere al corpo la possibilità di stare, di ascoltare, di vivere *tra* movimento e quiete.

Non può esservi movimento senza quiete così come non può esservi musica senza silenzio. E il silenzio è qualità essenziale dell'esistenza, caratteristica inseparabile da quell'atteggiamento contemplativo⁶⁵⁶ su cui ci invita a riflettere il filosofo B.-C. Han e

⁶⁵¹ Per E. Fink le categorie operative sono concetti fondamentali che ci permettono di descrivere e comprendere l'esperienza umana. Esse sono diverse dalle categorie concettuali tradizionali, in quanto non si basano su definizioni astratte, ma sono "operazioni" o "movimenti" della mente che emergono dalle nostre esperienze concrete. Scrive Fink "Ciò che in tal modo viene usato, attraversato dal pensiero [*Durchdachte*], ma non viene ponderato [*Bedachte*] da parte di un pensiero che fa filosofia, lo chiamiamo concetto operativo. Per dirla con un'immagine essi sono l'ombra di una filosofia" E. Fink, *Prossimità e distanza. Saggi e discorsi fenomenologici*, tr. it. a cura di A. Lossi, Edizioni ETS, Pisa 2006, pp. 158-159 (I ed., E. Fink, *Nähe und Distanz. Phänomenologische Vorträge und Aufsätze*, a cura di F.-A. Schwarz, Verlag Karl Alber, Freiburg/München 2004). Sull'argomento si veda L. De Stefano, *Il cielo e la terra. Origine del pensiero e pensiero nell'interpretazione dei presocratici di Eugen Fink*, tesi di dottorato in Filosofia Teoretica, Università degli Studi di Napoli "Federico II", A.A. 2016/2017.

⁶⁵² E. Fink, *Oasi del gioco*, a cura di A. Calligaris, Cortina, Milano 2008, pp. 17-19. "Il gioco è un'oasi [...], un momento di quiete trasognato in un peregrinare senza sosta e in una fuga costante. Il gioco regala il presente". Cfr. G. D'Acunto, *L'apparenza reale. L'ontologia del gioco di Eugene Fink*, in "Esercizi filosofici" n° 11, vol.1, 2016, pp. 1-15. Online: <https://www.openstarts.units.it/entities/publication/210d4192-12ca-4125-8985-f648979b5570/details>.

"Stando al lessico fenomenologico di Fink, quello del gioco è un concetto non 'tematico', ma 'operativo'. Un concetto, cioè, che non è passibile di esplicita tematizzazione, che non si dà come pienamente dispiegato e che non porta mai 'ad una fissazione oggettuale', ma che è investito della 'forza chiarificatrice di un pensiero [che si fa strada] a partire da ciò che rimane all'ombra di tale pensiero'." Ivi, p. 3.

⁶⁵³ E. Fink, *Oasi del gioco*, cit., p. 39.

⁶⁵⁴ D'Acunto sottolinea quanto il discorso di Fink su Nietzsche si focalizzi essenzialmente intorno al motivo del gioco cosmico e alla metafisica del gioco, pensandolo come «metafora per eccellenza dell'essenza dell'essere». In G. D'Acunto, *L'apparenza reale. L'ontologia del gioco di Eugene Fink*, cit., p. 13 (con riferimento a S. Bertolini, *Eugen Fink e il problema del mondo: tra ontologia, idealismo e fenomenologia*, Mimesis, Milano 2012, p. 197).

⁶⁵⁵ *Ibidem*, in riferimento a E. Fink, *La filosofia di Nietzsche*, Mondadori, Milano 1977, p. 204: "L'uomo ha la possibilità [...] di immergersi a partire dal suo proprio gioco nel grande gioco del mondo e di sapersi, in tale sprofondare, compagno di gioco del gioco cosmico".

⁶⁵⁶ Come approfondiremo più avanti, per il filosofo B.-C. Han, lo stato contemplativo non è l'opposto dell'attività. È semplicemente un'altra modalità di stare in percezione della vita, in ascolto sensibile del mondo. Un altro modo di esperire il mondo. Cfr. B.-C. Han, *Vita contemplativa o dell'inattività*,

che soprattutto le arti sanno coltivare. Citando Cézanne⁶⁵⁷ Han ci ricorda che il silenzio è costitutivo da un atteggiamento vitale che sa stare in ascolto sensibile del mondo e che sa agire senza prevaricare. E questo è ciò cui la danza tende: il corpo che danza è silenzioso, portatore di parole che ancora non sono state pronunciate. In sintonia con questo pensiero si pone anche il filosofo francese Alain Badiou che scrive:

Si potrebbe anche dire che la danza incarna l'evento che precede la nominazione e, di conseguenza, impone il silenzio in luogo del nome. La danza esprime il silenzio che precede il nome proprio, tanto quanto esprime lo spazio che precede il tempo⁶⁵⁸.

La danza è un'attività che necessita di coscienza e incoscienza, o meglio deve allenare a saper stare sulla soglia tra le due dimensioni, dove il movimento cosciente-incosciente può passare dal corpo alla mente e viceversa. Vi deve essere un lavoro costante di consapevolezza del movimento e allo stesso tempo di allontanamento da quella stessa coscienza per far trapelare il movimento originario del corpo che *sa* dove condurlo.

Si tratta sì di cercare quella completa aderenza alla gravità che Kleist attribuisce alla marionetta⁶⁵⁹, ma più della marionetta che è mossa da fuori, è al dentro dell'impulso di movimento che chi danza deve guardare, per lasciarsi trasportare dal flusso di movimento involontario e cosciente allo stesso tempo. La volontà intellettuale, infatti, si fa da parte per lasciare la guida alla *sapienza del corpo* che si costituisce attraverso un continuo, accurato e paziente percorso di acquisizione di pratiche e sentimenti che si radicano nel corpo e nella sua memoria.

Concordiamo con la posizione di Badiou che reinterpretando le parole dello Zarathustra nietzscheano, afferma che la danza sia proprio la “dimostrazione corporea della disobbedienza all'impulso”⁶⁶⁰, quindi un agire consapevole, non uno sfogo liberatorio né uno strumento terapeutico, come invece spesso la si vorrebbe ridurre. La

Nottetempo, Milano 2023. Per questo lavoro si è fatto riferimento a B.-C. Han, *Vida contemplativa. Elogio de la Inactividad*, ed. spagnola Kindle del 2019.

⁶⁵⁷ “L'appello di Cézanne all'inazione consiste nel fare silenzio. L'io rumoroso deve essere fatto sparire con la sua volontà, le sue intenzioni e la sua inclinazione”, Ivi p. 24. Traduzione dallo spagnolo della scrivente.

⁶⁵⁸ A. Badiou, *La danza come metafora del pensiero*, in, *Inestetica*, Mimesis, Udine 2007. p. 85 (I ed., A. Badiou, “*La danse comme métaphore de la pensée*”, in Id., “*Petit manuel d'inesthétique*”, Éditions du Seuil, Paris 1998).

⁶⁵⁹ B.-C. Han, *Vida contemplativa*, cit., pp. 13-14, in riferimento a H. von Kleist, *Über das Marionettentheater*, en *Sämtliche Werke und Briefe*, H. Sembdner, ed., München, Hanser 1970.

⁶⁶⁰ A. Badiou, *La danza come metafora del pensiero*, cit., p. 84.

danza concepita da Badiou/Nietzsche, è potenza attiva che si fa azione forte e concreta per l'esistenza sulla terra:

La danza designa la capacità dell'impulso corporeo non ad essere proiettato nello spazio fuori da sé, ma ad essere preso da un'attrazione positiva *che lo trattiene*. Forse è questo il fatto più importante: la danza al di là della mostrazione, dei movimenti o della destrezza del loro iscriversi, si definisce nel fatto di realizzare la potenza del loro autocontrollo (*retenue*)⁶⁶¹.

Con Badiou la danza si riappropria, incarnandola, della dimensione metaforica in cui Nietzsche l'aveva collocata, per riaffermarne la potenza attiva, la sua essenza di pensiero in azione, il suo essere modalità primordiale di un corpo-pensiero, di un corpo come luogo di intensificazione immanente del pensiero⁶⁶². La leggerezza della danza, infatti non deve significare mancanza di peso, bensì capacità di assumerne tutte le potenzialità dinamiche, che rendono il corpo capace di nuove possibilità di azione sulla terra.

Il corpo che danza è capace di 'invertire interiormente il cielo e la terra', afferma ancora Badiou, specificando che la danza di cui parla, non sia, ovviamente, quella che "ostenta un corpo disciplinato e muscoloso, al tempo stesso forte e soggiogato" plasmato per poter essere mero esecutore di 'coreografie'. La danza, quale metafora del "pensare come intensificazione immanente"⁶⁶³ che si muove nel silenzio, che non ha bisogno di ritmi serrati, di cadenze cui obbedire, è quella che ha la facoltà di ricreare con il movimento la nostra relazione gravitaria con la terra, (tanto da rinominarla, con Zarathustra, la 'leggera'⁶⁶⁴) e che si incarna in un corpo-pensiero costantemente volto alla coltivazione del proprio 'centro'. Non una verticalità eterea e fragile quella ricercata dal corpo danzante, bensì una forza tutta basata sul controllo e il dominio del proprio centro, che, come anche per le arti orientali del corpo, costituisce la base 'elastica' ed espansiva della sua mobilità⁶⁶⁵.

Un agire concreto e consapevole, tutto volto alla messa in luce, nell'imminenza/immanenza dell'atto, delle possibilità del corpo di esprimere,

⁶⁶¹ Ivi, p. 83.

⁶⁶² Ivi, p. 82.

⁶⁶³ *Ibidem*.

⁶⁶⁴ Ivi, p. 81.

⁶⁶⁵ Cfr. ivi, p. 83. "La danza è dunque corpo consacrato allo zenith. Ma forse, ad un livello più profondo ancora, quel che Nietzsche vede nella danza, al tempo stesso come immagine del pensiero e come reale del corpo, è una figura di movimento saldamente ancorato a sé, di una mobilità che non si spiega come determinazione esterna, ma che si muove senza perdere il proprio centro. Una mobilità che non è imposta ma che si dispiega da sé, come fosse espansione del proprio centro".

incorporandole, tra *vertigine e precisione* la molteplicità aleatoria di eventi di pensiero prima del pensiero e prima della parola. La danza, come pensare corporeo non è la libera “espressione dell’energia selvaggia”⁶⁶⁶, né lo sfogo delle più intime e inconsce pulsioni, semmai, al contrario, è un allenamento a disattendere gli impulsi, a sapersi trattenere dalla coazione alla reazione impulsiva, è l’emblema del muovere del corpo che *si sottrae ad ogni volgarità*⁶⁶⁷. Dotato di controllo e di leggerezza al tempo stesso il corpo danzante è rivelatore di possibilità di cui ancora non conosciamo la portata⁶⁶⁸.

3.7.a Le arti e la danza tra azione e inazione

La leggerezza che la danza produce nel suo muovere e capovolgersi *tra terra e cielo* è in grado di rivelare tra i suoi accenti rapidi il suo essere potenzialità virtuale, dotata di una *lentezza latente* che ne costituisce la trama⁶⁶⁹. Questa potenza della danza espressa magistralmente da Badiou, ci porta ancora una volta al confronto-accordo con il filosofo Han e a definire la danza come arte che sa *indugiare sulle cose*.

Sia nell’ultimo capitolo de “Il profumo del tempo” che in forma estesa nel più recente “Vita contemplativa”, il filosofo Han partendo dalla constatazione che vita attiva e vita contemplativa siano due posture che la filosofia ha spesso messo in contrapposizione, esaltandone il valore ora dell’una ora dell’altra, tenta una loro conciliazione attraverso una disamina profonda dell’atteggiamento contemplativo, per rivalutarne le potenzialità trasformative e generative volte al miglioramento della qualità dell’esistenza umana. Facendo riferimento in particolar modo al secondo Heidegger, che si distacca dal concetto di *Sorge*, quale azione e preoccupazione costante e necessaria per

⁶⁶⁶ A. Badiou, *La danza come metafora del pensiero*, cit., p. 84.

⁶⁶⁷ Badiou tematizza la danza per via negativa facendo riferimento all’idea di ‘volgarità’ in Nietzsche, definita come incapacità a trattenere gli impulsi. Per analogia Badiou definisce il corpo che danza, corpo non volgare per eccellenza in quanto “La danza mostra come l’impulso possa essere reso ineffettivo nel movimento, fino al punto da non essere più un’obbedienza ma un’autocontrollo”, Ivi, p. 84. In questo senso la danza concepita da Badiou conferma la nostra tesi che essa sia arte che si fonda su un agire che si fonda sulla consapevolezza del corpo.

⁶⁶⁸ Ivi, p. 93: “rispondendo, a modo suo, alla questione di Spinoza: di che cosa un corpo è capace in quanto tale?”

⁶⁶⁹ A. Badiou, *La danza come metafora del pensiero*, cit., p. 84: “l’essenza della danza è nel movimento virtuale, più che nel movimento attuale; nel movimento virtuale inteso come segreta lentezza del movimento attuale. O meglio: la danza nella più estrema e virtuosa destrezza, mostra la *lentezza latente* in ciò che, pur avendo luogo, resta indiscernibile rispetto *alla propria stessa ritenzione*. Nelle sue massime espressioni la danza mostrerebbe dunque la strana equivalenza, non solo tra destrezza e lentezza, ma tra gesto e non gesto; indicando come, pur essendoci stato movimento, questo aver avuto luogo sia indistinguibile da un non-luogo virtuale”.

il conseguimento del senso dell'Esserci, per approdare all'arrendevole *Gelassenheit*, quale 'abbandono' alla meraviglia dell'accadere dell'evento esistenziale, si contrappone alla decisa e assoluta posizione a favore della *vita activa* di H. Arendt⁶⁷⁰.

Arendt afferma, infatti, che l'enfasi posta sulla vita contemplativa dalla tradizione filosofica greco-cristiana, finanche dal pensiero marxiano, abbia condotto verso una svalutazione e degradazione del concetto di *vita activa*, relegandolo al mero ambito lavorativo, utilitaristico e banale, che riduce "l'uomo" ad *animal laborans*⁶⁷¹. A questa apodittica definizione si oppone Han, obiettando che sia proprio la svalutazione della sfera contemplativa e non la sua enfasi, ad aver ridotto l'umanità a quella dimensione di schiavitù nel lavoro, poiché il ritmo sempre più stringente condizionato dalle esigenze di produzione, non concede alcuna possibilità per quella "quiete contemplativa"⁶⁷², quell'*otium* che solo può concedere spazio alla riflessione e al pensiero.

Mentre per Arendt, 'contemplazione' è sinonimo di stasi, immobilità che non consente alcuna possibilità d'azione, secondo Han, invece, nel *theorein*, nel pensare meditativo, è riposta la matrice dell'azione.

D'accordo con Han, riconosciamo che nel pensiero che si sofferma, che osserva, che sospende il ritmo dell'agire consueto, avviene una mutazione capace di offrire una nuova qualità spaziotemporale all'azione. Questo tempo che sospende il tempo è il luogo dove l'arte dimora e nutre la propria creazione.

Ma non dobbiamo pensare che Arendt disconosca l'importanza dell'arte, semplicemente i suoi riferimenti a questa sfera dell'agire umano sono diversi.

Ella afferma, infatti, che l'arte sia una delle attività che contraddistinguono la *vita activa*, insieme al lavoro e all'azione. Considera l'arte un'attività "mondana", in quanto si svolge nel mondo e produce oggetti che possono essere osservati e valutati da tutti, che possiede una funzione pubblica importante poiché offre al mondo nuove forme di bellezza e nuovi significati. Sottolinea dell'arte anche la sua importanza come forma di libertà, in quanto l'artista ha la possibilità di creare senza essere vincolato da necessità o scopi esterni. Quale *attività* che consente di esprimere la propria individualità e di scoprire nuove possibilità del mondo, l'arte è, quindi, azione per eccellenza.

La sua posizione è tutta rivolta verso la determinazione all'agire: il poter-agire è per Arendt l'unica facoltà che può liberare l'umanità dalla riduzione al '*laborans*'. In

⁶⁷⁰ H. Arendt, *Vita Activa. La condizione umana*, Bompiani, Firenze-Milano 2017. In questo lavoro ci riferiamo all'ed. Kindle. (I. Ed., *The Human Condition*, University of Chicago 1958).

⁶⁷¹ Ivi, p. 54, 109, 110, 124.

⁶⁷² B.-C. Han, *Vita contemplativa*, cit., p. 116.

questo modo, per rafforzare con veemenza e lucidità il suo tema, contrae la sua riflessione, escludendo una parte importante della capacità umana, forse la più produttiva in termini di riflessione e pensiero: la possibilità di stare in atteggiamento contemplativo e meditativo. Non tenendo conto di questo aspetto, di fatto riduce la creazione artistica a mera azione, mutilandola di quella che è una delle sue più fertili dimensioni.

Anche in Jan Patočka⁶⁷³, che pure afferma, praticandola nella sua stessa esistenza, la necessità di una presa di posizione attiva nel mondo, troviamo un riferimento all'arte quale possibilità di elaborare nuove modalità nel rapporto tra l'uomo e il mondo.

Saper coniugare *vita activa e contemplativa* è dunque una facoltà necessaria e determinante per lo sviluppo delle potenzialità della mente umana in senso lato.

L'arte, quale agire che nasce dal contemplare e dall'intensificazione del sentire corporeo svolge un ruolo di mediazione importante tra queste due dimensioni: proponendo una particolare postura verso il mondo può rivelarsi capace di trasformare la tecnica, da strumento di dominio in strumento di creazione. Infatti è proprio dalla *vis contemplativa* che si genera la *vis creativa*⁶⁷⁴, facoltà che più di ogni altra è capace di trasformazione, cambiamento e libertà da ciò che conforma e uniforma.

La danza in particolare sta tutta tra queste due polarità. Sta al limite, oppure travalica a momenti l'una o l'altra sponda. Conosce entrambe le posizioni e le utilizza una a favore dell'altra. Ci insegna a tener in conto e a *riscattare la passività risvegliandola*⁶⁷⁵, per condurci verso quella *passività agente*⁶⁷⁶ che aiuta a ricollegare la mente a un corpo sensibile e pensante.

Il gesto con la danza, più che in ogni altra arte assolutizza la libertà della creazione priva di finalità, è azione libera dall'oppressione del lavoro. La mano danzante tocca traccia, segnando nell'aria apre nuovi confini e nuovi spazi.

⁶⁷³ “Fin dall'alba dei tempi, quando ancora non c'erano né la filosofia né la scienza intesa in senso sistematico, gli uomini hanno pensato, e lo hanno fatto mediante i miti, i racconti, le opere poetiche. Essi pensavano nei loro sentimenti e nelle istituzioni, in opere d'arte come le pitture rupestri, in comportamenti rituali come la danza, i cerimoniali, i riti magici, mediante i quali l'uomo entra in qualche modo in rapporto con l'universo e cementa la società che costruisce con gli altri. In tutto questo, dunque, si può trovare contenuto un senso profondo, a questo riguardo si può qui esprimere un significato di verità, se con verità non intendiamo soltanto una configurazione oggettiva del pensiero, come un giudizio e una teoria, bensì una determinata comprensione capace fin dal principio di orientarci nel vivere e nell'essere”. J. Patočka, *Che cos'è l'esistenza*, in, Id., *Il mondo naturale e il movimento dell'esistenza umana*, cit., p. 379.

⁶⁷⁴ B. C. Han, *Il profumo del tempo*, cit. p. 119, in riferimento a Nietzsche, *La gaia scienza e idilli di Messina*, Milano Adelphi, 1977, p. 224.

⁶⁷⁵ L. Mortari, *Un Metodo a-metodico. La pratica della ricerca in María Zambrano*, Liguori, Napoli 2003. p. 58 (in riferimento a Simone Weil).

⁶⁷⁶ Ivi, p. 62.

Han sottolinea l'aspetto *r-esistente* del gesto danzato, la capacità di stare in attesa vibrante e sospesa, di indugiare nel tempo, infatti quando il violino stacca, la danza indugia⁶⁷⁷, prende tempo, sta in sospensione in un'attesa feconda che prelude alla ripresa di un nuovo respiro.

La capacità di stare in *sospensione feconda* sarà una delle 'qualità' più significative che hanno caratterizzato le attività pedagogiche e artistiche svolte durante questa ricerca-azione triennale, la cui base metodologica si è costituita a partire dalle sperimentazioni cinestetiche e danzanti messe in campo durante le numerose e diversificate esperienze laboratoriali di cui daremo una descrizione sintetica nei prossimi paragrafi.

3.8 *Embodied education*: la danza per un approccio incarnato alla formazione

Il percorso dottorale che ha permesso lo svolgersi di questa ricerca si è avvalso dell'opportunità e del privilegio per la scrivente di partecipare al gruppo permanente di ricerca educativo-pedagogica '*Embodied education*'⁶⁷⁸ diretto dalla Prof.ssa D'Ambrosio dell'Università Suor Orsola Benincasa di Napoli.

Il gruppo si costituisce come una 'comunità di pratica'⁶⁷⁹ che comprende personalità di varia formazione e provenienza artistica, studenti, educatori e professionisti dell'educazione e della formazione, si riunisce settimanalmente per approfondire pratiche corporee tra teatro, danza, arti plastiche e performative, e dare così forma a un pensare pedagogico-educativo che pone il corpo, lo spazio, la relazione e il muovere sensibile del corpo al centro della sua riflessione per sostanziare un'epistemologia e un *lessico pedagogico*, che dà vita a uno *spazio formante* in cui *corpo e spazio contribuiscono a dare consistenza a quella materialità educativa che si preoccupa di mobilitare e di*

⁶⁷⁷ B. C. Han, *Il profumo del tempo*, cit. p. 131, il riferimento è all'inno '*Andenken*' di Hölderlin, riportato da Heidegger in, Id., *Il principio di ragione*, Adelphi, Milano 1991, p. 214.

⁶⁷⁸ Gruppo di ricerca di cui è responsabile scientifica la Prof.ssa Maria D'Ambrosio, istituito dal 2005 presso l'Università degli Studi Suor Orsola Benincasa e afferente al Centro di Ateneo per la Ricerca educativa e l'alta formazione degli insegnanti e degli educatori (CARE). *Embodied education* ha sede operativa a Napoli presso Casa Morra della Fondazione Morra e opera in partenariato con altre Università e Istituzioni locali, nazionali e internazionali. Il gruppo, attualmente costituito da Maria D'Ambrosio, Enrica Spada, Matteo Vinti, Sara Lupoli, Dario Ramaglia, Nicola Gabriele, Gennaro De Fabbio, Valeria Garganese, Noemi Saltalamacchia, Alessandra Asuni e altri, è parte attiva di un lavoro teorico-pratico che connette Arte, Pedagogia, Salute, Educazione, Architettura e Tecnologia.

⁶⁷⁹ E. Wenger, *Comunità di pratica*, Raffaello Cortina, Milano 2006 (I ed., Id., *Community of Practice, Learning, Meaning and Identity*, University Press, Cambridge 1988).

*abilitare corpo e spazio con le qualità tattili e plastiche che si sostanziano nella pratica danzante*⁶⁸⁰.

Un lavoro quindi che rientra a pieno titolo nella ricerca cui si intende qui dare corpo, che mira appunto alla tematizzazione e attivazione di attitudini, posture e pratiche pedagogiche che accompagnino a una consapevolezza etico-estetica del vivere in comune. Le attività *coreoestetiche* sperimentate durante gli incontri con il gruppo, ma anche e soprattutto nei laboratori svolti in vari ambiti formativi del territorio di Napoli⁶⁸¹, in particolar modo il ‘percorso laboratoriale per un’educazione sensibile’ nell’ambito del progetto Iris⁶⁸² (Interventi per Riquilibrare e Innovare la Scuola), che ha visto coinvolti più di duecento insegnanti, educatori e altre professionalità della cura e i successivi svolti nell’ambito del progetto “Bell’, Buon’ e Giusto”⁶⁸³ promosso dalla Fondazione Valenzi di Napoli, hanno costituito la base di sperimentazione e approfondimento teorico-pratico per il lavoro che parallelamente si stava cominciando a sviluppare in Sardegna presso il Comune di Belvì (Nu) e nei laboratori ‘Danza e azione’ presso l’Università degli Studi di Cagliari.

⁶⁸⁰ L’espressione è di M. D’Ambrosio. Cfr. M. D’Ambrosio, E. Spada, *La danza del vivere. Matrici pedagogiche del farsi differente*, in «MeTis. Mondi educativi. Temi, indagini, suggestioni» 12 (2) 2022, pp. 85-101. Online: <https://www.metisjournal.it/index.php/metis/article/view/547>.

⁶⁸¹ Sulle attività svolte dal gruppo di ricerca nel territorio di Napoli si vedano in particolare: M. D’Ambrosio, E. Spada, *Abitare la relazione. Pratiche performative per la Comunità dei Servizi Educativi per l’infanzia a Napoli*, in J. A. Marin Marin, J.C. De la Cruz Santos et al., *Investigación e innovación educativa frente a los retos para el desarrollo sostenible*, Dykinson, Madrid 2021, pp. 1471-1491; *Kinetics and tactility for a dancing research*, in «Giornale Italiano di Educazione alla Salute, Sport e Didattica Inclusiva / Italian Journal of Health Education, Sports and Inclusive Didactics», Anno 5 n. 3, luglio - settembre 2021. Online: <https://ojs.gsdjournal.it/index.php/gsdj/article/view/409/pdf>; E. Spada, *Le pratiche danzanti ad uso educativo e civico*, in M. D’ambrosio (a cura di), *Fuoriclasse, pedagogie per una educazione civica fatta ad arte*, Mimesis, Milano 2023, pp. 65-77.

⁶⁸² Progetto del Comune di Napoli attuato dal Consorzio Core in partenariato con l’Associazione Quartieri Spagnoli, il Dipartimento di Architettura dell’Università Federico II e con il Dipartimento di Scienze Formative, Psicologiche e della Comunicazione dell’Università Suor Orsola Benincasa. Realizzato tra marzo e maggio del 2021, curato e diretto da Maria D’Ambrosio con il gruppo di ricerca ‘embodied education’ (Università degli Studi Suor Orsola Benincasa) e nello specifico con Enrica Spada (Università degli Studi di Cagliari), Cristina De Miranda, Vincenzo Pennella, Matteo Vinti, Noemi Saltalamacchia. Il percorso è stato completato da attività di Pietro Nunziante (Dipartimento Architettura Federico II), Irene Ferrarese (Associazione Artebambini) e Monica Guerra (Dipartimento Scienze Formative dell’Università Bicocca), utilizzando la piattaforma Meet di Google come spazio di lavoro sincrono a distanza cui si è integrato anche l’uso di Classroom.

⁶⁸³ Progetto “Bell’, Buon’ e Giusto”: educazione alla legalità attraverso l’Arte per un nuovo patto educativo territoriale”. Responsabile scientifico: Prof.ssa Maria D’Ambrosio, Università Suor Orsola Benincasa di Napoli. Soggetti partner: Università Suor Orsola Benincasa Napoli, Gruppo di ricerca ‘Embodied education’, Fondazione Valenzi in collaborazione con ‘Aporema Onlus’ e ‘Associazione Libera’, Fondazione Morra Greco e Fondazione Morra (dicembre 2022). Online: <https://www.fondazionevalenzi.it/bell-buon-e-giusto/>. Le metodologie e le pratiche elaborate nel progetto sono stati sviluppati e raccolti in M. D’Ambrosio M., E. Spada, *Abitare la relazione. Pratiche performative per la Comunità dei Servizi Educativi per l’infanzia a Napoli*, cit., par. 3, pp. 1482-1485 e in M. D’ambrosio (a cura di), *Fuoriclasse, pedagogie per una educazione civica fatta ad arte*, Mimesis, Milano 2023.

Le attività del gruppo ‘*Embodied education*’, cominciate nel 2021 hanno attraversato il momento finale e alcuni momenti di ritorno dell’epidemia COVID che ha quindi costretto a rimodulare le modalità del progetto e a trovare modalità flessibili e adattive, adeguandole alla necessità della realizzazione a distanza attraverso le piattaforme web.

La modalità mista delle proposte laboratoriali ha costituito certamente una menomazione/limitazione nella comunicazione dei contenuti, ma anche una sfida propulsiva, non solo perché ha offerto l’occasione di sperimentare l’estensione delle nostre capacità di adattamento sensoriale, ma soprattutto perché ha confermato quanto sia insostituibile e necessaria la condivisione di spazi reali per sviluppare relazioni feconde e generative di nuove possibilità esistenziali, azioni e pensieri.

Tornati definitivamente *in presenza*, la proposta di condividere momenti di ascolto e consapevolezza del corpo in movimento è stata percepita, almeno inizialmente, come una pratica ‘dissidente’, quasi rivoluzionaria oltreché rischiosa, infatti si presentava come massima rottura e scardinamento delle modalità ormai lungamente praticate di distanziamento, che hanno provocato l’incorporazione della diffidenza, non solo nei confronti del contatto, ma anche del semplice avvicinamento tra le persone.

Partendo dalla constatazione della necessità di riportare l’attenzione sulla corporeità quale dimensione primaria di riconoscimento reciproco, sarà proprio la dimensione laboratoriale a offrire per il corpo la dimensione favorevole al riaffiorare *del senso stesso del vivere per “Fare di uno spazio (dato) un luogo pedagogico (che) corrisponde a risignificare gli ambienti, le regole e i segni in cui vivere insieme”*⁶⁸⁴. Ancora in accordo con Maria D’Ambrosio riteniamo che

La sfera corporea sia parte di un riposizionamento di carattere critico pragmatico ed estetico del sapere pedagogico che debba aprirsi a una multidimensionalità che chiede all’educazione di legittimare il piano fenomenologico per unirlo a quello esistenziale così da curvare le pratiche performative al loro potenziale generativo e trasformativo⁶⁸⁵.

Soprattutto si tratta di accompagnare all’acquisizione della consapevolezza del proprio *essere corporeo* e della necessità di assumere la responsabilità dell’agire nello

⁶⁸⁴ Cfr. M. D’Ambrosio, *Abitare la relazione*, in riferimento a I. Orsenigo, *Lo spazio paradossale. Esercizi di filosofia dell’educazione*, Unicopli, Milano 2008, p. 115.

⁶⁸⁵ Cfr. M. D’Ambrosio, E. Spada, *La danza del vivere. Matrici pedagogiche del farsi differente*, in «MeTis. Mondi educativi. Temi, indagini, suggestioni» 12 (2) 2022, pp. 85-101, in part. p. 100, 2022. <https://www.metisjournal.it/index.php/metis/article/view/547>.

spazio dell'educazione e della formazione (così come nello spazio sociale in senso lato) in prima persona, sottendendo a un patto educativo condiviso tra tutte e tutti che si fondi su quel farsi *corpo-docente-mobile*⁶⁸⁶ che caratterizza l'intera postura pedagogica del progetto. Dare e *fare spazio* per un'esperienza educativa secondo una postura esperienziale fenomenologica e pragmatica: questo in sintesi il tracciato procedurale dell'intero percorso laboratoriale.

Ecco dunque che la danza di cui ci stiamo occupando, si offre come strumento per avviare sul corpo un'indagine sensibile che favorisca l'affiorare di nuove modalità per comprendere sé stessi e gli altri, aumentando le capacità tattili, cinetiche, percettive che consentono con inattesa sorpresa, il riconoscimento e la valorizzazione di risorse umane non sufficientemente *esplorate* nella rapidità della vita quotidiana e professionale.

Insieme e in interazione con tutti gli altri interventi educativi e ludico-estetici portati avanti dall'equipe artistico-educativa del gruppo *Embodied education*, anche i laboratori di danza⁶⁸⁷ (movimento coreo-estetico e somatografico) si iscrivono nel solco epistemologico che muove dai presupposti fondanti la ricerca ed essenzialmente sul considerare imprescindibile il coinvolgimento diretto di ciascuna e ciascuno nel proprio personale percorso di formazione per un cambiamento e miglioramento delle condizioni di lavoro, apprendimento e crescita in un'ottica di sviluppo socialmente condiviso. Di primaria importanza è infatti il lavoro sulla 'presenza', cioè sul comprendere cosa significhi *essere* nello spazio educativo-relazionale, quali le qualità da mettere in campo di cui avere piena 'competenza'. Il lavoro di consapevolezza cui si perviene attraverso la danza è essenzialmente un comprendere profondo delle proprie risorse e capacità insieme all'acquisizione di strumenti atti alla loro implementazione. Ciò che si apprende in primo luogo è dunque una diversa nozione di competenza⁶⁸⁸, che diversamente da ciò che normalmente si intende nell'ambiente scolastico e formativo, non si acquisisce e tantomeno si *acquista* con 'attestati', certificazioni o crediti, bensì con un lavoro costante e profondo e sensibile sulla propria persona. La danza si offre dunque come una delle possibilità per esplorare quegli ambiti della soggettività suscettibili di muovere la nostra consapevolezza, permettendoci di renderci capaci di interagire con lo spazio educativo

⁶⁸⁶ M. D'Ambrosio (a cura di), *Teatro come metodologia trasformativa. La scena educativa fatta ad arte. Tra ricerca e formazione*, Liguori, 2016.

⁶⁸⁷ Si vedano in appendice alcune schede di esercizi e pratiche sviluppate durante il percorso, par. A.II.

⁶⁸⁸ Riteniamo importante la definizione di J. Bruner, che condividiamo: "In un certo modo, parlare di competenza equivale a parlare di intelligenza nel senso più ampio de termine. Si fa riferimento ad un'intelligenza operativa in grado di conoscere non soltanto il 'cosa', ma anche il 'come'. La competenza suppone sia l'azione del soggetto, che la modificazione dell'ambiente, così come l'adattamento all'ambiente stesso", in J. S., Bruner, *Saper fare, saper pensare, saper dire*, Roma, Armando, 2001, p. 67.

come luogo, per dirla ancora con Patočka “dell’essere stesso che si relaziona”, che si mette in rapporto con le cose del mondo e con l’Altro per farsi realizzatore delle relazioni”⁶⁸⁹. Essere competenti della propria *presenza nell’atto educativo*⁶⁹⁰ è l’obiettivo cui essenzialmente, con la danza così come con le altre arti del corpo, si tende.

Allenare/allenarsi a una postura sensibile in sintonia e in ricerca di attuazione di quella ‘pedagogia della risonanza’⁶⁹¹, che con Rosa riteniamo necessaria per qualsiasi proposito di rigenerazione dello spazio formativo, è essenzialmente ciò che significa promuovere un’*educazione incorporata*.

3.8.a L’approccio danzante: prime esperienze laboratoriali nel territorio di Napoli

Sperimentare e sviluppare tecniche del corpo che, attingendo dalla danza, possano trasferirsi, attraverso la riflessione pedagogica, alla pratica educativa e formativa in senso lato, al fine di generare processi metablitici profondi, capaci di cambiamento, evoluzione e liberazione della persona, ha significato procedere nella sperimentazione di percorsi *coreoestetici e somatografici* dove esperienze di movimento danzato in forma ludica si affiancassero a *routines* via via più complesse, ma facilmente accessibili a chiunque.

Le attività proposte per il progetto IRIS citato sopra si sono incentrate sull’esplorazione delle capacità sensoriomotorie delle diverse parti del corpo (a partire da semplici e quotidiane sequenze di movimento) per approdare a una percezione interna e diretta del movimento, materica più che psichica, che si rivela capace di portare alla consapevolezza attitudini, abitudini e memorie sopite, rigenerando e aprendo i confini delle proprie esperienze biografiche. In tal modo si è inteso avviare un percorso di conoscenza di sé attraverso la consapevolezza delle proprie qualità cinestesiche le quali, nel rivelarsi, offrono nuove possibilità di espansione e di mobilità vitale. L’intento del lavoro laboratoriale è stato quello di accompagnare le persone in un percorso di

⁶⁸⁹ J. Patočka, *Lo spazio e la sua problematica*, cit., pp. 44-45.

⁶⁹⁰ Cfr. E. Spada, *Educare corpi pensanti*, cit., p. 139.

⁶⁹¹ Cfr. H. Rosa, *Pedagogia della risonanza. Conversazione con Wolfgang Endres*, Morcelliana Scholé, Brescia 2020. Studioso tedesco noto per i suoi contributi alla teoria sociale, Rosa estende, in questo testo, la sua analisi alla sfera dell’istruzione, esplorando il concetto di *risonanza* e il suo ruolo nell’educazione. La risonanza si verifica quando sussiste un’interazione profonda tra l’individuo e il mondo circostante, che porta a una connessione autentica e a un apprendimento significativo. Riflettendo sulla necessità di creare contesti educativi che favoriscano la risonanza, incoraggiando un coinvolgimento più profondo e una connessione autentica tra gli individui e il loro ambiente, esprime una visione critica degli approcci contemporanei all’educazione e all’istruzione e propone con l’attivazione della risonanza la costituzione di un ambiente che favorisca coinvolgimento personale, tempo adeguato e non affrettato, relazioni significative e spazi di esperienza che consentano di allargare i confini della percezione, per generare senso di appartenenza e coesione.

conoscenza e familiarizzazione con il proprio essere danzante, in cui il corpo si sostanzia come sistema cinetico-pensante e come spazio dilatato, volto al contempo verso l'interno e verso l'esterno. Tale traguardo si raggiunge facilmente, malgrado ciò non appaia subito con evidenza, attraverso semplici esercizi⁶⁹² che risvegliano le molteplici declinazioni sensoriali che il corpo custodisce. La conseguente profonda consapevolezza che nasce da questo allenamento, risvegliando e rinfrescando cinestesicamente tutto il nostro essere ci apre all'ascolto e all'incontro con l'Altro e con il mondo.

Gli esercizi poggiano su una metodologia di autobiografia corporea, che ha visto il costituirsi di forme laboratoriali denominati "Partiture del corpo"⁶⁹³, pensate per condurre le persone a scoprire nuove dimensioni del Sé, attraverso il sentire motorio a partire dalle strutture osteoarticolari più importanti, per spostare e allargare i confini dei propri *abiti* comportamentali, senza passare per il controllo primario dell'intelletto.

Concentrandosi essenzialmente su singole parti del corpo, da una fase iniziale dissociativa, si giunge rapidamente, sperimentando modalità inedite di movimento, a riacquistare piena consapevolezza e organicità. Il corpo "danzante" acquista inaspettatamente vitalità e pienezza di senso.

Sperimentare il proprio corpo in questa dimensione danzante e auto-bio-grafica, che implica la dedizione completa, ma non narcisistica, al suo sentire e percepire quale oggetto e soggetto inestricabile, apre gli sguardi e le posture a nuovi *inediti possibili*⁶⁹⁴ nei confronti di noi stessi e del mondo.

Nel corpo, nel suo muoversi, nel suo sentire interno e percepire esterno, possiamo trovare quella continuità dell'esperienza, quel passato presente che ci costituisce fin dalla nascita, quale materia vivente. In esso memoria individuale, genetica, culturale e sociale convivono. Il corpo è il nostro passato, il luogo della nostra esperienza presente e anche il nostro futuro.

In questa prospettiva sovengono anche le parole di bell hooks⁶⁹⁵, una delle più significative pensatrici e attiviste contemporanee che mettono l'accento sull'importanza della qualità delle 'pratiche' per pensare un cambiamento radicale dei paradigmi culturali e sociali

⁶⁹² Si vedano le schede in appendice.

⁶⁹³ Si parlerà diffusamente dell'idea e della struttura dei laboratori "Partiture del corpo" nel capitolo seguente in relazione alle attività svolte con la comunità di Belvi (Nu).

⁶⁹⁴ P. Freire, *Pedagogia della speranza: Un nuovo approccio a La pedagogia degli oppressi*, Gruppo Abele, Torino 2014.

⁶⁹⁵ bell hooks, pseudonimo di Gloria Jean Watkins (1952-2021), è stata un'intellettuale e scrittrice femminista afroamericana.

Le pratiche non sono azioni fini a sé stesse, senza intenzione o finalità, ma azioni e riflessioni. Gli umani, uomini e donne, sono storicamente costituiti dalle proprie pratiche e, nell'ambito di tale processo hanno imparato a trasformare il mondo, a dargli un significato⁶⁹⁶.

Considerando, dunque, la danza, non solo come metafora di pensiero libero e creativo, ma anche come possibilità di acquisizione di nuovi strumenti per sviluppare competenze relazionali e di ascolto, nelle attività proposte, l'accento è caduto sull'importanza di una riflessione sul corpo in movimento come luogo sistemico, dove *Leib* e *Körper*⁶⁹⁷ non necessitano più di alcuna distinzione, perché parti di un tutto unitario, estensione di materia pensante. La sospensione, l'*attesa*, il sostare nell'ascolto del ritmo e delle vibrazioni del corpo nel qui e ora della danza, costituiscono la base sensibile-cinetica per un'azione che nell'attuarsi *presentifica* il nostro *futuro*⁶⁹⁸ regalando a chi acconsenta all'invito della danza, nuove visioni e nuove competenze per la vita.

Sospinti dalla riflessione nancyana⁶⁹⁹ ci siamo riferiti alla danza nella sua accezione più autentica e originaria: danzare come muovere, come toccare, come luogo del corpo-senso, del corpo-presenza che comunica, si muove e *smuove*.

Al fine di esemplificare concretamente la tipologia del lavoro svolto, di seguito riportiamo sinteticamente alcune delle tipologie di *pratica coreoestetica e somatografica* realizzate⁷⁰⁰:

- 1) *Tracciato per l'allenamento dello sguardo e della tattilità: tra visibile e invisibile*

⁶⁹⁶ bell hooks, *Insegnare a trasgredire. L'educazione come pratica della libertà*, Meltemi, Milano 2020 p. 81 (I ed., Id., *Teaching to Transgress: Education as the Practice of Freedom*, Taylor & Francis, Routledge 1994).

⁶⁹⁷ La definizione di *Leib*, corpo vivente, contrapposto a *Körper*, corpo inanimato, è di Edmund Husserl e sarà poi ripresa dai filosofi seguenti che ereditano e svilupperanno i presupposti del pensiero fenomenologico. "Tra i corpi di questa natura io trovo il mio corpo nella sua peculiarità unica cioè come l'unico a non essere mero corpo fisico (*Körper*), ma proprio corpo vivente (*Leib*)". E. Husserl, *Meditazioni cartesiane* (1931), Bompiani, Milano 1960, p.107.

⁶⁹⁸ R. Koselleck, 'Spazio di esperienza' e 'orizzonti di aspettativa': due categorie storiche, in R. Koselleck (a cura di), *Futuro passato. Per una semantica dei tempi storici* (pp. 300-322), CLUEB, Bologna 2007, p. 304.

⁶⁹⁹ Jean-Luc Nancy, *Rühren, Berühren, Aufrühr*, in Maurizio Zanardi (a cura di), *Sulla danza*, Cronopio, Napoli 2017.

⁷⁰⁰ Cfr. D'Ambrosio M., Spada E., *Abitare la relazione. Pratiche performative per la Comunità dei Servizi Educativi per l'infanzia a Napoli*, in J. A. Marin Marin, J.C. De la Cruz Santos et al., *Investigación e innovación educativa frente a los retos para el desarrollo sostenible*, Dykinson, Madrid 2021, pp. 1471-1491. Le attività e le pratiche sono descritte in appendice, par. A.III.

Un percorso articolato in una serie di atti in successione, volti alla manipolazione consapevole di un oggetto, per sviluppare la tattilità e la percezione sensibile dello spazio.

2) *Tracciato per la consapevolezza del proprio stile cinetico-comunicativo*

L'analisi di un'azione quotidiana attraverso l'individuazione delle azioni di *effort* secondo l'articolazione di Rudolf Laban (Laban, 2009, p.25) e la seguente riproduzione della stessa secondo diverse qualità dinamiche.

3) *Tracciato per una 'danza minima'⁷⁰¹*: incorporare l'azione

Dalla scelta di un'azione quotidiana abituale, si procede, attraverso alcuni semplici passaggi, alla sua destrutturazione in brevi sequenze che saranno ripetute prima separatamente e poi ricomposte per essere eseguite secondo ritmi diversi in diverse direzioni spaziali.

4) *Esecuzione grafica istantanea (sotto dettatura) delle sequenze di azioni*

Dotate di un foglio e una matita, le persone, dopo avere ascoltato l'indicazione verbale dell'azione (es.: spingere, girare, sollevare...), tracciano sul foglio, senza mediazione del pensiero, così come avviene nella scrittura automatica, il percorso che precedentemente era stato effettuato con tutto il corpo in movimento.

Come abbiamo potuto rilevare dall'osservazione dei brevi video autoprodotti dalle partecipanti e dalle loro considerazioni espresse negli elaborati finali, questo lavoro ha rivelato una inaspettata potenza in termini di affinamento della percezione e di perfezionamento motorio, permettendo, nella sua semplicità, di superare il meccanicismo della mera ripetizione abitudinaria, per acquisire, nell'incorporazione consapevole, un inaspettato valore estetico. Avulsa dal contesto 'utilitaristico' cui era originariamente destinata, l'azione aumenta e intensifica il proprio senso, moltiplicandolo. Diviene danza, perché *si gioca* in uno spaziotempo nuovo, immaginario e concreto insieme: si trasforma in *dire, comunicare, sentire*. Uscendo dalla sfera individuale, si estende alla comunità e crea nuovi spazi di 'vivenza', risignificandosi come esperienza estetica condivisa. Dalla decostruzione di semplici azioni quotidiane, ricostruite successivamente in sequenze consapevoli, si sviluppa *empatia*, intesa nel suo significato letterale, come *sentimento interno, Einfühlung*, del corpo che agisce *nello* spazio, ricreandolo. Seguendo John Martin (1933) potremmo definirla *cinestesica*: una particolare forma di 'empatia' che,

⁷⁰¹ Sulla 'danza minima' si veda in appendice, par. A.II. Un esempio di *danzaminima* online: <https://youtube.com/shorts/kXFHwog1ksA>.

sviluppanosi a partire dal sé, dalla conoscenza sensibile del proprio corpo, diviene competenza incarnata, capace di estensione e apertura verso l'*altro*, assumendo valenza sia cognitiva che comunicativo-relazionale. Sentita e sperimentata nel corpo in movimento, l'*empatia cinestesica* diviene strumento/competenza che accresce, amplifica e trasforma la coscienza individuale dello spazio e del tempo, rendendoci consapevoli di quanto il nostro agire sostanzi la qualità della relazione educativa.

3. 8.a.1 Esiti del percorso⁷⁰²

La dimensione performativa come possibilità di 'muoversi' altrimenti, come strumento di conoscenza che oltrepassa le barriere del concetto per aprirsi alla comprensione sensibile di sé e del mondo, è stata, dunque, proposta come approccio formativo per l'*aggiornamento* delle figure educative secondo i presupposti '*embodied*' per un sapere/agire incarnato.

Gli esercizi di 'incorporazione dell'azione' che hanno portato alla realizzazione individuale di brevi storie danzate, non hanno nulla del consueto *training* di danza intesa come svago o come 'terapia', ma costituiscono l'avvio a un approccio 'materico' al muoversi, che ha consentito di focalizzare l'attenzione sui propri *effort* motori, cioè sui propri stili, atteggiamenti, posture che sono determinanti per il nostro 'entrare in scena' nella relazione educativa e nella vita in senso lato. Attraverso queste *grafie* del corpo si sono potuti ottenere, principalmente, due risultati. Il primo è che le/i partecipanti sono state indotte a rivolgersi allo spazio del sé semplicemente attraverso l'elaborazione pratica del proprio autentico agire quotidiano, ricollocandosi nello spazio-tempo di un particolare momento della giornata, senza ricorrere a stimoli evocativi di carattere psicologico. Da questa destrutturazione e ristrutturazione di una semplice azione si sviluppa, infatti, un agire *corposo* che, mosso dall'analisi tecnica e puntuale di una sequenza di movimenti, rivela inaspettate potenzialità in termini di competenze cognitive e relazionali. Il secondo è che si è potuto conoscere e apprendere una nuova modalità di individuazione, costruzione e interpretazione del gesto artistico quale risultato di elaborazione attiva del vivere e del sentire del corpo. Il significato di questa tipologia di lavoro si è rivelato dopo diverse sperimentazioni e dopo aver mostrato e osservato, reciprocamente, il ripercorrere

⁷⁰² Gli esiti del percorso sono stati esposti in D'Ambrosio M., Spada E., *Abitare la relazione. Pratiche performative per la Comunità dei Servizi Educativi per l'infanzia a Napoli*, cit., par. 3, pp. 1482-1485.

dell'azione, con diverse angolazioni spaziali e ritmiche. L'azione, scandita nel suo tempo *materico* e prodotta dalla manipolazione di oggetti, ha acquisito 'forma', e nel suo suddividersi in sequenza di piccoli e precisi gesti, si è concretizzata, attraverso un percorso di creazione spaziale *tangibile*, in un'architettura mobile e danzante. Questo tipo di produzione 'performativa', costituita essenzialmente da una serie di azioni consapevoli ristrutturata dinamicamente, che comportano, nell'esecuzione, la messa in moto globale dell'apparato osseo-articolare e muscolare-tendineo, regala al soggetto nuove ed efficienti variazioni di movimento, nuovi spazi libertà nell'agire educativo. Inoltre l'esecuzione dei diversi *tracciati* proposti crea, nella fluidità e nella variazione ritmica, un movimento coreografico che, conservando la memoria tattile del gesto, pur nell'assenza dell'oggetto reale, è reso denso e significativo, perché arricchito dal vissuto esperienziale. Dal gioco di accelerazione e decelerazione ritmata, dalla composizione, scomposizione e ripetizione dell'azione nasce, quindi, la danza, quale strumento di comunicazione estetica.

A conclusione delle attività laboratoriali, come parte integrante di un elaborato finale, è stata proposta una *griglia di valutazione*⁷⁰³ con domande riguardo ai concetti e alle riflessioni scaturite dalle attività svolte. È stato significativo notare quanto le parole scelte, i concetti e le stesse costruzioni dei pensieri abbiano rivelato una consapevolezza profondamente 'corporea' delle esperienze e degli apprendimenti.

In particolare si sottolinea il valore riconosciuto alla 'presenza', in termini di stile cinetico, comunicativo e relazionale. Le risposte alla prima domanda del questionario, che riguarda l'importanza da attribuire alla *qualità di presenza* nella relazione di cura, si concentrano tutte sull'importanza di conseguire consapevolezza del proprio stile di movimento. In ciascuna si rivela quanto l'*incorporazione del gesto* abbia, in maniera quasi involontaria, spostato, attraverso un processo attivo, il luogo della comprensione dalla sfera dell'intelletto a quella del sentire corporeo.

Fare, costruire, agire lo spazio attraverso il movimento; perfezionare il gesto e distinguerne la dinamica e l'intensità, hanno prodotto nuove visioni e nuove direzioni di pensiero. Infatti, per definire *presenza*, troviamo espressioni come:

"Presenza è occupare uno SPAZIO con il proprio corpo, che è poi il primo strumento educativo";

"Esserci, non solo fisicamente in aula, ma esserci con il cuore, con la mente, con il corpo, per essere figura di riferimento costante e palpitante, vera";

⁷⁰³ Si veda la griglia completa in appendice, par. A.V.

“Avere consapevolezza di sé intesa come percezione del movimento interiore essendo il corpo lo strumento attraverso il quale si entra in contatto con gli altri, utilizzandolo come mezzo pedagogico- danzante nell’ambito di relazioni scolastiche”.

In riferimento alla domanda su quali conoscenze e competenze si ritengano importanti componenti del bagaglio di un’educatrice, il concetto di ‘empatia’ emerge diffusamente nel senso *corporeo* e *cinetico*:

“Ho imparato nel corso delle lezioni che è fondamentale sentire il proprio corpo in ogni momento, in ogni movimento”.

“Trasformare ogni movimento in occasione per sentire il proprio respiro e il proprio esserci”.

“Trasformarsi in “essere danzante” per fare un viaggio nel proprio corpo e farne un alleato quotidiano, alla scoperta di sé stessi e degli altri. Perché sentendo il tuo corpo, senti quello degli altri e di conseguenza la loro sensibilità emotiva e corporea”.

“Allenare la tattilità, l’accarezzare, il tenere una mano sulla schiena o sul petto di un bambino (...) far sentire la propria presenza anche senza parole, è fondamentale”.

Tra le parole chiave scelte e tra le espressioni usate nel rispondere alla griglia di valutazione, oltre a ‘*empatia*’, un’ampia percentuale è riservata a *condivisione e ascolto*, e anche questi concetti, spesso abusati nell’ambiente educativo, sono qui declinati con nuovi accenti e nuove angolature. Grazie alla pratica, alla messa in gioco del corpo nell’attività, la comprensione di concetti nuovi come *educazione incorporata* e *metodologia danzante*, è andata molto oltre le aspettative. Rispetto a definizioni come *essere educatori danzanti* e *pensiero danzante* nell’agire educativo⁷⁰⁴, le riflessioni sono davvero appassionate e sorprendenti. Una fra tante, di particolare efficacia e originalità:

“Essere danzanti: saper stare dentro al concetto”.

In questa espressione si rivela pienamente l’acquisizione di una prospettiva nuova

nel considerare il corpo e il suo muoversi danzando, non solo come strumento duttile ed efficace nell’agire educativo, ma anche come luogo del conoscere e del comprendere.

⁷⁰⁴ Cfr. E. Spada *Educare corpi pensanti. Per una pedagogia del corpo in movimento*, cit.

Ancora, la *metodologia danzante* è riconosciuta come possibilità di conoscenza profonda di sé, anche e soprattutto grazie al lavoro in gruppo, dove lo sguardo reciproco diviene strumento di conoscenza e apprendimento, in una nuova dimensione estetica e *performativa* capace di far superare, nella condivisione sensibile, rigidità e senso di inadeguatezza:

“prendere consapevolezza del respiro, del battito, sono azioni importanti che permettono di eliminare alcune tensioni che possono bloccare il processo di trasformazione (inteso come crescita e formazione)”.

Stare in un tempo danzante, votato cioè all’ascolto reciproco, alla ricerca e alla riflessione, pur nel depotenziamento sterilizzante della relazione a distanza mediata dai dispositivi elettronici, ha consentito, comunque, il delinearsi di nuove qualità di osservazione e la consapevolezza che solo nella condivisione e nello scambio di esperienze, la formazione possa compiersi con il suo potenziale umano.

Si è inoltre evidenziato quanto forte sia la necessità, per educatrici e insegnanti, di poter usufruire di percorsi di formazione volti alla costante rigenerazione delle competenze emotivo-relazionali legate all’autoregolazione e alla consapevolezza delle proprie fragilità e dei propri punti di forza. Nella maggior parte delle schede si sottolinea, infatti, l’importanza di nuove modalità di formazione permanente che non si riducano alla mera terapeuticità, ma che, estendendosi alle pratiche artistiche, contribuiscano all’ampliamento della sfera sensoriale e motoria in senso lato e siano capaci di tessere nuove fertili trame nella comunità educativa.

3.8.b *Bell’, Buon’ e Giusto*: un progetto per l’educazione alla legalità attraverso le arti

Il progetto⁷⁰⁵ che si è svolto tra il 2022 e il 2023 è stato pensato e realizzato con l’obiettivo primario di rendere osmotiche le membrane di separazione tra il dentro e il fuori dell’istituzione scolastica, riunendo in attività condivise le diverse figure educative, ha l’intento di porre le basi per un dialogo formativo tra le diverse agenzie educative della società, orientandole verso un fare riflessivo capace di contagiare e contagiarsi, muovendo e s-muovendo competenze e risorse che dall’individuale si aprono al plurale e alla condivisione. Le pratiche artistiche (danza, musica, teatro, arti visive) sono state

⁷⁰⁵ Cfr. M. D’ambrosio (a cura di), *Fuoriclasse, pedagogie per una educazione civica fatta ad arte*, cit., pp. 65-77.

proposte al fine di potenziare il valore educativo delle attività extrascolastiche e per costruire un'alleanza educativa e una *comunità di pratica* significativa tra operatori socio-culturali, educatori, insegnanti, alunne/i e genitori con l'istituzione scolastica in toto, rispetto all'obiettivo comune che guarda alla crescita del senso di cittadinanza nelle comunità di riferimento.

Il primo incontro con il progetto è avvenuto per chi scrive, il 25 novembre 2021, presso gli spazi della Fondazione Valenzi all'interno del possente Castello del Maschio Angioino, per un'attività che avrebbe coinvolto un gruppo eterogeneo di figure educative e insegnanti. Il solo inoltrarsi all'interno di questa imponente fortezza insieme a tutto il gruppo di lavoro, è stato come attraversare il tempo. Il lungo cammino che porta all'arco trionfale, il passaggio attraverso la maestosa porta bronzea, ha assunto un forte significato simbolico: ricalcando gli spazi *usati* della storia, il nostro passo 'umano' prendeva nuove misure, inaugurando nuovi ritmi e nuove andature.

3.8.b.1 Partiture del corpo per la costruzione di mappe coreo-biografiche

Proprio dal camminare, dal *muovere passi* in modalità sensibile è cominciato l'incontro.

Attraverso la dinamica dei corpi abbiamo dato vita a uno spazio relazionale mobile, capace di restituire al soggetto l'immediata consapevolezza d'essere *realizzatore delle relazioni*⁷⁰⁶. Il corpo-soggetto *danzante*, che si muove con ritmo consapevole e libero al contempo, dà vita a uno spazio *ordinans*⁷⁰⁷, vivente e vitale, luogo di incontro dei vissuti, continua co-creazione tra l'essere umano e la realtà circostante. Nell'incontro con l'*altro* che muovendosi mi sfiora, che mostra il proprio sguardo, e la propria singolare direzione e ritmo, ciascuno ridefinisce il proprio corpo, *corpo proprio*⁷⁰⁸, vivente, il *sé stesso* senziente, che nel proprio radicarsi mobile conosce e costruisce lo spazio in cui vive, acquisendo conoscenza e competenza del proprio agire in movimento. Ecco allora che il collocarsi diviene *variabile dipendente* dal movimento dell'altro che, nell'intreccio dei percorsi, ridefinisce con me i confini e gli orizzonti, che mi orienta nello spazio condiviso, dove il mio centro, il mio *Io corporeo*, si muove in relazione e in sintonia risonante con l'altro. Lo spazio prende forme che di volta in volta si ridefiniscono a seconda della

⁷⁰⁶ J. Patočka, *Lo Spazio e la sua problematica*, cit., p. 83.

⁷⁰⁷ Ivi, p. 22.

⁷⁰⁸ Il riferimento è al *corpo proprio*, traduzione dal francese '*corps propre*', termine che, come è noto, M. Merleau-Ponty conia come traduzione del *Leib* (corpo vivente) husserliano.

dinamica, delle direzioni scelte e della consistenza materico-formale che ogni corpo determina e allo stesso tempo accoglie. Lo spazio è orientato e al contempo orienta il nostro agire, perché per dirla ancora con Patočka “orientarsi significa determinare in primo luogo dove noi stessi siamo, e ciò non lo decidiamo noi, ma le altre cose, il ‘quello’ e il ‘tu’”⁷⁰⁹.

Dopo avere indagato questa nuova corporeità spaziale e aver instaurato un nuovo patto comunicativo con il sé corporeo, si è dato inizio a un ‘gioco’ coreografico ispirato alla metodologia compositiva somatografica, ‘Partiture del corpo’, che si stava definendo e sperimentando già in diversi ambiti laboratoriali e di ricerca⁷¹⁰. Si tratta essenzialmente di un percorso che partendo dall’esplorazione del movimento di singole parti del corpo conduce all’elaborazione di una *partitura danzata* autobiografica, che si apre al dialogo con il contesto spaziotemporale condiviso. Attraverso un gioco di scambi e commistioni di stralci delle sequenze di movimento create individualmente, i partecipanti sono portati fuori dagli angusti confini del sé, per allargarsi e intrecciarsi con il vissuto ‘corporeo’ dell’altro, creando ponti e incontri dove l’*humanitas* sensibile e cinetica che ci accomuna si ritrova e si riconosce.

Nell’esecuzione/interpretazione della ‘nostra’ partitura da parte di un’altra persona scopriamo quanto sia importante *disappropriarci* della nostra autoreferenzialità e quanto questa condivisione si offra come terreno fertile per una comunicazione vitale e trasformativa.

A differenza di altre edizioni laboratoriali che permettevano un lavoro disteso su più giornate, in questa specifica occasione, il dover concentrare in un’unica sessione il processo compositivo ha portato concepire una variante dove l’aspetto collettivo è stato fin dall’inizio alla base del lavoro. Siamo partiti dallo stare seduti un cerchio, ognuno con un foglio e una penna davanti a sé. Ciascun partecipante ha scritto nella prima riga una parte del corpo a scelta, poi dopo aver ripiegato la carta in modo sufficiente a coprire la scrittura, ha passato il foglio alla persona alla propria destra. L’azione si è ripetuta dopo

⁷⁰⁹ J. Patočka, *Lo Spazio e la sua problematica*, cit., p. 47.

⁷¹⁰ ‘Partiture del corpo’ è una metodologia compositiva ludica, utilizzata e sviluppata nelle attività laboratoriali dalla scrivente anche nei laboratori di danza e *coreosomatica* realizzati a Belvi -NU- nell’ambito della sua ricerca di dottorato (Pon FSC-Università degli Studi di Cagliari) che ha portato alla creazione della performance interattiva ‘Partes extra partes’ (giugno 2022, Belvi -Nu-) e allo spettacolo “Indicios partes extra partes” (Compagnia UNADJ, Università Nazionale di Costa Rica, giugno 2023). Volta a ‘scansare’ l’introspezione intimistica e autoreferenziale della narrazione autobiografica per aprirsi all’altro e all’interazione con il pubblico, si ispira al pensiero del filosofo francese J.-L. Nancy, e al suo ‘corpo ontologico’, quale esteriorità aperta e comunicante con il mondo. Dalla giustapposizione di 5 parti del corpo descritte e determinate da specifiche qualità relative a ritmo, colore, direzione, peso, nasce una partitura che si anima nel momento in cui viene agita, incorporandosi nel qui ed ora dell’azione performativa.

aver scritto in successione una parola che definisse la direzione, il ritmo, il peso, il colore, la *qualità*, in riferimento alla parte del corpo scritta in precedenza. Nell'ultimo passaggio ognuno ha scritto il proprio nome e chiudendolo lo ha sistemato al centro del cerchio.

Scegliendone uno a caso, ciascun partecipante ha composto, *in danza*, i movimenti della partitura secondo la propria interpretazione, avendo la possibilità di rivolgere solo due domande di spiegazione alla persona il cui nome era scritto in fondo al foglio. Alla fine ogni coppia costituita da un interprete e un autore (la persona il cui nome compariva in calce alla partitura), decidevano insieme il titolo e la modalità in cui sarebbe stato presentato il lavoro.

Questa forma di composizione coreografica⁷¹¹ collaborativa offre l'opportunità di spostare il *focus* del lavoro da un punto di vista meramente autobiografico e autoreferenziale a una dimensione interattiva che trova nella cinesi le radici di una memoria comune e universale. Il corpo, come presenza viva, come *corpo teatro*⁷¹² con il suo immediato *comparire* si fa lingua e storia condivisa.

3.8.b.2 Dalle partiture a una nuova forma di *mimesis* empatica

L'empatia a questo punto può diventare a pieno titolo il termine unitario con cui nominare l'ambito di esperienza entro il quale si danno le molteplici forme di sentire l'altro, l'amicizia l'amore, la compassione, l'attenzione, *la cura*, il rispetto, il riguardo⁷¹³.

Laura Boella

Nell'ultimo incontro con lo stesso gruppo, avvenuto a un anno di distanza dal primo, il lavoro ha avuto uno sviluppo diverso che ha portato alla nascita di un'altra metodologia performativo-compositiva.

Si è cominciato con l'attivazione di sensibilità cinestesiche che conducessero innanzitutto al sentire 'interno' del corpo. L'intento, infatti, non era quello di indagare il movimento a partire da immagini e suggestioni emotive, ma proprio dal puro e semplice ascoltare e percepire il movimento minimo delle articolazioni (falangi, polsi, gomiti, spalle, bacino, ginocchia, caviglie). L'attivazione del movimento doveva avvenire solo a partire dalla 'richiesta' del corpo, non da una decisione a priori. L'invito era a instaurare un dialogo silenzioso tra le singole parti che compongono il sé corporeo per un ascolto della cinesi che si sviluppa nel contagio del movimento, tra un'articolazione e un'altra

⁷¹¹ Se ne parlerà diffusamente nel cap. 4 e 5.

⁷¹² J.-L. Nancy, *Corpo teatro*, Cronopio, Napoli 2010.

⁷¹³ Laura Boella, *Sentire l'altro. Conoscere e praticare l'empatia*, cit., p. 45.

Nell'assecondare la propria 'danza', nell'ascolto delle consequenzialità e delle corrispondenze, il corpo rivela il suo senso. Si annulla la paura di non sapere *cosa e come* muoversi perché la danza nasce dalle stesse possibilità sensibili e consustanziali alla struttura e alla forma del corpo. Quando il pensiero prende il sopravvento, uscendo dallo stato di compresenza attiva e incarnata, ergendosi al di sopra del corpo, interrompendone la fluidità, lo blocca. Il pensiero che si separa, che pretende di vivere 'a parte', non è altro che il retaggio di una cultura della separazione che colpevolizza il nostro essere fatti di materia, *res extensa*, seppure animata. Pensare a priori 'come' mi devo muovere, distrugge il senso: ogni gesto perde densità e diviene 'fasullo' nella sua stereotipia. Un rischio che si corre anche tra professionisti della danza, se non si riesce a conservare e nutrire un sentire cinetico *onesto* e non artificioso, quando, cioè, preoccupandosi troppo della rappresentazione, si provoca un'astrazione nel movimento tale da provocare distacco e perdita di aderenza alla vita e al mondo. Con questo esercizio all'ascolto del muovere minimo e recondito del corpo, cerchiamo, invece, di allenarci a una compresenza attiva con noi stessi e con gli altri, al fine di renderci capaci di regolare e modulare quei momenti di non aderenza allo spazio condiviso che ci allontanano dal senso del nostro agire.

Questo approccio creativo al movimento sviluppa una particolare forma di empatia *cinestetica*⁷¹⁴, che potremmo pensare, con Lucia Boella, quale parte formante e fondante di quell'*empatia unitaria* che comprende quei diversi ambiti di *esperienza entro i quali si danno le molteplici forme del sentire l'altro*⁷¹⁵. L'empatia che nasce dal danzare, non solo ci rende consapevoli del sentire emotivo dell'Altro, ma genera la consapevolezza immediata del nostro essere corpi vivi, separati e allo stesso tempo in relazione imprescindibile con l'Altro.

Una volta composta la sequenza di movimenti in cui erano coinvolte almeno 5 diverse parti del corpo, ciascun partecipante è stato invitato a volgersi verso un'altra persona per instaurare un dialogo cinetico e 'mimetico' provocato dal semplice desiderio di avvicinarsi. La *mimesis* così attivata non deve intendersi come pedissequa imitazione, bensì come contagio, come ricerca di assonanza o di contrappunto in cui i due soggetti non si fondono in un'unica entità bensì, nell'instaurarsi di un dialogo corporeo e cinetico, ampliano la possibilità d'accesso alla comprensione reciproca.

⁷¹⁴ Cfr. J. Martin, *The modern dance*, cit.

⁷¹⁵ L. Boella, *Sentire l'altro. Conoscere e praticare l'empatia*, cit., p. 45.

Nella fase ancora successiva, si prova a sussumere, come in una sorta di ‘riassunto’, le sequenze danzate. Ciò che è emerso dai lavori è una sorprendente capacità del corpo di tenere insieme e ripercorrere le esperienze cinestesiche più significative, quasi senza sforzo. Questa giornata di laboratorio ha fruttuosamente generato la co-creazione di una nuova modalità compositiva, che potremmo chiamare di *mimesis* empatica e responsiva, dove a partire da un *danzare minimo* e personale, nella condivisione di modalità cinetiche nuove, è possibile acquisire stili relazionali più sensibili e ricettivi per un’educazione danzante e condivisa.

3.8.b.3 *Performare* giardini danzanti

La proposta di attivare tutti gli agenti educativi nel ripensare gli spazi esterni della scuola, a partire da ciò che c’è, che esiste ora, senza arrendersi all’idea che servano sempre mezzi straordinari per migliorare e migliorarsi, è stata senz’altro una potente strategia per cominciare a incamminarci tutte e tutti verso l’apertura dei confini che separano le istituzioni educativa dalla società.

Creare nuovi *spazi formanti*⁷¹⁶ che assumano architettura di giardino, non nel senso di ‘recinto’⁷¹⁷ dove rinchiudere e rinchiudersi tra specie selezionate ben potate e ripulite da ogni possibile virgulto spontaneo, bensì intesi come *giardini in movimento*⁷¹⁸, dove la vita brulicante possa fiorire in un continuo rimescolamento, dove l’armonia si crei dall’alternanza di nuove vite, nuovi colori, nuovi sussurri, si pone quindi come necessità primordiale e fondante per ogni pensiero sull’educazione e la formazione umana.

Non avendo avuto la possibilità di partecipare direttamente alle attività svolte nelle scuole con le bambine e i bambini e le ragazze e i ragazzi, il mio intervento è proseguito a distanza con alcuni incontri di studio e ricerca insieme al gruppo ‘*Embodied education*’ su piattaforma online.

Durante queste sessioni coreografiche abbiamo lavorato sul senso del movimento delle piante, su come danzando possiamo approssimarci e aumentare la nostra connessione con gli elementi naturali che compongono il nostro ambiente, cercando ciò che ci accomuna e ci avvicina al regno vegetale. Abbiamo provato a sentirci radicati nel suolo, immaginando i nostri piedi saldi e allo stesso tempo mobili come le radici che si

⁷¹⁶ M. D’Ambrosio, H. Aisu, *Verso lo spazio formante: intercodice multiagente autonomo. Progettare ambienti di apprendimento generativi*, in «Metis», anno VI, numero 2, 12/2016.

⁷¹⁷ L’etimologia di ‘giardino’ ci riporta infatti alla parola germanica ‘*garten*’ che significa appunto recinto.

⁷¹⁸ G. Clément G., *Piccola pedagogia dell’erba*, Derive Approdi, Roma 2015.

spostano di continuo nella loro esplorazione sotterranea, per capire l'importanza di ritrovare il nostro legame con la terra, in una forma che non sia di dominazione ma di compenetrazione, di movimento congiunto e sensibile. Pensarci dotati di radici, simili ad antenne che ci collegano alla terra, ci porta ad assumere una postura diversa nel nostro abitare il pianeta: una postura mobile, ma allo stesso contenuta e frenata dai limiti che la densità della materia impone. Dalle radici apprendiamo a muoverci sinuosamente, senza imposizione brutale, con una forza potente e delicata insieme che spinge e separa la terra e ci consente di inoltrarci negli anfratti terrestri con tattilità sensibile. L'immersione in questa danza radicata e leggera, sempre poggiata nell'ascolto consapevole del respiro che inonda il corpo come una linfa vitale, ci rende immediatamente consci del nostro essere corpi situati in uno spazio mobile⁷¹⁹. Proseguendo poi verso l'ascolto sensibile del 'tronco' che si erge oltre il terreno, separandosi con grazia e coraggio in ramificazioni sempre più leggere che si dirigono senza sostegno verso il cielo in sospensione aerea, possiamo sperimentare una qualità di movimento minimo e vitale che ci allena a un ascolto sottile, a una sensibilità captativa, che ci dona una straordinaria capacità ermeneutica nei confronti dell'esistenza e del mondo.

Entrare con l'immaginazione nella vita danzante delle piante, che tutto sono tranne che esseri immobili⁷²⁰, ci apre a una visione diversa dello spazio, offrendoci la possibilità di riconsiderare quanto anche una zolla, un piccolo quadrato di terra o un'aiuola abbandonata, possano costituire spazi vitali dove la libertà prende forma dal limitarsi e sostenersi di ogni singola parte con l'altra e dove dallo strusciare lieve di ogni singola cellula e di ogni singolo essere che si muove perpetuando il ciclo vitale, nasce una melodia di suoni, di profumi e di colori.

Ispirarsi alle piante per danzare insieme, significa allenarsi a una modalità di azione contemplativa e rispettosa, tenace e resistente: una passività attiva che consente anche a una tenera foglia o a un filo d'erba di inerpicarsi tra il cemento e riportare con forza nuova vita e colore tra la materia inerte. Danzando con passo felpato, con orecchio teso al piccolo e quasi invisibile germoglio che si fa spazio in un cortile semi abbandonato, apprendiamo, dalla lettura dei segni che spontaneamente muovono il

⁷¹⁹ J. Patočka, *Lecciones XVII-XX: cuerpo, comunidad, lenguaje, mundo*, in «Aporía» Revista Internacional de Investigaciones Filosóficas, Tercer Número Especial 2019, pp. 18-47.

⁷²⁰ E. Coccia, *La vita delle piante. Metafisica della mescolanza*, il Mulino, Bologna 2018.

terreno, ad affinare esteticamente lo sguardo che ci accompagnerà nella scelta di nuovi sentieri educativi.

3.9 Da Napoli a Cagliari: i laboratori *Danza e Azione*

L'idea di proporre un laboratorio di danza all'interno della Facoltà di Studi Umanistici di Cagliari è nata dalla volontà di portare a condivisione e sviluppo i temi e le pratiche relative all'*educazione incorporata* che si stavano contemporaneamente sperimentando all'interno del gruppo '*Embodied education*' a Napoli e allo stesso tempo offrire la possibilità di un ulteriore terreno per la riflessione teorico-pratica che avrebbe sostanziato questo lavoro di ricerca e questa tesi.

Con un'attenzione particolare ai profili professionali dell'educazione e della cura, ma anche rivolto alle/agli studenti di studi filosofici, estetici e artistici, ponendo al centro il corpo e la danza, il laboratorio è stato presentato come percorso di ricerca e di analisi del movimento, dalla quotidianità alla composizione coreutica, quale strumento di espansione delle capacità comunicative, relazionali e cognitive.

La difficoltà maggiore è stata quella di trovare uno spazio che fosse adattabile a questa attività, non esistono infatti all'interno di tutto il complesso universitario aule per attività di educazione somatica e motoria. Dopo vari tentativi, ricerche e richieste abbiamo trovato un buon compromesso nell'utilizzo di uno spazio di medie dimensioni negli spazi dell'Ersu di Cagliari adiacenti all'università, la 'Sala Maria Carta', dotata di sedute mobili, normalmente utilizzata per lavori in gruppo. La disponibilità dello spazio, per un pomeriggio a settimana, è giunta a dicembre inoltrato così che si sono potuti svolgere solo tre incontri, ogni martedì pomeriggio, dalle h16 alle h19, prima delle vacanze natalizie. Avremmo dovuto riprendere a gennaio e continuare fino al mese di marzo, ma purtroppo la ripresa dell'epidemia Covid ha nuovamente imposto il divieto di attività di gruppo in presenza, che già per gli incontri precedenti erano soggette a tutta una serie di restrizioni (anche sul numero di partecipanti), controlli, distanziamento e uso delle mascherine. Il laboratorio non ha quindi potuto proseguire l'*iter* che si era programmato.

Le allieve, una decina, che avevano cominciato il percorso sono state quindi invitate a unirsi ai lavori in modalità *online*, già avviati nel progetto 'Iris' con il gruppo '*Embodied education*', ma solo una, Federica, una giovane neolaureata e docente di lettere, di cui

riportiamo in appendice una testimonianza⁷²¹, ha avuto la costanza di proseguire. Il tempo per consolidare il gruppo prima delle vacanze natalizie è stato, infatti, insufficiente perché si potesse pensare, poi, a un proseguimento a distanza e in un contesto così allargato, soprattutto per le/gli studenti più giovani, per la maggioranza delle quali questa esperienza ‘coreosomatica’ rappresentava una novità assoluta. Le poche giornate di lavoro in presenza hanno comunque rappresentato un passo significativo per quanto riguarda l’apertura alla corporeità, e all’arte del movimento in particolare, all’interno dell’ambiente accademico.

La necessità di uno spazio dove il corpo sia contemplato come motore per l’attivazione di competenze cognitive *altre*, che non separando la mente dal corpo possano essere foriere di nuove posture epistemologiche volte a una concezione olistica, integrata e dialogante tra discipline è sicuramente l’aspetto che più è stato portato a riflessione, mettendo ancora una volta in evidenza quanto sia deficitaria in questo senso l’impalcatura del nostro sistema universitario.

In ogni modo le attività svolte nelle giornate in presenza, grazie al ridotto numero e alla giovane età delle partecipanti hanno consentito un lavoro diverso rispetto a quanto avvenuto negli altri laboratori. Sono emerse evidenti compromissioni del sistema sensorimotorio nelle giovani generazioni dovute alla sedentarietà e all’uso continuativo degli strumenti tecnologici che stanno indubbiamente modificando la postura e la capacità di visione e percezione dello spazio circostante, situazione che l’epidemia non ha fatto che peggiorare.

Si è quindi cominciato da un lavoro approfondito riguardo al recupero delle funzioni respiratorie, alla consapevolezza del senso del peso attraverso il contatto del corpo con il suolo per arrivare gradualmente alle prime esperienze di ‘flusso’ del movimento. Passando dalla sperimentazione pratica alla riflessione teorica, anche attraverso la lettura di autori e autrici (Laban, Feldenkrais, Paxton) che hanno toccato il tema della cinestesia e della danza come arte del movimento capace di apportare nuove sensibilità e consapevolezze del proprio agire, muoversi e pensare nello spazio condiviso, ci siamo concentrate soprattutto sulla sperimentazione di decostruzione e ricostruzione di ‘azioni’. A partire dalle 8 azioni fondamentali descritte da Laban, si sono elaborate forme compositive che permettessero di elaborare e discernere nuove sfumature e declinazioni nelle azioni che compiamo a partire dalla quotidianità. In particolare si è approfondita la metodolgia compositiva della ‘danza minima’, proseguita poi negli incontri online con il

⁷²¹ Si veda in Appendice, par. A.X.6.

gruppo esteso alle/agli partecipanti della Campania. Le/i partecipanti hanno sperimentato autonomamente e poi condiviso in piattaforma online le proprie creazioni in movimento accompagnate da produzioni grafiche e pittoriche, mostrando quanto possa essere feconda la consapevolezza del proprio stile cinetico e quanta ‘competenza’ sia possibile acquisire dalla sperimentazione autentica del flusso di movimento.

Nel momento in cui ci si rivela capaci di comporre sequenze di movimento nuove e originali a partire dalla propria singolarità corporea, si percepisce immediatamente quanto si possa ancora estendere e fortificare il proprio bagaglio di competenze comunicative e relazionali.

La speranza è che questa breve sperimentazione possa trovare proseguimento, e che si possa pensare a un laboratorio permanente, sulla scia e in coordinamento con l'*Embodied education lab* dell'Università Suor Orsola di Napoli, aprendo uno spazio per la pratica artistica, somatica e danzante all'interno dell'università come ulteriore apporto alla formazione in ogni ambito disciplinare, e soprattutto educativo-pedagogico.

Capitolo quarto

Pensare una comunità in movimento

4.1 Pensare la rinascita sulle tracce di un'estetica danzante quotidiana

Il percorso di ricerca dottorale di cui questa riflessione è l'espressione finale, come già più volte sottolineato, ha mosso i primi passi durante gli epigoni di una pandemia che ha obbligato gran parte dell'umanità alla chiusura e a una condizione di isolamento, il cosiddetto distanziamento sociale, dove per un tempo lungo si è stati costretti a un'inedita solitudine che ci ha forzatamente allenati, e poi sempre più assuefatti, a *un isolamento senza solitudine*⁷²², dove la presenza dell'altro è rimpiazzata da una tecnologia illudente che ci ha persuasi di poter vivere senza contatto tra esseri umani, generando un'atrofia dei nostri sensi e delle nostre capacità relazionali.

Pensare quindi all'arte quale strumento di rinascita, sviluppo e coesione sociale, e in particolare considerare la danza quale dimensione possibile per ricostruire uno spazio di dialogo e ascolto, ha rappresentato sicuramente una sfida, una scommessa, la cui unica forza è stata quella di essere fondata sul desiderio sincero di condividere esperienze pensate come doni, come opportunità di movimento e conoscenza da scoprire insieme. Si è trattato, in fondo, di mettere in pratica la *volontà di credere*⁷²³ in senso jamesiano, convinti che si possano migliorare le condizioni di vita delle persone attraverso un agire-sentire corporeo consapevole, attraverso nuove posture estetiche nei confronti dell'esistenza.

La prima domanda è stata proprio quella sull'opportunità e sull'eventuale efficacia, della proposta di azioni estetico-artistiche e performative che non volgessero alla mera

⁷²² L'espressione è di E. Euli. "Viviamo oggi un isolamento senza solitudine. Viviamo oggi la solitudine assoluta che deriva dal venir meno dell'altro". In Id., *Homo homini ludus. Fondamenti di illudetica*, Sensibili alle foglie, Roma 2021, p. 330.

⁷²³ W. James, *La volontà di credere*, ed. Kindle a cura di A. Ruggeri, 2015. (I ed. W. James, *The will to belief*, The NewWorld, vol. V, 1896, pp. 327-347). Possiamo sinteticamente descrivere il concetto di 'volontà di credere' di W. James come il naturale sviluppo del senso originario di 'pragmatismo' definito da Pierce nel 1878 in un articolo apparso nella rivista *Popular Science Monthly*, in cui affermava che le idee sono regole per l'azione e che la loro validità deve essere valutata in base alle conseguenze pratiche che producono. James sviluppa questo concetto negando che l'intelligenza sia l'unico strumento di conoscenza e allarga la misura della 'verità' nello spirito umano, includendovi, oltre alle esigenze di chiarezza e coerenza logica, anche le aspirazioni emotive ed etiche. Cfr. A. Ruggeri, *Introduzione*, in ivi, p. 5.

spettacolarizzazione-folklorizzazione di un territorio (Belvi), ma primariamente alla *cura*⁷²⁴, in senso pedagogico, delle persone e dell'ambiente.

Innanzitutto si è trattato di capire quale forma di comunità sia ancora pensabile e se la messa in gioco di una viva corporeità possa rappresentare un modo per attivare la relazione e la condivisione per poter immaginare una rinascita e una rivitalizzazione sociale.

Infatti, se è vero che il desiderio di uscire di casa, e ritrovarsi per 'guarire' dal malessere che la condizione di 'confinamento' per la pandemia aveva provocato, aumentando a dismisura i pregressi disagi legati a un vivere in società caratterizzate da individualismo e separatezza, siano stati un'esigenza e una richiesta molto forte, la paura del contatto e della vicinanza, ormai fortemente radicata negli *habitus* comportamentali e psichici in tutte le fasce d'età, ha compromesso, o comunque molto limitato e ridotto, la capacità di stare in uno spazio d'azione comune, anche in un piccolo paese come Belvi dove, se non altro, la possibilità di uscire all'aria aperta non è mai stata del tutto alienata, data la grande disponibilità di spazio. In ogni modo la proposta di mettere in movimento e in comunicazione danzante le persone ha comportato uno sforzo di creatività comunicativa e di dedizione personale molto importante per vincere le diffidenze e i blocchi emotivi e anche quelli di natura prettamente fisica. La paura di muoversi, di sentire dolore finanche nello stare seduti con una postura diversa, si è rivelata più pervasiva di quanto ci si potesse immaginare. Si è dovuto quindi operare una continua rassicurazione attraverso un impegno e un'applicazione personale intensa per contagiare il desiderio e la curiosità nei confronti di un muoversi sensibile e creativo e abbandonare diffidenza e paure.

Fare esperienza dell'arte e con l'arte significa essere disposti al contagio, allo scambio, al dono di sé e alla cura reciproca attraverso lo sguardo, l'ascolto, il tatto. Comporta il mettersi in gioco, e il rischio di nuove esperienze: del resto il senso del pericolo è insito nell'etimologia di 'esperienza'⁷²⁵ e la danza lo incarna pienamente nel

⁷²⁴ Una riflessione approfondita del concetto di *Cura* nella riflessione pedagogica, a partire da Heidegger, come categoria *a priori* dell'educazione, in R. Fadda, *Sentieri della formazione*, pp.97-100. Cfr. nota 32 par. 3.5.

⁷²⁵ Come sottolinea J.- L. Nancy in Id., *L'esperienza della libertà*, tr.it. D. Tarizzo, Giulio Einaudi, Torino 2000, (I ed. *L'expérience de la liberté*, 1988), p.14: "esperienza" ha due radici etimologiche, una greca, *peira*, prova, rischio, e una latina, *experiri* (composto da *ex* + *per* + *ire*), andare al di là, attraversare. Cfr. E. Spada, *Pensare il corpo e la danza con Jean-Luc Nancy*, in «Danza e ricerca. Laboratorio di studi, scritture, visioni», anno XII, numero 12, 2020, pp. 121132, online: <https://danzaericerca.unibo.it/article/view/11812>.

suo *azzardo* al movimento, non solo come ricerca attiva di qualcosa, ma, anche come attraversamento dell'incerto, del possibile e dell'imprevedibile.

Questa condizione di disagio nei confronti del movimento si è manifestata nei laboratori proposti nella scuola primaria e secondaria e nelle attività extrascolastiche per tutte le fasce d'età nel Comune di Belvì e Aritzo (sede della scuola primaria e secondaria), dove la ricerca ha avuto luogo per otto mesi tra il 2021 e il 2022, così come aveva interessato anche le attività formative rivolte alle professionalità dell'educazione e della cura svolte a Napoli all'interno del progetto '*Embodied education*', i laboratori sperimentali di 'Danza e Azione' di cui si è parlato nel precedente capitolo e anche l'attività svolta durante il soggiorno presso il Dipartimento di danza dell'Università Nazionale della Costa Rica di cui si parlerà in seguito, dove, malgrado fossero già trascorsi diversi mesi dalla ripresa dell'attività in presenza, si risentiva ancora del lungo periodo di isolamento e di 'assenza' fisica dagli spazi di lavoro delle danzatrici e dei danzatori.

Il lavoro pertanto, soprattutto nelle fasi iniziali, ha dovuto far fronte a diverse difficoltà di natura relazionale e ambientale. Innanzitutto si è trattato di attivare percorsi di ri-familiarizzazione non solo con la presenza dell'altro nello spazio di lavoro, ma anche con sé stessi, con il proprio *corpo esposto*, con la possibilità di muoversi, respirare, sentirsi e ascoltarsi in un luogo condiviso, non più protetti dall'isolamento della propria stanza. Queste difficoltà che hanno interessato tutti gli ambiti lavorativi e sociali del dopo pandemia, in particolar modo quelli legati al mondo professionale dell'arte, della danza, del teatro e della formazione-educazione, hanno comportato la ricerca di nuovi paradigmi e posture nell'approccio artistico e pedagogico.

Gli strumenti principali con cui si è avviata l'intera ricerca-azione sono stati i laboratori, concepiti come momenti di incontro (a cadenza settimanale nel lungo periodo e con momenti più intensivi nella parte finale del percorso) con le diverse fasce della popolazione del territorio di Belvì, al fine di riattivare capacità corporee sopite e attivare l'emergere di nuove potenzialità comunicative e relazionali a partire dal corpo in movimento.

In sostanza si è trattato di elaborare percorsi di “rinnovo cinestetico dell’esperienza”⁷²⁶ per dirla con B. Waldenfels, attraverso la proposta di azioni coreo-estetiche volte a mettere in dialogo *i sensi e le arti*⁷²⁷ con e nella vita quotidiana.

Agire sulla *vitalità*⁷²⁸ delle persone, attraverso la danza per suscitare nuove visioni di coesistenza e coesione: questo il programma di intenti dell’intero percorso.

4.2 Belvì: una comunità danzante

Il desiderio di *muovere* il paese in forma danzante è stata la spinta e il *Leitmotiv* che ha accompagnato l’intero periodo e processo di attività, insieme alla convinzione che per poter pensare a qualsiasi strategia o progetto di coesione e sviluppo, la prima cosa da fare sia lo *stare* e abitare il luogo. Tutto l’impianto della ricerca-azione svolta per e con la comunità si è fondato sulla comunicazione in profondità, sulla convivenza e sull’amicizia.

Si è scelto di abitare per un tempo lungo nel paese, non solo per il vincolo imposto dal regolamento di dottorato⁷²⁹, ma soprattutto per la convinzione che per comunicare un’idea di danza come esperienza estetica quotidiana e come possibilità di affinamento di abilità, conoscenza, sensibilità del corpo quale strumento di creazione e rifondazione di valori, riti e legami, solo una metodologia di impronta qualitativo-immersiva avrebbe potuto essere applicata⁷³⁰.

Pensare a un’indagine che includesse e mettesse in dialogo aspetti legati a diversi ambiti disciplinari, estetici, socio-pedagogici e filosofici, per formulare e proporre azioni, visioni, prospettive e strumenti che potessero in qualche modo essere utili a innescare processi di rivitalizzazione di un territorio attraverso la danza, le arti performative contemporanee unitamente alla messa in valore delle espressioni culturali locali, in

⁷²⁶ L’espressione del filosofo tedesco B. Waldenfels compare nella lezione del I seminario, *Margini e abissi dell’esperienza, Punti di rottura di un’esperienza diacronica*, tr. G. Baptist, tenuta presso l’Università degli Studi di Cagliari il 6 giugno 2023.

⁷²⁷ *Ibidem*.

⁷²⁸ Intendiamo ‘vitalità’ come senso diffuso e sotteso a ogni esperienza umana, così come definito dallo psicologo D. N. Stern: “La vitalità è una Gestalt globale che scaturisce dalle esperienze teoricamente distinte di movimento, forza, tempo, spazio e intenzione” in D. N. Stern, *Le forme vitali. L’esperienza dinamica in psicologia, nell’arte in psicoterapia e nello sviluppo*, Raffaello Cortina, Milano 2011, p. 7. Sull’argomento si veda l’interessante articolo di S. Donato, *I “poteri” del corpo che danza. Spunti filosofici sulla dimensione simbolica della danza a partire da Susanne Langer e Daniel Stern*, in «Danza e ricerca. Laboratorio di studi, scritture, visioni», n° 12, 2020, pp. 101-120.

⁷²⁹ La ricerca di dottorato di cui la scrivente è stata beneficiaria, come già specificato, rientra nell’ambito delle borse MUR FSC (fondo sviluppo e coesione) e prevede un’attività nella sede dell’istituzione ospitante, di otto mesi.

⁷³⁰ Sulla ricerca qualitativa si veda L. Mortari, *Cultura e ricerca della pedagogia*, Carocci, Roma 2007.

un'ottica di coesione, sviluppo, interazione e dialogo tra generazioni, ha comportato la necessità di un'immersione totale nella vita e nell'ambiente naturale del paese.

Fin dall'inizio di questo percorso è stata chiara e presente la consapevolezza della complessità di un'indagine di questa portata, soprattutto quando si opera già da tempo in un ambito artistico e formativo che volge lo sguardo alla dimensione sociale e pedagogica fondata su un'idea di formazione reciproca e partecipata e non attraverso l'applicazione generalizzata di progetti standard costruiti a priori.

Tanto più che il paese dove la ricerca si è svolta non era certo digiuno di progetti artistici e culturali. Belvì è un paese che già dai primi anni del Duemila ha compreso la necessità di aprirsi all'arte ospitando manifestazioni artistiche che compendiano scultura e poesia, e vari altri interventi (teatrali, musicali, performativi) che, anche se in forma sporadica, hanno nel tempo compiuto lodevoli tentativi di avvicinamento della popolazione all'arte⁷³¹. Oltre a questo il paese vanta la presenza di diverse associazioni e in particolare di un coro femminile⁷³² che negli anni ha raggiunto risultati di grande livello, portando il nome del paese al di fuori dei confini comunali e soprattutto attivando, come associazione culturale, numerose occasioni di 'animazione' sociale.

Si è trattato quindi di comprendere come mai le numerose diversificate proposte culturali e artistiche che si sono e continuano a essere portate nel paese non siano sufficienti per consentire una reale, diffusa e progressiva coscienza del valore e delle potenzialità intrinseche dell'arte in relazione allo sviluppo e alla crescita culturale della popolazione e come si possa invece mettere a sistema le diverse necessità socio-educative e ludico-artistiche con le esigenze di sviluppo economico attraverso una visione a lungo termine di cui i già significativi e numerosi passaggi dell'arte nel paese potrebbero costituire la base fertile per uno sviluppo coordinato e fruttuoso. Ciò che emerge infatti è proprio la mancanza di programmazione coordinata delle attività e di un loro inquadramento globale in un'ottica di indirizzo complessivo verso una vocazione artistico-paesaggistica dello sviluppo del paese. È questo un aspetto di notevole importanza che preclude qualsiasi possibilità di mettere efficacemente a frutto le risorse investite. Infatti, malgrado la volontà e il lavoro di persone energiche e appassionate che animano l'amministrazione locale, non si riesce a condensare, in una visione di intenti unitaria, una linea di sviluppo che abbia alla base quei valori di *controcorrente*⁷³³ che

⁷³¹ In particolare ci riferiamo al festival 'Sonos de Linna' che ha avuto due edizioni, nel 2008 e 2009 e una terza proprio nel 2022 in affiancamento al lavoro di ricerca della scrivente.

⁷³² Si tratta del coro femminile 'Stella Splendes' di cui si parlerà in seguito.

⁷³³ Cfr. E. Morin, *I sette saperi necessari all'educazione del futuro*, cit., pp. 73-74. Cfr. *infra*, par. 4.2.a.

potrebbero portare alla costituzione di una comunità nuova, più ricca di qualità etiche ed estetiche e di visioni politico-economiche sostenibili che possano portare beneficio a tutte le fasce della popolazione, senza dover necessariamente aderire a politiche turistiche massificanti che depauperano e appiattiscono qualsiasi specifica e singolare differenza e ricchezza culturale-ambientale.

Si è partiti, dunque, dalla convinzione che sia primariamente necessario attivare la fiducia nelle potenzialità estetiche, in senso lato, della popolazione per poter affrontare diversamente le fragilità di un comune montano che, come numerose altre realtà nell'isola sarda, sconta una condizione di isolamento e presenta, in continuità con l'andamento generale della regione e della nazione, un lento e progressivo processo di spopolamento⁷³⁴, aggravato dalla sempre maggiore incuria e progressiva dismissione dei presidi sanitari e dalla quasi totale mancanza di servizi di assistenza e cura della persona nel territorio.

Per questo motivo si è voluto iniziare con attività personalizzate, non attività genericamente rivolte a un pubblico indifferenziato, ma poggiate sulla relazione personale, sull'ascolto e sulla conoscenza delle singole persone, che poi potessero ampliarsi al costituirsi di piccole comunità *danzanti* di lavoro e ricerca. Si è da subito voluto comunicare, nel fare e nel muoversi (andando casa per casa; addentrandosi per le strade e i vicoli; frequentando i bar e i locali del paese; incontrando, chiacchierando, ascoltando; passeggiando con persone anziane; partecipando alle cerimonie e ai riti religiosi), che il senso della lunga permanenza in paese di una danzatrice-ricercatrice non fosse quello di una vacanza bucolica né di una necessità artistica autoreferenziale. È stato di primaria importanza far capire che non ci fosse alcun altro interesse se non quello di approfondire la conoscenza delle persone, ascoltare, scambiare visioni e offrire a tutte e tutti opportunità diverse per sperimentare insieme alcune semplici pratiche corporee, attraverso una forma di danza che non conoscevano e che avrebbe aperto la possibilità di un confronto reciproco sulle diverse visioni, immagini, concezioni del danzare anche in riferimento alle forme tradizionali da loro conosciute e /o praticate.

Si è cercato fin da subito di coinvolgere il paese in un'idea coreo-estetica di comunità, nel senso di partecipazione a un percorso creativo di cura di sé e di riflessione collettiva sul senso del muovere e muoversi. In sostanza si sono proposte modalità diverse, *danzanti*, di vivere il paese, con l'intento di riattivare e modulare in forme sensibili, gentili e accurate gli sguardi reciproci.

⁷³⁴ Attualmente il Comune di Belvi consta di 591 abitanti.

È stato sentito come necessario mettere in chiaro che non si sarebbe trattato di proporre il solito *workshop*, in preparazione di uno spettacolo finale, ma di un percorso lungo di ricerca su sé stessi, sul sentire del corpo e sul proprio e collettivo muoversi nell'esistenza quotidiana, con il proposito di seminare modalità di convivenza che restassero e continuassero a germogliare nel tempo. La possibilità di dar vita a eventi performativi comunitari era un'eventualità presentata come possibile, ma non posta come obiettivo primario. Non si trattava, infatti, di attività di 'animazione' che mirassero a rispondere all'esigenza di spettacolarizzazione e di protagonismo delle persone in un'ottica di mero svago, ma di attività più formative che performative, volte a sostanziare l'idea di un *paeseformante* quale centro pedagogico diffuso, attivo e permanente di ricerca educativa incorporata⁷³⁵.

Man mano che procedevano gli intrecci tra le attività danzanti proposte e le abituali attività del luogo, nell'approfondirsi delle conoscenze personali, delle sperimentazioni estetiche, degli apprendimenti che vicendevolmente si acquisivano, emergeva sempre più chiaramente la relazione con le azioni di matrice somatica, coreoestetica e '*embodied*' che andavano prendendo forma nei diversi ambiti in cui la ricerca stava dispiegandosi, sostanziando epistemologicamente ed esperienzialmente quella forma incorporata di 'cura pedagogica' che si estendeva dall'ambito della formazione professionale educativa e della cura, alla scuola e agli spazi extrascolastici dove hanno trovato casa percorsi estetico-ludico-educativi rivolti a persone di ogni età.

Si è partiti dall'idea che ogni singola persona agisca nella comunità, contribuendo a *fare comunità* a partire da sé, e che dalla messa in valore delle qualità del singolo si possa generare, nutrire e preservare quel senso di cura e attenzione verso l'altro che

⁷³⁵ Sulla necessità di fondare un nuovo sistema educativo integrato e trans-contestuale insiste tutta la riflessione pedagogica di Massimo Baldacci: "L'idea di una coerenza trans-contestuale è indubbiamente implicita nel concetto di sistema formativo integrato: la realizzazione di tale sistema richiede la concertazione tra i soggetti responsabili dei diversi contesti formativi o, almeno, di quelli intenzionalmente tali (la scuola, la famiglia, l'associazionismo, gli enti locali). Per vari motivi, tra cui il processo di meta-cambiamento, questa idea appare sempre più difficile da realizzare, ma non deve essere abbandonata; anzi, occorre rilanciarla con forza, per giungere ad una sua attuazione almeno parziale o di grado (che costituisce, in ogni caso, un sensibile progresso rispetto ad una situazione di frammentazione e scollamento)". In M. Baldacci, *I livelli logici del curricolo*, materiali del Seminario estivo nazionale, Ischia 27-29 luglio 2009. Online: <https://www.notiziedellascuola.it/eventi/eventi-2009/seminario-estivo-nazionale-ischia-27-29-luglio/materiali-seminario-ischia-2009>, p. 6. Per un'estesa tematizzazione del pensiero pedagogico di Baldacci si vedano, M. Baldacci, *Ripensare il curricolo*, Carocci, Roma 2006; Id, *Trattato di pedagogia generale*, Carocci, Roma 2012.

ancora è percepibile a Belvì e che rappresenta il valore più prezioso da coltivare e condividere tra compaesane e compaesani e da donare a chi arriva come ospite a breve o lungo termine. Un'utopia etica ed estetica, ma non ingenua, che immagina una particolare forma di *cura* empatica e cinestesica che inondando tutto il paese, si presenti come qualità peculiare e distintiva del luogo, capace di preservare dalla disgregazione e dall'abbandono attraverso l'apertura e la dinamica generata dall'arte.

Non si tratta quindi di creare un *paese museo* visitato di tanto in tanto da artisti che disseminino il territorio con le loro opere, per quanto questo possa innegabilmente accrescerne il valore e anche rappresentare un'attrattiva turistica, ma piuttosto di favorire il movimento di persone, lo scambio di idee e visioni che sicuramente trovano nell'arte una possibilità di impatto educativo e culturale intensificato, e così dare a chi vi abita nuovi strumenti per decodificare la propria dimensione esistenziale e ampliarne le opportunità e le risorse in un'ottica di apertura al mondo, ma senza livellarsi su soluzioni prefabbricate ed egemonizzanti. Riteniamo, infatti, che solo dalla molteplicità degli sguardi sia possibile rinnovare il senso dei luoghi, coltivarne l'anima. In accordo con il sociologo Vito Teti, pensiamo che solo la mobilità di uno sguardo consapevole nei confronti dello spazio e del tempo in cui stiamo possa fornire gli strumenti per ribadire e avvalorare la storicità/specificità dei luoghi, la loro anima e così "cogliere la complessa affettività e i legami controversi, mutevoli che con essi si stabiliscono"⁷³⁶ al fine di promuovere una loro rinascita vitale.

4.2.a L'Arte come educazione e azione di sviluppo

*Concepito solo in modo tecnico-economico lo sviluppo a breve termine è insostenibile. Abbiamo bisogno di un concetto più ricco e complesso dello sviluppo, che sia allo stesso tempo materiale, intellettuale, affettivo, morale...*⁷³⁷. [...] possiamo intravedere per il terzo millennio la possibilità di una nuova creazione, della quale il XX secolo ha portato i germi e gli embrioni: quella di una *cittadinanza terrestre*. La speranza di una 'cittadinanza terrestre'. E l'educazione che è nel contempo trasmissione del passato e apertura della mente per accogliere il nuovo, è al centro di questa nuova missione⁷³⁸.

E. Morin

⁷³⁶ V. Teti, *Il sentimento dei luoghi, tra nostalgia e futuro*, in A. De Rossi (a cura di), *Riabitare l'Italia. Le aree interne tra abbandoni e riconquiste*, Donzelli, Roma 2018, p. 241.

⁷³⁷ E. Morin, *I sette saperi necessari all'educazione del futuro*, cit., p.70.

⁷³⁸ Ivi, p. 73.

Per un caso fortunato l'inizio di questa ricerca ha coinciso con un incontro in video-conferenza con il filosofo francese Edgar Morin al Teatro della Corte dei Papi nella giornata inaugurale del Festival d'Avignon 2022⁷³⁹.

La conferenza che avrebbe dovuto svolgersi in presenza, su quel maestoso palco all'aperto, purtroppo dovette essere realizzata *online* a causa degli epigoni dell'epidemia *covid* che costrinsero a casa il filosofo centenario. La sua presenza fu comunque viva e forte: proiettato su tutta la grande parete lapidea dell'antica Corte, il filosofo dialogando per più di un'ora con l'intervistatore catturò il pubblico con parole piene d'amore per l'arte e di speranza per il futuro.

L'evento, sicuramente uno dei più coinvolgenti dell'intero programma del Festival, ha significativamente tracciato il percorso di questo lavoro.

Soprattutto per quanto riguarda il pensare l'arte come strumento di resistenza, cambiamento, sviluppo e rigenerazione di territori che, come Belvì, soffrono di problemi legati a spopolamento, marginalità e isolamento.

L'entusiasmo e la passione del filosofo francese hanno offerto la possibilità di riconsiderare, in tutta la loro promessa di efficacia, i postulati delle 'contro-correnti' rigeneratrici che, secondo la sua argomentazione, il XX secolo avrebbe lasciato in eredità all'umanità, come contropartita per la barbarie causata dal nazi-fascismo, dalle guerre, dalla violenza distruttiva, dalla "crescita della 'potenza di morte'"⁷⁴⁰ e come antidoto per contrastare l'affermazione di quella '*gelida*' "razionalizzazione che conosce soltanto il calcolo"⁷⁴¹.

I sei postulati con cui Morin descrive gli elementi costitutivi delle dinamiche di resistenza e controcorrente (controcorrente ecologica; c. qualitativa; c. di resistenza alla vita prosaica; c. di resistenza al consumo standardizzato; c. di emancipazione dalla tirannia del denaro; c. di opposizione e resistenza etica contro la violenza e le guerre)⁷⁴²,

⁷³⁹ L'evento è stato parte delle attività formative inserite nel programma di ricerca dottorale della scrivente che ha visto la partecipazione al Festival di Avignone 2022, quale prima e feconda missione di studi all'estero.

⁷⁴⁰ E. Morin, *I sette saperi necessari all'educazione del futuro*, cit., p. 71.

⁷⁴¹ *Ibidem*.

⁷⁴² Di seguito la descrizione testuale delle 6 controcorrenti: "-La controcorrente ecologica, che la crescita del degrado e il sorgere di catastrofi tecnico-industriali non possono che far crescere. -La controcorrente qualitativa che, in relazione all'invasione del quantitativo e dell'uniformazione generalizzante, si manifesta nella quantità di tutti gli ambiti, a cominciare dalla qualità della vita. -La controcorrente di resistenza alla vita prosaica puramente utilitaristica, che si manifesta attraverso la ricerca di una vita poetica, votata all'amore, all'incanto, alla passione, alla festa. -La controcorrente di resistenza al consumo standardizzato, che si manifesta in due maniere opposte: l'una attraverso la ricerca di una intensità vissuta ("consumazione"), l'altra con la ricerca di frugalità e temperanza. -La controcorrente, ancora timida, di emancipazione nei confronti della tirannia onnipresente del denaro, che si cerca di controbilanciare con le

sono tutti contemplati, sotto diverse angolazioni in questa tesi. In modo particolare la *controcorrente qualitativa* che si oppone all'uniformazione generalizzante e la *resistenza al prosaico* che si oppone al mero utilitarismo, ma anche l'opposizione al consumo standardizzato, soprattutto se ci riferiamo al consumo culturale, la riguardano espressamente. In generale si è trattato di attivare diversi dispositivi che muovendosi congiuntamente possano migliorare qualitativamente la relazione della vita umana con il mondo in senso lato: a partire e attraverso l'acquisizione di nuove posture est-etiche.

Innanzitutto è attraverso la cura e l'attenzione consapevole alle potenzialità/capacità sensibili ed estetiche del corpo che si possono mobilitare nuove risorse capaci di spostarci da una visione puramente utilitaristica e prosaica dell'esistenza a una dimensione qualitativa, includendo nel nostro bagaglio, come parte strutturante e non solo ornamentale, anche gli aspetti che riguardano la sfera etica ed estetica, che si manifesta appunto, per dirla con Morin, *attraverso la ricerca di una vita poetica, votata all'amore, all'incanto, alla passione, alla festa*.

La danza, quindi, si pone in primo piano, perché possiede la capacità di intensificare la relazione tra interno e esterno del corpo soggettivo e metterlo in connessione con gli altri corpi e con la realtà. Attraverso l'esercizio e l'attivazione di un movimento nuovo e 'poetico' la danza, senza mediazione di altri strumenti o materiali, ha la potenza di trasportare l'umanità dentro una dimensione soma-estetica dell'esistenza, offrendo strumenti per una 'retroazione globale'⁷⁴³ di tutte quelle componenti di *controcorrente* evidenziate e generare nuove posture etiche nei confronti del proprio paese e della Terra tutta. Non solo infatti è possibile, necessario e doveroso ripensare alle posture etiche nei confronti dell'Altro, a cominciare dalla piccola comunità in cui siamo nati o ci siamo trovati a vivere, ma dobbiamo pensare fin da subito a porre le basi per operare in vista di un pensiero più ampio di comunità che si estenda all'Umanità Planetaria⁷⁴⁴ la cui patria comune è la Terra.

Anche se questa eredità di pensiero lasciataci dal *secolo breve* sembra oggi ammutolirsi, spazzata via da nuovi e forse più terribili venti di guerra e distruzione che separano violentemente il genere umano, dividendoci e rinchiudendoci ancora una volta tra muri pericolosamente identitari, sentiamo ancora più urgente il richiamo di Morin e il

relazioni umane e solidali facendo arretrare il regno del profitto. -La controcorrente, anche questa timida, che in relazione allo scatenarsi della violenza alimenta etiche della pacificazione delle anime e delle menti", ivi, pp. 73-74.

⁷⁴³ Ivi, p. 74.

⁷⁴⁴ Ivi, p. 120.

dovere di impegnarci nel *ripristinare il principio di speranza*⁷⁴⁵, ancorandolo, però, in maniera radicale, alle possibilità che il nostro corpo-mente può rivelare in termini di consapevolezza, non solo antropologica e sociologica ma anche ecologica, biologica e scientifica del tutto cui apparteniamo. Se a partire da noi stessi cominciassimo a considerare e prendere coscienza del nostro essere ‘sistemi integrati e interagenti’, per dirla ancora con Bateson, permettendo alla nostra capacità intellettuale di accogliere quell’idea di *complessità* che pervade tutto il sistema biologico di cui siamo parte e comprenderla nel movimento generale dell’universo, per uscire finalmente dalle rigide cornici ancorate su un’idea di scienza erroneamente ma diffusamente considerata come dispensatrice di certezze, piuttosto che promotrice di domande e possibilità; se riuscissimo a smettere di considerare la *scienza della natura* separata dalla *scienza sociale e politica*⁷⁴⁶, allora potremmo davvero, a partire dal nostro riconoscerci come corpi sensibili e pensanti, darci la possibilità di sperare e aspirare a nuove possibilità di esistenza e coesistenza ecologica⁷⁴⁷ e solidale.

Sulla necessità di coltivare la speranza anche Freire affonda le radici della sua visione politica e pedagogica, accompagnandoci nel tracciare il percorso della ricerca.

Pensare che la speranza, da sola, trasformi il mondo e agire mossi da tale ingenuità è una maniera eccellente per cadere nella disperazione, nel pessimismo, nel fatalismo. Ma prescindere dalla speranza nella lotta per migliorare il mondo, come se la lotta potesse ridursi solo ad atti calcolati, o alla pura scientificità, è sterile illusione. Prescindere dalla speranza che si basa anche sulla verità come qualità etica della lotta è negarle uno dei suoi pilastri fondamentali⁷⁴⁸.

⁷⁴⁵ Ivi, p. 76. Anche se non vi è un esplicito riferimento, il pensiero ci riporta inevitabilmente al ‘Principio speranza’ di Ernst Bloch, che inquadra la speranza come ‘vis’ conoscitiva come ‘atto orientativo di specie cognitiva’ che trova nell’arte, come espresso nel II volume, la sua vera incarnazione. E. Bloch, *Il principio speranza*, Garzanti, Milano 1994. Sull’argomento si vedano F. Toscani, *Speranza e utopia nel pensiero di Ernest Bloch*, Petite Plaisance, Pistoia 2010 e R. Bodei, *Il principio speranza*, in «Dimensione speranza», online: <https://dimensionesperanza.it/index.php/aree-tematiche/i-dossier/item/3080-il-principio-speranza-remo-bodei->.

⁷⁴⁶ Cfr. E. Morin, *La Méthode 1. La nature de la nature*, Éditions du Seuil, 1977, p.11. “Nous nous heurtons à la toute-puissance d’un principe de disjonction: il condamne les sciences humaines à l’inconsistance extra-physique, et il condamne les sciences naturelles à l’inconscience de leur réalité sociale”, in E. Morin, *La Méthode 1. La nature de la nature*, Éditions du Seuil, 1977.

⁷⁴⁷ Morin scrive parole semplici e straordinariamente efficaci per definire la ‘coscienza ecologica’: “la coscienza ecologica, ossia la coscienza di abitare, con tutti gli esseri mortali, una stessa sfera vivente (biosfera). Il conoscere il nostro legame consustanziale con la biosfera ci porta ad abbandonare il sogno prometeico del dominio sull’universo per alimentare al contrario l’aspirazione alla convivialità sulla Terra”, in E. Morin, *I sette saperi necessari all’educazione del futuro*, cit., p. 78.

⁷⁴⁸ P. Freire, *Pedagogia della speranza. Un nuovo approccio a La pedagogia degli oppressi*, Gruppo Abele, Torino 2014, p.14.

4.2.b Entrare nei luoghi con passo danzante

Passeggiare a Belvì è già un entrare nel bosco. La natura e la cultura del luogo convivono. Le persone che vi abitano ne sono testimonianza vivente. La sfida è preservare, senza imbalsamare questa bellezza, coltivando la 'cura', l'amicizia e l'apertura verso il mondo, per una condivisione viva e attiva di un'identità che non miri all'identico, né alla spettacolarizzazione di un sentire profondo.

E. Spada, dal diario della ricerca, 15-03 2022.

L'impostazione del lavoro di ricerca sul campo, a Belvì, si è configurata secondo una postura partecipante e immersiva che muove dalla convinzione che per comprendere qualsiasi realtà sia necessario partire dalla relazione con le persone per conoscerle. Soprattutto trattandosi di una ricerca teorico-pratica che si presentava in prima istanza con una tematica alquanto effimera e poco conosciuta come la danza contemporanea, è stato necessario prendersi il tempo per vivere insieme alla comunità, prima di poter pensare a qualsiasi idea, progetto o attività da proporre. Stare, ascoltare, passeggiare, incontrare. Qualsiasi iniziativa non sarebbe mai partita, malgrado la collaborazione e il sostegno della responsabile ai Servizi Sociali e Culturali, la dott.ssa Simonetta Carboni, tutor ufficiale del progetto, che si è prodigata per informare e comunicare la tematica di ricerca, se non vi fosse stato un lungo e paziente periodo di sintonizzazione emotiva con la realtà del paese.

La modalità relazionale-immersiva scelta per avviare la ricerca ha permesso che si evitasse di incorrere nel rischio di rimanere incatenati a un'immagine idealizzata e *metafisica del luogo*⁷⁴⁹, rifugiandosi in una visione 'letteraria' più che pedagogico-sociologica. Si è voluto da subito arginare il pericolo di cadere nella concezione superficiale e stereotipata cui sono vittime i paesi *delle aree interne*, prevalentemente visti come *eterotopie dove far accadere cose, dove impiantare progetti, dove affermare se stessi, rimanendo un altrove*⁷⁵⁰, piuttosto che come luoghi vivi, abitati da persone reali che li conducono la loro esistenza quotidiana. Si è trattato da subito di impostare la relazione con il paese in una forma che non assumesse i caratteri della fascinazione *naïf* o della richiesta esagerata di intimità e amicizia, bensì di trovare il giusto equilibrio *tonico-emozionale*, la giusta misura, una giusta distanza che permettesse di far nascere, dove vi

⁷⁴⁹ Cfr. V. Teti, *Il sentimento dei luoghi*, cit. p. 241. "Uno dei rischi della letteratura sui luoghi (al pari di quella su identità, tradizione e memoria) è lo scivolamento verso una sorta di metafisica del luogo, colto in un'inesistente immobilità e astoricità".

⁷⁵⁰ A. Rizzo, *I paesi invisibili. Manifesto sentimentale e politico per salvare i borghi d'Italia*, Il Saggiatore, Milano 2022, ed. Kindle, p. 81.

fosse la possibilità, relazioni sincere e rispettose. Soprattutto uscire da un'impostazione egocentrica del lavoro, essere presenti e 'engagé', ma per un lavoro in comune che andasse a beneficio di tutte e tutti.

Parlare con le persone, entrare nel loro modo di comunicare per apprendere e conoscere senza però volersi *assimilare* a tutti i costi, né assumere atteggiamenti che generassero distacco e diffidenza. Questo ha significato ancora una volta e in maniera ancora nuova e diversa lavorare sulla presenza, sullo stare, sul lasciarsi accogliere, sul fare vuoto dentro di sé per incontrare l'altro. Si è avviato così un processo di acclimatazione e riconoscimento reciproco tra chi proponeva la ricerca e le persone del paese: "una ricerca 'strana', 'non il solito progetto...no questo è diverso, è movimento...'", si sentiva dire in paese.

L'aspetto che riguarda l'acclimatazione e la relazione con la popolazione destinataria del progetto è sicuramente un lato importante della ricerca cui inizialmente non si era dato molto peso e che invece costituisce una dimensione interessante di riflessione che andrebbe approfondita con uno spazio dedicato a parte. Qui ci limitiamo a sottolinearne alcuni aspetti che sono stati determinanti per la strutturazione delle attività che si sono portate a compimento. Innanzitutto bisogna partire dalla constatazione che tutto il processo ha comportato e determinato una profonda ristrutturazione del senso della danza (la danza come arte è infatti il fulcro della proposta a tema vincolato della ricerca) provocando un continuo riproporsi di domande e di riposizionamenti epistemologici e artistici arrivando a sostanziare una concezione della danza come dimensione esistenziale in connessione con l'esperienza quotidiana della vita, ancor più convintamente e profondamente rispetto a quanto già fosse contenuto nel progetto iniziale. Ne è emersa dunque, ancor più distintamente, la forza comunicativa e propulsivo-rigenerativa di un'arte che da 'effimera' diviene arte plastica e materica: arte del tatto e del con-tatto della distensione/estensione dell'esistenza *singolare plurale*⁷⁵¹, per dirla ancora con Nancy.

Innanzitutto si è rivelato imprescindibile ripensare il senso e il modo della parola nella danza: come comunicare, come, innanzitutto, *dire* la danza?

Era necessario portare la danza nella parola e la parola nella danza. Comunicare la parola attraverso il silenzio della danza e renderlo azione. Comunicare con una parola che portasse in sé tutta la valenza sensibile della danza, che non separasse il dire dal fare, dal sentire, dall'essere insieme. Una parola che potesse far capire il senso del danzare che si

⁷⁵¹ J.- L. Nancy, *Essere singolare plurale*, cit.

sarebbe proposto senza dover ricorrere a definizioni, ricapitolazioni storico-artistiche, paragoni, comparazioni o esempi: partire dal corpo, invece, per dire la danza, una danza che fosse per tutte e tutti immediatamente e fisiologicamente comprensibile.

Per chi si è sempre considerata innanzitutto danzatrice, cioè persona che danza, che si serve del movimento per esprimersi e comunicare, e che è sempre stata schiva e timida nell'espressione verbale, entrare nella parola ha significato dover ricorrere a tutte le risorse del proprio *sentire danzante* per lasciarsi avvolgere dal suono, dal respiro, dall'inclinazione emotiva ed entrare in risonanza con l'altro.

Sebbene non si sia trattato dell'incontro con una lingua straniera e sconosciuta, infatti le due lingue parlate a Belvì, il sardo e l'italiano, sono entrambe conosciute da chi scrive⁷⁵², ci si è dovuti disporre in ogni caso all'incontro con una realtà nuova, portatrice di una lingua propria come matrice culturale che porta con sé, *informandolo*, ogni atteggiamento, postura, gesto. Infatti come scrive sapientemente l'antropologo Bachisio Bandinu

la lingua è parola incarnata nelle relazioni della vita sociale, è parola parlante con la sua integrale gestualità, con un suo colore, vibrazione, intensità. Ci si incontra nel linguaggio, nella contingenza del vissuto quotidiano. La parola non rappresenta soltanto qualcosa, è atto comunicativo pragmatico, conosce la pausa ed è in rapporto col silenzio che diventa anch'esso linguaggio⁷⁵³.

Entrare nell'atto comunicativo con le parole e i gesti della danza, questo è stato il primo impegno nel lavoro di ricerca con Belvì. Come ogni realtà culturale infatti Belvì possiede i propri codici, la propria pragmatica comunicativa: non è sufficiente una conoscenza 'standard' della lingua, bisogna saperla cogliere, con i sensi e con il corpo, gli accenti e le sfumature emotive. Ancora ci soccorrono in tal senso le riflessioni appassionate di Bandinu

Vivendo in un'altra realtà culturale, c'è l'esperienza sensoriale della parola nella sua espressione corporea, di parola incarnata nella fonetica, nell'espressione mimica e gestuale del corpo. È da questo contatto che nascono bisogni e interessi che si collegano in vario modo con la realtà per cui il nuovo ambiente si fa teatro di esperienza, modo di essere diversamente nel mondo. È

⁷⁵² L'italiano la lingua veicolare più diffusa a Belvì, insieme alla lingua sarda, fortunatamente, ancora utilizzata e diffusa, anche se in contesti più informali e familiari.

⁷⁵³ B. Bandinu, *Identità sarda ed esperienze all'estero*, in «*Il corpo e la rete. Strumenti di apprendimento interculturale*», atti del Convegno organizzato da Fondazione Intercultura Firenze, 28 febbraio - 2 marzo 2013, pp. 171-179.

l'abitare un luogo dove si formano i linguaggi cinesici, prossemici, verbali, sociali, simbolici. Dentro questo universo si stabilisce la relazione con gli altri e con l'habitat dove le cose si elaborano e si interiorizzano, anche in riferimento allo sguardo, all'ascolto, al tatto, all'odorato e al gusto⁷⁵⁴.

Per pensare nuove possibilità di esistenza, a maggior ragione se è attraverso l'arte che si dà avvio al processo di azione-riflessione, è necessario anche ripensare a una nuova arte della parola che non determini, non definisca, non costruisca barriere falsamente rassicuranti e che, per dirla con Carlo Sini⁷⁵⁵, “*vada oltre la partizione poetica, estetica, economica, metafisica, di discendenza aristotelica*” per inaugurare un nuovo pensiero, una nuova postura aperta ad accogliere l'indeterminatezza costitutiva dell'esistenza e si faccia, appunto, danzante.

Abbiamo quindi fatto ricorso al canto insieme alla danza, dando vita a incontri dove la parola come invito, sussurrato e cantato, si ammorbidisse affinché il respiro si trasformasse in canto e la lingua spontanea di ciascuno prendesse forma.

4.2.c Il gesto danzato, il suono, la parola

L'attenzione al suono, al canto e alla parola che nasce dal movimento ha accompagnato tutto il percorso delle attività laboratoriali rivolte alle diverse fasce della popolazione.

A partire dall'esordio con i laboratori di ‘danzasofia’⁷⁵⁶ rivolti alla comunità infantile, per proseguire con i laboratori di *coreosomatica* per le persone adulte, i laboratori ‘corpo in gioco’ con le ragazze e i ragazzi, fino alle proposte performative che sono state presentate in diversi tempi e luoghi durante la ricerca, l'intento è stato quello di attivare processi comunicativi che dal gesto danzante inaugurante e leggero, aprissero e invitassero a un pensare libero e *umile*, nel senso profondo espresso da Luigina Mortari⁷⁵⁷, che come la danza sappia disfarsi per ricomporsi in nuove forme.

⁷⁵⁴ Ivi, p. 171.

⁷⁵⁵ Cfr. C. Sini, *NIETZSCHE - Umano, troppo umano*, in «Ritratti d'autore. Letture e commenti ad alta voce», Misano Adriatica 12-04-2015. Online: https://www.youtube.com/watch?v=8LmgPFo-S74&ab_channel=DanteChannel.

⁷⁵⁶ Si veda in Appendice, par. A.VIII.

⁷⁵⁷ Cfr. L. Mortari, *A scuola di libertà. Formazione e pensiero autonomo*, Raffaello Cortina, Milano 2008, p. 119: “Situarsi con umiltà nel contesto del discorso significa considerare le parole come strumenti per aprire spazi di dialogo dove le idee vengono continuamente discusse, disfatte, ridefinite, evitando ogni forma di violenza e adottando un atteggiamento solidale e costruttivo”.

La parola è nel corpo. Lo ricordano ripetutamente nei loro scritti e interventi i due pensatori precedentemente citati l'antropologo Bandinu e il filosofo Sini.

Noi *siamo parlati dalla lingua* è un'espressione frequente dell'antropologo sardo che insiste spesso sul tema della relazione corpo-parola. Ci accordiamo con lui nell'affermare che la parola abita il corpo, nasce dal corpo. Lo dimostra il fatto che parliamo secondo immagini concrete, che strutturano concetti attraverso metafore corporee, come ha ben tematizzato G. Lakoff⁷⁵⁸, che intrecciano e sostanziano ogni nostra espressione, non solo quella poetica. Studiare il movimento, praticarlo e danzarlo significa liberare e aprire spazio nel pensiero, attivando così la produzione di nuove parole che arricchiscono il vocabolario e rendono la comunicazione più efficace perché più *plastica* e dunque meno escludente e definitoria.

Il pensiero, infatti, come afferma Nietzsche non è puro, ma è sempre 'affetto, *il pensiero piange e ride*⁷⁵⁹.

Quando lasciamo che dal movimento, dal gesto, dal respiro sgorgi una parola 'concreta' perché emotivamente sostanziata, la comunicazione diviene profonda e immediatamente comprensibile, anche quando si parlino lingue diverse, o non pienamente padroneggiate. Dal corpo possono nascere nuove parole, immaginifiche, emotive, creative, vibranti. Questo muovere la parola dal corpo che con la danza è tangibilmente e immediatamente evidente, appartiene a tutti i linguaggi dell'arte. Tutte le arti vivono grazie e attraverso il movimento del corpo, si nutrono di tattilità che amplifica la percezione della realtà. Ecco perché si deve cercare di non separare gli ambiti e le possibilità estetiche del corpo, di non operare tagli discriminatori e netti tra i diversi linguaggi dell'arte contemporanea (in particolare tra 'teatro' e 'danza'), e soprattutto non relegare l'esperienza artistica a brevi spazi 'ricreativi' dell'esistenza.

Arte del muovere e del portare il gesto oltre ogni scopo utilitaristico, per comunicare senza parole, per dire senza definire, la danza è gioco, gioia, piacere del muoversi per muoversi, ma rappresenta anche una forma potente di risveglio e 'allenamento' del corpo al sentire, al percepire, al comprendere. Danzare come originaria e primordiale modalità espressivo-comunicativa è una dimensione che attraversa ogni corpo, ogni età, ogni esistenza.

⁷⁵⁸ G. Lakoff, M. Johnson, *Metafora e vita quotidiana*, a cura di Patrizia Violi, Bompiani, Milano 2004.

⁷⁵⁹ C. Sini, in riferimento a F. Nietzsche F., *La nascita della tragedia*, traduzione, Adelphi, Milano 1978.

4.3 Pratiche pedagogico-estetiche per la comunità

Nello svolgersi del lavoro *in situ*, è stato senz'altro importante mettere in relazione e dialogo le diverse entità locali che operano in ambito culturale: le donne del coro, il gruppo ginnastica, l'associazione che organizza incontri letterari, la scuola dell'infanzia, la biblioteca. Senza tralasciare la Chiesa, le cui numerose consuetudini rituali e religiose scandiscono molta parte del tempo comunitario. Importante e fruttuosa è stata anche la collaborazione con l'associazione 'Abbicultura'⁷⁶⁰, che opera nel campo del *design* e che in anni precedenti ha dato vita a interessanti percorsi educativi che univano teatro, architettura e natura⁷⁶¹.

Le attività sviluppate all'interno del progetto di ricerca a partire da settembre 2021, hanno voluto porsi anche come momenti di riflessione, collegamento e ripresa di tutte le proposte artistiche e culturali che negli anni sono state presentate a Belvì e che sono per lo più rimaste scollegate o sospese, senza che si sia consolidata una continuità di senso nelle proposte e che sia maturata una reale consapevolezza della portata in termini di sviluppo culturale complessivo per il paese.

Si è voluto quindi tentare, attraverso la nuova sensibilità danzante, anche una ripresa di alcune attività che sembravano abbandonate, mettendo in comunicazione i diversi promotori e operatori, nella convinzione che la rivalutazione delle manifestazioni culturali svolte nel passato, che hanno lasciato traccia nella memoria del paese, fosse imprescindibile se si volesse intraprendere una nuova progettualità in senso socio-pedagogico e culturale. In particolare si è contribuito a ridare sostegno al Festival 'Sonos de linna'⁷⁶², fermo dalla seconda edizione del 2009, apportando alla sinergia tra scultura e poesia il contributo della danza, con il lavoro coreografico e laboratoriale sviluppato nei mesi della ricerca e con la partecipazione delle artiste e artisti che vi hanno collaborato.

Con l'associazione 'Abbicultura' si è attivamente collaborato anche per il progetto 'Mustras'⁷⁶³, che unisce l'opera degli artigiani locali alla visione di architetti e *designer*,

⁷⁶⁰ L'associazione 'Abbicultura', con sede a Belvì è diretta dall'architetto F. Felici.

⁷⁶¹ L'associazione ha dato vita al progetto educativo 'Mapp.Arte' "un progetto artistico di protagonismo giovanile e cittadinanza attiva". Si veda online: <https://www.abbicultura.com/mapp-arte>.

⁷⁶² Il Festival *Sonos de Linna* nasce per volontà dell'amministrazione comunale di Belvì nel 2008, da un'idea degli scultori Mariano Corda e Tonino Loi. Il Festival che compendia scultura linnea, poesia, e teatro si svolgeva nell'arco di 5 giorni e vedeva impegnati artisti di varia provenienza. Non più ripreso dal 2009, rinasce nel 2022 grazie all'attività di questa ricerca di dottorato. Accompagnato dal sottotitolo "la materia, l'anima e il corpo", rinnovato nei contenuti che hanno visto la danza quale filo conduttore di tutti gli interventi e le azioni performative è stato diretto artisticamente da Mariano Corda e Enrica Spada. Online: <https://youtu.be/glCHosCyT9k>.

⁷⁶³ Si tratta del progetto, tra design e artigianato, 'Mustras', con cui abbiamo interagito durante questa ricerca apportando un fattivo sostegno alla sua presentazione nel territorio di Belvì con la realizzazione di una significativa esposizione-performance il 29-07-2023. Online: <https://www.mustras.it/>.

fondando un nuovo dizionario artigianale e artistico collettivo condiviso. Insieme al suo ideatore, l'architetto Fabrizio Felici, abbiamo curato e dato vita a un'esposizione/performance "Eterotopia, contro lo spazio vivere attraverso"⁷⁶⁴, dove le danzatrici e i danzatori presenti in residenza, accompagnati dai musicisti, hanno movimentato con il gesto danzato le linee e i materiali delle opere disposte nello spazio espositivo. La realizzazione della performance, sia in termini organizzativi che di allestimento e coordinamento artistico, è stata possibile proprio grazie alle professionalità messe in campo da questo progetto di ricerca⁷⁶⁵. Si è trattato di un lavoro di grande impegno e qualità professionali che ha portato alla riconversione di uno spazio comunale⁷⁶⁶, straordinario per la sua plasticità funzionale: un seminterrato in cemento adibito a magazzino/discarica fino a pochi giorni prima dell'inizio dell'allestimento. Un luogo non finito, considerato 'brutto' nell'opinione comune perché estremamente lontano dall'immagine bucolica e folklorica che abitualmente si attribuisce a Belvì. Eppure quello spazio immenso che percorre tutta la zona sottostante alla piazza principale, quasi un sottomarino, o una nave, *eterotopia*⁷⁶⁷ per eccellenza, un contro-spazio dell'immaginazione per dirla sempre con Foucault, si è rivelato, nella sua essenzialità architettonica, capace di condurre il pubblico attraverso una dimensione onirica e reale al tempo stesso, dove antico e contemporaneo si sono messi in contatto senza retorica dando vita a nuovi oggetti, nuovi corpi e nuove visioni per un futuro possibile.

Il lavoro dei mesi invernali ha dunque portato nel periodo estivo all'intensificarsi delle azioni coreo-estetiche, con il coinvolgimento di artisti e danzatori di provenienza internazionale che hanno dato un contributo sostanziale al costituirsi di una comunità danzante, arricchita dal sopraggiungere da diverse parti d'Italia e della Sardegna di persone che hanno frequentato i seminari, e partecipato alle conferenze e alle performance susseguitesesi nel periodo compreso tra metà giugno e fine luglio 2022. In questo modo si è cercato di dare un senso di continuità tra le manifestazioni artistiche già proposte in passato e le nuove proposte *coreosomatiche* e performative, assegnando alla danza il ruolo di tessitrice delle diverse espressioni.

⁷⁶⁴ Con questo titolo la curatrice Martina Carcangiu ha intitolato la presentazione della mostra.

⁷⁶⁵ Alla cura e all'allestimento dello spazio hanno lavorato per l'Associazione 'Ars et Inventio', il light designer Loïc François Hamelin, la scenografa Serena Trevisi Marceddu, le organizzatrici Ambra Floris e Veronica Secci. Alle performance hanno partecipato per la danza: Simona Quartucci, Rodolfo Seas Araya, Enrica Spada; ha curato l'allestimento sonoro il maestro Alessandro Olla. L'esposizione delle opere è stata coordinata dall'architetto Fabrizio Felici.

⁷⁶⁶ Si tratta di un grande spazio sotterraneo che attraversa tutta la lunghezza della piazza centrale del paese. Dotato di due ingressi opposti, presenta caratteristiche interessanti e potrebbe essere utilizzato come spazio espositivo permanente d'arte contemporanea.

⁷⁶⁷ Foucault M., *Utopie Eterotopie*, Cronopio, cit., pp. 27, 28.

Il tempo avuto a disposizione per la messa in opera delle attività non è stato sicuramente sufficiente a portare a pieno sviluppo le potenzialità che sono emerse dagli incontri, ma si è comunque segnata una traccia fruttuosa che andrebbe ripresa con costanza e fiducia. Alla fine del percorso, per esempio, iniziavano a farsi avanti anche *gli uomini*, e sicuramente se avessimo potuto dare continuità ai laboratori, possiamo ragionevolmente supporre che la presenza maschile sarebbe notevolmente aumentata. Per quanto riguarda le bambine e i bambini sotto i dieci anni il coinvolgimento è stato più facile, soprattutto dopo gli incontri nella scuola, mentre per gli adolescenti si sarebbe dovuto investire molto di più con attività di rinforzo⁷⁶⁸ che purtroppo non hanno trovato sufficienti risorse di tempo per poter essere realizzate. In generale, presentare e comunicare la danza nella forma che fin qui abbiamo descritto, non è stato automatico né semplice, sia dentro che fuori dalla scuola anche perché è ancora molto diffuso il pregiudizio che danzare sia un'attività tutta al femminile. Anche da parte di alcune bambine, inizialmente si è avuto come un senso di delusione al vedere che non si sarebbe trattato di balletto classico e di *tutus*, molte di loro arrivavano ai primi incontri con l'idea che il percorso le avrebbe preparate a diventare 'ballerine'.

Tuttavia, perseverando con le proposte di gioco e movimento creativo si è data conferma al fatto che iniziando dall'età infantile si possano gettare le basi per una crescita libera da confini e pregiudizi di genere, che non bisogna perdere la speranza che un lavoro assiduo e continuativo possa contribuire alla trasformazione di molti comportamenti che ancora risentono fortemente dei retaggi di una cultura fondata sull'egemonia di un pensiero maschile/maschilista e anche che si possa far conoscere la danza in forme e modalità accessibili a tutte e tutti.

4.3.a I laboratori con le persone adulte

I percorsi laboratoriali di sensibilizzazione al movimento, sono stati pensati come modalità per attivare una dimensione danzante dell'agire sociale, attraverso la proposta di una serie di esercizi e attività di consapevolezza del corpo in movimento essenzialmente volte all'attivazione delle capacità cinetico-sensoriali per un'introduzione

⁷⁶⁸ Erano state programmate attività di educazione all'immagine e introduzione alle tecniche video per adolescenti tra gli 11 e i 18 anni con il prof. Santiago Garrido Rua subito dopo la chiusura delle scuole. Non è però stato possibile realizzarle nei tempi richiesti dal programma, né si è potuto spostarle in avanti date le molteplici attività susseguitesesi nel periodo estivo.

organica e fluida al movimento danzato e per ridare *corpo* al proprio agire e al proprio essere-esserci.

Semplici pratiche sensibili⁷⁶⁹ di ascolto e consapevolezza del movimento che si rivelano capaci di intensificare e ‘densificare’ il gesto, nutrendolo di nuovi significati.

In continuità e sviluppo con le metodologie che si sono sviluppate nell’ambito dei laboratori ‘Embodied education’ i percorsi formativi hanno messo in gioco la corporeità nella sua dimensione danzante generando e affinando nuove sensibilità estetiche che hanno portato significative risposte in termini di fiducia e affiatamento oltre che nella possibilità di aprire i gruppi già coesi alla partecipazione di altre e altri.

Inizialmente i laboratori settimanali sono stati frequentati prevalentemente dalle donne, ma nel tempo la partecipazione è aumentata, anche se con assiduità variabile.

Il gruppo del coro infatti è molto attivo e coeso, ma ha difficoltà ad aprire le proprie iniziative a un numero più esteso di persone proprio perché percepito come entità ‘specialistica’ e a sé stante. Per questo si è cercato, pur muovendo dalla preziosa partecipazione del coro, di estendere il più possibile la comunicazione dei laboratori a tutta la popolazione. Il coinvolgimento delle persone nelle attività richiede tempi lunghi, pazienza e dedizione, per questo motivo le attività dovrebbero essere offerte con continuità e con molteplici ma coordinate proposte formative.

Gli esercizi, o pratiche *coreosomatiche e somatografiche*⁷⁷⁰ proposte, che hanno visto l’alternarsi di esercizi *indoor* e *outdoor*, non hanno contemplato solo attività somatiche, ma hanno avuto anche momenti di improvvisazione, nell’intreccio di discorsi, canti, movimenti, anche della danza tradizionale, che spontaneamente sorgevano nel danzare insieme.

Le attività, infatti, non hanno avuto solo un carattere ludico o di ricerca del benessere, benché quest’aspetto non sia stato di secondaria importanza, bensì, sempre all’interno di una postura di impronta pragmatista-esperienziale-somaestetica (Dewey - Shusterman), hanno messo in stretta correlazione le pratiche somatiche (Feldenkrais; Laban; *Tai-Chi*) con le riflessioni estetico-filosofiche (Patočka, Nancy) che in un’ottica pedagogico-trasformativa (Morin, Freire), hanno dato ulteriore sviluppo a quella metodologia laboratoriale *coreosomatica* e incarnata di cui si è ampiamente parlato nel capitolo precedente, sostanziando attraverso una concezione sistemica e relazionale, l’acquisizione di una consapevolezza corporea olisticamente intesa.

⁷⁶⁹ Si vedano alcune schede di esercizi e attività proposte in appendice.

⁷⁷⁰ Una prima definizione dei termini ‘coreoestetica’, ‘coreosomatica’ e ‘somatografia’ nell’introduzione alla nota 29.

In sintesi si è cercato di tracciare percorsi di consapevolezza, che si potrebbero forse definire riflessioni pratiche di ‘estetica dell’esistenza’, riprendendo un’espressione foucaultiana⁷⁷¹ degli ultimi scritti, al fine di generare competenze sensibili e favorire l’apertura verso nuove visioni e immaginazioni: pratiche estetiche per un progetto etico, capace di implementare la fiducia nelle potenzialità di sviluppo e crescita della comunità, promuovendo attitudini positive e solidali.

Il percorso si è costituito, appunto, come laboratorio permanente in cui si è dato inizio a una forma di conoscenza corporea atta a favorire l’emersione di strumenti capaci di ampliare e incrementare sensibilità e ascolto di sé, degli altri e del mondo circostante, al fine di perseguire una vita est-etica, non chiusa in atteggiamenti individualistici e solipsistici, ma aperta alla condivisione e al riconoscimento dell’Altro.

Le azioni della ricerca che hanno preso forma nella sperimentazione pratica in itinere, stimolando la ripresa e la verifica di temi e teorie coreutiche, filosofiche e pedagogiche che via via emergevano strutturando e ispirando le proposte didattiche e coreografiche, hanno portato a una loro collocazione all’interno di una categoria più ampia che abbiamo definito in prima approssimazione ‘coreoestetica’. Come già espresso nell’introduzione a questa tesi, all’interno di essa intendiamo considerare l’insieme delle teorie e delle pratiche che assumono una postura estetica (sensibile/sensitiva) incarnata (embodied) e danzante nei confronti dell’educazione, della relazione socio-educativa, della riflessione filosofico-pedagogica e della conoscenza in senso lato.

Per quanto riguarda specificamente il lavoro svolto con la popolazione di Belvì, le attività *coreoestetiche* proposte hanno teso a un ampliamento del sé contestualmente all’accrescimento della fiducia e dell’affermazione dei valori della propria cultura in senso ampio. Nel lavoro di gruppo, infatti, si è sviluppata una grande forza affettiva attraverso la condivisione di storie ed esperienze individuali che, intersecandosi, escono da una dimensione strettamente personale per collocarsi in uno spazio culturale condiviso che si apre all’universalità dell’esperienza umana. Nel creare occasione di incontro e condivisione tra persone di diverse generazioni⁷⁷² si è potuto così dare forma a un approccio alla danza contemporanea che senza mediazioni intellettualistiche potesse essere compresa e apprezzata.

⁷⁷¹ M. Foucault, *Estetica dell’esistenza, etica, politica*, Feltrinelli, Milano 2020.

⁷⁷² L’età delle e dei partecipanti ai laboratori per persone adulte era compresa tra i trenta e gli ottantuno anni di Olivia, la più anziana, ma la più attiva e assidua del gruppo.

Sperimentando una pratica del movimento che potremmo forse definire ‘fisiologica’ o ‘funzionale’, riprendendo una terminologia cara a Moshe Feldenkrais⁷⁷³ e attraverso pratiche di improvvisazione e composizione del movimento guidate, ma ricreate diversamente da ogni persona, passando anche dalla riscoperta della danza tradizionale custodita nella memoria del corpo, si è condivisa un’idea di danza come arte del movimento e come *tecnologia del sé*⁷⁷⁴ che conduce all’apertura del ‘noi’.

Quale *arte dinamica*⁷⁷⁵, corpo-poietica, la danza si presenta dunque come veicolo privilegiato per ricostituire e dare nuova forma agli spazi della socialità, promuovendo una comunità sensibile alla cura di sé, delle cose, dell’ambiente e del mondo⁷⁷⁶.

Rileggendo corpo e spazio fuori dalla limitante dimensione dell’espressione e dello svago, se ne recupera l’orizzonte *politico* per generare una nuova forma di vita comunitaria in movimento.

4.3.b *Somatografie*: partiture del corpo per un’esperienza di autobiografia corporea



Foto di Altea Garrido

⁷⁷³ Cfr. M. Feldenkrais, *Le basi del metodo per la consapevolezza dei processi psicomotori*, Astrolabio, Roma 2021.

⁷⁷⁴ M. Foucault, *Tecnologie del sé*, cit., pp. 13-17.

⁷⁷⁵ C. Sini, *Le arti dinamiche. Filosofia e pedagogia*, Cuem, Milano 2003.

⁷⁷⁶ A questo proposito sono estremamente significative e corrispondenti al nostro discorso le parole della studiosa F. Zagatti: “Muoversi diventa allora la concretizzazione di un essere presenti a sé stessi, la danza possibile del corpo che sono. È da questo corpo che danza nel mondo, è da questo dialogo tonico e visionario, carnale e mentale assieme, che bisognerebbe forse avere oggi il coraggio di ripartire affidandosi ad una poetica del movimento capace di fertilizzare gli aspri territori della relazione sociale e della rappresentazione estetica, per fare rinascere un senso nuovo dell’abitare il proprio corpo e con esso il mondo”, in F. Zagatti, *Le parole per dirsi: verso un lessico condiviso della danza di comunità*, in «Danza e ricerca. Laboratorio di studi, scritture, visioni», numero 10, 2018, online. <https://doi.org/10.6092/issn.2036-1599/8756>.



All'inizio di luglio 2022 si è proposto un laboratorio⁷⁷⁷ aperto anche a un pubblico esterno al paese, sviluppato su un approccio metodologico già sperimentato in forma embrionale e didattica in precedenti esperienze, che poggia sull'assunto che il corpo danzante, come sistema cinetico-pensante e come spazio dilatato, al contempo interno ed esterno, esercitato a molteplici sensorialità, riesca a superare la convinzione di una mente suprema e separata, lasciando al corpo la possibilità di far emergere le conoscenze incorporate che porta con sé e conseguire così una globale e immediata consapevolezza, aperta alla relazione con l'altro e con il mondo. L'incontro con la filosofia di Jean-Luc Nancy ha avuto un peso importante nell'aver spostato l'attenzione dal corpo come espressione dell'interiorità a un corpo-anima esposto, *res extensa*, che fa del movimento la sua originaria modalità di esistere: *corpoteatro*⁷⁷⁸ che raccoglie in sé tutto il senso, che dice, racconta, agisce e produce comunicazione. La semplice comparizione del corpo è già narrazione autobiografica. Ogni sua parte suggerisce, evoca e racconta.

Si tratta essenzialmente di una forma ludica di composizione autobiografico-somatica che presenta caratteri di improvvisazione e movimento spontaneo, ma che è anche sostenuta da elementi analitici che coinvolgono la memoria somatica.

Una approssimata e sintetica descrizione del lavoro può essere utile per contestualizzare e renderne più chiaro il senso generale.

Dopo una prima parte di preparazione somatica basata su una metodologia che compendia esercizi di consapevolezza del corpo ripresi dalla metodologia Feldenkrais

⁷⁷⁷ Si tratta del laboratorio 'Partiture del corpo' realizzato nell'ambito del percorso 'Le giornate dell'arte in movimento' organizzate tra giugno e luglio 2022, all'interno del progetto di ricerca a Belvì (Nu). Della struttura e applicazione di questa metodologia Cfr. par. 3.6.a di questo lavoro.

⁷⁷⁸ J.-L. Nancy, *Corpo teatro*, 2010

con elementi della metodologia Cébron, (soprattutto riguardo all'affinamento dinamico del movimento delle braccia, del torso e del centro in relazione al peso, con attenzione alla direzionalità e all'intenzionalità del movimento sia al suolo che nello spazio), si passa alla parte compositiva del laboratorio.

In questa che è la parte focale e strutturante dell'intero percorso e che può richiedere diversi giorni di sviluppo, come infatti è stato il caso di questa prima edizione a Belvì, i partecipanti sono invitati a scrivere su un foglio cinque diverse parti del corpo, per ciascuna delle quali dovranno indicare qualità, direzione, colore, peso e ritmo. Si comporranno così delle partiture individuali che ciascuno interpreterà secondo la propria individuale lettura del testo. L'indicazione è che si lasci libertà al corpo di agire la partitura senza mediazione del pensiero, in forma quasi istantanea. Dopo aver elaborato, ripetuto e memorizzato la partitura, ogni interprete apporrà un titolo alla composizione specificandone come in una pagina di diario il giorno, il mese e l'anno in cui la si voglia collocare⁷⁷⁹. 'Il gioco' si sviluppa con lo scambio delle partiture in cui interprete e compositore daranno vita a una creazione comune in cui i destini e le storie si intrecciano, rivelando percorsi di vita e di relazione inusuali e inaspettati.

Nel narrare di sé, della propria esperienza attraverso il corpo, si attiva un processo di *coscientizzazione* somatica, che dal *sé* apre al *noi*. Un percorso che potremmo definire con Freire di 'liberazione', che volge alla riflessione/azione su sé stessi e sul mondo, a partire da *input* quasi del tutto involontari, ma capaci di offrire nuovi e potenti squarci di consapevolezza di sé. Questo approccio al movimento danzato si è rivelato molto proficuo nel consentire il lavoro tra persone di età molto diverse, con esperienze di vita e background professionali eterogenei. Hanno partecipato infatti sia professioniste e professionisti della danza e del teatro che principianti e dilettanti, oltre alle persone di Belvì che contestualmente prendevano parte ai laboratori a loro dedicati.



⁷⁷⁹ Sull'ispirazione e le motivazioni che hanno portato a questa forma compositiva si veda al cap. 5 e in appendice.

All'esperienza laboratoriale, è seguito un breve esito scenico per il quale si è scelto lo spazio all'aperto di una piazza alberata, accogliente e ideale per ripararsi dal caldo che già opprimeva quelle prime giornate di luglio. La scelta è stata dettata anche dal voler sottolineare l'importanza di muoversi nel paese e dare vita anche agli spazi minori e poco frequentati. Il mito che nei paesi si cammini e ci si frequenti di più è infatti da sfatare. L'utilizzo dell'auto è purtroppo anche qui esagerato e sintomo del progressivo conformarsi all'universale tendenza alla sedentarietà. Inaugurando con la danza la piccola piazza abbiamo provato a portare un nuovo sguardo sui luoghi e ampliare la percezione e la consapevolezza degli abitanti nei riguardi del loro paese. La semplicità di uno spazio circolare in terra e pietra, l'ombra generata da una grande quercia al centro, una fontana semplice dove è possibile rinfrescarsi e bere sono stati il teatro di quella giornata.

L'esecuzione delle partiture danzate è avvenuta nello spazio di un'ampia aiuola situata sul lato della piazzetta: circondata da muri in cemento e lasciata all'incuria, da nota stonata nell'armonia del giardino si è immediatamente trasformato e 'illuminata', grazie alla presenza dei corpi danzanti. Corpi e giardino si sono vicendevolmente offerti un nuovo spazio d'esistenza.

Non si è trattato, quindi, di uno 'spettacolo', ma di una continuazione del lavoro fino a quel momento svolto nei laboratori: aprendo alla condivisione del pubblico si è potuto comunicare facilmente il senso e la qualità della danza proposta e dare sostegno e visibilità all'intero progetto di ricerca che avrebbe continuato il suo percorso per tutto il mese di luglio con altri momenti di confronto. La rappresentazione, molto semplice, che ha visto l'esecuzione delle diverse partiture introdotte da un'introduzione poetica che gli interpreti si sono vicendevolmente dedicati, è stata arricchita dall'accompagnamento musicale dal vivo, grazie alla presenza dell'artista compositore Alessandro Olla che ha contribuito alla creazione di un'atmosfera risonante e avvolgente. Successivamente lo spazio ombroso a lato della piazza ha accolto la tavola rotonda⁷⁸⁰, dove partecipanti, pubblico e comunità belviесе, insieme ai relatori e relatrici, professori e artisti, si è riunito

⁷⁸⁰ Alla tavola rotonda intitolata "Il corpo come una partitura: *la memoria del corpo, le arti e la comunità*" hanno partecipato, insieme alle autorità locali, al pubblico e ai partecipanti/performers, hanno partecipato in qualità di relatori: Prof.ssa Gabriella Baptist, Università di Cagliari; Prof.ssa Maria D'Ambrosio, Università Suor Orsola Benincasa di Napoli; Prof. Enrico Euli, Università di Cagliari; Prof. Salvatore Deiana, Università di Cagliari; Prof. Alessandro Olla, Conservatorio P.L. da Palestrina di Cagliari, Prof. Rodolfo Seas Araya, Università Nazionale Costa Rica, e la scrivente in qualità di organizzatrice, coreografa e responsabile del progetto di ricerca dottorale.

in forma circolare dando luogo a una conferenza partecipata che si conclude con un dibattito.

Si è parlato e discusso dei temi pedagogici, artistici, etici, estetici e filosofici che hanno attraversato il percorso della ricerca fino a lì condotta. In un clima di condivisione tutti, sia i partecipanti che gli spettatori, hanno espresso le proprie riflessioni e considerazioni con grande partecipazione emotiva.

La partecipazione attiva e ‘incorporata’ ha fatto sì che anche le persone che non avevano mai approcciato la danza contemporanea abbiano potuto apprezzare e comprendere pienamente il senso, la potenzialità comunicativa e la ‘bellezza’ di questa forma espressiva, tanto che la performance interattiva proposta alla fine dello stesso mese nell’ambito dell’iniziativa ‘Le giornate dell’arte in movimento’, collegata al Festival ‘Sonos de linna’, ha potuto godere della partecipazione di un pubblico attento, attivo e sensibile.

4.3.c Danzando con le bambine e i bambini

*Quando il bambino era bambino,
se ne andava a braccia appese.
Voleva che il ruscello fosse un fiume,
il fiume un torrente;
e questa pozza, il mare.
....
Quando il bambino era bambino,
era il momento delle seguenti domande:
perché io sono io e perché non tu?
Perché sono qui e perché non sono lì?
Quando è iniziato il tempo e dove finisce lo spazio?*

Peter Handke, *Lied vom Kindsein*



Durante il percorso di ricerca che si è esteso nell’arco di otto mesi, sono state rivolte diverse attività per le bambine i bambini nella fascia d’età tra i 5 e i 10 anni. Proprio all’inizio del percorso abbiamo proposto la prima edizione di un laboratorio tra filosofia e danza, denominato ‘Danzasofia’, al quale sono seguiti diversi appuntamenti di ‘animazione alla lettura attraverso il movimento’ e in ultimo un percorso intensivo di movimento creativo.

Il laboratorio di *danzasofia*⁷⁸¹ è stato un vero e proprio ‘esperimento’ realizzato per la prima volta proprio a Belvì, con il prezioso apporto della prof.ssa Giovanna Frongia, filosofa esperta di *Philosophy for Children*⁷⁸². L’idea del laboratorio nasce anche qui dall’ipotesi che dall’agire danzante del corpo si possa acquisire una nuova capacità di

⁷⁸¹ Oltre all’edizione belviense il laboratorio ha avuto un’edizione al Festival Lei (lettura, emozione, intelligenza) il 5 dicembre 2021 a Cagliari. Intitolato ‘Marea’ in assonanza con il tema del Festival intitolato ‘Amare’, il laboratorio ha avuto come tema focale ‘il mare’. Riportiamo di seguito la presentazione che ne esprime compiutamente il contenuto: “Marea è un viaggio immaginifico tra i flutti e le maree dove poter toccare con *mano danzante* nuovi luoghi della sensibilità e del pensiero. Ci si abbandonerà all’avvolgente e amorevole abbraccio dell’acqua marina, sperimentandone la furia e la forza travolgente, per imparare ad assecondarne i flutti condividendone la pace e le turbolenze. Si andrà alla scoperta di tesori nascosti, si sperimenteranno peso e leggerezza, caldo e freddo, curve e spigoli taglienti. Dal gesto minimo che diviene movimento ritmico e creativo, nell’immersione tattile e cinetica dello spazio, la *comunità danzante* attraverserà fantastici percorsi in movimento che porteranno all’elaborazione spontanea di immagini e concetti ‘corposi’, dotati di straordinaria densità. Successivamente, nel *circolo della parola*, si darà voce ai nuovi pensieri, in un dialogo maieutico dove ciascuno continuerà, come nella danza precedente, ad esprimersi senza sovrastare l’altro, proseguendo il gioco coreografico nella costruzione armonica del pensiero, in uno spazio di condivisione e ascolto reciproco”.

⁷⁸² La *Philosophy for Children* è un programma educativo ideato dal filosofo americano Matthew Lipman a metà degli anni settanta che si basa sul riconoscimento della valenza educativa dell’indagine filosofica, intesa come pratica di ricerca intorno ai campi dell’esperienza umana, nelle sue dimensioni estetiche, etiche e logiche. Si veda M. Lipman, *Educare al pensiero*, Vita e Pensiero, Milano 2005; A. Cosentino, *Filosofia come pratica sociale*, Apogeo, Milano 2008.

comprendere e interpretare il mondo. Sempre a partire da un'impostazione pedagogica-epistemologica fondata sui presupposti dell' 'educazione incorporata'⁷⁸³, le/i partecipanti sono accompagnate/i in un percorso sensoriale e cinetico di gruppo. Il lavoro è innescato da immagini sussurrate, scaturite dall'ascolto delle più piccole sensazioni e possibilità cinetiche, come il battito del cuore, il respiro, il peso del corpo, fino al gesto minimo che si trasforma poi in sequenze di movimento portatrici di significati astratti e latenti che successivamente condivisi nella riflessione in cerchio, provocano il sorgere autonomo di altre domande e pensieri. La metodologia coreutico-filosofica affonda le radici nella maieutica socratica, che promuove la domanda piuttosto che proporre temi già pensati e suggerire risposte. Questa metodologia, volta a far scaturire il pensiero dal movimento danzato, sviluppa l'immaginazione linguistica favorendo l'invenzione di nuovi vocaboli, non solo in riferimento alla descrizione di sensazioni ed emozioni, ma anche in riferimento a concetti legati alla fisica, come il peso e la gravità, all'ecologia e alla natura.

Riunendosi in cerchio dopo aver 'danzato' insieme nello spazio che di volta in volta si trasforma in un ambiente diverso (il mare, l'aria una pianta o semplicemente una linea o un punto come in un quadro di Kandinsky), ci si trova tutte e tutti in una dimensione di attivazione corporea vigile ma rilassata che consente l'ascolto delle proprie sensazioni e pensieri in una forma nuova. Si apprende così, dopo essersi incontrati, ascoltati e *sentiti* nello spazio della danza, ad acquisire spontaneamente una modalità di dialogo democratico, dove si rispetta il proprio turno senza mai sovrastare la voce dell'altro, condividendo emozioni e sentimenti con spontaneità e immediatezza. In sintesi i laboratori danno forma a piccole 'comunità di ricerca filosofica' che, a partire dalla consapevolezza del proprio muoversi e del proprio sentire cinestetico, implementano e 'coltivano' capacità di ascolto e profonde competenze di ermeneutica *coreo-somatica*, aprendo all'accoglienza delle diversità e molteplicità di stili e qualità comunicative. Lo spazio aperto dalla danza diviene terreno fertile per un pensare dialogante che, pur nell'espressione forte e intensa, si mantiene *in ascolto*, e consente di *mettersi in gioco* per trovare nuovi percorsi di riconoscimento e incontro. Nei laboratori *danzasofia* la parola si fa spazio tra le molteplici espressioni silenziose del corpo, acquisendo peso ed

⁷⁸³ Sulla specifica metodologia di educazione *embodied* attraverso la danza si veda sopra l'introduzione alla nota 7. Per una più articolata descrizione dell'approccio metodologico dell' 'embodied education Lab' ci permettiamo di rimandare anche a D'Ambrosio M., Spada E., "Abitare la relazione. Pratiche performative per la Comunità dei Servizi Educativi per l'infanzia a Napoli", in Marin Marin J. A., De la Cruz Santos C. et Al. «Investigación e innovación educativa frente a los retos para el desarrollo sostenible», Dykinson, Madrid 2021.

elasticità, leggerezza e consistenza, densità e sospensione. Interessante come, dopo aver danzato incorporando i diversi elementi suggeriti dalle varie suggestioni (pittoriche, naturali, poetiche etc.), le parole arrivassero alle labbra delle partecipanti accompagnate da un ‘ritmo motorio che ne determinava una particolare e nuova angolatura semantica.

Capitava, infatti, che chi prendeva la parola iniziasse con il far ondeggiare una mano o la testa, quasi a voler ritrovare nel flusso danzante la qualità sensoriale provata e creata nella danza. Una bambina di sei anni, ad esempio, che fin dall’inizio aveva mostrato una loquacità dirompente, quando arrivò il suo turno, con nostra grande meraviglia preferì, anziché parlare, esprimersi con il canto e il suono percussivo delle mani sul suolo, coinvolgendo tutto il gruppo in un concerto armonioso e delicato.

Così come i laboratori ‘danzasofia’, tutti i laboratori di movimento creativo hanno avuto come intento primario quello di dare spazio al desiderio spontaneo per il movimento libero e offrire opportunità per sperimentare forme nuove di gioco creativo.

Anche se declinati ogni volta diversamente a seconda dell’enfasi data agli aspetti poetici, ludici o dinamici, tutte le proposte laboratoriali hanno seguito la stessa impostazione pedagogico-estetico-educativa.

Per non dare una definizione troppo marcata del lavoro che avremo condiviso non si è voluto espressamente nominare la danza nei titoli dei laboratori (‘corpo in gioco’; ‘corpopoesia’...), perché la danza è spesso associata a un’immagine edulcorata e ‘femminilizzata’ del movimento, mentre l’intento era quello di aprire uno spazio ampio per accogliere molteplici dimensioni dell’esperienza estetica. Si è quindi posto l’accento sul *giocare in movimento*, per l’attivazione di tutte le facoltà sensibili a partire dal senso cinestetico. Per rendere possibile l’accesso a una nuova dimensione esperienziale abbiamo scelto uno spazio che non avesse una destinazione d’uso già connotata e definita.

Non una palestra, non una ludoteca, né un teatro, ma un’aula luminosa e vuota all’interno dell’ex scuola elementare dove un tappeto di linoleum azzurro è stato sufficiente per rendere speciale un luogo ordinario e anonimo: la forza era tutta nella sensazione di piacevolezza che quello spazio vuoto e azzurro offriva a chi vi entrava. Per ogni incontro si predisponeva un nuovo allestimento: un oggetto, un cambio di luce, un suono differente che invitava a indagare lo spazio in modo sempre nuovo e diverso.



La sorpresa di trovare ogni volta una nuova atmosfera ha caratterizzato la magia di questi incontri. La cura dello spazio ha rappresentato dunque il primo motore dell'attività e la chiave di tutto il processo di ricerca coreutico-pedagogica. Per i più piccoli poteva essere una serie di barchette di carta disseminate sul 'mare' del pavimento a dare avvio al gioco. Oppure la luce sottile che filtrava in diagonale dalle tapparelle, oppure una piccola lampadina posta in un angolo della sala. Altrimenti era una striscia di carta posta in diagonale nello spazio a invitare al segno, al gesto, al colore. Ancora una foglia, un mucchietto di terra, un libro, una frase scritta sul pavimento. La guida 'danzante' operava come armonizzatrice, orchestratrice di ritmi, voci, suoni e silenzi. Le bambine e bambini si trovavano in quell'ora giornaliera immersi in una dimensione speciale dove, incontrandosi in un piccolo gruppo, avrebbero potuto muoversi, creare, danzare, in ascolto reciproco, dove pur senza necessità di annullare i propri desideri e le proprie peculiari modalità espressive, avrebbero sperimentato forme di gioco in comune senza necessità di prevaricazione o competizione. Attraverso il gesto danzato apprendevano spontaneamente modalità di scambio e condivisione aperte alla curiosità, al rispetto e alla gentilezza reciproca.

La figura adulta è sempre stata ben riconoscibile nel suo ruolo di promotrice/accompagnatrice in ogni momento della sessione di *gioco*, ma in tutto il percorso ha mantenuto una posizione minore, non prevaricante, non dimostrativa, riducendo al minimo il canale verbale della comunicazione.

Quasi più osservante che partecipante, la guida adulta ha avuto quindi una funzione di facilitatrice del processo creativo-esperienziale, cercando ogni giorno di coltivare e rinnovare, primariamente nella propria persona, capacità di presenza *danzante* e sensibile, per poter generare un 'dialogo tonico' aperto e flessibile nella relazione tra sé e il gruppo

e innescare opportunità di socialità e ‘inoperosità’ creativa, dove ogni partecipante si sentisse appartenere allo spazio, proprio in virtù della condivisione di gesti, movimenti, emozioni e pensieri. La collaborazione della coreografa e collega Altea Garrido⁷⁸⁴ è stata fondamentale e preziosa anche per il contributo alla riflessione *ex post* delle attività proposte.



Con il gruppo di bambine e bambini più grandi (8-10) il lavoro ha seguito l’ispirazione nata dalla lettura del bellissimo libro dell’artista sarda Maria Lai, *Tenendo per mano il sole*⁷⁸⁵. Si tratta di un ‘*silent book*’ come si definirebbe oggi, una storia senza testo, dove le uniche parole sono i titoli che collegano le immagini dando senso alla storia.

⁷⁸⁴ Grande importanza, per lo sviluppo del progetto, ha avuto la partecipazione sensibile, attenta e collaborativa dell’artista Altea Garrido (danzatrice laureata presso la Folkwang Universität di Essen), ospite del progetto tra giugno e luglio 2023, che ha saputo cogliere le delicate dinamiche relazionali tra le persone dei vari gruppi di lavoro, apportando con la sua professionalità di danzatrice, ma anche di pittrice e educatrice psico-somatica un grande sostegno, favorendo enormemente la comprensione e la partecipazione della popolazione alle attività, consentendo quell’osmosi positiva tra professionalità diverse che ha contribuito ad accrescere e a valorizzare l’apporto di ogni persona. In Appendice un suo commento alla partecipazione al progetto.

⁷⁸⁵ M. Lai, *Tenendo per mano il sole*, Studio tipografico Marcello Carmellini, Roma 1984. Il libro è stato prodotto dall’Amministrazione Provinciale di Nuoro unitamente al Consorzio di Pubblica lettura “S. Satta” di Nuoro per il del progetto “Oltre il pregiudizio” che affrontava tematiche dell’emarginazione e della devianza. Donazione dell’artista la fiaba composta da riproduzioni di opere astratte in tela con intarsi, tessiture, fili.



Piccole figure di stoffa, che viaggiano nel tempo e nello spazio legate o sospese da fili colorati, raccontano una storia di sentimenti e incontri, che Maria Lai dedica appunto “a chi, tra queste pagine, riconosce i segni di una storia”⁷⁸⁶.

Una storia fatta di segni, linee, colori e sentimenti che invita al movimento, al salto, al grido di gioia, e trasportandoci attraverso sentieri inaspettati, ci dona la possibilità di viaggiare in mondi immaginari. Il ritrovamento di questo libro, che ha avuto un sapore quasi magico, ha permesso alle bambine e ai bambini di tuffarsi nel mondo della grande arte contemporanea senza necessità di lezioni o spiegazioni. Attraverso le opere di questa fiaba si viene catapultati nel mondo di Maria Lai, arrivando fino a Ulassai, un altro paese interno della Sardegna, dove la montagna sovrasta e parla al paese così come il monte ‘Pitzu ‘e Pranu’ a Belvì. Come nella grande opera, ‘Legarsi alla montagna’⁷⁸⁷, anche in questa favola, come forse in tutte le sue opere, l’invito è quello a ‘legarsi’ l’un l’altro e alle cose, ma con la morbidezza di un filo danzante, azzurro come il cielo ulassese, che non blocca e non delimita, ma si accompagna al ritmo del vento e con questo invita tutte e tutti alla danza e alla relazione. Abbiamo così provato anche noi, usando tante stoffe colorate a creare spazi nuovi, dove entrare, uscire stare sul confine. Il movimento generato in tutte le occasioni di laboratorio è, quindi, sempre portato dall’improvvisazione spontanea, mai imposto da un comando o da una situazione dettata verbalmente. Si tratta

⁷⁸⁶ Ivi, in *esergo*.

⁷⁸⁷ ‘Legarsi alla montagna’ è un’operazione artistica ideata e realizzata nel 1981 da Maria Lai nel suo paese natale, Ulassai (Nu). Elena Pontiggia ha definito l’opera un’anticipazione di quella che N. Bourriaud definirà quasi due decenni più tardi ‘arte relazionale’. Cfr. E. Pontiggia, *Maria Lai. Un evento corale*, in, Maria Lai, *Legarsi alla montagna*, 5 Continents, Milano 2021, p. 10. Un riferimento al concetto di estetica relazionale alla nota 503.

sempre di un'improvvisazione che nasce dall'occasione che lo spazio con le sue forme in movimento, le sue linee, i suoi colori offre come innesco per l'invenzione creativa.

4.4 Di corpo in corpo. Laboratori di analisi del movimento e creazione coreografica nella scuola



Foto di Santiago Garrido Rua

Gli interventi proposti nella scuola in accordo con l'assessorato per l'istruzione di Belvì e con la referente ai Servizi sociali, che è stata tutor di questo progetto di ricerca, sono stati pensati come modalità e occasione privilegiata per incontrare e conoscere la popolazione giovane di Belvì e Aritzo, e così avere una più completa contezza della loro dimensione esistenziale, della consapevolezza riguardo ai temi del corpo, dell'arte, del movimento e delle abitudini di gioco e intrattenimento nel tempo libero, ma anche, e non di minore importanza, per offrire loro l'opportunità di avvicinarsi all'arte, alla danza e alle tecnologie video in una forma nuova. L'attività è stata concepita come laboratorio teorico-pratico dove le ragazze e i ragazzi si sentissero da subito coinvolti come persone competenti e ricercatori attivi in un percorso di conoscenza condiviso.

Le classi coinvolte sono state la IV e V Primaria e la I e II Secondaria inferiore dell'istituto comprensivo di Aritzo. Purtroppo il tempo che abbiamo avuto a disposizione è stato molto limitato per problemi legati alle autorizzazioni formali necessarie all'avvio del percorso, all'organizzazione scolastica e alle festività in calendario. I gruppi classe sono stati da subito coinvolti quale parte attiva di una 'comunità di ricerca' e subito informati del fatto che tutte le attività sarebbero state frutto di un lavoro condiviso dove

le due figure professionali adulte⁷⁸⁸ avrebbero svolto la funzione non di insegnanti, ma di facilitatori e promotori del processo.

Le attività si sono svolte in classe per motivi di ordine logistico (non esistono nella scuola spazi collettivi per attività non strutturate a parte la palestra che è sempre da escludere in quanto molto dispersiva per dimensioni e acustica) e organizzativo in quanto si sarebbe dovuto stravolgere totalmente l'orario delle lezioni. Oltre a questo la scelta di lavorare in classe è stata anche motivata dalla volontà di comprendere da dentro come si svolgesse la vita nella scuola, quale spazio al movimento e al lavoro in gruppo si dedicasse e come fosse organizzata la didattica, in modo da poter rendere più efficaci le riflessioni sulle tematiche del corpo e del movimento oggetto della ricerca.

Le aule hanno un'ampiezza standard e sono occupate interamente da banchi singoli disposti per file, rivolte verso la tradizionale cattedra e la lavagna multimediale. Anche se non affollate (in media una decina di allievi per classe che comprendono ragazze e ragazzi dei due comuni), sono 'piene' di arredi che consentono solo una minima possibilità di movimento.

La prima azione necessaria è stata dunque quella di fare spazio nell'aula e successivamente dare spazio al 'tempo'.

Infatti non si è trattato soltanto di spostare i banchi e le sedie per muoversi e poter stare seduti in cerchio per guardarsi e riconoscersi, ma di spezzare quella dimensione del tempo scolastico che inibisce qualsiasi possibilità di ampiezza e respiro per il pensiero.

Poter pensare di cambiare, per poche ore dell'intero percorso scolastico, consuetudini e prassi sedimentate nel tempo, che nemmeno le rivoluzioni pedagogiche⁷⁸⁹ degli anni Settanta sono riuscite a far attecchire nella scuola pubblica italiana, se non per brevi, sporadiche e fortunate eccezioni, è senz'altro ingenuo, ma non è mai inutile provare a innescare un cambiamento, seppur minimo, seppur sporadico.

⁷⁸⁸ I laboratori sono stati curati e svolti dalla scrivente insieme al regista cinematografico argentino Santiago Garrido Rua.

⁷⁸⁹ Ci si riferisce in particolare alle azioni, riflessioni, pratiche sviluppate dal Movimento di Cooperazione educativa, nato negli anni '50 del novecento da un gruppo di insegnanti, pedagogisti, ispirato alla pedagogia di Célestin Freinet che porta al centro della discussione pedagogica la dimensione corporea. Sull'argomento si veda anche I. Gamelli, *Pedagogia del corpo*, Raffaello Cortina, Milano 2011, p. 106 (in riferimento a Aa. Vv., *A scuola con il corpo*, La Nuova Italia, Firenze 1974). Scrive Gamelli a proposito di 'a scuola con il corpo': "Un motto che ben esprimeva l'esigenza di un fare educazione attento alla soggettività, a cominciare dalla disponibilità di colui/colei che sta dietro la cattedra a comprendersi nel processo, a interrogarsi sulla qualità e soprattutto sulle condizioni della propria presenza in aula, a mettere in cattedra, prima dell'insegnante e del suo sapere, l'attenzione degli studenti".

Il controllo dello spazio e del tempo nelle istituzioni, come ben ha tematizzato Foucault⁷⁹⁰ è parte strutturante di una certa distribuzione e gestione del potere, anche di quello formativo. La nostra scuola non sembra a oggi aver saputo o voluto ripensare a fondo questo problema limitandosi a cercare soluzioni adattive ed estemporanee ai gravi problemi che la investono sotto ogni profilo (motivazionale, educativo, formativo).

Ma la struttura e la conformazione dei programmi suddivisi in comparti stagni, delimitati da tempi sempre uguali, insufficienti e frettolosi; l'idea che le persone debbano essere suddivise per 'classi' e rigidamente separate per età e un'idea di 'uguaglianza' così deleteria per un'apertura alla diversità e all'accessibilità, rivelano che in fondo l'educazione proposta dal nostro Stato non sia oggi molto diversa da quella della sua prima istituzione ottocentesca.

Anche il tempo insieme allo spazio deve essere ripensato perché possa assumere una posizione etica e permettere alla scuola di divenire un luogo da abitare, dove si possa riconoscere che 'il tempo' possiede un immenso potere di fare e creare⁷⁹¹, e perché *lo stare* passivamente si trasformi in agire consapevole e in pensiero.

Il tempo della scuola è un tempo spezzato, frammentato come quello dell'orologio, riprodotto dal campanello che implacabilmente assorda tra una lezione e l'altra, a segnare la serie infinita delle *fini* senza rituale che non concludono ma posticipano indefinitamente, precludendo a infinite e sempre uguali giornate.

Il tempo della scuola sembra restare identico a sé stesso da tempi remoti: rispetto al 'prima della pandemia' forse è anche peggiorato. L'ansia per le regole igieniche, l'isolamento in banchi singoli, la paura del contatto in cui non è tanto il contagio a temersi ma la paura di infrangere la regola prescritta che blocca qualsiasi spontaneità nei comportamenti e nelle relazioni.

Il tempo della scuola esce dalla pandemia ancora più frammentato e separante, si passa da una cosa all'altra, da una materia all'altra senza continuità ma anche senza

⁷⁹⁰ Come è noto, Foucault denuncia la funzione coercitiva insita nelle strutture istituzionali, in M. Foucault, *Sorvegliare e punire. Nascita della prigione*, Giulio Einaudi, Torino 2014 (I ed., Id., *Surveiller et punir: Naissance de la prison*, Gallimard, Paris 1975). Sull'argomento si veda anche la profonda tematizzazione del problema dell'organizzazione spazio-temporale nelle istituzioni educative in R. Massa, *Educare o Istruire?*, Unicopli, Milano 1997, p. 131. "Si devono aver sempre presenti questi capisaldi che la scuola esemplifica intrinsecamente: l'arte delle ripartizioni dei tempi, dei corpi e degli spazi, il controllo delle attività, l'organizzazione dei processi evolutivi, la composizione delle forze, la sorveglianza gerarchica, la sanzione normalizzatrice, l'esame, il panottismo". Si veda anche I. Gamelli, *Pedagogia del corpo*, cit., p. 109.

⁷⁹¹ Sul tempo nella formazione Cfr. I. Orsenigo, *Per non finire. clinica di un compimento*, In M. D'Ambrosio (a cura di), *Teatro come metodologia trasformativa. La scena educativa fatta ad arte. Tra ricerca e formazione*, (pp. 115-128), Liguori, 2016, p. 117.

movimento. Si sta sempre tutti dentro anche per quattro ore di fila, al massimo ci si alza un po' per gettare qualcosa o per andare al bagno uno ad uno.

Parlare di danza in questo contesto appare quantomeno *fuori luogo*, il solo termine 'danza' è alieno da questo ritmo e per di più, oltre a portarsi dietro pregiudizi antichi, si carica oggi di tutta una serie di stereotipi, guadagnati grazie all'uso massificante e consumistico che i vari media ne hanno fatto in questi ultimi decenni.

I riferimenti alla danza televisiva, votata più all'estetismo che all'estetica, inserita in quell'agone competitivo che ne fa strumento di uniformazione e avvilito appiattimento di forme e contenuti, insieme ai mai tramontati pregiudizi di genere⁷⁹² verso questa forma artistica che la relegano a un mondo ancora tutto al femminile, non consentono un discorso diretto sulla danza come modalità espressivo-comunicativa né tantomeno come forma contemporanea dell'arte.

Entrare nelle classi tra una lezione e l'altra, interrompendo una lezione frontale, un compito, un'attività routinaria e pretendere di avere ascolto, concentrazione e partecipazione richiede uno sforzo creativo, e una preparazione emotivo-corporea di grande impegno.

Innanzitutto bisogna trovare il modo per comunicare il senso del lavoro che si propone con tutta la nostra persona, per far comprendere nei gesti e nelle posture, attraverso l'energia che si porta con il corpo, che non si tratta di un'altra verbosa spiegazione, ma neppure di un'occasione di libero svago: il lavoro si presenta infatti come una ricerca sul movimento, sullo stare insieme con il corpo, sul trovare nuove modalità di mettersi in relazione con sé, con l'altro, con lo spazio.

Insieme al collega e amico Santiago Garrido Rua abbiamo presentato il progetto secondo una struttura aperta, come *comunità di ricerca e di pratica*, dove tutte e tutti sarebbero stati chiamati a collaborare con l'obiettivo di indagare il movimento e l'importanza che assume nelle diverse dimensioni dell'esistenza, scolastica, familiare, sociale.

Doveva essere messo in chiaro da subito che si sarebbe trattato di un intervento offerto spontaneamente alla scuola come attività di arricchimento formativo, e che avrebbe avuto carattere diverso dall'abituale svolgersi dell'attività scolastica: infatti, rompendo gli schemi della didattica standard, le ragazze e i ragazzi sarebbero stati

⁷⁹² Ancora, in questa scuola, come in molte altre della nostra regione, si è costretti a ricorrere a espressioni come 'movimento creativo' o educativo se si vuole sperare che anche le persone di genere maschile si avvicinino a queste esperienze.

coinvolti nel proporre, agire, parlare, muovere e muoversi diversamente nello spazio dell'aula.

La sensazione che abbiamo avuto come operatori esperti di formazione laboratoriale nella scuola è stata, fin da subito, che rispetto agli anni passati la scuola si sia irrigidita tra le proprie mura rendendo molto più accentuata la separazione tra dentro e fuori, tanto che solo nella ricreazione viene concepita la possibilità di uscire per svagarsi e giocare un po', fatto sicuramente positivo e non in tutte le scuole possibile, ma che se vissuto esclusivamente come momento di 'liberazione' estrema dalla condizione di cattività, non consente di creare quelle condizioni di serenità, attenzione, piacere che anche all'esterno potrebbero essere attivate per proporre attività formative e didattiche.

È stato quindi necessario cercare di trasformare lo spazio interno e promuovere nuove sensibilità per risvegliare la comprensione e la consapevolezza che il comunicare non può prescindere dalla corporeità e che solo nel riconoscimento del nostro essere corpi pensanti in movimento possiamo apprendere a guardare, ascoltare e comunicare in maniera efficace, rispettosa, responsabile e inclusiva. In questo modo, dopo un lavoro attento e sensibile sul gruppo avremmo potuto in seguito osare proporre un'attività all'esterno che potesse avere la giusta accoglienza, in primo luogo da parte delle /dei docenti⁷⁹³. Iniziammo dunque dal cercare di creare uno *spazio formante*.



⁷⁹³ Il progetto, purtroppo, non ha potuto realizzare tutte le tappe previste a causa di un inizio tardivo delle attività, di diversi impedimenti di natura sanitaria (epidemie influenzali) e delle varie necessità legate al calendario didattico.

4.4.a Danzare per ri-conoscersi



Foto di Santiago Garrido Rua

Il laboratorio ha accompagnato i ragazzi in un percorso che, dall'esplorazione del proprio stile di movimento, dalle individuali caratteristiche cinetico-espressive, li ha introdotti alla pratica e alla conoscenza di ulteriori possibilità del muoversi e di sperimentare, anche se quasi inconsapevolmente, la danza.

Pian piano, acquistando fiducia con il nuovo spazio, accettando un nuovo sguardo su stessi, le cose e gli altri, la maggior parte delle ragazze e dei ragazzi (le maggiori difficoltà si sono riscontrate tra i più grandi nella seconda secondaria), hanno superato timidezza e inibizioni, almeno per alcuni dei momenti più felici del laboratorio, e si sono lasciati trasportare dalla gioia del movimento.



Foto di Santiago Garrido Rua

Hanno vissuto l'esperienza della creazione corporea attraverso l'intensificazione del gesto, dello sguardo e del tatto, scoprendo che il corpo può dire e comunicare oltre la parola e ponendosi in relazione vitale con gli altri, dare spazio alla propria visione del mondo.

Si è dato rilievo al risveglio delle sonorità e dei ritmi ancestrali della tradizione che anche se inconsapevolmente riemergono, trasportati dalle memorie dei corpi non appena vengono proposti in forma ludica. Tracce di tradizione, stilemi sonori e coreutici trasportati 'di corpo in corpo' trapelano, infatti, nel muoversi dei ragazzi, seppure celati da stili e abitudini ormai globalizzati e uniformanti, e si offrono quale possibilità di nuova condivisione. I ragazzi si riprendono a braccetto, vincono i blocchi e la paura del contatto sviluppati in questi anni di pandemia e timidamente si rimettono in cerchio per danzare.

Certo non sono mancate criticità, soprattutto nelle classi dei più grandi: è difficile superare stereotipi di genere e diffidenze e soprattutto dare nuova fiducia e recuperare entusiasmo per una scuola che continua a mantenere la sua rigidità e separatezza da ogni altro contesto sociale. Vi sono stati, ad esempio, nelle secondarie, momenti in cui alcuni micro gruppi di ragazzi, si sono opposti, e immobilizzandosi hanno resistito a lungo alla richiesta di abbandonare le posizioni e le posture 'sicure' ormai incorporate. In più di un'occasione i loro atteggiamenti restii e i loro sguardi hanno provocato la reazione delle ragazze che ribellandosi a quella situazione, minacciando di fermarsi anche loro, cosa che avrebbe interrotto il lavoro di tutti, è riuscita, almeno in parte, a smuovere i compagni.

Stranamente, e questo dà da pensare, l'opposizione si è verificata quando le ragazze hanno proposto il cerchio del 'ballo sardo', che tradizionalmente è invece *ballato* da tutti e dove i *maschi* hanno sempre avuto la parte coreutica più libera e creativa. Sembra, invece, che oggi anche sotto questo aspetto la libertà di muoversi da parte maschile sia molto inferiore a quella femminile (aspetto questo che andrebbe indagato in un contesto specifico).

I ragazzi più grandi hanno preferito proporsi come *cantores*, attività che probabilmente sembra loro più adeguata al genere maschile, anche probabilmente in riferimento alla grande rinascita che il canto *a tenores* sta avendo in questi anni. La ribellione delle ragazze, che abbiamo interpretato positivamente in termini di affermazione del diritto a non essere oggetto di sguardi e commenti invasivi, ha però sciolto la situazione e ridisegnato la conformazione dei due gruppi che pian piano si sono amalgamati per il coraggioso unirsi di qualche ragazzo al cerchio della danza e per lo spostarsi di una ragazza nel gruppo del canto.

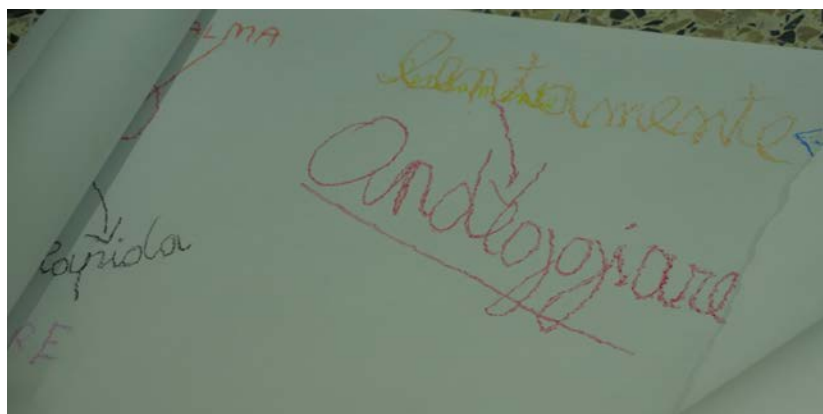
La danza come creazione di forme in movimento, come linguaggio che disegna e ricrea lo spazio vitale, come gesto che dice oltre ogni codificazione precostituita, dove i corpi narrano il tempo che hanno attraversato, il tempo che vivono, il tempo che immaginano, può rappresentare, anche in un'ottica di superamento dei pregiudizi di genere, un valido strumento per smuovere posizioni e abiti mentali che rischiano spesso di non essere neppure percepiti⁷⁹⁴. Attraverso la proposta delle forme di espressione artistica tradizionale, incoraggiando e valorizzando la loro ripresa si sono generati momenti profondi di ricostituzione del senso di appartenenza. Ripercorrendo le ancestrali movenze, stilemi e posture del corpo, senza preoccupazioni di correttezza filologica nell'esecuzione dei passi, è stato possibile riallacciare i fili del tempo e ricongiungerli all'esperienza collettiva della classe.

L'attivazione e il 'risveglio' delle capacità cinetico-espressive e comunicative del corpo, a partire dal riconoscimento del proprio personale stile motorio, produce consapevolezza della propria sfera emotiva, contribuendo all'emersione di sentimenti e atteggiamenti empatici, sviluppando quella particolare forma di *empatia cinestesica* di cui si è precedentemente parlato, capace di avvicinare e favorire la relazione, la condivisione e la comprensione dell'altro.

Nello scambio sensibile, silenzioso e denso tra il nostro sentire interno-interiore e il movimento che ci immette tattilmente in relazione al tutto dell'universo, nella prossimità epidermica con l'altro, ritroviamo il senso della nostra appartenenza al mondo. È a queste esperienze cinetiche e sensoriali che si è cercato di introdurre le ragazze e i ragazzi, accompagnandoli nel loro primo incontro con il piacere di un muoversi libero e non codificato, non totalmente avulso, però, dall'esperienza e dal sentire quotidiano, per permettere la consapevolezza immediata del gesto danzato in connessione con il proprio vissuto. Per questo ci è parso significativo cominciare la nostra ricerca sul 'passo', sul camminare quale atto fondativo della cultura umana e generativo di ogni movimento.

⁷⁹⁴ Il tema dei pregiudizi di genere e delle diseguaglianze, ampiamente discusso in ambito internazionale, è indagato anche nell'ambito della tradizione sarda, per troppo tempo ancorata sul falso mito del matriarcato, e rappresenta un tema di discussione molto vivo in ambito socio-antropo-pedagogico. Cfr. B. Bandinu, *La questione donna*, in «L'editoriale della domenica della Fondazione Sardinia», 04-03-2018. Online: <https://www.fondazioneSardinia.eu/ita/?p=14340>.

4.4.b Creare movimento: passi e parole



La danza come modalità vitale del corpo, come ricerca costante di equilibrio nel disequilibrio, allena alla vita e ai suoi continui mutamenti, trasformando la fragilità e la precarietà dell'esistenza in un leggero e appassionato camminare.

dal diario della ricerca, 15 aprile 2022

I laboratori che, come abbiamo già descritto, hanno avuto un carattere di ricerca e di esplorazione, hanno visto il dispiegarsi di diverse proposte di esercizi di consapevolezza statica del corpo (postura, equilibrio, peso, attivazione sensoriale del tatto, dello sguardo) e di esercizi dinamici essenzialmente basati sul camminare.

Possiamo affermare che il *passo* sia stato l'elemento focale del lavoro di analisi del movimento. Il passo come elemento primario del camminare, il passo come unità di misura dello spazio, del tempo. Il passo come inizio di ogni andare, di ogni danzare.

Molteplici sono state le proposte di sperimentazione: se analizzato nella sua basilare struttura dinamica un passo appare ben più complesso e articolato di quanto sembri.

Come molte delle azioni che ogni giorno si compiono, infatti, non ci si pensa, non si è consapevoli di ciò che avviene nel corpo in termini di investimento cinestesico e emotivo, né ci si chiede come si arrivi a poter muovere passi. È stato molto interessante veder nascere l'emozione della scoperta di nuove sensazioni e consapevolezze nei ragazzi che per la prima volta si accorgevano dell'investimento che il corpo compie per camminare e mantenersi in equilibrio e quanto il muoversi camminando determini in termini di possibilità di conoscenza e di valutazione estetica ed emotiva di sé stessi e del mondo. È stato da subito chiaro che la ricerca e il lavoro proposto non trattasse

l'argomento del movimento dal punto di vista fisico, che non si trattava di evidenziare i benefici del movimento in termini di 'salute' e *fitness*, anche se questi non sono da considerarsi aspetti di minor importanza, ma che si trattasse, invece, di una riflessione sulla valenza estetica, etica, cognitiva ed emotiva del movimento.

Ci si sarebbe impegnati insieme a pensare come una *comunità filosofico-pedagogica* il senso del movimento e di quanto la sua consapevolezza possa portare ad apprezzarne e valutarne l'intera gamma delle sue estensioni e declinazioni, tra cui e non all'ultimo posto, la danza.

Una delle modalità proposte per entrare direttamente nel *focus* della ricerca è stata quella di proporre, durante le sessioni di lavoro in piedi, nello spazio centrale dell'aula, unitamente alle indicazioni di qualità, ritmo, direzione, ampiezza dei movimenti, alcune immagini o suggestioni sul tema del camminare (immaginare di camminare su diverse superfici, o in diversi ambienti, in diverse situazioni o momenti della giornata), con suggerimenti verbali che come una sorta di sottotesto sonoro modulavano l'andamento armonico del gruppo, offrendo nuovi elementi da cui prendere ispirazione per la danza⁷⁹⁵.



Gli stessi temi sarebbero stati poi ripresi in discussione plenaria, nella seconda parte della giornata di laboratorio. Dagli esercizi e dalle riflessioni maturate negli incontri sono scaturite molte domande, alcune proposte come temi di discussione e dibattito in classe, altre proposte come possibile indagine da sottoporre a conoscenti e familiari⁷⁹⁶. Non si è

⁷⁹⁵ Importante e preziosa per lo sviluppo del lavoro la collaborazione di Santiago Garrido Rua, che ha messo a disposizione la sua competenza formativa e la sua apparecchiatura fotografica di ultima generazione con cui ha realizzato, insieme alla classe, la stampa istantanea delle sequenze di movimento. Questo ha fornito spunti di riflessione sulla struttura e la dinamica dei passi suscitando l'interesse anche di chi era rimasto inizialmente in disparte e poco propenso a partecipare alle attività.

⁷⁹⁶ Come esemplificazione riportiamo alcuni esempi di domande scaturite dal tema del 'passo': -Quanti modi di camminare conosci?; -Quali differenze conosci del 'camminare' durante la giornata?;-Camminare per raggiungere qualcosa o per girovagare?;-Il peso del passo: soffermati sul portare/spostare il peso del corpo nel camminare;-Il suono del passo (posso capire 'che passo è 'dal suono 'che fa'');-Quanti passi in una giornata?;-Come era il mio passo da piccola/o?;-Come sarà il mio passo da adulta/o e da anziana/o?;-

riusciti (si sarebbe, infatti, dovuto investire molto di più in termini di tempo per consentire un migliore coordinamento con le/i docenti e con tutte le altre attività della scuola) a dare sviluppo completo alla ricerca per poter raccogliere in maniera più sistematica i risultati del lavoro iniziato. Questi primi ‘avvicinamenti’ sono, infatti, da considerarsi essenzialmente come un inizio di apertura verso un approccio educativo ‘*embodied*’ che porti la danza nella vita della scuola, ma che, per essere compreso e reso efficace, necessiterebbe del costituirsi di un progetto globale e sistemico, votato alla formazione pedagogico-estetica di un’intera comunità, che non può prescindere dalla messa in rete di tutte le istituzioni e le agenzie formative scolastiche ed extra scolastiche.

Le nostre sono da considerarsi come brevi incursioni nel tempo codificato della scuola, con cui si è cercato di introdurre, anche se in forma embrionale, le ragazze e i ragazzi al senso della danza. L’intento, oltre a quello educativo e pedagogico, è stato anche quello di diffondere una conoscenza della danza non tanto come modalità ludica o spettacolare, quanto come modalità comunicativa ‘divergente’, “capace di esplorare spazi nuovi, di fecondare nuovi ambiti di pensiero e dunque modi inediti di relazionarsi con il reale”⁷⁹⁷. La danza è stata proposta anche come strumento per comprendere lo spazio e il tempo e come espressione umana originaria che ci definisce come esseri cinetici dotati di un corpo sensibile e pensante.

4.5 Le giornate dell’arte in movimento. *Per una forma partecipata di residenza artistica*



Lo sguardo nel passo (lo sguardo dirige il passo o viceversa?);- Come e quando il camminare diventa corsa?; come si trasforma il passo nella danza tradizionale sarda?

⁷⁹⁷ L. Mortari, *A scuola di libertà*, cit., p. 119.

Il lungo periodo di residenza e studio nella e con la popolazione belviense si è avvalso della partecipazione e collaborazione di numerose figure professionali (artisti, tecnici, operatori dello spettacolo) che hanno accompagnato e arricchito con la loro presenza e il loro impegno il lavoro di ricerca.

Soprattutto dalla metà di giugno alla fine di luglio, in cui si è dato avvio a un periodo continuativo di proposte e attività denominato ‘Le giornate dell’arte in movimento’, diversi artisti⁷⁹⁸, entrando in sintonia con il lavoro già sviluppato, si sono offerti come *stakeholders* del processo, oltreché come partecipanti alle attività proposte. Si è generata così una comunità artistica che si è andata amalgamandosi con la comunità locale, generando, in un reale scambio di esperienze e culture una sorta di nuova comunità *danzante*. La realtà che si è andata costituendosi potrebbe essere definita ‘una residenza artistica’, ma rispetto a quello che normalmente si intende sotto questa categoria ha presentato delle caratteristiche peculiari e distintive.

La forma più comune e diffusa di *residenza artistica*, si sviluppa generalmente in un tempo breve, talvolta di una sola settimana, oppure prende la forma di un ‘ritiro’ creativo anche lungo, ma in luoghi spesso separati dalla comunità, in cui una compagnia si isola per creare e produrre il proprio lavoro che solo in fase finale e marginalmente viene condiviso con la popolazione locale. Si tratta quindi di esperienze che rimangono episodiche, piccole incursioni nella vita del paese che le ospitano e non lasciano tracce nei corpi e nelle vite di chi resta. Certo si tratta sempre di momenti arricchenti, ma che non riescono a segnare in profondità, tantomeno a generare cambiamenti significativi nelle abitudini, né a favorire apprendimenti e competenze che fertilizzino e lascino tracce significative che possano generare nel tempo nuove risorse per la comunità locale. La lunga residenza che ha accompagnato il nostro progetto ha voluto cercare una diversa modalità che si proponesse come prototipo per dare continuità anche in futuro a una politica culturale partecipata e condivisa.

La residenza ha assunto, infatti, una dimensione di scambio paritario, una sorta di ‘baratto’ culturale’ per ricordare e omaggiare il termine coniato da uno dei più grandi autori del teatro contemporaneo, Eugenio Barba⁷⁹⁹.

⁷⁹⁸ Gli artisti intervenuti, oltre alla già citata Altea Garrido sono, nell’ordine di impegno e durata del loro intervento: Rodolfo Seas Araya (danzatore emerito e professore di tecnica e coreografia presso l’Università Nazionale del Costa Rica); Simona Quartucci (danzatrice, attrice e regista); Alessandro Olla (musicista e compositore); Maria Luisa Usai (attrice e regista).

⁷⁹⁹ Dobbiamo ricordare che la pratica della ‘residenza artistica’, oggi molto diffusa, nasce in Italia da un evento che ebbe luogo proprio in Sardegna, a Orgosolo, negli anni ’70 dello scorso secolo, ad opera di una delle figure più significative della scena teatrale mondiale, l’‘Odin Teatret’ di Eugenio Barba. Se già da tempo Barba aveva cominciato a proporre in giro per il mondo il suo teatro, fermandosi a lungo in diversi

Uno scambio pensato essenzialmente perché lasciasse tracce persistenti e fondasse legami sinceri e duraturi e che si sbilanciasse non a favore degli operatori, ma favore della crescita culturale, sociale ed economica del paese ospitante.

L'esperienza ha fortificato la convinzione che il lavoro dell'arte debba mettersi a servizio della comunità ospitante in forma radicale se si voglia davvero contribuire al miglioramento e alla crescita del luogo in cui si è stati accolti. Per trovare soluzioni di miglioramento e sviluppo sociale non è sufficiente limitarsi a evidenziare ciò che manca, ma è necessario attivare, attraverso lo strumento dell'arte, modalità esperienziali che possano generare processi di cambiamento dall'interno, a partire dalla messa in rilievo delle qualità e potenzialità di una comunità aperta e plurale, dove il riconoscimento delle proprie radici e tradizioni culturali cammini unitamente alla continua apertura e comunicazione con il mondo, dedicando per questo tempi lunghi di lavoro e condivisione.

L'arte è 'potenza di sociabilità' come affermava J. M. Guyau⁸⁰⁰, che produce un'azione vibrante e potente capace di muovere cinestesicamente la società tutta.

Le azioni, le riflessioni e i riscontri di questa ricerca-azione si offrono, dunque, come dichiarazione di fiducia nella capacità *metabletica* e rigeneratrice dell'arte. In particolare vogliono sostanziare la categoria pedagogico-estetica del *danzante* conferendole, oltre la metafora, una concreta potenza d'azione trasformatrice, capace di generare nuovi spazi accessibili e accoglienti per la vita.

luoghi del mondo, fu proprio in quella prima esperienza sarda che inventò la modalità del 'baratto' artistico che consisteva nell'offerta gratuita di uno spettacolo della compagnia danese in cambio di vitto e alloggio per la stessa e della condivisione con la popolazione orgolese (inizialmente ostile a questa 'invasione' straniera nel paese), di canti, danze usanze della tradizione locale. Si veda l'articolo F. Acca, *Alle origini del baratto: l'Odin in Sardegna 1974-1975*, in «Antropologia e teatro, rivista di studi» n° 4, 2016.

⁸⁰⁰ E. Franzini, *L'estetica sociologica di Guyau*, in Id., *L'estetica francese del '900 Analisi delle teorie*, Unicopli 1984, p. 58. (In riferimento a Jean-Marie Guyau, *L'Art au point de vue sociologique*, Paris, Félix Alcan Éditeur, 1889).

4.5.a *Partes extra partes*: una performance interattiva



Gli ultimi giorni del ‘Le giornate dell’arte in movimento’ sono stati dedicati alla realizzazione di una performance interattiva che ha visto protagonisti le artiste e gli artisti che hanno vissuto e partecipato all’intero periodo di attività.

L’espressione latina “*Partes extra partes*” (lett. “parti esterne le une alle altre”), ricorre frequentemente nelle riflessioni di Jean-Luc Nancy, il più importante filosofo *del tatto* secondo la definizione appassionata di Derrida⁸⁰¹. L’idea di questa operazione coreografica si ispira ed è infatti dedicata al filosofo francese.

Così come per i laboratori ‘Partiture del corpo’ l’idea coreografica nasce dalle suggestioni che la concezione nancyana del corpo come apertura, origine ed esposizione al mondo, come *partition*, partitura, spartizione dell’essere nei *singuli* corpi, che si compongono a loro volta di parti contigue, che dialogano, comunicano, pensano, hanno apportato alla nostra ricerca sul movimento autobiografico.

Il focus si è spostato radicalmente da una dimensione psichica e intimistica all’immediatezza della memoria che vive nel corpo, in ogni sua singola parte, nella sua mera *ex-peausition* di corpo-anima esposto, che fa del movimento la sua originaria modalità di esistere.

La metodologia compositiva, come si è visto prima, è volta a ‘scansare’ se non proprio a evitare del tutto, l’introspezione intimistica e autoreferenziale della narrazione autobiografica, per lasciare spazio al corpo, quale exteriorità aperta e comunicante con il mondo. Il lavoro sta tutto nel riuscire a comporre, secondo un principio di mera giustapposizione di parti e attributi qualitativi, una partitura che si anima solo nel momento in cui viene agita, incorporandosi. Solo allora l’interprete riceve dal corpo il

⁸⁰¹ J. Derrida, *Toccare, Toccare*, Jean-Luc Nancy, Marietti, Genova-Milano 2007, (1 ed., *Le Toucher*, Jean Luc Nancy, Galilée, Paris 2000).

significato chiaro e immediato dell'opera che sta eseguendo e la sua collocazione temporale (passata, presente o futura).

La 'coazione all'autenticità'⁸⁰² è scongiurata dalla moltiplicazione e scambio delle parti tra gli interpreti in fase di preparazione. L'artista interprete, danzatore, attore o altro, non rappresenterà mai, infatti, nessuna delle 'proprie' partiture. L'attenzione compositiva si rivolge così oltre agli angusti confini del sé, per allargarsi e intrecciarsi con il vissuto 'corporeo' dell'altro che, offrendoci in dono la propria partitura e guardandoci eseguirla, entra in comunicazione cinetica con l'autore, scoprendo parti di sé nel corpo dell'altro.

Con questa metodologia di lavoro, l'interprete si allontana dalla propria psicologia narcisistica, per aprirsi all'altro, uscendo dalle strettoie dell'*αὐτός*, del 'Io' chiuso in sé.

Lo spazio si apre, non è più 'proprio', inviolabile, sacro, consacrato all'espressività del mondo interiore totalizzante e unico, e diviene luogo di relazione. L'artista esce dal proprio universo interiore per regalare e condividere con il mondo la propria arte. Si pone in dialogo con i *compagni*, qui l'etimologia ci riporta alla condivisione del cibo vitale, con cui crea e scambia le partiture incorporandole, e allo stesso tempo si dona al pubblico, rendendolo parte del processo creativo. Lo spettatore sarà, infatti, invitato a scegliere da un catalogo la partitura che preferisce, in base al desiderio del momento. Ogni volta la creazione 'somatografica' sarà diversa, perché cambiata dal tempo e dallo sguardo di chi la osserva.

La struttura coreografica ricalca quella dei laboratori precedentemente descritti, ma si sviluppa secondo direttrici che ampliano l'elaborazione personale delle/i singoli interpreti poiché danno modo a ciascuna/o di cimentarsi in una composizione plurima di partiture che danno corpo a un vero e proprio diario del corpo che racconta diversi momenti e squarci della propria esistenza. Sempre però seguendo e aderendo a un'idea collettiva di lavoro e composizione, anche in questo caso le/i professionisti coinvolti, danno vita a uno scambio continuo e reciproco delle partiture generando, nel periodo intensivo di residenza artistica, materiali inediti del loro vissuto, che emergono in forme quasi involontarie, scompigliando un po' le carte nelle loro certezze sia artistiche che esistenziali. Si ottiene così una sorta di diario corporeo composto da sette partiture, che sarà poi messo a disposizione del pubblico durante l'evento performativo. Ogni spettatore avrebbe infatti trovato all'accoglienza un *plateau* di partiture anonime di diverso colore, dalle quali non si sarebbe potuto evincere nessun riferimento alla persona che le avrebbe

⁸⁰² B.-C. Han, *Sano intrattenimento. Una decostruzione della passione al cuore dell'occidente*, Nottetempo, Milano 2021, pp. 29-39.

interpretate. Al momento del proprio turno sarebbe stato accompagnato nello spazio d'azione, dove l'artista corrispondente alla partitura scelta, con modalità diverse e dedicate a lui/lei specificamente e ogni volta diversamente, avrebbe danzato la partitura.

Contemporaneamente il musicista⁸⁰³, anche lui presente nello spazio scenico con una nutrita strumentazione, avrebbe creato l'accompagnamento sonoro all'azione, secondo precedente indicazione ritmica dello spettatore. In tutta l'operazione performativa la/lo spettatore ha perciò avuto una parte attiva nell'operazione creativa, essendo in prima persona responsabile della scelta tematica e musicale ed essendo strettamente coinvolto nella relazione *vis a vis* con l'artista. Infatti la logica *partes extra partes* della composizione e la sua esecuzione estemporanea nel momento performativo, mette in gioco il sé corporeo-autobiografico dell'artista, e contemporaneamente, nel rispecchiamento con lo spettatore, genera una forte e tangibile *empatia cinetica*, producendo uno stato di condivisione esperienziale profonda, di straordinario impatto emotivo. Nel dialogo silenzioso tra artista e pubblico la partitura si arricchisce di nuove sfumature dinamiche, emozioni, ricordi: concedendosi alla condivisione attraverso l'emersione di esperienze senso-motorie primordiali che ci accomunano in quanto *humanitas*, si apre all'universale.

Un ulteriore passo di condivisione è rappresentato dall'invito rivolto alla/o spettatore di apporre, alla fine dell'esecuzione, un proprio titolo alla partitura, indicando anche la data, l'ora e il luogo cui si è immaginato facesse riferimento l'evento, secondo quanto provato, percepito. Per quanto riguarda quest'aspetto, l'ispirazione è sopraggiunta per inferenza dalla lettura del romanzo 'Storia di un corpo'⁸⁰⁴ di Daniel Pennac, dove il protagonista narra la sua vita attraverso squarci di tempo, minuziosamente datati e disegnati a partire dalla memoria di singole parti del corpo.

In questo modo la partitura rinominata e ricollocata nel tempo sarà data in dono alla persona del pubblico che l'aveva scelta senza nulla sapere, divenendo così parte della storia di un altro corpo, di un'altra esistenza.

La comunicazione emotiva generata dalla *performance* "*Partes extra Partes*", ha rappresentato un importante passaggio di livello nella maturazione e nella riflessione riguardo alla possibilità di dar luogo a nuovi percorsi di crescita culturale, in un'ottica di apertura e di messa a confronto critico e costruttivo tra diverse modalità di 'intrattenimento'. Sperimentare nel proprio corpo la potenza trasformativa dell'arte ha

⁸⁰³ Si tratta del noto musicista, compositore prof. Alessandro Olla, che ha partecipato alla realizzazione del progetto sia nella fase laboratoriale che performativa. Online: <https://www.aleolla.it/>.

⁸⁰⁴ D. Pennac, *Storia di un corpo*, Feltrinelli 2014.

contribuito a preparare l'accoglienza di altre azioni e eventi culturali che si sarebbero svolti nei giorni successivi. A partire dalla danza, quale forma di artigianato del movimento sensibile, si è potuto generare un terreno fertile per la sperimentazione e la proposta di altre forme d'arte quali la scultura, la poesia, e la musica, che hanno interessato la rinascita del festival 'Sonos de Linna', che rischiava di essere abbandonato, e che si è, invece, arricchito, in una modalità partecipata, di diverse espressioni artistiche di alto livello (danza, musica, scultura, poesia).

Infatti, l'*empatia cinestesica*, generata dalla partecipazione attiva delle e degli abitanti coinvolti nel percorso, ha sortito l'effetto di trasmettersi anche a chi non aveva partecipato attivamente ai laboratori, favorendo l'avvicinamento e l'accessibilità alle nuove proposte artistiche e performative che, altrimenti, senza nessun coinvolgimento preventivo, avrebbero potuto apparire distanti, se non proprio incomprensibili. È da sottolineare che le bambine e i bambini che avevano avuto la possibilità di misurarsi con la danza contemporanea nei vari laboratori a loro dedicati, hanno svolto un importante *trait d'union* tra l'esperienza laboratoriale e quella performativa. L'aver sperimentato direttamente la danza ha favorito il loro interesse che si è di conseguenza trasferito ai genitori e agli adulti di riferimento. Questo ha dimostrato, ancora una volta, che l'arte, per essere compresa, deve essere sperimentata e vissuta in prima persona.



Foto di Valentina Carboni

4.6 Le arti per nuovi spazi in-comune

La casa, il borgo, il villaggio, la città, non possono essere fondati arbitrariamente, ma devono essere il risultato di una co-decisione, di una risoluzione comune, e devono essere una consonanza del più lontano e del più vicino, del cosmico e dell'umano. La diligenza della mano umana e l'ingegno della sua mente può rispondere solo all'auspicio del sovrumano. All'uomo viene poi consentito di trasformare e modellare la terra con i suoi doni modesti e ricchi, con l'argilla e le pietre, i rami e i tronchi, con la sua superficie colorata e limpida, con le possibilità del disegno e del ritmo⁸⁰⁵.

Jan Patočka

Belvì è un paese dotato di una grazia particolare, al solo entrare si percepisce una grande potenza vitale nelle risorse naturali e nella bellezza del luogo: un *genius loci* che appare estremamente dotato di potenzialità rigeneratrici che attendono solo di essere innescate, indirizzate e riportate alla consapevolezza di tutta la collettività.

Per permettere il riconoscimento delle inestimabili ricchezze ambientali e vitali secondo una prospettiva sensibile e generativa, che vada oltre una visione consumistica e mercificante del territorio, è necessario porsi in una dimensione di ascolto sottile dell'aria e della terra, dei suoni, delle luci, dei colori, in tutte le loro diverse temperature. Solo con una nuova postura sensibile all'ascolto è possibile non disperdere e non rendere ordinario ciò che ogni giorno si presenta davanti al nostro sguardo, per poter vedere e considerare nuove possibilità per un *luogo-paese* ancora ricco di una specificità culturale feconda, tangibile e percepibile nei suoni, nella lingua, nella pelle e nelle movenze dei corpi.

I presupposti e le azioni sviluppate nel corso di questa ricerca si sono poste l'obiettivo di indagare nuove possibilità, posture e prospettive di sguardo per pensare a modalità altre per la valorizzazione delle risorse del territorio, che guardassero al di là di una loro mera conservazione, salvaguardia o, ancor peggio, 'esposizione' folkloristica, nella convinzione che le arti siano strumenti fecondi di arricchimento e sviluppo, quando non vengono considerate esclusivamente in funzione turistica. A questo proposito si rivela quanto mai interessante e pertinente la riflessione di Anna Rizzo⁸⁰⁶, che ci mette in guardia dall'associare l'arte e la cultura al turismo, un automatismo di visione politico-economica oggi molto diffuso che si rivela quanto mai dannoso per le preziose e fragili

⁸⁰⁵ J. Patočka, *Lo spazio e la sua problematica*, cit. p. 79.

⁸⁰⁶ A. Rizzo, *I paesi invisibili. Manifesto sentimentale e politico per salvare i borghi d'Italia*, il saggiatore, Milano 2022, ed. Kindle, p. 58. "Associando l'arte e la cultura al turismo, il patrimonio diventa sinonimo di spendibilità, viene parcellizzata, smontato per vendere pezzi di esperienze che semplificate diventano gadget e neutralizzano così qualunque spinta trasformativa".

componenti di una cultura. Il rischio è infatti quello di una parcellizzazione e banalizzazione della tradizione che i processi di standardizzazione inevitabilmente producono, sterilizzandone anche gli ultimi residui vitali, fino a soffocarne qualsiasi possibilità di sopravvivenza.

La prima preoccupazione per chi si accinga ad agire e pensare lo sviluppo di un territorio dovrebbe essere, dunque, quella di evidenziare il primario e urgente bisogno di non contribuire al processo di ‘imbalsamazione’ delle ancora riconoscibili *differenze* e specificità culturali, per predisporre a nuove *inclinazioni* di pensiero che possano favorire l’opposizione a facili e seducenti soluzioni di sviluppo, appiattite sull’impronta di quella politica del turismo *della meraviglia* da cartolina pubblicitaria, che pretende di trasformare ogni piccolo paese in un *borgo* ameno, persino dove non ve ne sia mai stata storicamente traccia. Una moda che con grande entusiasmo si sta affermando anche nella nostra regione, soprattutto e ancor meglio, se alla proposta cartellonistica si affianca l’ormai immancabile programma di *intrattenimento* culturale.

Sul concetto di *borgo*, quale luogo *idealtipico* che condensa in sé un’idea stereotipata di cultura immaginifica e inesistente, intrisa di una fittizia autenticità, hanno scritto pagine ricche di interessanti e approfondite riflessioni critiche gli autori di un recente testo dal titolo emblematico, ‘Contro i borghi’⁸⁰⁷, di cui riportiamo un brano della prefazione.

Le migliaia di comuni italiani, la varietà e complessità territoriale di un paese costituito da poche grandi città, pochissime «metropoli», molte città medie, una miriade di piccoli comuni, frazioni, reti di città, campagne, coste, colline e montagne, vengono così ridotte all’immagine del «borgo». Facile rappresentazione ammalata di «metrofilia», che trae piacere dall’eccitazione per un oggetto percepito come atipico, privo di una propria volizione, da soggiogare e umiliare in un riconoscimento del tutto asimmetrico, dove il borghese illuminato e riflessivo «adotta» il borgo bello ma bisognoso⁸⁰⁸.

Preoccupa che anche Belvì possa rischiare di essere travolto da questa retorica dei borghi e trasformarsi da ‘paese’ (*sa bidda*) in ‘borgo’, ad uso e consumo di una politica del turismo e della rigenerazione massificata dei territori, cosiddetti marginali, cui anche

⁸⁰⁷ F. Barbera, D. Cersosimo, A. De Rossi (a cura di), *Contro i borghi. Il Belpaese che dimentica i paesi*, Donzelli, ed. Kindle, Roma 2022.

⁸⁰⁸ Ivi, p. 1.

i bandi pubblici si sono piegati, contribuendo alla generale e diffusa uniformazione delle proposte culturali⁸⁰⁹. Eppure, come afferma Vito Teti⁸¹⁰

Il luogo antropologico per eccellenza dell'Italia del passato sono stati i comuni, i centri urbani, i paesi. Nei piccoli paesi, spesso in agglomerati di poche famiglie, che si sono formati nel tempo per una serie di ragioni storiche, produttive, culturali, si è svolta per secoli la vita delle popolazioni.

Discorso questo ancor più valido per i paesi della Sardegna, da sempre denominati *biddas* e non *burgos*.

Sentiamo dunque come necessario e urgente contrastare questa visione politico-culturale egemonica, massificante e sterile, asservita a un'idea neo-capitalista e consumistica di sviluppo locale *le cui conseguenze si annunciano nefaste* nei confronti della salvaguardia delle differenze e delle ricchezze del territorio⁸¹¹. Nell'auspicare che Belvì *rimanga paese*⁸¹², ci accordiamo a Letizia Bindi nell'affermare che

Occorre iniziare a riprogettare i centri abitati – i «piccoli borghi» della vulgata mediatica – così da rendere quei territori produttivi e autonomi in termini economici grazie alle loro attività agricole, pastorali e artigianali secondo «eco-equo-logiche», recuperando saperi e pratiche di custodia e al tempo stesso innovando attraverso percorsi realmente partecipativi. *Arti e sperimentazione creativa, scambi culturali e contaminazioni interculturali* diventano, così, un modo non retorico di ripensare il margine, sviluppando una critica radicale dei limiti dello sviluppo socio-economico tardo-capitalista, mettendo in discussione le asimmetrie di un contesto etno-culturale ed economico, il *partage* storico tra Nord e Sud del paese, tra aree urbane e rurali⁸¹³.

⁸⁰⁹ Cfr. *ibidem*: «le stesse politiche pubbliche (si pensi al «Bando borghi» del PNRR o alle iniziative delle case a 1 euro) soffrono di questa distorsione sistematica».

⁸¹⁰ V. Teti, *Il sentimento dei luoghi*, cit., p. 243.

⁸¹¹ Cfr. F. Barbera, D. Cersosimo, A. De Rossi (a cura di), *Contro i borghi*, cit., p. 1: «Le conseguenze sono molteplici e nefaste. Come già per la cultura, la narrazione del «borgo» fa sì che anche la valorizzazione del territorio sia tale solo se inglobata nella goffa egemonia del «turismo petrolio d'Italia», oggi condita con una spruzzata di ecologismo che assomiglia più al giardinaggio che alla presa in carico della questione ecologica. Le stesse politiche pubbliche (si pensi al «Bando borghi» del Pnrr o alle iniziative delle case a 1 euro) soffrono di questa distorsione sistematica».

⁸¹² Cfr. F. Tiragallo, *Restare paese. Per un'etnografia dello spopolamento in Sardegna*, CUEC, Cagliari 2008.

⁸¹³ L. Bindi, *Oltre il «piccoloborghismo»: le parole sono pietre*, in F. Barbera et Al., *Contro i borghi*, cit., p. 33, (con riferimento a L. Bindi, *Allegro ma non troppo. Public Art, Creativity and Rural Regeneration in Four Movements, in Bio-cultural Heritage and Communities of Practice. Participatory Processes in Territorial Development as a Multidisciplinary Fieldwork*, in Ead., «Perspectives on Rural Development», 6, Università del Salento, Lecce, 2022). Corsivo della scrivente.

Inoltre ridursi a pensare a soluzioni turistiche per il ripopolamento di un paese non si dimostra una scelta razionale, perché la logistica e le dimensioni non consentono una massiccia ospitalità di persone, a meno che non si voglia trasformare ogni abitazione in ostello o ‘B&B’. Certo bisogna pensare a ristrutturare e aggiornare i sistemi di accoglienza se si vuole pensare a migliorare e aumentare la frequentazione del paese, soprattutto in occasione di eventi come festival e sagre, indubbiamente importanti per il paese, ma soprattutto bisogna partire dalla messa in valore della vita degli abitanti, riattivare *le relazioni* con i paesi vicini con cui ricostituire la rete di servizi, e ricreare un tessuto forte in termini sociali che costituisca la base per una maggiore fiducia nelle possibilità di crescita umana e culturale per chi vive e vuole continuare a vivere nel territorio⁸¹⁴. Solo se le persone della comunità si sentono accudite, rispettate e garantite nel soddisfacimento dei loro bisogni primari, possono dedicarsi a sviluppare autonomamente progetti rurali, agricoli, artigianali e anche di piccola industria e così contribuire alla spinta economica e all’incremento della natalità.

Pensare alle arti come volano di sviluppo significa attivare sguardi larghi e ampi rispetto alle politiche di corto respiro che si limitano alle programmazioni estemporanee di eventi. Non basta pensare a quali festival o spettacoli ‘portare’ per la stagione estiva, come attrazione e incentivo al turismo, ma significa principalmente cercare di offrire, in primo luogo per la popolazione, possibilità diversificate di arricchimento culturale durante tutto l’anno. Sarebbe, a nostro avviso, molto più produttivo offrire occasioni e luoghi per incontrarsi, scambiare esperienze, praticare arti, studiare, leggere, trovare accudimento e cura, per invogliare ad uscire dall’isolamento delle proprie case e rigenerare quel senso di solidarietà e vicinanza che spesso è solo uno dei tanti stereotipi che la cultura mercificante dei ‘borghi’ attribuisce a questi piccoli centri.

Per questo è auspicabile, possibile e necessario, che si mettano a sistema tutte le risorse logistiche e naturali del paese per fare dell’insieme delle numerose strutture un unico ma articolato e osmotico luogo di incontro: non spazi ghetto, separati, ma luoghi in cui le diverse generazioni possano dedicarsi a tutte quelle attività come giocare, danzare, dipingere, leggere, studiare, apprendere pratiche artigianali e scambiare momenti di cura reciproca che possono dare nuova forma alla convivenza e incrementare la coesione sociale.

⁸¹⁴ Cfr. A. Rizzo, *I paesi invisibili. Manifesto sentimentale e politico per salvare i borghi d’Italia*, cit., p. 99.

Belvì ha la fortuna di possedere numerosi spazi accoglienti come l'ex scuola elementare, già ristrutturata, che ospita la biblioteca, l'ampio spazio della ludoteca (in realtà completamente e unicamente a disposizione di attività sportive che ne precludono qualsiasi altro uso) e molti altri spazi ora vuoti che potrebbero facilmente essere allestiti per attività di varia natura. Alcuni tappeti in linoleum (dance floor), hanno, per esempio, trasformato e reso accogliente, e adatta alle attività di danza del nostro progetto di ricerca, una delle aule vuote dell'edificio. Non sarebbe impossibile né complicato pensare a un arredo permanente in tal senso e programmare durante tutto l'anno attività ludico-educative e laboratori creativi di vario genere. Oltre a questi vi è anche lo spazio del Centro di aggregazione sociale, dove il coro femminile svolge le sue prove settimanali: un'ampia sala, dotata di servizi e facilmente riadattabile per accogliere varie attività (qui infatti abbiamo proficuamente svolto il nostro laboratorio 'Partiture del corpo'). Inoltre, a due passi dal centro, si trova anche il Convento delle suore 'Figlie della carità' che ospita una bella scuola per l'infanzia con ampi spazi interni ed esterni e che è anche dotato di un ostello con numerose stanze. Belvì ospita anche un museo di scienze naturali, una loggia coperta e alcune stanze di appartenenza comunale che si affacciano sulla piazza, e non ultimo, il grande spazio sottostante che la percorre per tutta la lunghezza, che ha dimostrato, in occasione dell'esposizione/performance di artigianato e design 'Mustras' di avere enormi potenzialità in termini di duttilità e destinazione d'uso. Oltre a questi anche molte case antiche, disabitate, con i loro cortili potrebbero accogliere attività e performance di vario genere. Infine il grande Parco Comunale⁸¹⁵, ricco di vegetazione boschiva, dotato di strutture e servizi, già teatro di varie iniziative artistiche e formative, dove oggi, grazie anche alle attività del nuovo ente che gestisce il Centro di Educazione Ambientale, si potrebbe immaginare di realizzare un 'Parco delle Arti'⁸¹⁶, dove un coordinamento pedagogico e artistico in collaborazione con tutti gli enti e associazioni comunali potrebbe dare vita a una programmazione multidisciplinare di alta qualità educativa e artistica. Un'operazione che consentirebbe di valorizzare il quasi invisibile 'museo all'aperto di arte contemporanea' che già ospita alcune opere scultoree di progetti passati, e di metterlo all'interno di un progetto estetico e artistico coerente, che mantenga la sua vitalità durante tutto l'arco dell'anno. Tutti questi luoghi che possono essere facilmente raggiunti a piedi dagli abitanti, ma anche accessibili all'afflusso di nuovi utenti

⁸¹⁵ Si veda in appendice "Belvì, un parco come museo", par. A.VII.

⁸¹⁶ L'idea si ispira al 'Parco la libertad' della città di San José in Costa Rica. Cfr. in appendice par. A.XI.1.

dai paesi vicini, se messi in rete, potrebbero costituire un ampio e variegato sistema polifunzionale votato alla formazione, all'arte e alla cultura.

Appare subito evidente che con un adeguato e lungimirante sostegno politico regionale, secondo una progettazione articolata, fondata sull'osservazione e valutazione dei bisogni e delle potenzialità del territorio, accompagnata da una accurata valutazione delle ricadute socio-economiche sul territorio, si potrebbe facilmente realizzare a Belvì un'economia fondata, appunto, sulla promozione della cultura e dell'arte. Gli spazi variegati e accoglienti di cui il paese dispone, si presterebbero senz'altro anche alla costituzione di un *centro polivalente* in cui far convergere, mettendole in rete, le diverse agenzie della formazione e della cura del territorio. Si è infatti intercettata la richiesta e la necessità da parte di operatori sanitari, educatori e insegnanti di accedere a corsi di formazione e aggiornamento permanenti, ed è anche molto sentita la necessità di un polo di consulenza pedagogica rivolto a genitori, adolescenti e in generale a tutte le fasce della popolazione. Con questa ricerca si sono create occasioni importanti di contatto tra il Comune, il Dipartimento di Pedagogia, Psicologia e filosofia dell'Università di Cagliari e l'omologo Dipartimento dell'Università Suor Orsola Benincasa di Napoli, che si sono dimostrati disponibili a collaborare per la proposta di progetti che, sull'impronta di quanto sviluppato nel territorio di Napoli, mettano in rete le diverse agenzie della cura e della formazione del territorio per la costituzione di un presidio *pedagogico-educativo per la formazione e la cura della persona* che rappresenterebbe un *unicum* in Sardegna.

La proposta di attività e percorsi formativi a opera di artisti, compagnie, studiosi che si alternino secondo programmi accurati, potrebbe così dare vita a nuovi scambi culturali, arricchendo la proposta formativa per gli abitanti e favorendo al contempo il movimento di persone, non solo turisti, che avrebbero la possibilità di trovare a Belvì qualcosa di diverso dal solito borgo ameno e stereotipato da *targa in metallo stile antico*⁸¹⁷. Si troverebbero invece in un luogo unico, abitato da persone accoglienti e vive che si sentono appartenere a una comunità vitale in cui la bellezza della natura e dell'arte convivono esaltandosi a vicenda.

4.6.a Su *ballu tundu*, tra archetipi e contemporaneità

⁸¹⁷ Cfr. A. Rizzo, *I paesi invisibili. Manifesto sentimentale e politico per salvare i borghi d'Italia*, cit., p. 113. "Dobbiamo stare bene nei paesi prima di renderle mete turistiche" costruite da aziende esterne che importano modelli standardizzati con targhe in metallo, stile antico e i nomi stampati sotto la dicitura Borgo del vino o del pane o di altri 'prodotti' a fare richiamo per il turista massificato".

L'interesse per il movimento e la danza su cui si è focalizzata l'intera ricerca ha interessato, e non secondariamente come abbiamo visto, anche l'ambito della danza tradizionale soprattutto nel suo andamento carsico, che trapela dai gesti, gli accenti e i ritmi dei corpi anche delle persone più giovani. Anche se il *focus* della ricerca non è stato l'analisi e lo studio strutturale delle danze tradizionali in senso filologico, ambito che compete a studi specifici⁸¹⁸, quello che ci è interessato è quanto di queste danze abbia attraversato il tempo e quanto e come gli stilemi coreutici e culturali si siano incorporati attraverso le generazioni, al fine di trovare ponti di connessione che a partire dal corpo e dal suo muoversi, possano costituire esperienza consapevole e autentica del patrimonio culturale, naturale ed esistenziale dell'ambiente in cui si vive e le sue potenzialità di sopravvivenza ed espansione. Non siamo andati dunque alla ricerca di un'ipotetica danza sarda autentica, purificata da contaminazioni e innesti, nel tentativo di riportarla in vita, bensì proprio all'inverso, abbiamo voluto osservare e cercare *nello spurio*, quella matrice originaria che caratterizza lo specifico di questa cultura coreutica, alla ricerca delle tracce antropologiche e universali del movimento quale dimensione dell'espressione e della comunicazione umana⁸¹⁹, nella convinzione che sia da queste tracce che si possano riallacciare i fili di una cultura e mantenerla viva⁸²⁰.

Come studiato e approfondito da studiosi emeriti della tradizione, *Su ballu*, nelle sue varianti, ma soprattutto in quella più tradizionale e diffusa del ballo in cerchio, *Su ballu tundu*, è un modello che unisce tutta la Sardegna, legato alla storia della cultura sarda fin dall'antichità. La danza (*Sa danza* è un altro modo in cui il ballo viene denominato in alcune regioni della Sardegna e anche a Belvì) cadenzava molti momenti della vita sociale, momenti legati alla sfera dei riti religiosi, e ai momenti 'privati', comunitari e festivi. L'accompagnamento musicale, diverso a seconda dei paesi (organetto, launeddas, canto *a tenore*), era imprescindibile, senza la musica la danza scompare. Solo il richiamo della musica e del canto, a volte con un preludio molto lungo, portava le persone ad avvicinarsi al luogo, la piazza della chiesa o del centro del paese, dove a partire dallo sguardo (generalmente erano gli uomini a invitare le donne a unirsi al ballo), si formavano prima le coppie e poi i gruppi per il ballo. Il suono creava la danza, il silenzio infatti non avrebbe portato a nessun incontro. Il ballo sardo, considerato

⁸¹⁸ Tra i testi più significativi sull'argomento si veda Franciscu Sedda, *Tradurre la tradizione. Sardegna: su ballu, i corpi, la cultura*, Meltemi, Roma 2003.

⁸¹⁹ Cfr. A. Deiana, *Traiettorie del filologicamente corretto. Il campo del folklore nell'operato di un maestro contemporaneo delle danze sarde*, in «Archivio antropologico mediterraneo», Anno XXI, n. 20 (1), 2018.

⁸²⁰ Un momento ludico di incontro con il ballo sardo tra danzatori, ospiti coro e maestro nel video online: <https://youtu.be/g8Iz6MIFf40>

patrimonio culturale della Sardegna e menzionato come tale in molti documenti e studi contemporanei, sebbene in molti paesi sopravviva durante le feste, soprattutto religiose, e venga ancora danzato da giovani e anziani, assume oggi un carattere assolutamente residuale nella vita della comunità. Il tempo per la danza che fino a pochi decenni fa aveva resistito alle sovrapposizioni culturali e anche alla mortificazione e svalutazione della lingua e della tradizione sarda perpetrata dal regime fascista, sembra oggi destinato a scomparire o al più ad essere relegato a pochi momenti che sopravvivono soprattutto grazie al sentimento religioso, molto radicato nell'isola. La Festa in onore di Sant'Efisio a Cagliari, è a tutti gli effetti un esempio in questo senso: un evento religioso, che ha saputo salvaguardare la sacralità dei ritmi e dei gesti della tradizione resistendo, per ora, alla caduta nel mero folklorismo.

In eventi come questo, non l'unico in Sardegna, ma forse uno dei più noti e significativi insieme alla 'Cerimonia dei Candelieri' a Sassari, al 'Carnevale di Mamoiada', alla Corsa degli Scalzi a Cabras⁸²¹ e altri, ecco che la danza riappare, acquista nuovamente il suo spazio di dignità. Non capita di rado che coloro che hanno sfilato in costume per la via Roma si riuniscono in cerchio in alcuni momenti della processione e accompagnati dal suono delle launeddas o degli organetti diano di nuovo vita a *Su ballu tundu*. Ma questi spazi assolutamente limitati nello spazio e nel tempo delle feste più importanti della tradizione, non possono essere assunti quali testimonianze di una pratica diffusa, com'era in un tempo ormai andato, anche se in diversi paesi si assiste a una certa ripresa del ballo da parte della popolazione giovane. Le descrizioni 'bucoliche' che ancora si leggono in diversi articoli e in anche pubblicazioni di rilievo⁸²² appaiono dunque lontane da ciò che significa oggi la danza sarda per le comunità. Per quanto si è potuto constatare nel periodo di residenza e ricerca presso il comune di Belvì, certo non rappresentativo di tutta l'isola, ma che può comunque annoverarsi tra le realtà dell'isola

⁸²¹ La *Corsa degli scalzi*, processione in onore di San Salvatore, si celebra il primo fine settimana di settembre a Cabras, paese nella costa centro-occidentale della Sardegna (Or). Cfr. online: <https://www.corsadegliscalzi.it/>.

⁸²² Nel documento, *Arcipelago mediterraneo. La Sardegna*, Gangemi Editore, Roma 2012, risultato delle ricerche effettuate nell'ambito del progetto di ricerca omonimo finanziato da Comunità Europea, Ministero per i Beni culturali e Museo Nazionale delle Arti e Tradizioni Popolari e dall'Istituto Centrale per la Demotnoantropologia, che '*vede coinvolte tre importanti realtà insulari del Mediterraneo – Sardegna, Corsica, Elba – ed i loro straordinari patrimoni culturali*', si legge a p. 77 :“La festa in Sardegna - ovunque essa sia - finisce per far accorrere tutti nella piazza in attesa di potersi insieme allacciare e - al ritmo della musica, passo dopo passo - godere del ricco repertorio di danza” e ancora a p. 78:“In ogni piazza, nelle giornate di festa le persone si avvicinano, si lasciano coinvolgere dalla musica, si uniscono lentamente in catene allacciate, a piccoli gruppi, a coppie e scivolano con disinvoltura nel turbine dei balli [...]. Su ballu tundu, su passu torrau, su ballu campidanesu sono ormai un patrimonio comune spesso condiviso e presente nelle piazze, quando al suono delle launeddas o della fisarmonica, ci si riunisce in occasione di una festa patronale o in attesa nella veglia prima del festeggiamento”.

più curate dal punto di vista del patrimonio culturale e ambientale, è di tutta evidenza che *Su Ballu*, non appartenga più alle pratiche condivise dalla popolazione, neppure nelle giornate di festa. Non si balla più né in piazza né fuori dalla chiesa come si usava fare fino a pochi decenni fa. Il ballo sardo è ormai un evento straordinario e sempre limitato a momenti organizzati: non è più evento spontaneo o quotidiano anche perché è sempre più difficile trovare chi suoni l'organetto, strumento di accompagnamento tradizionale nella zona della Barbagia belviese. Se non si tratta di una festa particolare, magari collegata a un evento gastronomico, difficilmente le persone si riuniscono in piazza per ballare. Anche in queste occasioni lo spazio lasciato al ballo è molto ridotto, una breve pausa tra le tante proposte della festa. Il suono della fisarmonica soccombe quasi sempre, soffocato da musiche pop e disco amplificate a dismisura che accompagnano proposte ludiche prese in prestito da modelli di intrattenimento televisivo stile 'centro vacanze'. La poca cura nelle proposte di intrattenimento impedisce che si possa alimentare, invece, quella comunicazione sensibile di corpi che si incontrano per riunirsi nel cerchio rituale della danza, affinché il cerchio e il contatto tra i corpi nella danza generi quell'*essere-in-comune come affetto*⁸²³, che come invocato da Nancy dovrebbe fondare la vita di una comunità *inoperosa* e vitale.

La mercificazione dello svago prende purtroppo il sopravvento, per incuria, più che per reale consapevolezza, producendo, tra l'altro, ben poco divertimento. Proprio da questa constatazione è nata la necessità, condivisa con l'amministrazione e la tutoria del progetto, di attivare proposte di incontro dove praticare la danza sarda in un'ottica ludica e di condivisione dove con l'aiuto degli anziani si potessero ricordare e ripraticare i diversi passi e ritmi della danza. La proposta di incontrarsi la sera in piazza dopo cena o nelle serate estive per danzare insieme è stata accolta con entusiasmo dalla popolazione anche se l'organizzazione di tali incontri non è stata semplice. Le abitudini e la sedentarietà hanno prevalso grandemente sull'entusiasmo iniziale. Il piacere di danzare era ormai dimenticato, sostituito dalla televisione, dall'incontro al bar, dalla *pizzata* familiare. Per ovviare a questa inerzia si è pensato che valesse tentare altre strade. Abbiamo pensato a un coinvolgimento *per contagio* che risvegliasse o portasse a conoscenza nuove possibilità di danzare insieme in piazza. Approfittando della presenza degli artisti collaboratori del progetto, abbiamo iniziato a frequentare la piazza ogni sera

⁸²³ J.-L. Nancy, *La comunità inoperosa*, cit., p. 11: "dovremo riprendere in un senso tutto nuovo la questione dell'essere-in-comune come affetto, o forse la questione dell'affetto come 'luogo' dell'*in-comune*".

e cominciato, così, a riproporre noi ‘stranieri’ *sa danza*, coinvolgendo pian piano le persone di passaggio.

Con sorpresa, dopo il primo giorno di questo *esperimento*, il bar della piazza ha voltato la sua cassa acustica verso l'esterno e cominciato a suonare brani di musica tradizionale per accompagnarci. Questo fatto ha naturalmente richiamato l'attenzione dei passanti e così per brevi tratti della serata e per alcuni giorni, si è riusciti a coinvolgere diverse persone, di tutte le età, permettendoci di domandare loro quali passi conoscessero o ricordassero, attivando, così, un laboratorio estemporaneo di danze tradizionali, nella più assoluta libertà esecutiva, senza porsi troppi problemi di ricostruzione filologica dei passi. Ognuno si è sentito libero di proporre, insegnare, apprendere, riapprendere e condividere stili e ritmi diversi. La danza sarda era di nuovo presente e viva nella quotidianità dei corpi in cui si animava portando nuova gioia di condivisione. Portare ‘la festa’ nella quotidianità’: questo uno dei propositi delle attività di questa ricerca. Ci accordiamo, ancora una volta, con il filosofo B.-C. Han⁸²⁴ nel considerare quello della ‘festa’ il tempo umano per eccellenza, un tempo dove ogni *negotium* si sospende, per generare una forza endogena aperta e foriera di nuove dimensioni di sviluppo sociale ed economico che non si sottometta a processi massificanti. Le dinamiche mosse dai sistemi di sviluppo capitalista invece muovono, al contrario, dalla mercificazione di tutte le manifestazioni culturali di una comunità. Si parte dalla convinzione che ogni aspetto della tradizione debba essere reso un ‘prodotto’ da vendere e monetizzare. Nella convinzione che solo la spettacolarizzazione, anche delle feste a carattere religioso, possa attirare il turismo, il capitalismo mercifica anche la festa. Si alimenta così un turismo bulimico, affamato di compravendita, di possesso, di cibo. Sfruttare e incrementare questo appetito sembra essere per la politica odierna l'unica via percorribile per riattivare l'economia di un paese.

Così facendo non si fa altro, invece, che accelerare il consumarsi della specificità culturale producendo il dissolversi di ogni sottile differenza che appartiene a ciascun luogo a ciascuna lingua, a ciascuna danza, canto, poesia, in modo diverso. La brama di profitto, di vendita, di sfruttamento di ogni specificità, non fa altro che cancellare la bellezza, il senso, la sacralità, il segreto che ogni comunità porta con sé e che dovrebbe essere protetto dall'avidità di una brama sempre più affannosa del nuovo, del ‘pittresco’ e dell’‘autentico’.

⁸²⁴ B.-C. Han, *La scomparsa dei riti*, cit., pp. 53-66.

Pensare al turismo in questa forma non può che produrre la consumazione di ogni particolarità, di ogni sfumatura, di ogni ricchezza che appartiene, invece, solo al tempo dello stare, dell'assaporare con calma, dell'approssimarsi con delicatezza, con rispetto, con senso dell'ospitalità a ciò che un luogo, un paese, una comunità offre.

4.6.b La potenza dei corpi vibranti nel canto: il coro femminile di Belvì

Tra le associazioni che si occupano di attività culturali nel paese, sicuramente la più attiva e significativa, è quella del coro femminile '*Stella Splendens*', fiore all'occhiello del paese. Il gruppo guidato dal maestro Gigi Oliva⁸²⁵, dopo un intenso periodo di formazione durato tre anni, assimilabile a un corso di formazione accademica, ha oggi raggiunto un ottimo livello artistico e professionale. Il coro che si riunisce settimanalmente per le prove, ha all'attivo una densa attività concertistica in territorio regionale, con un repertorio che spazia dalla tradizione corale sarda a quella medievale.

Avendo avuto modo di assistere a diversi concerti ho potuto percepire quanto la tradizione musicale così coltivata possa veramente rappresentare uno dei modi possibili di mantenere viva, senza chiusure folkloristiche, la cultura del paese.

Il lavoro accurato di studio dei canti della tradizione, con particolare attenzione alla sonorità locale, fa sì che si perpetui non solo la peculiare vocalità femminile della tradizione, ma anche che si mantenga viva la potenza, la sacralità e la vitalità di cui sono espressione.

L'ascolto dei rosari cantati, in modo particolare, anche se eseguiti in contesti non strettamente religiosi, conduce verso un 'altrove' religioso capace di risvegliare sentimenti profondissimi e ancestrali. Si materializza, nelle parole, nelle vibrazioni, nelle posture, nei respiri delle cantanti un mondo vivo, ancora capace di *religere*, di evocare e di fortificare. Il dolore cantato, richiamato, vissuto nei canti dell'antico rosario diviene strumento di conoscenza, di crescita, di rinforzo, ma anche di speranza e di vita. Si attraversa nel canto un viaggio doloroso che porta dalla morte alla vita e ogni volta riaffermando la sua funzione catartica di salvezza e di sorellanza che coinvolge gli astanti.

Avvolti dalla ripetizione quasi ossessiva della lode ai nomi di Maria, di Gesù e di Giuseppe, come un *mantra* che invoca alla sacralità della famiglia e della Madre dolorosa

⁸²⁵ Luigi Oliva, etnomusicologo, docente di 'Strumenti e canto delle tradizioni musicali della Sardegna' e 'Prassi di creazione estemporanea nelle culture tradizionali', presso il Conservatorio G. P. da Palestrina di Cagliari.

per eccellenza, “*Mater dolorosa, Mater santissima*”, attraversando un cammino di dolore assoluto, siamo sospinti al di là del mondo terreno, per ritrovarci poi, come svuotati e alleggeriti da ogni pena.

La performance che rimette in gioco una pratica antica, quotidiana e spontanea della vita religiosa di un tempo lontano, non vanifica il senso del sacro attraverso la sua ripetizione sapiente, bensì lo ricrea e lo rigenera per riportarlo al qui ed ora del nostro laico presente. Conservando tutta la sua potenza catartica, quale via di attraversamento e superamento del dolore universale, la pratica artistica si presenta dunque come strumento vivo e attivo di rimessa in moto di sentimenti ed emozioni che dai corpi vibranti delle cantanti passano, per un processo di *empatia cinestesica*, ai corpi di chi ascolta e partecipa del loro sentire appassionato.

La preghiera cantata delle donne è ieratica, ma non statica, la vibrazione è tutta interiore ma visibile e percepibile nelle ondulazioni e nelle variazioni vocali. I più affascinanti sono i rosari non armonici, dove le voci si compongono senza omologazione e dove i timbri ancestrali riemergono in vocalità a volte stridule, a volte gutturali e roche, che possono apparire stonate o esagerate per orecchie abituate alla classicità. Ma come insegna Giovanna Marini⁸²⁶, queste sono le voci vere di corporeità che esprimono tutta l'appartenenza e il legame con la terra, la lingua e la cultura d'origine e per questo sono così forti e comunicative. Segni di memorie antiche che trapelano dal corpo, da una certa conformazione delle corde vocali appresa nella prima infanzia, anche quando la voce è stata poi oggetto di educazione e impostazione sonora secondo gli studi classici e accademici. Così come il movimento del corpo, i passi della danza sarda, ritornano nei corpi di chi è nato in questa terra malgrado la sovrapposizione di altri apprendimenti, così le voci riappaiono in tutta la loro ancestrale qualità per richiamarci indietro, ma anche e soprattutto per ridarci solidità nel presente.

Tornare a far vibrare le voci e i corpi secondo i ritmi della terra in cui si è nati o si vive è un modo, non per affermare rigide chiusure identitarie, bensì per ricostituire legami mobili, danzanti e risonanti, capaci di creare nello *scarto*⁸²⁷ con le altre culture sovrappostesi nel tempo, arrivate anche da terre lontane, un dialogo creativo e generativo di *comunanza*.

Non serve programmare la conservazione delle tradizioni, riesumando festività perdute o improbabili riti millenari da mostrare alle sagre, basta riprendere il canto e la

⁸²⁶ Giovanna Marini (1937- 2024), è stata una cantautrice e una rinomata ricercatrice etnomusicale italiana.

⁸²⁷ Cfr. F. Jullien, *L'identità culturale non esiste*, cit.

danza, anche nelle forme più semplici, e rimettere i corpi in vibrazione. Nella profondità del corpo, nelle tonalità della lingua nativa, nella postura e nei gesti ritroviamo la nostra origine ontogenetica e filogenetica ripercorrendo il tempo della nostra esistenza e di quella dell'intera umanità.

La tradizione e l'*identità*, scorrono nei nostri corpi come linfa vitale che ci accompagna nella creazione di nuove forme, di nuovi sguardi, di nuova arte.

Tutte le molteplici arti hanno infatti questo compito primario, quello di inaugurare sempre *nuovi inizi*, nuovi cominciamenti che crescono nello spazio lasciato dalla fine di quelle che le hanno precedute⁸²⁸. Una linfa ci accompagna, parafrasando le parole di Nancy⁸²⁹, verso altri viaggi, verso un altrove il cui centro non è mai raggiungibile.

Attraverso i canti e le preghiere nelle processioni la religiosità riacquista un senso materico e tangibile. Il passo cadenzato e la respirazione affranta che ricorda quella del pianto, segnano, nella litania lenta e dolorosa un percorso di attraversamento e liberazione dal dolore. La rievocazione cruda e a tratti violenta del dolore della Madre di Dio e della sua immensa *pietas* nell'ultimo abbraccio al figlio depresso dalla croce, sono vissuti, ogni volta, attraverso il canto, nei corpi che sussultano e patiscono lo stesso dolore.

Alla fine, con l'ultimo *amen*, nel silenzio che appare in tutta la sua profonda intensità, avviene la catarsi, generando una sensazione di libertà e di leggerezza nei cuori di chi ha preso parte al rito o al concerto. Il corpo, spossato ed esausto si placa e si sente pronto per rinascere e ricominciare con speranza rinnovata.

Il senso della perpetuazione di queste celebrazioni sta tutto in questa necessità umana di rinnovare, stando insieme, il senso del cammino dell'esistenza. Questo è lo stesso scopo che si persegue con le azioni performative e con le pratiche artistiche o *somaestetiche*, riprendendo il termine shustermaniano, dove si cerca di ricreare momenti di compresenza sensibile capace di innestare processi di svuotamento che conducono all'acquisizione di nuova pienezza interiore che rivitalizza la nostra umanità, aprendoci senza forzature alla comprensione dell'Altro. Le arti mettono in gioco le espressioni più profonde, il nostro essere corporeità senziente che comunica al di là della parola, o meglio al di là del senso letterale della parola.

Con i loro canti infatti le donne del coro, sebbene non tutte praticanti e frequentanti la chiesa, attivano e perpetuano una ritualità forte che mantiene viva una dimensione sensibile e spirituale che arricchisce e accresce il senso di appartenenza e di vitalità di una

⁸²⁸ F. Ferrari, J.-L. Nancy, *La fin des fins*, Kimé, Paris 2018.

⁸²⁹ Ivi, p. 33. "Comme dans un voyage sans fin, vers un centre qui nous échappe".

cultura antica e unica che contribuisce alla bellezza e alla varietà del mondo. Sarebbe dunque importante promuoverne lo sviluppo promuovendone la partecipazione (attualmente le componenti sono solo sette), anche attraverso l'offerta di percorsi specifici per le bambine e le ragazze e aprendo anche alla componente maschile che potrebbe integrarsi apportando alle sonorità femminili il contributo della tradizione tenorile ancora rigidamente separato per genere.

Il coro femminile è sicuramente una forza per il paese in quanto le sue componenti, fortemente motivate, si dedicano alla promozione di numerosi eventi culturali, partecipando in prima persona alle attività proposte in paese e facendosi loro stesse promotrici di eventi.

Bisognerebbe, però, sostenere e alimentare la potenzialità delle stesse coriste che potrebbero dedicarsi alla formazione delle e dei più giovani, seguendo loro stesse percorsi di specializzazione per fare di questa forma di canto unica, patrimonio di tutta la comunità, una risorsa e una base forte nei processi di *empowerment* culturale del paese.

L'associazione potrebbe uscire da un ambito strettamente privato e amatoriale e confluire quindi in un ampio progetto culturale e pedagogico che, coinvolgendo diversi ambiti artistici, educativi e formativi, darebbe vita a un paese interamente votato all'arte.

Capitolo quinto

Da Belvì alla Costa Rica

5.1 Sei mesi di danza e ricerca in Costa Rica

Lasciare Belvì e intraprendere un viaggio oltreoceano per arrivare per la prima volta in America, in Costa Rica, una terra lontana considerata tra le più *felici*⁸³⁰ del globo, ha significato poter riflettere ancora più profondamente su cosa significhi ‘contemporaneità’ relativamente alle arti e alla danza nel mondo globalizzato e approfondire la riflessione/domanda su che cosa, qualora esista, possa accomunare in senso universale le danze del mondo.

Il confronto con una cultura ‘post coloniale’ che ha assorbito massivamente i canoni estetici occidentali, poterne osservare le incongruenze, le particolarità unitamente alle fragilità e alla forza di un’arte umanamente incarnata, osservare i segni che le culture hanno lasciato nei corpi, ha costituito un importante collegamento e approfondimento con i temi che hanno interessato l’indagine sul movimento e la danza in Sardegna.

La ricerca si è svolta prevalentemente all’interno del Dipartimento Danza dell’Università Nazionale che festeggiava proprio nel 2023 il cinquantenario dalla fondazione⁸³¹. L’Università Nazionale consta di sei poli dislocati in diverse regioni del Costa Rica. Il dipartimento della danza, fondato nel 1974, si trova nella sede centrale, situata a Heredia, uno dei vasti quartieri/province che costituiscono la capitale San José

⁸³⁰ Il Costa Rica è considerato uno dei Paesi più stabili dal punto di vista politico dell’America centrale. Esso si contraddistingue altresì per la peculiarità di avere abolito l’esercito alla fine della Seconda guerra mondiale, tanto da essere denominato “la Svizzera del Centro America”. Il principio di neutralità promosso dal Paese ha permesso una buona crescita economica e una generale stabilità. È noto che il paese possiede una *filosofia di vita* improntata alla serenità e alla pace, espressa emblematicamente nella forma generalizzata di saluto ‘Pura vida!’. Questa apparente aderenza pacifica e grata alla vita, nasconde però anche risvolti molto violenti legati a una cultura fortemente ‘machista’, soprattutto per quanto riguarda la violenza di genere in ambito familiare.

⁸³¹ L’Università Nazionale del Costa Rica nasce nel 1973, sull’onda dei movimenti di trasformazione sociale e di riforma che come in Europa e negli USA si estendevano largamente in America Latina chiedendo innanzitutto l’estensione dell’educazione e dell’istruzione a tutti i settori della popolazione, soprattutto per le fasce più povere delle zone rurali. L’aggettivo ‘Necessaria’ accompagna fin dalla sua fondazione il nome di questa prima università nazionale, riferendosi proprio a questa forte spinta di rivendicazione democratica per la giustizia sociale. Fu proprio il promotore e fondatore dell’università Benjamín Núñez a dare l’avvio a questa denominazione nel suo discorso di insediamento "In questo compito ci siamo preoccupati non tanto di concepire e costruire un’università come tante, ma di dare al Paese un’Università Necessaria che, impegnandosi efficacemente nella realtà nazionale, possa servire a realizzare un destino storico di prosperità, giustizia e libertà". Questo indirizzo a forte valenza popolare si mantiene con tutta la sua forza rivelandosi oggi più che mai ‘necessario’ in un paese che seppur fondato su basi democratiche solide soffre per una disegualianza economica e sociale molto forte. Cfr. <https://www.danza.una.ac.cr/index.php>

ed è inserito nel sistema universitario dove diverse discipline convivono nello stesso *campus* dislocate in un'ampia zona collinare ricca di vegetazione nel cuore del centro abitato. L'impostazione della *Escuela de danza* è a indirizzo moderno e contemporaneo, con una forte impronta della *scuola* europea, in particolare di quella tedesca. L'influenza della danza moderna mitteleuropea e nello specifico del *teatro danza* tedesco in terra costaricana, si deve, oltre alle numerose tournée nelle Americhe della compagnia Kurt Jooss⁸³² già dalla prima metà del novecento, alla frequente visita e permanenza di danzatori e maestri della scuola tedesca di Essen. La presenza più assidua è stata quella del maestro Hans Züllig⁸³³, più volte ospite della Compagnia Nazionale di Danza e dell'Università Nazionale. Grazie al suo insegnamento e al suo sostegno molti danzatori e danzatrici costaricani hanno potuto recarsi in Germania per completare i loro studi alla Folkwang Hochschule für Tanz di Essen. Il legame con la coreutica tedesca è sicuramente un aspetto che ha favorito lo svolgersi di questa ricerca⁸³⁴: la grande sintonia professionale con i docenti che hanno accompagnato il processo creativo è stata favorita probabilmente anche dal condividere la stessa matrice artistica. Il progetto si è sviluppato nell'ambito del programma di estensione didattico-formativa della compagnia UNADJ (Universidad Nacional Danza Joven), che prepara i danzatori alla vita professionale di palcoscenico, all'insegnamento e all'arte della coreografia, compiendo allo stesso tempo un'azione pedagogica di diffusione della cultura della danza nel territorio nazionale.

L'esperienza coreografica e formativa con la UNADJ⁸³⁵, che si è svolta tra marzo e giugno 2023 ha certamente rappresentato la parte più densa e significativa del lavoro di

⁸³² Si veda al par. 1.4.i

⁸³³ Hans Züllig (1914-1992), danzatore e maestro, allievo diretto di K. Jooss e S. Leeder, è stato direttore della Folkwanghochschule dal '69 all' '83.

⁸³⁴ Come già sottolineato precedentemente il progetto di questa ricerca è stato fin dall'inizio condiviso nei suoi intenti con il prof. Seas Araya, già danzatore della compagnia Pina Bausch, collega anche lui formatosi alla Folkwang Universität di Essen.

⁸³⁵ Come si legge nel sito dell'università: "L'UNADJ è uno spazio per la pratica scenica degli studenti della scuola e degli operatori della danza provenienti da ambienti artistici nazionali e internazionali. La partecipazione degli studenti volontaria, ogni partecipante gode di una borsa di studio. L'UNADJ è uno spazio per la ricerca artistica, l'insegnamento, la divulgazione e la produzione dell'arte del movimento e la sua diffusione nel Campus Universitario di Heredia, nelle Sedi Regionali e nel resto del territorio nazionale e internazionale. Uno dei suoi obiettivi è creare e produrre nuove composizioni di danza e recuperare opere che hanno fatto parte del repertorio di danza dell'unità accademica. [...] Il progetto sviluppa una ricerca sui processi di creazione coreografica che integrano la formazione e lo sviluppo delle possibilità tecnico-espressive di ogni partecipante [...] facilita la pratica professionale del palcoscenico, l'acquisizione di nuove conoscenze artistiche e incoraggia lezioni e laboratori per integrare la formazione artistica dei partecipanti [...] facilita la pratica professionale del palcoscenico, l'acquisizione di nuove conoscenze artistiche e promuove corsi e laboratori per completare la formazione artistica dei partecipanti. Il suo lavoro di sensibilizzazione e divulgazione si svolge a livello nazionale e internazionale, proiettando il suo repertorio coreografico sia nei teatri che in spazi non convenzionali; attraverso le sue attività: workshop, presentazioni, conferenze e forum, promuove lo scambio con le comunità (bambini, adolescenti, adulti anziani, insegnanti di scuole e università) per diffondere la capacità delle arti come fonte di auto-conoscenza, salute e benessere delle persone. Nel suo lavoro di gestione e produzione artistica, UNADJ

ricerca svolto presso l'Università Nazionale. Avere il privilegio di poter lavorare con un gruppo di più di venti danzatrici e danzatori ha permesso di sviluppare, da una prospettiva performativa, teatrale e professionale, i temi della ricerca che riguardano il *muovere danzante* quale motore e generatore di nuove forme di coesione sociale e sviluppo.

L'indagine sul 'danzante' quale categoria pedagogico-filosofica che volge, e non solo metaforicamente, le sue potenzialità plastiche, cinetiche, tattili all'ambito della formazione e dell'educazione in generale, come pratica di consapevolezza e cura di sé nel mondo dell'esistenza, nel tempo quotidiano, ha avuto occasione di aprirsi, nel contesto di un'alta formazione professionale, a una più ampia riflessione sul senso della creazione e della formazione all'arte coreutica oggi, soprattutto riguardo al valore politico e sociale della danza nella società.

5.1.a Il carattere sociale e filosofico del danzare insieme: l'esperienza formativa e creativa con il gruppo universitario 'UNA Danza Joven'

L'impostazione del progetto si è avvalsa della preziosa collaborazione del collega Rodolfo Seas Araya⁸³⁶, con cui si sono aperte e sviluppate alcune delle riflessioni di questa tesi riguardo al senso della formazione coreutica oggi e delle implicazioni etiche, politiche e sociali che questa comporta.

Ripensando agli anni della nostra formazione e alla nostra condizione di giovani danzatori tra la seconda metà degli anni '80 e la fine degli anni '90 del secolo scorso, in cui la danza contemporanea godeva di una diffusione notevole, almeno per quanto riguarda il mondo 'occidentale' e trovava casa in molti teatri europei, così da offrire diversificati sbocchi professionali, il confronto con la situazione attuale appare desolante.

Se per noi, infatti, poteva avere avuto senso studiare e approfondire molteplici tecniche e stili coreutici per prepararci a sostenere le audizioni bandite dai numerosi teatri e compagnie dell'epoca, oggi che queste opportunità sono quasi del tutto inesistenti, la formazione tradizionalmente intesa appare incongruente e obsoleta. Ci siamo chiesti se

stringe alleanze strategiche inter istituzionali attraverso specifici accordi di coproduzione, per la produzione e la diffusione delle sue attività, nonché per sviluppare i processi di ricerca artistico-accademica sia dal punto di vista creativo-espressivo che tecnologico". In <https://www.danza.una.ac.cr/index.php/unadj>. (traduzione della scrivente).

⁸³⁶ Il prof. Seas Araya, già direttore di Dipartimento Danza dell'Università Nazionale del Costa Rica, docente di tecnica e coreografia, è stato il promotore e fondatore della UNADJ di cui è stato coordinatore artistico insieme al prof. Fito Guevara Morales. Dal marzo 2023, essendosi ritirato in pensione, il suo ruolo è stato assunto dalla prof.ssa Vicky Cortes Ramon, anche lei danzatrice e coreografa di livello internazionale già danzatrice del Folkwang Tanz Studio di Essen.

abbia ancora senso parlare di formazione alla danza da palcoscenico, *Bühnentanz*, come ancora si definisce in lingua tedesca il percorso di studi in danza professionale, visto che oggi l'arte coreutica abita sempre meno il teatro in senso tradizionale, e per chi oggi si formi professionalmente, anche in una scuola prestigiosa, le possibilità di lavorare in condizioni adeguate e sostenibili sono davvero esigue: spesso le proposte 'più allettanti' si riducono alla partecipazione a qualche show televisivo.

Formarsi come danzatrici e danzatori significa, dunque, oggi più che mai, affacciarsi su un futuro estremamente precario e incerto. Anche in Francia e Germania, i due stati che più hanno investito nella danza negli ultimi decenni del Novecento, oggi le possibilità di lavoro per questa categoria di artiste e artisti si sono drasticamente ridotte.

A questo destino non sfugge il Costa Rica che conta pochissime compagnie finanziate, con un numero di componenti molto esiguo, in genere non superiore alle cinque o sei persone.

Per questo è ancora più necessario ripensare all'orientamento e al senso della formazione dei danzatori. Non è più sufficiente pensare a una formazione per il palcoscenico teatrale, la danza ormai si apre a molteplici dimensioni performative dove il pubblico non si considera più come un'entità distante, tantomeno statica e passiva.

L'arte della danza declinata nelle forme performative *site-specific* e mille altre forme di teatro e danza contemporanea lo testimoniano. Ma quando pensiamo che la formazione dei danzatori debba cambiare per offrire nuove prospettive, non ci riferiamo solo al fatto che ci si debba preparare ad altri tipi di spazi e di modalità performative, ma piuttosto che si debba promuovere una nuova visione della danza, che si fondi sulla riflessione filosofica, estetica, sociale e artistica contemporanea, ampliandola e arricchendola.

Si impone, a nostro avviso, un cambiamento di paradigma e una nuova postura epistemologica nella proposta formativa della danza professionale. Bisogna trovare nuove strade per la danza e ripensarla come arte umanistica in senso lato, volta alla formazione di persone che oltre ad essere capaci di sviluppare il proprio percorso creativo e indipendente, sappiano farsi promotrici di nuove posture etiche, estetiche e pedagogiche.

L'arte della danza come disciplina pratico-teorica dovrebbe contribuire alla formazione di *filosofi del movimento*, persone, cioè, che sappiano agire e contribuire attivamente allo sviluppo di una società democratica, inclusiva, accessibile e rispettosa dei diritti e delle diversità di ogni persona. La ricchezza di possibilità che la danza offre

in termini di presenza, sensibilità e capacità di muoversi nello spazio dell'esistenza è di per sé promotrice di azione etica, estetica e politica.

Le danzatrici e i danzatori possono comunicare e suscitare nuove possibilità umane di convivenza e relazione, non solo nel coinvolgimento diretto con il pubblico e con le persone con cui condividono pratiche di danza, ma anche semplicemente con l'esempio del proprio atteggiamento sensibile nei confronti del mondo. Se con Nancy possiamo affermare che il senso dell'esistenza è il corpo, la persona che danza, attraverso il suo modo di essere, sia sul palco che nella vita quotidiana, è testimone di questo senso.

Attraverso quella forma di empatia corporea/*cinestesica*⁸³⁷ che la danza produce è possibile mostrare un'altra possibilità di agire con il corpo nel mondo.

Non ci si dovrebbe più formare esclusivamente per diventare superlative/i artiste/i del movimento, ma per divenire messaggeri di nuova sensibilità e diffondere nuove posture per essere nel mondo.

Il corpo plastico della persona che danza si estende per mettere *in comune* nuovi sguardi sull'esistenza, nuove capacità mobili e tattili per trasformare e riconfigurare lo spazio dell'esistenza.

Si dovrebbe pensare quindi alla formazione di danzatrici e danzatori che in qualità di filosofi-antropologi-educatori si facciano portatori di azioni volte alla costituzione di 'comunità inoperose' per dirla ancora con Nancy, che con passo leggero segnino tracce fluttuanti ed elastiche nello *spaziotempo* del vivere, inteso come *essere-in-comune come affetto*⁸³⁸.

Soprattutto pensiamo che la danza debba avere, oggi, sempre meno a che fare con la sua 'spettacolarizzazione', poiché su questo aspetto altri e potenti dispositivi mediatici sono messi in atto, e che debba invece intensificare gli aspetti della sperimentazione performativa dal vivo, che la mettano sempre e ancora più in comunicazione con l'esistenza, le altre arti e la società. Insomma che la danza sviluppi ancor più radicalmente la sua potenzialità comunicativa e la sua capacità creativa e immaginativa, quale fucina di nuove idee, nuovi spazi e nuove possibilità vitali.

In continuità con i presupposti alla base del progetto pedagogico della Compagnia universitaria⁸³⁹, il lavoro di ricerca coreografica sviluppato nell'ambito di questa ricerca

⁸³⁷ Sulla definizione di 'empatia cinestesica' si veda al par. 3.5.

⁸³⁸ J.-L. Nancy, *La comunità inoperosa*, cit., p. 11: "dovremo riprendere in un senso tutto nuovo la questione dell'essere-in-comune come affetto, o forse la questione dell'affetto come 'luogo' dell'*in-comune*".

⁸³⁹ Come specificato dal prof. Seas Araya, la compagnia UNADJ "nei suoi 20 anni di esistenza (2003-2023) ha sviluppato un'idea della danza quale ricerca pratica e teorica sempre aperta, in cui i processi creativi proposti di volta in volta dai coreografi invitati, devono tener conto degli aspetti soggettivi dell'esperienza,

ha voluto dare forza e sviluppo a un'idea della danza come dimensione formativa che non solo prepari ad affrontare le sfide di processi creativi sempre più complessi dal punto di vista tecnico e interpretativo, richiesti dalla scena performativa contemporanea, ma che soprattutto, coltivando e intensificando del danzatore e della danzatrice gli aspetti della propria e singolare esperienza esistenziale e professionale, non si chiuda in un lavoro 'individualistico', ma si apra verso nuove possibilità creative fondate su valori di solidarietà e condivisione. Soprattutto è essenziale rispondere a quella che si pone come dimensione fondamentale della formazione e dell'attività performativa dalla UNA: la divulgazione della danza fuori delle mura dell'Accademia, attraverso la diffusione delle 'produzioni' della compagnia nel territorio regionale e nazionale, quale *materiale* vitale e umano ad alto tasso di sensibilità emotiva e relazionale. L'incontro con la società, nelle sue variegata sfaccettature economiche, etniche e generazionali diviene infatti azione etica e politica che l'arte della danza *muove*, generando nuova conoscenza e dialogo tra le arti, le culture e le popolazioni.

Il lavoro è stato dunque impostato secondo una traiettoria divergente rispetto a quello di una compagnia tradizionale dove il lavoro è rigidamente strutturato in senso gerarchico. Si è voluto fin dai primi incontri tenersi ben lontani dall'idea del danzatore quale operaio del movimento che esegue e realizza le richieste di una/un coreografo, per inaugurare, invece, una modalità di creazione condivisa in cui ciascuna e ciascuno fosse autore e creatore del proprio movimento e allo stesso tempo coautore dell'intero progetto.

Cercare nuove modalità di lavoro, dove il lavoro creativo non sia prerogativa di uno solo, ma dove ciascuno possa contribuire alla propria e altrui crescita artistica in senso globale, è stata l'urgenza estetica e pedagogico-didattica da cui siamo partiti. Si è voluto operare in un'ottica di coinvolgimento, apertura e rispetto per l'apporto personale di ciascuna e ciascun danzatore e considerare il gruppo di lavoro quale luogo di sperimentazione per un nuovo *essere-in-comune* aperto e osmotico dove ciascuno elaborasse e sviluppasse il proprio sé, senza prescindere dal dialogo con l'altro, e con l'ambiente circostante. Una fucina di sperimentazione sociale, creativa e attiva il cui operare potesse riflettere una postura pedagogica votata alla condivisione e alla valorizzazione di ogni singolare contributo.

dell'estetica, del contesto e della conoscenza incarnata dei danzatori, oltreché sapersi aprire e confrontare con altre discipline artistiche, in un'ottica di ampliamento e integrazione dei diversi linguaggi artistici".

5.1.b Il progetto coreografico ‘*Indicios partes extra partes*’



Foto di Esteban Chinchilla

Ci vorrebbe un *corpus*: un catalogo invece di un logos, l’enumerazione di un logos empirico, privo di ragione trascendentale, una lista raccolta qua e là, aleatoria nel suo ordine e nella sua completezza, una recitazione successiva di parti e di pezzi, *partes extra partes*, una giustapposizione senza articolazione, una varietà, una mescolanza, né esplosa né implosa, dall’ordine vago, sempre estendibile...⁸⁴⁰.

Jean-Luc Nancy

La creazione ‘*Indicios partes extra partes*’ già dal nome dichiara il suo legame con il lavoro performativo realizzato a Belvì. L’espressione ‘*partes extra partes*’ di cui già si è spiegata l’origine, è preceduta dalla parola ‘indizi’, parola che compare nel titolo di una pubblicazione di Nancy⁸⁴¹ che è stata oggetto di studio con le/gli studenti: una fonte di grande ispirazione e di accompagnamento per la ricerca di quelle *tracce danzanti* che collegano, nel corpo, l’umanità tutta nella sua singolarità pluralità.

La coreografia nasce infatti dall’esplorazione del movimento a partire dal ‘corpo’ quale sistema interagente dove sensibilità, emotività e pensiero si compenetrano. Si è trattato di far emergere le forme primarie e originarie del movimento, che ogni singola parte del corpo porta con sé per portare l’attenzione sulla bellezza della scoperta di un danzare connaturato al corpo. Allo stesso tempo si sono esplorate le dinamiche che

⁸⁴⁰ J.-L. Nancy, *Corpus*, cit., p. 45.

⁸⁴¹ J.-L. Nancy, *Indizi sul corpo*, a cura di Marco Vozza, Ananke, Torino 2009; J.-L. Nancy, *58 indicios sobre el cuerpo*, tr. D. Alvaro, La Cebra Buenos Aires 2008.

possono dar vita a nuove forme comunitarie di composizione coreografica, pensando, appunto, a una ‘compagnia di danza’ che superi la struttura gerarchica dei ruoli, per trovare nuove forme di collaborazione creativa. Durante l’intero percorso si è cercato di proporre una modalità che favorisse la messa in comune delle risorse, dove il lavoro creativo non fosse prerogativa di una sola persona, ma tutte e tutti potessero contribuire alla propria e altrui crescita artistica. La forma compositiva attraverso il sistema delle ‘partiture’⁸⁴² è pensata appunto per favorire uno spazio aperto e osmotico, dove ciascuna/o possa danzare con la propria e specifica qualità di movimento e sviluppare una capacità ‘improvvisativa’, non legata esclusivamente all’espressività, che attraverso un canale cosciente ma non razionalmente determinato, permette un’immediata aderenza al momento presente e allo stesso tempo la riemersione di memorie e sensibilità portate dal corpo.

Il percorso di creazione coreografica è stato perciò un *atelier* di sperimentazione creativa dove le /gli studenti hanno potuto elaborare nuove forme di comunicazione e di relazione non solo come professionisti della danza ma in primo luogo come esseri umani.

Se con il filosofo J.-L. Nancy⁸⁴³ possiamo affermare che il senso dell’esistenza è il corpo, chi danza è chiamato a esserne testimone, sempre, attraverso il suo modo di *muoversi*, sia sul palco che nella vita quotidiana. La danza mostra una possibilità altra di agire con il corpo nel mondo.

Con questo lavoro coreografico si è voluto tentare, dunque, di offrire un’ulteriore dimensione della *performance interattiva*⁸⁴⁴ di danza, dove le danzatrici e i danzatori, attraverso un gioco di alternanza tra il palco e la platea, rendessero permeabile e trasparente la cosiddetta ‘quarta parete’ per attraversare momenti di relazione empatica con il pubblico.

Dovendo rispondere alla richiesta di una presentazione del lavoro in forma teatrale, per il palco del Teatro Nazionale della Danza in occasione dello spettacolo di fine anno accademico, si è necessariamente dovuto elaborare un progetto coreografico diverso rispetto a quello messo in scena, all’aperto, a Belvì l’estate precedente⁸⁴⁵.

L’interazione con il pubblico nello spazio formale del teatro, benché giocata diversamente, ha tuttavia avuto la stessa impostazione *donativa*, innestata sulla ricerca di modalità empatico-comunicative. Anche in questo caso non si è avuto un contatto

⁸⁴² Un esempio di schema per la composizione di una *partitura del corpo* in appendice.

⁸⁴³ J.-L. Nancy, *Corpus*, cit.

⁸⁴⁴ Sul concetto di performance interattiva si veda al par. 3.3.

⁸⁴⁵ Cfr. par. 3.5.

strettamente fisico con le persone del pubblico, né un coinvolgimento diretto che esponesse le persone a un'azione scenica forzata. Si è scelta, invece, una modalità discreta di avvicinamento del pubblico che si è dispiegata, lungo tutta la prima parte della coreografia, attraverso la presentazione *ad personam* delle partiture elaborate nel processo creativo: alcune coppie di danzatori, sedute in platea tra il pubblico, in contemporanea alle azioni che si svolgevano sul palco, alzandosi ritmicamente e silenziosamente danzavano per una o più persone del pubblico, la loro 'partitura'.

Un'altra significativa differenza con la performance sarda è stata, oltre al numero delle danzatrici e dei danzatori, l'inserimento di una parte assolutamente estemporanea di composizione e interpretazione delle partiture, che venivano create ed eseguite ogni volta *ex novo* sul palco, a vista, mentre venivano proiettate in tempo reale sul fondale nel momento della loro scrittura. Anche in questa versione del lavoro non si è trattato di un coinvolgimento diretto del pubblico nell'azione danzata, ma dell'attivazione di una risposta empatico-cinestesica alla danza e alle storie autobiografiche delle danzatrici e dei danzatori. La danza, per ogni persona del pubblico, sarebbe nata dal coinvolgimento emotivo-sensoriale attraverso il contatto visivo, auditivo e cinestesico con chi agiva la scena. L'intento di tutto il lavoro è stato quello di cercare modalità *altre* per generare un nuovo patto sensibile tra chi attua e chi riceve il *dono* dell'azione performativa. L'intero progetto creativo e performativo ha avuto, dunque, l'intento di promuovere un processo che contemplasse sia l'aspetto artistico che pedagogico-formativo, nella convinzione che chi danza professionalmente non debba avere unicamente lo scopo di diventare un virtuoso del movimento, ma soprattutto quello di essere messaggero di modalità *altre* di stare al mondo. Il lavoro è infatti pensato per essere adattato ed essere portato anche e soprattutto fuori dal 'teatro' convenzionalmente inteso, affinché le '*partiture del corpo*' che costituiscono l'ossatura dell'opera, possano essere condivise con sempre maggiore e affinata capacità empatica di dialogo con il pubblico, e la danza possa così raggiungere, attraverso il contatto e la vicinanza, il cuore della gente.

Il progetto, che è già andato in scena in diversi luoghi del territorio costaricano, non è perciò da intendersi come opera conclusa, ma come processo che può sempre essere soggetto a trasformazioni e rimodulazioni a seconda delle circostanze in cui verrà proposto.

5.1.c Indizi sul percorso di creazione



Foto di Esteban Chinchilla

Il lavoro coreografico propriamente inteso è stato preceduto da una lunga preparazione corporea al fine di generare uno spazio di lavoro intimo e rilassato, senza pressioni dimostrative, al fine di generare una dimensione cinetica regolata su una frequenza minima di attivazione dell'impulso al grande movimento, per permettere alle danzatrici e ai danzatori di stare in ascolto di sé e dell'altro secondo una tonalità emotiva intima e sensibile, sempre tesa alla ricerca di una armonizzazione sintonica con il gruppo.

Si è lavorato sul respiro, sull'attivazione della stasi dinamica, sull'attivazione del vuoto⁸⁴⁶ quale spazio generativo di nuove possibilità cinetiche, per cercar di ritrovare la base originaria, interna più che interiore, del movimento.

Essenzialmente si è trattato di portare il gruppo dentro una dimensione 'non tecnica' del movimento, per andare alla ricerca di quegli *input* originari che si collocano nelle più nascoste e sottili articolazioni, nella pelle e nello sguardo che possono essere percepiti solo se si esce da un'idea di movimento virtuoso e tecnicamente strutturato. Attivare un ascolto consapevole, delicato e sensibile del corpo per chi è abituato allo sforzo muscolare quotidiano e all'esecuzione piuttosto che all'attivazione di gesti e movimenti semplici e spontanei, non è semplice. Uscire dall'*habitus* della 'perfezione tecnica' e dell'esibizione, per chi stia compiendo una formazione coreutica professionalizzante, presenta difficoltà altrettanto faticose quanto quelle di chi deve iniziare da zero un approccio al movimento danzato.

Abbiamo quindi lavorato a lungo sull'ascolto consapevole del movimento⁸⁴⁷ prima di dedicarci all'esercizio di composizione delle *partiture del corpo* e alla loro messa in movimento attraverso la condivisione e lo scambio.

⁸⁴⁶ Si veda la scheda 'Esercizi sul vuoto' in appendice.

⁸⁴⁷ Oltre a esercizi ispirati al Qigong e al Tai-chi si è lavorato molto su esercizi di ispirazione 'Feldenkrais' grazie anche agli apporti dati dagli approfondimenti seminariali del Prof. Gerardo Chavez, parte di un

Un aspetto cui si è posta una cura particolare è stato quello relativo alla titolazione, datazione e firma della partitura, sia per quelle individuali, create e danzate estemporaneamente sul palco, che per quelle già composte e presentate alle persone tra il pubblico. Un segno grafico, quello della datazione e della firma già presente anche nell'edizione belviese, ma qui ancora più consapevolmente considerato quale parte imprescindibile dell'interazione con il pubblico. La firma diviene infatti parte integrante dell'opera, un segno/traccia che insieme al titolo e alla data rappresenta metaforicamente lo *spaziotempo* cui l'azione si riferisce, presentificandola nel qui ed ora dell'azione. La data e la firma, questioni mirabilmente affrontate da Derrida in diversi scritti⁸⁴⁸, considerati quali *parergon*⁸⁴⁹ dell'opera, hanno il potere di concentrare il tempo denso e sensibile dell'evento performativo in una forma/immagine, che come nella poesia, incornicia un frammento esistenziale. Allo stesso tempo la giustapposizione delle firme degli interpreti/autori con quella della persona che ha ricevuto in dono la partitura, ne sancisce la sua nuova genesi. Infatti da ogni incontro nasce un nuovo evento performativo che trasforma la partitura originaria aprendola al vissuto di chi la riceve che, con il suo sguardo e il suo coinvolgimento empatico, ne diviene in qualche forma coautore oltre che destinatario. Il foglio scritto della partitura, lasciato come dono nelle mani dello spettatore, continua il suo viaggio restando come traccia che può ancora essere ripresa e ripercorsa da chi la conserva.

Il messaggio che si è voluto trasmettere al pubblico è appunto questo, che ogni nostra espressione e ogni gesto attuale, e ancor più sensibilmente se danzato, porta con sé le tracce di un passato che continuamente si trasforma e nella condivisione con chi ci è vicino si presentifica suggerendo il futuro. Anche la firma⁸⁵⁰, sempre sulle tracce di Derrida, non vuole semplicemente indicare la proprietà dell'opera, ma piuttosto *segnare*,

progetto intensivo di formazione somatica attivato da un gruppo di professoressa che si è svolto proprio durante il periodo di residenza.

⁸⁴⁸ Sull'argomento si veda A. Circognini, *La questione della data in Derrida. Sull'origine metaforica del linguaggio*, in «Consecutio temporum», 2018. online: <https://www.consecutiotemporum.it/la-questione-della-data-in-derrida/>. "La data non è mai ciò che è, ciò che dice di essere, sempre più o meno di quel che è. Non dipende dall'essere, da un qualche senso dell'essere, ecco a quale condizione il suo folle incanto diventa musica", in riferimento a J. Derrida, *Schibboleth per Paul Celan*, Gallio, Ferrara 1991, pp. 53-55.

⁸⁴⁹ J. Derrida, *Parergon*, in Id., *La vérité en peinture*, Flammarion 1978. In questo saggio Derrida si concentra sull'idea di ciò che è "accessorio" o "marginale" rispetto all'opera d'arte, così la cornice, come anche la firma ne sono parte integrante e significativa. Ivi, p. 17. Derrida suggerisce che ciò che di solito viene considerato marginale o accessorio - come il titolo di un'opera o il contesto in cui è stata creata - può avere un impatto importante sul significato dell'opera stessa grazie all'iterabilità.

⁸⁵⁰ "La firma è il segno che indica che qualcosa di nuovo è stato creato, che un evento unico e irripetibile si è verificato" J. Derrida, *Firma Evento Contesto*, in, *Margini della filosofia*, a cura di M. Iofrida, Einaudi, Torino 1997 (I ed., *Signature, événement, contexte*, in *Marges – de la philosophie*, Minuit, Paris 1972).

insieme alla data, la nascita dell'opera in quel singolare momento e sancirne la sua nuova apparizione nel mondo. Firma e data quindi divengono parte fondamentale della partitura ogni volta rinnovata, per sottolineare l'unicità e l'irripetibilità della performance, dove il segno grafico apposto a memoria di quella specifica partitura, resta come simbolo di un evento nato dalla casualità e dall'imprevedibilità, come testimonianza dell'irriducibile contingenza dell'esistenza.

5.2 Raccontare la cultura con le danze e i canti

Lavorare con danzatrici e danzatori costaricani ha significato rapportarsi corporalmente a una società multiculturale e multi-etnica dove le molteplici sovrapposizioni hanno generato una popolazione bellissima, ricca di differenze e variazioni sotto innumerevoli aspetti. La varietà è sicuramente la caratteristica peculiare di questo paese, sia dal punto di vista umano che naturale-ambientale. Tutto in Costa Rica ci porta a un pensiero che mai potrebbe aderire a un'idea dell'uniforme e dell'uguale. Si è immersi, tuttavia, in un tale coacervo di contraddizioni culturali da imporre una continua riflessione sulle complessità che attraversano la convivenza umana e sulle linee di intersezione, comunicazione e divergenza che caratterizzano la cultura umana in senso lato.

Il potere esercitato dalla colonizzazione spagnola è stato così potente da aver lasciato profonde ferite mortificando in maniera quasi irrimediabile le espressioni delle culture native, che sono molteplici e molto diverse tra loro anche nelle lingue parlate⁸⁵¹.

⁸⁵¹ Cfr. L. Olivi, *Indigenous Rights in Costa Rica*, in «NAD, Osservatorio su "NUOVI AUTORITARISMI E DEMOCRAZIE"», 25-08-2019. Online: <http://nad.unimi.it/?s=Luisa+Olivi>. Come scrive L. Olivi il censimento del 2011 ha rilevato la presenza di circa 104 mila indigeni, ossia il 2,4% della popolazione totale. Gli indigeni costaricani sono suddivisi in otto gruppi socioculturali (Cabécares, Bribris, Ngäbe, Térrabas, Borucas, Huetares, Malekus e Chorotegas) che vivono in 24 comunità localizzate principalmente nella zona sud-occidentale del Paese, nelle regioni di Puntarenas e Limón. Le minoranze indigene soffrono di discriminazione e depauperamento. Una prima legge a tutela dei loro diritti la *Ley Indígena 6172* del 1973, non è però mai stata ripresa e né aggiornata. Uno dei punti deboli di questa legge consiste nell'assenza di un quadro giuridico che regoli l'applicazione di sanzioni in caso di violazione della *Ley Indígena* che sancisce il diritto esclusivo per le popolazioni di abitare le terre loro riconosciute. *Quello della terra è il più grave problema per queste popolazioni che si trovano a dover perennemente lottare per difendere i loro territori dalle occupazioni di persone 'non indigene' che mirano alla speculazione edilizia soprattutto a scopi turistici. A causa di queste controversie il tasso di violenza in Costa Rica nei confronti di persone indigene è aumentato costantemente dal 2012. Terribile l'assassinio, su cui ancora non si è fatta luce, nel 2019 di Sergio Rojas, presidente del governo locale del territorio di Bribris di Salitre e il co-coordinatore del Fronte nazionale dei popoli indigeni (considerato persona non grata dal Municipio del cantone di Buenos Aires ha subito numerose intimidazioni anche con armi da fuoco fu anche sottoposto ad arresto nel 2014) che per anni ha combattuto con forme di lotta non violenta per il diritto degli indigeni di accedere ai loro territori ancestrali in diverse parti del Paese. Cfr. J. Acuña, *El gobierno de Costa Rica no garantizó los**

La forza della colonizzazione è stata talmente pervasiva nel tempo da anestetizzare la popolazione riguardo alle meravigliose differenze che la caratterizzano, rendendola ormai quasi incapace di percepire le tracce delle culture originarie che attraversano il paese. La popolazione urbana e ‘civilizzata’ infatti, non si riconosce affatto nelle culture originarie del paese, da sempre invisibilizzate, isolate e lasciate ai margini. Eppure villaggi interi, popolazioni di diverse etnie, sopravvissute alle colonizzazioni, sono ancora vitali e le loro voci risuonano ancora oggi con tutta la loro ricchezza. Con le loro lingue e *saperi* millenari, di grande forza e saggezza, queste culture che rivendicano il loro diritto all’esistenza, rappresentano per la società contemporanea una fonte preziosa di conoscenza, soprattutto in relazione alla necessità impellente di salvare l’umanità e la terra dalla catastrofe climatica che le politiche capitaliste hanno provocato e continuano a perpetrare. Tuttavia è estremamente difficile trovare un giusto equilibrio, una giusta direzione per ricucire gli strappi e le ferite di secoli di discriminazione. Le popolazioni ‘native’ sono tenute ai margini e soffrono della continua espoliamento delle loro risorse vitali. Le politiche di ‘integrazione’ dello stato⁸⁵² che pure hanno attivato interventi per migliorare l’istruzione e tentare di fornire cure mediche nei villaggi, faticano a uscire da un’impostazione volta all’acculturazione’ e all’assistenzialismo, e non solo non riescono a consentire un reale riconoscimento e valorizzazione delle risorse culturali, ma neppure hanno apportato risultati significativi in termini di integrazione. L’università per esempio conta pochissimi studenti di culture ‘indigene’ e nessuno sforzo è fatto per includere lo studio delle lingue e delle culture originarie nei percorsi universitari.

Per quanto ha riguardato la ricerca oggetto di questa tesi, ad esempio è stato davvero limitante il fatto di non aver potuto incontrare alcun danzatore o artista ‘nativo’ all’interno dell’università e nemmeno in altre realtà culturali della città, fatto che tra l’altro ha pregiudicato la partecipazione a un progetto culturale internazionale che mirava a mettere in relazione artisti appartenenti a diverse etnie tra centro e sud America e che avrebbe potuto portare a interessanti implicazioni e ricadute in termini di collaborazione di ricerca tra diverse istituzioni transnazionali. Manca sostanzialmente nel paese, malgrado molti

derechos humanos de los pueblos indígenas, in «Delfino», 19-03-2019. Online: <https://delfino.cr/2019/03/el-gobierno-de-costa-rica-no-garantizo-los-derechos-humanos-de-los-pueblos-indigenas>).

⁸⁵² Il governo costaricano considera i popoli indigeni come una minoranza svantaggiata piuttosto che come una peculiare dimensione socioculturale, indirizzando anche verso le popolazioni indigene leggi in ambito sociale, sanitario ed educativo, genericamente definite a beneficio di popolazioni rurali e povere. Cfr. L. Olivi, *Indigenous Rights in Costa Rica*, cit.

passi avanti siano stati fatti a livello giuridico⁸⁵³, la volontà politica di riconoscere che una parte fondamentale e viva della cultura costaricana sia stata ingiustamente e colpevolmente lasciata ai margini e che popolazioni intere siano a rischio di sopravvivenza⁸⁵⁴.

La prima occasione per conoscere questa parte così importante della cultura del paese si è presentata grazie all'invito a partecipare al Festival '*Parentesis Espacio de danza 2023*'⁸⁵⁵ organizzato dalla Compagnia 'Danza Universitaria'⁸⁵⁶ dell'Università del Costa Rica⁸⁵⁷.

Il festival ha voluto portare al cospetto delle istituzioni e dell'ambiente 'colto' dell'arte coreutica contemporanea la voce, i suoni e le danze di alcuni dei popoli originari del paese⁸⁵⁸ che gridano la loro invocazione per il rispetto della Terra e dell'umanità tutta.

⁸⁵³ Dal 2015 la Costituzione del Costa Rica, nel suo primo articolo, dichiara che il Paese è 'pluriculturale' e 'multietnico'.

⁸⁵⁴ Come sottolinea L. Olivi in , *Indigenous Rights in Costa Rica*, cit. "Sebbene L'articolo 76 della Costituzione dichiara quali sono le lingue ufficiali dello Stato, ossia lo spagnolo e le lingue indigene, rafforzando così il concetto della pluralità culturale del Paese, il governo costaricano non ha mai trattato i popoli indigeni come un gruppo socioculturale, piuttosto come una minoranza svantaggiata: le leggi in ambito sociale, sanitario ed educativo, infatti, sono sempre state indirizzate alle popolazioni rurali e povere, comprendendo quindi i territori e gli abitanti delle riserve ma senza considerare le loro peculiarità socioculturali. Nonostante il riconoscimento delle lingue indigene nel 1999 tramite un *Decreto Ejecutivo* che modificò l'articolo 76 della Costituzione, le innovazioni a livello educativo per preservare la cultura di questi gruppi sono state esigue. Il tasso di analfabetismo è ancora alto, così come lo è il tasso di abbandono scolastico: solo il 12% conclude gli studi elementari obbligatori. Questo porta a una serie di conseguenze, come il lavoro minorile e lo sfruttamento lavorativo, di cui sono vittima molti indigeni. Anche a livello sanitario la situazione è tutt'altro che rosea: il tasso di mortalità infantile nelle riserve è il più alto del Paese (40 morti ogni 1000 nati) a causa delle difficoltà per raggiungere questi luoghi e dei pochi servizi medici disponibili. Il tasso di mortalità dovuto a infezioni e a traumi è doppio rispetto alle altre zone del Paese, confermando la scarsa efficacia delle misure statali nel garantire l'accesso alla salute pubblica a tutti i cittadini.

⁸⁵⁵ Il Festival si è tenuto che si è tenuto il 23 e 24 marzo 2023 presso l'Aula Magna dell'Università del Costa Rica a San José. Cfr. A. B. Fernández Gonzáles, *Festival Paréntesis honra danzas de pueblos originarios de Costa Rica*, online: <https://semanariouniversidad.com/cultura/festival-parentesis-honra-danzas-de-pueblos-originarios-de-costa-rica>.

⁸⁵⁶ 'Danza Universitaria' è la compagnia professionale di danza contemporanea dell'Università del Costa Rica (UCR). È la prima compagnia di danza contemporanea del paese, nata nel 1978 per volontà del danzatore e coreografo Rogelio López. Fin dai primordi ha sviluppato tematiche sociali legate ai problemi della contemporaneità e allo sviluppo del paese. Diretta attualmente dalla danzatrice Hazel Gonzáles, la compagnia continua a occupare uno spazio importante nell'ambito della danza nazionale e internazionale. <https://danzau.ucr.ac.cr/>

⁸⁵⁷ L'università del Costa Rica è la più antica Università del paese, fondata nel 1941 da L. D. Tinoco. Fin dal suo primo statuto l'Università mantiene un ordinamento che ne sancisce autonomia e principi di democrazia egualitaria. Pur non contando un dipartimento di danza ha dato sostegno e ospitalità alla prima compagnia di Danza contemporanea del paese. Online: <https://feriavocacional.ucr.ac.cr/>.

⁸⁵⁸ Il programma ha previsto la partecipazione del 'Grupo Cultural Kigaribú Ngäbe' con: *Danza de la Madre Tierra, Una sola huella, Serpiente de tierra e Serpiente de mar*; il gruppo 'Bribri Okom' con *Dule y bul*; il gruppo di 'Danze cabécares' con *Tsalabuluklä (Il toro) - Tkäbëklä buluklä (Il serpente regina)*; il gruppo 'Siwá Pakö'; il teatro d'ombre Maleku con lo spettacolo *Chufiten Torojami* del 'Gruppo Ucuriqui Láoc' e il gruppo 'Boruca Caish Can' con la danza *Cabré rojc: El juego de los diablitos*.

La direttrice Hazel Gonzáles ha presentato così le partecipazioni al festival dei gruppi rappresentativi di diversi popoli costaricani:

Dobbiamo abbracciare la saggezza dei nostri popoli nativi che si riconoscono come qualcosa di non separato dalla Natura e che operano collettivamente per rispondere ai loro problemi e bisogni [...] Dobbiamo contribuire a mostrare la diversità e la ricchezza che abbiamo, e un'università pubblica ha l'obbligo di farlo⁸⁵⁹.

L'accostamento di performance di danza contemporanea, espressione dei lavori più attuali delle giovani compagnie indipendenti e dei gruppi più consolidati del panorama coreutico costaricano, a espressioni di danze tradizionali indigene, ha aperto squarci di riflessione profonda riguardo al senso universale della danza. La presenza *in carne ed ossa* di persone appartenenti a culture così antiche e misteriose che si definiscono *sobrevivientes*, riferendosi non solo alla loro quotidiana resistenza vitale nelle zone montagnose e più isolate del Costa Rica, ma anche al destino che accomuna tutto il genere umano in quest'epoca di grande sofferenza climatica e ambientale, ha suscitato nel pubblico reazioni di grande impatto emotivo con aspetti perturbanti e commoventi allo stesso tempo. Innanzitutto è sorta immediatamente la domanda sulle motivazioni che hanno spinto queste persone, donne, uomini, ragazze e ragazzi, ad affrontare un lungo viaggio per essere presenti a un evento di questo tipo, accettando di mostrarsi su un palco per danzare e cantare i propri riti comunitari, la propria vita. Con tutta evidenza non si è trattato, infatti, di una mercificazione folkloristica delle proprie tradizioni, lo si è inteso subito dalla semplicità dei modi nel presentarsi, dal loro impaccio nell'occupare lo spazio scenico illuminato e inondato dal fumo artificiale soffiato dalla macchina posata a vista sulla scena (leitmotiv scenografico nelle rappresentazioni coreografiche e teatrali in Costa Rica). Si è trattato piuttosto di un *dono*⁸⁶⁰ offerto ai fratelli e alle sorelle che abitano sulla medesima terra, un invito a conoscere il proprio mondo, la propria lingua, la propria danza, accettando di entrare nella 'casa' che li ha ospitati per una sera con umiltà, pur essendo evidente che i loro piedi scalzi fossero abituati a danzare sulla nuda terra, la

⁸⁵⁹ In A. B. Fernández Gonzáles, *Festival Paréntesis honra danzas de pueblos originarios de Costa Rica*, in «Seminario Universidad», 22-03-2023, online: <https://semanariouniversidad.com/cultura/festival-parentesis-honra-danzas-de-pueblos-originarios-de-costa-rica/>.

⁸⁶⁰ Justo Abelino, rappresentante del Grupo Bribrí Okom, ha presentato così la loro partecipazione: “En este país, el resto de la población costarricense no sabe de nuestra cultura ancestral indígena bribri. Yo he estudiado con mis maestros —que ya se fueron—, he aprendido con ellos los cantos y todas las cosas, y voy a ustedes con respeto y espero también recibir con mi grupo el mismo respeto, porque el respeto es lo primero en todo lugar. Es un respeto que no existe ni existió en el pasado en el tiempo de la colonización. Hoy por hoy, nosotros los sobrevivientes somos una sola nación costarricense y como hermanos debemos de inculcar, debemos de valorar, debemos respetarnos los unos a los otros; que cada pueblo indígena tenga una voz que inspire el amor a la naturaleza, el amor al prójimo, el amor a las cosas buenas”.

Madre con cui condividono da secoli ritmo e cadenza sotto il cielo cangiante tra nubi, sole e stelle, e non su un palcoscenico. Si sono presentati a un pubblico abituato alla frequentazione dei teatri, per mostrare e dire, attraverso i corpi, i visi, le danze, la loro esistenza e la loro sofferenza. Hanno testimoniato, nel qui ed ora del loro *esserci*, che quel ritmo, nel battere alternato dei piedi sul suolo, significa la venuta del tempo alla vita: è il sentire del tempo che si incorpora dando senso al nostro stare insieme.

I canti, nelle lingue diverse, differenziano i tipi di danza che mantengono essenzialmente sempre lo stesso ritmo binario, con battuta sul secondo piede, assumendo forme e significati diversi a seconda della loro destinazione. Si danza in cerchio, tenendosi molto stretti con le due braccia posate sopra le spalle, oppure in fila, poggiando le mani sulle spalle della persona davanti. Il movimento in fila può avvenire sia in avanti che all'indietro, senza che si avverta differenza nella postura o fluidamente alternando le direzioni, quasi a ribadire che nell'andare e tornare, ripercorrendo a volte i propri passi, stia l'essenza della vita. I gruppi hanno anche offerto al pubblico la possibilità di condividere il cerchio e l'abbraccio della loro danza antica, trasformandola in un momento attuale e vivo, di comunicazione affettiva e fratellanza, capace di attraversare barriere e confini.

Presentarsi al mondo con la danza, rivolgersi con grande umiltà e gentilezza proprio a chi sta minacciando il proprio spazio vitale, ha significato perorare la causa del diritto alla vita attivando una forma ancestrale di *empatia cinestesica* che ha fatto viaggiare il pubblico a velocità istantanea indietro nel tempo, permettendo di ripercorrere le infinite ere e gli infiniti mutamenti che hanno condotto l'umanità fino a qui. Quasi un viaggio metatemporale che ci ha costretti a riflettere sulla condizione umana attuale, mostrandoci altre possibilità e modalità di vivere sulla terra per dirci che, se l'umanità è ancora capace di comporre in una danza l'infinita bellezza di questo pianeta, possiamo, forse, ancora sperare.

5.3 La Danza e le arti performative per una visione dinamica delle identità*

*Soltanto se promuoviamo un comune che non sia una riduzione all'uniforme, il comune di questa comunità sarà attivo, creando effettive opportunità di condivisione*⁸⁶¹.

* Una prima stesura dei paragrafi 5.3, 5.3.a, 5.3.b compare in G. Baptist, Claudia Secci (a cura di), *Dialoghi sull'identità. Prospettive interdisciplinari e multidisciplinari*, UNICApres, 2024. Online: <http://unicapress.unica.it>.

⁸⁶¹ F. Jullien, *L'identità culturale non esiste*, cit., p. 10.

La riflessione del filosofo François Jullien sul concetto di ‘identità culturale’⁸⁶² ci accompagna nella decostruzione delle cornici culturali entro cui il pensiero occidentale ha saldamente ancorato il proprio impianto filosofico e scientifico, mostrandoci come esso sia invece valido esclusivamente per una limitata porzione di mondo. Sostenuto da una profonda conoscenza della cultura cinese, Jullien ci offre la possibilità di esercitare, a partire da un’altra prospettiva culturale, un nuovo sguardo sul concetto di identità per pensarlo come dimensione mobile non limitato da confini impermeabili, bensì situato tra spazi aperti di transizione dove la libera comunicazione delle differenti risorse si muove tra gli ‘scarti’- *les écarts* -, gli spazi che coabitano in ogni cultura. Pensare l’*écart*⁸⁶³ tra le culture significa considerarne lo spazio che ‘fa gioco’ tra loro, permettendo che le peculiarità di ogni cultura si presentino, si affaccino le une alle altre, e possano così convertirsi in risorse feconde, generatrici di nuove e arricchenti modalità di convivenza tra gli esseri umani. Conducendoci attraverso una tematizzazione serrata, Jullien ci porta a considerare che molti dei concetti appartenenti al nostro orizzonte culturale assunti come universalmente validi, in culture diverse dalla nostra⁸⁶⁴ non esistono neppure come lemmi del vocabolario. La cultura orientale, che esprime nella sua lingua un pensiero che sa stare nel ‘tra’ delle affermazioni⁸⁶⁵, che non esclude il dubbio e la contraddizione, che non relega la metafora alla sola dimensione poetica, ma anzi ne fa il centro e il motore della riflessione filosofica, ci aiuta a uscire dai confini angusti di un pensiero definitorio e classificante. Allenandoci a un pensiero che ammette la sfumatura e il divenire, permette di considerare l’universale non come assoluto bensì come “un universale regolatore (nel senso dell’idea Kantiana) che non essendo mai soddisfatto, non smette di spingere più in là l’orizzonte e induce indefinitamente a cercare”⁸⁶⁶. Poiché “nulla ci assicura che la diversità delle lingue e delle culture si possa classificare secondo le categorie universali

⁸⁶² Si veda anche R. Rigoni, *Tra Cina ed Europa, filosofia dell’*écart* ed etica della traduzione nel pensiero di François Jullien*, Mimesis, Sesto San Giovanni (Mi) 2014.

⁸⁶³ Si preferisce mantenere, in alternanza a quello italiano, il termine francese, sebbene il testo cui si fa riferimento lo traduca in italiano con ‘scarto’, per evitare le diminuzioni e gli slittamenti di significato che esso inevitabilmente produce nella nostra lingua.

⁸⁶⁴ Come ricorda Jullien in *ivi* p. 25, la lingua cinese, priva tra l’altro di morfologia, non possiede le parole per nominare concetti come *sostanza*, *essere*, *essenza* e si serve di espressioni transitorie per definire numerosi concetti: per dire ‘cosa’ (东西 / *dōng xī*) utilizza ‘est-ovest’, e l’espressione “c’è-non c’è”, per definire stati temporali e climatici incerti come la nebbia o il tramonto.

⁸⁶⁵ A questo proposito interessante e poco approfondito il pensiero del filosofo Watsuji Tetsurō che tematizza il concetto di, inter-essere (*aidagara*), quale spazio-tempo dinamico dell’intersoggettività, in T. Watsuji, *Vento e terra. Uno studio dell’umano*, Mimesis, Milano 2014, p.53. Sull’argomento si veda l’interessante testo critico di Oliviero Frattolillo, *Watsuji Tetsuro e l’etica dell’inter-essere*, Mimesis, Milano 2013.

⁸⁶⁶ F. Jullien, *L’identità culturale non esiste*, cit., p. 24.

che il sapere europeo ha elaborato nel corso della sua storia”⁸⁶⁷, solo nell’accezione di un *universale* che si contrappone all’universalismo ‘etnocentrico’ del mondo occidentale potremmo fondare un nuovo concetto di comunità che non soccomba all’*uniforme* standardizzante e ci apra a una nuova concettualizzazione di identità culturale che non comporti esclusione e chiusura.

Uscendo dal vicolo cieco di nuove e discriminanti definizioni che non fanno che produrre altre separazioni tra ‘differenti identità’, Jullien ci invita a una visione *dinamica* della diversità culturale dove il binomio differenza/identità si sostituisce con due termini implicanti movimento e generatività: *écart e risorsa*. Lo spostamento è sostanziale in quanto il termine ‘scarto’ rispetto a ‘differenza’, introduce la *distanza*, una sfumatura di spazialità dinamica che non ‘identifica’, semmai indica esplorazione. Mentre la differenza è legata al procedere di “differenza in differenza, come dice Aristotele”⁸⁶⁸, per giungere all’essenza della cosa, delimitandone quindi nettamente i confini, l’*écart* apre al possibile “non produce un ordine ma un disordine [...] comporta una prospezione, scruta-sonda-fino a che punto sia possibile aprire nuove strade. È una figura avventurosa”⁸⁶⁹.

Se nella differenza si applica una selezione che necessariamente esclude per sempre uno dei due termini, nello *scarto* inteso come spaziamento, si ha, invece, la possibilità di tenere, seppure a ‘distanza’ i due termini di paragone in tensione comunicativa, in un confronto operante. Si apre un ‘*tra*’ che rimane vitale, che non si annulla in un’identità ripiegata su di sé.

Il *tra* generato dall’ *écart* è uno spazio fecondo e vitale che assume ‘una vocazione etica e politica’⁸⁷⁰. Proprio dall’apertura verso le altre culture, non solo quelle che ci appaiono così lontane come quella cinese, ma anche quelle vicine, che compongono e si intersecano con le culture dominanti, che non sono considerate e anzi sono messe a tacere o addomesticate, possiamo tematizzare questo concetto interstiziale, “che non è né l’uno né l’altro che non ha *in-sé*, non ha essenza, non ha nulla di proprio”⁸⁷¹ che ci indica nuove possibilità di costituire comunità vitali oltre ogni chiusura identitaria. Attraverso lo spazio generato dallo *scarto*, inteso come distanza/differenza tra le culture, passano tutte le peculiarità singolari con un movimento aperto e dialogante che supera e neutralizza il

⁸⁶⁷ Ivi, p. 26.

⁸⁶⁸ Ivi, p. 30.

⁸⁶⁹ *Ibidem*.

⁸⁷⁰ Ivi, p.33.

⁸⁷¹ Ivi, p. 34.

concetto tradizionale di 'identità': "Lo scarto, aprendosi, fa uscire allo scoperto un altro possibile: rivela altre risorse che prima non vedevamo e neppure sospettavamo"⁸⁷².

5.3.a Le arti del corpo come risorse per un'estetica relazionale e un'etica della condivisione

Le arti del corpo (danza, teatro, canto e arti performative in genere) si collocano a pieno titolo in quegli spazi di 'gioco' dell'esperienza⁸⁷³ dove gli 'scarti' tra ogni cultura si mostrano con maggiore chiarezza. Sia che parliamo di arti contemporanee nel senso con cui in occidente intendiamo i linguaggi 'colti' delle espressioni artistiche che a partire dalla seconda metà del novecento arrivano fino ad oggi, sia che ci rivolgiamo alle espressioni popolari dei canti e dei balli delle nostre regioni o alle espressioni ancora vive e praticate delle danze indigene di molti popoli di questa terra, le manifestazioni dell'arte che ricoprono gli ambiti della conoscenza sensibile, tattile e cinestesica, che si muovono oltre la dimensione del *logos* razionale, aprono a nuove e ampie dimensioni comunicative, dove la lingua metaforica del corpo con le sue vibrazioni e i suoi canti si sostituisce alla parola classificatrice e definitoria.

Le danze, i canti, gli oggetti, gli strumenti e i simboli che muovono diversamente il genere umano in ogni parte del mondo, raccontando nei corpi la storia dei popoli, rivelano quell'originario e possibile 'comune', universale non universalizzante, che non assimila e non uniforma e che apre alla messa in comune delle diverse risorse culturali. Queste forme di espressione umana sono uno straordinario medium di memorie e narrazioni che possono giungere molto al di là delle spiegazioni e delle trattazioni, arrivando direttamente al cuore di molti attraverso una comprensione empatico-cinestesica, capace di abbracciare nell'azione una vasta gamma di vissuti emotivi. La comunicazione è resa possibile quasi per passaggio osmotico da pelle a pelle, consentendo la condivisione di emozioni e esperienze. Guardando al senso profondo delle espressioni artistiche delle varie tradizioni, anche nelle loro riprese sporadiche degli eventi festivi calendarizzati, pur nelle loro codificazioni e ripetizioni, possiamo trovare un ponte strettissimo che unisce queste pratiche ritualizzate alle arti professionali. Se le prime appaiono come stilizzazioni ormai sterili di riti antichi, la loro pratica è pur sempre traccia di una cultura che è passata e ha attraversato quel luogo, restando sempre passibile di una ripresa più profonda e

⁸⁷² Ivi, p. 35.

⁸⁷³ Cfr. D.W. Winnicott, *Gioco e realtà*, Armando, Roma 2006.

qualitativamente più curata. Questo è avvenuto e avviene in Sardegna dove stanno rinascendo gruppi di canto⁸⁷⁴ composti spesso da giovanissimi che riprendono la lingua e le tonalità dei loro nonni e nonne per rivivificare, nel contemporaneo, questo antico e straordinario patrimonio. Allo stesso modo sta avvenendo in altri paesi del mondo, come in America centrale e meridionale, dove le popolazioni indigene che sopravvivono con tenacia e forza vitale alle devastazioni e alle persecuzioni di secoli, mentre lottano per la sopravvivenza delle loro lingue, stanno riprendendo le antiche tradizioni musicali e coreutiche, lasciandole riemergere dai loro corpi, per riportarle all'oggi della contemporaneità come pratiche di comunicazione viva e profonda di esperienza.

Oggi stanno nascendo gruppi di giovani danzatori afrocaribici, appartenenti a diverse culture indigene e etnie, che con i canti e i tamburi, considerati quali veri e propri strumenti di spiritualità, esprimono il senso universale dell'arte quale lingua viva e strumento di conoscenza, espressione e rivelazione delle culture umane⁸⁷⁵. Ecco che quindi, le arti 'popolari', così come le arti colte, assumono valore etico, estetico e artistico in quanto strumenti e mezzi di rivitalizzazione delle risorse delle diverse culture. Se gli artisti, coloro che praticano le arti professionalmente, sono riconosciuti quali agenti e promotori di cultura, allo stesso modo e forse ancor più lo sono coloro che si dedicano alla rinascita e alla coltivazione delle espressioni artistiche originarie di un popolo. Entrambi *attraverso l'arte che incarnano quotidianamente*, testimoniano al mondo la vitalità e la forza di risorse culturali potenti che contribuiscono alla ricchezza della cultura umana planetaria.

Sia le forme popolari che quelle colte esprimono il senso dell'arte quale strumento di cambiamento e sviluppo, capace di promuovere un nuovo patto di fratellanza sociale a partire dal riconoscimento delle culture molteplici che convivono in uno stesso paese.

Una modalità, quella dell'arte che permette di mettere in relazione tensiva ogni espressione culturale, considerando e coltivando gli *scarti* e le diversità senza cercare il livellamento e l'omogeneità, senza eliminare le sfumature, ma anzi dando loro spazio attraverso le differenti e vibranti forme del canto e della danza. L'originarietà

⁸⁷⁴ Mi riferisco ad esempio al gruppo di giovanissimi *cantores* (*Sòtziu tenore* nuogoresu) che a Nuoro hanno ridato vita a una tradizione che sembrava ormai destinata a scomparire. <https://tenorenugoresu.wixsite.com/website>. Sul canto a tenore, dal 2005 inserito dall'UNESCO quale patrimonio immateriale dell'umanità, si veda Omar Bandinu, *Il canto a tenore, dai nuraghi all'UNESCO*, in *Siti*, n. 3, luglio-settembre 2006, pp. 16-21.

⁸⁷⁵ In Colombia vi sono nuovi gruppi di giovani che stanno ridando vita a tradizioni di canto e ballo tradizionali ma anche a nuove forme artistiche che riprendono, trasformandoli i ritmi ancestrali e originari delle diverse etnie e culture del paese. In particolare si veda la ripresa del 'bullerenghe' Il bullerengue è un ballo cantato dei Caraibi colombiani e della provincia di Darien.

ancestrale che l'arte popolare⁸⁷⁶ porta con sé, quando è coltivata con qualità e cura, è una leva potente capace di riscattarla da una posizione di minorità e subalternità e innalzarla sullo stesso piano della grande Arte. In tutte le sue molteplici manifestazioni che mettono in gioco la bellezza di ogni volto, ogni voce, ogni suono dell'umanità, l'arte popolare insieme all'arte colta è capace di generare una potente risonanza estetica che si traduce in una profonda comprensione empatico-cinestesica delle risorse del mondo.

Attraverso il linguaggio di tutte le espressioni artistiche è possibile coltivare in ogni territorio e in ogni paese la maestria, la sapienza di un popolo, la sua capacità unica e singolare del fare e del costruire, del suo peculiare modo di parlare e accogliere i suoni della natura e di tradurli attraverso il corpo in forma di danza e canto. Dare spazio alle espressioni locali significa rivitalizzare, arricchire e dare sviluppo a un intero paese, al continente, al mondo.

Questo libero movimento comunicativo che le arti consentono ci accompagna nel pensare un nuovo patto di condivisione della vita su questa terra.

5.3.b La danza come arte di modulazione relazionale

Tutto il discorso sviluppato in questo lavoro ha cercato di evidenziare la potenza/capacità della danza di essere promotrice di modulazione/mozione relazionale nei singoli e tra i singoli. Considerata nelle sue declinazioni moderne e contemporanee che la riavvicinano al senso originario e ancestrale, la danza quale movimento che ricongiunge l'essere umano al ritmo del cosmo e della natura⁸⁷⁷ consente, al di là delle tecniche e dei virtuosismi, di approssimarsi al sentire cinestesico del corpo quale dispiegarsi di materia viva e animata. Danzare significa affinare il senso del movimento che caratterizza in modo singolare ogni persona e allo stesso tempo risponde al nostro fondamentale bisogno ancestrale di legami e armonia con gli altri esseri che abitano il mondo. Abbiamo cercato di sottolineare dell'arte della danza il suo essere 'fare artistico concreto' capace di generare in chi la pratica consapevolezza del proprio stare, essere, conoscere. Come pratica che avvicina al sé, è cura, *epimeleia*, prima che conoscenza, o

⁸⁷⁶ Cfr. R. Shusterman, *Estetica pragmatista*, Aesthetica, Palermo 2010.

⁸⁷⁷ C. Sini, *Le arti dinamiche. Filosofia e pedagogia*, cit., p. 8/9.; F. Nietzsche, *La nascita della tragedia*, traduzione, Adelphi, Milano 1978; Id., *Così parlò Zarathustra: un libro per tutti e per nessuno*, Monanni, Milano 1927, p. 339-340.

meglio è un cammino ‘accurato’ che porta alla *meta della conoscenza*⁸⁷⁸ attraverso l’*allenamento* all’ascolto sottile delle modulazioni emotive e affettive che fondano il nostro essere corpi pensanti e sensibili.

Sentire sé stessi nel movimento danzante significa poter riconoscere il proprio ritmo vitale che costituisce il tramite e la connessione tra interiorità ed esteriorità.

La danza è ascolto del particolare, del sentimento piccolo, corporeo e invisibile, che prende forma e si materializza diventando segno tangibile, toccante: un segno-movente che collega e mette in comunicazione, creando coerenza e senso nel singolo ‘sistema’ corpo, nel soggetto, e che trascendendolo consente di raggiungere l’altro. Non solo arte dell’intangibile, la danza è anche arte aptica poiché dà forma alle cose ricreandole e modellandole con il gesto nell’aria, così come la mano dello scultore agisce sulla materia solida, in un rapporto che, con Benjamin, potremo definire ‘artigianale’ con *la materia prima delle esperienze*⁸⁷⁹. Arte del tatto che muove e smuove⁸⁸⁰. Nel minimale ascolto delle singole parti del nostro corpo ci porta a una consapevolezza che eccede, che attraversa e che al contempo *ex-siste*, trascende e ci trascende in un di più di conoscenza, impossibile da quantificare se non con gli strumenti della sensibilità cinetica.

Pensata come una ‘trascendenza terrestre’ che abita e feconda quello spazio del ‘tra’ cui facevamo prima riferimento, che non si rivolge all’al di là della metafisica⁸⁸¹, bensì si fa congiunzione fluttuante tra le cose e tra gli esseri viventi, collegando il *singolare plurale* degli esistenti, la danza è pratica che non uniforma ma ‘mette in comune’ l’umanità che ci accomuna. Allenando all’*indugiare*, all’ascolto di sé e dell’altro, alla plasticità della comunicazione che ammette sempre un movimento e il suo contrario attraverso l’andare e venire di un pensiero e di un discorso senza parole, l’arte coreutica, basandosi sulla relazione empatico-cinestesica⁸⁸² tra attore e spettatore⁸⁸³, promuove quell’argomentare per suggestioni e sfumature di senso che aprono, come si diceva prima, a una comprensione mobile dell’esperienza umana, rivelando la possibilità di un dialogo che ammette la contraddizione e il confronto senza scontro. Dalla danza, dalla sua pratica quotidiana, anche nel movimento minimo, nell’ascolto del ritmo del

⁸⁷⁸ Cfr. M. Foucault, *Tecnologie del sé*, cit., pp. 18 e 22. “Il ‘conosci te stesso’ ha oscurato il ‘prenditi cura di te stesso’ [...]. Nella cultura greco-romana la conoscenza di sé appariva come una conseguenza del prendersi cura di se stessi [...]. La conoscenza di sé è diventata allora la meta della cura di sé”.

⁸⁷⁹ W. Benjamin, *Il Narratore. Considerazioni sull’opera di Nicola Leskov*, in Id., *Angelus Novus. Saggi e frammenti*, Einaudi, Torino 2014, p. 273.

⁸⁸⁰ J.-L. Nancy, *Rühren, Berühren, Aufruhr*, in Maurizio Zanardi (a cura di), *Sulla danza*, Cronopio, Napoli 2017 (I. ed. Jean-Luc Nancy, *Rühren, Berühren, Aufruhr*, in «Scores» n°1, *Tanzquartier*, 2011).

⁸⁸¹ F. Jullien, *L’identità culturale non esiste*, cit., p. 34.

⁸⁸² J. Martin, *The Modern Dance*, A.S. Barnes, New York 1933.

⁸⁸³ C. Leroy, *Phénoménologie de la danse*, cit., p.128.

respiro e del peso del dito di una mano, possono nascere una nuova coscienza e un nuovo pensiero che ammette un'argomentazione che non definisce, che non pretende di sbaragliare ogni altro pensiero, che non vuole vincere sull'altro, bensì propone, presenta, si fa ascoltare. Pur essendo una lingua che si lega strettamente alla soggettività, che ne esprime e rivela le specifiche morfologie e sintassi, nel porle in dialogo plastico e dinamico con l'altro da sé, si costituisce come via feconda per l'attraversamento del 'tra' che ci collega al mondo.

Dovremmo allora parlare di arte e danze *singolariplurali*, così come dovremmo mantenere vive le lingue del mondo, per saperne attraversarne gli *scarti* e mantenerli vivi, danzandoci dentro, per lasciarci arricchire dalle infinite sfumature e angolature di pensieri plurali.

Possiamo dunque affermare che la danza sia in tutte le sue declinazioni, colte e popolari, un allenamento all'*écart*: una lingua silenziosa che promuove la nascita di soggettività non sradicate, né uniformate o appiattite e che, nel movimento vitale e nello scambio plurale, mantengono la propria singolarità e alimentano l'emersione delle risorse di ogni cultura, ampliando i confini della 'partizione del sensibile'⁸⁸⁴ che dovremmo considerare non come s-partizione, ma piuttosto come condivisione, come luogo del nostro *comparire*⁸⁸⁵ gli uni agli altri.

Solo se riconosciamo il senso dinamico della cultura che caratterizza ogni singola comunità, ogni singolo paese, nazione, continente, potremmo giungere a identificare un 'comune' umano condiviso ma non uniformante, alimentato da quello spazio vitale che nutre le diverse sfumature espressive e comunicative disseminate in ogni territorio. Per contrastare la continua minaccia di una globalizzazione che agisce soprattutto in termini di economia e profitto, è necessario, perché le culture possano esistere e resistere, mantenere vivo il loro *coabitare*, il vitale coesistere di singolarità e pluralità. Con il filosofo francese J.-L. Nancy che tematizza appunto il concetto di *essere*

⁸⁸⁴ J. Rancière, *La partizione del sensibile. Estetica e politica*, DeriveApprodi, Bologna 2022. Secondo Rancière, il "partage du sensible" è un processo politico che suddivide e organizza gli individui in modo gerarchico sulla base delle loro capacità sensoriali. In altre parole, il "partage du sensible" crea delle categorie di persone in cui alcune sono considerate capaci di percepire e di esprimere la realtà in modo legittimo, mentre altre sono escluse dalla possibilità di partecipare alla creazione di senso comune.

⁸⁸⁵ *Comparution* è il termine scelto da Nancy in sostituzione e come superamento del troppo unificante 'comunità'. Cfr. Jean-Luc Nancy, Jean-Christophe Bailly, *La Comparution*, Bourgois, Paris 1991. Cfr. Roberto Esposito, *Libertà in comune*, in Jean-Luc Nancy, *L'esperienza della libertà*, cit., p. XXVII. «L'espressione con cui Nancy ha inteso presentare tale condivisione (*partage*) è quella di 'comparizione' (*comparution*) – noi compariamo al mondo, e cioè appariamo insieme in una scena che non poggia su un fondo d'essere, ma che è piuttosto la spaziatura aperta dal suo ritiro». Cfr. Enrica Spada, *Pensare il corpo e la danza con Jean-Luc Nancy*, in «Danza e Ricerca, laboratori di studi, scritture visioni», numero 12, dicembre 2020. Online: <https://danzaericerca.unibo.it/article/view/11812>.

*singolare plurale*⁸⁸⁶, sulle tracce di un pensiero filosofico contemporaneo che segna l'oltrepassamento della visione dicotomica e separante del pensiero occidentale, e che promuove un'idea di comunità come 'comparizione' come messa in comune 'inoperosa', quindi non mercificante, delle potenzialità e diversità dei singoli⁸⁸⁷, troviamo un'altra feconda risorsa per affermare che bisogna salvaguardare e riconoscere la pluralità delle soggettività singolari, delle molteplici lingue e gesti di ogni cultura. La diversità delle lingue in particolare, unico mezzo di trasmissione per tante culture del mondo ancora prevalentemente orali, dovrebbe essere oggetto di massima considerazione politica. Il 'dialogo tra le culture', infatti, "può svolgersi soltanto nella lingua di entrambi"⁸⁸⁸ e solo se a ogni popolo è riconosciuta la propria soggettività territoriale, il proprio paesaggio locale e singolare. Dobbiamo perciò attivare le risorse singolari di ogni cultura, il proprio di ogni cultura, senza però intenderlo quale patrimonio da imbalsamare e salvaguardare da ogni possibile contaminazione. Al contrario è necessario promuoverne la vitalità e la trasformazione. Solo così la singola 'comunità' può uscire dal 'museo' folklorizzato della propria cultura ed entrare in comunicazione vitale con il 'comune' che attraversa le culture del mondo, anche rischiando il pericolo di una contaminazione che se mantenuta nell'*écart*, non sarà mai un pericolo per la vitalità delle risorse di ognuna.

5.4 Continuando il viaggio di corpo in corpo: le culture danzanti delle Americhe

L'esperienza di studi e ricerca svolta in Costa Rica è stata foriera di aperture e dialogo anche con altre istituzioni ed enti culturali non solo costaricani. In particolare ha suscitato l'incontro con la compagnia teatrale colombiana 'Centro di Ricerca Teatrale Cenit'⁸⁸⁹, proprio in riferimento a un progetto internazionale che, come precedentemente accennato, cercava in territorio costaricano, artisti appartenenti a culture native.

⁸⁸⁶ J.-L. Nancy, *Essere singolare plurale*, cit.

⁸⁸⁷ J.-L. Nancy, *La comunità inoperosa*, Cronopio, Napoli 2013.

⁸⁸⁸ M. Porro, *Scarto/Jullien. L'identità culturale non esiste*, in «Doppiozero», 27-08-2018, online: <https://www.doppiozero.com/jullien-lidentita-culturale-non-esiste>.

⁸⁸⁹ Il 'Centro di Ricerca Teatrale Cenit', è stato fondato da Nube Sandoval e Bernardo Rey nel 1992. Si tratta di uno spazio per lo studio e la sperimentazione dei principi che regolano il lavoro dell'attore/attrice, il dialogo tra arti visive e performative, la costruzione e l'uso della maschera nel teatro contemporaneo e la creazione di scenografie e spazi teatrali non convenzionali. Con le loro produzioni artistiche e le loro proposte pedagogiche, sono stati invitati in diverse università, istituzioni artistiche e festival in Sud America, Nord America, Europa e Africa. Sviluppano una ricerca sull'impegno sociale del teatro, capace di generare processi di resilienza in contesti vulnerabili. Questa visione ha consolidato le basi della loro metodologia "teatro come Ponte" che è stata implementata nei progetti teatrali da loro diretti negli ultimi 25 anni e che sono stati realizzati in collaborazione con il Ministero della Cultura della Colombia e

L'incontro con la compagnia ha permesso di approfondire la conoscenza del loro lavoro che si estende all'ambito socio-antropologico, interessandosi alla valorizzazione delle espressioni culturali e artistiche dei popoli nativi della Colombia e di tutto il Centro America. In particolare ha permesso di conoscere uno dei loro ultimi lavori, un'opera grandiosa e unica per dimensioni e portata. Intitolata, *Develaciones, un canto a los cuatro vientos*⁸⁹⁰, questa creazione è un esempio estremamente significativo di come l'arte possa rivelarsi strumento potente di pacificazione e ri-conoscenza tra i popoli. Lo spettacolo che vede la partecipazione di più di cento artisti, messo in scena in diversi teatri della Colombia durante il 2022, è ora tema e argomento di un progetto divulgativo che la compagnia sta portando in giro per il mondo sotto forma di conferenza e laboratorio esperienziale che abbiamo avuto l'onore di ospitare nella nostra Università di Cagliari nel mese di ottobre scorso⁸⁹¹.

5.4.a Rivelazioni: il teatro come ponte per il dialogo e il riconoscimento reciproco delle culture

Con l'opera teatrale "*Develaciones, un canto a los cuatro vientos*" il Centro di Ricerca Teatrale Cenit ha creato uno spazio fecondo di altissimo valore antropologico, oltretutto artistico, in cui le risorse di una cultura molteplice e composita come quella

dell'Ecuador, il Comune di Roma, di Bogotá e di Ginevra, il Consiglio Italiano per i Rifugiati, le Nazioni Unite (ONU) e l'Unione Europea (UE). Nel 2017 hanno vinto il premio Catarsi, Teatri delle Diversità 2017 dell'Associazione Nazionale di Critici Teatrali Italiani, il premio Ellen Stewart International Award 2016 a New York e il primo posto alla VI Biennale Internazionale di Teatro e Psichiatria in Italia. Nel 2022 insieme a Iván Benavides, hanno creato e diretto lo spettacolo *Develaciones Un Canto a los 4 Vientos*, il quale è parte della documentazione della Commissione per la Verità della Colombia (si veda alla nota 792). Online: [https://www.facebook.com/teatro.cenit/?locale=it IT](https://www.facebook.com/teatro.cenit/?locale=it_IT).

⁸⁹⁰ Lo spettacolo teatrale *Develaciones, un Canto a los 4 Vientos (Rivelazioni un canto ai quattro venti)*, è un progetto ideato e diretto da Nube Sandoval, Bernardo Rey e Iván Benavides creato collettivamente in diversi territori del paese. È la narrazione simbolica del lungo periodo di conflitto armato che ha attraversato la Colombia per sessant'anni. Una produzione di grande formato che vede sulla scena 102 artisti, comunità e gruppi sociali che hanno vissuto le ingiustizie e la violenza della guerra e che vi hanno resistito attraverso l'arte e le loro tradizioni culturali. È parte delle azioni artistiche e culturali promosse e sostenute dalla Commissione per la Verità della Colombia con la coproduzione dal Teatro Mayor Julio Mario Santo Domingo di Bogotá e dalla Corporazione La Paz Querida. <https://www.youtube.com/watch?v=bUwWUBrQRN0>; https://www.youtube.com/watch?v=RJF9Z3vnjCM&ab_channel=Comisi%C3%B3ndelaVerdad.

⁸⁹¹ Si tratta della conferenza e della *masterclass* "Il teatro come ponte, per il dialogo, la formazione e lo sviluppo dei popoli" tenutasi a Cagliari 13-14 ottobre 2023 presso L'Università degli Studi di Cagliari. Organizzata nell'ambito dei lavori di questa ricerca di dottorato, la conferenza e la masterclass hanno visto la compartecipazione e il sostegno dell'associazione culturale 'Carovana S.M.I.', l'associazione culturale 'Ars et Inventio', e 'Il Crogiuolo'. Hanno partecipato alla conferenza, insieme alla dottoranda Enrica Spada, promotrice e organizzatrice dell'evento e agli artisti Nube Sandoval e Bernardo Rey, le docenti Gabriella Baptist (Filosofia morale) e Claudia Secci (Pedagogia generale) del Dipartimento di Pedagogia, Psicologia, Filosofia dell'Università di Cagliari e Ornella D'Agostino, direttrice artistica dell'associazione Carovana s.m.i. di Cagliari.

colombiana hanno potuto rivelarsi con tutta la loro potenza e forza generatrice di comunicazione e conoscenza.

Il lavoro sostenuto dalla Commissione per la Verità della Colombia⁸⁹², è parte delle azioni che nutrono il processo di chiarificazione, memoria e pacificazione iniziato nel 2016, dopo sessanta anni di conflitto armato. Il documentario *'Acer visible lo invisible'* (rendere visibile l'invisibile) che racconta il progetto attraverso le interviste ai diversi protagonisti dell'opera, con immagini e stralci di alcuni momenti di laboratorio, di prova e di spettacolo, è depositato tra gli atti ufficiali del processo di pacificazione. Da questi particolari documenti cercheremo di estrapolare ed enucleare il senso etico, politico ed estetico di cui quest'opera è portatrice.

Questo straordinario lavoro che vede la partecipazione, insieme ad attori e performers professionisti, di moltissimi gruppi amatoriali delle diverse etnie, mostra come la cultura di un paese non sia un qualcosa di compatto e di univoco, bensì si trovi variamente disseminata nei territori. "Emana dal popolo, la cultura è un canto dell'anima, dell'anima dei popoli che ci stanno dicendo cose meravigliose da migliaia di anni e che noi non abbiamo mai ascoltato abbastanza"⁸⁹³.

Con questo documento/spettacolo si afferma il valore immenso e inestimabile del patrimonio orale, delle danze e dei canti che al pari della trasmissione scritta sono portatori di una conoscenza profonda che si tramanda *di corpo in corpo*, di cuore in cuore, svelando dimensioni dell'umano vitali e universali.

Il teatro, la danza e il canto raccontano la storia di un paese, ne mostrano gli 'scarti'⁸⁹⁴ - le aperture-, le risorse da cui partire per una nuova possibile convivenza. Le arti del corpo sono un *medium* di memorie e narrazioni che possono giungere lontano, molto al di là delle spiegazioni e delle trattazioni, arrivando direttamente al cuore delle persone attraverso una comprensione empatico-cinestesica, capace di abbracciare

⁸⁹² La Commissione per la verità è un organismo creato nell'ambito degli accordi di pace del 2016. In tre anni di lavoro la Commissione ha raccolto 14mila interviste e ascoltato 27mila persone per delineare un quadro delle cause e dell'evoluzione di oltre mezzo secolo di guerra civile tra il governo e la guerriglia delle *Fuerzas armadas revolucionarias de Colombia (Farc)*. L'organizzazione ha promosso in questi anni numerose azioni artistiche e culturali volte all'apertura e alla pacificazione dei conflitti che hanno interessato in modo trasversale e sotto diversificati profili (economici, etnici, politici) la popolazione. Si è trattato di un conflitto che dura da più di sessanta anni, apparentemente "senza 'buoni né cattivi' che affonda le radici nella storica esclusione di alcuni gruppi sociali e va avanti alimentato dal narcotraffico e dalla guerra contro quest'ultimo modellata dagli Usa e fatta propria dall'esercito". Cfr. Lucia Capuzzi, *Il rapporto*. La Colombia scopre la 'verità' di mezzo secolo di guerra, in "Avvenire.it", mercoledì 29 giugno 2022, online: <https://www.avvenire.it/mondo/pagine/colombia-commissione-verita>.

⁸⁹³ Lucía Gonzalés, membro della Commissione per la Verità. Le espressioni riportate sono tratte dal documentario *'Acer visible lo invisible'*, online: https://www.youtube.com/watch?v=bUwWUBrQRN0&ab_channel=Comisi%C3%B3ndelaVerdad.

⁸⁹⁴ Jullien F., *L'identità culturale non esiste*, Einaudi, Torino 2016.

nell'azione una vasta gamma di vissuti emotivi. La comunicazione è resa possibile quasi per passaggio osmotico da pelle a pelle, consentendo l'attraversamento e l'elaborazione di avvenimenti drammatici e dolorosi senza cadute nella finzione rappresentativa o nella autocommiserazione.

I gruppi che riprendono i canti tradizionali riportano in vita la tradizione in modo autentico, poiché ne assumono la valenza attuale, riportandola al presente.

Un esempio significativo di tale fenomeno trasformativo e generativo è espresso dalle testimonianze degli artisti che hanno ripreso la tradizione del canto 'bullerengue'⁸⁹⁵.

I giovani componenti del gruppo sono arrivati a questa pratica musicale dopo vari percorsi accademici e hanno scoperto casualmente questa antica forma di canto e danza che li ha coinvolti e affascinati per la forza vitale che la caratterizza, per la capacità di ricostituire un legame vibrante e profondo con le proprie origini e la storia dolorosa e complessa della propria terra.

Raccontano infatti di non avere mai avuto l'occasione di ascoltare il *bullerenghe* né altre espressioni delle culture originarie durante i loro percorsi universitari, e questo la dice lunga sulle politiche assimilatrici del colonialismo che tuttora, con poche eccezioni, si impongono nei programmi di studio scolastici e universitari.

Solo attraverso gli incontri con le persone anziane nei *pueblos*, nei piccoli centri disseminati tra le montagne, hanno potuto scoprire e apprendere una tradizione tanto importante, ancora viva nelle memorie e nelle pratiche. Con il bagaglio di esperienze sonore raccolto hanno incrementato il sapere e le pratiche musicali ricostituendo diversi gruppi di studio nelle rispettive università, realizzando importanti ricerche etnomusicali. Per molti di loro, discendenti di popolazioni afroamericane caraibiche, questo ha significato non solo il ricongiungimento con la propria storia personale, ma anche un enorme accrescimento del proprio bagaglio culturale, generato dal porre in relazione tensiva le molteplici provenienze, commistioni e contaminazioni storico-culturali che hanno caratterizzato la storia della Colombia.

Questi talentuosi artisti si sono dunque trasformati in rivitalizzatori di culture ancestrali: attraverso l'arte che incarnano quotidianamente, anche nel loro modo di

⁸⁹⁵ Il bullerengue è un 'ballo cantato' dei Caraibi colombiani e della provincia di Darien, a Panama "Bullerengue" o "bullarengue" significa "pollerón" (gonna larga, indossata soprattutto nelle feste). Di indubbia ascendenza africana, probabilmente derivato dalle usanze rituali del Palenque de San Basilio (nord della Colombia), il b. faceva parte degli atti di iniziazione alla pubertà delle giovani ragazze. L'apprendimento del b. avviene per trasmissione diretta grazie all'insegnamento dei musicisti anziani che ne incarnano la lunga eredità musicale. Sugli artisti che hanno fatto parte del progetto 'Develaciones' si veda l'intervista '*Acer visible l'invisible*' online: <https://www.youtube.com/watch?v=bUwWUBrQRN0>.

vestire, testimoniano al mondo la vitalità e la forza di risorse culturali potenti che contribuiscono alla ricchezza della cultura umana planetaria.

Il *bullerengue* infatti è una forma di comunicazione vitale di emozioni e sentimenti che parlano a tutta l'umanità comunicando la forza di una cultura nata dalla commistione con i gruppi etnici delle popolazioni di schiavi tradotti forzatamente in Colombia nel periodo coloniale le cui espressioni, ricche delle più variegata sfumature dell'esistenza, ne attivano e vivificano il senso della profondità, del mistero e della bellezza.

Le diverse pratiche artistiche messe in condivisione tra gli artisti del progetto, le loro molteplici voci, creano il contatto tra le diverse etnie e gruppi e promuovono l'attivazione di sguardi nuovi, empaticamente condivisi, che attivano il riconoscimento dell'Altro. L'affettività e l'emotività generata dall'azione artistica innescano una forma sensibile e diretta di comprensione, che permette l'elaborazione profonda delle tragiche e criminali dinamiche che dispiegandosi in innumerevoli concatenazioni, hanno determinato i lunghi anni di guerra civile in Colombia. Riunirsi attraverso l'arte significa confrontarsi e comunicare dal profondo, significa dare spazio al sentire dei corpi, ridare dignità a ogni forma, a ogni colore, a ogni voce, a ogni passo.

Rivivere l'arte della tradizione è un percorso che non si limita a riprodurre i suoni e i gesti di tradizioni ormai passate, ma significa reincorporarle e attivarle nel presente per assumerle come pratiche vive e consentire una comunicazione profonda delle esperienze. Vedere questi gruppi sul palco, quindi, non significa assistere a una riesumazione nostalgica o folkloristica, nel senso di spettacolarizzazione a fini di intrattenimento, bensì partecipare alle azioni di artisti che incarnano in maniera autentica quelle modalità di canto e di suono arcaiche, ma allo stesso tempo attuali e vive.

Le pratiche artistiche così *vissute*, sia quelle che si esprimono attraverso i linguaggi contemporanei occidentali, sia quelle che riportano in vita le arti del passato, possono coesistere e moltiplicare il proprio valore, in virtù della messa in rilievo degli *écarteres/scarti* che le attraversano, permettendo il sorgere delle risorse culturali di cui sono portatrici.

Nube Sandoval e Bernardo Rey⁸⁹⁶ raccontano che il problema che si sono posti sin dal principio del loro percorso di ricerca teatrale e formativa è stato essenzialmente quello di trovare il modo di far lavorare persone non professioniste con 'veri' attori, mantenendo

⁸⁹⁶ N. Sandoval e B. Rey sono i fondatori del Il Centro di Ricerca Teatrale – Cenit e i creatori della metodologia teatrale denominata 'teatro come ponte', Cfr. nota 1. Le loro parole sono tratte dall'intervista che accompagna una delle parti del documentario menzionato sopra. Online: https://www.youtube.com/watch?v=RJF9Z3vnjCM&t=618s&ab_channel=Comisi%C3%B3ndelaVerdad

comunque alta la qualità del lavoro scenico. La domanda di fondo di tutta la loro ricerca che consiste di cercare il senso e la consistenza della *qualità* nel teatro, trova nell'opera 'Desvelaciones' la sua più eloquente risposta, realizzandosi nella compresenza di attori professionisti, gruppi amatoriali e persone indigene di diverse etnie, che, insieme, riescono a raggiungere un'armonia espressiva e compositiva sublime, data essenzialmente dal loro essere autentico e pienamente incarnato nell'azione teatrale. Come sottolinea Rey, attore è infatti colui che attua: quando un essere umano compie un'azione con verità ecco che sorge la qualità scenica che risiede, appunto, nell'autenticità e nella chiarezza del gesto.

Le parole di Ivan Benavides⁸⁹⁷, produttore e co-direttore del progetto, ci aiutano a focalizzare il nucleo tematico e il significato etico ed estetico del progetto:

“Per arrivare alla verità bisogna dar voce alla sofferenza. Perciò per raccontare la verità è stato necessario dare voce ai popoli oppressi, a coloro che sono stati violati, alla gente comune. Questa è stata la chiave che ha dato tempo e forma al progetto. Abbiamo capito che bisognava partire dalle esperienze delle persone (vivencias), dalle loro identità e condizioni. Il progetto quindi vuole rendere visibile non l'invisibile ma 'l'invisibilizzato', cioè tutta quella parte della cultura di un popolo che si è voluto ignorare, non vedere, non considerare. Si è trattato di mettere in luce tutto ciò che il Teatro occidentale, europeo nella fattispecie, ha sempre ignorato e disprezzato. Ciò che abbiamo capito e rivelato con questo progetto è che a partire dai linguaggi locali si può giungere all'universale dell'arte”.

Questo è sicuramente il messaggio più importante che questo progetto è riuscito a comunicare. Le danze afrocaribiche, le danze afro-contemporanee, le danze indigene, i canti, i tamburi, le arti meno considerate, eppure appartenenti e radicate nelle culture locali, vive e umili, possono esprimere il senso universale dell'arte quale lingua viva e strumento di conoscenza, espressione e rivelazione delle culture. L'ARTE quindi assurge, a partire da queste forme 'non teatrali' nel senso europeo del termine, a potente strumento etico ed estetico capace di dar voce ai sentimenti più profondi attraverso la bellezza delle forme, dei suoni, dei corpi in movimento. Ancora le parole di Benavidas precisano e arricchiscono il senso dell'opera: “Siamo in un mondo dove il dolore è negato⁸⁹⁸ e l'arte

⁸⁹⁷ *Ibidem*.

⁸⁹⁸ Interessante il confronto con il concetto di 'democrazia palliativa' in B.-C. Han, *La società senza dolore. Perché abbiamo bandito la sofferenza dalle nostre vite*, Einaudi, Torino 2021, ed Kindle, p.5. Il dolore è lo strappo attraverso il quale fa breccia il completamente Altro. È proprio la negatività del completamente

si è ridotta a palliativo. Incontrare un'estetica che sia capace di confrontarsi e di trasmettere il dolore è un'azione etica, a partire dal dare voce alla gente. Un'azione che permette elaborazione e trasformazione, nel senso che l'opera è uno spettacolo, ma allo stesso tempo un 'atto rituale' che provoca catarsi. Infatti è questo che succede alla fine dello spettacolo, tutti si sciolgono in un pianto liberatorio collettivo che provoca liberazione, una commozione trasformativa. Questo è quello che speriamo accada nel pubblico, che questa catarsi coinvolga tutte le persone presenti, e tutta la Colombia, perché siamo passati dal conflitto alla rabbia senza elaborazione del dolore e del lutto che consenta di passare a un nuovo stato d'animo. Speriamo e ci auguriamo che quest'opera possa trasformare l'immaginario del popolo colombiano”⁸⁹⁹.

Lucía Gonzales, componente della commissione per la verità, afferma che con quest'opera non si è voluto semplicemente portare le vittime in scena, ma soprattutto portare alla ribalta la ricchezza culturale del paese, la bellezza e la potenza di tante persone che rivelano nei corpi, nella voce, nella musica e nei movimenti la molteplicità e la pluralità delle identità che lo compongono. Le persone che le danno vita sono, come sottolinea ancora Bonavidas, “portatori di cultura e agenti del cambiamento, non sono vittime passive. Sono loro che segnano il cammino, che guidano non solo il processo artistico, ma il cambiamento del paese”. Anche loro in certa misura vittime, perché costrette da una situazione socioeconomica difficilissima, come afferma Nube Sandoval, rappresentano una forza di resistenza importantissima. Dare voce, dignità e valore a queste espressioni artistiche significa lavorare per *una giustizia epistemologica* (Bonavidas) che finalmente possa liberarci dagli stretti e arbitrari confini di un'estetica artistica eurocentrica.

Quest'opera coraggiosa assurge, quindi, a emblema del nostro discorso in quanto traduce in atto il senso dell'arte quale strumento di cambiamento e sviluppo, capace di promuovere un nuovo patto di fratellanza sociale a partire dal riconoscimento delle culture molteplici che convivono in uno stesso paese. Una modalità, quella dell'arte che permette di mettere in relazione tensiva ogni espressione culturale, considerando e coltivando gli scarti e le diversità senza cercare il livellamento e l'omogeneità, senza eliminare le sfumature, ma anzi dando loro spazio attraverso le differenti vibrazioni del canto e delle danze. Ecco come con un lavoro di grande qualità e cura che ne preserva

Altro a mettere l'arte in condizione di offrire una narrazione antagonista rispetto all'ordine vigente. La compiacenza, invece, perpetua l'Uguale. Solo «l'essere toccato dall'altro» mantiene viva la vita. Altrimenti essa resta prigioniera nell'inferno dell'Uguale. Ivi, p. 9.

⁸⁹⁹ *Ibidem*.

l'originarietà ancestrale, l'arte popolare si riscatta da una posizione di subalternità e si pone al fianco della grande Arte, generando una composizione ricca e potente in cui ogni volto, ogni voce, ogni suono e ogni parola narra la forza e la bellezza dell'umanità.

Attraverso il linguaggio di tutte le espressioni artistiche è possibile coltivare in ogni territorio, in ogni paese la *maestria*, la sapienza di un popolo, la sua capacità unica e singolare del fare e del costruire, del suo peculiare modo di parlare e accogliere i suoni della natura e di tradurli attraverso il corpo in forma di danza e canto. Dare spazio alle espressioni locali significa rivitalizzare, arricchire e dare sviluppo a un intero paese, al continente, al mondo.

Questo libero movimento comunicativo che le arti consentono ci accompagna nel pensare un nuovo patto di condivisione della vita su questa terra.

I popoli indigeni si mostrano al mondo con tutta la loro enorme sapienza, bellezza e profondità per reclamare il diritto ad essere liberati dalla stretta oppressiva dell'occidente capitalista, troppo spesso velata da un atteggiamento paternalistico, e rivendicano il diritto all'autonomia e a una vita dignitosa sulle loro terre. Nel difendere il loro posto nel mondo, chiedendo rispetto innanzitutto per la propria lingua e per le risorse naturali necessarie alla vita, stanno implorando e perorando non solo per sé stessi, ma per tutto il genere umano. Si rivolgono a noi 'i fratelli minori'⁹⁰⁰ perché la loro conoscenza riguardo alle cose della Natura possa esserci d'aiuto e perché la ricchezza della loro 'spiritualità' possa essere accolta come dono di fratellanza. L'auspicio è che progetti come questo possano aiutarci a uscire da un'idea di *generica fratellanza*⁹⁰¹ e che l'umanità apprenda a soffermarsi sulla singolarità di ogni volto, di ogni canto, di ogni danza.

⁹⁰⁰ Gli Indiani della Sierra Nevada di Santa Marta, nella Colombia settentrionale si autodefiniscono 'fratelli maggiori' e ritengono di possedere una saggezza e una capacità di comprensione mistica che supera quella degli altri esseri umani cui si riferiscono chiamandoli perciò 'fratelli minori'. I fratelli maggiori credono che sia loro responsabilità mantenere l'equilibrio dell'universo. Quando nel mondo si verificano uragani, siccità o carestie, ne attribuiscono la responsabilità all'incapacità dell'essere umano di mantenere l'armonia nel mondo. Pensano che l'equilibrio possa essere ripristinato attraverso l'offerta di doni lasciati nei siti sacri per restituire alla terra ciò che le è stato tolto. Cfr. online: <https://www.survival.it/popoli/arhuaco>.

⁹⁰¹ J.-L. Nancy, *Corpus*, cit., p. 31: "non la faremo finita col razzismo, finché gli opporremo una generica fraternità tra gli uomini".

Conclusioni

Pensare una *comunità in movimento* come luogo in cui la dinamica delle arti possa generare nuove modalità e opportunità di coesione e sviluppo, ha significato sicuramente perseverare nella fiducia che fare, generare, comunità sia possibile, anzi necessario se vogliamo credere nella possibilità di migliorare la condizione umana su questa terra.

L'idea di comunità cui abbiamo cercato di dare forma nello sviluppo di questa ricerca poggia decisamente sul concetto di comunità 'inoperosa', *desoeuvré*,⁹⁰² di Jean-Luc Nancy, filosofo che ha attraversato e sorretto in più punti questa ricerca. Sul solco di un pensiero che ripudia l'idea di comunità come struttura compattante e totalizzante, emblema di un'identità rigidamente chiusa in se stessa, per pensarsi piuttosto come il *comparire*⁹⁰³ insieme nel teatro dell'esistenza, la danza come pratica, teoria e categoria estetico-pedagogica si presenta come fattore privilegiato di *inoperosità*: nel suo essere azione sensibile capace di muovere e smuovere l'*esistere in comune* senza pretesa di chiudere la nostra *singularità pluralità* dentro cornici uniformanti e totalizzanti, è 'inoperosa' nel senso più ampio del termine.

Quale *arte dinamica corpo-poietica* e come *tecnologia del sé* rivolta al 'noi', la danza rappresenta un veicolo privilegiato da cui prendere le mosse per ricostituire e ridare forma agli spazi della socialità.

Abbiamo pensato come *danzante* una comunità senza '*munus*', come semplice *essere-con* per dirla ancora con Nancy, ma soprattutto abbiamo voluto riaccogliere e ripensare quel '*munus*' come *dono*⁹⁰⁴, costituito dall'insieme di tutte le forme dell'arte, come luogo in cui si eserciti la creatività, il movimento, la relazione, la conoscenza; dove si alimenti l'intensificarsi della sensibilità estetica individuale, ma senza chiusure identitarie, mantenendo sempre uno spazio aperto, di transizione e anche di transito nelle esperienze, permettendo l'*affacciarsi* degli uni sugli altri. Del resto come afferma Nancy

⁹⁰² J.-L. Nancy, *La comunità inoperosa*, cit.

⁹⁰³ Cfr. J.-L. Nancy, *La comunità inoperosa*, cit., pp. 8-9. Nell'introduzione al testo italiano Nancy spiega come con il termine '*comparution*' abbia cercato, in un testo successivo, di ovviare al pericolo di fraintendimento che il termine 'comunità' aveva suscitato in ambito critico-filosofico. Si veda J.-L. Nancy, *La Comparizione*, in M. Zanardi (a cura di), *Politica*, Cronopio, Napoli 1993, pp. 11-58. (I ed. Id., *La comparution*, Bourgois, Paris, 1992).

⁹⁰⁴ R. Esposito, *Communitas. Origine e destino della comunità*, Einaudi, Torino 2006, p. XIII: "Il *munus* che la *communitas* condivide non è una proprietà o una appartenenza. Non è un avere, ma, al contrario, un debito, un pegno, un dono-da-dare. E dunque ciò che determinerà, che sta per divenire, che virtualmente già è, una mancanza".

“la comunità non ci è data [...] non è un ‘opera da fare, ma un dono da rinnovare, da comunicare”⁹⁰⁵.

La conoscenza che l’arte produce è dunque ciò che pensiamo possa essere ‘*partagé*’, condiviso, senza assolutizzazione o assimilazione di alcun tipo per condurci verso nuove forme di vita in comune.

Il corpo mobile della danza è il riferimento naturale di questo comparire/apparire al mondo dell’esistenza: l’esercizio della danza, volto all’acquisizione di una consapevolezza del proprio muoversi, per creare spazio e tempo nuovi e possibili per tutte e tutti, è perciò una modalità inoperosa di costruire comunità.

Ripensare, attraverso la danza, il corpo e lo spazio fuori dalla categoria del linguaggio metaforico e della mera espressione emotiva, rivalutandone la dimensione comunicativa e relazionale, ha permesso di promuovere e sviluppare gli aspetti pedagogico-filosofici, oltretutto performativi, dell’arte coreutico-teatrale come strumenti teorico-pratici di azione e riflessione riguardo al vivere nella contemporaneità.

Le attività *coreoestetiche*, sviluppate in otto mesi di lavoro con la comunità belviense, incentrate sulla scoperta e consapevolezza dei gesti, dei movimenti e delle qualità cinestetiche personali, hanno rivelato, tra l’altro, che pur nella singolarità di ognuno, alcune caratteristiche si tramandano *di corpo in corpo* attraverso le generazioni, fondando la base cinestetico-culturale della comunità, un aspetto questo meritevole di un più ampio e sistematico studio, che come si era immaginato all’inizio del percorso, potrebbe dare origine a un atlante coreo-cinetico in cui raccontare le peculiarità, ma soprattutto le diversità che muovono i corpi di una comunità. Infatti ciò che abbiamo appreso e consolidato con questo lavoro è proprio la conferma che l’ambiente in cui siamo immersi, inteso anche in senso geografico/climatico come *Fūdo*⁹⁰⁶, sia culturalmente formativo, ma non in senso deterministico. È emerso chiaramente, soprattutto nel confronto tra le diverse espressioni culturali, che i fattori di cambiamento e adattamento nei processi evolutivi di *mondializzazione* sono continui e irreversibili, ma potrebbero essere vissuti con meno dolore e ingiustizie se accompagnati da percorsi di educazione estetica che, implementando la sensibilità percettiva, contribuiscano a sviluppare

⁹⁰⁵ J.-L. Nancy, *La comunità inoperosa*, cit., p. 79.

⁹⁰⁶ Il filosofo Watsuji Tetsurō tematizza il concetto di *milieu* geografico e climatico espresso in giapponese con il termine *Fūdo*, che in italiano può essere tradotto con il binomio ‘vento e terra’, attraverso cui indaga la relazione tra i fenomeni climatico-ambientali e l’esistenza umana affermando che il ‘clima’ sia la dimensione in cui l’essere umano trova la massima comprensione di sé stesso. In T. Watsuji, *Vento e terra. Uno studio dell’umano*, Mimesis, Milano 2014.

conoscenza, comprensione e consapevolezza di essere parte di un tutto sistemico e interrelato.

La partecipazione a gruppi di riflessione pedagogica del centro e sud America che ha riaperto la riflessione sul pensiero educativo maieutico di Paulo Freire⁹⁰⁷, ha contribuito a focalizzare più acutamente lo sguardo sulla dimensione sociale e politica dell'educazione.

A partire da qui, infatti, si sono ripensate le azioni coreosomatiche all'interno delle categorie di *coscientizzazione e di alfabetizzazione* sociale e politica che, attraversando diverse dimensioni culturali e antropologiche, mettono al centro la corporeità, quale luogo attivo di conoscenza, contribuendo attivamente a *insegnare a leggere il mondo*⁹⁰⁸. Infatti, la creazione di spazi ludico-formativi permanenti in cui fasce diverse di popolazione abbiano la possibilità di incontrarsi per contribuire alla propria autoformazione, recupera pienamente il senso etico e politico dell'espressione freieriana di 'educazione popolare' quale processo educativo attivo, capace di trasformazione, miglioramento e crescita per ogni persona nello spazio sociale condiviso.

Il lavoro pensato e proposto durante questo percorso si è focalizzato essenzialmente sulla ricerca di nuove modalità corporee e sensibili per sviluppare coscienza e consapevolezza della propria posizione nel mondo, attraverso il riconoscimento dell'interconnessione tra il sé (corporeo) individuale e quello della comunità, in un'ottica di responsabilità e rispetto reciproco. In sintesi si è cercato di promuovere un avvicinamento corporeo all'*inedito possibile*⁹⁰⁹ dell'arte, ma senza trascurare, anzi ravvivando lo sguardo verso le radici culturali e antropologiche del luogo in cui la ricerca si situava. Emergeva infatti sempre più forte, nel contatto con le culture originarie delle terre d'America, il valore propulsivo che le specificità culturali possiedono al fine di innescare il cambiamento e favorire l'accoglienza del nuovo. Un approccio culturale che, nel pensare alle possibilità di sviluppo di un territorio, si rivela quanto mai necessario e urgente adottare, se si vuole porre un argine al conformismo delle politiche culturali

⁹⁰⁷ L'approccio maieutico è stato tematizzato, in accordo con il lavoro di Freire, anche da Danilo Dolci che lo definisce precisamente 'approccio maieutico reciproco'. Si tratta di metodologia dialettica di indagine e di autoanalisi popolare, che si fonda sul domandare, esplorare e creare condiviso, sperimentata sin dagli anni '50, e fino ai nostri giorni nell'attuale 'Centro per lo Sviluppo Creativo' in ambito educativo e sociologico. In relazione ai temi trattati in questa tesi, tra le molteplici pubblicazioni di Dolci, si vedano D. Dolci, *Dal trasmettere al comunicare. Non esiste comunicazione senza reciproco adattamento creativo*, Sonda, 2011; Id., *Conversazioni contadine*, Il Saggiatore, Milano 2014.

⁹⁰⁸ F. Telleri, *Presentazione dell'edizione italiana*, in P. Mayo, *Gramsci, Freire e l'educazione degli adulti. Possibilità di un'azione trasformativa*, Carlo Delfino, Sassari 2007, p. 9.

⁹⁰⁹ P. Freire, *Pedagogia della speranza*, cit., p. 207.

nazionali e internazionali che provocano l'omologazione estetica e la soppressione di ogni diversità culturale e ambientale in un'ottica di mera turisticizzazione.

Nel suo complesso, dunque, la ricerca ha voluto tracciare una strada per pensare alla possibilità di un'educazione estetica e ambientale che esalti le specificità e le ricchezze di una cultura locale ponendole in relazione allo spazio-tempo in cui la vita si svolge.

Da un'epistemologia di impronta e ispirazione pragmatista, sia in riferimento all'approccio estetico che a quello pedagogico, in cui la nozione chiave di esperienza è sempre da intendersi come intreccio indissolubile di teoria e pratica, unitamente alle ispirazioni della pedagogia trasformativa freiriana, si è cercato di dare ulteriore sviluppo a una concezione estetica che sostanzia l'idea di un sé incarnato in un corpo-mente inteso in senso olistico, essenzialmente relazionale e aperto al mondo.

Il condividere la ricerca tra territori e culture geograficamente distanti tra loro, così come il suo destinarsi a diversi ambiti formativi e sociali, ha favorito e incrementato un approccio critico-riflessivo volto a mettere in dialogo le forme estetico-artistiche 'alte' o 'dominanti', per dirla con Gramsci, con altre forme di cultura cosiddetta 'popolare', per tentare di individuare connessioni, continuità e divergenze tra *le cose ordinarie* e quelle *osannate nel firmamento artistico*⁹¹⁰, come appunto auspicato da Freire.

La metodologia delle 'partiture del corpo'⁹¹¹, soprattutto nelle sue declinazioni performative⁹¹², è stata uno tra i più efficaci strumenti utilizzati per contribuire a delineare un approccio alla danza, che passando anche dalla riscoperta delle espressioni tradizionali conservate nella memoria del corpo, potesse arrivare alla sperimentazione di forme contemporanee, senza mediazioni intellettualistiche, sperimentando una pratica del movimento che potremmo anche definire 'fisiologica' o 'funzionale', riprendendo una terminologia cara a Moshe Feldenkrais⁹¹³. Con questo approccio siamo riusciti a comunicare, anche a chi non era mai venuto in contatto con quest'arte, il senso della danza contemporanea come creazione di forme in movimento, come linguaggio che disegna e ricrea lo spazio vitale e come gesto che dice oltre ogni codificazione precostituita, mettendo in risalto la capacità dei corpi di narrare il tempo che hanno attraversato, il tempo che vivono, il tempo che immaginano.

⁹¹⁰ F. Telleri, *Introduzione*, in P. Mayo, *Gramsci, Freire e l'educazione degli adulti*, cit., p. 9.

⁹¹¹ Si veda al par. 3.8.b.1.

⁹¹² Il riferimento è alla creazione '*Partes extra partes*' realizzata a Belvì e a '*Indicios partes extra partes*' realizzata a San José in Costa Rica. Se ne parla rispettivamente al par. 4.5.c. e al par. 5.1.b.

⁹¹³ M. Feldenkrais, *Le basi del metodo*, cit.

Attraverso la tematizzazione del ‘movimento dell’esistenza’ di Patočka, che abbiamo reinterpretato in chiave coreutica, abbiamo potuto ripercorrere e ridefinire il percorso danzante che si è dispiegato lungo le molteplici direttrici, sia pratiche che teoriche, tracciate lungo i tre anni di ricerca insieme e grazie alle persone che vi hanno preso parte.

A partire dal primo movimento⁹¹⁴, originario e affettivo, dove prende corpo il nostro dialogo danzante con la terra, la cui energia ci indirizza plasmando il nostro sviluppo, dopo aver sostato nel secondo movimento, quello della fatica e delle preoccupazioni quotidiane, siamo approdati, attraverso le azioni coreosomatiche al *terzo movimento*, quello in cui si manifesta il senso più completo del danzare, dove è possibile ritrovarci nella nostra *essenza e possibilità più propriamente umana, nel nostro carattere di esseri terrestri che al contempo si relazionano con l’‘essere’ e con l’universo*⁹¹⁵.

Alla luce dell’esperienza compiuta possiamo pensare che alla qualità del *terzo movimento* non siano appartenute soltanto le ultime e più ‘performative’ fasi del lavoro con la comunità di Belvì e neppure soltanto il lavoro coreografico realizzato con la compagnia universitaria in Costa Rica, ma anche tutti i meravigliosi momenti di lavoro di composizione creativa con le bambine e i bambini, così come i momenti di improvvisazione danzata nelle strade e nel bosco di Belvì (tra questi non possiamo tralasciare l’esperienza toccante e profonda del canto e della danza durante la raccolta delle nocciole con Olivia⁹¹⁶, la più anziana tra le donne del gruppo). Dai riscontri ricevuti possiamo affermare che l’applicazione di queste forme *maieutico-relazionali* di apprendimento/insegnamento, basate essenzialmente sul promuovere azioni di pratica sensibile del movimento, di consapevolezza del *clima* nell’agire quotidiano, abbiano apportato a un accrescimento della qualità etica ed estetica nella relazione tra le persone e tra queste e l’ambiente in senso ampio.

Si è trattato di elaborare percorsi di consapevolezza, che si potrebbero forse definire riflessioni pratiche di ‘estetica dell’esistenza’, al fine di generare competenze sensibili e favorire l’apertura verso nuove visioni e immaginazioni. Pratiche estetiche, dunque, per un progetto di sviluppo etico, capace di implementare la fiducia nelle potenzialità di sviluppo e crescita della comunità, nell’intento di promuovere attitudini positive e solidali.

⁹¹⁴ Cfr. cap. 2.5.

⁹¹⁵ Cfr. J. Patočka, *Il mondo naturale e il movimento dell’esistenza umana*, cit., p. 420.

⁹¹⁶ Si veda il breve video realizzato insieme durante la raccolta delle nocciole:
<https://youtu.be/Tum6fTbo4ho>.

Lasciandoci condurre dal pensiero del filosofo Byung-chul Han⁹¹⁷ abbiamo cercato di indagare e proporre, in ogni attività, un atteggiamento di ascolto silenzioso sulle cose del mondo, cercando di approfondire di ogni gesto la capacità “di stare in attesa vibrante e sospesa, di indugiare nel tempo”⁹¹⁸, per trasportare ed estendere il sentire del movimento minimale e silenzioso tra ogni cellula, muscolo e ossa del corpo verso gli elementi naturali e gli altri intorno a noi.

Il contatto con le persone rivela, nella pratica, che nella capacità di soffermarsi, osservare, sospendere il ritmo dell’agire consueto, avviene una mutazione capace di offrire una nuova qualità spaziotemporale all’azione. Questo tempo che sospende il tempo è il luogo dove l’arte dimora e nutre la propria creazione. Con l’arte, quale agire che nasce dal contemplare e dall’intensificazione del sentire corporeo, tema su cui si sofferma anche Alain Badiou⁹¹⁹, è possibile coniugare *vita activa* e *contemplativa*⁹²⁰ e, mediando tra queste due dimensioni, assumere una postura creativa nei confronti del nostro cammino nel mondo.

Nel ripercorrere le suggestioni sopravvenute nel corso di questa ricerca, risulta evidente come il cammino che si è via via arricchito di nuove aperture sia stato attraversato da un movimento danzante sospeso nello ‘spazio’ liminare e fluido che occupa il ‘tra’ degli eventi, muovendosi in quel ‘vuoto’ fecondo che nella filosofia *Zen* dà forma dell’esperienza. Così come abbiamo incluso la pratica del *Tai Chi*, nella danza, allo stesso modo abbiamo cercato di guardare al di là della linearità temporale e della dialettica della cultura occidentale, per volgere il pensiero alla cultura sino-giapponese che ci invita a guardare, con François Jullien, *anche ciò che sta tra la mela e il piatto*⁹²¹.

La tematizzazione dell’*ecart* di Jullien, così come quella dell’*aidagara*, lo spazio dell’*inter-essere* di Watsuji⁹²² Tetsurō, ha favorito il formarsi di una postura mobile e aperta nell’osservazione delle molteplici espressioni culturali che hanno attraversato la ricerca, permettendo di rivelare quanto la potenza dei corpi e dell’arte possa davvero cambiare la condizione umana su questa terra. L’arte in tutte le sue forme, se lasciata ‘giocare’ nello spazio di transizione tra le culture, rappresenta una modalità, forse la più

⁹¹⁷ B.-C. Han, *Vita contemplativa*, cit.

⁹¹⁸ Ivi, p. 131.

⁹¹⁹ Cfr. par. 3.7.

⁹²⁰ Cfr. par. 3.7.a.

⁹²¹ F. Jullien, *Essere o vivere, il pensiero cinese e il pensiero occidentale in venti contrasti*, Feltrinelli 2017, cit., p.180, in riferimento a Braque.

⁹²² T. Watsuji, *Vento e terra. Uno studio dell’umano*, Mimesis, Milano 2014, p.53; Si veda anche l’interessante testo critico di Oliviero Frattolillo, *Watsuji Tetsuro e l’etica dell’inter-essere*, Mimesis, Milano 2013.

feconda, per promuovere la conoscenza e il rispetto tra i popoli, in quanto dotata di una facoltà comunicativa che argomenta per suggestioni e sfumature, aprendo a una comprensione mobile dell'esperienza umana attraverso un dialogare non apodittico che ammette la contraddizione e il confronto e permette di superare i conflitti a partire dal riconoscere le posizioni dell'altro.

In continuità con l'idea freiriana di 'educazione trasformativa', anche il concetto di *arte come emancipazione* del filosofo Jacques Rancière, seppur analizzato solo nelle linee generali, ha contribuito a sostanziare il nostro discorso sulla danza come azione che 'libera dall'incapacità di capire'⁹²³ in quanto aumenta la consapevolezza e la coscienza del sé corporeo. Nella pratica della danza, come arte accessibile in senso lato e universale, trova rispecchiamento anche il concetto rancieriano di '*uguaglianza intellettuale*'⁹²⁴ che afferma, appunto, che ogni persona sia capace di *conoscere* a prescindere dalla classe sociale di appartenenza o dal livello di istruzione e a dispetto della struttura politico-sociale che mantiene separata e diseguale la 'partizione del sensibile'⁹²⁵ e la conoscenza.

Con il lavoro di questa tesi abbiamo cercato di rivelare la potenza emancipatrice della danza non tanto *come liberazione da una costrizione*, quanto come liberazione dall'*incapacità a conoscere sé stessi nell'unità e nella complessità del corpo*.

La danza come atto comunicativo umano permette, infatti, una possibilità diretta di espressione e di dialogo anche tra persone appartenenti a condizioni fisiche, sociali, economiche, linguistiche diverse. L'azione creativa e autopoietica della danza, apre alla dimensione politica della vita in comune in quanto attua uno slittamento nel *rapporto tra sapere e ignoranza*, tra accessibilità e inaccessibilità, rendendone permeabili i confini, consentendo a tutte e tutti di accedere all'intelligenza del corpo. Come movimento che crea nuove dimensioni spaziotemporali possiamo dire, ancora con Rancière, che la danza

⁹²³ J. Rancière, *Dissenso, emancipazione, estetica*, cit., p. 2.

⁹²⁴ Cfr. J. Rancière, *Il maestro ignorante*, Mimesis, Milano-Udine 2008, pp. 65-67. Secondo Rancière la nostra società è gravata dalla cultura delle 'diseguaglianze delle intelligenze' in quanto fin dal pensiero platonico si basa sull'assunto che l'intelligenza sia diversamente distribuita tra le persone a seconda delle classi sociali di appartenenza e sulla convinzione che il sapere e la possibilità di comprendere sia patrimonio di alcuni che hanno avuto il privilegio di poter studiare e che quindi debbano e possano solo loro trasmettere il sapere a chi ne è sprovvisto e quindi in posizione intellettuale inferiore. Egli afferma invece che bisogna essere 'maestri ignoranti', non nel senso che non si conosca nulla, ma nel senso che si debba uscire dal 'protocollo della trasmissione del sapere' per inaugurare un approccio egualitario della formazione riconoscendo in tutti la loro capacità di comprendere e riconoscendo in tutti il valore della propria intelligenza. Nel processo di comprensione "è all'opera sempre la medesima intelligenza che traduce i segni in altri segni[...] questo lavoro poetico di traduzione è al centro di ogni apprendimento ed è al centro della pratica emancipatrice del maestro ignorante", in J. Rancière, *Lo spettatore emancipato*, cit., pp. 15-16.

⁹²⁵ J. Rancière, *La partizione del sensibile. Estetica e politica*, DeriveApprodi, Bologna 2022.

sia azione ‘politica’ così come, all’inverso, la politica sia *un fatto estetico in quanto consiste sempre nel creare uno spazio comune*⁹²⁶.

Dobbiamo però soffermarci sul significato di ‘attività’ che la danza produce e distinguerla da un atteggiamento ‘attivista’, come abbiamo già fatto nel collocarla in una dimensione intermedia tra azione e *inazione*⁹²⁷.

Servendoci della terminologia rancièriana, possiamo considerare ‘attiva’ l’arte che contribuisce a generare *un tessuto in cui si mettono delle cose insieme e si creano mondi che sono mondi comuni*⁹²⁸, e ‘attivista’ l’arte che pretende di istruire e ‘risvegliare’ il pubblico considerato insensibile, superficiale o poco attento a determinate tematiche estetiche e sociali: nello specifico possiamo considerare ‘attiviste’ quelle forme di teatro e danza che pretendono di mettere lo spettatore in movimento a tutti i costi, senza riconoscere che anche il solo ‘guardare’ un evento artistico in autonomia rappresenti un’occasione di emancipazione: infatti ogni opera d’arte, quale *terzo elemento del quale nessuno è proprietario*⁹²⁹, dà sempre luogo a un apprendimento. Conveniamo pienamente, dunque, con il filosofo francese nell’affermare che “l’emancipazione inizia quando capiamo che anche il guardare è un’azione che conferma o trasforma questa distribuzione di posizioni. Anche lo spettatore agisce, come l’alunno o lo studioso”. Ecco perché è necessario chiarire la sua posizione critica rispetto all’*estetica relazionale* di Bourdieu in cui, invece, il ruolo dell’artista e dell’arte sembra mantenersi in una posizione di superiorità intellettuale e in una dimensione di educazione trasmissiva che tende, anche senza volerlo espressamente, alla conformazione.

La *comunità danzante* e inoperosa che ci siamo proposti di delineare in questo lavoro si accorda, inoltre, per molti aspetti, anche con *la comunità degli eguali, emancipati, artisti*⁹³⁰ ‘sognata’ da Rancièri, in quanto luogo in cui “*si mettono insieme parole con parole, parole con immagini, spazi con tempi*”⁹³¹ e quindi anche danze con danze.

⁹²⁶ I. Bussoni, F. Ferraro (a cura di), *Dissenso, emancipazione, estetica*, cit., p. 3. “La politica è qualcosa che in sé è sempre estetica. E nella creazione artistica in fondo si tratta sempre di creare certe forme di comunità”.

⁹²⁷ Cfr. par. 3.7.a.

⁹²⁸ I. Bussoni I., F. Ferraro (a cura di), *Dissenso, emancipazione, estetica*, cit., p. 2.

⁹²⁹ J. Rancièri, *Lo spettatore emancipato*, cit., p. 20. “Nella logica dell’emancipazione, tra il maestro ignorante e l’apprendista emancipato c’è sempre un terzo elemento- un libro o un altro frammento di scrittura- estraneo a entrambi al quale essi possono riferirsi per verificare insieme ciò che l’allievo ha visto, che cosa ne dice e che cosa ne pensa. Lo stesso vale per la performance. Che non è la trasmissione del sapere o dell’ispirazione dell’artista allo spettatore. È questo terzo elemento del quale nessuno è proprietario”.

⁹³⁰ Cfr. J. Rancièri, *Il maestro ignorante*, cit., p. 93. “È dunque possibile sognare una società d’emancipati che sarebbe anche una società di artisti”.

⁹³¹ I. Bussoni, F. Ferraro (a cura di), *Dissenso, emancipazione, estetica*, cit., p. 4.

Appendice

A.I Della forma e della ripetizione: riflessioni sul *Tai-Chi*

In molte discipline della filosofia orientale, come nel *Tai Chi*, la pratica è essenzialmente ripetizione di una forma⁹³²: una sequenza di movimenti che si ripete, per tutta la vita, con approfondimenti sempre più minuziosi. Per quest'arte del movimento, così come per la danza, la ripresa del gesto significa non solo sviluppare il controllo e la consapevolezza dell'energia, ma soprattutto ritrovare attraverso la precisione della forma, dimensioni di senso sempre rinnovate e rinnovanti del movimento.

*La ripetizione approfondisce l'essere*⁹³³, nella ripetizione del gesto, è possibile aprire una via per nuove consapevolezze. Come scrive Derrida, “che cosa sono tutte le operazioni dell'anima, se non dei movimenti e delle *ripetizioni* di movimento?”⁹³⁴.

La pratica della ‘ripresa’, della ripetizione, assurge a motore di continua rigenerazione di senso. Ogni piccolo gesto quotidiano, se ripetuto con cura, ossia rivivificato dall'azione consapevolmente ripercorsa, diviene il ‘monogramma’⁹³⁵ di un'esperienza significativa.

Il concetto di ‘forma’, inteso come ‘involucro’ delle cose, come esteriorità che nasconde e delimita invitando alla scoperta di ciò che contiene, sta perdendo ogni valore, almeno nella cultura occidentale (in Giappone ad esempio si dà molta importanza al packaging del dono, che spesso supera il valore dell'oggetto che contiene).

Ogni giorno, nel ripetere la forma del *Tai Chi*, si rimette in moto l'energia interna del corpo: una particolare meditazione in movimento che consente di ritrovare l'armonia di tutte le componenti del corpo-mente. Il *Tai Chi* è dunque la messa in opera di una ‘forma’ che genera significato nel suo ripetitivo e giornaliero riprodursi.

Nel suo esercizio, nella sua quotidiana riproduzione e ripetizione, è proprio la cura e il perfezionamento della ‘forma’ dei movimenti a generare il ‘chi’, l'energia vitale che ci consente di acquisire forza e armonia tra tutte le funzioni e le parti del corpo.

Queste sequenze di movimenti che all'occhio del profano appaiono semplicemente come una armoniosa coreografia, costituiscono invece che una pratica sofisticata capace di mettere in comunicazione il dentro e il fuori del nostro complesso sistema vitale. La

⁹³² Nel *Tai Chi*, si chiama ‘forma’ una sequenza di movimenti che si apprende in un tempo molto lungo, più di un anno per ogni singola parte. L'intera ‘forma’ eseguita con fluidità, ha una durata di circa 15 minuti e si ripete ogni giorno. Anno dopo anno, si approfondisce un aspetto diverso della tecnica, essenzialmente per rendere sempre più fluida l'energia, il ‘Chi’, che acquista potenza nell'esercizio del movimento scandito dalla respirazione. Il *Tai Chi* è una sorta di meditazione in movimento che nella pratica ripetitiva e giornaliera genera armonia tra tutte le funzioni vitali del corpo unito con la mente.

⁹³³ B.-C. Han, *Vida contemplativa. Elogio de la inactividad*, Taurus 12-01-2023, ed Kindle, pos. 764. (I ed.: *Vita contemplativa: oder von der Untätigkeit*, Ullstein Buchverlage GmbH, Berlin 2022).

“La percepción simbólica como un nuevo reconocimiento, visualiza lo duradero. Las repeticiones profundizan el ser”. Traduzione della scrivente.

⁹³⁴ J. Derrida, *Toccare, Jean-Luc Nancy*, cit., p.183. (Con riferimento a Maine de Biran, *Influence de l'habitude sur la faculté de penser*). Secondo Derrida, Biran avrebbe influenzato sia Merleau-Ponty che Nancy per quanto riguarda la concezione del senso del tatto come “organo mobile [...] che contribuisce essenzialmente a mettere in comunicazione l'individuo con la natura esterna”. Ivi, p. 190.

⁹³⁵ J.-L. Nancy, *Il corpo dell'arte*, Mimesis, Milano 2014, p. 72.

pratica della *forma*, che significa dedicare un tempo di silenzio contemplativo alla nostra giornata, consente di richiamare e collegare ogni facoltà sensibile del corpo, di ripercorrerne i cammini che dal sistema ‘interno’ che potremmo chiamare con Damasio ‘*protoself*’⁹³⁶, ricongiungendosi al ‘*core self*’ danno vita a quel sistema complesso della nostra mente che informa la nostra coscienza *estesa*.

Non sorprende che questa pratica filosofica e corporea provenga dalla cultura cinese, da una filosofia che sempre ha tenuto insieme le facoltà mentali e corporee, che non ha dovuto attraversare la *separazione cartesiana* per poter, poi, faticosamente, riconoscere che siamo sistemi integrati e interagenti, per dirla con Bateson e con Maturana e Varela. Il *Tai Chi* è una mera pratica, non ha nulla di religioso o di mistico, non si richiama a un Dio né a un maestro particolare, almeno così la si dovrebbe intendere. Trovare un Maestro o una Maestra carismatici che possiedano virtù straordinarie cui affidarsi è infatti ciò che molte persone desiderano, soprattutto in occidente.

Il *Tai Chi* è una forma di ‘ginnastica’ meditativa che si apprende per imitazione, per mimesi. Una *mimesis* visiva che dalla forma meramente esteriore ha il potere, con la ripetizione e il perfezionamento della forma, di mettere in funzione le facoltà interne del corpo, le vie di scorrimento dell’energia che si differenziano in *yin* e *yang* e che attraverso il movimento si compongono in un’alternanza che si equilibra, ma non nel senso di un annullamento o neutralizzazione, bensì nel senso di un esercizio che le rende attive, risvegliandole come in una ‘melodia cinetica’ per dirla con Lurja, dove ogni elemento trova la sua giusta collocazione e continua attivazione.

Come danzatrice ho sempre trovato affascinante questo tipo di movimento lento e fluido: una qualità estetica che cercavo di portare nel mio lavoro coreografico. Avevo cercato di avvicinarmi a qualche corso di ‘arti marziali’ nel mio periodo di studi in Germania, ma il tempo pieno dello studio e del lavoro non me ne aveva concesso l’opportunità.

Quando successivamente mi trasferii a vivere per un periodo a Taiwan, cercare una *scuola di Tai Chi* fu per me una priorità. Purtroppo, però, non ne trovai nessuna, e alle mie richieste la gente rispondeva con sguardi molto dubitativi e perplessi. Capii presto che per ‘imparare’ il *Tai Chi* sarei dovuta andare ogni mattina, all’alba, sulla montagna della città di Taipei e semplicemente copiare e seguire i movimenti di una grande massa di persone davanti a me, per la maggior parte discretamente anziane. Nessun maestro, nessuna scuola, solo imitare e pian piano avanzare nel gruppo per poter vedere meglio chi, più esperto, guidava il gruppo dalle prime file. Questa fu la mia prima immersione nella cultura cinese, uno stacco deciso con la modalità di studio e formazione fin lì appreso nei miei primi 24 anni di vita. Appresi molto sull’arte della pazienza, dell’apprendimento lento e graduale, dell’umiltà e anche del valore della vicinanza e della prossimità, corpo a corpo, con l’Altro. In realtà, in quella situazione ero io ad essere percepita come l’Altro, come l’estraneo e anche questo ha avuto una valenza formativa molto importante. Sentire una comunanza umana, attraverso il movimento, conferma che le nostre risorse in quanto esseri viventi e umani si estendono molto al di là della comunicazione, della parola, dell’idioma particolare di ciascuna cultura.

⁹³⁶ A. Damasio, *Lo strano ordine delle cose*, cit.

Ho avuto la conferma che vi sono molti modi per *entrare in contatto*, per comprendere e condividere le diverse culture al di là della lingua e della parola. Trovarmi in mezzo a una comunità di persone che si muovono all'unisono, senza parlare, senza rumore, senza altro suono che quello del respiro umano e della natura circostante, mi ha insegnato molto riguardo alle molteplici dimensioni dell'apprendimento e dell'insegnamento.

Trovandomi dopo molti anni a riprendere questa pratica, questa volta, sì, con un insegnante, ho ritrovato nel mio corpo le tracce di quella lontana esperienza e ho cercato di riportare nel *qui ed ora* di ogni giorno quella stessa sensazione di 'comunità' che mi accompagna e sostiene in questa ricerca cinestesica quotidiana dove forma e contenuto si compenetrano.

A.II Per una *danza minima*

Dalla composizione di una breve poesia è nata l'idea per una metodologia compositiva che si compone dall'ascolto immediato di indicazioni spaziali, direzionali, ritmiche suggerite secondo una modalità poetico-emotiva che non si impone come direttiva e assoluta, ma si limita a evocare possibilità di movimento. Il primo esperimento è stato condotto dalla scrivente registrando il testo con pause di 3 sec tra una frase e l'altra e componendo la sequenza con una risposta immediata alle suggestioni evocate dal testo. L'esperimento/gioco è stato successivamente proposto al gruppo durante un laboratorio online 'embodied education'. La stessa metodologia si può applicare utilizzando nuovi testi poetici o, come descritto di seguito (A.II.1 esercizio 2), attraverso la scomposizione di un'azione complessa in più segmenti che costituirà una sorta di partitura da riproporre secondo ritmi e direzioni diverse.

DANZA MINIMA

di Enrica Spada

La testa fluttua disegnando cerchi concentrici sulla parete
La mano si apre, respira, soppesa
sente l'aria che la riempie
Sposta
Disegna infiniti nel tempo
mentre i piedi segnano impronte
visibili sul suolo
È una danza minima
d'ossa che indicano traiettorie di luce
Fili che riempiono e separano
uniscono e dividono
verticali e orizzontali
ombre e sfere di morbido piombo
Il mento segna l'assenso e il dissenso
gli occhi perlustrano minuscoli dettagli
persi tra pulviscoli insignificanti

A.III Incorporare l'agire. Pratiche per un approccio sensibile e danzante nella relazione educativa e di cura

- 1) Esercizi di preparazione per una ricollocazione consapevole del corpo nello spazio d'azione /riflessione

Materiali: un quaderno, una penna e/o matita

Abbigliamento: indumenti comodi, non aderenti o costringenti, senza cinture, piedi scalzi.

Luogo: un ambiente in cui avere almeno un metro quadrato e mezzo di spazio libero.

Tempo: 15 min. circa

- a) Stare in piedi; posizionare le piante distanti quanto la larghezza delle proprie anche, in posizione parallela; tenere le ginocchia morbide e, immaginando di tenere un pallone tra le gambe, sentire che il peso del corpo cade nella parte esterna dei piedi, mentre la parte interna del piede è sostenuta affinché l'arco plantare non poggi sul suolo.
- b) Sentire la verticale dal coccige fino all'apice della testa. Ruotare il bacino leggermente in avanti e abbassare leggermente il mento mentre allungiamo il capo verso l'alto con una leggera spinta della nuca all'indietro, in modo che lo sguardo possa proiettarsi davanti a noi in linea orizzontale, seguendo una traiettoria parallela al piano del suolo.
- c) In questa posizione eseguiamo alcuni minuti di respirazione consapevole:
 - 1) inspiriamo immaginando di riempire d'aria la parte inferiore del tronco, il ventre e il dorso nella parte lombare.
 - 2) espiriamo immaginando di svuotare e allungare contemporaneamente la colonna vertebrale, fino alla testa, ma senza irrigidire il collo.

Possiamo aggiungere, alla fine di ogni fase espiratoria, un leggero piegamento delle ginocchia, senza dimenticare la sfera che teniamo tra loro, e con la successiva espirazione ristendiamo le gambe, ma senza irrigidire le ginocchia.

- d) Le mani. Sempre in posizione verticale, in piedi come al punto 1, inspirare aprendo i palmi delle mani come a voler sospingere una leggera sfera verso l'alto e abbassarle con l'espirazione.

La stessa cosa può essere ripetuta alternando le mani. Durante il movimento anche l'avambraccio si solleva e i gomiti sono sempre staccati dal corpo.

- 2) Esercizi preparatori per una "danza minima" come esperienza estetico-cinetica e cognitiva

Materiali: un quaderno, una penna e/o matita

Abbigliamento: indumenti comodi, non aderenti o costringenti, senza cinture, piedi scalzi.

Spazio: un ambiente in cui avere almeno un metro e mezzo quadrato libero.

Tempo: un'ora circa

- a) Scegliamo un'azione quotidiana che riconosciamo come ricorrente o abituale, nelle nostre giornate di lavoro in ambito scolastico/educativo.

- b) Ripercorriamola focalizzandoci sui movimenti che compiamo, sulla postura che assumiamo, sul nostro modo di camminare e poggiare il peso sul terreno, sulla direzionalità e qualità del nostro sguardo.
- c) Dopo averla delimitata sia spazialmente che temporalmente, ripetiamola ponendo attenzione a ogni passaggio e, se sono presenti, usiamo anche gli oggetti che normalmente ne fanno parte.
- d) Ripetere l'azione per 3 volte intervallando ogni ripresa con una pausa in cui ripetiamo gli esercizi respiratori descritti sopra.
- e) Suddividere l'azione in 5/6 segmenti e scriverli.
- f) Ripetere l'azione seguendo la sequenza appena scritta, lasciando gli oggetti, ma cercando di conservarne la memoria tattile.
- g) Ripetere la sequenza con variazioni di ritmo: a) normale; b) rallentata; c) staccata, con pause tra un segmento e l'altro; d) veloce.
- h) Scegliere una delle esecuzioni che preferite e ripeterla fino a memorizzarla come danza fluida. i) Registrare l'esecuzione per condividerla con il gruppo.

3) Esercizi per la consapevolezza del proprio stile cinetico-comunicativo

Rudolf Laban insegna che le azioni compiute durante le occupazioni quotidiane e lavorative sono una composizione di *Effort*, impulsi e qualità di movimento diversi, così ad esempio:

“Lanciare una palla o un sasso è un'azione composta, che inizia con un fluttuare, seguito da un colpire che si può dissolvere in uno scivolare. Sbattere qualcosa con una frusta da cucina è una combinazione di azioni: è uno scrollare che si trasforma in un frustare man mano che l'elemento del peso aumenta” (R. Laban, *La danza moderna educativa*, cit., p.53).

Egli individua 8 principali azioni di *effort*: torcere, premere, scivolare, fluttuare, scrollare, frustare, colpire, picchiare. Da queste molte altre derivano (ad esempio da scrollare: sbattere, sobbalzare ecc.).

Alla luce di queste sollecitazioni, ripercorri la tua giornata ed evidenzia quali, secondo te, sono le *azioni di effort* che compi con più frequenza, sia volontariamente che involontariamente.

Quali tra le azioni/ gesti/ movimenti che compi frequentemente ritieni necessarie e/o piacevoli o al contrario non funzionali e/o spiacevoli?

Prova a ripetere l'azione/gesto/ movimento con qualità dinamiche diverse, soffermandoti soprattutto nell'esecuzione ritmica di qualità opposta a quella abituale.

Prova a individuare i momenti in cui il gesto è bloccato o ripetitivo e quelli in cui, invece, è fluido e appagante.

Individua quale o quali sono le *azioni di effort* che caratterizzano l'azione (scegliendo tra le 8 principali evidenziate da Laban o trovandone altre che da esse derivano).

4) Esercizi per l'allenamento dello sguardo e della tattilità: tra visibile e invisibile

Scegliere un oggetto (un frutto, una caffettiera, un libro, un vaso...)

- a) Prenderlo in mano e osservarlo come se lo vedessimo per la prima volta.
- b) Descrivere mentalmente la forma, la grandezza, il colore.
- c) Elencare tutti i particolari visivi.
- d) Esplorarne il meccanismo, smontarlo e rimontarlo se fatto di più componenti.

- e) Valutare di quale materiale è composto.
- f) Sentire l'odore.
- g) Poggiare l'oggetto su un piano. Osservarlo da vicino. Allontanarsi e osservare di nuovo.
- h) Cambiare posizione all'oggetto più volte (almeno 3) e ripetere l'osservazione come al punto sopra.

Ripetere la sequenza d'azioni con gli occhi bendati, fino al punto f.

Togliere la benda e ripetere tutti i passaggi dall'1 all'8 senza l'oggetto. Utilizzare la memoria tattile e visiva, per dare concretezza alla manipolazione, ricercando e ricreando nell'oggetto invisibile la sensazione del peso, la temperatura, e tutte le molteplici qualità sensoriali che possedeva l'oggetto reale. Trasportare, camminando, l'oggetto invisibile in giro per la stanza e poggiarlo dove si vuole.

5) Camminare

Iniziamo in cerchio, per prendere le misure del gruppo di lavoro con il semplice stare. Invito a sentire il peso del corpo con le piante dei piedi ben poggiate al suolo cercando la verticalità del corpo in un equilibrio mobile animato dal respiro che lo attraversa, lasciando ogni tensione muscolare non necessaria a mantenere la postura.

Da questo spazio circolare definito promuovo l'inizio del movimento attraverso il camminare. I corpi che si muovono con passo ad andatura media, spontanea, cominciano a creare, nella dinamica casuale delle direzioni che ciascuno intraprende per suo conto, nuove alternanze spaziali, nuovi scarti, nuove angolature.

Lo spazio si costruisce nella dinamica delle relazioni tra corpi che si muovono restituendo al soggetto la consapevolezza immediata del proprio essere "realizzatore delle relazioni"⁹³⁷ dove il soggetto, attraverso il suo agire, acquisisce conoscenza e competenza. Il corpo-soggetto *danzante*, che si muove con ritmo consapevole e libero al contempo, diviene realizzatore di uno spazio *ordinans*⁹³⁸, vivente e vitale, luogo di incontro dei vissuti. Nell'incontro con l'*altro* in movimento, che mi sfiora, che ha un proprio sguardo, una direzione e un ritmo, ciascuno ridefinisce il proprio corpo o corpo proprio-vivente⁹³⁹, il sé stesso senziente e sentito che nel proprio radicarsi mobile, conosce e costruisce lo spazio in cui vive. Ecco allora che il proprio collocarsi diviene *variabile dipendente* del movimento dell'altro che nell'intreccio dei percorsi ridefinisce con me i confini e gli orizzonti, che mi orienta nello spazio condiviso, dove il mio centro (Io corporeo) si muove in relazione e in sintonia risonante con l'altro. Lo spazio prende forme che di volta in volta si ridefiniscono a seconda delle direzioni, della dinamica e della consistenza che ogni corpo determina e allo stesso tempo accoglie. Lo spazio si orienta e orienta il nostro agire perchè per dirla con Patočka⁹⁴⁰ «Orientarsi significa determinare in primo luogo dove noi stessi siamo, e ciò non lo decidiamo noi, ma le altre cose, il 'quello' e il 'tu'».

6) Gioco delle partiture con variazione per il progetto *Bell', Buon' e Giusto*

Le 'Partiture del corpo' costituiscono una metodologia ludica di composizione *somatografica* sviluppata durante la ricerca all'interno di alcuni laboratori rivolti a professionisti della danza e del teatro, e che ampliati e arricchiti dall'esperienza di ricerca pedagogica con il gruppo *Embodied*

⁹³⁷ Patočka, 2014, p. 83.

⁹³⁸ Ivi, p. 22.

⁹³⁹ Il riferimento è al *corpo proprio*, traduzione dal francese '*corps propre*' termine che M. Merleau-Ponty conia come traduzione del *Leib* (corpo vivente) husserliano.

⁹⁴⁰ Ivi, p. 47.

education Lab diretto dalla prof.ssa D'Ambrosio, stanno trovando significativa applicazione in ambito formativo, con particolare riferimento alle e agli operatori della cura e dell'educazione.

Dall' esplorazione del movimento di singole parti del corpo si giunge a una scrittura coreografica in cui ogni partecipante è autore/creatore di una *partitura danzata* autobiografica, nata dal sentire del proprio sé cinestetico in dialogo con il contesto spaziotemporale condiviso.

Il laboratorio richiede, normalmente, da tre a cinque giorni per uno sviluppo completo che porta generalmente a un esito performativo e si sviluppa individualmente per poi aprirsi allo scambio e alla contaminazione tra i partecipanti.

In occasione del primo incontro del progetto *Bell' Buon' e Giusto*, adattandola al contesto e al tempo a disposizione, ho voluto proporre una variante più sintetica, declinandola in forma collettiva. Ispirandomi a un gioco d'infanzia, ho invitato il gruppo a sedersi in cerchio. Ciascuno è stato dotato di penna e foglio. Sulla prima riga ognuna/o, dopo aver scritto una parte del corpo a scelta e dopo aver ripiegato la carta in modo da coprire la scrittura, ha passato il foglio alla persona che si trovava alla propria destra. Di seguito, e con la stessa modalità, si sarebbe scritta, sempre in riferimento alla parte del corpo scelta inizialmente, una particolare qualità: direzione, ritmo, peso, colore, la densità e infine il proprio nome. I fogli arrotolati, sono stati posti al centro e mischiati. Scegliendone uno a caso, ciascun partecipante dopo aver letto il testo ha provato a realizzare la partitura secondo le indicazioni trovate. Durante la composizione l'esecutore/interprete ha potuto rivolgere alla persona il cui nome compariva al fondo della partitura, considerandolo di fatto come autore della stessa, due 'pareri' in merito al senso o alla modalità dell'esecuzione. Infine ciascun interprete ha mostrato l'intero lavoro all'autore/partner per poi decidere insieme un titolo per l'opera.

Il 'gioco' si è concluso in *plenaria*, dove ciascun 'autore' ha presentato sia l'opera che la persona che l'ha interpretata, secondo una modalità precedentemente condivisa.

7) Il gioco della *casa*

Proposto a ridosso dell'esperienza del camminare con diverse dinamiche, intensità e gradazioni d'ampiezza del passo, il 'gioco della casa' si presta all'immediata consapevolezza della connessione tra spazio soggettivo e oggettivo. Con indicazioni d'arresto casuale, per tre volte di seguito, ogni persona è invitata a prendere le misure, a trovare dei riferimenti spaziali per 'definire' il luogo della propria 'casa'. Con successivi 'stop' al camminare libero, sarà chiesto a ciascuno di ritrovare il proprio spazio-casa 1, 2 o 3. L'esercizio che impegna in modo divertente tutto il corpo, ci porta a capire quanto il nostro orientarci e abitare lo spazio dipenda da ciò che ci circonda e da come gli altri vivono e si posizionano in esso. Ci immette nella comprensione immanente della dipendenza relazionale in cui stiamo, del nostro essere eretti sulla terra su cui e con cui patteggiamo il nostro equilibrio e la nostra verticalità, per rivelarci che la nostra posizione nel mondo è situata e orientata sempre a partire da un 'me' corporeo che si muove in relazione e in dialogo con l'Altro e dipende da questa relazione. Osservando da fuori questo movimento *coreografico* lo spazio dell'azione si definisce come luogo vitale in continuo movimento e 'aggiustamento' tra prossimità e distanza. Le capacità sensoriali e percettive del corpo si attivano, partecipando alla costruzione di quello spazio vitale, interstiziale, che 'fa gioco' nel *tra* dell'*inter-essere*, in quell'*aidagara* che il filosofo giapponese Watsuji tematizza appunto quale spazio-tempo dinamico dell'intersoggettività (Watsuji, 2014, p. 53). Muovendoci in esso ci rendiamo corporalmente consapevoli di quanto la qualità della relazione sociale ed educativa si nutra della *sapienza sensibile* della spazialità.

A.IV Esercizi sul ‘vuoto’

La forza del vuoto sta nel fatto che può contenere tutto. Solo nel vuoto è possibile il movimento. Chiunque sia capace di fare di se stesso un “vuoto” dove gli altri possono liberamente circolare, avrà una perfetta padronanza in ogni situazione.

Tenshin Okakura⁹⁴¹

‘Solo nel vuoto è possibile il movimento’. Dalla filosofia zen apprendiamo che il corpo-anima può essere ‘allenato’ a pensare-sentire in modo nuovo, senza trascendere nel misticismo, ma studiando il movimento e la sua potenzialità conoscitiva. Il primo movimento del corpo è il battito del cuore unitamente a quello del respiro.

Il respiro esprime la continuità del corpo e la sua relazione con il mondo, il suo nutrirsi e restituire all’universo una parte di sé. Uno scambio di materia vitale che mette in relazione attiva il nostro corpo con l’ambiente.

Attraverso alcuni semplici esercizi, proposti nel laboratorio come preparazione alle altre attività pratico-teoriche, si è introdotta la riflessione sull’importanza che il nostro respiro assume in ogni momento della vita. Si tratta di allenarsi all’ascolto dell’inspirazione e dell’espiazione, che sono atti non completamente involontari in quanto possono essere modificati e indirizzati intenzionalmente, per essere incorporati nuovamente e resi autonomi in un’altra modalità, capace di dare forma diversa al nostro corpo.

Si tratta di imparare a muoversi utilizzando il minimo sforzo muscolare, allenandosi a utilizzare il momento della respirazione in cui il *soffio*, l’espiazione, consente la maggiore distensione ed elasticità. Ma ancora più importante è esercitarsi a sentire il *vuoto*, quel momento di sospensione che si crea tra un’inspirazione e un’espiazione, che crea uno spazio libero per il movimento. Il momento in cui l’espiazione è completa e si sta in uno spazio-tempo dove il movimento assume una qualità speciale, sospesa, fluida. Si percepisce così un *vuoto* fisico che è tutt’uno con quello mentale, che libera il pensiero e regala momenti, schegge, di *illuminazione profana*⁹⁴², di consapevolezza del proprio sé unitario. Questa dimensione spaziotemporale così creata, che consente di muoversi in un ambiente liminare, di riposo del corpo, che quasi galleggia, è uno spazio di libertà. Non quindi un momento ‘ascetico’, di *trance*, o di *risveglio spirituale*, come ad esempio viene interpretato nelle pratiche yoga (il *Kumbhaka* significa appunto *vaso*, in sanscrito), né esercizio per aumentare l’efficienza respiratoria, ma momento di piena consapevolezza del proprio essere nel mondo.

Aprire uno spazio vuoto dentro di sé, uno spazio capace di immaginazione e creazione vitale, perché non bloccato, non rigido, non già pieno di idee, convinzioni, concetti, è un lavoro che nasce dal corpo-mente e dal suo allenamento al sentire. Ecco

⁹⁴¹ Y. Oida, *L’attore fluttuante*, prefazione di P. Brook, Editori Riuniti, Roma 1992, p. 34, (con riferimento a T. Okakura, *Il libro del té*). La metafora della brocca è ripresa dall’antico testo, *Tao te Ching*, attribuito al sapiente filosofo Lao-tsu, vissuto presumibilmente nel IV sec. a.C. Precisamente la metafora si trova espressa nell’undicesimo paragrafo. Si veda Lao-tsu, *Il libro del Tao. Tao-teh-Ching*, tr. it. G. Mancuso, Newton Compton, Roma 2013, p. 33.

⁹⁴² W. Benjamin, *Avanguardia e rivoluzione. Saggi sulla letteratura*, Einaudi, Torino 1973, p. 23.

che la danza, come *arte del sentire e del creare*, non mero allenamento muscolare, è lo strumento per imparare a stare in questo vuoto fecondo, a danzare con esso, ad avere consapevolezza del movimento incessante del tempo della vita, dell'universo e del suo respiro, sentendosene parte, assecondando e organizzando, tenendo insieme e lasciando, facendo e *disfacendo*.

Esercitarsi al sentire di questa particolare condizione, che significa imparare ad abitare questo spazio vuoto dentro sé, dove ogni suono, rumore, parola, ritorna all'essenza del puro dire corporeo, prepara a un nuovo sentire spaziotemporale. Immersi in questa *assenza d'opera* in questo spazio bianco, originario, leggero e fluttuante è possibile concepire una diversa visione tattile, sensibile e plastica dello spazio che abitiamo. La pratica danzante del 'vuoto' ci permette di rimodulare la nostra capacità percettiva delle distanze, dei confini, dei limiti e ci predispone alla necessità del 'fare spazio'. Oggetti, e arredi che prima sembravano indispensabili, perdono senso, anzi divengono ostacoli insopportabili per la fluidità della relazione e per il muoversi del corpo tra sé e gli altri. Aprire, svuotare, alleggerire, creare spazi in cui la luce possa modularsi per entrare in sintonia emotiva con le necessità dinamiche e relazionali dell'azione, soprattutto in ambito educativo, significa dare spazio alla tras-formazione pedagogica, generativa di nuove estetiche del silenzio che finalmente pongano l'ascolto al centro dell'interazione e della convivenza umana.

Esercizio 1: sperimentare il movimento nel vuoto

- a) In piedi con le piante dei piedi distanti quanto la larghezza delle proprie anche in posizione parallela; tenere le ginocchia morbide e, immaginando di tenere un pallone tra le gambe, sentire che il peso del corpo cade nella parte esterna dei piedi, mentre la parte interna è sostenuta affinché l'arco plantare non poggi sul suolo.
- b) Sentire la verticale dal coccige fino all'apice della testa. Ruotare il bacino in avanti e abbassare leggermente il mento mentre allunghiamo il capo verso l'alto con una leggera spinta della nuca all'indietro, in modo che lo sguardo possa proiettarsi davanti a noi in linea orizzontale, seguendo una traiettoria parallela al piano del suolo.
- c) In questa posizione eseguiamo alcuni minuti di respirazione consapevole:
 - c.1) Inspiriamo immaginando di riempire d'aria la parte inferiore del tronco, il ventre e il dorso nella parte lombare.
 - c.2) Espiriamo immaginando di svuotare e allungare contemporaneamente la colonna vertebrale, fino alla testa, ma senza irrigidire il collo. Possiamo aggiungere, alla fine di ogni fase espiratoria, un leggero piegamento delle ginocchia, senza dimenticare la sfera che teniamo tra loro, e con la successiva espirazione ristendiamo le gambe, ma senza irrigidire le ginocchia.
- d) Sempre in posizione verticale, in piedi come al punto 1, inspirare aprendo i palmi delle mani come a voler sospingere una leggera sfera verso l'alto e abbassarle con l'espiazione.
La stessa cosa si può eseguire alternando le mani. Durante il movimento anche l'avambraccio si solleva e i gomiti sono sempre staccati dal corpo.

Esercizio 2: camminare con il respiro

- a) Con l'inspirazione solleviamo un piede dal suolo e contemporaneamente la mano opposta esegue lo stesso movimento come al punto 4.
- b) Con l'espiazione poggiamo il piede a terra, contemporaneamente la mano si abbassa con il palmo rivolto verso il suolo.
- c) Ripetiamo la stessa azione con l'altro piede e l'altra mano. Proseguiamo così a camminare per 15 minuti, tenendo lo sguardo dritto davanti a noi. Ogni volta che il piede poggia sul suolo concentriamoci sulla sensazione tattile di questo appoggio, usiamo tutto il tempo dell'espiazione per articolare il movimento della pianta che poggia sul suolo, come se volessimo lasciare ben visibile la nostra impronta. Le ginocchia sono morbide e accompagnano il movimento con elasticità, ma senza mai perdere l'assetto parallelo.

Esercizio 3: danzare nello spazio vuoto di transizione (sviluppo dell'esercizio precedente)

- a) Sempre camminando con la stessa qualità dell'esercizio precedente soffermiamoci sul momento dell'appoggio del piede: quando l'espiazione è giunta a compimento, facciamo un movimento libero con la mano (finora la mano si limitava a sospendere una sfera e poggiarla contemporaneamente all'appoggio del piede). Sostiamo in questo movimento, accurato e tattilmente attivo. Usiamo tutto il tempo a disposizione prima che il corpo richieda un'altra inspirazione.
- b) Continuiamo a camminare con la stessa modalità.
- c) Ora estendiamo il movimento dalla mano a tutto il braccio, passando per il polso e il gomito. L'ampiezza del movimento aumenta man mano che lo sviluppiamo.
- d) Al movimento del braccio, danzante nello spazio svuotato dal respiro, si aggiunge il movimento del tronco e della testa, sempre proseguendo con il cammino.
- e) Destruire il ritmo della camminata con movimenti variati dei piedi e delle gambe: ora tutto il corpo danza, nello spazio del *vuoto transizionale*, tra un'espiazione completa e la successiva ispirazione. Nella fase compresa tra l'inspirazione e il completamento dell'espiazione il corpo si trova in una condizione di attesa vitale che prepara al successivo movimento nella fase 'vuoto'.
- f) Alla fine dell'esecuzione: sdraiarsi per risentire consapevolmente le sensazioni provate nelle varie fasi di movimento e successivamente annotarle.

A.V Griglia di riflessione

La griglia è stata proposta alle/agli insegnanti e alle professionalità educative che hanno partecipato ai progetti di formazione nel territorio di Napoli nell'ambito dei laboratori proposti con il gruppo di ricerca 'Embodied Education'

- 1) Ritieni importante per un educatore possedere qualità di 'presenza' nella relazione di cura?
- 2) Se sì cosa intendi per 'presenza'?
- 3) Nello specifico dell'ambiente educativo 0-3 anni, (prima fase di quello che sarà presto istituzionalmente definito come "sistema integrato 0-6"), quali ritieni siano le competenze-capacità-qualità che gli operatori/insegnanti/educatori dovrebbero possedere?
- 4) Quale e quanta parte della formazione degli educatori dovrebbe essere, secondo te, dedicata a un lavoro di affinamento delle qualità corporee, della sensibilità percettiva, cinetica, estetica e comunicativa?
- 5) Quali metodologie e/o canali bisognerebbe attivare per guidare i professionisti dell'educazione e della cura verso l'acquisizione di strumenti capaci di fornire loro maggiore sicurezza, serenità, senso di efficacia e gioia nello svolgimento del loro lavoro?
- 6) Ritieni che per chi si occupa di educazione, cura e accompagnamento di altre persone, nello specifico di bambini della fascia d'età 0-3, sia utile dedicare una parte della propria giornata alla pratica di attività motorie volte alla consapevolezza del proprio stile di movimento, della postura, della sensibilità tattile e della flessibilità, non solo e non tanto in senso articolare, quanto nel senso della consapevolezza di sé nello spazio e della qualità del proprio muoversi, dire, comunicare?
- 7) Che cosa si vuole intendere, secondo te, quando si parla di educazione incorporata e metodologia danzante nella formazione educativa?
- 8) Riguardando i video e ascoltando le registrazioni delle attività che hai svolto in autonomia, prova a descrivere il tuo movimento nei particolari. Evidenzia, se ci sono, i cambiamenti in termini di qualità cinetico- comunicativa ed espressiva, e prova a descrivere lo stato emotivo che le caratterizza.
- 9) Quanto, secondo te, in un Nido, è importante saper stare in silenzio e in ascolto con tutte le facoltà sensibili del corpo, allenare lo sguardo al *piccolo* e al *particolare*, saper regolare il respiro e modulare il tono di voce, allenare la tattilità affinché la mano accompagni in modo sicuro, accarezzi o tenga, *danzi* per gioco o per comunicare.
- 10) Senti la necessità di cambiare qualcosa negli spazi, nei tempi, nei ritmi, nelle sonorità del tuo luogo di lavoro? E negli atteggiamenti/ abitudini del gruppo di lavoro?
- 11) Cosa pensi di poter fare, domani, prima di iniziare la tua giornata di lavoro? Quale nuova azione e/o cambiamento potresti apportare allo spazio di lavoro? Con quale nuovo canto o movimento potresti entrare nello spazio della scena educativa?

A.VI Scheda per una Partitura ‘Partes extra partes’

Prima parte: scrivere una partitura corporea (lavoro individuale)

1) Scegliere 5 parti del corpo e scriverle, individuare per ogni parte le seguenti categorie: qualità (può essere intesa liberamente come qualità inerente a una delle diverse sfere sensoriali); direzione; colore; peso; ritmo.

Utilizzare questo schema:

parte del corpo	qualità	direzione	colore	peso	ritmo
<i>Parte del cuerpo</i>	<i>cualidad</i>	<i>dirección</i>	<i>color</i>	<i>peso.</i>	<i>ritmo</i>
1					
2					
3					
4					
5					

2) Leggere il testo così composto, come se fosse una partitura musicale, ed eseguirla con il corpo. Prima una parte alla volta e poi unire le 5 parti in sequenza (anche la voce è ammessa).

3) Dare un titolo alla composizione, specificando, come in una pagina di diario, il giorno, il mese, l'ora cui si decide, si sente, si pensa che la composizione si riferisca.

Seconda parte

Scrivere una seconda partitura.

Disporre le partiture al centro della sala. Ogni partecipante sceglierà una partitura a caso, poi sarà invitata/o a:

1) leggere il testo della nuova partitura.

2) Interpretare la partitura con il movimento. (L'esecutore ha diritto di rivolgere due domande all'autore)

3) Finito lo studio e la composizione della partitura, si mostrerà il proprio lavoro alla/o autore che può, a sua volta, rivolgere all'interprete due richieste di spiegazione o di correzione/miglioramento dell'esecuzione. In seguito la coppia autrice del lavoro darà un titolo e attribuirà una data alla composizione.

Terza parte

Performare le 'partiture'

L'autore della partitura introdurrà il lavoro al pubblico, presentando opera e interprete nella forma che crederà più efficace.

A.VII Belvì, un parco come museo: *Il bosco come giardino in movimento*

Tutto ciò che viene guardato prende vita. Immediatamente lo sguardo fa di un popolo il garante della vita nascente. La natura in quanto guardata, prodiga di misteri, ospita un numero impressionante di dei.

Gilles Clément,

A Belvì, comune montano situato nel centro della Sardegna nella provincia di Nuoro, il parco comunale situato alla periferia del paese, a cinque minuti dal centro del paese, mostra al suo ingresso un'insegna su cui è scritto "Museo all'aperto dell'arte contemporanea".

Il visitatore che si inoltri per il cammino in pietra che conduce al parco nella parte più alta della collina, è accompagnato da distese di alberi di età diversa. La mano umana è presente nelle cataste dei tronchi pronte per essere ritirate, la cura del terreno è visibile, ma non invasiva. Con un vibrare silenzioso gli animali si sentono muoversi nel terreno e tra le fronde.

Il bosco è vivo e respira.

Man mano che si sale la vegetazione si infittisce, sebbene restino visibili sentieri e piccole sedute di pietra. Chi si reca nel parco per la prima volta, incuriosito dalla presenza di un museo d'arte contemporanea, lo cerca guardandosi intorno. Camminando sul terreno scrosciante delle foglie dorate d'autunno, comincia a scorgere tra i tronchi e le verdi fronde, altri legni e altre forme. Animali fuori misura: un cinghiale, una chiocciola, un gufo...

Elementi che si condensano e si stagliano tra le forme mobili della natura condensandole. Lo sfondo mobile e cangiante della vegetazione è così interrotto in alcuni punti dove si fa spazio all'apparire di forme estranee eppure familiari: nei materiali, nella temperatura, nei colori si amalgamano ma si differenziano per la differente qualità cinetica, per la postura si potrebbe dire. Testimoniano il passaggio umano, la sua volontà di partecipare a quel luogo vitale di esserne parte in qualche modo, di esserne accolto. Si percepisce infatti in questo disseminarsi di opere in legno e ferro l'abbraccio vitale e poderoso di tutti gli elementi naturali, degli alberi intorno ma anche di tutte le creature che vi abitano, visibili e invisibili.

Chi si trova improvvisamente davanti a una di queste *rappresentazioni* prende atto improvvisamente del fatto che lì, in quel luogo 'incantato' e silenzioso la Natura ha deciso di accogliere alcune opere dell'umanità, che ha gradito l'omaggio, che ne apprezza il tentativo di tenere memoria e racconto di alcune delle sue forme più familiari esaltandone il legame emotivo e sensibile. Ecco dunque il museo di arte contemporanea, così denominato perché le opere esposte sono state create da artisti scultori invitati a partecipare alle prime edizioni del Festival 'Sonos de Linna'. La scultura in legno e la poesia si sono incontrate per dire, attraverso lo sguardo degli artisti, le esperienze creative generate dal contatto con la bellezza e la peculiarità del luogo.

Accanto alle sculture si trovano, infatti, incorniciate da pannelli in plexiglass, le poesie che alcune poetesse e poeti, in residenza per alcuni giorni in paese insieme agli

scultori, hanno composto ispirandosi alle opere. Ora non più completamente leggibili, danneggiate dal tempo e dall'incuria, rimangono quali tracce del tentativo umano di lasciare il segno della propria presenza, la propria lettura dello spazio e del tempo generata dal contatto con la natura.

Quello che rimane è un parco vivente che contiene un museo che narra dell'umano tutta la sua fragilità e tutta la sua caducità. Rimane un motivo di dolcezza e di malinconia che fa di questo museo all'aperto un luogo di riflessione e di invito a continuare a cercare nuove modulazioni e nuovi ritmi di condivisione e dialogo tra noi e la natura.

È proprio questo l'aspetto che a mio avviso lo rende un simbolo di quanto sia importante per l'umanità ripensare la propria esistenza e la propria posizione nel mondo.

La parola museo all'aperto è un ossimoro che riporta immediatamente a ripensare se e come l'arte possa uscire dall'idea di prodotto, di opera materica da mettere in mostra e da rinchiudere in un luogo adatto alla sua conservazione, o piuttosto, invece, debba essere pensata, con Dewey, come luogo e processo di 'esperienza', di massima attivazione dell'esperienza.

Ecco che un parco-bosco in cui far rivivere e far muovere tra le fronde, opere scultoree e parole poetiche può assurgere a luogo emblema dell'esperienza artistica che si fa estetica, che si fa promotrice di sensibilità e movimento, di respiro e visione, di silenzio e suono, un luogo insomma dove l'arte agisce e si produce, prestandosi al contempo alla fruizione del pubblico.

Ecco allora che quelle opere già un po' in abbandono possono essere rivalutate con una minima cura e riconsiderate quali tracce di un passaggio umano che invita a un nuovo ed ecologico ascolto dell'esperienza estetica.

L'azione dell'artista attraverso le opere che si affidano all'abbraccio del bosco, si presenta e rappresenta per poi dissolversi nuovamente lasciando spazio per altre esperienze a venire, in una relazione continua e sempre rinnovata tra esseri che abitano il mondo.

Mi pare che questo sia l'invito che il museo all'aperto rivolge all'arte: offrire occasioni di apertura alla frequentazione e al dialogo con la natura.

Attraverso l'azione degli artisti che potrà e dovrà essere allargata ancora di più all'azione in presenza, alla performance dal vivo, alla condivisione laboratoriale di pratiche che soprattutto richiedano l'incontro, la presenza delle persone in carne e ossa, si potranno mettere in opera nuove dinamiche formative e sociali.

L'azione artistica estesa e offerta alla partecipazione degli abitanti del paese, così come ai visitatori, rappresenta una via per costituire nuove forme di esperienza condivisa che fondandosi sull'intensificazione delle capacità estetiche e sensoriali attivano nuovi processi di interazione e comunicazione.

Il parco-museo diventerebbe allora una *eterotopia* per dirla con Foucault in cui poter entrare liberamente e dove i sensi e l'immaginazione si attiveranno per celebrare, nel tempo quotidiano, la bellezza e la pienezza del sentire e sentirsi insieme.

Il parco deve mantenere e sviluppare la sua caratteristica di luogo pubblico aperto e vivente per offrirsi quale spazio fecondo in cui attivare processi artistico-estetici che nascano dalla suggestione e dalla 'contaminazione' fisica tra ambiente naturale e azione-pensiero dell'essere umano, innescando nuove prospettive e nuove dinamiche relazionali. Solo in uno scambio osmotico tra energie e elementi vitali, l'esperienza artistica ed

estetica si mantiene viva e non rischia di irrigidirsi in forme che si allontanano dall'oggi, estraniandosi in ambienti chiusi e elitari.

Le forme vive e vitali del bosco innescano, senza necessità di stimoli artificiali, processi di creazione artistica sempre rinnovate e rinnovanti. Come la danza, il muovere sensibile del bosco, come corpo mobile può essere considerato con Badiou metafora dell'evento⁹⁴³, inaugurazione continua e imminente di nuovi significati, dove il tempo si sospende nello spazio.

A.VIII Laboratori 'Danzasofia'

Diari della ricerca: Laboratorio 'Danzasofia', Belvi 22 ottobre 2021

Luogo: Centro di aggregazione sociale

Realizzazione: Enrica Spada, Giovanna Frongia,

Partecipanti:

1° gruppo: bambine e bambini 5-9 anni

2° gruppo: ragazze e ragazzi 10/11 anni

Prima parte: la danza

Sedute/i in cerchio ci presentiamo. Il lavoro è guidato per la prima parte da me e consiste essenzialmente nell'accompagnare in un percorso di presa di contatto con il corpo iniziando dal poggiare una mano sul petto per sentire il ritmo del battito del cuore e del respiro.

Tutte le proposte di movimento/azione sono condotte utilizzando il meno possibile la sfera verbale, procedendo tranquillamente con i movimenti e lasciando che il gruppo si accordi: ogni persona secondo i propri tempi. Man mano che l'armonia nell'ascolto reciproco prende corpo, le proposte si intensificano. Uso le parole solo per dare alcuni riferimenti qualitativi rispetto alla dinamica e alla dimensione tonico-emotiva e spaziale. Mi muovo nel gruppo senza prevaricare con l'energia del mio movimento, cercando di mantenere un profilo neutro, senza mai pormi in posizione tale da presumere la necessità di 'fare come me', pur nella consapevolezza che il rispecchiamento avviene comunque: l'idea è quella di saper trovare una misura nella propria danza che non si dia come esempio, ma che agendo dall'interno, evitando posizioni o atteggiamenti di controllo, semplicemente *muova* e mantenga, per contagio, la concentrazione nel lavoro del gruppo. Le proposte dinamico spaziali, soprattutto con i più piccoli sono accompagnate da immagini concrete che possono riferirsi ad animali o elementi naturali in genere. Chiuso/aperto ad esempio si accompagna all'immagine dell'ostrica, la fluidità al movimento delle onde del mare. Altri elementi come il ghiaccio, il fuoco, la roccia, la creta, per la temperatura, il colore e la consistenza della materia che evocano hanno determinato cambi qualitativi straordinari nel movimento libero del gruppo, dando vita a storie silenziose, costruite con i corpi e anche con i suoni che, senza necessità di essere stimolati, sorgevano dal corpo in movimento. Altre dinamiche suggerite (fluida/spezzata; lento/veloce; piccolo/grande; pesante/leggero; tagliente/rotondo) hanno creato diversi momenti di eccitazione dinamica dando luogo a composizioni emotivamente ed esteticamente coinvolgenti. Nessuna/o si è sentito escluso né ha avuto necessità di essere richiamato o stimolato alla partecipazione. Nel muovermi con il gruppo emergeva la consapevolezza tangibile che attraverso la dinamica e la tonalità emotiva del gesto è

⁹⁴³ A. Badiou, *Inestetica*, cit., p. 85.

possibile mantenere una qualità cinetica che dà vita a un concerto armonico *in contrappunto*, in continua trasformazione. Si crea, così, uno spazio per il movimento apparentemente caotico, ma ricco di possibilità per ogni partecipante, dove si annulla la necessità del controllo perché il sistema si auto regola nell'agire libero, ma sempre in ascolto dell'altro che si muove a fianco a me.

Seconda parte: il *circolo della parola*

La seconda parte del lavoro è condotta da Giovanna. Io mi siedo con le partecipanti nel cerchio, continuando a sentirmi parte del processo creativo che dal movimento aveva generato tante parole e pensieri. Mentre il gruppo danzava Giovanna scriveva su un grande foglio bianco precedentemente sistemato sulla parete, le parole che emergevano durante il lavoro: a partire da queste ha rivolto le domande che hanno dato il via al dialogo. Le parole fluiscono leggere, danzanti, ispirate e musicali dalle labbra delle bambine, esprimendo con vividezza e profondità l'esperienza appena vissuta. Il dialogo si dipana come una sinfonia, con accenti emotivi e cangianti, entusiasmo e silenzio, accelerazioni e pause. Tutte hanno desiderio di dire, anche le più timide.

A.IX Gestì e cadenze della religiosità a Belvì

Soprattutto le donne a Belvì sono portatrici di una religiosità che si mantiene attraverso la pratica di gesti di cura ritualizzati e cadenzati in maniera ordinata e organizzata per tutto l'arco dell'anno⁹⁴⁴. Non solo si occupano della pulizia e della cura della chiesa, ma anche delle celebrazioni dei vari santi: ogni donna, denominata prioressa per l'occasione, è incaricata dal sacerdote di occuparsi di una figura in particolare e di provvedere all'organizzazione della celebrazione in suo onore, comprendente la processione e la preparazione degli addobbi relativi: ornamenti vari alla statua del santo/a e agli arredi della chiesa. Durante tutto l'anno si contano trentasei processioni dedicate ai santi. Sono sempre le donne a curare la relazione con il parroco che non è residente e si divide tra diversi paesi limitrofi. È stato proprio il nuovo parroco, Don Pedro⁹⁴⁵, filologo e antropologo originario della Guinea Equatoriale a riprendere e valorizzare il culto dei Santi che stava ormai scemando. La sua passione per lo studio delle lingue e delle tradizioni religiose locali, unitamente alla sua energia vitale hanno fatto sì che rinascesse l'entusiasmo per le pratiche del culto. Valentina, una giovane donna, tra le più attive nella comunità racconta: "Da quando è arrivato Don Pedro non ci occupiamo solo delle questioni pratiche, delle pulizie, degli addobbi della chiesa e dell'organizzazione delle processioni, soprattutto STUDIAMO! Don Pedro ci assegna letture sulla vite le opere del santo o della santa di cui ci occuperemo e richiede che ne conosciamo ogni aspetto". Poi sorridendo aggiunge: "Ci interroga anche durante la messa!". È quindi ad opera di una persona proveniente da una cultura lontana che si deve la riscoperta della bellezza e del valore delle tradizioni e della lingua del paese (molte delle storie dei santi e i canti delle funzioni sono infatti proposte in lingua sarda), fatto che si accompagna significativamente anche a un'interessante arricchimento della liturgia dato dalla commistione delle tradizioni locali con le nuove sonorità e modalità nello svolgimento della messa che Don

⁹⁴⁴ Anche la 'confraternita maschile' composta da uomini di varia età, è molto presente nella chiesa. Si occupa di assistere il sacerdote nelle funzioni e nei riti.

⁹⁴⁵ Nel 2022 Don Simon Pedro Ela Ncogo Abang è stato trasferito a Paulilatino. Il parroco attuale di Belvì è don Fabio Marras.

Pedro ha portato con sé. Il ‘prete africano’ infatti ha portato il canto e la danza in chiesa, donando, con la sua presenza, una feconda e tangibile commistione vitale tra culture. Anche se la partecipazione è sicuramente calata rispetto al passato, è innegabile che la maggioranza della popolazione partecipi con costanza e devozione alle manifestazioni religiose. Seguire la processione è un modo, anche per chi non sia credente, di collegarsi al paese, alle sue architetture, alle sue strade. Malgrado il percorso non sia lungo, le voci, i canti, le preghiere inondano il paese, riaffermando una presenza viva e coesa in ogni strada. I fiori e le piante, le decorazioni e i nastri collegano e uniscono gli spazi, mentre la preghiera, il passo e il frusciare delle vesti mettono in coro, coreografandola, la comunità, in una danza semplice, concentrata, ispirata e carica di affetti. Anche se concepito per la cura dell’anima in senso cristiano, questo muovere e camminare con il canto rimette in gioco i corpi, riproponendo la vicinanza e il contatto, ricreando un ritmo, un’andatura *andante* che crea armonia, che ridisegna le strade percorse quotidianamente con nuove cadenze e passi che risuonano senza fretta e senza ambizione. Non sappiamo per quanto ancora queste tradizioni continueranno, ma l’impressione è che possano perdurare e forse, trasformandosi, si incrementeranno. Insieme a quelle della chiesa in senso stretto, infatti, a Belvì sono state proposte e praticate in questi ultimi decenni diverse azioni performative e artistiche che mobilitano i corpi, e anche se poche hanno trovato continuità, non è da escludere che altre possano svilupparsi per trasformarsi in nuovi riti laici che si affiancano alle celebrazioni religiose senza contrapposizioni, semmai per rinforzarle e metterle in una nuova luce.

A.X Testimonianze di alcune partecipanti ai progetti (‘Danza e arti per la comunità’ Belvì- progetto universitario ‘Danza e Azione’).

A.X.1 Altea Garrido: un’artista da Berlino a Belvì

Il mio incontro con Enrica a Belvì, giugno 2022

di Altea Garrido⁹⁴⁶

“Un paese sospeso nella montagna, attraversato da un viale dove si trovano bar, una bottega di verdure, un piccolo supermercato, un parco con sculture e una Piazza con vista sul monte Pitz’e Pranu. Nel mezzo di un territorio pieno di ricchezze misteriose, testimonianze litiche di tempi e culture antiche, come il Nuraghe, la Tomba dei Giganti e le ‘Domos de Janas’, si trova l’incantevole e vibrante paese di Belvì.

Quando sono arrivata a Belvì, invitata dalla mia collega di studi di danza alla Folkwang Universität di Essen, ammiro come tutti la conoscano e la trattino con rispetto e affetto, è Enrica la ‘dottoressa’.

Il suo progetto è grande e ambizioso: lavorerò per molti mesi con gli abitanti del paese condividendo la sua esperienza nella danza e nello sviluppo personale attraverso il corpo con gli

⁹⁴⁶ Altea Garrido è una danzatrice, artista visiva e attrice di origine costaricana. Laureata alla *Folkwang Universität für Tanz* di Essen, vive e lavora a Berlino da più di trenta anni. Traduzione dallo spagnolo della scrivente.

abitanti di Belví. Offre corsi per bambini e adulti, laboratori coreografici basati sulla sua metodologia e organizza un festival d' arte che coinvolge attori, musicisti, scultori

L'arte svolge un ruolo fondamentale in questa comunità, come si può vedere nel museo all'aperto: opere d'arte in legno, metallo e murales che sono parte essenziale dell'identità di questo incantevole villaggio. Un gruppo di donne intraprendenti, guidate da una donna di 80 anni, Olivia, costituiscono il cuore palpitante di questo luogo. Cantano canzoni polifoniche, ballano danze tradizionali, scrivono poesie, organizzano celebrazioni e promuovono la loro cultura attraverso foto, calendari ed eventi festivi. Sono queste coraggiose donne che ci accolgono a braccia aperte, condividendo il loro entusiasmo con gli altri abitanti del paese.

Nel laboratorio di coreografia e movimento, lei ha creato un ambiente professionale, concentrato e incoraggiante per tutti i partecipanti. Ci ha guidato con precisione attraverso ogni passo del suo metodo, offrendoci l'opportunità di esplorare e scoprire il nostro stile personale, facendoci sentire inclusi e capaci di esprimerci attraverso il movimento. Partecipare alla coreografia di gruppo all'aperto, che abbiamo sviluppato durante il laboratorio, è stata un'esperienza bellissima. Danzare in mezzo alla natura nel parco ha fornito una connessione unica tra i partecipanti, il movimento, la musica e l'ambiente circostante. La vita non è facile a Belví; le coltivazioni di noci non sono più quelle di un tempo, il treno non passa più per il paese e i giovani cercano il loro futuro in città più grandi. Ma questo paese respira energia, spirito comunitario, amore per l'espressione artistica, conserva le sue tradizioni e si apre a nuove avventure e apprendimenti. Ho avuto l'opportunità di partecipare per alcune settimane a questa interazione, osservando come crescesse il progetto e come le persone si aprissero alla proposta.

Sono molto grata per questo invito, per questo incontro con i miei colleghi di studio che include il meraviglioso maestro Rodolfo Seas, per il momento di scambio e amicizia e, soprattutto, per aver potuto condividere lo spirito artistico e poetico degli abitanti di Belví”.

A.X.2 L'albero dei sorrisi

Poesia composta da Elvia

letta dopo l'esito finale di laboratorio 'Partiture del corpo' del 10/07/2022

Corre l'anno 2022. Nel paesello c'è qualcosa di speciale, qualcosa di nuovo...

Arriva una donna piena di doni: porta sorrisi, porta musica, porta movimento, porta unione, e gioia. Vi presento Enrica.

Enrica, toglie il sole da Berlino e lo porta qui da noi.

quel sole ci porta grazia e sprizzanti sorrisi, dolci parole e leggeri passi di danza: vi presento Altea.

Enrica, è dalla Costa Rica che porta il calore, ci porta l'energia ci porta la quiete e una tempesta di movimenti, morbidi e sensuali: vi presento Rodolfo.

La famiglia cresce e noi semplici donne del paese, curiose, aperte al mondo e coraggiose, vogliamo far parte di quella *partitura* dal suono delicato e dal lento movimento.

Vi presento Olivia col suo spirito da ragazzina.

Vi presento Adriana con la sua voglia di mettersi in gioco.

E io...

Quanti giovani riempiono il paese di spirito e curiosità, giovani che porterò nel cuore come figli che lasceranno qui una grossa impronta e che sono sicura porteranno Belví nel cuore.

Vi presento Andrea, il gigante buono, l'arcobaleno che splende di gioia.

Vi presento Sara, la libellula che volteggiava nell'aria scatenando sospiri.

Vi presento Mila, dolce piccola rosa dallo sguardo pungente scatenando stupore

Vi presento Lucia, la misteriosa ma solare esploratrice dell'aria.
Uno sguardo profondo mi incuriosisce tanto: due occhi azzurri meravigliosi ci portano il mare.
Non passano inosservati e con maestria si uniscono ai nostri sguardi e ai nostri giochi: vi presento Maria.
Loro chi sono? Mi chiedo incuriosita.
Un uomo e una donna. Osservo la loro curiosità, anche loro vogliono allargare la famiglia.
Lei, dallo sguardo dolce ma timida
sento qualcosa di materno in lei, qualcosa di intenso
e pensare che con la sua dolcezza per un attimo è stata la mia *bomba*: vi presento Marina.
Lui, un po' misterioso, al primo impatto burbero
e poi scopro in lui una semplicità stupenda, un gigante bambino
lui che ci carica di un'energia incredibile: vi presento Marco.
La famiglia cresce, si lavora duro per sostenerla, si sorride per stimolarla, si chiacchera per unire
le esperienze i propri luoghi, e le proprie origini mettendo, per qualche giorno radici a Belvì.
Cresce un nuovo albero al Paese, l'albero dei movimenti, dei suoni, dei pensieri, l'albero dei
giochi, dei segreti, l'albero dei sorrisi.
Ci sono anch'io.
Tutto ciò che riguarda la musica, il ballo, lo spirito, il corpo, l'amicizia mi appassiona.
Ho voluto sfidare me stessa, una sfida col mio corpo e la mia mente e anche questa volta ho vinto.
Abbiamo conosciuto un nuovo mondo, i nostri corpi, nuovi pensieri, nuovi amici.
Lo stare insieme vince sempre e ci rende felici
sempre e per sempre col sorriso.

Siamo a Belvì, sono le 10 del mattino del 10 luglio 2022, il sole splende e le foglie suonano accarezzate dal vento.

A.X.3 Testimonianza di Adriana

Adriana (57 anni), abitante a Belvì, ha frequentato i laboratori 'Arte e danza per la comunità. *La memoria del corpo in movimento*'. La testimonianza è stata resa per iscritto, attraverso la compilazione di un *mini* questionario proposto alla popolazione che ha partecipato ai laboratori.

D.-Ti sei mai trovata a muoverti semplicemente per il piacere di sentire il movimento, il ritmo, la gravità, lo spostamento dell'aria?

R.- Sì, sono emozioni particolari che possiamo fare tutti i giorni, in qualunque momento della giornata nel nostro territorio.

D.- Secondo te cosa significa danzare?

R.- Liberare il corpo, sentirsi leggeri, lasciarsi trasportare dal movimento.

D.- Quando cammini da sola ti capita di ascoltare il tuo respiro e/o i suoni che ti circondano?

R.- Sì, molto. Mi piace ascoltare in silenzio in tutte le stagioni. A giugno la sera si sentono i bruchi che rosicchiano le foglie. È bellissimo ascoltarli immersi nel silenzio.

D.- Ti capita di cambiare andatura, saltare, correre?

R.- Sì, lo faccio spesso, ma ora di più, da quando ho partecipato al laboratorio di movimento.

D.- Puoi descrivere con quali movimenti o vibrazioni reagisce il tuo corpo quando ascolti un canto o una musica?

R.- In particolare muovendo la testa e le spalle, sento l'emozione nel cuore.

D.- Puoi descrivere le sensazioni che provi quando senti suonare i ritmi tradizionali della tua terra?

R.- Sono emozioni particolari, li senti dentro il corpo e la mente. Le pulsazioni del cuore si sintonizzano con le vibrazioni sonore.

D.- Ti capita di muovere qualche passo della danza tradizionale? Quando?

R.- Sì, anche camminando. È un impulso, è il ritmo della vita.

D.- Come descriveresti il tuo stile di movimento in relazione alla capacità di orientamento, alla flessibilità, all'equilibrio?

R.- Il mio stile di movimento è cambiato. Sono più consapevole dei movimenti lenti e controllati. Do più ritmo al passo e ho imparato a controllare la respirazione per concentrarmi meglio.

D.- Quali sono state le esperienze più significative della frequenza dei laboratori 'Arte e danza per la comunità'? Pensi che le pratiche di consapevolezza del movimento proposte possano essere utili per il miglioramento personale e per accrescere la coesione e la conoscenza tra le persone?

R.- Sì, nei laboratori abbiamo condiviso tanto. Non c'era più 'IO' ma 'NOI'. Siamo stati più consapevoli dell'importanza del 'come' si trasmette il movimento agli altri e di come questo ci faccia crescere. Penso proprio di sì, che i laboratori servano per il miglioramento personale e per conoscersi senza giudizio e liberi di lasciarsi andare.

D.- Pensi di aver acquisito nuove competenze rispetto alla consapevolezza del corpo e del movimento?

R.- Sì, il laboratorio ha talmente mosso le emozioni! Ho potuto esplorare il mio corpo e immergermi nelle sensazioni. Questo mi ha reso felice e libera.

D.- Pensi che potrebbe essere utile per la comunità poter usufruire di un centro pedagogico permanente in cui si offrano attività educative attraverso l'arte e il movimento e/o altre proposte formative e di consulenza pedagogica?

R.- Lo troverei molto utile perché abbiamo molte risorse che ce lo permetterebbero.

D.- Quali sono le esigenze educative che ritieni più necessarie per il tuo paese?

R.- Esigenze educative in generale, per il rispetto dell'ambiente, di sé stessi e degli altri: c'è bisogno di essere consapevoli che esistiamo.

A.X.4 Testimonianza di Lucia, giovane danzatrice cagliaritana



Foto di Altea Garrido

“Ho avuto la fortuna di scambiare la mia partitura con Altea e vedere il significato che le ha dato, nonostante fosse molto diverso dal mio, non so, è stato come se mi avesse letto l'anima. Semplicemente avendo delle parti del corpo che le avevo dato io. In particolare mi ha colpito molto il gesto con le mani, che per me era rabbia, lei l'ha preso invece come un cuore che batte che è una cosa all'origine della mia rabbia. Ti ringrazio ancora tantissimo e spero di ricontrare sia te che gli altri, in altre occasioni”.

A.X.5 Testimonianza di Sara, operatrice e formatrice somatica

“Questa per me è stata la prima possibilità di riprendere un lavoro con il movimento dopo che il mio corpo mi ha costretto forzatamente per almeno due anni a fermarmi e ad ascoltarmi meglio. Forse anche per questo sono arrivata in Sardegna senza aspettative di alcun tipo e con unicamente la gioia e l'emozione infinita di riconnettermi a questo linguaggio che sento appartenermi e che mi permette, molto più di quanto qualsiasi parola possa fare, di raccontare la mia storia e il mio modo di percepire e vivere il mondo.[...] anche se ho dovuto purtroppo fare i conti con le mie energie limitate, per me solo l'essere lì, immersa in questo lavoro sottile, mi abbia commosso nel profondo e continui a commuovermi e scuotermi l'anima. Sono tornata a Roma con la schiena più leggera, i piedi radicati e la pelle in ascolto. Traccio i segni su carta disegnando e percepisco la spalla e il petto come parte stessa della linea sul foglio. Normalmente (come è successo il primo giorno), mi sarei spaventata. Per me è sempre stata una trappola ritrovarmi con i sensi spalancati, in un limbo tra l'estasi e l'evitare di esserne travolta. Mi rendo conto invece quanto il tipo di training fatto nei giorni precedenti mi abbia aiutato e mi possa aiutare in questo a ritrovare un centro, a dare forma e non venirne inghiottita.

Quello che per me però è più prezioso è il bagaglio umano carico di bellezza con cui sono tornata: dai tuoi insegnamenti, alla possibilità di connettermi con quel territorio e con le persone che lo abitano; ai colori, gli odori, le lingue differenti che si mischiano e diventano tutt'uno; alle parole di Elvia che ci ha colto uno per uno con una frase in maniera millimetrica; a tutti questi giorni che hanno il sapore di incontri passati, presenti e futuri. Forse più semplicemente a questa rete che si crea, che vive, si allarga e respira, che mi permette da venticinque di ritrovare speranza in un

futuro più sano e ricco di possibilità, dove l'arte diventa strumento essenziale per ritrovarci e riconoscerci nella nostra individualità e nella connessione con l'altro”.

A.X.6 Laboratorio universitario 'Danza e azione': la testimonianza di Federica, una giovane docente di lettere

“Il laboratorio Danza e Azione ha ispirato una serie di attività didattiche rivolte alla classe prima media, in cui insegnavo italiano.

Talvolta la professoressa di educazione motoria era assente per motivi familiari, mi trovavo così ad avere quattro ore di seguito, le due di educazione motoria e poi le mie di italiano: un tempo lungo che si rivelava perfetto per attività interdisciplinari.

Andavamo allora in palestra e lì ci immergevamo nella pratica corporea con la musica.

Ho proposto dei giochi di movimento incentrati sull'esplorazione delle Azioni di movimento primarie individuate da Rudolf Laban.

Abbiamo esplorato le azioni con tutto il corpo o con solo una parte del corpo, le abbiamo praticate con un tempo lento o sostenuto, le abbiamo usate per creare delle brevi partiture da danzare nello spazio.

Erano i tempi della didattica "integrata" e una parte della classe si trovava a dover seguire le lezioni da casa, in videoconferenza.

Al nostro ritorno in aula, per le ore di italiano, ho proposto che il gruppo presente a scuola raccontasse a compagne e compagni a casa cosa avessimo fatto, usando le parole delle azioni di movimento che avevano guidato l'esperienza.

"Fluttuare è come muoversi tra nuvole": la prima a raccontare è stata una ragazza con autismo, di una sensibilità eccezionale.

"S. ha detto una poesia" è stato il commento di un'altra alunna.

Ho quindi chiesto a S. di andare a scrivere alla lavagna il suo verso e in seguito ho invitato tutta la classe a scegliere un verbo tra quelli che avevamo esplorato e a scrivere una breve poesia dall'*incipit* analogo: *scivolare è come...; premere è come...*

Al termine della scrittura abbiamo letto e condiviso gli scritti: le sensazioni ancora fresche nel corpo venivano tradotte in parole con naturalezza e profondità: è nato così il 'Laboratorio di Poesia in Movimento', che si è articolato in un momento di pratica corporea e in un momento di scrittura dell'esperienza in forma poetica, come una sorta di restituzione creativa.

Abbiamo continuato per altri tre incontri, approfondendo il significato di ogni azione di movimento e cercando di esplorarne le variegate sfaccettature.

Le poesie affioravano spontanee e ci hanno consentito di aprire una parentesi sugli aspetti formali, metrici e fonici.

Un altro sviluppo sorprendente ha interessato l'area della riflessione sulla lingua. Nel corso delle lezioni di italiano stavamo ragionando sui verbi transitivi e intransitivi e durante una lezione un'alunna mi ha detto di aver capito l'argomento grazie alla pratica in palestra, dopo aver *incarnato* i verbi, cioè le azioni in movimento.

Ho così continuato dedicando più spazio a questa connessione disciplinare, con ottimi risultati”.

A.XI Il Parco La Libertà: Incontro con Lucho Flores per una danza accessibile e inclusiva



A.XI.1 Il Parco La Libertà, Desamparados - San José Costa Rica

Arte, cultura, scienza e tecnologia: un parco naturale per lo sviluppo umano

“Una delle cose più belle dello stare nel ‘Parque La Libertad’ è vedere la trasformazione delle persone”

Dora Sequeria (direttrice del Parco della libertà)

Il progetto del ‘Parco la libertà’ nasce nel 2008⁹⁴⁷, in un territorio dove prima sorgeva una fabbrica di cemento. Quando la fabbrica decise di traslocare fece un accordo finanziario con il governo perché i terreni fossero affidati al ‘Ministero della cultura e della gioventù’. Dal 2009 cominciarono le attività, la prima fu la scuola di musica, poi si aprirono tutte le altre. Il progetto coinvolge tre Province della regione, il Canton de la Unión, Canton de Desamparados, Canton de Curridabat. La gestione è affidata alla Fondazione Parco della Libertà che ha stretto un accordo pubblico/privato con il Ministero su citato e collabora con la municipalità ospitante attraverso il CCCI (spazio di collaborazione inter istituzionale), per coordinare il trasporto e l’accoglienza dei giovani delle diverse municipalità limitrofe che partecipano alle attività e, avvalendosi delle informazioni delle diverse banche dati, per sviluppare percorsi formativi personalizzati.

Si tratta di un parco pubblico dotato di campi sportivi, piste di pattinaggio, skate, piste ciclabili, ma anche molte sale attrezzate per diverse attività artistiche e formative.

La fondazione si occupa, inoltre, di sviluppare progetti di inclusione per persone in situazione di disabilità e per l’imprenditorialità femminile.

⁹⁴⁷ Si vedano online: <https://lalibertadcr.org/>; https://www.youtube.com/watch?v=f-qnG6U7ckQ&ab_channel=EcoMunicipal-CostaRica.

Attraverso la frequentazione dei laboratori artistici e tecnologici del parco molte persone sono riuscite a cambiare la propria vita uscendo dalla condizione di povertà, acquisendo la formazione di base per entrare nelle università o per trovare un impiego.

Ma di fondamentale importanza sono anche i risultati ottenuti dai programmi volti al potenziamento dell'autostima e del benessere personale per persone adolescenti, adulte e anziane e programmi di attività volte a favorire la relazione e la coesione sociale in senso lato.

Il parco riceve più di 75000 persone all'anno che partecipano alle attività cui si aggiungono molte altre migliaia che lo frequentano liberamente con le famiglie. Il 60% della frequentazione è femminile e il 90% è costituito da popolazione giovanile.

Uno spazio importante del parco è destinato al parco giochi *sensoriale* per l'infanzia, un'altra attrattiva che ha accresciuto notevolmente il numero dei frequentatori.

Si tratta di uno spazio in cui insieme alla stimolazione sensoriale si dà ampio spazio allo sviluppo globale e autonomo della motricità., per cercare di ovviare al problema del sovrappeso e dell'obesità che sta interessando notevolmente il Costa Rica, così come gran parte del mondo, a causa della povertà diffusa che si accompagna ad una alimentazione disequilibrata, oltre a precludere per molte famiglie la possibilità di offrire attività sportive a pagamento per i figli. Oltre all'attività motoria, il parco offre stimoli per la sensibilità uditiva, tattile, olfattiva (giardino e orto), così che il senso cinestesico si sviluppi in armonia con tutti gli altri sensi, per uno sviluppo armonico e integrale delle bambine e dei bambini. Il parco è, infatti, frutto della collaborazione con diverse imprese che hanno messo a disposizione risorse, mezzi, e professionalità per lo sviluppo delle diverse aree di gioco.

Non solo spazi ludici, ma anche percorsi di formazione gratuita: corsi di rafforzamento scolastico per infanzia e adolescenza, con particolare attenzione alle discipline STEM, e corsi di formazione e cultura imprenditoriale per gli adulti.

Tutte le attività del Parco si sviluppano sia al chiuso che all'aperto in dialogo continuo con la natura e le sue molteplici bellezze. La maggior parte dei laboratori sono gratuiti per la popolazione locale, con una minima partecipazione economica stabilita tenendo conto del reddito delle famiglie. Il parco si sostiene però anche dall'offerta di diverse attività a pagamento, più specialistiche, di formazione tecnica e artistica, rivolte a privati cittadini, ma anche a imprese che utilizzano gli spazi per i corsi di formazione e specializzazione per i loro dipendenti. Il centro è infatti dotato di aule informatiche attrezzate. La fondazione del parco inoltre vende servizi di gestione d'impresa, organizzazione di eventi, di programmazione di percorsi formativi.

La collaborazione con imprese private e pubbliche ha favorito la collaborazione e l'alleanza con la '*Banco para el desarrollo*' (Banca per lo sviluppo) che permette il finanziamento di diversi progetti imprenditoriali

Ultimamente si è dato ampio sviluppo ai percorsi formativi in campo informatico con corsi per programmatori audiovisivi, disegno web, animazione 3D, e per la formazione nell'ambito del mercato digitale e dell'analisi dei dati che hanno favorito l'ingresso di molti giovani nel mondo del lavoro.

Molto spazio è dato alle attività volte allo sviluppo della persona in senso psico-sociale, infatti sono quotidiane le offerte di laboratori di attività artistico-corporea (danza, consapevolezza del movimento, arti visive e musicali), aperte e accessibili a tutte le fasce

della popolazione. Tra queste spicca sicuramente la coraggiosa iniziativa di *danza per l'accessibilità* per bambine e bambini, proposta dal danzatore Lucho Flores⁹⁴⁸ e accolta dalla Fondazione.

A.XI.2 'Ya!danza' : un'esperienza di libertà

Durante la fase conclusiva della ricerca sul campo in Costa Rica, si è presentata una nuova direzione di ricerca teorico-pratica grazie al lavoro e all'incontro con un danzatore straordinario, Lucho Flores, impegnato, sia in campo artistico che politico, nella lotta per garantire diritto di accessibilità alla formazione in danza per persone con disabilità fisiche e psichiche, di cui riportiamo di seguito una breve intervista. Aver avuto il privilegio di lavorare con lui e la sua compagnia nel 'Parque la libertad', in una delle zone più fragili in senso socio-economico della città di San José, ha segnato l'inizio di una collaborazione proficua che speriamo poter sviluppare nel tempo. Aver avuto l'onore di collaborare al suo lavoro con la compagnia delle bambine dei bambini da lui diretta 'Junior Ya! Danza', insieme alle conversazioni e alla condivisione di momenti creativi e ludici con il gruppo da lui fondato, ha avuto un notevole impatto sulla riflessione di questa ricerca, soprattutto in relazione alla capacità della danza di dare spazio e valore alle molteplici dimensioni della cultura umana e sociale, aspetto ancora tutto da sviluppare perché possa rivelare appieno il suo portato migliorativo, democratico e universale.

A.XI.3 Intervista a Lucho Flores

(intervista rilasciata in lingua spagnola e tradotta dalla scrivente)

San José 13 -07- 2023

E.- La compagnia 'Ya!danza', da te fondata si occupa di portare attraverso la danza una nuova visione e considerazione della disabilità per liberarla dai confini del pregiudizio e degli stereotipi e per promuovere, grazie al superamento delle barriere culturali e sociali prima che fisiche, (come si legge nel sito della vostra 'Associazione Desampa Inclusivo' <https://desampainclusivo.com/>), una accessibilità universale dove tutte le persone abbiano voce e partecipazione.

In questo programma quale spazio riveste il Laboratorio di 'danza accessibile per l'infanzia' che stai portando avanti al Parco la Libertà?

L.- Per noi la cosa più importante è promuovere la danza nel senso ampio del termine come spazio sicuro, come *luogo* dove ci si può muovere senza

⁹⁴⁸ Lucho Flores, direttore artistico della compagnia di danza accessibile "Ya! Danza" e dell'*Asociación Desampa Inclusivo*, un'organizzazione non governativa (ONG) con sede nel Cantone di Desamparados, a San José, in Costa Rica è anche una persona interessata da disabilità motoria fin dall'infanzia.

barriere cui la società dovrebbe ispirarsi. Nel danzare infatti i dispositivi di supporto, sebbene presenti, perdono la loro funzione discriminante e separante, così come il colore della pelle, le differenze di genere e ogni situazione di disabilità perdono la loro primarietà per lasciar posto alle PERSONE. Una delle grandi lacune a livello politico, socio-culturale, è il non considerare l'infanzia, dimenticando che la vera inclusione deve essere promossa fin dalla più tenera età. Per questo è nata l'idea di creare un gruppo di bambini con e senza disabilità. Qui le bambine e i bambini sono i protagonisti. I laboratori sono gratuiti per tutte e tutti, le intere risorse per lo sviluppo del progetto provengono dal gruppo 'Ya! Danza', da me principalmente, Lucho Flores. Il Parco la Libertà ci sostiene mettendo a disposizione gli spazi.

E.- Come è nata l'idea e/o da chi ti è stata suggerita o proposta?

L.- Il gruppo Ya! Danza è nato da un invito della fondazione 'Parco della Libertà' a partecipare a un evento di danza contemporanea 'inclusiva', ma solo per persone con disabilità! Questo dal nostro punto di vista, per ciò che noi intendiamo con il termine 'inclusivo', rappresentava un *non senso*. Infatti per noi 'inclusione' deve significare che TUTTE le persone, con e senza disabilità, possano danzare insieme. Per questo motivo abbiamo lavorato per una settimana con l'insegnante guatemalteco Jose Juarez, e abbiamo realizzato una coreografia con danzatrici e danzatori senza distinzione di condizione. Il successo del lavoro ci ha spinto alla costituzione di un gruppo stabile fondato sui presupposti della 'danza accessibile', superando il termine 'danza inclusiva', ancora troppo divisivo ed escludente.

E.- Come è concepito il percorso per l'infanzia che stai portando avanti al 'Parco La Libertad? Quanti mesi è previsto che duri? Quali gli obiettivi che ti/vi aspettate raggiungere e quali le prospettive di ampliamento e continuazione del progetto?

L.- Il progetto nasce con una prima ipotesi di durata di 5 mesi, ma la prospettiva è che si prosegua a tempo indeterminato. Quello che vogliamo sia chiaro è che non si tratti di un laboratorio di 'danza terapia', ma di un luogo di formazione e creazione coreografica dove dare alle bambine e ai bambini l'opportunità di esplorare diversi linguaggi della danza: improvvisazione, capoeira, danza polinesiana, danza urbana, movimento organico.

Tra gli altri, l'obiettivo che ci siamo prefissati per concludere questo primo periodo, è quello di creare un lavoro coreografico, "Matariki", che possa essere rappresentato in spazi diversi per far conoscere ed estendere il progetto anche ad altre realtà del territorio. Attraverso questo progetto intendiamo promuovere il concetto di 'accessibilità' e favorire il cambiamento e lo sviluppo sociale attraverso la danza.

E. - Ho visto che il numero dei partecipanti è molto limitato, puoi spiegare il perché di questa scelta?

L. - Abbiamo voluto tenere di proposito il numero di partecipanti limitato (max 10) al fine di costituire un gruppo di lavoro affiatato e un luogo in cui non solo sia possibile seguire corsi e lezioni, ma soprattutto condividere momenti di vita per crescere insieme divertendosi. L'idea è quella di costituire un prototipo di 'compagnia di danza accessibile per l'infanzia' da replicare, in futuro, anche in altre parti del paese.

E. - Lavorare con i bambini è un'esperienza nuova per te? Quali sono gli aspetti più interessanti del danzare con persone bambine?

L. - Ho già avuto esperienza di lavoro con persone bambine durante la tournée dello spettacolo "Brotherhood", dove oltre alla performance di danza abbiamo dato attivato alcuni laboratori. Mi ha colpito molto il fatto che fossero così tanto incuriosite dagli ausili, soprattutto dalla sedia a rotelle, e sono rimasto meravigliato nel vedere con quanta rapidità, dopo un primo momento di diffidenza, abbiano familiarizzato con questo dispositivo tanto da giocare e danzarci insieme senza problemi.

E. - La presenza della psicologa, la sua attività di supervisione e la proposta di alcune attività di rinforzo psicologico, sono state una tua decisione o è stata una richiesta della direzione della fondazione del Parco?

L. - In questo caso la decisione è stata interamente mia, in questo momento, infatti, la Fondazione '*Parque La Libertad*' ci fornisce solo l'uso delle strutture. Abbiamo preso la decisione di inserire la figura della psicologa in quanto alcuni dei bambini mostrano caratteristiche come ADHD, ASD, depressione anche grave e altre patologie neuro-psichiatriche. Per questo motivo il supporto della psicologa è fondamentale in tutto questo processo, anche per il sostegno genitoriale.

E. - Pensi che un approfondimento in ambito educativo-pedagogico possa essere necessario per lavorare con persone in condizione di disabilità e soprattutto per sostanziare il tuo lavoro divulgativo negli ambiti dell'educazione formale e informale riguardo alle problematiche legate alla disabilità?

L. - Come facilitatore del processo formativo attraverso la danza, è importante disporre degli strumenti psicoeducativi necessari per promuovere la danza non solo in contesti artistici, ma anche come risorsa educativa nelle scuole e nei *college*. Questa consapevolezza è maturata durante la mia esperienza con la compagnia neozelandese '*Touch Compass Education*'. Per poter essere in grado di creare spazi di discussione e divulgazione della cultura della danza

come strumento educativo e spingere i ‘ministeri dell'istruzione’ ad aprirsi alla possibilità di includere la danza nei curricula formativi, ritengo necessaria una cultura pedagogica per noi formatori della danza.

E. - Qual è stato il tuo percorso formativo/artistico e quali i tuoi progetti futuri riguardo alla tua attività artistica?

L. - La mia esperienza in campo artistico ha avuto inizio nel 2016, quando ho iniziato ad immergermi nella danza e a conoscere diversi coreografi di rilievo dell'America Latina, come Alexander Madriz del Venezuela, Laisvie Ochoa della Colombia, Mariana Chilliuti dell'Argentina e Anderos Leao del Brasile. Nel 2017, insieme alla docente spagnola Mercedes Pacheco, abbiamo avuto l'opportunità di partecipare a una residenza di due settimane con la Compagnia Nazionale di Danza del Brasile. Nello stesso anno, grazie al contributo di UNICEF, abbiamo avuto i mezzi per ospitare qui in Costa Rica il coreografo brasiliano Anderson Leao e realizzare la nostra prima coreografia professionale.

Nello stesso anno ho viaggiato in Argentina per condurre progetti di formazione sulla danza *inclusiva*, come veniva definita all'epoca, insieme al gruppo ‘*Sin Fronteras*’. Nel 2018 ho avuto l'opportunità di trascorrere un mese a Barcellona con il gruppo ‘Liant la Troca’, pioniere nella ‘danza accessibile’, guidato dal professor Jordi Cortes, durante il quale abbiamo realizzato una performance di danza al Castello di Montjuic. Ho iniziato a collaborare con gruppi di *Contact Improvisation* in Costa Rica per incoraggiare e facilitare la partecipazione alle persone con disabilità. Nel 2019 abbiamo presentato una nuova performance di danza, incentrata sul tema del popoo indigeno Maleku. Durante gli anni della pandemia ho collaborato con vari gruppi del Sud America per realizzare opere di videodanza. Ho completato con successo il diploma internazionale "Pensiero Strategico per la Gestione e l'Incidenza della Danza nella Società Attuale" presso l'Università Jorge Tadeo di Bogotà, consolidando la mia formazione come ‘facilitatore’ dei processi formativi attraverso la danza.

Insieme al ‘Colectivo en Fuga’ abbiamo vinto con il video "Tálamo", il premio d'oro nell'8° Festival Mondiale del Cinema di Veracruz, per la categoria "Sperimentale".

Come formatore ho condotto, per due anni consecutivi, sessioni di danza tramite l'applicazione Zoom, acquisendo esperienza nel lavoro con persone di tutte le età e, a seguito di ciò, l'UNICEF mi ha incaricato di condurre le stesse sessioni presso le sue sedi in Argentina, Panama e Giamaica.

E. - Tu ti definisci ‘danzatore’ e ‘facilitatore’, ti occupi anche di coreografia oltre che di formazione?

L.- Mi definisco un interprete di danza, ma il non poter accedere a un'istruzione superiore⁹⁴⁹ mi limita perché il mio percorso professionale non può seguire uno sviluppo completo. Come coreografo lavoro in una dimensione collettiva, per me fondamentale.

A.XII Dai diari di lavoro con la Compagnia Una Danza Joven, San José Costa Rica



Foto di Esteban Chinchilla

Riflessione su una giornata di prove di *'Indicios partes extra partes'* di Di Krisia Sevilla Robles⁹⁵⁰ (17/03/23)

Banco di pesci senza fronte e con una sola guida

Comunicare senza parole: ascoltare i movimenti dei corpi intorno a me, un messaggio che si diffonde percepito dagli occhi e riprodotto dal corpo. L'attenzione è fondamentale, il corpo conosce anche ciò che gli occhi non osservano. E non solo, la riproduzione può variare da persona a persona, perché ciò che viene percepito viene riprodotto e questa percezione può non essere il messaggio originale. Come giocare al telefono senza fili.

⁹⁴⁹ Lucho Flores si riferisce al fatto che, malgrado tenga corsi di 'danza accessibile' come docente invitato, la formazione universitaria superiore presso la stessa Università Nazionale di Costa Rica gli sia stata preclusa, come per molte persone con disabilità, in quanto gli esami e i test di ammissione ai corsi di Danza prevedono prove 'fisiche' e prove 'tecniche' conformate ancora su concezioni stereotipate e pregiudicanti che considerano abili alla danza solo corpi cosiddetti 'normo dotati'.

⁹⁵⁰ Danzatrice del gruppo UNADJ, studente del quarto anno dell'Università Nazionale del Costa Rica, Dipartimento danza. Traduzione dallo spagnolo della scrivente.

Decidere: replico o esco dalla linea che il collettivo propone? Ho preso io la decisione oppure ho seguito quello che ho visto fare agli altri? Piegarci alla pressione del collettivo. Conoscere la mia posizione. È uno spazio per guidare o per seguire? La libertà della mia decisione è condizionata dallo spazio e dalla posizione in cui mi trovo.

Partnership: Mi fido di ciò che l'altra persona mi sta dicendo, talvolta non ho modo di verificarlo e fidarmi è il modo migliore per procedere. I miei contatti sono sottili ma potenti, non cerco di ferire con il mio tocco ma piuttosto di far sapere che sono qui e comunicare ciò che cerco con questo contatto. Lo sguardo è importante ma non essenziale per stabilire il nostro rapporto.

Compagno: dal latino *cum panis*, condividere il pane.

Del muoversi: con quale intenzione mi sto muovendo, qual è il mio obiettivo? È necessario avere una meta chiara perché lo sviluppo del movimento abbia senso. Se non si sa dove andare, è probabile che si finisca da qualche altra parte.

Il fascino di vedere l'altro che attraversa la mia proposta. Ognuno vede la stessa immagine secondo prospettive diverse, ed è per questo che è straordinario vedere come dallo stesso foglio e dalle stesse parole nascano idee così diverse. Le proposte sono un pertugio attraverso il quale saltiamo tutti gli strati di pelle di un essere umano per vedere direttamente nella mente di una persona. È il modo più rapido ed efficace per conoscere qualcuno, quando scopro il fascino per ciò che fa la mia compagna trovo compatibilità tra menti e idee.

È interessante osservare la selezione dei movimenti man mano che cresce la fiducia nella dinamica e la maturazione delle persone, e ancor più vedere come diminuiscano gli strati di protezione che ergiamo per proteggerci dall'*estraneo*, man mano che aumenta la fiducia nello spazio di lavoro.

Bibliografia

Autori di riferimento

Su aspetti filosofici, estetici, pedagogici

Dewey John

- *The Reflex Arc concept in Psychology*, in «Psychological review» N° 3, Princeton New Jersey, 1896, pp. 357-370.
- *Democrazia e educazione*, La Nuova Italia, Scandicci-Firenze 1992 (I ed., *Democracy and Education: an introduction to the philosophy of education*, Macmillan, New York 1916).
- *Esperienza natura e arte*, Mimesis, Milano 2014.
- *Esperienza e natura*, Mursia, Milano 1990. (I. ed., Id., *Experience and Nature*, Open Court, Chicago 1925).
- *Arte come esperienza*, Aesthetica. Edizione del Kindle, Milano 2020 (I ed., Id., *Art as Experience*, Minton, Balch & Company, New York 1934).

Foucault Michel

- *Utopie Eterotopie*, Cronopio, Napoli 2020. (1966).
- *Sorvegliare e punire. Nascita della prigione*, Giulio Einaudi, Torino 2014 (I ed., Id., *Surveiller et punir: Naissance de la prison*, Gallimard, Paris 1975).
- *I corsi al Collège de France. I Résumés*, Feltrinelli, Milano 1999. (I. ed. Id., *Résumé de cours 1970-1982*, Gallimard, Paris 1994).
- *Estetica dell'esistenza, etica, politica*, Feltrinelli, Milano 2020. (1978-1985).
- *Tecnologie del sé*, Bollati Boringhieri, Torino 2020 (I ed., Id., *Technologies of the self. A Seminar with Michel Foucault*, University of Massachusetts, Amherst 1988).

Freire Paulo

- *La pedagogia degli oppressi*, Gruppo Abele, Torino 2011 (I ed., Id., *Pedagogy of the oppressed*, Herder & Herder, New York 1970).
- *Pedagogia della speranza: Un nuovo approccio a La pedagogia degli oppressi*, Gruppo Abele, Torino 2014 (I ed., Id., *Pedagogia da Esperança*, Villa das Letras, Rio de Janeiro 1992).
- *Pedagogia dell'autonomia: Saperi necessari per la pratica educativa*, Gruppo Abele, Torino 2014 (I ed., Id., *pedagogia da Autonomia. Saberes necessários à prática educativa*, Paz e Terra, São Paulo 1996).

Han Byung-chul

- *Il profumo del tempo. L'arte di indugiare sulle cose*, Vita e pensiero, Milano 2021. (I. ed., B.-C. Han, *Duft der Zeit. Ein philosophischer Essay zur Kunst des Verweilens*, transcript Verlag, Bielefeld 2015).
- *Sano intrattenimento. Una decostruzione della passione al cuore dell'occidente*, Nottetempo, Milano 2021 (I ed., Id., *Gute Unterhaltung: Eine Dekonstruktion der abendländischen Passionsgeschichte*, Matthes & Seitz, Berlin 2018).
- *La società senza dolore. Perché abbiamo bandito la sofferenza dalle nostre vite*, Einaudi, Torino 2021, ed Kindle (I ed., Id., *Palliativgesellschaft. Schmerz heute*, Matthes & Seitz, Berlin Juli 2020).

- *La scomparsa dei riti. Una topologia del presente*, Nottetempo, Milano 2021. (I. ed., Id., *Vom Verschwinden der Rituale. Eine Topologie der Gegenwart*, Ullstein Verlag, Berlin 2019).
- *Vida contemplativa. Elogio dell'inattività*, Taurus, ed. Kindle, Barcelona 2023. Ed. it. Id., *Vita contemplativa o dell'inazione*, Nottetempo, 2023 (I ed., *Vita Contemplativa oder von der Untätigkeit*, Ullstein, Berlin 2022).

Jullien François

- *Il tempo. Elementi di una filosofia del vivere*, Luca Sossella, Roma 2002 (I ed., Id., *Du «Temps», Éléments d'une philosophie du vivre*, Grasset, Paris 2001).
- *Essere o vivere, il pensiero cinese e il pensiero occidentale in venti contrasti*, Feltrinelli, ed Kindle 2017 (I ed., Id., *De l'être au vivre. Lexique euro-chinois de la pensée*, Gallimard, Paris 2015).
- *L'identità culturale non esiste*, Einaudi, Torino 2018 (I ed., Id., *L'écart et l'entre, Leçon inaugurale de la chaire sur l'altérité*, Galilée, 2012).

Morin Edgar

- *La Méthode 1. La nature de la nature*, Éditions du Seuil, Paris 1977.
- *I sette saperi necessari all'educazione del futuro*, Raffaello Cortina, Milano 2001, pp.70 e 73. (I ed. E. Morin, *Les sept savoirs nécessaires à l'éducation du future*, Unesco, Paris 1999).
- *La testa ben fatta. Riforma dell'insegnamento e riforma del pensiero*, Raffaello Cortina, Milano 2000 (I ed., Id., *La tête bien faite. Repenser la réforme, réformer la pensée*, Seuil, Paris 1999).

Nancy Jean-Luc

- *La comunità inoperosa*, Cronopio, Napoli 2013. (I. ed., Id., *La communauté desœuvrée*, Christian Bourgois, Paris 1986).
- *L'esperienza della libertà*, Giulio Einaudi, Torino 2000 (I ed., Id., *L'expérience de la liberté*, Galilée, Paris 1988).
- *La comparution*, Bourgois, Paris, 1992.
- *Corpus*, Cronopio, Napoli 2014 (I ed., Id., *Corpus*, A. M. Métailié, Paris 1992).
- *Essere singolare plurale*, Giulio Einaudi, Torino 2001 (I ed., Id., *Être singulier pluriel*, Galilée, Paris 1996).
- *Corpo teatro*, Cronopio, Napoli 2010.
- *La custodia del senso*, Lampi, Bologna 2017.
- *Le Muse*, Diabasis, Reggio Emilia 2006.
- Id., Didi-Huberman G. et al., *Del contemporaneo. Saggi su arte e tempo*, Mondadori, Milano 2007.
- *Indizi sul corpo*, a cura di Marco Voza, Ananke, Torino 2009; J.-L. Nancy, *58 indicios sobre el cuerpo*, tr. D. Alvaro, La Cebra Buenos Aires 2008.
- *Il peso di un pensiero. L'approssimarsi*, Mimesis, Milano 2009.
- *Rühren, Berühren, Aufruhr*, in M. Zanardi (a cura di), *Sulla danza*, Cronopio, Napoli 2017, (I. ed. Jean-Luc Nancy, *Rühren, Berühren, Aufruhr*, in «Scores» n°1, Tanzquartier, 2011).
- *Il corpo dell'arte*, Mimesis, Milano 2014.
- *Didi-Huberman. Schema, Immagine, Danza*, in «Antinomie. Scritture e Immagini» online: <https://antinomie.it/index.php/2020/10/03/schema-immagine-danza>.

Nancy Jean-Luc, Didi-Huberman et Al., *Del contemporaneo. Saggi su arte e tempo*, Mondadori, Milano 2007.

Patočka Jan

- *Saggi eretici sulla filosofia della storia*, tr. it. G. Pacini, CSEO, Bologna 1981.
- *Body, Community, Language, World*, tr. Kohák, Open Court, Chicago-La Salle, Illinois, 1998.
- *Il mondo naturale e la fenomenologia*, a cura di A. Pantano, Mimesis, Milano 2003.
- *Spazialità personale Husserl Heidegger*, in «Kainos, rivista filosofica online di critica filosofica», n°3, 2003. <http://www.kainos.it/numero3/disvelamenti/patocka-it.html>.
- *Lo spazio e la sua problematica*, Mimesis, Milano 2014 (I ed., *Prostor a jeho problematica*, Archivní soubor, Praga 1985).
- *Lecciones XVII-XX: cuerpo, comunidad, lenguaje, mundo*, in «Aporía» Revista Internacional de Investigaciones Filosóficas, Tercer Número Especial, 2019, pp. 18-47.
- *Che cos'è la fenomenologia? Movimento, mondo, corpo*, Fondazione Centro Studi Campostrini, Verona 2009.
- *Europa e post-Europa*, a cura di Valerio Mori, Gangemi Editore, Roma 2018. (Titolo originale, *Europa und Nach-Europa. Die nacheuropäische Epoche und ihre geistigen Probleme*, Jan Patočka Archives © Prague).
- *Il mondo naturale e il movimento dell'esistenza umana*, a cura di M. Barcaro e F. Grigenti, Mimesis, Milano 2022. (Titolo originale: *Le monde naturel et le mouvement de l'existence humaine* © Jan Patočka Archives Prague).

Rancière Jacques

- *La partizione del sensibile. Estetica e politica*, *DeriveApprodi*, Bologna 2022 (I ed., *Le partage du sensible. Esthétique et Politique*, La Fabrique, Paris 2000).
- *Il maestro ignorante*, Mimesis, Milano-Udine 2008 (I ed., Id., *Le maître ignorant: Cinq leçons sur l'émancipation intellectuelle*, 10/18, 2004).
- *Lo spettatore emancipato*, *Derive Approdi*, Roma 2022 (I ed., Id., *Le spectateur émancipé*, La fabrique, Paris 2008).

Shusterman Richard

- *Performing Live: Aesthetic Alternatives for the Ends of Art*, Cornell University Press, 2000.
- *Thinking through the body, Educating for the Humanities. A Plea for Somaesthetics*, in «Journal of Aesthetic Education», 40, n° 1, 2006.
- *Soma and Psyche*, in «The Journal of Speculative Philosophy », 2010, 24 (3), pp. 205–223.
- *Estetica pragmatista*, Palermo, Aesthetica, 2010 (I ed., *Pragmatist Aesthetics: Living beauty, Rethinking Art*, Blackwell, Oxford 1992).
- *Coscienza del corpo. La filosofia come arte di vivere e la somaestetica*, Christian Marinotti, Milano 2013 (I ed., Id., *Body consciousness. A Philosophy of Mindfulness and Somaesthetics*, Cambridge University Press, 2008).

- *L'Art à l'état vif. La pensée pragmatiste et l'esthétique populaire*, L'éclat, 2018.
- *Dance as Art, Theatre, and Practice: Somaesthetic Perspectives*, Midwest Studies in Philosophy, XLIV (2019).

Su danza, teatro, arti e metodologie del corpo

Feldenkrais Moshe

- *Il corpo e il comportamento maturo. Sul sesso l'ansia e la forza di gravità*, Astrolabio, Roma 1996, (I ed., *Body and mature behaviour. A study of anxiety, sex, gravitation & learning*, International University press, Inc., Madison Connecticut, 1949).
- *Le basi del metodo per la consapevolezza dei processi psicomotori*, Astrolabio, Roma 2021.

Laban Rudolf

- *La danza moderna educativa*, Ephemeria, Macerata 2009 (I ed., Id., *Modern Educational Dance*, Macdonald & Evans, London 1948).
- *L'arte del movimento*, Ephemeria, Macerata 1999 (I ed., Id., *The Mastery of movement on the Stage*, Macdonald & Evans Ltd., London 1950).
- *Choreutics*, a c. di L. Ullmann, Macdonald & Evans, London 1966.
- *Espace Dynamique*, Contredanse, Bruxelles 2003.

Laban Rudolf, F.C. Lawrence, *Effort. Economy of human movement*, Macdonalds & Evans, London 1947.

Martin John

- *The modern dance*, Dance Horizon, New York 1972. (I ed. A.S Barnes & Co., New York 1933).
- *America dancing: the background and personalities of the Modern dance*, Dodge Publishing New York 1936.

Oida Yoshi

- *L'attore fluttuante*, prefazione di Peter Brook, Editori Riuniti, Roma 1992.
- Marshall L., *L'attore invisibile*, Bulzoni, Roma 2000.

Paxton Steave, *La gravità*, Contredanse, Bruxelles 2018.

Pontremoli Alessandro

- *La Danza. Storia, teoria, estetica del Novecento*, Laterza, Bari-Roma, 2015.
- *La danza 2.0: paesaggi coreografici del nuovo millennio*, Laterza, Bari-Roma, 2018.

Sheets-Johnstone Maxine

- *The Phenomenology of Dance*, Temple University Press, Philadelphia-Rome-Tokyo 2015, Edizione del Kindle (I ed., Id., *The Phenomenology of Dance*, University of Wisconsin, 1966).
- *Emotion and Movement. A Beginning Empirical-Phenomenological Analysis of Their Relationship*, in «Journal of Consciousness Studies», 1999.
- *Kinetic Tactile-Kinesthetic Bodies: Ontogenetical Foundations of Apprenticeship Learning*, in Human Studies vol. 23 n° 4, pp. 343–370,

- Kluwer Academic Publishers, Netherlands 2000. Online: <https://www.jstor.org/stable/20011289>.
- *Kinesthetic memory*, in C. Koch, T. Fuchs et Al. (a cura di), *Body Memory, Metaphor and Movement*, John Benjamins Publishing Company, 2012.
 - *Movement as a Way of Knowing*, in *Scholarpedia*, 8(6):30375.
 - *The primacy of movement*, John Benjamins Publishing, Amsterdam/Philadelphia, 1999.
 - *Thinking in movement*, in «Journal of Aesthetics and Criticism», n° 39, 1982. Online: https://www.researchgate.net/publication/275847276_Thinking_in_Movement.
 - *Beginning phenomenology of learning*, in «Continental Philosophy Review», vol. 52, pp. 143-169, Springer 2019, <https://doi.org/10.1007/s11007-018-09460-7>.
 - *From movement to dance*, in «Phenomenology and the Cognitive Sciences», Vol. 11, n°1, pp. 39-57, Springer 2012.

Altri autori di riferimento

Su aspetti filosofici, estetici, psicologici e pedagogici

Badiou Alain, *La danza come metafora del pensiero*, in *Inestetica*, Mimesis, Udine 2007 (I ed., A. Badiou, “*La danse comme métaphore de la pensée*”, in Id., “*Petit manuel d’inesthétique*”, Éditions du Seuil, Paris 1998).

Bailly Jean-Christophe, *L’immagine assoluta. Tempo e fotografia*, in J.-L. Nancy, et Al., *Del contemporaneo*, Mondadori, Milano 2007.

Bateson Gregory

- *Verso un’ecologia della mente*, Adelphi, Milano 1977. (I ed. Id., *Steps to an Ecology of mind*, Ballantine Books, New York 1972).
- *Mente e natura. Un’unità necessaria*, Adelphi, Milano 1984 (I ed., Id., *Mind and Nature, A Necessary Unity*, E. P. Dutton, New York 1979).

Benjamin Walter

- *Esperienza e povertà*, Castelvechi, Roma 2018.
- *Angelus Novus. Saggi e frammenti*, Einaudi, Torino 2014.

Berthoz Alain, *Il senso del movimento*, McGraw-Hill, Milano, 1998. (I. ed., Id., *Le sens du mouvement*, Odile Jacob, Paris 1997).

Bertolini Piero, *L’esistere pedagogico*, La nuova Italia, 1990.

Boella Laura

- *Cuori pensanti. Hanna Arendt, Simone Weil, Edith Stein, Maria Zambrano*, Tre Lune, Mantova 1998.
- *Sentire l’altro. Conoscere e praticare l’empatia*, edizione Kindle, Raffaello Cortina, Milano 2006.

Bourriaud Nicolas, *Estetica relazionale*, Postmedia, Milano 2010, (I ed. Id., *Esthétique relationnelle*, Dijon, Les presses du réel, 1999).

Bruner Jerome

- *La mente a più dimensioni*, Laterza, Roma-Bari, 2005 (I ed., Id., *Actual Minds, Possible Worlds*, Harvard University, 1986).
- *La cultura dell'educazione. Nuovi orizzonti per la scuola*, Feltrinelli, Milano 2004. (I ed., *The Culture of Education*, Harvard University Press, Cambridge 1996).
- *Saper fare, saper pensare, saper dire. Le prime abilità del bambino*, Roma, Armando, 2001 (I ed., Id., *Savoir faire savoir dire. Le développement de l'enfant*, Presses Universitaires de France, Paris 1983).

Damasio Antonio

- *Emozione e coscienza*, Adelphi, Milano 2005 (I ed., *The feeling of what Happens. Body and emotion in the making of consciousness*, 2000).
- *Lo strano ordine delle cose*, Adelphi, Milano 2018; (I ed. *The Strange Order of Things: Life, Feeling, and the Making of Cultures*, 2018).
- *Sentire e conoscere. Storia delle menti coscienti*, Adelphi Milano 2022 (I ed., Id., *Feeling & Knowing. Making Minds Conscious*, Pantheon, New York 2021).

Damiano Luisa, *Unità in dialogo. Un nuovo stile per la conoscenza*, Bruno Mondadori, Milano 2009.

Deleuze Gilles

- *Cosa può un corpo? Lezioni su Spinoza*, Ombre corte, Verona 2013.
- *Che cos'è un dispositivo?*, Cronopio, Napoli 2019 (I ed., *Qu'est-ce qu'un dispositif?*, Éditions du Seuil, Paris 1989).

Frattoilillo Oliviero, *Watsuji Tetsuro e l'etica dell'inter-essere*, Mimesis, Milano 2013.

Gallese Vittorio

- *Dai neuroni specchio alla consonanza intenzionale. Meccanismi neurofisiologici dell'intersoggettività*, in «*Rivista di Psicoanalisi*», LIII, 2007, 1, pp. 197-208. online: <https://www.spiweb.it/la-ricerca/ricerca/gallese-v-2007-dai-neuroni-specchio-alla-consonanza-intenzionale-riv-psicoanalisi-53-197-208/>.
- *The 'shared manifold' hypothesis: from mirror neurons to empathy*, in «*Journal of Consciousness Studies*», n°8, pp. 33-50.
- *From action to meaning. A Neurophysiological perspective*, in J.-L. Petit, *Les neurosciences et la philosophie de l'action*, Vrin, Paris 1997, pp. 217-229.

Hamington Maurice,

- *Embodied care: Jane Addams, Maurice Merleau-Ponty and Feminist Ethics*, University of Illinois Press, Champaign 2004.
- *The Will to Care: Performance, Expectation, and Imagination*, in «*Hipatyá*» Vol. 25, No. 3, 2010, pp. 675-695.

Husserl Edmund

- *Per la fenomenologia della coscienza interna del tempo*, Franco Angeli, Milano 1981 (I ed., Id., *Zur Phanomenologie des Inneren Zeitbewusstseins: 1893-1917*, Den Haag 1966).
- *Meditazioni cartesiane*, Bompiani, Milano 1960 (I ed., Id., *Méditations Cartésiennes*, Paris 1931).

James William

- *Principi di psicologia*, Paravia, Torino, 1927.
- *La volontà di credere*, ed. Kindle, a cura di A. Ruggeri, 2015. (I ed. W. James, *The will to belief*, The New World, vol. V, 1896, pp. 327-347).

Lakoff George, Johnson Mark, *Metafora e vita quotidiana*, a cura di Patrizia Violi, Bompiani, Milano 2004 (I ed., Id., *Metaphors We Live By*, University of Chicago, 1980).

Mayo Peter, (1999) *Gramsci, Freire e l'educazione degli adulti. Possibilità di un'azione trasformativa*, Carlo Delfino, Sassari 2007.

Merleau-Ponty Maurice

- *Fenomenologia della percezione*, a cura di a. Bonomi, Bompiani, Milano 2012 (I ed., Id., *Phenomenologie de la perception*, Gallimard, Paris 1945).
- *Segni*, ed. it. a cura di A. Bonomi, Il saggiatore, Milano 2003 (I ed., Id. *Signes*, Gallimard, Paris 1960).
- *Il visibile e l'invisibile*, Bompiani, Firenze 2014 (I ed., Id., *Le visible et l'Invisible, suivi de Notes de travail*, Gallimard Paris 1964).

Mortari Luigina

- *Un Metodo a-metodico. La pratica della ricerca in Maria Zambrano*, Liguori, Napoli 2003.
- *A scuola di libertà. Formazione e pensiero autonomo*, Raffaello Cortina, Milano 2008.
- *Cultura e ricerca della pedagogia*, Carocci, Roma 2007.
- *Filosofia della cura*, Raffaello Cortina, Varese 2015.
- *Aver cura di sé*, Raffaello Cortina, Milano 2019.
- *La politica della cura*, Raffaello Cortina, Milano 2021.

Nietzsche Friedrich

- *Così parlò Zarathustra: un libro per tutti e per nessuno*, Monanni, Milano 1927 (I ed., Id., *Also sprach Zarathustra. Ein Buch für Alle und Keinen*, Chemnitz 1883-1885)
- *La nascita della tragedia*, traduzione, Adelphi, Milano 1978 (I ed., *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik*, Leipzig 1872).

Sini Carlo

- *Le arti dinamiche. Filosofia e pedagogia*, Cuem, Milano 2003.
- *L'uomo la macchina, l'automa. Lavoro e conoscenza tra futuro prossimo e passato remoto*, Bollati Boringhieri, Torino 2009.
- *Nietzsche - Umano, troppo umano*, in «Ritratti d'autore. Letture e commenti ad alta voce», Misano Adriatica 12-04-2015. Online:

https://www.youtube.com/watch?v=8LmgPFo-S74&ab_channel=DanteChannel.

Stein Edith, *Il problema dell'empatia*, Studium, Roma 2012 (I ed., Id., *Zum Problem der Einfühlung*, tesi di dottorato, Halle 1917).

Tich-Nath Han, *Il miracolo della presenza mentale. Un manual di meditazione*, Ubaldini, Roma 1992, (I ed., Id., *The miracle of mindfulness. A manual on meditation*, Beacon Press, Boston 1987).

Valéry Paul, *L'anima e la danza*, Mimesis, Milano-Udine 2014.

Watsuji Tetsuro, *Vento e terra. Uno studio dell'umano*, Mimesis, Milano 2014. (1935 *Fūdo: Ningengakuteki kōsatsu*, Chuokoronsha Tokyo).

Winnicott Donald Woods, *Gioco e realtà*, Armando, Roma 2006.

Zambrano Maria

- *Note di un metodo*, Filema, Napoli 2003 (I ed., *Notas de un método*, Madrid 1989).

- *Chiari del bosco*, SE, Milano 2016 (I ed., Id., *Claros del bosque*, Seix Barral, Barcelona 1977).

Su danza, teatro, arti e metodologie del corpo

Grotowski Jerzy M., *Per un teatro povero*, Bulzoni, Roma 1970.

Kantor Tadeus, *Scuola elementare del teatro*, Ubulibri, Milano 1988.

Lai Maria

- *Sguardo Opera Pensiero*, Arte Duchamp, Cagliari 2004.

- *Tenendo per mano il sole*, Studio tipografico Marcello Carmellini, Roma 1984.

Leroy Christine, *Phenomenologie de la Danse. De la chair a l'éthique*, Herman, Paris 2021.

Loupe Laurence, *Poétique de la danse contemporaine*, Contredanse, Bruxelles 2004.

Varley Julia, *Pietre d'acqua. Taccuino di un'attrice dell'Odin Teatret*, Pagina, ed. Kindle, Bari 2018.

Yuefang Cen, *I fondamenti del Qigong*, tr. E. Valdrè, Ubaldini, Roma 2000. (I. ed., *Chinese Qigong Essentials*, New. World Press, Beijing, 1996).

Letteratura critica

Su danza, arte, estetica, filosofia

- Acca Fabio, *Alle origini del baratto: l'Odin in Sardegna 1974-1975*, in «Antropologia e teatro, rivista di studi» n° 4, 2016.
- Alvaro Daniel, *El sentido del arte contemporáneo. A partir del trabajo de Jean-Luc Nancy*, in «Ars Bilduma» n°5 2015, pp. 123-134. Online: https://ojs.ehu.eus/index.php/ars_bilduma/article/view/9963.
- Apprill Christophe, *Mathilde Monnier, Jean-Luc Nancy, Claire Denis, Allitérations. Conversations sur la danse*, in «Lectures, le comptes rendus», 23-03-2006. Online: https://journals.openedition.org/lectures/274?page=article_imprimer&id_article=1223&lang=en.
- Bodei Remo, *Il principio speranza*, in «Dimensione speranza», online: <https://dimensionesperanza.it/index.php/aree-tematiche/i-dossier/item/3080-il-principio-speranza-remo-bodei->.
- Bollo Alessandro, *50 sfumature di pubblico e la sfida dell'audience development*, in Francesco De Biase (a cura di), *I pubblici della cultura. Audience development, audience engagement*, Franco Angeli, Milano 2014, pp. 163-177.
- Butler Judith, *Sexual Ideology and Phenomenological Description*, in J. Allen e I. M. Young (a cura di), *The Thinking Muse: Feminism and Modern French Philosophy*, Indiana University Press, Bloomington 1989, pp. 85-100.
- Baptist Gabriella, *Le finestre di Eugen Fink*, in «Kainos», n° 1, 2001, online: <http://www.kainos.it/Pages/Artdisvela04.html>.
- Baptist Gabriella, Claudia Secci (a cura di), *Dialoghi sull'identità. Prospettive interdisciplinari e multidisciplinari*, UNICApres, 2024. Online: <http://unicapress.unica.it>.
- Bentivoglio Leonetta, *Il teatro di Pina Bausch*, Ubulibri, Milano 1991.
- Bigé Romain/Emma-Rose
 - *Ce que la phénoménologie peut apprendre de la danse. Straus, Merleau-Ponty, Patočka*, in «Recherches en danse» n°5, 2006. Online: | <https://journals.openedition.org/danse/1394>.
 - *Le poids vivant. Vers une phénoménologie du mouvement dansé*, in S. Camilleri & J.-S. Hardy, *Ens mobile. Conceptions phénoménologiques du mouvement*, Peeters, 2018. Online: https://www.academia.edu/37662221/Le_poids_vivant_Vers_une_ph%C3%A9nom%C3%A9nologie_du_mouvement_dans%C3%A9.
- Bussoni Ilaria, Ferraro Fabrizio (a cura di), *Dissenso, emancipazione, estetica. Intervista a Jacques Rancière*, Testo-intervista, Festival del Cinema Ritrovato, Cineteca di Bologna, 2015. Online: <https://operavivamagazine.org/dissenso-emancipazione-estetica/>.

- Capuzzi Lucia, *Il rapporto. La Colombia scopre la 'verità' di mezzo secolo di guerra*, in "Avvenire.it", mercoledì 29 giugno 2022, online: <https://www.avvenire.it/mondo/pagine/colombia-commissione-verita>.
- Carandini Silvia, Vaccarino Elisa, *La generazione danzante*, Di Giacomo, Roma 1997.
- Casini Ropa Eugenia
 - *La danza e l'agitprop. I teatri-non teatrali nella cultura tedesca del primo Novecento*, ed. Kindle, Cue Press, Imola 2013. (I ed. *La danza e l'agitprop. I teatri-non teatrali nella cultura tedesca del primo Novecento*, Il Mulino, Bologna 1988).
 - (a cura di), *Alle origini della danza moderna*, Il Mulino, Bologna 1990.
 - (a cura di), *Rudolf Laban. Dalla danza libera agli anni Ottanta*, Comune di Reggio Emilia - I Teatri, Reggio Emilia 1990.
- Casolaro Michela, Romano Luca (intervista a cura di), *J.-L. Nancy, L'arte singolare plurale*, in «Logoi.ph – Rivista di filosofia» N. I, 2015. Online: <https://logoi.ph/edizioni/numero-i-1-2015/ricerca/filosofia-e-arte/larte-singolare-plurale-intervista-a-cura-di-m-casolaro-e-l-romano.html>.
- Circognini Ambra, *La questione della data in Derrida. Sull'origine metaforica del linguaggio*, in «Consecutio temporum», 2018.online: <https://www.consecutiotemporum.it/la-questione-della-data-in-derrida/>.
- D'Acunto Giuseppe, *L'apparenza reale. L'ontologia del gioco di Eugene Fink*, in "Esercizi filosofici" n° 11, vol.1, 2016, pp. 1-15. Online: <https://www.openstarts.units.it/entities/publication/210d4192-12ca-4125-8985-f648979b5570/details>.
- D'Agata Valeria Costanza, *A partire dalla somaestetica di Shusterman: una riflessione sul corpo*, tesi dottorale, Università degli studi di Palermo, 2013-2014.
- Dallal Alberto, *Los elementos de la danza*, Universidad Nacional Autónoma de Mexico, Direccion de la danza, 2007.
- De Biase Francesco (a cura di), *I pubblici della cultura. Audience development, audience engagement*, Franco Angeli, Milano 2014.
- Décarie Isabelle, *Danser, penser / Allitérations (Conversations au-tour de la danse, avec une participation de Claire Denis) de Mathilde Monnier et Jean-Luc Nancy*, Galilée 2005, in «Spirale», n. 204, 2005. <https://www.erudit.org/fr/revues/spirale/2005-n204-spirale1057564/18421ac.pdf>.
- De Stefano Lorenzo, *Il cielo e la terra. Origine del pensiero e pensiero nell'interpretazione dei presocratici di Eugen Fink*, tesi di dottorato, Università degli Studi di Napoli "Federico II", A.A. 2016/2017.
- Di Stefano Elisabetta
 - *Iperestetica. Arte, natura, vita quotidiana e nuove tecnologie*, Aesthetica Preprint, n°95, 2012.

- *Che cos'è l'estetica quotidiana*, Carocci, Roma 2021.

Donato Simona

- *Pensare la danza*, in AA.VV., *Pensar la danza*, IDCT, Bogotà, 2004.

- *I "poteri" del corpo che danza. Spunti filosofici sulla dimensione simbolica della danza a partire da Susanne Langer e Daniel Stern*, in «Danza e ricerca. Laboratorio di studi, scritture, visioni», n° 12, 2020, pp. 101-120.

- *Muoversi, sentire, immaginare. La danza come esercizio critico della corporeità*, tesi di dottorato, Università di Roma 'La sapienza', 2021.

Dowling Christopher, *The Aesthetic of daily life*, in "British Journal of Aesthetics", 50, 3, pp.225-42, 2010.

Dreon Roberta, *Il radicamento naturale delle arti: John Dewey nel dibattito contemporaneo*, in «Aisthesis - pratiche, linguaggi e saperi dell'estetico», 2009/1, p. 24, online: www.seminariodestetica.it.

Fernández Gonzáles Ana Beatriz, *Festival Paréntesis honra danzas de pueblos originarios de Costa Rica*, in «Seminario Universidad», 22-03-2023. Online: <https://semanariouniversidad.com/cultura/festival-parentesis-honra-danzas-de-pueblos-originarios-de-costa-rica/>.

Franco Susanne

- *Salti e scatti. L'immagine dell'Ausdruckstanz fra storia e fotografia*, in «La rivista di Engramma» 2017; online: https://www.engramma.it/eOS/index.php?id_articolo=3261.

- *Ausdruckstanz: Traduzioni, tradizioni, tradimenti*, in Franco S., M. Nordera (a cura di), *I discorsi della danza. Parole chiave per una metodologia della ricerca*, Utet, Torino 2005, pp. 91-114.

- M. Nordera, *Contro l'effimero*, in Id., *Ricordanze. Memoria in movimento e coreografie della storia*, Torino 2010, XVIII-XXXV.

- M. Nordera, *Ausdruckstanz. Traditions, translations, transmissions, in Dance Discourses. Keywords in Dance Research*, Routledge, New York-London 2007, pp. 80-98.

- *Nuove danze per un nuovo mondo. Rudolf Laban a Monte Verità*, in, Guerra G. (a cura di), *Tra ribellione e conservazione. Monte verità e la cultura tedesca*, Istituto Italiano di studi germanici, Roma 2019, pp. 113-127.

- *Armonia in movimento. La genesi della danza libera di Rudolf Laban e le teorie musicali e pittoriche del suo tempo*, in M. T. Giaveri, A. Pontremoli (a cura di), *Gli sponsali controversi. Musica e danza nel convito delle arti*, in «Cosmo, rivista del Centro Studi Arti della Modernità» n° 16, 2020. Online: <https://ojs.unito.it/index.php/COSMO/issue/view/412>.

Gallagher Bob

- Wilson Alexander, *Michel Foucault, an Interview: Sex, Power and the Politics of Identity*, intervista realizzata a Toronto nel giugno 1982, in "The Advocate", n. 400, 1984, pp. 26-30 e 58.

Giannasca Emanuele, *Il pubblico del festival Torinodanza. Teorie, rilevamento e prospettive di ricerca*, in «Mimesis Journal Scritture della performance», n° 8, 2018 p. 135-155. Online: <https://doi.org/10.4000/mimesis.1876>.

- Giaveri Maria Teresa, Pontremoli Alessandro (a cura di), *Gli sponsali controversi. Musica e danza nel convito delle arti*, in «Cosmo, rivista del Centro Studi Arti della Modernità» n° 16, 2020. Online: <https://ojs.unito.it/index.php/COSMO/issue/view/412>.
- Guerra Gabriele (a cura di), *Tra ribellione e conservazione. Monte verità e la cultura tedesca*, Istituto Italiano di studi germanici, Roma 2019.
- Guzzo Vaccarino Elisa, *Danzare la luce. Conversazioni con Saburo Teshigawara*, in Id. (a cura di), *Danze di luce. Seminario 3*, Skira, Mila, 2003.
- Hodgson John, Preston-Dunlop Valerie (a cura di), *Rudolf Laban. An Introduction to his Work and Influence*, Northcote House, Plymouth 1990.
- Hutchinson Ann, *Labanotation. The system of analyzing and recording movement*, Theatre Arts Books, New York 1977.
- Little Meredith E., Carol G. Marsh (a cura di), *La Danse Noble. An Inventory of Dances and Sources*, in «Dance Research. The Journal of the Society for Dance Research», pp. 84-87. Online: <https://www.jstor.org/stable/1290717>.
- Lorusso Daniele, *Jan Patočka, Europa e post Europa*, «Leussein, rivista di Studi Umanistica», vol. XI- 2018. Online: <https://gabrielepallai.it/jan-patocka-europa-e-post-europa/>.
- Manning Susan, *Ausdruckstanz (1910–1950)*, in «The Routledge Encyclopedia of Modernism», Taylor and Francis, 2016. <https://www.rem.routledge.com/articles/ausdruckstanz-1910-1950>.
- Massó Castilla J., *De la 'estética relacional' a la 'estética del disenso': dos visiones filosóficas de las nuevas formas de interactividad en el arte*, XLVII Congreso de Filosofía Joven: Filosofía y crisis a comienzos del S. XXI, <http://hdl.handle.net/10201/94845>.
- Matrangolo Saverio Alessandro, *Fenomenologia e Storicità in Jan Patočka*, tesi di dottorato, Università degli Studi di Bergamo, A.A. 2011-2012.
- Mazzaglia Rossella, *Virgilio Sieni. Archeologia di un pensiero coreografico*, Editoria e Spettacolo, Spoleto 2015.
- McCaw Dick (a cura di), *The Laban Sourcebook*, Routledge, London and New York 2011.
- Melchionne Kevin, *The Definition of Everyday Aesthetics*, in Contemporary Aesthetics (Journal Archive): Vol. 11, Article 26, 2013. (https://digitalcommons.risd.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1290&context=liberalarts_contempaesthetics).

- Micaroni Andrea, *Dalle punte alle E-Traces, danza e nuove tecnologie*, in «Campadidanza», 17/ 08/2022, rivista di danza online: <https://www.campadidanza.it/dalle-punte-alle-e-traces-danza-contemporanea-e-nuove-tecnologie/>.
- Novack Cynthia, *Contact Improvisation. Storia e tecnica di una danza contemporanea*, a cura di F. Falcone e P. Veroli, Dino Audino, Roma 2018.
- Ortega Rodríguez Iván
 - *Introducción a las lecciones XVII-XX*, in Patočka J., *Lecciones XVII-XX: cuerpo, comunidad, lenguaje, mundo*, in «Aporía» Revista Internacional de Investigaciones Filosóficas, Tercer Número Especial, 2019, pp. 18-47. Online: https://www.academia.edu/65633447/Introducci%C3%B3n_a_las_Lecciones_XVII_XX_Cuerpo_comunidad_lenguaje_mundo.
 - *Cuerpo y fenomenología “asubjetiva” en Jan Patočka*, in «Investigaciones Fenomenológicas», n. 8, 2011, pp. 159-168.
- Pagni Elena, *Movimento e corporeità in Patočka: le origini aristoteliche del concetto di movimento ontologico*, in «Chiasmi International», 2014, Mimesis pp. 501-518, <http://digital.casalini.it/2977984>.
- Pandolfi Alessandro (a cura di), *Archivio Foucault. Interventi, colloqui, interviste, 3 1978-1985. Estetica dell'esistenza, Etica, Politica*, Feltrinelli, Milano 1998.
- Patella Giuseppe, *Una nuova disciplina. La “somaestetica” di Richard Shusterman*, in «Paradigmi» (1), pp. 179-192, 2016. Online: <http://hdl.handle.net/2108/143447>.
- Pontiggia E., *Maria Lai. Un evento corale*, in, Maria Lai, *Legarsi alla montagna*, 5 Continents, Milano 2021.
- Porro Mario
 - *François Jullien, sul vivere*, in «Doppiozero», 27-09-2021. <https://www.doppiozero.com/francois-jullien-sul-vivere> (u.v. 20-05-2023).
 - *François Jullien, sul vivere*, in «Doppiozero», 27-09-2021. <https://www.doppiozero.com/francois-jullien-sul-vivere> (u.v. 20-05-2023).
 - *Scarto/Jullien, L'identità culturale non esiste*, in «Doppiozero», 27-08-2018, online: <https://www.doppiozero.com/jullien-identita-culturale-non-esiste> (u.v. 20-06-2023).
- Ravera Elena, *Segreti dell'essere pe(n)sante: danza e filosofia*, in *Dehors la danse e Allitérations. Conversations sur la danse di Mathilde Monnier e Jean-Luc Nancy*, in «Elephant Castle. Laboratorio dell'immaginario», 2019. Online http://cav.unibg.it/elephant_castle.
- Rigoni Riccardo, *Tra Cina ed Europa, filosofia dell'écart ed etica della traduzione nel pensiero di François Jullien*, Mimesis, Sesto San Giovanni (Mi) 2014.
- Smargiassi Mario, *Fenomenologia asoggettiva e corporeità in Jan Patočka*, in «Dialegesthai», n° 17, 2015. Online: <https://mondodomeni.org/dialegesthai/articoli/mario-smargiassi-05>.

Spagnuolo Vigorita R., *Immediato potere di escogitare. Per una 'ecologia' del corpo senza rappresentazione*, in «Scienza e filosofia», N°19, 2018. Online: https://www.scienzaefilosofia.com/2018/07/08/immediato-potere-di-escogitare-per-una-ecologia-del-corpo-senza-rappresentazione/#_ftn1.

Spada Enrica, *Pensare il corpo e la danza con Jean-Luc Nancy*, «Danza e Ricerca, laboratori di studi, scritture visioni». N°12-2020. Online: <https://doi.org/10.6092/issn.2036-1599/11812>.

Tollini Aldo, *Pratica e illuminazione nello Shobogenzo*, Ubaldini, Roma 2001.

Van Dyk Katharina, *Usages de la phénoménologie dans les études en danse*, «Recherches en danse» n° 1- 2014, <https://journals.openedition.org/danse/607>.

Venier Veniero, *L'individuo e la comunità intenzionale. Husserl e la fenomenologia personale*, in «Dialegethai», anno 13, 30-12-201. Online: <https://mondodomani.org/dialegethai/articoli/veniero-venier-02>.

Welsch Wolfgang, *Aesthetics Beyond Aesthetics*, in «Proceedings of the XIIIth International Congress of Aesthetics», Lahti 1995.

Zagatti Franca

- *Persone che danzano. Spazi, tempi, modi, per una danza di comunità*, Mousikè, Bologna 2006.

- *L'erranza pedagogica di Rudolf Laban nei sentieri del corpo*, in «Danza e Ricerca. Laboratorio di studi, scritture, visioni», anno III, numero 1, 2011.

- *Le parole per dirsi: verso un lessico condiviso della danza di comunità*, in «Danza e ricerca. Laboratorio di studi, scritture, visioni», numero 10, 2018, online: <https://doi.org/10.6092/issn.2036-1599/8756>.

Su aspetti scientifici e neuroscientifici

Cappuccio Massimiliano, *Empatia e neuroni specchio. Dalle neuroscienze cognitive alla Quinta Meditazione cartesiana*, p. 43-65, <https://doi.org/10.4000/estetica.1978>.

Morabito Carmela

- *Il motore della mente. Il movimento nella storia delle scienze cognitive*, Laterza, Urbino 2020.

- *Modelli della mente, modelli del cervello. Aspetti della psicologia fisiologica anglosassone dell'Ottocento*, Franco Angeli, Milano 1998.

Sola Francesca, *Charles Scott Sherrington: il 'filosofo del sistema nervoso' che coniò il termine sinapsi*, in «Star. Spienza magazine di cultura scientifica», 9-04-2021. <https://www.stoccolmaaroma.it/sherrington-sistema-nervoso-sinapsi/>.

Watkin Christopher, *Quando penso, danzo*, in «Logoi.ph – Rivista di filosofia», N. I, 2015 pp. 69-72. Online: <https://logoi.ph/edizioni/numero-i-1-2015/ricerca/filosofia-e-musica/quando-penso-danzo.html>.

Su aspetti pedagogici e socio-politici

Acuña Jonathan, *El gobierno de costa Rica no garantizó los derechos humanos de los pueblos indígenas*, in «Delfino», 19-03-2019. Online: <https://delfino.cr/2019/03/el-gobierno-de-costa-rica-no-garantizo-los-derechos-humanos-de-los-pueblos-indigenas>).

D'Ambrosio Maria

- *Media Corpi Saperi. Per un'estetica della formazione*, Franco Angeli, Milano 2006.
- Aisu Hirotsugu, 2016 *Verso lo spazioFormante: intercodice multiagente autonomo. Progettare ambienti di apprendimento generativi*, in «Metis», anno VI, numero 2, 12/2016.
- (a cura di), *Teatro come metodologia trasformativa. La scena educativa fatta ad arte. Tra ricerca e formazione*, Liguori, Napoli 2016.
- *Teatro Scuola Vedere Fare. Spazi pratiche estetiche per una poetica pedagogica*, Liguori, Napoli 2019.
- (a cura di), *Teatro come metodologia trasformativa. La scena educativa fatta ad arte. Tra ricerca e formazione*, Liguori, Napoli 2016.
- *Spazio al vivente come danzante. Tracce ed emergenze dalla ricerca pedagogica*, in, *Dal corpo virtuale alle virtù del corpo*. Atti del Convegno Nazionale APID 2021, a cura di E. Mignosi e F. Battista, Bollettino della Fondazione Nazionale 'Vito Fazio-Allmayer'. Teorie pedagogiche e pratiche educative. Anno L – n° 1-2 – Gennaio-Dicembre 2021.

D'Ambrosio Maria, Spada Enrica

- *Abitare la relazione. Pratiche performative per la Comunità dei Servizi Educativi per l'infanzia a Napoli*, in Marin Marin J. A., De la Cruz Santos C. et Al., *Investigación e innovación educativa frente a los retos para el desarrollo sostenible*, Dykinson, Madrid 2021, pp. 1471-1491.
- *La danza del vivere. Matrici pedagogiche del farsi differente*, in «MeTis. Mondi educativi. Temi, indagini, suggestioni» 12 (2) 2022, 30 dic. 2022. <https://www.metisjournal.it/index.php/metis/article/view/547>.
- *Kinetics and tactility for a dancing research*, in «Giornale Italiano di Educazione alla Salute, Sport e Didattica Inclusiva / Italian Journal of Health Education, Sports and Inclusive Didactics», Anno 5 n. 3, luglio – settembre 2021. <https://ojs.gsdjournal.it/index.php/gsdj/article/view/409/pdf>.
- (a cura di), *Fuoriclasse, pedagogie per una educazione civica fatta ad arte*, Mimesis, Milano 2023.

Olivi Luisa, *Indigenous Rights in Costa Rica*, in «NAD, Osservatorio su “Nuovi Autoritarismi e Democrazie”», 25-08-2019. Online: <http://nad.unimi.it/?s=Luisa+Olivi>.

Spada Enrica, *Educare corpi pensanti. Per una pedagogia del corpo in movimento*, in «Educazione Aperta», rivista di Pedagogia Critica» 2020, online: <https://educazioneaperta.it/archives/3099>.

Altri autori

Su aspetti sociologici, antropologici, etnografici

Bandinu Bachisio

- *Identità sarda ed esperienze all'estero*, in «*Il corpo e la rete. Strumenti di apprendimento interculturale*», atti del Convegno organizzato da Fondazione Intercultura Firenze, 28 febbraio - 2 marzo 2013, pp. 171-179.

- *La questione donna*, in L'editoriale della domenica della Fondazione Sardinia., 2018. Online: <https://www.fondazioneSardinia.eu/ita/?p=14340>.

Barbera Filippo, Cersosimo Domenico, De Rossi Antonio (a cura di), *Contro i borghi. Il Belpaese che dimentica i paesi*, Donzelli, Roma 2022. ed. Kindle, Roma 2022.

Boas Franz, Bateson Gregory, *La funzione sociale della danza. Stili di danza e modelli di vita nel racconto di un gruppo di antropologi*, Savelli, Milano 1981.

Bourdieu Pierre, *La distinzione. Critica sociale del gusto*, Il Mulino, Bologna 2001.

Capuzzi Lucia, *Il rapporto. La Colombia scopre la «verità» di mezzo secolo di guerra*, "Avvenire.it", mercoledì 29 giugno 2022, online: <https://www.avvenire.it/mondo/pagine/colombia-commissione-verita>.

Deiana Alessandro

- *Effetto folklore. Usi e significati della tradizione nella Sardegna contemporanea*, Aracne, Roma 2017.

- *Folklore come egemonia. Comprendere la cultura popolare; riconoscere la subalternità; lottare sul terreno della cultura?*, in «International Gramsci Journal» No. 7, seconda Serie, dicembre 2017.

- *Traiettorie del filologicamente corretto. Il campo del folklore nell'operato di un maestro contemporaneo delle danze sarde*, in «Archivio antropologico mediterraneo», Anno XXI, n. 20 (1), 2018.

De Rossi Antonio (a cura di), *Riabitare l'Italia. Le aree interne tra abbandoni e riconquiste*, Donzelli, Roma 2018.

Koselleck Reinhart (a cura di), *Futuro passato. Per una semantica dei tempi storici*, CLUEB, Bologna 2007.

Plessner Helmut, *Antropologia dei sensi*, Raffaello Cortina, Milano 2008.

Rizzo Anna, *I paesi invisibili. Manifesto sentimentale e politico per salvare i borghi d'Italia*, Il Saggiatore, ed. Kindle, Milano 2022.

Ronzon Francesco, *Sul campo. Breve guida pratica alla ricerca etnografica*, Booklet, Milano 2008.

Savarese Nicola, *Arcipelago mediterraneo. La Sardegna*, Gangemi Editore, Roma 2012.

Sedda Franciscu, *Tradurre la tradizione. Sardegna: su ballu, i corpi, la cultura*, Meltemi, Roma 2003.

Teti Vito, *Il sentimento dei luoghi, tra nostalgia e futuro*, in De Rossi A. (a cura di), *Riabitare l'Italia. Le aree interne tra abbandoni e riconquiste*, Donzelli, Roma 2018.

Tiragallo Felice, *Restare paese. Per un'etnografia dello spopolamento in Sardegna*, CUEC, Cagliari 2008.

Trasforini Maria Antonietta, *Erlebnis vs. Erfahrung, appunti sul concetto di esperienza fra moderno e post-moderno*, Annali dell'Università di Ferrara, n°36, 1994.

Wegner Etienne, *Comunità di pratica*, Raffaello Cortina, Milano 2006 (I ed., Id., *Community of Practice, Learning, Meaning and Identity*, University Press, Cambridge 1988).

Su aspetti estetici, filosofici, pedagogici

Agamben Giorgio

- *L'uso dei corpi*, Neri Pozza, Vicenza 2014.

- *Altissima povertà. Regole monastiche e forma di vita*, Neri Pozza, Vicenza 2011.

Arendt Hanna, *Vita Activa. La condizione umana*, Bompiani, Milano 2017. (I ed., *The Human Condition*, University of Chicago 1958).

Baldacci Massimo

- *Ripensare il curriculum*, Carocci, Roma 2006.

- *Trattato di pedagogia generale*, Carocci, Roma 2012.

Bauman Zygmunt

- *Modernità liquida*, Laterza, Roma-Bari 2003 (I ed., Id., *Liquid Modernity*, Polity, 2000).

- *La società individualizzata*, Il Mulino, Bologna, 2002 (I ed., Id., *The Individualized Society*, Polity, 2001).

Baumgarten A.G., *Estetica*, a cura di F. Piselli, Vita e Pensiero, Milano 1992 (I ed., Id., *Aesthetica*, Frankfurt a. d. Oder 1750-1758).

bell hooks, *Insegnare a trasgredire. L'educazione come pratica della libertà*, Meltemi, Milano 2020 (I ed., *Teaching to Transgress: Education as the Practice of Freedom*, Taylor & Francis, Routledge 1994).

Benasayag Miguel, *Oltre le passioni tristi. Dalla solitudine contemporanea alla creazione condivisa*, Feltrinelli, Milano 2020 (I ed., Id., *Clinique du Mal-Être. La "Psy" face aux nouvelles souffrances psychique*, La Découverte Paris 2015).

- Bergson Henry, *Durata e simultaneità*, Raffaello Cortina, Milano 2004 (I ed., Id., *Durée et Simultanéité*, Félix Alcan, Parigi 1922).
- Bloch Ernst, *Il principio speranza*, Garzanti, Milano 1994 (I ed., *Das Prinzip Hoffnung*, Suhrkamp, Frankfurt M. 1959).
- Cassirer Ernst, *Saggio sull'uomo. Una introduzione alla filosofia della cultura umana*, Armando, Roma, 2004 (I ed., *Essai sur l'homme*, Les Editions de Minuit, Paris 1991).
- Clément Gilles
 - *Breve trattato sull'arte involontaria*, Quodlibet, Macerata 2019 (I ed., Id., *Traité succinct de l'art involontaire*, Sens Tonka Cie, Paris 1997).
 - *Piccola pedagogia dell'erba*, DeriveApprodi, Roma 2015., (Id., *Où est l'herbe? Réflexions sur le Jardin Planétaire*, Actes sud, Arles 2006).
- Coccia Emanuele, *La vita delle piante. Metafisica della mescolanza*, il Mulino, Bologna 2018.
- Cornacchia Matteo, Tramma Sergio (a cura di), *Vulnerabilità in età adulta. Uno sguardo pedagogico*, Carocci, Roma 2020.
- Cosentino Antonio, *Filosofia come pratica sociale*, Apogeo, Milano 2008.
- De Bartolomeis Francesco, *Il sistema dei laboratori, per una scuola nuova necessaria e possibile*, Feltrinelli, Milano, 1978.
- Demetrio Duccio, *Educatori di professione*, La nuova Italia, Milano 1990.
- Derrida Jacques
 - *Firma Evento Contesto*, in, *Margini della filosofia*, a cura di M. Iofrida, Einaudi, Torino 1997 (I ed., *Signature, événement, contexte*, in *Marges – de la philosophie*, Minuit, Paris 1972).
 - *La verità in pittura*, Roma, Newton Compton, 1981 (I ed., Id., *La vérité en peinture*, Flammarion 1978).
 - *Toccare, Toccare, Jean-Luc Nancy*, Marietti, Genova-Milano 2007, (I ed., *Le Toucher, Jean Luc Nancy*, Galilée 2000).
- Diodato Roberto, Aimo Laura, *Un'idea di educazione estetica*, Morcelliana Scholé, Brescia 2021.
- Dolci Danilo
 - *Dal trasmettere al comunicare. Non esiste comunicazione senza reciproco adattamento creativo*, Sonda, 2011.
 - *Conversazioni contadine*, Il Saggiatore, Milano 2014.
- Esposito Roberto, *Communitas. Origine e destino della comunità*, Einaudi, Torino 2006.
- Euli Enrico, *Homo homini ludus. Fondamenti di illudetica*, Sensibili alle foglie, Roma 2021.

Fadda Rita, *Sentieri della formazione. La formatività umana tra azione ed evento*, Armando, Roma 2003.

Ferrari Federico, Nancy Jean-Luc, *La fin des fins*, Kimé, Paris 2018.

Fink Eugen

- *Prossimità e distanza. Saggi e discorsi fenomenologici*, tr. it. a cura di A. Lossi, Edizioni ETS, Pisa 2006 (I ed., E. Fink, *Nähe und Distanz. Phänomenologische Vorträge und Aufsätze*, a cura di F.-A Schwarz, Verlag Karl Alber, Freiburg/München 2004).

- *Oasi del gioco*, a cura di A. Calligaris, Cortina, Milano 2008.

- *Introduzione alla pedagogia sistematica*, a cura di Virgilio Cesarone e Claudio Crivellari, Morcelliana, Brescia 2019 (I ed., Id., *Grundfragen der systematischen Pädagogik*, Rombach+Co GmbH © Verlag Karl Alber part Verlag Herder GmbH, Freiburg im Breisgau 1978).

Frabboni Franco, Pinto Minerva Franca, *Manuale di pedagogia e didattica*, Laterza, Roma-Bari 2013.

Gadamer Hans-Georg

- *Verità e metodo*, Bompiani, Milano, 1999 (I ed., Id., *Wahrheit und Methode*, Tübingen 1960).

- *L'attualità del bello*, Marietti 1820, Torino 1986 (I ed., Die Aktualität des Schönen. Kunst als Spiel, Symbol und Fest, Reclam, Stuttgart 1977).

Gallagher Shaun, Zahavi Dan

- *La mente fenomenologica. Filosofia della mente e scienze cognitive*, Raffaello Cortina, Milano 2008.

- *Phenomenology and the Cognitive Sciences*, Vol. 11 Number 1, Springer, 2009, pp. 39-57.

Gamelli Ivano, *Pedagogia del corpo*, Raffaello Cortina, Milano 2011.

Greimas Algirdas, *Dell'imperfezione*, Sellerio Editore, Palermo 1988.

Guattari Félix, *Chaosmose*, Paris, Galilée, 2005.

Härle Clemens-Carl. (a cura di), *Ai limiti dell'immagine*, Quodlibet, Macerata 2005.

Heidegger Martin

- *Il concetto di Tempo* (1924), Adelphi, Milano 1998 (I ed., Id., *Der Begriff der Zeit*, Max Niemer, Tübingen 1989).

- *Essere e tempo*, Utet, Torino 1969 (I ed., Id., *Sein und Zeit*, Max Niemeyer Verlag, Tübingen 1927).

- *L'arte e lo spazio*, Il Melangolo, Genova 1979 (I ed., Id., *Die Kunst und der Raum*, Erker Verlag, St. Gallen, 1969).

Ingold Tim, *Siamo linee. Per un'ecologia delle relazioni sociali*, Treccani 2020, ed. Kindle (I ed., Id., *The life of lines*, Routledge, London 2015).

- Kandinskij Wassily, *Lo spirituale dell'arte*, Bompiani, Milano 1993 (I ed., Id., *Über das Geistige in der Kunst, Insbesondere in der Malerei*, Benteli Verlag, R. Piper & Co, München 1912).
- Lipman Matthew, *Educare al pensiero*, Vita e Pensiero, Milano 2005.
- Massa Riccardo
 - *Le tecniche e I corpi: verso una scienza dell'educazione*, Unicopli, Milano 1983.
 - *Educare o Istruire?*, Unicopli, Milano 1997.
- Maturana Humberto R., Varela Francisco J., *Autopoiesi e cognizione. La realizzazione del vivente*, Marsilio, Venezia 1985, (I ed., Id., *Autopoiesis and Cognition The Realization of the Living*, Reidel Publishing Company, Dordrecht 1980).
- Mezirow Jack, *La teoria dell'apprendimento trasformativo*, Raffaello Cortina, Milano 2016.
- Orsenigo Jole, *Per non finire. clinica di un compimento*, In M. D'Ambrosio (a cura di), *Teatro come metodologia trasformativa. La scena educativa fatta ad arte. Tra ricerca e formazione*, pp. 115-128, Liguori, 2016.
- Pikler Emmi, *Datemi tempo. Lo sviluppo autonomo dei movimenti nei primi anni di vita del bambino*, Edizioni scientifiche, Bologna 2015.
- Pulcini Elena, *Empatia. Teoria e pratica di una relazione possibile*, Cortina, 2013.
- Rosa Hartmut, *Pedagogia della risonanza. Conversazione con Wolfgang Endres*, Morcelliana Scholé, Brescia 2020.
- Saito Yuriko, *Everyday Aesthetics*, Oxford University Press, Oxford 2007.
- Santayana George
 - *Che cos'è l'estetica*, Mimesis Milano 2019.
 - *Il senso della bellezza*, Aesthetica, Milano 2020.
- Spinoza Bento, *Etica*, Bollati Boringhieri, Torino 1992 (I ed., Id., *Ethica Ordine Geometrico Demonstrata*, 1677).
- Szanto Feder A., *L'osservazione del movimento del bambino*, Erickson, Trento, 2011.
- Thoreau Henry David
 - *Camminare*, Mondadori, Milano 2009 (I ed., *Walking*, The Atlantic Monthly, vol. IX, n° LVI, Boston 1862).
 - *Ascoltare gli alberi*, Garzanti, Milano 2018.
- Waldenfels Bernhard,
 - *Margini e abissi dell'esperienza*, Facoltà di Studi Umanistici Cagliari, 1° Seminario 8-06-2023, in G. Baptist (a cura di), *Around Bernhard Waldenfels' Phenomenological Perspective: Margins, Abysses, and Enigmas of Experience*, «Critical Hermeneutics» n° 8, special 2024. <http://ojs.unica.it/index.php/ecch/index>.

- *Responsivität des Leibes. Spuren des Anderen in Merleau-Pontys Leib-Denken*, in R. Giuliani (a cura di), *Merleau-Ponty und die Kulturwissenschaften*, Fink, München 2000, pp. 305-320.

Zanardi Massimo (a cura di), *Politica*, Cronopio, Napoli 1993.

Su Arte, danza, teatro, somatica e metodologie del corpo

Brook Peter, *El espacio vacio*, tr. R. G. Novales, Peninsula, Barcelona 2015, (I ed. Id., *The empty space*, Mac Gibbon and Kee 1968).

Carpinzano Orazio

- Latour Lucia, *Physico. Tra danza e architettura*, Marsilio, Venezia 2003.

- D'Ambrosio Maria, Latour Lucia, *e-Learning. Electric Extended Embodied*, ETS, Pisa 2016.

Della Pergola Mara

- *Lo sguardo in movimento. Arte trasformazione e metodo Feldenkrais*, Astrolabio, Roma 2017.

- *L'apprendimento organico secondo Feldenkrais: come abitare le percezioni per l'emergere delle azioni*, IV convegno Nazionale AIIMF Milano 2004. Online: Della Pergola M., *L'apprendimento organico secondo Feldenkrais: come abitare le percezioni per l'emergere delle azioni*, IV convegno Nazionale AIIMF Milano 2004. Online: .

Di Tondo Ornella, Pappacena Flavia, Pontremoli Alessandro, *Storia della danza in Occidente*, Roma 2015.

Dupuy Dominique, *La saggezza del danzatore*, Mimesis 2014.

Grotowski Jerzy, *Per un teatro povero*, Bulzoni, Roma 1970.

Hanna Thomas, *Somatics*, Da Capo Press, USA 1988.

Hwa Jou Tsung, *Il Tao del Tai -Chi Chuan*, Ubaldini, Roma 1980.

Kantor Tadeusz, *Scuola elementare del teatro*, Ubulibri, Milano 1988.

Mauss Marcel, *Le tecniche del corpo*, ETS, Pisa 2017.

Munari Bruno, *Arte come mestiere*, Laterza, Roma 2022.

Preston-Dunlop Valerie, *Rudolf Laban: An Extraordinary Life*, Dance Books, London 1998.

Sasportes José, *Pensare la danza. Da Mallarmé a Cocteau*, Il Mulino, Bologna 1989.

Shawn Ted, *Ogni più piccolo movimento. François Delsarte e la danza*, Dino Audino, Roma 2018 (I ed., Id., *Every little movement*, Dance Horizons, New York 1963).

Sieni Virgilio (a cura di), *La sospensione del gesto. Opere 2005-2008*, Maschietto Editore, Firenze 2008.

Valéry Paul, *Réflexions simples sur le corps* (1943) in *Œuvres*, vol. I, pp. 923-931.

Zanardi Massimo (a cura di), *Sulla danza*, Cronopio, Napoli 2017.

Su aspetti psicologici e neuroscientifici

Doidge Norman, *Le guarigioni del cervello. Le nuove strade della neuroplasticità: terapie rivoluzionarie che curano il nostro cervello*, Ponte alle grazie, Milano 2018.

Lurija Aleksandr R., *Come lavora il cervello. Introduzione alla neuropsicologia*, Il Mulino, Bologna, 1977.

Noë Alva, *Perché non siamo il nostro cervello. Una teoria radicale della coscienza*, Raffaello Cortina, Varese 2010, (I ed., Id., *Out of Our Heads. Why You Are not your Brain, and Other Lessons from the Biology of Consciousness*, 2009).

Piaget Jean

- Inhelder B., *La psicologia del bambino*, Einaudi, Torino 1970 (I ed., Id., *La psychologie de l'enfant*, Presses Universitaires de France, Paris 1966).
- *Biologia e conoscenza*, Einaudi, Torino 1983 pp. 8-10 (I. ed, Id., *Biologie et Connaissance*, Gallimard, Paris 1967).

Rizzolatti Giacomo, *Understanding motor events: A Neurophysiological Study*, in «Experimental brain Research», 1991, pp. 176-180.

Rizzolatti Giacomo, Gallese Vittorio, *From action to meaning. A Neurophysiological perspective*, in J.-L. Petit, *Les neurosciences et la philosophie de l'action*, Vrin, Paris 1997, pp. 217-229.

Rizzolatti Giacomo, Sinigaglia Corrado, *Specchi nel cervello. Come comprendiamo gli altri dall'interno*, Raffaello Cortina, Milano 2019.

Stern Daniel N., *Le forme vitali. L'esperienza dinamica in psicologia, nell'arte, in psicoterapia e nello sviluppo*, Raffaello Cortina, Milano 2011.

Altre opere consultate

De Ajuriaguerra, Julian, 1973 *Manuel de psychiatrie de l'enfant*, Masson, Paris; tr.it. *Manuale di psichiatria del bambino*, Masson, Milano 1979.

Fechner Gustav T., Mallarmé Stéphane, Otto Walter F., *Filosofia della danza*, Il melangolo, Torino 1992.

Franzini Elio, *L'estetica sociologica di Guyau*, in Id., *L'estetica francese del '900 Analisi delle teorie*, Unicopli 1984.

Hegel Georg W. F., *Fenomenologia dello spirito*, a cura di V. Cicero, Bompiani, 2000 (I ed., Id., *Phänomenologie des Geistes*, Bamber und Würzburg, 1807).

Jousse Marcel, *L'antropologia del gesto*, Mimesis, Milano 2022 (I ed., Id., *L'anthropologie du geste*, Gallimard, Paris 1974).

Lao-tsu, *Il libro del Tao. Tao-Teh-Ching*, tr. it. G. Mancuso, Newton Compton, Roma 2013.

Lotman, *La cultura e l'esplosione. Prevedibilità e imprevedibilità*, Feltrinelli, Milano 1993.

Pennac Daniel, *Storia di un corpo*, Feltrinelli 2014.

Toscani Franco, *Speranza e utopia nel pensiero di Ernest Bloch*, Petite Plaisance, Pistoia 2010.

Zbiniew Osinski, *Jerzy Grotowski e il suo laboratorio*, Roma, Bulzoni, 2011.

Video, documentari e altro materiale in rete

Azioni coreoestetiche a Belvì

Ballo sardo

<https://youtu.be/g8Iz6MIFf40>.

Canti e giochi delle donne nel parco

<https://youtu.be/Htmhuls4I3g>.

Mostra 'Eterotopia'

<https://drive.google.com/file/d/1mZCWwa68jr6PpV9MFrZUwPljqEh4Z1dz/view>.

Mustras-Tessiture danzate (Enrica Spada)

<https://youtu.be/s775AMsLjbo>.

Laboratorio 'Partiture del corpo'

<https://youtu.be/qRt43O9WP-M>

<https://youtu.be/CtrS68sjHmU>

<https://youtu.be/7ni0a40E9g4>

La raccolta delle nocciole tra canti e racconti: Olivia

<https://youtu.be/Tum6fTbo4ho>

Preparando Sonos de Linna 2022. *Le sculture danzanti di Mariano Corda*

https://www.youtube.com/shorts/x_xWGfZaocQ

Video promozionale 'Sonos de Linna, la materia, l'anima e il corpo'

<https://youtu.be/glCHosCyT9k>

'Embodied education Lab' Università Suor Orsola Benincasa Napoli

Pagina del gruppo Embodied Education Lab

<https://www.youtube.com/@embodiededucationlab7225>

Danza Minima: Enrica

https://youtube.com/shorts/7o0o0_zH1Vw.

<https://youtube.com/shorts/kXFHwog1ksA>.

Progetto *Bell', Buon' e Giusto*

<https://www.fondazionevalenzi.it/bell-buon-e-giusto/>

Universidad Nacional UNA Costa Rica (Compagnia UNADJ)

Laboratorio e pratica alla UNADJ

[https://www.youtube.com/watch?v=wAnxqZkei-](https://www.youtube.com/watch?v=wAnxqZkei-M&ab_channel=UNADanzaJoven%2FEscueladeDanzaUNA)

[M&ab_channel=UNADanzaJoven%2FEscueladeDanzaUNA](https://www.youtube.com/watch?v=wAnxqZkei-M&ab_channel=UNADanzaJoven%2FEscueladeDanzaUNA)

Momenti di laboratorio e prove di *'Indicios parte extra partes'*

https://www.youtube.com/watch?v=g6TV0JP_xoY&ab_channel=UNADanzaJoven%2FEscueladeDanzaUNA

Presentazione stampa locale *'Indicios partes extre partes'*

<https://www.culturacr.net/temporada-de-una-danza-joven/?fbclid=IwAR0wKE5l01F2XuxLjkr1oKyZOtWDDL-YrfDuqLNNazaieLBSx1Z3MwZq2YM>

<https://www.unacomunica.una.ac.cr/index.php/junio-2023/4708-movimiento-refleja-dialogo-entre-cuerpos>.

Video promo della coreografia *'Indicios partes extra partes'*

<https://youtu.be/3OC9vvMGunw>.

Popoli e arti del Centro America

Cenit Teatro

https://www.facebook.com/teatro.cenit/?locale=it_IT.

Documentario *'Acer visible lo invisible'*:

https://www.youtube.com/watch?v=h6R3oX9Mqbk&ab_channel=RetinaLatina.

https://www.youtube.com/watch?v=bUwWUBrQRN0&ab_channel=Comisi%C3%B3ndelaVerdad.

https://www.youtube.com/watch?v=RJF9Z3vnjCM&ab_channel=Comisi%C3%B3ndelaVerdad.

https://www.youtube.com/watch?v=zBLew_GnNuY&ab_channel=Comisi%C3%B3ndelaVerdad.

https://www.youtube.com/watch?v=wZhCCnj6zd4&ab_channel=Comisi%C3%B3ndelaVerdad.

I popoli della Sierra Nevada (Colombia)
<https://www.survival.it/popoli/arhuaco>.

Lucho Flores, compagnia Desampa inclusivo
<https://desampainclusivo.com/>.

Altri riferimenti online

Associazione Abbicultura Belvì
<https://www.abbicoltura.com/mapp-arte>.

Corsa degli scalzi
<https://www.corsadegliscalzi.it/>.

Danza, corpo, movimento
Robert Fagen, Joanna Gewertz Harris, Steve Paxton, Maxine Sheets-Johnstone, and Daniel N. Stern, *Dance, Movement, and Bodies: Forays into the Nonlinguistic and the Challenge of Languaging Experience: Evening II*, June 27, 2007.
https://www.youtube.com/watch?v=-pTxptDPQzI&ab_channel=philoctetesctr.

DES, danza, educazione, società
<https://www.desonline.it/>.

Mousikè Bologna
<https://mousike.it/>.

Maria Lai
https://www.youtube.com/watch?v=G3_wA3Wg5js&ab_channel=MuseoMAXXI.



UNIONE EUROPEA
Fondo Sociale Europeo
Fondo Europeo di Sviluppo Regionale



La borsa di dottorato è stata cofinanziata con risorse del Piano Stralcio «Ricerca e Innovazione» 2015-2017 Asse “Capitale Umano”, del Fondo per lo Sviluppo e la Coesione, “Dottorati A Tema Vincolato – Aree Interne/Aree Marginalizzate”.