

Franca Zagatti

Le parole per dirsi: verso un lessico condiviso della danza di comunità

Ho subito accolto con curiosità e interesse la proposta ricevuta dal comitato scientifico di « Danza e ricerca. Laboratorio di studi, scritture, visioni» di avviare alcune riflessioni attorno alle parole più frequentemente utilizzate all'interno delle varie esperienze di danza di comunità in territorio italiano. Penso che compiere un lavoro d'individuazione semantica in un'area di azioni e pratiche così vivace e in divenire, possa avere lo scopo, non tanto di perseguire e precisare il lessico usato in senso omologante, quanto piuttosto di constatarne la congruenza rispetto all'impianto valoriale cui fa riferimento. Le parole, si sa, sono spesso ingannatrici, soprattutto quando vengono usate per consuetudine e senza la necessaria riflessione sul loro significato più vero. Eppure ogni parola ha in sé l'origine dell'azione mentale (e motoria) che l'ha prodotta e sceglierla e utilizzarla significa compiere un atto di approssimazione e identificazione con un pensiero vivo e attuabile. Ho cercato perciò di selezionare e analizzare una serie di termini che abitualmente vengono usati all'interno di incontri, scambi, eventi, narrazioni e presentazioni e di elencarli offrendone un'analisi informata non solo dalla mia personale visione e applicazione della danza di comunità, ma anche dall'ampio scenario di azioni, pratiche ed esperienze conosciute direttamente e indirettamente.

Mi sono chiesta se fosse il caso di iniziare l'elenco partendo da una parola (forse proprio "comunità") per proseguire poi per associazione d'idee, o se preferire piuttosto l'ordine alfabetico, più lineare e oggettivo, ma meno scorrevole alla lettura... e ho optato per questa seconda opzione, perché mi ha aiutata a mantenere più saldo il legame con i singoli termini.

Mi scuso perciò in anticipo col lettore che probabilmente sarà costretto a spostarsi fra le varie parole dell'elenco per completare concetti o ritrovare il filo dei ragionamenti. Mi scuso anche per una certa ripetitività di affermazioni e principi che inevitabilmente tornano in questo scritto proprio in virtù di un'elencazione che non segue una concatenazione di senso, ma l'impianto frammentario dei

glossari. Le parole che ho scelto non hanno certo la pretesa di esaurire l'elenco, sono quelle più usate e comuni e, proprio per questo, quelle che più incalzano a una continua verifica di coerenza coi temi e i valori cui rimandano. La lista è aperta, altre parole potranno essere aggiunte, da me o da altri, perché i glossari sono strumenti vivi e la loro funzione è quella di archivio mobile.

Ecco, per ora, le parole commentate in ordine alfabetico: *appartenenza, committente, comunità, condivisione, danza di comunità, fuori, inclusione, operatore, pratiche, presenza, prodotto, progetto, spettatore, trasformazione.*

Appartenenza

“Risvegliare il senso di appartenenza”, “Rispondere a un bisogno di appartenenza”, “Identificare i valori comuni di appartenenza”, “Promuovere il senso di appartenenza sociale e comunitaria”, sono intenti che ritornano, con varie modulazioni, in ogni progetto di danza di comunità. Proviamo a ragionare su questa parola. *Appartenenza*. Il senso di appartenenza può oggi essere vissuto in maniera duplice e contrastante: da un lato può rispondere a un bisogno d'identità collettiva, che spinge a sentirsi parte di un insieme complesso (geografico, storico, sociale) nel quale riconoscersi e col quale interagire. Ma può essere percepito anche come bisogno di sicurezza e di difesa verso o contro qualcuno, come bisogno aggregante e omologante che può innescare pericolose derive integraliste e nazionaliste.

C'è stato uno studioso, Abraham Maslow¹, che ha identificato una “piramide dei bisogni umani” (nota come “piramide di Maslow”), una struttura progressiva di necessità e motivazioni tesa ad analizzare e illustrare lo sviluppo delle fasi che portano al raggiungimento del pieno potenziale di ogni individuo. Lo studio si basa su una scala di necessità progressive, il passaggio da un gradino a quello successivo avviene solo se lo stadio inferiore è stato soddisfatto. Alla base della piramide troviamo i bisogni fondamentali: fisiologici, come la respirazione, il nutrimento, il sonno ecc. Il secondo scalino è rappresentato dal bisogno di sicurezza espresso da una casa, una famiglia, un lavoro, la salute ecc. Al vertice della piramide sono posizionati i valori spirituali e psicologici, ma nel passaggio fra i primi due stadi identificati come valori “primari” e i successivi quattro identificati come “secondari”, troviamo al primo posto il senso di appartenenza. Sembrerebbe perciò che subito dopo, e solo dopo, aver soddisfatto i bisogni fondamentali legati alla quotidianità del vivere, la prima necessità sia quella di riconoscersi in un gruppo di altri esseri umani con i quali si condividono “appartenenze” di vario tipo. Sicuramente questa normale raffigurazione dell'evoluzione della vita personale e sociale di ogni individuo ha funzionato per molti secoli, ma oggi, per dirla alla Bauman², siamo passati dalla fase “solida” a quella “liquida” e i valori sociali percepiti come fondanti e stabili, appaiono sempre più temporanei

1. Abraham Harold Maslow, *Motivazione e personalità*, Armando, Roma 1973 (ed. or. 1954).

2. Zigmunt Bauman, *Modus vivendi. Inferno e utopia del mondo liquido*, Laterza, Roma-Bari 2007.

e transitori. L'incertezza globale provoca disagio esistenziale e comporta una solitudine generalizzata che lascia ogni individuo orfano di vita condivisa. La danza di comunità ha intercettato questo bisogno e ha regalato spesso risposte inaspettate e inattese ai partecipanti. Mi spiego meglio: ogni proposta di danza di comunità ha, in genere, degli obiettivi specifici e legati al contesto in cui viene promosso, che vengono sottoscritti nel progetto che si è soliti scrivere per poter avviare (anche in termini economici) l'intervento. Il progetto, come verrà meglio analizzato alla voce cui fa riferimento, può avere diverse versioni, quella che viene preparata per i partecipanti in genere viene adattata e semplificata: lo scopo è, di fatto, quello di coinvolgere il maggior numero di persone. E in genere il senso di appartenenza non è certo segnalato fra i primi obiettivi. Per esperienza personale il bisogno di appartenenza non emerge quasi mai fra le motivazioni che spingono delle persone o dei gruppi familiari a scegliere di partecipare a una proposta di danza di comunità, anzi, in generale, pensare di dover appartenere a un gruppo che va formandosi, spaventa i più. È molto più diffuso segnalare, fra i motivi che hanno spinto o che possono motivare ad aderire al progetto, il bisogno di fare un'esperienza nuova, il bisogno di ritagliarsi un tempo proprio fra le mille incombenze quotidiane, il bisogno di fare un'esperienza artistica, di esprimersi, divertirsi, star bene. E poi cosa succede? Succede che attraverso la pratica del fare insieme, le narrazioni dei corpi s'incontrano e le parole s'intrecciano riallacciando fili, rivelando collegamenti legati al territorio e alle storie dei luoghi, riannodando e ricreando nuove *appartenenze*. E così un gruppo di sconosciuti, attraverso la danza, attraverso ritualità condivise, grazie alla prova esaltante dell'andare in scena, ma non solo, si ritrova a sentirsi parte di una storia che già c'era e che si era forse dimenticata, di una storia che è nel presente e nel futuro, in una nuova dimensione del raccontarsi e dell'incontrare gli altri. Ci si sente a casa, come da tempo non succedeva più di sentirsi con gli altri, si scopre con gioia che stare assieme ha un senso legato al bisogno di vedere, nello stesso momento, quel mondo di pensieri e movimento che, insieme, si sta creando ogni volta che ci si incontra. Si sente di appartenere a un gruppo, a una comunità, a un pensiero, a una visione, a un luogo.

Committente

Le esperienze di danza di comunità partono in genere dalla richiesta di un committente che quasi mai coincide con gli utenti finali: è difficile cioè che la richiesta provenga direttamente dal basso, ovvero da un gruppo di persone che, interrogandosi sui propri bisogni e necessità, identifica l'esperienza del danzare come una soluzione. Più spesso è una terza parte, ovvero un committente, a mettere in contatto un gruppo e i suoi bisogni con un operatore o un'agenzia di danza di comunità. Può essere una scuola, un ente pubblico, una biblioteca, un festival di danza, un centro sociale, una casa di riposo, può essere anche una scuola di danza, quando è intesa come agenzia formativa attenta ai bisogni sociali. Insomma, c'è qualcuno che attiva una richiesta, un mandato progettuale attorno al quale un gruppo

di persone proverà a definire obiettivi e declinare pratiche. In genere, purtroppo, quello che dovrebbe essere un atto sinergico, capace di attivare un intervento sistemico che inizia e continua assieme nella consapevolezza dell'importanza dei reciproci ruoli, si ferma all'identificazione di un operatore al quale si demanda in toto il compito di trovare soluzioni e strategie. Questo può creare dei vuoti di raccordo con il contesto, sia in fase di progettazione, sia durante la realizzazione, sia nella fase del "dopo" o dell'eventuale continuazione del progetto. È evidente che qualsiasi progetto di danza di comunità si lega al contesto in cui viene attivato e che è principalmente conosciuto dal committente, sta, perciò, a lui identificare i gruppi o convocare e coinvolgere le persone, organizzare il lavoro in maniera tale da promuovere una ricaduta produttiva all'interno della comunità di riferimento e operare per fare in modo di dare una continuità alle esperienze. Non è sempre così, come racconta Mimmo Sorrentino, operatore e regista di teatro di comunità (nella sua accezione: "teatro partecipato"):

Spesso accade che il progetto riesca a raggiungere i suoi obiettivi iniziali. Nel caso della scuola, ad esempio, si riesce a motivare gli studenti, a farli esprimere. E tutti restano meravigliati che ragazzi, che non hanno nessun interesse per la scuola e hanno atteggiamenti al limite del bullismo, studino, collaborino, si prendano delle responsabilità. A quel punto, perché vi sia un reale cambiamento e perché gli studenti vivano il teatro come un'attività legata alla scuola, al mondo adulto e non come qualcosa di estraneo ad esso, diventa necessario agire sulle altre persone che compongono questa relazione, ossia i docenti. Ma i docenti, i dirigenti, gli amministratori, raramente sono disposti a pensare che il reale cambiamento delle strutture in cui operano passi anche attraverso di loro. Fanno fatica a riconoscere di essere dentro una logica sistemica. Pensano che il cambiamento riguardi solo i loro utenti. Ecco perché, dopo essere riusciti a coinvolgere gli utenti, a raggiungere gli obiettivi, non è detto che si continui a lavorare, perché le organizzazioni di solito hanno molta paura del cambiamento, almeno per quello che riguarda la mia esperienza³.

Che è anche la mia. Difficile, ma non impossibile, entrare realmente in una logica sistemica e creare rapporti di collaborazione fra i diversi attori sociali. In alcuni casi succede e allora si viene a creare un rapporto equilibrato e sintonico, non solo nel momento di avvio, ma anche durante il lavoro e nella fase di verifica e rilancio progettuale dell'esperienza. In altri il rapporto di collaborazione sfuma in un rapporto di delega, l'ascolto è distratto, la partecipazione frettolosa e superficiale. Purtroppo la dimensione della precarietà che investe tutta l'area della danza di comunità, non sempre permette agli operatori di lavorare nella tutela di una logica partecipata degli interventi, e non sempre il "committente" riesce a cogliere il valore di una proposta che, per germogliare e crescere in maniera duratura, ha bisogno di radicarsi con vigore nel terreno in cui la semina è avvenuta.

Comunità

Per un certo periodo, il termine "comunità" in ambito di azioni rivolte al sociale ha da noi avuto un'accezione sbilanciata verso la problematicità, indicando prevalentemente luoghi di disagio, gruppi

3. Mimmo Sorrentino, *Teatro partecipato*, Titivillus, Corazzano 2009, p. 25.

di recupero e guarigione. Attualmente invece, quando si parla di comunità il pensiero corre con più facilità ad un insieme di individui che, in modo più o meno esplicito e dichiarato, hanno un “qualcosa in comune” che è variamente declinato, sia esso un luogo, uno scopo, una peculiarità culturale, una condizione o una pratica. In virtù di tale condivisione, i soggetti appartenenti a una comunità sembrano caratterizzati da un certo grado di omogeneità e di riconoscimento reciproco.

Nella danza di comunità, anche quando ci si rivolge a gruppi di persone che già fanno parte di una stessa comunità – perché vivono nello stesso territorio, frequentano la stessa scuola o appartengono a un particolare gruppo etnico – il senso di condivisione e di appartenenza va per me inevitabilmente sempre ricostruito attorno all’esperienza condivisa dei corpi, che vengono riattivati e accompagnati oltre la loro abitudinaria funzione per riscoprirsi in una dimensione nuova e vitale. Più e meglio di ogni altra esperienza, la danza è capace di catapultare chiunque in un particolare stato di coscienza che coinvolge insieme emozioni, sensi e cognizione e diventa esperienza appagante e positiva dotata d’immediatezza, focalizzata sull’azione del momento ma al contempo aperta alla rielaborazione del vissuto collettivo. Nella danza l’atto motorio ha in sé la possibilità di diventare sia azione, sia coscienza di quella azione: non solo il mio fare è valorizzato dal fare degli altri e la mia danza vive della danza che gli altri compiono attorno a me, ma nell’esprimere le proprie sensazioni ognuno dispiega ampie dimensioni esperienziali, interiori, affettive, immaginative, che possono diventare specchio riflettente per il vissuto inespresso di altri. *«Quello fra danza e comunità appare allora, al di là del felice accostamento lessicale, come un binomio di tipo elettivo capace di prefigurare e rimandare ad una unione fortunata e tutt’altro che fittizia destinata ad esaltare nella reciprocità i rispettivi valori sottostanti»*⁴.

Condivisione

Per chi danza, la condivisione è implicita nell’atto stesso del danzare, non serve esplicitarla, non va dichiarata, fa parte del gesto che si offre, della pelle che entra in contatto, del peso che si cede, dello spazio che si usa. Difficile sentirsi isolati mentre si danza, arduo opporsi alla compartecipazione di emozioni, pensieri, stati d’animo. Anche quando la danza è un atto solitario, meditativo e di ricerca dentro di sé, il desiderio di trasmettere qualcosa a qualcuno rimane il motore silenzioso di ogni atto. Eppure nella danza di comunità la parola “condivisione” viene ripetuta e indicata a gran voce, quasi fosse una condizione imprescindibile, ma allo stesso tempo non nota, che, per questo, necessita di essere segnalata, richiamata, preannunciata. Perché? Perché il corpo non istruito, il corpo quotidiano, il corpo dell’amatore, del non-danzatore (comunque lo si voglia chiamare) non conosce l’esperienza della condivisione attraverso il movimento. Conosce perfettamente la parola “condivisione” che usa

4. Franca Zagatti, *Persone che danzano. Spazi, tempi, modi per una danza di comunità*, MPE, Mousikè Progetti Educativi, Granarolo dell’Emilia 2012, p. 65.

giornalmente sui *social*, in quanto è normale “condividere” con un tasto qualsiasi cosa succeda: dal viaggio al piatto appena preparato, dal cane che salta al figlio che nuota, dal vestito da indossare al divano da vendere. “Condividere”, oggi, significa far sapere agli altri che cosa sto facendo, ma a distanza e senza contatto diretto. Nella danza di comunità la condivisione è invece un fatto concreto, un’esperienza che passa attraverso il respiro, i gesti, il tocco, il movimento, è la scoperta del sentirsi rispecchiati e accolti da un gruppo di persone con le quali ci si ritrova a ricercare un comune ritmo e un comune sguardo. Non si è più abituati ad appoggiarsi, fisicamente, agli altri, a prendere per mano un estraneo, a sostenersi, è insolito anche ritrovarsi a far partecipi gli altri di cosa si è provato, di cosa si è sentito, cercando quelle parole asciutte e sensibili che il fare motorio ci suggerisce e lascia emergere. La pratica dell’incontro e dell’ascolto, della ripetizione e dell’improvvisazione, abitua alla condivisione, che piano piano diventa, per tutti, un concetto implicito e intrecciato con l’atto stesso del danzare e apre al desiderio di offrirsi allo sguardo degli altri per testimoniare e affermare, con l’orgoglio e la gioia del neofita, il senso profondo di un’esperienza che ha lasciato un segno di cambiamento e di meravigliato stupore nella propria vita. In questo modo si chiude il ciclo produttivo della condivisione che si sposta dal singolo al gruppo e dal gruppo alla comunità.

Danza di comunità

Definire la danza di comunità non è semplice. Le applicazioni, le esperienze, gli eventi che si possono fare rientrano sotto questa espressione sono veramente tanti e inevitabilmente la definizione scivola in maniera flessibile e all’interno di confini non sempre certi. Come riportato da Diane Amans, già nel 1996 il Dipartimento di Dance Studies dell’Università del Surrey organizzò un convegno intitolato *Current Issue in Community Dance*, durante il quale Linda Jasper, direttrice di *Youth Dance England*, sostenne che: «The definition of Community Dance is an ongoing debate because of the apparent diversity of practice in the field: how is it possible to define something that by its very essence is individual to different geographical areas, funding structures, populations and aspirations of practitioners?»⁵. Ed è proprio un operatore, che, all’interno del dibattito, dichiara che la danza di comunità potrebbe avere a che fare col: «creating pieces of work that break the stereotypes of what dance is and what dancers are, it can be about performing dance in non traditional places. It can be anything that we, the community, want to be»⁶.

Aggiungerei inoltre che utilizzare un’etichetta, riconoscersi in un’area di riferimento stilistico è, da sempre, per molti artisti scomodo e in qualche modo riduttivo della propria identità, mentre è spesso

5. Diane Amans, *Community Dance. What’s that?*, in Id. (a cura di), *An introduction to Community Dance Practice*, Palgrave Macmillan, Hampshire 2008, p. 5.

6. *Ivi*, p. 4.

sentito come una necessità da parte di operatori ed educatori che operano nel sociale. E così, paradossalmente, può succedere di assistere a spettacoli che non si definiscono di danza di comunità, ma che sarebbe invece giusto inserire sotto l'orizzonte artistico-procedurale-estetico della danza di comunità, e a proposte di danza di comunità che forse andrebbero ricondotte ad altri ambiti (educativi, terapeutici, olistici...). Di fatto non basta la presenza di persone "comuni" che pur senza una preparazione specifica danzano su un palco, nella strada o in un centro sociale, per definire quell'avvenimento come danza di comunità. Serve piuttosto, da parte di chi mette in atto un progetto, la conoscenza e la volontà di adesione ad alcuni valori di riferimento vincolanti e instradanti, che sono relativi a un'etica di comportamento e a una visione artistica aperta alla partecipazione e all'inclusione di ogni individuo.

Pur nella consapevolezza della farraginosità del compito, vorrei comunque provare a offrire una mia personale e sintetica definizione di danza di comunità.

La danza di comunità si realizza a contatto e nella relazione con le persone, i gruppi e i luoghi. Si occupa della crescita umana ed espressiva, del benessere psicofisico e della integrazione sociale di ogni individuo, che promuove attraverso pratiche di ascolto, ricerca e formazione del corpo e del movimento danzato.

Le sue applicazioni si attuano in vari contesti: educativi e sociali (scuole, ospedali, case di riposo, centri sociali, quartieri, periferie, carceri...), comunitari (gruppi multiculturali, migranti, rifugiati, disabili, tossicodipendenti...) o artistico – culturali (teatri, festival, centri culturali, biblioteche, musei, scuole di danza...). La danza di comunità è orientata alla creazione e promozione di azioni culturali e artistiche, che possono trovare forma e compimento in spettacoli e performance così come nella realizzazione di seminari, laboratori, eventi, incontri, feste, rituali collettivi.

La maggioranza di queste proposte viene ideata e condotta da artisti, performer, danzeducatori[®] 7, professionisti della danza accomunati da modalità progettuali specifiche basate su competenze sia di tipo artistico, sia pedagogico-sociali, che vengono integrate da capacità di progettazione partecipata con enti, associazioni, municipalità e realtà sociali e comunitarie.

Fuori

Nella grammatica italiana "fuori" è un avverbio di luogo, un concetto topologico che va in coppia con "dentro". Nella danza di comunità la parola "fuori" diventa un tema fondante, che viene declinato in maniera ricorrente e sfaccettata a seconda dei progetti e delle realtà.

7. Danzeducatore[®] è la definizione del profilo di uscita ottenuto al termine del "Corso per danzeducatore[®]" diretto da Franca Zagatti presso il Centro Mousikè di Bologna a partire dal 1999; il termine è diffuso e affermato sul territorio nazionale, è un marchio registrato con un elenco pubblico aggiornato per regione dei singoli operatori autorizzati. Il danzeducatore[®] è una figura professionale specializzata nella progettazione e conduzione di attività di danza nel contesto scolastico e di comunità, agisce con finalità educative, formative, socializzanti e artistiche.

Non a caso una delle prime ragioni e forse la più evidente motivazione che ha dato vita al fenomeno della danza di comunità è stato, negli anni '60 in Gran Bretagna, il bisogno di fare uscire la danza dai luoghi deputati a rappresentarla e insegnarla⁸ e la volontà di andare “fuori” a incontrare le persone. Questa è una delle principali chiavi interpretative di tutto l'orizzonte di etiche ed estetiche che hanno fatto e fanno da sfondo alla danza di comunità, compresa quella italiana. Oltre a scardinare la visione di una danza elitaria e distante, fatta per pochi e da pochi, l'uscire fuori dai luoghi canonici ha reso possibile l'incontro con gli spazi del vivere quotidiano, a contatto con la vita vera. Offrendosi allo sguardo e all'interesse di chi non la frequenta, la danza è rinata e rinasce nella relazione con le persone e con i corpi non preparati e ritrova il proprio senso originario e la propria autenticità.

Ciò che ne scaturisce, sia esso in forma di spettacolo, di evento, di laboratorio o di festa, è comunque sempre e inevitabilmente il prodotto di un dialogo vivo e dinamico con il contesto, inteso anche come *spazio fisico* dell'azione, che diventa esso stesso elemento drammaturgico e portatore di contenuti, forme e qualità. Si crea così un'interrelazione fondante tra spazio e progetto, che, se pensato al di fuori della situazione in cui è nato, non avrebbe più senso di essere e perderebbe il suo significato originario.

Il “fuori” di cui si nutre la danza di comunità non ha a che fare solo con lo spazio urbano, con le piazze, le strade, gli edifici, ma anche con il patrimonio corporeo e la narrazione gestuale delle persone che non hanno alle spalle un percorso da danzatori e sono fuori dai tradizionali percorsi di formazione coreutica. Anziani, bambini, donne e uomini, alti, bassi, grassi, magri, energici, imprecisi, goffi, sicuri, delicati, teneri, sono davanti agli occhi di chi guarda a esaltare la comune umanità che “li” e “ci” rappresenta. Ma, per farlo, a loro volta hanno dovuto confrontarsi e dialogare con un “dentro”, a volte inascoltato, spesso separato dall'immagine esteriore che ognuno si porta appresso, e andare a caccia di quei filtri di depurazione fra “fuori” e “dentro” per ripulirli con cura dalle scorie accumulate nel tempo. È un percorso di rivisitazione percettiva quello che si offre nella danza di comunità. Un percorso sensibile che seleziona un certo tipo di sentire, stare, ascoltare, percepire, che si pone “fuori” da schemi, convenzioni, abitudini cui la maggioranza delle persone è abituata. “Fuori”, forse proprio perché si oppone alla prevedibilità dei tempi, all'appiattimento dei comportamenti e delle idee con sguardo umanisticamente fiducioso e curioso.

Inclusione

“Pratiche inclusive”, “Gruppo integrato”, “Progetto d'inclusione”... sono termini molto usati, a volte in maniera equivalente, per descrivere esperienze di danza di comunità, in cui siano presenti partecipanti di varia provenienza etnica o con differenti tipi di disabilità. In realtà inclusione e integrazione rimandano a pratiche, situazioni e visioni con sfumature di significato lievemente diverse. Non a caso

8. Franca Zagatti, *Persone che danzano*, cit., pp. 66-67.

le parole “inclusione”, “integrazione” e “inserimento” nascono in ambito di pedagogia speciale⁹ e ci consegnano una storia importante che racconta l’evoluzione sociale di un principio e di un diritto civile mai abbastanza affermato, quello dell’uguaglianza di ogni individuo indipendentemente dalla razza e dalle abilità.

Il termine “inserimento” nasce alla fine degli anni Sessanta con l’apertura delle classi a tutti quegli alunni con disabilità, che sino a quel momento venivano inseriti in classi speciali (cosiddette “classi differenziali”). Allora il semplice ingresso nelle classi di bambini “diversi” fu salutato come un fatto nuovo e rivoluzionario e il termine, oggi desueto, di “inserimento” fu ritenuto funzionale e sufficientemente significativo per designare tale fenomeno. Verso la metà degli anni Settanta entrò in uso una parola che iniziava a cercare di colmare la separazione fra “normalità” e “diversità”: “integrazione”. Serviva ad affermare che l’alunno con disabilità non era solo presente in classe, ma si collegava al lavoro didattico dei compagni e riusciva a divenire uno di loro grazie al lavoro svolto in classe e all’interazione con i coetanei non disabili. “Integrazione”, al contrario della parola “inclusione” segnalava la possibilità e necessità di adeguamento a quella che, di fatto, veniva considerata la “normalità” della maggioranza della classe. Sarà a partire dalla metà degli anni Novanta che si comincerà a domandarsi se l’integrazione scolastica non dovesse piuttosto considerarsi un fenomeno biunivoco, cioè nel senso che essa non consistesse solo nell’adattamento dei comportamenti degli alunni con disabilità a quelli dei compagni non disabili, ma se anche questi non dovessero adattarsi a comprendere ed accogliere i comportamenti dei compagni con disabilità. Nacque così il termine *inclusione*. Di fatto il termine va inteso come un’estensione del concetto di integrazione, in quanto coinvolge non solo gli alunni con disabilità, ma tutti i compagni, con le loro difficoltà e diversità, in una positiva mescolanza delle identità, in una attenzione produttiva alle reciproche abilità.

Mutuando i concetti in ambito di danza di comunità, possiamo dire che la parola “inclusione” rimanda perciò a una visione democratica e paritaria del corpo, che guarda a ogni individuo e alle sue possibilità motorie come una risorsa interna per il gruppo. Generalmente con questo termine si pone l’accento sulla ricerca di pratiche motorie accessibili, che siano condivisibili e praticabili per tutti i partecipanti nonostante la presenza di particolari handicap o disabilità. Mentre il termine “integrazione” è usato, a partire dagli stessi principi, ma riferendosi maggiormente a gruppi di diversa provenienza etnica o culturale. Può forse fare riflettere il fatto, che quando si tratta di gruppi la cui diversità interna è basata sull’età, il termine usato è “multigenerazionale” e non “gruppo integrato” o di “integrazione generazionale”, quasi che l’età non fosse un dirimente tale da creare differenti modalità di muoversi e pensare...

9. Quando si parla di pedagogia speciale ci si riferisce a un particolare ambito di ricerca pedagogica che si occupa dell’educazione di persone in situazione di handicap. Lo studioso che in Italia è considerato il padre di quest’area di ricerca è Andrea Canevaro.

Operatore (danzeducatore[®], facilitatore, conduttore, guida)

L'operatore di *community dance* si definisce artista-pedagogo con una forte sensibilità etica, sociale e politica; dichiara di poter sbagliare, ripensare, emozionarsi e farsi coinvolgere; incontra l'altro attraverso la parola, l'ascolto, l'osservazione, i sensi; ritiene importante conoscere la provenienza degli altri e la confronta con la propria; ripensa e, a volte, ri-fonda la simbologia del gesto e del movimento; usa tecniche e modalità di movimento di diverso genere: da quelle provenienti dalla cultura degli anni Settanta (con una speciale attenzione alla propriocezione e alla percezione dello spazio e degli altri) a quelle più attuali (hip-hop, break dance) o consolidate (danze tradizionali, sociali, folcloriche); mantiene un margine di apertura nella programmazione degli incontri; interviene con delicatezza; sente di dover difendere il proprio lavoro e il gruppo da pressioni legate alla moda o anche alla immagine stereotipata della danza¹⁰.

Rimane per me, a più di dieci anni di distanza, la miglior fotografia dell'operatore di danza di comunità quella scattata da Laura Delfini, che illustra con precisa sintesi una figura professionale che non risponde quasi mai in maniera univoca a un solo profilo. Non a caso anche la corrente semantica di riferimento rimanda a una varietà di definizioni (operatore, danzeducatore[®], facilitatore, conduttore, guida...), che di fatto raccontano di un ruolo complesso e plurale che richiede uno sguardo aperto a più dimensioni. Quello di chi opera per coinvolgere e trasmettere alle persone che incontra il piacere e il senso del muoversi insieme va inteso come processo complesso che si sposta in maniera interconnessa su differenti piani. Un piano *razionale*, che ha a che fare con gli obiettivi, con l'analisi dei contesti, delle richieste e con la continua rielaborazione di quanto avviene o è avvenuto; un piano *sensoriale*, che ha a che fare con l'istintività, la reattività, la capacità di proiettare l'effettiva propria presenza in una relazione di ascolto generatrice di reciproca significatività; e un piano *poetico* che ha a che fare con la visionarietà, il senso estetico, la progettualità artistica. reverse Esiste una dimensione spazio temporale mutevole e fluttuante all'interno di ogni progetto di danza di comunità, che ci invita a uno stato di continua approssimazione verso qualcosa di non definito, dove ciò che importa è soprattutto il fare assieme. Per questo bisognerebbe evitare di radicarsi con troppa solidità esclusivamente in uno dei tre piani, cercando piuttosto di mantenersi disponibili al passaggio fluido da uno all'altro. Ogni sbilanciamento, ogni sosta troppo prolungata su uno dei tre piani ci porta ad allontanarci da obiettivi educativi, artistici, socializzanti pensati e pianificati con equilibrio per un soggetto plurimo, che ha una dimensione comunitaria, ma è attraversato da esigenze individuali.

Ciò che un operatore dovrebbe cercare di mantenere come intenzione predominante è il desiderio di promuovere, sollecitare, facilitare la libera circuitazione di un'energia propositiva e vitale che spinge a fare e ad agire. L'obiettivo è quello di creare autonomie, fare in modo che ognuno riscopra il piacere di esplorare, inventare, capire e dare un senso ai gesti e al movimento. Questo è, a mio avviso, il compito primario di un operatore di danza di comunità.

10. Laura Delfini (a cura di), *Oltre la scuola... la community dance*, Atti del convegno internazionale DES, MPE, Mousikè Progetti Educativi, Granarolo dell'Emilia 2005, p. 15.

Pratiche

Nella danza di comunità difficilmente si parla di tecniche o di stili, ma quasi sempre di “pratiche del corpo”. È evidente che la parola “tecnica” sottende e rimanda a un codice motorio, a un insieme di esercizi, a una qualità dinamica e muscolare ben precisa. Una tecnica prepara e allena un corpo secondo chiare regole sino a forgiarne la presenza, la qualità e le abitudini motorie; richiede tempo, obiettivi precisi e un’esatta progressione didattica.

Se si utilizza la parola “stile” collegata alla danza, si pensa a un qualcosa di uniformante identificato da una precisa cinestetica, oppure si fa riferimento a un linguaggio peculiare a volte collegato a un particolare coreografo che viene riconosciuto proprio in virtù delle sue caratteristiche identitarie.

Il termine “pratiche del corpo”, molto utilizzato oggi non solo nella danza di comunità, rimanda invece a una condizione più aperta e flessibile del corpo che, attraverso l’esercizio dell’ascolto, della ricerca e della sperimentazione, si muove su percorsi di scoperta del proprio essere danzante, è un “sentirsi” danzare che si lascia conquistare dal piacere della connessione con sé e con gli altri. Non nasce spontaneamente e richiede naturalmente un impianto di esperienze, di esercizi, di condotte che tuttavia possono venire trasmessi a chiunque, perché basati non sul vincolo di precisi percorsi motori, ma sull’opportunità offerta da un’esplorazione del movimento agita all’interno di parametri comuni. Le pratiche del corpo possono fare riferimento all’analisi di movimento labaniana, all’area somatica, alle arti marziali, alla contact-improvisation, al teatro e anche comprendere alcuni riferimenti a precise tecniche di danza. Entrano in relazione col gruppo cui si rivolgono tenendo conto, nell’applicarle, delle età dei singoli partecipanti, degli interessi, della disponibilità, degli obiettivi ecc.

Presenza

La posizione della parola “presenza” all’interno di questo elenco alfabetico, si trova casualmente in stretta connessione con il termine che l’ha preceduto, perché, di fatto, l’obiettivo ultimo di quelle che abbiamo chiamato “pratiche del corpo” è di costruire e alimentare la “presenza” di ognuno. Per provare a riflettere sulla nozione di presenza apro con questa chiara e sintetica definizione: «*Avere presenza*, all’interno della dimensione teatrale, è riconducibile alla capacità dell’attore di saper imporre il proprio esser *qui ed ora*, inducendo lo spettatore ad istituire con lui una relazione di empatia, offrendogli l’impressione momentanea di vivere *altrove*»¹¹.

Costruire la presenza in persone distanti dall’idea di rappresentazione, condizionate da una passività quotidiana fatta da abitudini motorie che si ripetono, restia all’idea di offrirsi allo sguardo dell’altro,

11. Giulia Tonucci, *Digital Performance: una ridefinizione del concetto di presenza*, in «Culture Teatrali», numero monografico *On Presence*, a cura di Enrico Pitozzi, n. 21, 2011, p. 59.

significa, per me, andare a destrutturare le abitudini motorie e posturali, per costruire la possibilità di risvegliare autonomia nell'azione, permettendo alla danza di affermarsi nella sua forma più autentica che altro non è, nell'essenza, che una ricreazione personalizzata dei propri gesti e movimenti nel tempo e nello spazio.

In genere cerco di lavorare sulla possibilità di andare a disinnescare la struttura anticipativa dell'azione motoria, che è fatta di - intenzione, visualizzazione e impulso – una sequenza talmente condensata da non poter essere più distinta in parti. Sostanzialmente prima di fare qualcosa, il nostro cervello ha già pensato e fatto quella cosa, collocandola nel tempo e nello spazio in cui questa avverrà. Ciò che abitualmente succede nella vita di tutti i giorni è un disinteressato affidarsi a un repertorio collaudato di gesti e azioni che avvengono in automatico. Se però proviamo a invertire o sovvertire questa sequenza, separando e anticipando la visualizzazione rispetto alla sua azione, oppure producendo un'azione a partire da un impulso esterno, o ancora modificando, rallentando o velocizzando, il tempo di quella azione, ecco che il corpo si ritrova analfabeta e deve ricostruire i propri parametri di movimento. Scoprire quanta concentrazione può essere necessaria per fare anche il più semplice dei gesti quando riproviamo a farlo al di fuori dei protocolli conosciuti e a viverlo in presenza al suo stesso prodursi, può collocare qualsiasi persona in una nuova dimensione produttiva. Questa strategia di “disinnesco”, nella mia esperienza, è molto spesso sufficiente a creare un terreno di coltura che riporta alla luce e fa rinascere una gestualità più autentica e vera che viene riconosciuta da chi guarda e allo stesso tempo crea quella distanza, quell'altrove della rappresentazione che lo spettatore insegue.

La dimensione produttiva dell'ascolto può facilitare un ulteriore passaggio: la riscoperta del proprio “esserci” nel mondo, in relazione con gli altri. Il corpo occupa uno spazio, che la pelle delimita, ha quindi una sua consistenza, concreta e tangibile, che va ascoltata nell'ottica di vicinanza e approssimazione. Nella sua immediatezza ed autenticità percettiva, il corpo è ri-chiamato a una forma di attivazione di tutti i suoi sensi in un continuo assestamento cinestesico. C'è un impulso generativo e seducente nel danzare che ci fa cogliere l'importanza anche di quei gesti che non siamo neppure più abituati a percepire, un'immersione sensoriale che ci pone in contatto con altri corpi alla ricerca di sintoniche risonanze, un fluire incalzante che ci fa incontrare e a volte liberare da blocchi e tensioni irrisolte. Aprirsi alla frequentazione, all'interno della propria esistenza, di esperienze collettive di movimento danzato permette ad ognuno di “allenare” le proprie capacità di ascolto e di comunicazione, sviluppando una presenza corporea attiva e reattiva e maturando, così, una più organica coerenza del pensiero e del vissuto motivazionale. 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.

Prodotto (performance, evento, spettacolo, esito, *sharing*, conclusione, rappresentazione)

È necessaria la presenza di un prodotto finale a corollario di un'esperienza di danza di comunità, oppure il processo maieutico che si è venuto a instaurare è sufficiente a convalidarne l'efficacia e la riuscita?

Personalmente penso di sì, penso che sia utile e a volte necessario dare un senso di apertura, di disponibilità al confronto, di restituzione circolare del lavoro svolto; un "prodotto" serve a sollecitare una riappropriazione più consapevole e personale del movimento da parte di ogni singolo partecipante, serve a dare un obiettivo, a creare unità e collaborazione nel gruppo.

Il problema, però, è spesso rappresentato fondamentalmente dal tempo che si ha a disposizione. Perché un gruppo sia pronto, è necessario che si sia instaurata una maturazione e si sia attivato un processo di ascolto di sé e degli altri, le persone debbono sentirsi spronate e stimolate e non schiacciate e spaventate dall'idea di "mostrarsi". E per questo ci vuole tempo. È la durata che permette di valutare se, e verso quale tipo di prodotto, orientarsi. Non esiste infatti una sola modalità di messa in forma del lavoro fatto. Come scrive giustamente Claudio Bernardi:

Il rapporto necessario, consequenziale, fra processo e prodotto è in realtà completamente inquinato dall'equazione *prodotto = spettacolo*, sia esso considerato in senso professionale ovvero in senso amatoriale o familiare. Se invece per prodotto intendiamo il risultato di un processo che può essere certo uno spettacolo, ma può essere anche altro [...], allora la radicale opposizione fra processo e prodotto viene a cadere.¹²

Realizzare un prodotto al termine di un'esperienza di danza con un gruppo potrebbe essere, a volte, una precisa richiesta del committente, giustificata dal bisogno di dare visibilità e concretezza al progetto, o anche un'implicita aspettativa di chi ha partecipato. In ogni caso sta a chi conduce decidere quale forma dare al prodotto: a volte viene scelta la strada del *video*, che permette attraverso il montaggio, di valorizzare il lavoro di tutti salvaguardando il bisogno di documentazione e testimonianza del processo, altre quella dello *sharing*, parola inglese che significa condivisione e che può orientare verso una riproposta riassuntiva del lavoro svolto: in questa forma non si carica il gruppo della tensione della rappresentazione, ma li si abitua, attraverso una situazione tutelata e protetta, alla presenza del pubblico. Se la scelta è quella dell'*evento*, i modi possono essere tanti: può prendere la dimensione itinerante della *parata* e attraversare luoghi significativi per la storia della collettività o ricreare il clima della *festa* popolare con balli e musica. Infine si può scegliere la struttura della *performance* e il luogo stesso in cui si

12. Claudio Bernardi, *Il teatro sociale. L'arte tra disagio e cura*, Carocci, Roma 2014, pp. 95-96.

deciderà di mettere in scena l'azione - piazza, giardino, cortile, zone commerciali o fabbriche dismesse – andrà a costituire, insieme ai gesti e alla presenza delle persone danzanti, un elemento drammaturgico di forte risonanza per gli spettatori, così come per gli stessi interpreti che vedranno intrecciarsi fra loro il vissuto dello spazio quotidiano con l'esperienza del gesto rinnovato.

Infine, non si può non prendere in considerazione, nel riflettere sulla parola “prodotto”, tutta quell'ampia realizzazione di progetti di danza di comunità che dichiarano sin dall'inizio, come finalità, proprio la realizzazione di uno spettacolo. In realtà questa è una pratica talmente diffusa e apprezzata che meriterebbe uno studio più approfondito di quello che questo mio scritto può offrire; mi limiterò a segnalare alcune caratteristiche. In molti casi si tratta di coreografi affermati che affiancano a una produzione artistica con danzatori professionisti, anche quella con amatori. Luca Silvestrini, direttore artistico di Protein Dance, dichiara:

De manera similar a lo que ocurre con intérpretes profesionales, cuando trabajo en el contexto de una comunidad mi objetivo consiste en reunir a un grupo de personas en torno a un proyecto y en crear las condiciones para que esta nueva comunidad comparta un proceso creativo en el que todo el mundo sea igualmente importante y responsable¹³.

Personalmente ritengo che l'etica della danza di comunità richieda un'estetica basata sulla condivisione del processo creativo fra autore e interpreti e che questo faccia la differenza rispetto ad altre modalità di produzione artistica. È evidente, che nel momento in cui un coreografo si trova ad avere a che fare con corpi non istruiti e non preparati deve inevitabilmente entrare in dialogo profondo con i corpi con cui sta lavorando. Da un lato questo comporta una negoziazione fra le istanze artistiche e i bisogni espressivi del gruppo, dall'altro impegna a un accompagnamento formativo verso una maturazione e una presa di consapevolezza della comunità con cui si sta lavorando. Un equilibrio non sempre facile da raggiungere e da mantenere come dichiara la coreografa Rosemary Lee:

I sometimes felt fraudulent that I came with ideas and an imagined sense of the work I wanted to create, say, in response to the site in a compositional way rather than devising from scratch with a group. My task then and now is to find ways to allow the dancers to take ownership of their dancing within those authorial ideas and structures that I have in my head. [...] What I try to do in all my work, whether the dancers are highly trained or not, is to find ways of enabling the dancers to inhabit the piece that I envisage without losing their identity and without their being disempowered in any way. I am always treading a line between responding to the participant and responding to my artistic imperatives”.¹⁴

13. “Quando lavoro nei contesti di comunità, allo stesso modo di quando lavoro con danzatori professionisti, il mio obiettivo è quello di riunire un gruppo di persone attorno a un progetto e di creare le condizioni per far sì che questa neonata comunità possa condividere un processo creativo nel quale ognuno si senta responsabile e parte rilevante”. Luca Silvestrini, *La importancia del final en cada proceso*, in Joaquim Noguero (a cura di), *El espectador activo*, MOV-S Madrid, Fundación Autor, Barcelona 2011.

14. Rosemary Lee, *Aiming for Stewardship Not Ownership*, in Diane Amans (a cura di), *An introduction to Community Dance Practice*, cit., p. 81.

Altra pratica comune è quella di unire ai non professionisti i danzatori professionisti, e non è, come si potrebbe semplicisticamente credere, una strategia per alzare la qualità dello spettacolo, è invece un modo per affermare il senso vitale di quel sentire comune che passa attraverso una visione rinnovata della danza. Virgilio Sieni e i suoi progetti rivolti alle “comunità del gesto” coinvolgono bambini, adulti, anziani, adolescenti e spostano ogni tipo di relazione di ascolto e di conoscenza sul piano di una corporeità concretamente visionaria:

Li chiamo *amateur*, amatori professionisti, nel senso di individui che si aprono al corpo come iniziazione. Sono persone che partecipano ai miei progetti e che dal niente si ritrovano a parlare intensamente di corpo, di gravità, di sguardo. Bambini o anziani, cittadini, performer, danzatori, attori, architetti, psicologi, archeologi, non vedenti. Le persone coinvolte iniziano un percorso di esplorazione del corpo, che poi significa riflettere su come stare al mondo, su che atteggiamento tenere nei confronti dell'altro e dell'ambiente. [...] Con questi progetti, che vanno sotto il nome di Accademia sull'arte del gesto, si formano piccole comunità, con le quali intraprendo un percorso di educazione allo sguardo. C'è una gioia condivisa nell'accrescimento di una consapevolezza comune. In parallelo prosegue il mio lavoro con i danzatori professionisti. I due percorsi però si stanno influenzando sempre di più. Il danzatore impara frequentando l'amatore, una serie di tecniche altamente sofisticate sulla tattilità, la vicinanza, lo sguardo sull'altro, particolarmente interessanti sui corpi fragili e inesperti degli amatori. Viceversa l'amatore prende dal danzatore tutto quello che è un senso “altro” del corpo, la sua trasfigurazione e complessità. Sempre più spesso il professionista affianca il lavoro dell'amatore, seguendolo come assistente, sostenendo il percorso, ma anche nutrendosene direttamente¹⁵.

Progetto

Progetto è un termine molto ampio che, in genere, identifica la realizzazione di un particolare evento. Parlando di progetto nella danza di comunità, il pensiero di un operatore corre principalmente alla sistematizzazione scritta dell'impianto generale di lavoro pensato per una particolare situazione, che si sviluppa a partire dall'identificazione di specifici bisogni, sulla base di precise richieste. Può nascere come visione artistica ispirata da un particolare contesto o luogo, o anche come proposta, come risposta a un bando, come offerta di servizio che cerca di essere realizzata. La danza di comunità ha talmente tante e svariate modalità di attuazione che è difficile riuscire a circoscrivere un'unica modalità di stesura del progetto. Certo è che difficilmente un intervento di danza di comunità può realizzarsi senza una fase progettuale, che prevede alcuni passaggi obbligati e precise caratteristiche. Certamente la dimensione dialogante è uno snodo fondante e influenza tutto l'impianto operativo che è inevitabilmente di tipo sistemico. Deve tenere conto delle richieste, dei bisogni, delle aspettative, delle realtà culturali e logistiche. La fase d'ideazione è il momento di avvio del progetto, si tratta di raccogliere le

15. Virgilio Sieni, in Rodolfo Sacchettini (a cura di), *Intervista a Virgilio Sieni*, in «Lo straniero», n. 191, maggio 2016, ora in «Altre velocità», in *Storie e gesti. Incontro con Virgilio Sieni*, online: <http://www.altrevelocita.it/teatridoggi/3/interviste/381/storie-e-gesti-incontro-con-virgilio-sieni.html> (u.v. 18/08/2018)

informazioni, riconoscere le aspettative, identificare un ipotetico o reale gruppo di lavoro, ascoltare, guardare, osservare, immaginare. Come giustamente osserva Alessandra Rossi Ghiglione:

Ideazione non è trovare una soluzione, cioè sapere cosa andrò a fare. L'ideazione ha più a che fare con il sentire che lì c'è qualcosa da fare e riconoscere che quel sentire è legato a quei particolari dettagli [...]. Ed è da questi dettagli che nasce la curiosità e la volontà di cercare, di conoscere, di approfondire un incontro da cui poi nascerà il progetto vero e proprio.¹⁶

Dopo essersi proiettati all'interno di uno sfondo, nello spazio di un paesaggio da abitare con azioni e visioni, dopo aver raccolto informazioni e suggestioni e dopo essersi accordati sui tempi e gli spazi di realizzazione del lavoro, si passerà alla scrittura vera e propria. La stesura del progetto potrà avere più di una versione: è quasi sempre necessario scriverne una, mirata all'ottenimento di finanziamenti o all'accettazione della proposta generale, dove oltre alle idee e alla organizzazione del lavoro, non può mai mancare il necessario preventivo dei costi. È spesso poi necessario prevederne un'ulteriore formulazione pensata per la comunicazione, finalizzata a coinvolgere e raccogliere adesioni fra le persone identificate come destinatari del progetto. Nessun progetto è una struttura chiusa, ma deve avere una sua flessibilità e prevedere variabili di adeguamento e adattamento che tengano conto dell'elemento più importante, perché, come ammette Luca Silvestrini, «il progetto sono anche e soprattutto le persone, il gruppo dei partecipanti con cui lavori»¹⁷.

Spettatore

La figura dello spettatore fa parte fondante dell'impianto strutturale di ogni proposta di danza di comunità che, per statuto, va inserita in un paesaggio di riferimento non di tipo terapeutico, ma artistico-formativo. Sappiamo che molti interventi di danza di comunità vengono progettati e realizzati senza prevedere alcun tipo di esito spettacolare, al punto che Oliviero Ponte di Pino parlando di teatro di comunità scrive che potrebbe anche trattarsi di un «teatro senza spettatore' che si rivolge prima di tutto a chi lo fa»¹⁸.

Il concetto di spettatore va quindi ridiscusso e rivisto in questo orizzonte di pratiche e ricerca, dove lo sguardo dell'altro aiuta a dare senso e riconoscimento al movimento che si va esplorando, praticando e fissando. È lo sguardo che riceve chi si offre a quello stesso sguardo a innescare quel processo circolare e rituale, che è fondamento di ogni azione teatrale e che diventa nodo dirimente di quelle pratiche del corpo che vengono iscritte fra le «arti della relazione»¹⁹.

16. Alessandra Rossi Ghiglione, *Fare un progetto di teatro sociale*, in Alessandra Rossi Ghiglione – Alberto Pagliarino (a cura di), *Fare Teatro Sociale*, Dino Audino Editore, Roma 2007, pp.19-20.

17. Gaia Germanà, *Crossroads. Tra danza di comunità e danza professionale*, in «L'Inventario», n. 1, gennaio 2013, MPE, Mousikè Progetti Educativi, Granarolo dell'Emilia 2013, p. 20.

18. Oliviero Ponte di Pino, *Teatro della persona, teatri delle persone*, online: <http://www.ateatro.it>, alla pagina <http://www.ateatro.it/webzine/2012/02/28/teatro-della-persona-teatri-delle-persone/> (u.v. 11 agosto 2018).

19. Alessandro Pontremoli. *La danza 2.0. Paesaggi coreografici del nuovo millennio*, Ed. Laterza, Bari-Roma 2018, p. 138.

È utile considerare la figura dello spettatore cui facciamo riferimento in questo ambito, secondo tre principali angolature.

La prima è quella dello *spettatore esterno*: ovvero quella dello spettatore tradizionale che fa parte del pubblico che assisterà al prodotto del progetto di danza di comunità. La seconda è quella dello *spettatore interno*: anche quando non sia previsto alcun esito finale, l'incontro con la danza di comunità attiva e familiarizza i partecipanti alla presenza di uno sguardo altro, che può essere considerato, in questo caso, anche quello dei vari partecipanti del gruppo e di chi conduce il lavoro, perciò interno all'esperienza stessa. L'ultima, non meno importante, è quella dello *spettatore potenziale*: in qualsiasi esperienza di danza di comunità, il gruppo dei partecipanti viene inevitabilmente preparato e incuriosito a diventare, a sua volta, spettatore attivo di altri spettacoli di danza ed è in questo senso che si produce una particolare disponibilità potenziale ad essere spettatore. Ciò aiuta la creazione di un pubblico nuovo e diverso formato da persone informate dal fare, attive nel corpo e nello sguardo, "spettatori risonanti" come li ho chiamati in un mio scritto²⁰ di qualche anno fa.

C'è una nota massima di Bruno Munari: «ognuno vede ciò che sa»²¹, che può fornirci una preziosa chiave di lettura nell'indagine della parola "spettatore", perché ci suggerisce che noi possiamo riconoscere, nel guardare, soltanto ciò che già conosciamo in quanto lo abbiamo percepito e immagazzinato come esperienza vissuta. Parlando di una forma d'arte che si fonda principalmente, se non esclusivamente, sulla persona che si fa corpo narrante, potremmo allora considerare la comune esperienza corporea come il campo di ricezione privilegiato sul quale va a innescarsi il dialogo muto fra performer e spettatore.

Un performer, mentre danza, è in un rapporto di ascolto innanzitutto con sé, crea e ricrea se stesso e la propria dimensione di senso mentre agisce. In questo suo "farsi" è anche in dialogo tonico col pubblico, inteso come massa pulsante che manda e rimanda segnali attraverso reazioni che sono, a loro volta, principalmente corporee e fisiche (silenzio, brusio, respiri, risate, movimenti, vicinanze, contatti, applausi, sospensioni...), ma è con ogni singolo spettatore che i fili della relazione si tendono, si allacciano, s'intrecciano o si spezzano. In un evento di danza di comunità il danzatore/performer è nel suo stesso movimento con autenticità, senza codici e schemi precostituiti posticci, ma in continuo stato di offerta del suo essere individuo, persona, portatore di una singolare vulnerabilità fisica e umana. In questa particolare condizione drammaturgica lo spettatore non è mai passivo, ma è inevitabilmente chiamato a sentirsi parte delle azioni, dei gesti, degli sguardi, dei movimenti che stanno avvenendo di fronte ai suoi occhi. Scrive Rossella Mazzaglia a proposito degli interpreti delle azioni coreografiche dell'Accademia del gesto di Virgilio Sieni: «La piega del gomito, del ginocchio, la fragilità delle

20. Franca Zagatti, *Spettatori risonanti per dialoghi straordinariamente corporei*, in Massimo Schiavoni (a cura di), *Creatori di senso. Identità, pratiche e confronti nella danza contemporanea italiana*, Aracne Editrice Roma 2013, pp. 159-165.

21. Bruno Munari, *Arte come mestiere*, Laterza, Bari 1966, p. 41.

articolazioni che produce minimi spostamenti rinnovano la sensazione del gesto e creano, agli occhi dell'osservatore, delle risonanze che ciascuno può interpretare liberamente»²². Questo dialogo attivo smuove e promuove quello spaesamento – riconoscimento – appagamento, che fa del fruitore della danza di comunità (così come di chi è attore dell'azione performativa) uno spettatore *potenzialmente risonante*. Lo afferma con convincente chiarezza Alessandro Pontremoli:

Il fare danza è oggi elemento quasi indispensabile per la crescita del pubblico. Chi forma i nuovi sguardi deve indicare il fare come una tappa imprescindibile. Si tratta di un fare metalinguistico, di uno sperimentare, di un mettere il proprio corpo alla prova della performance, senza pretese o illusioni. Si tratta di pensare la danza con la danza, di leggere dal di dentro un'esperienza che biologicamente (come dimostrano i neuroni specchio) già sappiamo riconoscere, ma proprio perché la facciamo si inverte nel diventare la nostra carne²³.

Trasformazione

Nel 1996 Ken Burlett direttore della Foundation for Community Dance, scriveva: «Community dance has traditionally embraced a set of values that [...] recognizes the power and contribution of dance in transforming and empowering the lives of individuals and their communities»²⁴. La parola “trasformazione”, perciò, (e le varianti “cambiamento”, “empowering”) sembrano essere, sin dagli esordi, un valore fondante della danza di comunità. Riguarda le persone sul piano individuale, riguarda il gruppo in senso sociale e politico e riguarda la materia stessa del fare artistico. Quasi sempre, quando una persona inizia un laboratorio di danza di comunità porta con sé un inespresso desiderio di cambiamento, in qualche modo vuole uscire dai parametri della sua quotidianità, vuole dare voce a parti di sé non sufficientemente manifestate ed espresse e chiede di essere visto e ascoltato. La trasformazione non è immediata: prima di poterla riconoscere, bisogna lasciar tempo e spazio alla maturazione, al confronto e anche all'accettazione dei propri limiti che possono essere di vario tipo, fisici, ma anche culturali, mentali, relazionali ecc., ma quando essa avviene, certamente inizia sempre dal corpo. Sono piccoli segnali a preannunciarla, a volte riguardano anche solo la scelta di indossare abiti diversi (meno sportivi e più morbidi, personali, “da danza”), a volte cambia la postura della persona, si modifica la tensione muscolare, si osano movimenti insoliti, si dialoga in maniera nuova con il proprio corpo. Questo processo innesca un rinnovamento nella percezione di sé: crea una distanza salvifica dal proprio fare quotidiano, dalla prevedibilità dei pensieri, dalla familiarità delle azioni e fa scoprire una dimensione di ri-creazione di sé stessi.

22. Rossella Mazzaglia, *Virgilio Sieni. Archeologia di un pensiero coreografico*, Editoria e Spettacolo, Spoleto 2015, p. 288.

23. Alessandro Pontremoli, *La danza 2.0.*, cit., p. XIII.

24. Ken Bartlett, *Community Dance and Politics*, in Chris Jones (a cura di), *Thinking Aloud: in Search of a Framework for Community Dance*, Foundation for Community Dance, Leicester 1996, p. 15.

Ecco perché, in quest'ottica, il danzare diventa esperienza di trasformazione e ricreazione: si ritrova, si prende e si riconosce qualcosa che fa parte del nostro patrimonio di gesti e movimenti per poi trasformarli, trasportarli e traslocarli da qualche altra parte, in una nuova dimensione del muoversi e raccontarsi. La danza si afferma così come uno strumento alla portata di tutti che si colora di un'umana predisposizione all'esprimere se stessi attraverso la partecipazione cinetica e sensoriale, il piacere di muoversi, inventare, raccontare, divertirsi. Credo che il risultato più efficace, l'obiettivo più importante nella danza di comunità sia, alla fine, quello di creare autonomie, fare in modo che ognuno rinasca nel piacere di esplorare, inventare, capire e dare un senso ai gesti e al movimento. Questo può significare la scoperta di una strada alternativa e potente alle gabbie del corpo, così come ai condizionamenti sociali e culturali. In questo senso la trasformazione incide anche a livello civile e politico: pensiamo al valore delle esperienze di danza all'interno delle carceri o con immigrati e rifugiati politici, ma anche con gruppi intergenerazionali, dove i corpi di bambini e ragazzi sono vicini e alla pari di quelli di adulti e anziani. Quanta forza dirompente ha, per chi fa e per chi guarda, una scena abitata dalla reale concretezza di corpi quotidiani – portatori orgogliosi e tenaci – del seme della trasformazione?

Ma questo seme riuscirà a diventare pianta? Questo è il punto.

Scriva Sara Houston, in un articolo dedicato all'analisi di alcune esperienze di danza di comunità in Gran Bretagna:

Participation may be a potential road to empowerment and transformation, but that road is far from straight or smooth²⁵. E continua: If dance professionals are going to aim to develop empowerment, they must be alert to the possible consequences and to the ethical responsibilities. Change may not always be welcome. Even if the project has had a positive reception, what happens to the participants after the dance workers have gone? Are they left without support and encouragement? Will life seem even bleaker than it seemed before the project? [...] Exit strategies in projects thus become extremely important²⁶.

L'attenzione al "dopo" è un punto estremamente delicato e ancora non sufficientemente sviluppato e approfondito, che apre a una serie di riflessioni e scelte. In Italia, la mancanza di finanziamenti adeguati, unita a un'ampia diffusione di progetti finalizzati a un esito performativo nel quale vengono coinvolti comuni cittadini chiamati a fare un'esperienza coinvolgente e a volte esaltante, sposta e in qualche modo tradisce i valori di accoglienza, cura ed *empowerment*, che la danza di comunità afferma e sostiene.

Anche se ritengo che la performance dovrebbe rappresentare una motivazione successiva o comunque conseguente al costituirsi di una comunità di pratiche e lavoro condiviso, riconosco tuttavia la validità (così come i rischi sottesi) a quegli eventi, oggi così diffusi, che coinvolgono le persone, in qualità di danzatori, soltanto attorno al progetto performativo in sé. La proposta di danza *con* la

25. Sara Houston, *Participation in Community Dance: a Road to Empowerment and Transformation?*, in «New Theatre Quarterly», Cambridge University Press, maggio 2015, p. 176.

26. *Ivi*, p. 175.

comunità, inizia e finisce con la realizzazione dello spettacolo. Ma è proprio perché nella stragrande maggioranza dei casi queste sono esperienze totalizzanti e di grande aiuto al benessere psicofisico delle persone, al loro senso di autostima e alla promozione di identità collettive, che sarebbe importante, una volta finito lo spettacolo, non abbandonare o interrompere la crescita e la maturazione del gruppo che si è venuto a formare. Non andrebbe fatto, certo non prima, io credo, di aver riscontrato e verificato quella creazione di autonomie che va di pari passo con l'affacciarsi del senso di cambiamento, cui accennavo sopra. Sarebbe compito della collegialità decisionale di chi partecipa alla ideazione e strutturazione del progetto identificare modi e modalità di ricaduta duratura sul territorio e sui gruppi. Un esempio rigoroso e innovativo, come l'Accademia sull'Arte del Gesto, fondata dal coreografo Virgilio Sieni a Firenze nel 2007, potrebbe offrire interessanti e concrete soluzioni a questa evidente carenza della danza di comunità. L'Accademia è pensata come luogo di scambio e ricerca aperta all'incontro e alle pratiche fra studiosi e artisti di varie discipline con cittadini comuni, bambini, giovani, anziani, persone con disabilità. Si offre come risorsa permanente e dispensa di nutrimento per tutte quelle persone che hanno incontrato l'esperienza "dell'arte del gesto" nelle preziose e numerose messe in scena comunitarie disseminate da questo grande artista in luoghi bellissimi e carichi di portati storici e culturali della nostra penisola. Quando alle persone viene offerta un'immersione così articolata e coraggiosa nel valore trasformativo del gesto danzante, ecco che il teatro, inteso nel suo significato più ampio, diventa «luogo da cui irradiare, nel territorio più prossimo, il cambiamento e la proposta di nuove visioni. Teatro, dunque, come luogo di rinnovamento e reinvenzione di se stesso e della propria funzione, come centro propulsore di socialità, condivisione, creazione, trasformazione»²⁷.

Bibliografia

- «Culture Teatrali», numero monografico *On Presence*, a cura di Enrico Pitozzi, n. 21, 2011.
- Amans, Diane (a cura di), *An introduction to Community Dance Practice*, Palgrave Macmillan, Hampshire 2008.
- Bartlett, Ken, *Community Dance and Politics*, in Chris Jones (a cura di), *Thinking Aloud: in Search of a Framework for Community Dance*, Foundation for Community Dance, Leicester 1996.
- Bauman, Zigmunt, *Modus vivendi. Inferno e utopia del mondo liquido*, Laterza, Roma-Bari 2007.
- Bernardi, Claudio, *Il teatro sociale. L'arte tra disagio e cura*, Carocci, Roma 2014.
- Delfini, Laura (a cura di), *Oltre la scuola... la community dance*, Atti del convegno internazionale DES, MPE, Mousikè Progetti Educativi, Granarolo dell'Emilia 2005.
- Germanà, Gaia, *Crossroads. Tra danza di comunità e danza professionale*, in «L'Inventario», n. 1, gennaio 2013, MPE, Mousikè Progetti Educativi, Granarolo dell'Emilia 2013.

27. Alessandro Pontremoli, *La danza 2.0.*, cit., p. 146.

- Houston, Sara, *Participation in Community Dance: a Road to Empowerment and Transformation?*, in «New Theatre Quarterly», Cambridge University Press, maggio 2015.
- Jones, Chris (a cura di), *Thinking Aloud: in Search of a Framework for Community Dance*, Foundation for Community Dance, Leicester 1996.
- Lee, Rosemary, *Aiming for Stewardship Not Ownership*, in Diane Amans (a cura di), *An introduction to Community Dance Practice*, Palgrave Macmillan, Hampshire 2008.
- Maslow, Abraham Harold, *Motivazione e personalità*, Armando, Roma 1973 (ed. or. 1954).
- Mazzaglia, Rossella, *Virgilio Sieni. Archeologia di un pensiero coreografico*, Editoria e Spettacolo, Spoleto 2015.
- Munari, Bruno, *Arte come mestiere*, Laterza, Bari 1966.
- Noguero, Joaquim (a cura di), *El espectador activo*, MOV-S Madrid, Barcelona 2011.
- Ponte di Pino, Oliviero, *Teatro della persona, teatri delle persone*, online: <http://www.ateatro.it/webzine/2012/02/28/teatro-della-persona-teatri-delle-persone/> (u.v. 11/08/2018).
- Pontremoli, Alessandro. *La danza 2.0. Paesaggi coreografici del nuovo millennio*, Laterza, Bari-Roma 2018.
- Pontremoli, Alessandro, *Teorie e tecniche del teatro educativo*, Utet Libreria, Torino 2005.
- Rossi Ghiglione, Alessandra – Pagliarino, Alberto (a cura di), *Fare Teatro Sociale*, Dino Audino Editore, Roma 2007.
- Rossi Ghiglione, Alessandra, *Fare un progetto di teatro sociale*, in Rossi Ghiglione, Alessandra – Pagliarino, Alberto (a cura di), *Fare Teatro Sociale*, Dino Audino Editore, Roma 2007.
- Sacchettini, Rodolfo (a cura di), *Intervista a Virgilio Sieni*, in «Lo straniero», n. 191, maggio 2016, ora in «Altre velocità», in *Storie e gesti. Incontro con Virgilio Sieni*, online: <http://www.altrevelocita.it/teatridog-3/interviste/381/storie-e-gesti-incontro-con-virgilio-sieni.html> (u.v. 18/08/2018).
- Schiavoni, Massimo (a cura di), *Creatori di senso. Identità, pratiche e confronti nella danza contemporanea italiana*, Aracne Editrice, Roma 2013.
- Silvestrini, Luca, *La importancia del final en cada proceso*, in Noguero, Joaquim (a cura di), *El espectador activo*, MOV-S Madrid, Barcelona 2011.
- Sorrentino, Mimmo, *Teatro partecipato*, Titivillus, Corazzano 2009.
- Tonucci, Giulia, *Digital Performance: una ridefinizione del concetto di presenza*, in «Culture Teatrali», numero monografico *On Presence*, a cura di Enrico Pitozzi, n. 21, 2011.
- Zagatti, Franca, *Persone che danzano. Spazi, tempi, modi per una danza di comunità*, MPE, Mousikè Progetti Educativi, Granarolo dell'Emilia 2012.
- Zagatti, Franca, *Spettatori risonanti per dialoghi straordinariamente corporei*, in Schiavoni, Massimo (a cura di), *Creatori di senso. Identità, pratiche e confronti nella danza contemporanea italiana*, Aracne Editrice, Roma 2013.