

SCENA

Spettacolo Cultura Informazione dell'Unione Italiana Libero Teatro

111
112





Sede legale:
via della Valle, 3 - 05022 Amelia (TR)
tel. 0744.983922; info@uilt.it

Comitato Esecutivo
Presidente:
Paolo Ascagni • Cremona
tel. 333 2341591; paoascagni@gmail.com

Vicepresidente:
Ermanno Gioacchini • Roma
tel. 335 8381627; laviadelteatro.presidenza@gmail.com

Segretario:
Domenico Santini • Perugia
tel. 348.7213739; segreteria@uilt.it

Consiglieri:
Lillo Ciotta • Campobello di Licata - AG
tel. 393 3323032; calogerovaleriocciotta@gmail.com

Nicolangelo Licursi • Santa Croce di Magliano - CB
tel. 327 9566623; nic.licursi@gmail.com

Stella Paci • Pistoia
tel. 366 3806872; paci.stella36@gmail.com

Marcello Palimodde • Cagliari
tel. 393 4752490; mpalimodde@tiscali.it

Michele Torresani • Trento
tel. 347 4843099; trentino@uilt.it

Gianluca Vitale • Chivasso - TO
tel. 349 1119836; gianluca.vitale@uilt.it

Stefania Zuccari • Roma
tel. 335 5902231; stefania.zuccari@libero.it

Centro Studi Nazionale

Direttore:
Flavio Cipriani • Avigliano Umbro - TR
tel. 335 8425075; cipriani.flavio@gmail.com

Segretaria:
Elena Fogarizzu • Cagliari
tel. 366 1163334; c.studiultsardegna@tiscali.it

SCENA n. 111/112

2/3 2023
finito di impaginare il 30 dicembre 2023
Registrazione Tribunale di Perugia
n. 33 del 6 maggio 2010

Direttore Responsabile:
Stefania Zuccari

Responsabile Editoriale:
Paolo Ascagni, Presidente UILT

Sede legale Direzione:
Via della Valle, 3 - 05022 Amelia TR

Contatti Direzione e Redazione:
scena@uilt.it • tel. 335 5902231

IN QUESTO NUMERO

EDITORIALE DI STEFANIA ZUCCARI	3	IL FESTIVAL DELLE DONNE A CARINI DI CARLO SELMI	28
LA NOSTRA UILT NEL 2023... E OLTRE DI PAOLO ASCAGNI PRESIDENTE UILT	4	MARICCHIA – TREATRO IN ROSA DI MARIA ANSALDI	29
ISCRIZIONI 2024 UILT	6	LO STRAPPO NEL CIELO DI CARTA	30
PER RICORDARE SILVIO MANINI	8	TU CHIAMALE SE VUOI... EMOZIONI! IL GIGANTE E I TEATRANTI DI PINUCCIO BELLONE	31
VOCI DAL TERRITORIO: LA FINALE A ROMA CON IL CONSIGLIO NAZIONALE	9	PER AMORE: L'ULTIMA NOTTE DI ANNA MAGNANI DI MARIA LUANA PETRUCCI	34
TRACCE 2024 – OSTRA 19/23 GIUGNO	10	IL MOVIMENTO CREATIVO E LO SVILUPPO DEL SÉ: SENTIRSI ATTRAVERSO L'AZIONE DI LUCIA MONTANI & GAETANO OLIVA	36
25 ANNI DI «CARO TEATRO»	11	FRANCESCO: NUOVA COMPAGNIA TEATRALE SAMMARTINESE "DANILO MORUCCI"	43
REPETITA IUVANT RIFLESSIONI DI FLAVIO CIPRIANI	12	25° SELETEATROFEST A OLIVETO CITRA	45
SAN FIOR A TEATRO: IL VENTENNIALE	14	TEATRORTO E VIVITEATRO!	48
INTERNAZIONALE – ELEZIONI CIFTA: PAOLO ASCAGNI ELETTO NEL DIRETTIVO BANDO DI CONCORSO PER LOCANDINE	15	CANOTTO PARLANTE • DI CLAUDIO NICOLINI FEDERICA LISI: IL TOUR CON PIA TUCCITTO	49
NUOVO SITO PER IL CIFTA INTERVISTA A DANIO BELLONI	17	S-BOOM! • DI ANDREA ABBAFATI	51
UILTIAMO FEST • EVENTO UILT PUGLIA	18	TEATROCOUNSELING CON I TOSSICODIPENDENTI DI DEBORA CORCIULO	52
L'OPINIONE ALL'EPOCA DEL COVID-19 O NO? DI ANDREA JEGA	20	PERGINE SPETTACOLO APERTO: REPORTAGE DI FRANCESCO PACE	54
ATTI UNICI DI PIRANDELLO: CONVEGNO LA BOTTEGA DELLE MASCHERE DI LARA DI CARLO	22	60° PREMIO VALLECORSI PER IL TEATRO	57
LETTERE DA OLTRE OCEANO: RICORDANDO MARIO FRATTI DI MARGHERITA PETRILLO	24	LIBRI&TEATRO • DI DANIELA ARIANO	58
ARIE NAPOLETANE – POESIA IN MUSICA DI MICHELA MARCONI & HENOS PALMISANO	25	IN SCENA • IL PREMIO ACHILLE CAMPANILE NOTIZIE DALLE REGIONI	59
PROGETTO DONNE: LA GIORNATA CONTRO LA VIOLENZA ALLE DONNE • GLI EVENTI DI STELLA PACI	26	IN COPERTINA: Marco Cantieri in "Go Willy, go!" TEATRO ARMATHAN di Verona (ph Maurizio Mansi) • Foto nel sommario: Tracce 2023 a Ostra (AN) Progetto Giovani • "Nel nome del padre" LA CORTE DEI FOLLI di Fossano (CN) al Teatro Olimpico di Vicenza • Festival "Maricchia" a Carini (PA) Progetto Donne UILT Sicilia • "Blue dogs" THEATRE BEOKSUGOL (Corea del Sud) ospiti del SeleTeatroFest	

Comitato di redazione:

Lauro Antonucci, Pinuccio Bellone, Danio Belloni, Antonio Caponigro, Lello Chiachio, Flavio Cipriani, Gianni Della Libera, Francesco Faccioli, Elena Fogarizzu, Ermanno Gioacchini, Marcello Palimodde, Antonella Rebecca Pinoli, Paola Pizzolon, Quinto Romagnoli, Domenico Santini, Elena Tessari, Claudio Torelli

Collaboratori:

Simona Albanese, Daniela Ariano, Claudia Contin Arlecchino, Fabio D'Agostino, Ombretta De Biase, Lara Di Carlo, Andrea Jeva, Salvatore Ladiana, Michela Marconi, Francesco Pace, Henos Palmisano, Francesca Rossi Lunich, Carlo Selmi

Editing: Daniele Cipriani

Consulenza fotografica: Davide Curatolo

Video e social: QU.EM. quintelemento

Grafica e stampa: Grafica Animobono s.a.s - Roma

Copia singola: € 5,00

Abbonamento annuale: € 16,00

Soci UILT: € 4,00 abbonamento annuale

(contributo per la spedizione e stampa)

Informazioni abbonamenti: segreteria@uilt.it

Archivio SCENA

<https://www.uilt.net/archivio-scena/>

È vietata la riproduzione anche parziale dei contenuti della rivista senza l'autorizzazione del Direttore Responsabile.

Materiali per la stampa, testi, immagini, progetti e notizie possono essere inviati per e-mail all'indirizzo della Direzione: scena@uilt.it. La scadenza è l'ultimo giorno di: febbraio, giugno, ottobre.

TEATRO EDUCATIVO

DI LUCIA MONTANI & GAETANO OLIVA

IL MOVIMENTO CREATIVO E LO SVILUPPO DEL SÉ: SENTIRSI ATTRAVERSO L'AZIONE

Premessa: il corpo politico

Che cos'è un corpo? Come lo pensiamo oggi, noi uomini occidentali del ventunesimo secolo? E che rapporto abbiamo con il *nostro* corpo?

L'errore metafisico del pensiero occidentale che poneva l'essenza dell'essere umano in un altrove lontano dalla dimensione corporea, ridotta a mero automa e meccanismo elementare, pesa ancora sulle nostre coscienze, sulle nostre azioni quotidiane, sul modo che abbiamo di rappresentarci e relazionarci. Importanti riflessioni sono state inoltre condotte sull'acuirsi di tale scissione con l'influsso totalizzante di modelli di immagine nel mondo contemporaneo^[1].

Tutto ciò ha avuto e ha ovviamente conseguenze sulla produzione coreutica, sul modo di intendere e intraprendere l'arte

della danza che talvolta sembra ancora non voler riconoscere la netta linea di continuità tra il dualismo del pensiero occidentale e la decodificazione della danza accademica, facendo di essa il punto di partenza obbligatorio di una qualsiasi educazione coreutica, nell'ingenuo tentativo di negare – ed è significativo che a fare ciò sia l'arte dell'espressione corporea stessa – che un determinato tipo di prassi fisica influenzi il pensiero, il senso profondo e politico che l'uomo ha del suo corpo, ovvero di se stesso.

Ma come occorre pensare il corporeo oggi? Esso è veramente mero fastidio, bisogno, costrizione, prigione e l'unico spazio di libertà a noi riservato è lo spazio del pensiero o può essere riscoperto nella sua autenticità come occasione di relazione e libertà?

La danza accademica difatti ha rappresentato filosoficamente il tentativo di imporre una disciplina a una natura considerata rozza del corpo umano che mal si addiceva agli ambienti intellettuali e aristocratici settecenteschi, sostituendo a questa l'idea di stabilità, di equilibrio e purezza, della forma capace di sovrastare la materia, incarnando quindi i principi filosofici del pensiero platonico, nonché il più chiaro esempio di espressione della civiltà bianca, capace di far prevalere la *forza* della razionalità sulle altre forme di vita spontanea nel mondo^[2].

Scrive Ugo Volli:

«Quel che vi è davvero nell'esperienza col corpo, con cui qualunque forma di espressione deve fare i conti, sono persone - le quali non "possiedono" un corpo come si ha uno strumento, ma vi si identificano, sono quel corpo (Merleau Ponty 1945). Il corpo non è una macchina fisiologica se non per legittima astrazione scientifica, al contrario esso si presenta sempre come l'incarnazione di una persona, la sua presenza. Esso ci appare come quella persona; i suoi affetti, le sue condizioni, il suo benessere e malessere, i suoi movimenti sono quelli della persona: non c'è distanza fra loro, né sul piano soggettivo (la percezione che io ho del mio corpo come me stesso, da cui non posso astrarmi se non in direzione della morte), né su quello oggettivo (il mio modo di vedere gli altri nel loro corpo).

[...] Presentando un corpo, la danza in realtà articola sempre dei frammenti di vita, lavora sull'esistenza concreta dei suoi danzatori per influenzare quella dei suoi spettatori. Per quanto potenti siano gli sforzi di astrazione e di oggettivazione della trama coreografica (pensiamo per esempio a Merce Cunningham) non è mai possibile rimuovere del tutto il fatto che la materia dell'espressione artistica della danza è sempre costituita oggettivamente, ma soprattutto percepita dagli spettatori come un'esperienza concreta di qualcuno, come un danzare attivo, non come un oggetto, qual è per esempio un dipinto o un testo letterario».^[3]



D'altra parte che considerazione avrebbe la danza di se stessa se presentasse solamente la ripetizione anatomica di un corpo morto (semmai vivificato a posteriori da un'anima platonicamente risvegliatasi in lui, che non gli appartiene propriamente) e non la vivifica azione di un soggetto che si riappropria del suo senso e (si) ridisegna a partire da ciò un significato?

La danza, arte effimera del qui e ora, libera da qualsiasi artificio perché arte dell'espressione primordiale e pura del soggetto, dovrebbe infatti adempiere al compito di ri(n)tracciare la configurazione di senso del danzatore innanzitutto, ma per antonomasia dell'uomo stesso e del suo vivere: se è il senso stesso ad essere qui ordinato e rielaborato – la facoltà educativa dell'arte sta proprio in questa possibilità di presa di coscienza e rielaborazione delle proprie stratificazioni di senso e significato – va da sé che essa dovrebbe avere l'ambizione di porsi come arte originaria da cui tutto – ogni altra pratica umana – scaturisce.

A ben vedere proprio i pensatori che per primi^[4] riscontrarono che l'errore del pensiero metafisico basato su una scissione e estremizzazione della dimensione umana indeboliva le potenzialità di azione e pensiero della persona fecero forte appello alla riscoperta del corpo e delle sue pulsioni, non mancando di fare talvolta esplicito richiamo alla danza.

Oggi vanno sicuramente in tale direzione i numerosi fermenti che scuotono il mondo coreutico rimettendone in discussione la storia e la valenza politica – si pensi alla danza minimalista, alle rivendicazioni di indipendenza dell'arte coreutica rispetto agli altri linguaggi espressivi, alle sempre più significative esperienze di *dance ability*, al lavoro di Jérôme Bel – e questo proprio in un tempo in cui l'uomo, come mai in altre epoche, prende le distanze dal suo stesso senso corporeo e si ridefinisce nel virtuale. (La crisi di senso, di valore e significato che percorre i nostri giorni ha forse a che fare con questa presa di distanza dal corpo?)

Sono tali contraddizioni intrinseche tra le istanze di rinnovamento del mondo coreutico e le direttive maggioritarie delle attuali società a scuotere interesse circa le possibilità educative della danza come strumento e possibilità di resilienza e resistenza.

L'estetica

Avere la capacità di sentire il proprio corpo e le proprie emozioni comprendendo i propri significati profondi è qualcosa che si dà all'uomo come scontato? Lo sconnesso e contraddittorio panorama del mondo contemporaneo, con le sue tremende fratture socio-politiche e le crisi ambientali e migratorie che si appresta ad affrontare, dovrebbe quantomeno farcene dubitare e porre all'umanità l'urgenza di chiedersi quale sia davvero la propria natura e se ci sia un modo – non ancora seriamente indagato – di scoprirla.

La parola estetica richiama a sé il termine senso nella sua duplice connotazione, quella percettiva e quella di significato. In tal ottica non c'è teoretica e quindi scienza e pratica umana che non sia in un qual modo estetica. L'essere umano per agire e vivere nel mondo ha la necessità di dare una configurazione di senso – a senso e tramite esso – ad esso. Tutto parte da qui – kantianamente, come trascendentale – dal sentire e vedere ciò che ci circonda, dal metterci in relazione.

I significati che diamo alle cose a ben vedere non sono altro che stratificazioni di senso e diverse esperienze. Accumulando sensazioni, percezioni, esperienze e giudizi, riconfigurandoli nella nostra memoria, procediamo a costruirci rappresentazioni e significati complessi.

In tale ottica, nell'ambito estetico viene riservato un particolare posto all'arte proprio per il suo essere luogo privilegiato di riappropriazione e rielaborazione del senso: l'artista parte consapevolmente dalla occlusa possibilità – occlusa perché già in qualche modo determinata dai sensi, tracciata nel solco della propria corporeità – del foglio bianco per dipingere una visione nuova del mondo, che si pone a fianco ad altre visioni possibili per niente svalutandole se non nel porsi come risposta più utile e adatta alle esigenze della contemporaneità. Da qui l'unione tra arte e filosofia auspicata da Nietzsche (forse per primo), ma anche da Artaud e Deleuze.

Una delle lezioni di Freud, d'altra parte, è che le regole della società e i massimi sistemi morali influenzano la nostra capacità di rimozione, di conoscerci, di valutare le nostre pulsioni e quindi in definitiva di raggiungere la felicità; ma i nostri sistemi morali sono strettamente connessi e talvolta determinati da più ampi orizzonti di pratiche e di pensiero. L'arte e la danza, come luoghi laboratoriali e spazi protetti, possono quindi essere occasioni specifiche per riappropriarsi di se stessi e della propria capacità di azione, per riscoprire le proprie autentiche modalità relazionali, in un contesto extra quotidiano libero da giudizi, cliché e abitudini.

Per far questo, però, la danza deve riscoprirsì come pratica originaria, come linguaggio del corpo in grado di esprimere forme cariche di significati autentici e connessi all'umanità profonda e unica del soggetto. Deve quindi prendere avvio da un processo di conoscenza del proprio strumento/significato (strumento e significato nella danza coincidono) che è il corpo, ovvero il soggetto stesso; la danza deve coincidere con un processo di presa di consapevolezza del sé.

Difatti se pensiamo al linguaggio verbale e all'arte della scrittura e della produzione creativa che gli sono connesse, ci accorgiamo di valutarlo sia in riferimento alle regole formali che ne ordinano la composizione, sia come strumento di elaborazione di significati, in relazione ai contenuti espressi. Ma come trovare dei contenuti propri dell'arte del corpo e dell'azione, senza mutuarli, e quindi perdere la sovranità su questi, a una diversa arte espressiva (storicamente la danza ha servito la parola e la musica)?

I laboratori di movimento creativo negli ultimi vent'anni hanno dato evidenze circa il potenziamento del soggetto agente nella capacità di percepirci e osservarci partendo da una metodologia che coniughi l'educazione al movimento e alle regole della comunicazione non verbale all'ascolto delle proprie sensazioni, delle proprie emozioni, delle proprie difficoltà e dei propri sentimenti.

Diceva Grotowski:

«C'è anche il problema della passività creativa. È difficile da spiegare, ma l'attore deve cominciare con il non far niente. Silenzio. Silenzio pieno. Un silenzio che include anche i suoi pensieri. (...) Se c'è assoluto silenzio e se, per diversi istanti, l'attore non fa assolutamente nulla, s'instaura questo silenzio interiore e volge l'intera natura dell'attore verso le sue fonti». ^[5]

E ancora:

Agire – cioè reagire – non dirigere il processo, ma riferirlo a esperienze personali e lasciarsi condurre. Il processo deve prenderci. In questi momenti si deve essere passivi interiormente ma attivi esternamente. La formula del rassegnarsi a non fare è uno stimolo. [...] Questa passività interiore dà all'attore la possibilità di essere preso. Se si comincia troppo presto a dirigere il lavoro, allora il processo si blocca ^[6].

La danza in Occidente è divenuta mero canone imposto da un fuori non agente, da una mente astratta che si vuole solo pen-

siero, solo forma e che non sente il corpo, ma appunto lo esige adeguato alle proprie immagini perverse. Ancor prima dell'istituzione formale della danza accademica, quando la danza in Occidente diventò non più espressione di sentimento, ma modo per educare e formare il corpo forzandolo, la danza perse se stessa e ciò che come arte coreutica la caratterizzava propriamente: perse la dimensione di linguaggio corporeo che divenne forzatura immaginativa, *dover essere* dettato da un'idea astratta dell'intelletto che rifiutava la sua natura reale. Questa è ancora gran parte della danza contemporanea fatta di tecnica, di disciplina, di richieste, di forzature delle forme e delle articolazioni del corpo, ordinata da una mente astratta coreografica che ricerca immagini e che le confeziona pensando alla visione dello spettatore e ricercando nella visione il suo canone estetico. Il vissuto, il sentito, la profonda verità del corpo danzante è ciò che ne rimane escluso.

La danza del sentito, la danza della relazione con se stessi e con gli altri si oppone alla danza come divenuta in Occidente, sotto l'influenza del pensiero occidentale. Le ragazze iraniane ci insegnano oggi questa danza della libertà, mentre qui si vedono fanciulle struggersi e rovinarsi nella ricerca di un ideale di perfezione, fino ad esaurire la passione e l'amore che nutrivano per la disciplina quando non arrivano persino a perdere se stesse e il proprio senso vitale. Quando osserviamo la danza delle ragazze iraniane che con leggere giravolte lanciano il loro velo nel fuoco, non vediamo nulla di acrobatico o artificioso; le loro movenze semplici e naturali sono animate da una spinta creativa libera che coinvolge tutto il loro essere in profondità; le loro azioni sono ordinate dal loro sentito, spinte da un pensiero sociale-politico forte che orienta e rafforza la loro relazione con il mondo circostante. La danza del sentito non ricerca la perfezione delle forme, non si rifà a un modello imposto da fuori, estraneo al soggetto e alle sue dimensioni esistenziali. L'arte e la danza non possono chiudersi sui limiti del corpo, ma devono indagare e travalicare i limiti dell'anima.

La dimensione del soggetto agente e la danza come relazione: il movimento creativo

Come è noto danza e teatro sono stati storicamente contrassegnati come forme di espressione secondarie, se non addirittura compromesse moralmente, proprio perché legate specificamente alla dimensione corporea e all'idea del corpo propria del pensiero occidentale. Ne è prova che solo recentissimamente è stato riaperto il dibattito circa le loro potenzialità educative e formative e dunque circa il loro eventuale inserimento nei curricula scolastici.

D'altra parte se la storia del teatro si determina in base alla relazione/opposizione con l'elemento testuale afferente all'arte letteraria, la dignità della danza – come mero linguaggio non verbale – è in netta linea di continuità con la concezione del corporeo. La riscoperta del proprio strumento come elemento *per sé* significante e lo svincolarsi da un modello di mera ripetizione di forme sono dunque essenziali nodi su cui il mondo coreutico contemporaneo deve interrogarsi e confrontarsi.

L'essere umano appare costituito da diverse dimensioni (corporeo sensitiva, emozionale, cognitiva) e ha quindi bisogno di un sistema integrato di linguaggi per sviluppare un'autentica consapevolezza.

Il linguaggio, infatti, strutturando permette l'apprendimento e porta alla consapevolezza ciò che altrimenti evolve istintivamente rispondendo alle situazioni della vita. I diversi linguaggi devono poi integrarsi e dialogare tra loro per permettere uno sviluppo armonico ed efficace del soggetto: l'intelletto deve

ragionare sul sentito e il sentito deve rielaborare le considerazioni razionali.

Se il soggetto approfondisce ed elabora un solo linguaggio quello che si ottiene è una sclerotizzazione della potenzialità della persona: se si possono raggiungere risultati eccellenti su alcuni fronti, si produce un disequilibrio con le altre dimensioni soggettive e ciò può risultare un ostacolo per il raggiungimento di un pieno benessere.

Nel proporsi come specifico luogo di scoperta del sé, del proprio linguaggio non verbale, della capacità di azione creativa del soggetto e di rielaborazione di emozioni e sentimenti, l'educazione coreutica potrebbe assumere una valenza pedagogica universale e inclusiva: se non è il paradigma della forma che seleziona i corpi, ma la scoperta della relazione precipua tra movimento e unicità del soggetto a caratterizzare la danza, ogni corpo avrà potenzialmente qualcosa da danzare.

Citiamo a tal proposito il discorso pronunciato da Chiara Berardi in occasione dell'assegnazione del premio Ubu 2018:

«Se io, con il mio corpo disabile oggi sono qui, a ricevere un riconoscimento così prezioso, è perché qualcuno da chissà quanti anni ha iniziato lentamente a smussare gli angoli di un intero sistema. Se il mio corpo è qui è grazie a tutti i maestri che hanno scelto di accogliermi come allieva anche se questo significava adattare i loro metodi ai miei movimenti. È grazie ai registi, ai coreografi, ai curatori, ai colleghi attori e performer che hanno abbracciato la specificità della mia forma. È grazie a chi inizialmente non era d'accordo e poi ha cambiato idea.

[...] Vorrei che sempre più autori, curatori, registi e coreografi iniziassero a vedere nella variabilità della forma un potenziale e non solamente un rischio. Vorrei che si uscisse dal pensiero narrativo – naturalistico per cui uno spettacolo contenente un attore appartenente ad una qualsiasi minoranza debba necessariamente affrontare tematiche relative ad essa. Oggi desidero leggere questo premio come un'assunzione di responsabilità da parte del teatro italiano nei confronti di tutti quei corpi che per forma, identità, appartenenza, età, provenienza, genere faticano a trovare uno spazio in cui far esplodere le loro voci [7].

Ogni corpo deve partire dal sentire se stesso, le proprie modalità espressive, ogni danza deve partire dal soggetto, da ciò che egli percepisce, per trovare la forma specifica di quel soggetto. Non può esserci un coreografo o un regista che impone un proprio modello visivo, ma bisogna invece auspicare semmai a una direzione artistica che cerchi di guidare l'altro verso un sentito.

Se la parola "danza" può richiamare alla mente specifiche forme di espressione artistica connotate storicamente da rigidi modelli stilistici determinati dalla storia e dalla cultura del passato, il movimento creativo è, invece, semplicemente definito come una serie di azioni creative e consapevoli in rapporto a uno spazio; esso comprende il concetto di danza, ma amplian-



dolo verso tutti i generi e le tecniche del linguaggio non verbale, e ricerca il legame precipuo tra movenze e unicità della persona, rivalutando le diverse possibilità espressive di ciascuno. Esso diviene allora innanzitutto occasione di autentica relazione, dapprima con se stessi, con le proprie profonde verità, e poi con l'alterità del corpo dell'altro, aprendo nuove prospettive di comprensione e ridefinizione della dimensione umana.

La coscienza del proprio corpo

La consapevolezza corporea viene comunemente intesa come consapevolezza della postura del proprio corpo, delle parti del corpo e degli arti, relativamente alla loro posizione, ai loro confini, e al fatto che siano a riposo o in movimento.

La valutazione estetica che ciascuno di noi dà del proprio corpo tende a condizionare i rapporti di relazione.

Spesso quando si verifica una scissione fra i nostri pensieri e le nostre azioni, il comportamento del soggetto si frammenta, fino a trasmettere segnali contraddittori.

Il linguaggio del corpo comprende due parti. Una ha a che fare con la mimica, con l'atteggiamento e con i gesti che trasmettono messaggi e accompagnano i propri sentimenti, spesso nascosti sotto la maschera delle convenzioni; l'altra con quel profondo legame che intercorre fra il carattere e il corpo.

Parole e azioni sono soggette in larga misura al controllo volontario, cioè possono essere usate per trasmettere ciò che vogliamo che gli altri credano. Ma il corpo, nostro malgrado, parla più forte delle parole.

Il linguaggio del corpo non mente, ma parla una lingua che può essere compresa solo da un altro corpo; dunque, per poter leggere il linguaggio del corpo è indispensabile fidarsi dei propri sensi; è, cioè, indispensabile essere in contatto con il proprio corpo e avere sensibilità per le sue espressioni.

Dal punto di vista biologico l'essere umano è provvisto di "recettori a distanza" che gli permettono di valutare una situazione prima di "andarci a sbattere". Se non ci si fida dei nostri sensi, si mina la propria capacità di sentire.

Benché ovviamente sia impossibile sentire quello che un altro sente, i sentimenti e le sensazioni restano, comunque, privati e soggettivi, tuttavia per comprendere il linguaggio corporeo è indispensabile identificarsi con l'espressione corporea di un'altra persona.

Poiché tutti i corpi umani sono simili nelle espressioni fondamentali, se si assume l'espressione corporea di un'altra persona, se ne può facilmente percepire il significato.

La nozione che la propria percezione possa essere plasmata dall'azione, anche quando non eseguiamo un movimento, e che una tale percezione orientata dall'azione rappresenti un modo originale e primario di essere coinvolti col mondo circostante ha delle conseguenze sul piano fenomenologico, relative al modo in cui si fa esperienza di se stessi come sé corporei.

Il processo creativo dell'azione

Nel processo creativo di una azione il *performer* deve focalizzare la propria attenzione sul corpo: orientare la mente sul corpo e sulle sensazioni che da esso possono venire. Il corpo sorretto, sostenuto, viene accolto dalla superficie di appoggio e il *performer* deve riconoscere i confini dello spazio personale e lo spazio occupato dall'altro.

Quest'orientamento del corpo non è solo finalizzato alla conversione dall'esterno all'interno, ma è direttamente connesso all'attivazione del processo creativo; infatti, prestando il pro-

prio corpo al mondo che il *performer* trasforma il mondo in danza. La regolarità del ritmo corporeo, battito cardiaco e ritmo respiratorio, produce il proprio orientamento nel mondo inducendo una propria ricerca che si può definire spiegazione, interpretazione.

Il primo movimento che si avverte è quello dell'aria che entra ed esce dal nostro corpo che la accoglie dilatandosi e la restituisce nel movimento in equilibrio tra inspirazione ed espirazione.

Le sensazioni che ne derivano permettono di ricollocare le visioni del proprio interno e farle diventare movimento. Infatti, se l'arte e la danza sono una comunicazione fondata nel corpo, nella sua capacità intuitiva, nelle sue strutture percettive, mnemoniche e immaginative, allora la creatività si configura come una funzione passante per il corpo. Tutto ciò è importante perché qualsiasi corpo può essere creativo. Qualsiasi gesto, forma o movimento semplice può essere creativo.

Infatti, quando si esegue una forma, coincide con il formarsi nello spettatore un'immagine riconoscibile e trasforma il gesto cinestetico, espressivo per il sé, in gesto comunicativo, espressivo per l'altro. In realtà è l'io cosciente con la sua storia e le sue aspettative che traccia il gesto e fa emergere una forma. La coscienza dell'immagine prodotta dalla forma si sviluppa nello spettatore quando, ripercorrendola nella visione, recupera l'intenzione del gesto, di cui essa è la testimonianza visibile. Anche la respirazione ha un ruolo importante nel processo creativo. Quando respiriamo il risultato che si percepisce, è che inspirare crea un luogo, dilata uno spazio interno; espirare lo muove, spingendolo all'esterno. Esterno e interno si richiamano, si seguono l'un l'altro, si ricreano vicendevolmente. Non si fa altro che assecondare questo naturale trasformarsi del respiro in gesto quando si pone il corpo in azione. Il gesto non è riconducibile a un semplice prodotto di strutture anatomiche, né tantomeno a catene di eventi elementari. Il gesto intenzionale è diretto nelle cose ed esprime il proprio orientamento al mondo (Husserl); il gesto non è solo una reazione agli stimoli, ma esprime l'azione compiuta sul mondo attraverso lo specifico orientamento corporeo.

Quindi anche le ragazze iraniane danzano e sono creative in più spinte da un pensiero forte sociale politico che rafforza la relazione con il mondo circostante.

Movimento Creativo: il rapporto tra tecniche quotidiane e tecniche extra-quotidiane

Il movimento ha sempre fatto parte della vita dell'uomo: da un punto di vista antropologico è una relazione primaria ed esistenziale tra essere umano e movimento.

L'organismo umano è permanentemente in movimento, infatti, si è continuamente sottoposti a una serie di stimoli e impulsi in ogni momento della propria vita.

Inevitabilmente, quindi, l'uomo è inserito in un ritmo continuo, dal suo concepimento fino alla sua morte. Da tutto ciò se ne deduce che l'immobilità non fa parte dell'uomo e che, quindi, elemento specifico della vita è proprio il movimento, che assume un ruolo centrale nella relazione con se stessi e con gli altri. L'essere umano, infatti, entra sempre in relazione attraverso un movimento: "io incontro l'altro attraverso il movimento del mio corpo", che può manifestarsi attraverso una stretta di mano, un abbraccio, uno sguardo, un cullare, un chiamare per nome, sono movimenti e gesti quotidiani non consapevoli che definiamo "naturali" ma culturalmente determinati per l'essere umano.

La danza è considerata l'espressione artistica per eccellenza del movimento, infatti: «La danza dà bellezza, sensibilità, armonia al corpo e il corpo riguarda tutti, uomini, donne, bambini, anziani...»

La danza è un'educazione del corpo che diventa educazione dello spirito: perché è disciplina, confronto con i propri limiti, migliorarsi è qualcosa che tocca la passione e la vita»^[8].

L'azione scenica del danzatore (sentito, vitalità), invece, è costituita dall'uso di tecniche quotidiane e di tecniche extra-quotidiane – cioè delle tecniche che non rispettano l'uso abituale del corpo e pongono il soggetto in una situazione di rappresentazione – in contrapposizione tra loro.

Spesso nella cultura occidentale non è evidente e consapevole la distanza che separa le tecniche quotidiane del corpo da quelle extra-quotidiane. Infatti, le tecniche extra-quotidiane del corpo mantengono lo stesso sentito, l'identica tensione, senza cioè distaccarsi dalle tecniche quotidiane e divenire estranee a esse.

Un elemento che caratterizza il movimento artistico è la produzione e la trasmissione di energia consapevole in un determinato spazio.

L'incontro tra il proprio corpo e lo spazio produce un movimento creativo: «a fare dello spazio corporeo e dello spazio esterno un sistema unico è l'azione»^[9]. Parlare di soggetto creativo e di azione creativa in ambito espressivo significa introdurre anche un altro concetto, quello di movimento creativo.

La creatività che diventa azione è legata, in primo luogo, alla corporeità e al movimento.

Le tecniche quotidiane del corpo sono in genere caratterizzate dal principio di conseguire la massima resa del proprio gesto o movimento con il minimo impiego di energia. Le tecniche extra-quotidiane al contrario, si basano sul principio del massimo impiego di energia per un minimo risultato.

Il grande dispendio di energia in un'azione scenica non basta però a spiegare la relazione umana che s'instaura tra il danzatore e il pubblico. La relazione risulta determinata infatti anche dalla tipologia di movimento.

Esiste una differenza tra il movimento quotidiano e quello di un acrobata del circo o degli attori-danzatori di determinate forme di teatro o danza dove sono compresi maggiori virtuosismi (come la danza classica o determinati teatri orientali).

In questi casi gli acrobati, i danzatori, gli attori ci mostrano un "altro corpo", un corpo che segue tecniche assai diverse da quelle quotidiane, ma così diverse da perdere apparentemente ogni contatto con queste. Non si tratta più di tecniche extra-quotidiane, ma semplicemente di "altre tecniche". In questo caso non c'è più la tensione o quella sorta di "energia elastica" che caratterizza le tecniche extra-quotidiane quando si contrappongono alle tecniche quotidiane. In altre parole non c'è più relazione dialettica ma solo distanza: l'inaccessibilità, insomma, di un corpo virtuoso^[10].

Le tecniche quotidiane e quelle extra-quotidiane del corpo creano comunicazione e determinano la qualità della presenza scenica dell'attore-danzatore e *la caratterizzano prima ancora che l'azione scenica cominci a rappresentare qualcosa o a esprimersi (livello pre-espressivo)*; le tecniche del virtuosismo portano alla trasformazione del corpo del *performer* e producono nello spettatore solo meraviglia.

Tale affermazione non è comprensibile e accettabile per la cultura teatrale occidentale che insiste sulla rigida distinzione fra il teatro e la danza, che espone l'attore verso il mutismo del corpo, e il danzatore verso il virtuosismo. Questa distinzione non appartiene all'attore-danzatore orientale, così come a un giullare o a un comico della Commedia dell'Arte del Cinquecento.

La pre-espressività

Ogni individuo ha una propria capacità di comunicare, però non è altrettanto vero che ogni persona è sempre consapevole del suo *status* espressivo.

Quando il *performer* è in posizione eretta, non può essere mai immobile perché il corpo si serve di minuscoli movimenti con i quali sposta il proprio peso cioè basa la propria posizione su un'alterazione dell'equilibrio.

Si tratta di una serie continua di aggiustamenti con cui il peso passa incessantemente a premere ora sulla parte anteriore, ora su quella posteriore, ora sul margine destro, ora sul sinistro dei piedi. Perfino nell'immobilità più assoluta questi micro-movimenti sono presenti, a volte più ristretti, altre volte più ampi, a volte più controllati, altre meno, a seconda delle nostre condizioni fisiche, dell'età, del mestiere^[11].

Questo livello pre-espressivo del *performer* non tiene conto delle distinzioni di attore o danzatore, fra teatro o danza, appartiene al soggetto in quanto essere umano "in azione".

Ogni soggetto ha una propria pre-espressività naturale che lo caratterizza in modo particolare, anche se non è consapevole di ciò. Prenderne coscienza significa conoscere se stessi e questo implica la voglia e l'intenzione di mettersi in gioco, di andare alla ricerca e alla scoperta di sé in modo profondo.

Il concetto di pre-espressività, quindi, serve in quanto è in relazione all'attore-danzatore, che è una persona che può usare tecniche extra-quotidiane del corpo in una situazione di rappresentazione organizzata; nasce con l'individuo e lo accompagna lungo tutto il suo cammino modellandosi e trasformandosi con lui. In questo senso allora non è corretto fare riferimento all'uomo e alla pre-espressività come due realtà distinte: i due termini si coinvolgono reciprocamente.

La persona non rivela pienamente se stessa se non scopre e accresce la propria pre-espressività. Lo sviluppo della fantasia e della creatività è conseguentemente l'obiettivo principe da raggiungere per valorizzare le qualità personali dei soggetti in gioco. Quest'obiettivo è raggiungibile seguendo la formula sintetica: «pre-espressività + metodologia = sviluppo della creatività individuale»^[12].

In questa formula, all'interno della parola "metodologia" è contenuta anche l'esperienza necessaria dell'improvvisazione.

Questo strumento ha uno scopo educativo prima ancora che teatrale perché ha una forza introspettiva enorme, essendo capace di lasciar affiorare innumerevoli elementi personali (emozioni, ricordi, intuizioni, sensazioni) altrimenti nascosti e sommersi, che influenzano la personalità e l'azione del soggetto.

Il movimento non nasce solamente da un bisogno materiale o da un atto di volontà, né si esaurisce nell'apparato locomotore dell'umano: esso si collega anche alla sfera emozionale. Infatti, il *performer* deve danzare nel corpo prima che con il corpo: la propria energia vitale non corrisponde necessariamente a dei movimenti nello spazio. Questo è il principio che determina la propria presenza scenica.

Proprio per questo, il movimento creativo nasce sia dal rapporto del soggetto con le arti espressive sia da un'analisi ad ampio raggio dell'uomo e del suo esistere, che intreccia connessioni tra corpo ed espressione, tra corpo-movimento e creatività.

Movimento Creativo e le Neuroscienze: il laboratorio delle relazioni

Quando un soggetto osserva un corpo in movimento la sua mente attiva un principio di riconoscimento e di sollecitazione tramite il quale inizia a imitare e a ricombinare le informazioni ricevute grazie ai neuroni specchio. Pensiero e azione, quindi, sono, di fatto, interconnessi:

Il movimento, difatti, costituisce lo strumento che più si avvicina a un sesto senso. Nel cervello, infatti, è insita la capacità di anticipare ciò che sta per accadere nello spazio che ci circonda. «...la percezione non è solamente un'interpretazione dei messaggi sensoriali: essa è condizionata dall'azione, è una sua simulazione interna, è giudizio, è anticipazione delle conseguenze dell'azione». Prima di muoversi e di compiere un'azione, il cervello calcola la posizione del proprio corpo, compie operazioni di relazione con lo spazio intorno e si confronta con le circostanze, dimostrandosi molto più simile ad un simulatore che ad un calcolatore che utilizza i movimenti di un corpo nello spazio per elaborare un modello stabile della realtà, in equilibrio tra i sensi e i pensieri, cioè quei software che noi usiamo per dare una spiegazione alle sensazioni [13].

Il movimento creativo attiva una pluralità di meccanismi fisiologici che coinvolgono tutto l'organismo a partire dai neuroni a specchio, che sono quelle cellule del cervello che entrano in azione quando si vede un soggetto compiere un'azione e che permettono di capire cosa sta facendo.

Questo meccanismo funziona sempre, anche se non ce ne rendiamo conto; ne deriva, quindi, che percezione, azione e cognizione, tradizionalmente considerate distinte, siano in realtà strettamente correlate. Per questo si può affermare che qualsiasi atto motorio è, in realtà, un atto mentale, per cui il sistema motorio per le neuroscienze non è solo un esecutore passivo, ma è predisposto ad attivarsi per comprendere l'intenzione di chi agisce: il pensiero, la conoscenza, la memoria, le emozioni sono collegati al comportamento motorio.

A tale proposito Vittorio Gallese afferma:

I neuroni specchio esemplificano un meccanismo neuronale che mette in relazione le azioni eseguite da altri con il repertorio motorio dell'osservatore. L'osservazione di un'azione induce nell'osservatore l'automatica simulazione di quell'azione. Questo meccanismo consente una forma implicita e diretta di comprensione delle azioni altrui. [...]

Ogni volta che osserviamo le azioni altrui il nostro sistema motorio «risuona» assieme a quello dell'agente osservato. [...]

Le ricerche condotte nell'ultimo decennio hanno inoltre dimostrato che il meccanismo di rispecchiamento non è confinato al dominio delle azioni, ma attiene anche al dominio delle emozioni e delle sensazioni [14].

Il sistema dei neuroni a specchio permette al soggetto, attraverso il movimento e il corpo, in modo immediato, di capire le intenzioni altrui, ma anche di leggere e di entrare in contatto – di sentire – emozioni e stati sentimentali.

Tutto questo è di straordinaria importanza se si tiene conto del fatto che il sistema dei neuroni a specchio si modifica e cresce con l'apprendimento, il che dimostra «il ruolo decisivo della conoscenza motoria per la comprensione del significato delle azioni altrui» [15].

Si può riassumere che nel cervello dell'osservatore si attiva, alla vista di un'azione, una modellazione anticipatoria e predittiva dell'azione perché ogni persona possiede dentro di sé l'atto, come atto potenziale. Il sistema motorio, attraverso i neuroni a specchio, non è solo in grado di riprodurre i movimenti che osserva, ma agisce anche empaticamente, cioè ha



la capacità di percepire emotivamente cosa quel movimento sta provocando al soggetto che lo produce.

La scoperta dei neuroni specchio apre nuove prospettive di ricerca sul sistema motorio e il movimento creativo. Inoltre le neuroscienze hanno fornito agli studi teatrali diversi strumenti di analisi dell'evento performativo e del rapporto tra attore e spettatore. Lo studio dei neuroni specchio, dunque, offre un quadro teorico e sperimentale unitario della costruzione dell'azione scenica e delle sue capacità di stabilire relazioni umane.

Ogni azione fisica messa in scena dall'attore-danzatore è un atto motorio intenzionale e motivato, diretto a uno scopo ben preciso; tale azione è immediatamente letta dallo spettatore e gli permette di capire il senso della *performance* cui sta assistendo. L'atto performativo diventa un atto comunicativo *tout court* all'interno dello spazio scenico, si carica di un significato che ha valore universale e che non ha bisogno di nessuna elaborazione semiologica.

L'Educazione alla Teatralità: il laboratorio delle emozioni

L'esperienza di movimento creativo, in quanto attività formativa, stimola le diverse forme di apprendimento, indirizzando le energie creative del soggetto verso la consapevole costruzione di conoscenze. Questo processo non si limita a un lavoro individuale della persona, ma concerne anche la dimensione relazionale e sociale; innanzitutto perché il laboratorio è un lavoro individuale in un lavoro di gruppo e stimola la persona a vivere in modo rinnovato la propria socialità entrando in relazione attraverso il corpo e il movimento, quindi il laboratorio di movimento creativo, attraverso l'uso del linguaggio del corpo si configura come "laboratorio delle relazioni".

L'Educazione alla Teatralità, nello studio dell'atto creativo e della sua concretizzazione nel movimento creativo, si configura come una disciplina umana che comunica attraverso le sue prassi una precisa concezione dell'uomo e del suo esistere. Essa prende in considerazione e verifica i processi neurologici e fisiologici che governano la sfera corporea dell'umano.

La creatività rimanda a un'attività produttiva che, però, non si declina solo nell'originalità (l'invenzione d'idee o espressioni nuove), ma anche nella rielaborazione di elementi già esistenti. Il soggetto, attraverso la creatività, trasforma gli stimoli provenienti dall'esterno componendoli in un'unicità nuova perché personale. L'atto creativo è provocato sempre dall'incontro tra uno stimolo proveniente dall'esterno e un proprio stato di coscienza. Attraverso la creatività, il soggetto fa fronte in modo personale alle sollecitazioni provenienti dall'ambiente e si adatta ad esso modificandolo secondo le sue necessità. La creatività presuppone un modo costruttivo di porsi di fronte

alla realtà e la capacità di accogliere l'esperienza per poi rompere gli schemi intervenendo sulla realtà. Inoltre con la creatività vengono recuperate nella memoria le varie esperienze cumulate, combinate tra loro e utilizzate in modo coerente alla situazione.

La pratica del movimento creativo quindi può essere un utile strumento per accrescere e incidere sulle capacità cognitive e di apprendimento della persona.

La relazione tra corpo, creatività, movimento ed espressione ruota intorno alla sfera emozionale. Il laboratorio, allora, si configura anche come laboratorio delle emozioni.

L'emozione costituisce una delle esperienze più significative che accompagna l'individuo lungo tutto l'arco della sua esistenza. Essa può essere considerata «*un costrutto psicologico nel quale intervengono diverse componenti: cognitiva, fisiologica, espressivo-motoria, motivazionale e soggettiva*»^[16]. Questi aspetti sono interdipendenti tra loro e contribuiscono a determinare l'esperienza emozionale. L'emozione – «*esperienza individuale in una dimensione sociale*»^[17] – è un'esperienza complessa e multidimensionale, in grado di mediare il rapporto con gli eventi ambientali e le risposte comportamentali dell'individuo.

Il soggetto tenta, di volta in volta, di regolare la propria emotività adottando strategie capaci di far corrispondere l'esperienza emozionale e la sua manifestazione esterna alle situazioni e alle norme socio-culturali:

le emozioni sono dunque una forma di linguaggio, sia pure di un tipo tutto particolare: all'inizio biologicamente e non culturalmente strutturato e auto semantico, cioè costruito da segnali che sono il loro stesso significato o fanno parte del loro stesso significato^[18].

L'unico modo per comprendere gli aspetti riguardanti una certa emozione è sperimentarla e prenderne coscienza.

Le emozioni hanno una funzione comunicativa, sia all'interno sia all'esterno. Ma perché dovremmo essere consci dei nostri sentimenti? A questa domanda possiamo dare una risposta parziale, ma importante: la coscienza è la radice del nostro comportamento volontario, intenzionale, e dipende da un modello del sé. Le emozioni possono influire sul comportamento volontario solamente se siamo consapevoli di esse e delle loro cause. Così, possiamo riflettere sul corso di un'azione, sapendo di poter agire intenzionalmente. Questa capacità autocosciente può aiutare a guidare le nostre risposte a quegli eventi importanti che sollecitano modalità emozionali^[19].

L'esperienza del provare emozioni non è una scelta dell'individuo: l'emozione accade nel mondo psichico della persona su sollecitazione di un fatto esterno a esso, ma anche per dinamiche tutte interiori non facilmente riconoscibili.

L'emozione va considerata un costrutto psicologico nel quale intervengono diverse componenti, una componente cognitiva finalizzata alla valutazione della situazione-stimolo che provoca l'emozione; una componente di attivazione fisiologica determinata dall'intervento del sistema neurovegetativo; una componente espressivo-motoria; una componente motivazionale, relativa alle intenzioni e alla tendenza ad agire/reagire; una componente soggettiva consistente nel sentimento provato dall'individuo. Tutte le componenti sono interdipendenti tra loro e partecipano a determinare l'esperienza emozionale^[20].

L'arte, in ogni sua manifestazione, s'inscrive in questo complesso panorama diventando un mezzo principe per il riconoscimento e la gestione delle emozioni e un'occasione privilegiata per l'espressione della propria interiorità umana.

L'Educazione alla Teatralità, attraverso il laboratorio delle emozioni, conduce l'individuo a prendere contatto con il proprio mondo emozionale per descriverlo e comunicarlo con un linguaggio comprensibile agli altri.

Saper vivere, esprimere e raccontare le proprie emozioni è un enorme vantaggio sia per le funzioni cognitive (intelligenza emotiva) sia come risorsa fondamentale per la costruzione di relazioni umane autentiche e positive.

Lo stato di salute e il benessere individuale dipendono in gran parte dal controllo e dalla regolazione delle emozioni. La capacità di controllare, esprimere, vivere e sentire le emozioni è una qualità che non tutte le persone possiedono in eguale misura e che, in talune circostanze, può essere particolarmente importante sviluppare o acquisire. Si è parlato a tale proposito di "intelligenza emotiva".

Questo termine, sottolinea l'esistenza, tra i vari fattori che costituiscono l'intelligenza umana, di un'abilità emotiva che permette a molti individui di sapersi muovere con successo, di vivere meglio e, spesso, più a lungo. Gli ambiti in cui sostanzialmente questa abilità emotiva si esplica riguardano:

1. la conoscenza delle proprie emozioni, ovvero la capacità di essere autoconsapevoli dei propri vissuti emotivi e di sapersi osservare;
2. il controllo e la regolazione delle proprie emozioni (appropriatezza nell'espressione e nel vissuto emotivo, evitare il cosiddetto "sequestro emotivo" ovvero di essere dominati dalle emozioni);

3. la capacità di sapersi motivare (predisposizione di piani e scopi, capacità di tollerare le frustrazioni e di posporre le gratificazioni);

4. il riconoscimento dell'emozione altrui (empatia);

5. la gestione delle relazioni sociali tra individui e nel gruppo (capacità di leadership, negoziazione ecc.)^[21]

È fondamentale che il linguaggio del corpo partecipi in maniera decisiva alla regolazione dell'intensità dell'emozione, poiché la risposta emozionale è primariamente definita a livello fisiologico. Le emozioni sono sempre accompagnate da sensazioni corporee e da comportamenti espressivi.

Il laboratorio di movimento creativo consente di mettere in moto le proprie risorse in modo da riuscire a percepire e ad affrontare nodi emozionali, conflitti interiori, blocchi comunicativi. Lo spazio del laboratorio «luogo dei possibili, senza giudizio» diviene strumento per imparare a gestire emozioni, per proiettarle al di fuori di se stessi, controllarle, viverle, poterle condividere e imparare a gestirle.

**LUCIA MONTANI
GAETANO OLIVA**

NOTE

[1] Cfr. G. Debord, *La società dello spettacolo*, Milano, Baldini&Castoldi, 2021

[2] Cfr. A. Mbembe, *Emergere dalla lunga notte*, Milano, Meltemi editore, 2018

[3] U. Volli, *Il corpo della danza*, Rovereto (TN), Osiride, 2001, pp. 9-10

[4] Ci si riferisce in particolare a F. Nietzsche e A. Artaud. Per i riferimenti diretti alla danza si vedano: F. Nietzsche, *Così parlò Zarathustra*, Milano, Adelphi, 1976 e A. Artaud, *Per farla finita col giudizio di dio*, Roma, Stampa alternativa, 2000

[5] Opere e sentieri II. Jerzy Grotowski testi 1968 – 1998, a cura di Antonio Attisani e Mario Biagini, Bulzoni Editore, Roma, 2007, p. 18

[6] Ivi, p. 15

[7] <https://invisibili.corriere.it/2019/01/09/il-corpo-di-chiara-bersani-come-quello-di-un-astronauta-nella-galassia-del-teatro/>

[8] R. Bolle, *Vivo per ballare ma rimpingo amici e libertà*, in «*La Repubblica*», giovedì 4 gennaio 2018, p. 38

[9] U. Galiberti, *Il corpo*, Milano, Feltrinelli, 2003, p.139

[10] E. Barba, N. Savarese, *L'arte segreta dell'attore. Un dizionario di antropologia teatrale*, Lecce, Argo, 1998, p.8

[11] Ivi, p. 9

[12] G. Oliva, *Il Laboratorio Teatrale*, Milano, LED, 1999, p.89

[13] F. Gomez Paloma (a cura di), *Corporéità, didattica e apprendimento. Le nuove neuroscienze dell'educazione*, Salerno, Edisud Salerno, 2009, p. 130

[14] V. Galles, *Corpo e azione nell'esperienza estetica. Una prospettiva neuroscientifica* in U. Morelli, *Mente e bellezza. Arte, creatività e innovazione*, Torino, Umberto Allemandi Editore, 2010, pp. 247-248

[15] V. Galles, *Corpo e azione nell'esperienza estetica. Una prospettiva neuroscientifica* in U. Morelli, *Mente e bellezza. Arte, creatività e innovazione*, Torino, Umberto Allemandi Editore, 2010, pp. 247-248

[16] R. Di Rago (a cura di), *Emozionalità e teatro. Di pancia, di cuore, di testa*, Milano, Franco Angeli, 2008, p. 77

[17] L. Camaiora, P. Di Blasio, *Psicologia dello sviluppo*, Bologna, Il Mulino, 2007, p. 203

[18] V. D'Urso, R. Trentin (a cura di), *Psicologia delle emozioni*, Bologna, Il Mulino, 1990, pp. 93-94