



METODO

Gaetano Oliva

EDUCAZIONE ALLA TEATRALITÀ E FORMAZIONE

DAI FONDAMENTI DEL MOVIMENTO CREATIVO
ALLA FORM-A-ZIONE

Edizioni Universitarie di Lettere Economia Diritto

INDICE

Introduzione	11
1. <i>La coscienza del gesto</i>	
1.1. Il corpo ritrovato (p. 25). – 1.2. François Delsarte (p. 32). – 1.3. Il magistero di Delsarte (p. 41)	25
2. <i>L'arte del movimento: Rudolf Laban</i>	49
2.1. Il movimento: arte dell'esperienza (p. 49). – 2.2. La danza di Laban (p. 56). – 2.3. Le teorie di Laban (p. 60). – 2.4. L'analisi del movimento (p. 67) – 2.5. Lo studio dell'espressione del movimento (p. 82). – 2.6. L'uso del movimento creativo in ambito educativo (p. 100).	
3. <i>Il corpo e il teatro nella pedagogia di Vachtangov</i>	115
3.1. La poetica (p. 115). – 3.2. Vachtangov e il Sistema (p. 120). – 3.3. La pedagogia: il buon attore deve essere un uomo buono (p. 127).	
4. <i>Le innovazioni metodologiche di Mejerchol'd</i>	137
4.1. Il coraggio dell'innovazione (p. 137). – 4.2. La biomeccanica e il costruttivismo (p. 147). – 4.3. La pedagogia della biomeccanica: l'uomo nuovo (p. 161). – 4.4. La commedia dell'arte e i teatri orientali (p. 183).	

5.	<i>Al di là di Stanislavskij</i>	205
	5.1. Teatro e antropologia (p. 205). – 5.2. Il <i>performer</i> : l'attore santo (p. 217). – 5.3. L'antropologia teatrale (p. 226). – 5.4. Un nuovo modo di vivere il teatro (p. 230).	
6.	<i>L'esperienza teatrale: fare form-a-azione</i>	241
	6.1. L'etica e l'estetica (p. 241). – 6.2. L'estetica e la formazione (p. 248). – 6.3. Teatralizzare l'agire formativo (p. 258).	
7.	<i>Tecniche e forme espressive</i>	277
	7.1. Il sé corporeo (p. 277). – 7.2. Tecniche di movimento libero (p. 288). – 7.3. Forme espressive (p. 302).	
	Bibliografia essenziale	319

INTRODUZIONE

L'Occidente ha assistito, negli ultimi quaranta o cinquant'anni, a fenomeni quali il movimento *hippie*, gli ormai mitici movimenti di contestazione del «Maggio francese» o della rivoluzione culturale in Cina, nonché alla diffusione di una nuova moda, di un linguaggio e di una musica *underground*, aspetti che esprimono, per definizione, l'opposizione e il rifiuto di una cultura tradizionale 'alta'. Ciò sta a testimoniare come la popolazione giovanile dei paesi industrializzati manifesti un crescente disagio di fronte ai valori costituiti della cultura adulta e, al contempo, mette in luce l'insufficienza di un sistema educativo in troppi casi legato a una politica formativa statica e inadeguata al contesto e alle esigenze psico-pedagogiche degli individui. Emerge, in particolare, l'esigenza di un nuovo rapporto con la corporeità, istanza vissuta talvolta in forme bizzarre (il *piercing*, il tatuaggio, l'ostentazione esasperata), ma comunque indice di un elemento tradizionalmente rimosso nell'ambito del contesto culturale ed educativo occidentale: il corpo, appunto. Il dualismo di anima e corpo di concezione platonica, sulla cui scia, nonostante la presenza di un differente filone 'biblico' all'interno della nostra stessa cultura, Cartesio concepisce il corpo come una «macchina idraulica al servizio dell'anima», tutt'oggi pesa sulla cultura comune, ingenerando una falsa dicotomia che condiziona talvolta, oltre al pensiero, persino l'agire educativo adulto.

La nuova sensibilità pedagogica, che si fa largo prepotentemente, sembra rivalutare la dimensione della corporeità, rivelando una specifica attenzione a una componente fondamentale della persona a cui, fino a poco tempo fa, era quasi negato il diritto di parola. Complice di tale rinnovato atteggiamento, oltre alle nuove intuizioni psico-pedagogiche,

una rivalutazione del corpo a opera della filosofia contemporanea attraverso autori quali Friedrich Nietzsche, Maurice Merleau-Ponty, Roger Garaudy e Umberto Galimberti. Tra il XIX e il XX secolo ha preso vita la possibilità storica di un'espressione estetica del corpo umano, ed è proprio grazie alla sua riscoperta filosofica che si assiste al 'ritrovamento' dello stesso nel passaggio dalla danza classica alla danza contemporanea, che si è coagulata poi in una concezione e una pratica moderna della danza teatrale.

L'educazione corporea prima del Novecento

Prima di affrontare il XIX secolo è necessario fare un passo indietro e accennare a ciò che si afferma e si pensa riguardo al corpo umano nei secoli appena precedenti a esso, cioè il XVII e il XVIII, in modo tale da ottenere un quadro più completo della questione. Infatti, alcune teorie e principi, appartenenti soprattutto alla seconda metà del Settecento, sono stati rivalutati ed esasperati nel secolo successivo. Ecco perché è importante verificare se le pratiche riguardanti il corpo in un determinato secolo abbiano o meno origine negli anni precedenti e se abbiano subito modifiche nel tempo.

Il corpo «piqué»

Durante il Seicento primeggiano la scienza e la tecnica; l'educazione è investita dalle conoscenze scientifiche e la scuola, strutturata in programmi didattici, diviene l'istituzione fondamentale che la società civile considera unica e necessaria alla formazione morale, cognitiva, comportamentale, sociale e politica del cittadino ideale seicentesco. Insieme alla scuola, altre istituzioni laiche divengono luoghi privilegiati di formazione ispirati ai miti del progresso, della scienza e dell'uomo in grado di controllare totalmente la natura.

Oltre allo sviluppo della scienza, si assiste alla creazione dello Stato moderno e della società civile strutturata secondo norme e regole, dettate dallo Stato stesso, che influenzano e definiscono i comportamenti individuali e collettivi: le istituzioni statali hanno la funzione di organizzare e controllare l'intera società e le persone che la compongono, con l'ausilio di leggi puntigliose e infrangibili.

Nel panorama culturale descritto il corpo viene studiato razionalmente da una molteplicità di scienze la cui importanza percorrerà i secoli successivi e sarà fondamentale ancora ai giorni nostri: la medicina, l'igiene, l'economia, l'agricoltura e altre elaborano un sistema educativo e riabilitativo di 'raddrizzamento' del corpo inteso come addestramento all'autodisciplina e imposizione della stazione eretta. Si ritiene utile un disciplinamento sul corpo che serva per correlare un certo controllo delle movenze e di un portamento decoroso con la rettitudine morale e che coinvolga tutte le classi sociali, in special modo l'aristocrazia della quale molto famosi sono divenuti i corsetti rigidi e le fasce che le donne erano obbligate a portare per modellare il loro fisico; l'educazione verte sulle buone maniere e sulla correzione di movimenti e attitudini posturali deformanti e poco morali.

Per tali motivi, nel Seicento fino alla prima metà del Settecento circa, si parla di «corpo *piqué*», cioè di un corpo rigido, represso in ogni minima movenza e di una puntigliosa attenzione all'alimentazione, all'abbigliamento e al linguaggio.

L'idea di un corpo controllato non è propriamente seicentesca in quanto vengono ripresi i principi insiti in alcuni testi diffusi durante il XVI secolo e attualizzati nel senso che se questi scritti erano stati pensati per educare l'uomo di corte, nel Seicento l'educazione viene estesa a tutta la società.

I tre scritti maggiormente famosi sono il *De Civilitate More Puerilium* di Erasmo da Rotterdam del 1513, *Il Cortigiano* di Baldassar Castiglione del 1528 e il *Galateo* di Monsignor Della Casa del 1558. Il primo affronta la tematica della formazione integrale dell'individuo, in specifico del bambino della nobiltà, inteso come unione di anima e corpo ed è un'educazione che comprende regole esteriori riguardanti comportamenti imposti, con lo scopo di agire sul fisico infantile e, come successiva conseguenza, di influenzare l'anima; per l'autore sono necessarie norme e principi per controllare i desideri che si esplicano maggiormente nella corporeità. Il secondo è un trattato di *institutio* attraverso il quale si educa il perfetto cortigiano a una precisa forma del vivere centrata sull'autocontrollo, sulla disciplina e sulla pulizia. Il terzo testo, infine, costituisce un complesso di leggi per il corretto comportamento sociale che l'uomo deve avere in ogni suo gesto e relazione che instaura quotidianamente e il termine 'corretto' si rifà alla regola che guida il comportamento, cioè che bisogna agire secondo il piacere delle persone con cui si interagisce.

Da questi testi emerge quindi la fisionomia di un corpo, sottomesso e disciplinato in base alla regole delle buone maniere decise dallo Stato e, nel caso in cui il corpo stesso sia ritenuto passivo (quindi amorale e senza virtù), si comanda che venga 'raddrizzato'; il medesimo obiettivo si diffonde nelle epoche successive a questa e aleggia ancora al giorno d'oggi.

Il corpo «bascule»

Il passaggio dal Seicento al Settecento è caratterizzato da una maggiore rilevanza degli studi medici che descrivono il fisico come una macchina composta da muscoli, tendini, ossa e dalle loro rispettive funzioni. Tali studi definiscono il corpo umano come un corpo *bascule*, un corpo bilancia, costituito da un sistema di leve che, attraverso un gioco bilanciato di muscoli e di tendini, può raddrizzare il corpo. Non deve essere disciplinato per mezzo di corsetti o fasce, ma mantenuto in esercizio attraverso attività motorie specializzate per ciascuna parte di esso, in modo tale da liberare e lasciar sfogare l'energia e la forza naturalmente intrinseche alla persona: il raddrizzamento del corpo cede il posto al ruolo dell'esercizio fisico e alla valorizzazione della forza muscolare. Il corpo è allenato e irrobustito in tutte le sue dimensioni e si afferma come un organismo attivo, creatore delle proprie conoscenze ed esperienze dirette sulla realtà.

Ciò che successe nel secolo precedente viene criticato e definito come una pedagogia artificiosa e innaturale delle buone maniere; a essa viene contrapposta un'educazione più naturale. Eccelso teorico di questa educazione è Jean-Jaques Rousseau. Il protagonista del suo famosissimo scritto, *l'Émilie*, non subisce influenza alcuna né di manuali pedagogici né di maestri sapienti, ma vive a contatto diretto con la natura, usa il proprio corpo come misura della realtà e il compito dell'educatore è quello di guidare il bambino durante le sue esperienze, senza che egli lo sospetti, e di mantenere il suo corpo vivo, dinamico e attivo per mezzo di un'educazione fisica che miri alla sua formazione intellettuale globale. Lo stesso Rousseau scrive (Jean-Jaques Rousseau, *Émilie*, 1762, p. 97):

Volete voi dunque coltivare l'intelligenza del vostro allievo? Coltivate le forze che essa deve governare. Esercitate continuamente il suo corpo; rendetelo robusto e sano per renderlo saggio e ragionevole; lavori, agisca, corra,

gridi, sia sempre in movimento; sia uomo per robustezza, e ben presto lo sarà per la ragione.

Inoltre, grazie alla medicina e agli studi di anatomia, si affermano precise esigenze igieniche e fisiologiche, ad esempio la facilitazione della respirazione dei polmoni e la non compressione delle viscere nella digestione, le quali impongono una postura eretta e un disciplinamento del corpo di stampo salutista e igienico.

Infine, accanto alle teorie sopraesposte ve ne è un'altra molto interessante che riguarda l'indurimento muscolare. John Locke ritiene che irrobustire e allenare il fisico alla resistenza e agli sforzi permette e rende i corpi meno docili, ma più forti e in grado di adattarsi a qualsiasi cambiamento di clima o disagio. Il filosofo sostiene l'utilità di un indurimento fisico, anche attraverso punizioni corporali, che l'adulto ha l'obbligo di compiere sul bambino, fin da piccolo, per renderlo capace di autocontrollo e per acquisire una rettitudine non solo fisica, ma anche morale.

L'Ottocento

L'Ottocento è il secolo della borghesia il cui potere influenza le concezioni sul disciplinamento del corpo; è anche il secolo in cui la pedagogia giunge al massimo grado di alleanza con la scienza, la medicina e gli studi igienici in particolare.

Il processo di industrializzazione, avviato nel Settecento, porta ora a forti cambiamenti nelle città e nelle campagne; la classe borghese cerca di ordinare il *caos* creatosi controllando ogni sfera della vita degli uomini e diffondendo un codice di usi e costumi attraverso il quale educare e subordinare tutte le persone di classi sociali differenti al nuovo assetto capitalistico della società: la rispettabilità. Con questo termine i borghesi vogliono non solo indicare e imporre i comportamenti e le abitudini di vita più corretti e decenti, ma anche regolare gli atteggiamenti nei confronti della sessualità, definendo così i canoni di bellezza ideale e distinguendo la normalità dalla patologia o anormalità.

Il codice borghese distingue colui o colei che si conforma alle sue norme ritenendolo/a un essere 'normale' da colui o colei che non segue tali regole di vita ritenendolo/a un essere 'anormale'. Patologici invece sono quei corpi che mostrano deformazioni gravi o leggere e malattie o disfunzioni sensoriali come la miopia.

I canoni di normalità sono descritti dalla medicina, scienza che già nel Sei-Settecento aveva avuto grande importanza e che nell'Ottocento acquista maggiore valore. Essa definisce la patologia riguardo sia alla sessualità sia alle abitudini degli scolari all'interno della classe arrivando a parlare, di nuovo, della regolazione del corpo: in base a un punto di vista igienico e salutista si fa attenzione a correggere le posture e i portamenti sbagliati che possono portare a deformazioni fisiche e, al contempo, morali. A scuola viene imposto ai bambini un ordine rigido dello spazio e un'organizzazione fissa del tempo, in modo da limitare l'esuberanza e la voglia di muoversi propria dell'età di questi soggetti, il maestro è il loro modello di riferimento dell'autocontrollo e dell'autodisciplina; sui banchi tutti sono obbligati a mantenere lo stesso comportamento salutare attraverso la posizione eretta e altri accorgimenti affinché si raddrizzi la colonna vertebrale, si sviluppi un torace vigoroso, si favorisca l'ossigenazione polmonare, si attivi una maggiore combustione e si irrobustisca il corpo nei confronti delle malattie e della fatica fisica.

Tecniche e metodologie ottocentesche applicate al corpo

Le metodologie di disciplinamento dei corpi degli allievi a scuola concernono l'organizzazione di giornate scolastiche in base a una scansione temporale rigida e stabile ogni giorno e in spazi strutturati per limitare i movimenti degli scolari, come esposto in precedenza, e per facilitare l'insegnante nel suo compito di osservazione della classe intera; in più, si costruiscono banchi e sedie che permettano ai bambini e ai ragazzi di mantenere una posizione eretta e consona alle norme dettate dalla scuola.

Inoltre grazie a nuovi strumenti di analisi del movimento e di studio dell'anatomia corporea (gli oscillografi, la fotografia, il dinamografo, la cromofotografia e i sensori di pressione) vengono introdotte innovative tecniche corporee.

Tali tecniche non si presentano come semplici esercizi di gesti quotidiani in ambienti reali della vita di tutti i giorni, ma prevedono la costruzione di luoghi artificiali dove le persone e gli atleti si allenano, seguendo una continua ripetizione di azioni e movimenti organizzati in una sequenza fissa e, perciò, riproducibile all'infinito.

Il corpo umano viene studiato nelle singole parti che lo compongono e nelle minime movenze, quindi scomposto in unità, ciascuna con una funzione specifica.

Le discipline sportive si specializzano e si arricchiscono di particolari, prima sconosciuti, concernenti nuove posizioni di alcune parti del corpo, un diverso assetto muscolare e l'utilizzo di strategie originali che permettono di migliorare la prestazione.

Nel XIX secolo, in conclusione, grazie al volere della borghesia e alla medicina, il corpo viene frazionato in diverse unità specifiche; si osservano i gesti, i movimenti, le regioni e le dimensioni che lo caratterizzano e, per ognuna di queste unità, si creano esercizi e attività motorie specializzate che irrobustiscono il fisico e lo temprano nei confronti dello sforzo e della fatica. La società impone anche standard comportamentali e di abitudini posturali e vincola gli atteggiamenti verso la sessualità con l'obiettivo di garantire ordine al mondo e di formare individui sani, ben sviluppati nel fisico e risolti nell'animo. Il disciplinamento del corpo si sviluppa, quindi, con uno scopo igienico e al contempo educativo e morale.

La riscoperta del corpo nel Novecento

Il Novecento è il secolo decisivo per una reale riscoperta del corpo che avviene in modo graduale e che vede il corpo liberato sempre più, anno dopo anno, decennio dopo decennio, dalle secolari catene del dualismo *psiche-soma* e investito di dimensioni nuove, riguardanti gli aspetti esistenziali e soggettivi dell'essere umano nonché quelli affettivi ed emotivi.

Agli inizi del XX secolo si ripresentano i caratteri ottocenteschi riguardanti la cultura del corpo e, con l'ascesa al potere dei nazionalismi, sono innalzati a veri baluardi nazionali. La situazione non rimarrà tale per tutto il secolo, ma subirà l'influenza di continui cambiamenti e di differenti controtendenze, soprattutto a partire degli anni Settanta fino al Duemila.

Il corpo del XX secolo continua a essere scomposto e studiato in base alle varie unità corporali che lo compongono, ma ora si parla di un corpo «spaziale e propriocettivo», cioè bello esteticamente, eretto, educato nei movimenti e situato in uno spazio collettivo spettacolare.

I gesti e le movenze a cui è rieducato il fisico diventano parte integrante della simbologia nazionale che prevede feste ginniche, marce e manifestazioni pubbliche in cui i corpi dei partecipanti si esibiscono in movimenti precisi e ordinati secondo una coreografia di gruppo. Le li-

turgie simboliche subiscono l'influenza della danza, o meglio della *Modern Dance*, e dei principi che fanno capo a essa e che sono stati sviluppati nel secolo precedente.

Tale tipologia di danza tende alla ricerca continua di movimenti nobili e di gesti armonici e genuini che coinvolgono il corpo del ballerino nella sua interezza, dalla testa ai piedi, e che siano il prodotto di un sincero moto dell'animo, di una particolare emozione (per le parate naziste il sentimento unico che deve trasparire dalle movenze di chi si esibisce è il sentimento nazionale).

Lo spazio in cui avvengono queste feste è definito 'sacro' perché dà l'idea di una vera cerimonia o di un rituale spettacolare dove l'elemento principale viene a essere l'illuminazione, importante per mettere meglio in evidenza la bellezza dei corpi e la perfezione delle azioni.

Con il XX secolo si assiste all'emancipazione igienica e civile delle masse, alla mobilità sociale che permette l'ascesa a classi superiori attraverso l'affermazione personale. Si crea una vera e propria gara dove ciascuno cerca di mostrarsi superiore agli altri sia fisicamente sia moralmente e per raggiungere questo obiettivo, allena il corpo con attività motorie adeguate e rigorose che lo irrobustiscano ed eliminino qualsiasi malformazione. Nel frattempo la medicina categorizza e l'educazione fisica rieduca tutti i *deficit* sensoriali, motori, intellettuali e organici, comportando una differenziazione delle persone in classi, in percorsi di apprendimento specifici e in esclusioni sociali.

Una simile cultura del corpo caratterizza i paesi europei nella prima metà del XX secolo, ma ogni popolo la sviluppa in modo diverso apportando cambiamenti originali oppure dando maggiore rilevanza ad alcuni aspetti di essa rispetto ad altri.

Il corpo e la Scuola Attiva

John Dewey e Maria Montessori sono le personalità di spicco della nuova pedagogia chiamata Scuola Nuova o Attivismo nata attorno agli anni Cinquanta. Il nome rispecchia l'idea di fondo della scuola: l'individuo è considerato un soggetto attivo che partecipa attivamente con tutto il suo essere, fatto di corpo e intelletto, alla costruzione della conoscenza del mondo.

Per Maria Montessori, l'insegnante ha il compito di stimolare l'attività degli allievi, la libertà e la spontaneità delle loro azioni e, cosa essen-

ziale, deve educare la totalità dei sensi; le esperienze e le sensazioni che derivano dall'utilizzo dei sensi fanno sì che il bambino maturi la coscienza del proprio corpo, impari a padroneggiare i gesti e i movimenti per rapportarsi alla realtà circostante e sviluppi l'intelligenza. Maria Montessori, inoltre, osserva le dimensioni e i caratteri del corpo dei fanciulli per strutturare e organizzare spazi educativi su misura di bambino e oggetti adeguati alle sue esigenze formative.

Anche per Dewey la formazione dell'allievo passa attraverso l'esperienza della totalità dei sensi e dei movimenti; in particolare egli afferma, con il motto *learning by doing*, che l'educando apprende nel momento in cui fa, cioè ha la possibilità di ampliare le sue conoscenze (su se stesso e sul mondo) e sviluppare l'intelligenza e il pensiero quando è impegnato attivamente in qualche lavoro pratico, quando fa esperienza diretta delle cose, quando il suo interesse e la sua motivazione sono rivolti ad attività di manipolazione, di costruzione, ecc.

L'educazione psicomotoria

Le concezioni innovative che emergono dagli studi e dalle esperienze di pedagogisti e psicologi dell'epoca favoriscono la nascita, avvenuta circa negli anni Settanta del Novecento, di un nuovo modello di educazione fisica che cerca di coniugare l'aspetto fisico con quello psicologico, fino a quel momento separati: l'educazione psicomotoria o psicocinetica rivoluziona il modo di pensare alla formazione dei bambini, anche dei più piccoli.

Tale tipologia di educazione ha un'origine neuro-fisiologica, cioè nasce, prima di tutto, come una terapia riabilitativa che, integrata con l'uso di farmaci, è applicata ai soggetti con *handicap* locomotori; successivamente viene inserita, gradualmente e non senza difficoltà, nelle scuole d'Europa (a partire dalla scuola materna) introducendo un'originale visione riguardo al corpo.

Varie discipline scientifiche si preoccupano di analizzare la correlazione tra motricità e maturazione della psiche come la biologia, la psicologia, la pedagogia.

La psicologia, considerando *psiche* e *soma* due elementi diversi ma intercorrelati, si occupa del corpo, o meglio, dello sviluppo senso-motorio precoce ritenuto indispensabile per la conoscenza della realtà e il fondamento della crescita e della maturazione del pensiero astratto.

Jean Piaget prospetta la divisione in stadi dello sviluppo cognitivo, sviluppo che termina nel periodo operatorio formale, oltre gli undici-dodici anni, durante il quale il ragazzo diviene capace di operare mentalmente su idee e conoscenze astratte. Lo psicologo, però, afferma che, per giungere a questa forma superiore di pensiero, la maturazione del soggetto deve avere inizio con il periodo denominato senso-motorio, che va dalla nascita ai diciotto-ventiquattro mesi, durante il quale l'intelligenza pratica si organizza attraverso azioni senso-motorie eseguite direttamente sugli oggetti; si fa riferimento a una corporeità fondata prima sui riflessi e successivamente sulle azioni consapevoli attuate sugli oggetti esterni, grazie alle quali costruire schemi d'azione e di comportamento via via sempre più complessi determinanti gradi superiori d'intelligenza.

La psicomotricità si appoggia sui contributi derivati dalle scienze di stampo neurofisiologico e psichiatrico per definire la rilevanza delle strutture neorologiche ai fini di attivare e organizzare le condotte motorie infantili e, da qui, incidere sullo sviluppo mentale.

Alla base dell'educazione psicomotoria rimane il riduttivo dualismo tra mente e corpo, nonostante i due elementi vengano correlati in un «rapporto di solidarietà dinamico» e ugualmente sono stretti dallo stesso tipo di rapporto: lo sviluppo intellettuale e quello motorio; infatti, il movimento, il tono muscolare e il gesto sono rivalutati sotto un'ottica differente da prima, ora maggiormente legata alle esperienze, ai vissuti del soggetto e alla sua emotività. Le emozioni e i sentimenti, si pensa, danno vita ad atteggiamenti e comportamenti precisi e li direzionano con una minore o maggiore intensità verso gli altri e verso il mondo.

Ai movimenti e ai gesti vengono riconosciuti le funzioni di permettere al soggetto di agire direttamente sugli oggetti esterni anche modellandoli; di relazionarsi con i corpi delle altre persone; di mediare la conoscenza del mondo che non è oggettiva, ma subisce l'influenza di tutti i vissuti, dei sentimenti e degli stati d'animo dell'individuo espressi attraverso la corporeità; di comunicare all'esterno moti interiori dell'anima e i caratteri della propria personalità.

Al tono muscolare è riservata un'enorme attenzione perché considerato la dimensione fondamentale delle azioni corporee. La tonicità muscolare caratterizza il movimento di un arto verso una persona, la tensione delle spalle, l'allungamento della mano per afferrare qualcosa, ecc., esprimendo una pulsione emotiva più o meno forte.

L'educazione psicomotoria, inoltre, evidenzia aspetti dinamici e in-

novativi di una formazione del bambino e del ragazzo che predilige l'utilizzo di oggetti nuovi, come le marionette, le maschere, i materiali ludici e manipolabili e che ha luogo nelle più varie situazioni educative, come ad esempio nell'esecuzione collettiva di uno psicodramma o di altre rappresentazioni sceniche e nel mimo.

Il laboratorio teatrale

Dopo gli anni Ottanta, si abbandona l'idea di educazione fisica intesa come educazione «attraverso il corpo» e si sostituisce a essa un'educazione con il corpo.

A scuola vengono introdotti giochi di movimento più o meno strutturati, laboratori di animazione teatrale, attività ludiche di gioco libero e/o simbolico, attività di manipolazione di materiali al fine di stimolare l'utilizzo consapevole della propria corporeità e dei cinque sensi per relazionarsi con il mondo; la formazione integrale della persona non passa solo attraverso i libri, i manuali, o l'imitazione di standard comportamentali, o esercizi ripetitivi e poco interessanti e stimolanti. Nel processo di formazione l'educando va coinvolto nella sua interezza di anima e corpo e i suoi vissuti corporei, le sue emozioni, i suoi stati d'animo; i suoi interessi diventano la base fondamentale su cui creare progetti e attività adeguate per la crescita.

Favorire il benessere globale della persona e promuovere la sua formazione integrale sono i compiti fondamentali a cui è chiamata l'educazione. Essa non riguarda un numero limitato di persone, ma è da proporre a ogni uomo e, sotto alcuni aspetti, può essere intesa come formazione alla creatività. Quest'ultima è la capacità di percepire, nella loro effettiva consistenza, la realtà circostante e i significati da essa derivanti. La sua forza sta nel cercare nuove vie e nuovi modi di interpretare la realtà. Essa conferisce alle singole personalità l'idoneità a resistere ai condizionamenti culturali, difendendo la loro spontaneità, la loro naturalezza, la loro umanità.

La creatività è un aspetto potenziale della persona, che ognuno possiede fin dalla nascita: la sua realizzazione, però, dipende in gran parte dalle opportunità che l'ambiente offre all'individuo. Per questo diventa necessario proporre una pedagogia della creatività, che incoraggi i ragazzi ad apprezzare il proprio pensiero, raccogliendo tutto il bagaglio delle proprie esperienze; che offra le conoscenze da apprendere non

proponendo qualcosa di confezionato e pronto all'uso, ma incoraggiando la ricerca come metodo; che allarghi il loro campo di esperienze attraverso la manipolazione dei materiali e l'utilizzo di varie forme espressive. Alla base dell'educazione alla creatività c'è la fiducia nella persona, vista come capace di assumere su di sé la responsabilità del proprio agire. All'individuo viene data la possibilità di affermare la propria individualità tramite il ricorso a una molteplicità di linguaggi, sia di tipo verbale sia non verbale.

Uno strumento di provata efficacia, per favorire l'espressione della creatività personale, la scoperta di sé e l'interazione cooperativa con gli altri, è costituito dall'esperienza teatrale, vissuta nella forma del laboratorio. In esso l'individuo compie una ricerca attiva e consapevole per prendere coscienza di sé e di ciò che lo circonda, per acquisire padronanza nell'uso delle sue risorse e di tutti i linguaggi. Per mezzo del teatro, l'individuo è spinto a cercare dentro di sé i mezzi espressivi di cui ha bisogno e a servirsi con coscienza delle facoltà comunicative del proprio corpo. L'educazione alla creatività si traduce così in educazione alla teatralità, in cui il teatro diventa un pretesto per compiere un percorso di scoperta e di interiorizzazione, in cui, mediante l'utilizzo delle tecniche e dei metodi propri dell'arte drammatica, l'attore-persona arriva a tradurre il proprio potenziale espressivo, comunicativo ed emotivo in un atto creativo compiuto e consapevole. Le tecniche sviluppate nei laboratori, quindi, non sono fini a se stesse, ma si propongono di stabilire un contatto cosciente e comunicativo tra la persona e il suo spessore emozionale, servono a prendere coscienza dei propri sentimenti e a renderli leggibili agli altri.

Questo processo, richiedendo l'analisi e la presa di coscienza del proprio sé, diventa un modo per facilitare la conquista della propria identità, sia della dimensione interiore sia di quella esteriore, e un ambito di costruzione di rapporti significativi.

L'educazione alla teatralità pone al centro l'individuo inteso nella sua totalità, in cui il corpo e la voce formano un tutt'uno con la mente, la sua parte razionale, e con lo spirito, la sua parte sentimentale. Ma, per indagare tutti questi aspetti, è necessario scomporre l'uomo nelle sue diverse dimensioni espressive e studiarle separatamente, con lo scopo di ricomporle nell'ultima fase del processo. Per questo si distingue il linguaggio verbale (la voce e le parole) dal linguaggio non-verbale (che si manifesta attraverso il corpo) e si allenano, affinché siano di facile e immediato utilizzo nella comunicazione dei sentimenti e delle proprie idee.

In particolare, la comunicazione non verbale svolge diverse e importanti funzioni nell'ambito del comportamento umano; quello non verbale può essere considerato un linguaggio di relazione, uno strumento primario per segnalare la qualità dei rapporti interpersonali e per esprimere e comunicare emozioni; indica gli atteggiamenti relativi all'immagine del sé, e partecipa alla presentazione di quel Sé agli altri; sostiene, completa e in certi casi sostituisce la comunicazione verbale. Inoltre la consapevolezza del proprio corpo è condizione necessaria per apprendere e usare gli altri linguaggi. Imparare a parlare con i gesti e i movimenti, a decifrarli e ad ascoltarli con la stessa attenzione che si dedica al linguaggio verbale, significa liberare il proprio corpo dalla stereotipia e arricchirsi di una capacità di espressione maggiormente articolata ed efficace.

Il laboratorio teatrale inserisce, tra i suoi principali oggetti di studio, il linguaggio non-verbale, in quanto sono state riscontrate le valenze educative derivanti da un approfondimento delle manifestazioni di questa forma espressiva. È stata rilevata l'importanza della componente espressivo-motoria nella vita sociale dell'essere umano, dal momento che è proprio attraverso l'insieme delle modalità mimico-espressive, gestuali, posturali che esso manifesta, consciamente o meno, i suoi stati d'animo, il suo benessere o il suo disagio. Infatti, spesso il linguaggio verbale implica limitazioni, sia perché non è sempre facile attribuire un nome a determinati sentimenti ed emozioni, sia perché non consente quell'immediatezza che richiede l'espressione delle emozioni.

Quindi l'esperienza teatrale si propone come progetto formativo capace di stimolare nell'individuo la consapevolezza del proprio corpo, la comprensione della relazione con il corpo dell'altro, l'acquisizione del coordinamento armonico dei movimenti, la loro analisi e la presa di coscienza delle loro possibilità espressive, il potenziamento delle capacità di organizzazione spaziale e temporale, la capacità di utilizzare i canali di comunicazione corporea (sguardo, postura, gesti, mimica, aspetto esteriore, vocalizzazione non verbale, contatto, comportamento spaziale), la capacità di creare con il corpo e la libertà di espressione nel movimento.

1.

LA COSCIENZA DEL GESTO

1.1. IL CORPO RITROVATO

1.1.1. Una nuova cultura della corporeità

Il principio del Ventesimo secolo è caratterizzato da cambiamenti rilevanti per l'evoluzione e il complesso delle tradizioni scientifiche, storiche, filosofiche, artistiche e letterarie dell'umanità. Tali rivolgimenti, coinvolgendo l'intero panorama socio-culturale, originano fermenti di critica distruttiva nei confronti dei dogmi secolari riguardanti la struttura stessa della società, la scienza, la religione e l'arte, in tutte le sue espressioni, soprattutto nelle forme del teatro e della danza; in particolare queste ultime si propongono sotto una veste sperimentale, elaborando nuove concezioni e nuove teorie, a partire da un rimodernato approccio alla tradizione, alla conoscenza e alla realtà, anche della vita associata.

Fra le diverse manifestazioni del pensiero umano, la scienza e l'arte sono quelle che operano la maggiore rivoluzione moderna, la quale parte da una critica decisa ai postulati dell'epoca precedente, caratterizzata dalla riflessione rinascimentale. Ha così inizio una contestazione nei confronti di tutto ciò che appartiene al passato (già all'inizio degli anni Venti ormai superato e dimenticato), considerato non più spendibile nell'epoca nuova, che contempla la presenza di una civiltà industriale la quale fa sì che si impongano ritmi di vita e problemi assai diversi rispetto a quelli che appartennero alla civiltà contadina fino al secolo Diciannovesimo.

Il Novecento è permeato da bisogni e sentimenti diversi da quelli dei periodi precedenti, che, quindi, necessitano di nuovi linguaggi per

essere espressi. La vita stessa dell'uomo, in poco tempo, cambia quasi totalmente: la gradualità che caratterizzò il progresso durante le epoche antecedenti si trasforma in un inarrestabile e frenetico inseguimento dell'innovazione e della perfezione nell'ambito della tecnologia. L'uomo, di fronte a tale mutamento, si dimostra spesso impreparato e impaurito, si lascia travolgere dalle novità, non essendo sempre in grado di comprenderle, quindi di dominarle, o di trovare loro una collocazione all'interno della propria esistenza.

Si modifica ogni espressione artistica: la musica abbandona il sistema tonale; le arti visive cambiano il loro punto di vista realistico e naturalistico; la stessa letteratura 'assorbe' nello stile e nei contenuti i cambiamenti di quest'epoca; la pittura esprime in modo esplicito la messa in discussione dei principi stessi su cui si fondava l'arte classica con le sue degenerazioni accademiche, anzi si struttura attorno a un diverso complesso di idee e di teorie e non vuole più interpretare il mondo reale, ma narrare un mondo ideale. Espressione emblematica delle nuove idee sulla pittura è sicuramente l'arte di Pablo Picasso, il quale, attraverso la corrente artistica del Cubismo, abbandona ogni tipo di vincolo con la concezione prospettica rinascimentale, per la quale esisteva un unico punto di riferimento tanto che ogni cosa era ordinata a partire dall'occhio dell'individuo. Rinunciando a questo punto di vista da ciclope paralitico, l'arte pittorica rinnovata tenta di suggerire, con prospettive multiple, la visione di un mondo contemplato da uno o più uomini che si spostano, modificando così gli angoli di ripresa e giustapponendoli sulla tela a rischio di 'deformazioni' che esigono, da parte dell'osservatore, una partecipazione a questa danza di vita attorno all'oggetto: guardare è un atto e il pittore costringe gli 'spettatori' della sua opera a prendere coscienza del fatto che il mondo reale è un mondo costruito, che altri mondi sono dunque possibili e che tutti gli uomini sono responsabili del loro compimento.

In un momento segnato da una sempre maggiore meccanizzazione, l'arte non tenta di fuggirne lo smarrimento presente nell'uomo, ma lo affronta; non si lascia dominare dalla macchina: al contrario fa sgorgare la propria essenza dall'interno e ricrea ogni cosa a partire dal corpo umano. Contro l'alienazione, l'arte moderna afferma il potere del corpo, che il Ventesimo secolo riscopre, permettendogli di risvegliarsi dal torpore in cui era piombato nei secoli bui seguiti allo splendore greco. Il mondo moderno vuole 'incontrare' il corpo nella sua condizione originaria, restituirlo alla sua forma 'nativa', a quei tratti 'naturali' che non

appartengono alla natura conosciuta dalle scienze, ma a quella che si dischiuse agli occhi degli antichi Greci: la realtà naturale nella dimensione del mondo della vita. All'uomo moderno è possibile accedere al mondo esterno e viverlo attraverso il movimento, valorizzato mezzo di manifestazione dell'umanità che permea di sé la fine del Diciannovesimo e tutto il Ventesimo secolo, influenzando e mutando le ideologie, le correnti di pensiero, il mondo dell'arte e, soprattutto, il modo della creatura umana di essere, di esistere nel mondo.

Tale fenomeno si sviluppa principalmente nei Paesi di cultura tedesca, per poi influenzare l'intera cultura occidentale. A determinarne la nascita è sicuramente lo *Jugendbewegung*, il Movimento giovanile tedesco, che, sorto nei primi anni del Novecento in ambito borghese a opera di studenti che si ribellano agli stereotipi dettati dalla cultura degli adulti tipica degli ambienti cittadini, si rivolge alla bellezza pura, che solo la natura è in grado di donare. Emerge la ricerca di un nuovo contatto con essa per poter edificare corpi sani e vigorosi, da vivere come espressione di un nuovo rapporto che l'uomo ha col proprio corpo e di una nuova consapevolezza dello stesso che si rifà ai modelli greci; si attua quindi un processo di assimilazione e diffusione di un'estetica della 'grecità' che genera e alimenta la riscoperta del corpo, di cui si sviluppa una vera e propria cultura, denominata *körperkultur*, la quale influenza la mentalità dell'uomo e le varie espressioni dell'educazione, generando nuove sperimentazioni e iniziative di ricerca. Si definisce così la 'via tedesca' verso una nuova formazione fisico-morale dell'uomo.

Movimento, ritmo e gesto divengono gli aspetti centrali di questo nuovo tipo di educazione. Il movimento rappresenta il mezzo privilegiato attraverso il quale si cerca di contribuire allo sviluppo della forza fisica e della bellezza del corpo e si favorisce l'apertura dell'uomo all'universo esterno e alla collettività in generale; il ritmo, inteso come generatore di armonia all'interno del cosmo, costituisce il fondamento di ogni attività fisica; il gesto, inteso come manifestazione del movimento, in grado di rendere note le pulsioni e i loro significati interni, diviene espressione di un rinnovato rapporto con se stessi e con il mondo circostante. Salute, forza e bellezza fisica risultano intimamente collegate all'ordine e all'armonia dei movimenti, a loro volta rivelazione della dimensione morale dell'individuo.

Tale rinnovata concezione che la cultura del Ventesimo secolo ha dell'armonia, della natura e della bellezza deriva dal pensiero pedagogico ottocentesco di pedagoghi quali Pestalozzi, Frobel e Herbart, che

identificano tali elementi come qualità primarie insite nella natura dell'uomo e danno vita, attraverso le loro riflessioni, a un nuovo complesso ideologico e teorico sperimentale relativo alla pedagogia. In particolare il pensiero di questi autori fa da base speculativa alla *körperkultur* che, su di esso, fonda nuove teorie riguardanti sia la concezione pedagogica sia quella estetica.

1.1.2. Il valore estetico

La nuova metodologia pedagogica ed estetica influenza particolarmente gli esercizi fisici, che, al di là di una preparazione sportiva, ora mirano soprattutto a uno sviluppo armonico del corpo e della psiche attraverso un'attenzione speciale al ritmo e alle leggi naturali del movimento corporeo.

Alla base di tale rinnovamento dell'idea stessa delle potenzialità espressive del corpo attraverso il movimento, inteso come eloquente 'discorso' della fisicità, sta una filosofia estetica che permea di sé ogni concezione teorico-metodologica e che stimola l'uomo alla ricerca del bello a partire dalla propria «macchina corporea». Forse è proprio questo tipo di ricerca correlata alle idee di grazia, di espressività e di bellezza del movimento a generare una connotazione prevalentemente femminile della nuova cultura della corporeità; supportata anche dai nascenti studi psicologici, essa, pur investendo tutta la società, considera la salute fisica e mentale della donna quale prezioso arricchimento per il complesso di teorie, principi, ragionamenti logicamente connessi al tema della corporeità.

Viene proposta una «ginnastica funzionale» studiata *ad hoc* per l'educazione fisica della donna, con l'obiettivo di rivalutare l'importanza del corpo femminile in una società che, invece, sembra attenta esclusivamente all'educazione della mente. Lo scopo di tale affinamento è quello di formare donne sane e belle in grado di assolvere i «doveri della loro femminilità», di rivestire cioè i ruoli di moglie e di madre senza per questo dover imbruttire il loro corpo. La donna, così, diviene la destinataria privilegiata della grande riforma ritmico-educativa della *körperkultur*, mentre l'uomo ne gestisce gli aspetti legati prevalentemente allo sport e alle manifestazioni collettive di carattere laico e militare; in esse il movimento corale e il senso del ritmo e dello spazio acquisiscano un grande peso, ma le forme del movimento si organizzano in schemi rigi-

damente astratti e razionali. Soltanto in seguito, con l'avvento della danza in campo educativo si sarebbe tentato di ristabilire un'unità pedagogica tramite la proposta di una coeducazione corporea.

I principi della *körperkultur* furono definiti da importanti studiosi del teatro e della danza (l'arte per eccellenza dedicata all'espressione del corpo umano); all'interno di tali ambiti, profondamente connessi alla conoscenza e alla consapevolezza di sé, vengono promosse sperimentazioni, si sviluppano teorie e si inizia una vera e propria pratica pedagogica. È tuttavia innegabile, soprattutto in ambito tedesco, l'influsso di artisti e pensatori come Wagner, Schopenhauer e Nietzsche, che contribuiscono a stabilire i fondamenti della concezione estetica dominante; in particolare Wagner afferma l'importanza del ritmo e della musica come sua ispiratrice e rivaluta il mito greco attraverso la proposta di un'esaltazione della vita in chiave dionisiaca. Schopenhauer dal canto suo sostiene che l'uomo è se stesso proprio in quanto è un essere corporeo, ed è dato a se stesso come corpo immediatamente vissuto: l'uomo non si vede soltanto dall'esterno, ma si vive anche dall'interno, godendo e soffrendo. Il filosofo, ammiratore della sapienza orientale, si fa 'profeta' del suo successo in Occidente e inaugura una filosofia della corporeità che introduce tutto il mondo moderno a una riscoperta del corpo stesso la quale non interessa esclusivamente l'area filosofica, ma influenza i vari campi dell'arte e del sapere, provocando nell'uomo inevitabili prese di coscienza e mutamenti di vedute. Nietzsche, invece, propone vigorosamente una «fedeltà alla terra», cioè alla vita e al vivere con pienezza, ma anche un'esaltazione della salute del corpo: il filosofo suggerisce come utile e opportuna, oltre che giusta, un'accettazione totale della vita, contrapponendo ai valori antivitali della morale tradizionale una nuova tavola di valori a misura d'uomo e del suo carattere mondano. Questa rivendicazione della natura terrestre dell'uomo è implicita nell'accettazione totale della vita che è propria di quello spirito dionisiaco proclamato dalla forma originaria della tragedia greca. In virtù di questo accoglimento entusiastico della vita, la terra e il corpo si trasformano: la terra cessa di essere un deserto in cui l'uomo è confinato e diventa la sua lieta dimora; il corpo smette di essere la tomba dell'anima e diviene il più autentico modo di essere dell'uomo nel mondo.

In aggiunta a questi pensatori tedeschi, anche il francese François Delsarte influenza la *körperkultur* tramite il suo «sistema di estetica applicata». Il suo contributo riguarda principalmente la concezione espressiva del movimento, oltre alla visione di corpo, anima e intelletto in qua-

lità di entità interdipendenti e interagenti.

In una società caratterizzata da tali rivolgimenti culturali, si aprono nuove prospettive pedagogiche che vedono nel teatro un luogo privilegiato di sperimentazioni, le quali incidono sul sociale e, contemporaneamente, suscitano nuovi percorsi teatrali. I fini dichiarati di questo nuovo approccio alla corporeità che si libera anche e soprattutto nel teatro sono, quindi: lo sviluppo armonico, l'educazione alla bellezza del movimento e l'addestramento del corpo come strumento espressivo. All'interno della corrente ideologica della *körperkultur* comincia a delinearsi una connessione tra pedagogia e teatro, nel quale si ravvisa una valenza etica, oltre che estetica.

Verso gli anni Venti del ventesimo secolo, sia il pensiero pedagogico sia quello artistico sono improntati alla convinzione che vi sia un vincolo tenace tra corpo e anima. Conseguenze della presa di coscienza di tale rapporto indissolubile sono l'importanza attribuita all'espressione e alla formazione fisica e spirituale insieme e la scrupolosa considerazione di tutte e tre le componenti dell'essere umano: corpo, anima e intelletto. L'attenzione al moto e alle sue varie possibilità espressive diviene il fulcro dell'intero movimento e la riflessione profonda sul rapporto fra corpo e anima costituisce il fondamento della nuova danza teatrale: i precursori della danza moderna non possono che rivolgersi innanzitutto al corpo.

1.1.3. La scoperta del movimento espressivo

La cultura del Ventesimo secolo, improntata al rinnovamento delle arti, rivisita anche la danza, che, nel Novecento, si mostra nuova sia a livello tecnico sia estetico, superando l'accademismo, ovvero l'ideale di tensione all'etereo e il principio di verticalità, capisaldi del balletto classico. Ha inizio una vera e propria rivoluzione del modo di concepire e vivere la danza unitamente a un radicale cambiamento del rapporto che essa ha con il teatro e a nuove prospettive circa la valenza educativa dell'arte, che incomincia a definire vigorosamente la danza stessa come strumento di autoconoscenza.

Mentre la vecchia Europa continua a riproporre stancamente i propri balletti classici, in America, alcune donne con coraggio misto a ingenuità cominciano a considerare e a suggerire un'arte del movimento corporeo diversa dalla danza classica, ispirate dal pensiero del Sartre e dal

desiderio di riconquistare quella libertà espressiva che l'accademismo classico aveva imprigionato. In particolare, Isadora Duncan e Ruth St. Denis, le 'profetesse' di questa nuova danza, rivendicano la potenza del movimento espressivo e la totalità della persona umana, negando ogni conformismo come donne e come danzatrici. Le loro danze si allontanano dal balletto classico sia per la loro caratteristica spontaneità, sia perché non intendono negare la realtà, ma proporla come oggetto di riflessione sulla situazione dell'uomo contemporaneo. Isadora e Ruth, con l'intento di restituire la donna a se stessa e al suo corpo, si pongono anche contro quella visione femminile immateriale ed eterea tipica di una società patriarcale che ne vuole negare l'identità. Le grandi iniziatrici della danza moderna vivono concretamente la propria realtà, senza mai tentare di fuggirla, sanno esprimere quella fedeltà alla terra di cui parla Nietzsche e combattono, soprattutto attraverso l'arte che professano, quelle repressioni e quei falsi moralismi che condizionano la vita femminile del tempo: si ribellano allo stile di vita proposto dalla società, immergendosi totalmente nella vita. Tale rivoluzione nell'ambito della grammatica del corpo inteso come sensibile strumento di comunicazione del mondo interiore dell'individuo, proveniente dall'America, giunge a coinvolgere anche l'Europa, in particolare la Germania, grazie alla disposizione per l'accoglienza delle nuove suggestioni culturali che da sempre contraddistinguono il continente europeo.

Il punto di partenza di questo percorso di rinnovamento della danza teatrale in Occidente si trova dunque nella negazione del balletto e nella ricerca di una nuova forma d'arte della danza stessa: si sente l'esigenza di una danza nuova, che affondi le proprie radici in un terreno vergine, o che sia in grado di ritrovare le proprie origini. Nel tentativo di recuperare il significato originario della danza, intesa come reale espressione e parte integrante dell'esperienza umana; il movimento culturale rivoluzionario del Ventesimo secolo vuole ricercare nuovi moduli espressivi, al di là degli schemi e delle modalità proposti dal balletto classico. L'obiettivo è quello di recuperare un movimento espressivo, evitando qualsiasi spaccatura fra corpo e mente, fra esteriorità e interiorità, fra ragione e sentimenti: si ricerca la danza pura, in opposizione alla danza narrativa ancora in voga in ogni balletto classico; la danza si libera completamente e diventa l'espressione della sua stessa essenza, indagando la bellezza del gesto del corpo in movimento e la sua significatività.

In Germania si sviluppa, in particolare grazie all'opera dello studio-

so francese François Delsarte, il sistema della danza espressionistica, mentre in America si prepara l'avvento della *modern dance*: la nuova concezione dell'arte della danza diventa una realtà e, partendo dalla negazione del genere di danza propinato dal balletto classico, giunge a una definizione positiva di nuovi principi.

In conclusione, la nuova corrente di pensiero che dà forma al Ventesimo secolo, comprensiva della nuova concezione del movimento espressivo di Delsarte e dei principi della nuova danza di Isadora Duncan e di Ruth St. Denis, ha un significato profondamente culturale, in quanto emblema della volontà concreta da parte dell'uomo di riappropriazione della vita e di negazione di quella scissione tra corpo e mente che caratterizzò il pensiero occidentale fino al Novecento.

1.2. FRANÇOIS DELSARTE

1.2.1. *L'Espressionismo di François Delsarte*

L'Espressionismo si sviluppa in Germania agli inizi del Novecento, coinvolgendo dapprima le arti figurative per poi rivolgersi anche alla letteratura, alla musica, al teatro e al cinema. Questa corrente di pensiero si oppone all'Impressionismo, affermando la totale dedizione dell'artista all'espressione dei sentimenti più riposti dell'uomo.

In tale orientamento culturale si inserisce la figura di François Delsarte, teorico della danza e del teatro, anticipatore della formulazione dei principi della danza libera inaugurata da Isadora Duncan e Ruth St. Denis. Delsarte crede nel movimento e nella sua potenzialità espressiva: è convinto che nessun gesto sia privo di significato; per questo si dedica allo studio degli esseri umani in ogni stato di tensione, sia a livello fisico sia emotivo. Il suo metodo di studio prevede l'osservazione del comportamento mimico spontaneo e vuole giungere a dimostrare l'esistenza di una corrispondenza fra la dimensione spirituale e quella fisica: intende provare che per ogni sensazione o emozione interiore esiste un'espressione del corpo che la palesa. Quindi, secondo questo studioso, esiste una correlazione tra la dimensione psichica e i movimenti, che acquistano, di conseguenza, una grande pregnanza espressiva; si tratta di una connessione imprescindibile di ogni moto interiore con un movimento esteriore. Tale connessione determina l'espressività naturale dell'uomo,

il cui corpo, secondo il «sistema di estetica applicata» elaborato dallo stesso Delsarte, ha pari dignità rispetto all'intelletto e all'anima. Egli, a questo proposito, focalizza ed enuclea addirittura una legge, che egli stesso denomina «legge della corrispondenza» annullando per sempre ogni dicotomia di tipo gnoseologico rispetto agli elementi fisici e sentimentali della creatura umana.

In funzione di tale principio, Delsarte fonda la sua concezione del movimento espressivo riferendosi sia all'ambito teatrale sia all'ambito quotidiano (anch'esso carico di movimenti espressivi generati dall'interazione e dall'interdipendenza fra corpo, anima e intelletto). Tramite lo studio dei movimenti, dei gesti, delle espressioni e dei comportamenti degli individui colti nelle più disparate situazioni, questo studioso giunge a elaborare un complesso ordinato, completo e scientifico di cognizioni e ragionamenti relativo all'espressione drammatica.

Il metodo delsartiano riconosce nel rilassamento e nella naturalezza i suoi principi fondamentali. Importante inoltre è il *training* degli attori e dei danzatori inteso come ginnastica armonica impiegata al fine di ricondurre il corpo all'originaria naturalezza e portarlo nella condizione di essere disposto a muoversi in armonia con le leggi della natura, a vivere come «docile fibra dell'universo». Partendo da tali osservazioni, Delsarte avverte la necessità di concentrare l'educazione del corpo su tre elementi principali: il respiro, il rilassamento e le tensioni muscolari, cioè sul fermento vitale che può essere definito come «ritmo interno» che è necessario ascoltare. Forse in un tale approccio al movimento espressivo c'è già, sebbene a livello implicito, una potenziale alternativa al balletto tradizionale. Infatti la studiosa Geneviève Stebbins, nel promuovere e divulgare il pensiero delsartiano, esplicita il significato di alcune intuizioni del teorico francese e riconosce a Delsarte il ruolo di vero e proprio precursore della *modern dance*.

Superando la separazione della vita del corpo dalla vita dell'anima, Delsarte circoscrive una seconda legge, la «legge della trinità» (e la «tripartizione» in generale è il tratto caratterizzante della filosofia di pensiero delsartiano), secondo la quale la creatura umana può essere concepita come espressione della Trinità divina: nell'uomo coesistono, con pari dignità, le tre dimensioni di corpo, anima e intelletto, le quali «vivono» un rapporto di interdipendenza e di interazione. Tale trinità, superato il suo significato religioso, si configura a esigenza di fusione fra gli ambiti spirituale e intellettuale (spirito), sensoriale e vitale (vita) e psicologico (anima), divenendo presupposto per la stabilità e l'identità dell'io.

Le teorie delbartiane trovano ampio seguito e permettono la diffusione della convinzione che la natura fisica dell'uomo sia la manifestazione visibile della sua interiorità, superando qualsiasi tipo di contrapposizione o negazione. Il sistema di Delsarte si diffonde presto, andando a coinvolgere anche ambiti diversi da quelli artistici della danza e del teatro, a testimonianza della presenza avvertibile di una nuova cultura in grado di accogliere intuizioni artistiche e applicarle all'educazione non solo dei giovani, ma della società in generale. La teoria delbartiana porta il corpo umano e la sua cura, sia fisica sia estetica, al centro dell'attenzione dell'uomo stesso e, attraverso l'aiuto di Geneviève Stebbins, riesce anche a dar voce a una femminilità per troppo tempo ridotta al silenzio.

1.2.2. Il gesto rivelatore

Il nome di Delsarte è strettamente associato, nelle opere specializzate, alla danza moderna americana. Egli entrò nella storia della coreografia non come tecnico del movimento, ma, più di ogni altro, come uomo con una grande coscienza del gesto. Questa immagine di precursore della danza moderna sembra aderire in maniera indelebile al personaggio, che ispirò e chiarì, senza mai esserne stato il genitore esplicitamente rivoluzionario, senza avere mai creato la più piccola 'Scuola', tale forma artistica di azioni corporee comprensiva di un nuovo approccio al movimento.

Delsarte era prima di tutto un cantante, precisamente un tenore. A questo tipo di dedizione all'arte espressiva si aggiungeva il possesso di una facoltà di osservazione estremamente vivace che le tribolazioni precoci della sua vita esaltarono. Il giovane François infatti non ebbe il tempo di assaporare a lungo le delizie della scuola a causa del suo trasferimento a Parigi con i suoi quattro fratelli minori in seguito alla separazione dei suoi genitori. Il ragazzo viveva costantemente un sentimento di vergogna nei riguardi del padre, Jean Nicolas Toussaint, inventore impenitente e responsabile di aver dissanguato le risorse domestiche, la cui reputazione di scienziato incosciente sembra tuttavia eccessiva; infatti è stata scoperta una corrispondenza tra François e suo padre che attesta che quest'ultimo sorvegliava il destino del figlio e cercava di aiutarlo finanziariamente nella misura dei suoi mezzi più che modesti. Reali affinità univano i due uomini al di là del puro legame familiare: essi si 'incon-

travano' in conversazioni nutrite di soggetto filosofico; a dimostrazione di questo interesse, si prenda in considerazione un piccolo opuscolo, tanto ingenuo quanto appassionato, in cui il padre di François trattava di un tema ambizioso: «lo spazio, particella dell'infinito».

È nel periodo stesso in cui studiava alla Scuola Reale il canto, il vocalizzo e il teatro che Delsarte consegnava alla propria memoria le osservazioni che andavano formando il contenuto degli *Episodes révélateurs*; tra esse vi è da ricordare il tentativo che egli fece per definire ciò che si apprestava a divenire la «legge di opposizione» (Delsarte notò che il corpo reagisce dapprima con un arretramento davanti all'apparizione di un essere atteso, allo stesso modo di un pittore, che si allontana dalla propria tela per meglio abbracciarla con lo sguardo). Anche in questi *Episodes* prende spazio la sua analisi del ruolo del pollice come «termometro della vita e della morte», strategia di misurazione alla quale Delsarte è comunemente associato, al di fuori della sua fortuna americana, nello sviluppo della danza moderna.

L'avvenimento personale più determinante fu di tutt'altra natura rispetto alle corrispondenze perspicaci che egli stabiliva tra il sentimento e il suo gesto rivelatore. Al Conservatorio, la sua voce manifestava allarmanti debolezze, al punto che durante un'audizione, nel dicembre del 1829, davanti a una giuria presieduta da Luigi Cherubini, egli perse quasi completamente l'uso del suo organo vocale e, di conseguenza, dovette porre fine ai suoi studi nell'ambito della partecipazione attiva all'arte del suono e della modulazione della voce. Delsarte confidò, in seguito, alla carta di un testo manoscritto e inedito del 1852 tutto ciò che determinò allora il verdetto relativo alla sua morte artistica: la diagnosi dei medici più illustri dell'epoca corroborava la constatazione del Conservatorio, cioè che cessare di cantare, per François, era la sola 'terapia' atta a risolvere durevolmente il dolore di cantare.

Delsarte, invece, non si arrese. Egli «mise sulla bilancia» la creazione divina e la scienza medica: nemmeno per un istante poteva ammettere che il Creatore avesse potuto lasciar circolare nella sua opera d'arte, l'uomo e l'uomo cantante, dei germi molteplici; era dunque compito suo, di Delsarte come uomo, dover provare, riguadagnando un organo adatto al canto, che gli scienziati vivevano tutti nell'errore. Egli formulò così questo dilemma: «O Dio si sbaglia, oppure la scienza è falsa». Un esame minuzioso del funzionamento della laringe lo portò, dopo diciotto mesi di sforzi e di esercizi, a controllare l'altezza delle proprie produzioni vocali. Questa tecnica di emissione era nota con la doppia denomi-

nazione di «voce sprofondata (affondata)» e di «emissione italiana», mentre oggi sembra che sia definita come «copertura di voce». In questo modo Delsarte poté di nuovo cantare, confondendo il pronostico pessimistico dei medici, trionfando sulla pedagogia vocale del Conservatorio, di cui egli denunciò il carattere «contraddittorio e omicida», e soprattutto stabilendo l'innocenza di Dio. Nelle sue mani, giudicate tanto espressive dai suoi contemporanei, la retorica mistica si tramutava naturalmente in un vissuto organico. La sorte, se così si può dire, di cui egli vestì la frase di San Tommaso: «La natura dell'anima è di essere la forma del corpo», è rivelatrice della sua fede artistica: è come se egli avesse promosso un'abrasione rispetto a tutta la parte del postulato teologico che la frase stessa contiene per conservare solamente il senso letterale, l'aspetto della convinzione fisicamente verificabile.

Nel *Compendium*, precisamente nel 'diagramma' sintetico di tutto il suo pensiero estetico, è possibile ritrovare la simbiosi che egli evidenzia tra la volontà e il gesto, tra l'anima e l'apparato dinamico. Bisogna osservare che Delsarte acuisce le corrispondenze tra l'energia inerente all'uomo (una trinità di base: vita-spirito-anima) e i mezzi espressivi che lo caratterizzano (una trinità artistica: voce-parola-gesto). Il punto di partenza della sua teoria è costituito da un insieme di osservazioni, di esperienze e di prove: non avrebbe senso postulare la preesistenza di una griglia di lettura religioso-filosofica alla quale sarebbe stata uniformata, o ridotta, la realtà, sia pensata sia sensoriale. Ma, come sovente succede, e può essere un processo ineluttabile, gli imperativi della formulazione rendono più intenso l'aspetto intellettuale della comunicazione: si vuole edificare qualcosa che sia «più duraturo del bronzo», si vuole sigillare in formule il principio che si adatta al ritmo naturale del movimento fuggitivo e della spontaneità dell'evidenza. Questo è particolarmente evidente in sede di conferenze che Delsarte tenne in occasione dell'istituzione di diversi cenacoli: sovente i suoi epiloghi divennero perorazioni intessute di formule talismaniche di cui sembrava volere che il suo pubblico conservasse traccia, come tante chiavi infallibili che consentono l'accesso al mondo della verità e della bellezza. Si intuisce che Delsarte fu sempre sordamente combattuto tra la dimostrazione vivente e il discorso emblematico, fino a che, nell'ottobre del 1869, comparve nella sua vita un uomo del Nuovo Mondo: l'attore americano James Steele Mackaye (1842-1894).