



Published: November 1, 2022

Copyright: © 2022 Calderone G.
This is an open access, peer-reviewed article edited by Archivio per l'Antropologia e la Etnologia (<http://www.antropologiaetnologia.it>) and distributed under the terms of the Creative Commons Attribution License, which permits unrestricted use, distribution, and reproduction in any medium, provided the original author and source are credited.

Data Availability Statement: All relevant data are within the paper.

Abitare lo spazio del corpo. Una riflessione empirica e uno sguardo antropologico sulle pratiche artistico-performative come dispositivo di risignificazione dello spazio pubblico

GLORIA CALDERONE^{1*}

¹*Dipartimento di Architettura, Università degli Studi di Firenze*

*E-mail: gloria.calderone@gmail.com

Abstract. Starting from the idea that the body is not sufficiently taken into account in spatial design practices and that indeed the theory of corporeality lacks exactitude in the field of spatial design, this research discusses the role of the body in Western design culture and develops the proposal of a collaboration between urban design and the performing arts. The centrality given to the body by the latter, together with the possibility of re-inhabiting urban spaces in a synaesthetic and kinaesthetic way, as well as the possibility of involving citizens within participatory projects, lead to a collaboration between the two disciplines in order to build a sensitive method, a performative urbanism operating in urban public spaces. The case study examined, in the residential district of Isolotto in Florence, verifies the usefulness of such a collaboration, which stands as an alternative to the usual disembodied practices of urban planning. The possibility of using the body as a device for reading and measuring space through bodily-artistic-performative actions can become an opportunity yet to be explored for urban design for spaces composition and re-signification.

Keywords: performing urbanism, urban design, performing arts, dance, Virgilio Sieni.

INTRODUZIONE

La relazione tra il corpo e lo spazio è un rapporto viscerale; l'uno si riferisce all'altro in maniera spontanea e senza soluzione di continuità. Un corpo in

un paesaggio vuoto fissa delimitazioni e riferimenti, determina un sopra e un sotto, una destra e una sinistra, un lontano e un vicino. Corpi aggregati costituiscono e generano uno spazio che assume la forma dei corpi stessi. A sua volta, uno spazio precostituito, fatto di vuoti e di pieni architettonici e di tutta una serie di condizioni non solamente fisiche, influenza i corpi che lo abitano sino a plasmarli. Lo spazio è infatti percepito dal corpo nell'insieme di condizioni interattive che caratterizza e compone lo spazio stesso, e nell'abitarlo il corpo esprime una sintesi transitoria di tale interazione, una «corpografia» (Dultra Britto e Berenstein Jacques, 2008).

È il corpo che risente nelle sue azioni dell'influenza dello spazio in cui si muove o, viceversa, sono le presenze anatomiche che *con-formano* lo spazio muovendosi in esso, sostandovi, modificandolo per successive manipolazioni? Siamo come fluidi che si adattano e reagiscono al volume di ciò che li contiene e circonda o sono i contenitori che risentono dell'azione deformante che di essi fanno i corpi? Più sinteticamente: sono gli spazi che ci determinano o siamo noi a determinare gli spazi con il nostro corpo?

Il rapporto tra corpo e spazio è in realtà inevitabilmente un rapporto di interdipendenza. Spazio e corpo sono due entità che co-divengono in funzione di una relazione reciproca che sovrascrive e sovrappone ambiti materiali e immateriali, morfologici e relazionali. È dentro tale relazione che questo contributo si sviluppa, a partire però dalla considerazione che il corpo in sé stesso non sia ancora considerato veramente rilevante come oggetto di ricerca negli studi urbani a differenza di quelli umani e sociali, e che anzi la teoria della corporeità manchi di esattezza nel campo della progettazione spaziale (De Matteis, 2020).

L'intenzione è quella di restituire attenzione e centralità alla relazione tra il corpo e l'abitare, articolando una riflessione che muove dall'ipotesi che l'agire collettivo e artistico-performativo dei corpi dei cittadini nei processi partecipati possa essere un *driver* di rigenerazione dello spazio pubblico. Lo sconfinamento dell'arte performativa nel campo della progettazione urbana costituisce un'opportunità esplicitata a partire dagli anni Settanta, ma non è stata pienamente esplorata in urbanistica. La possibilità di delineare un metodo multidisciplinare attraverso questa ricerca può aggiungere un tassello a un tema non ancora pienamente codificato.

DEFINIZIONI E CONTAMINAZIONI: ABITARE, SPAZIO, CORPO, PERFORMANCE

Il senso dell'abitare rimanda immediatamente al corpo e allo spazio. Nella lingua latina il verbo *habitare*, derivante da *habere*, si distingue da quest'ultimo perché lo integra del senso di durata, del valore proprio di un'azione nel tempo. Abitare, dunque, comporterebbe *continuare* ad avere e, indirettamente,

aver consuetudine in un luogo.

Se è vero che l'essere umano è per sua natura abitante e che, dunque, ha in maniera continuativa, viene immediato chiedersi quale sia l'oggetto di cui ha possesso costantemente e cosa abiti senza soluzione di continuità: quale luogo, quale *habitus*. Spontaneamente si riconosce questo sito nel corpo, «*la prima abitazione e la madre di tutte le architetture*» (Paba, 2010, 23), che «*sarà sempre là dove sono io. È irrimediabilmente qui, mai altrove [...] è il luogo assoluto, il piccolo frammento di spazio con il quale letteralmente faccio corpo*» (Foucault e Moscati, 2018, 31). In questi termini il corpo diviene *lo spazio del corpo*, da guardare come campo sensibile e percettivo, ma anche come sito in cui si manifestano identità personali e sociali, diritti, conflitti, rivendicazioni, privilegi e oppressioni.

L'abitare delinea un qui e un altrove, che è l'oltre del confine epidermico, e coinvolge dimensioni fisiche altre. È nel corpo che l'essere umano abita, ma è con il corpo che fa esperienza dei corpi altrui e dello spazio a esso esterno. Attraverso uno «spazio» anatomico, corporeo e incarnato possiamo entrare in relazione, vivere e abitare lo spazio del mondo. Questo tessuto spaziale è contemporaneamente fisico, mentale e sociale e come tale viene di volta in volta percepito, pensato e vissuto (Lefebvre, 1974). Utilizzando i termini di questa triplicità, intendiamo lo spazio abitato innanzitutto come spazio percepito. In particolare, quello qui «percorso» è lo spazio aperto, pubblico e urbano del quartiere Isolotto a Firenze.

In questa cornice spaziale l'abitare viene inteso come un abitare sia residente sia artistico (Calderone, 2022). Rispettivamente, ci si riferisce al comune abitare dei cittadini del quartiere, fatto di pratiche di vita quotidiana, di percorsi, di relazioni ecc.; e all'abitare performativo di corpi danzanti: nuovamente quelli dei cittadini ma stavolta più consapevoli di sé e dello spazio in cui sono immersi. Questo corpo che abita è inteso come strumento di progetto dello spazio attraverso il ricorso alle pratiche delle arti performative, poste ad affiancare gli strumenti propri della progettazione urbana.

I campi principali di indagine sono quelli della progettazione urbanistica e delle arti performative, ma ci si muove incrociando anche gli studi di discipline quali l'antropologia, l'etnografia, la sociologia, la filosofia e le scienze cognitive, per le quali lo studio del corpo è cruciale. Del resto, non solo gli studi urbani ma anche i *performance studies* hanno fatto ampio riferimento proprio all'antropologia e all'etnografia, che sono state fonti particolarmente stimolanti per il dibattito sulla *performance*, specialmente tra gli anni Settanta e Novanta (Carlson, 2018).

Nel contesto delle culture, la *performance* è un fenomeno antropologico ed etnografico; anche la terminologia deve molto all'antropologia, a partire dallo stesso termine «*performance*». Connessioni tra antropologia e arti performative

(specie legate al teatro tradizionale) sono state evidenziate, tra gli altri, dallo studioso dal *background* teatrale Richard Schechner (1973, 1985), dal sociologo Erving Goffman e dagli antropologi Victor Turner (1974, 1982, 1993), Milton Singer, Colin Turnbull e Dwight Conquergood. Questi antropologi hanno individuato alcuni caratteri comuni alle *performance* culturali e a quelle artistiche (Singer, 1959) e più in generale si sono riferiti all'antropologia e all'etnografia performative, riconoscendo il lavoro sul campo dell'antropologo come un'azione performativa che richiede di interrogare questioni a lui interne: le sue credenze, le sue opinioni, il suo senso d'identità (Turnbull, 1990). Essi hanno contribuito a definire gli approcci dell'etnografia della *performance*, individuando il passaggio da una concezione dell'antropologo come osservatore neutrale a quella di lavoratore sul campo che partecipa alla *performance* in atto (Conquergood, 1985).

Tra gli altri, l'antropologa Kirsten Hastrup sottolinea il cambiamento che tra gli anni Ottanta e Novanta ha condotto da una etnografia informativa a una etnografia performativa. Con la prima l'etnografo determinava le domande a monte e annotava le risposte; con il secondo approccio, non prende decisioni ma *sta al gioco* anche a costo di mantenere aperti alcuni interrogativi (Hastrup, 1995). A questo proposito, riprendendo l'aspetto ludico e non finito, nonché forse anche il concetto di *limen* usato da Turner, la performer Ilaria Caleo definisce la *performance* come «un gioco liminale, sulla soglia delle possibilità spaziali, di debordare, sovrapporsi, immergersi [...] per maglie di trasformazione. Un apparato di possibilità in cui gli strati delle narrazioni non sono sempre leggibili e non pretendono di esserlo» (Caleo, 2021, 74).

In effetti, in linea con questa definizione, Hastrup espande il concetto di antropologia performativa di Turner – riferita all'analisi dall'esterno e alla forma dei drammi sociali – arricchendola di nuovi significati e intendendola come l'esperienza stessa dell'antropologo che partecipa – si immerge – alla *performance* in atto. In tale lavoro sul campo l'esperienza culturale del corpo è centrale: l'occhio clinico dell'antropologo come osservatore esterno deve infatti essere sostituito dal tentativo di comprendere i *pattern* incorporati dell'esperienza. L'antropologia performativa deve allora sviluppare un modello che unisca mente e corpo, cultura e azione (Hastrup, 1995).

RAPPORTI EPISTEMOLOGICI: CONTESTO ED EFFETTI

Aprire una riflessione sul corpo necessita di confrontarsi con un retroterra culturale, quello della tradizione occidentale, che ha permeato la nostra concezione del corpo. La filosofia antica ha considerato la questione all'interno del rapporto tra percezione e conoscenza, vedendo nella percezione la modalità di accesso alla realtà esterna. Senza entrare nelle specifiche posizioni

di pensiero, basterà dire che la filosofia moderna ha esacerbato il dualismo tra corpo e mente, soggetto e oggetto, apparenza ed essenza, alimentando con esso la fiducia incondizionata verso la dimensione razionale e la diffidenza nelle sensazioni e nella capacità conoscitiva del corpo. Quest'ultimo è stato generalmente inteso come veicolo di una conoscenza ingannevole, inesatta e illusoria, contrariamente all'intelletto, considerato l'unica fonte affidabile per approdare alla verità.

«Siamo vittime di una inveterata tradizione secondo la quale il pensare avviene lontano dall'esperienza percettiva. Poiché si crede che [...] per imparare dall'esperienza la mente deve estrarre il generale dal particolare, e nel campo del generale si suppone che non sia possibile nessun altro rapporto con la percezione diretta» (Arnheim, 2013, 40). Un simile approccio non ha avuto ripercussioni soltanto sul piano teorico ma ha condizionato fortemente tutto il vivere pratico. La divisione cartesiana tra corpo e mente e la subordinazione del primo al secondo hanno infatti conformato la comprensione della società e dello spazio, gli approcci delle discipline scientifiche e, conseguentemente, pure il vivere quotidiano, che censura i più variegati aspetti del fare corporeo, biologico e fisiologico. Anche la sfera emotiva, al pari di quella sensoriale, è stata e tuttora è relegata a un ruolo di secondo piano poiché considerata afferente alla sfera dell'irrazionalità.

Tale approccio ha sostenuto una precisa gerarchia dei sensi che riconosce il primato della vista, il senso che più degli altri si presta all'attività contemplativa a distanza. Non si vuole mettere qui in discussione il paradigma oculocentrico nell'esperienza percettiva poiché esso si fonda su fattori fisiologici oltre che psicologici (Gibson, 1979). Tuttavia, l'imperialismo visivo ha contribuito alla svalutazione del carattere dinamico della conoscenza, che è invece indissolubilmente legata anche al corpo *tout court*, al movimento e all'azione (Nöe, 2004). Una conoscenza «a distanza» favorisce esperienze statiche e frontali e riduce il complesso ventaglio di possibilità dell'esperienza sensoriale e spaziale, riconducendola quasi solamente a sé stessa.

Ciò è vero anche per la gran parte della progettazione architettonica e urbana, che produce progetti asserviti all'estetica visuale a discapito di esperienze sinestetiche e cinestetiche (Pallasmaa, 2007; De Matteis, 2020). Anche il progetto del territorio d'altronde è stato pesantemente condizionato dalla conoscenza razionale moderna e, parallelamente, dall'introduzione della cartografia. Entrambi i fattori hanno segnato in questo campo un passaggio di paradigma che ha visto il progetto mutare progressivamente da opera relazionale e spazio-temporale a opera come appannaggio dell'esperto: da organizzazione spaziale costruita come cantiere aperto, prodotto di corpi e di vite, a disegno interamente pensato da una mente sola. Chi può disegnare la città è divenuto l'occhio distaccato del professionista, portatore

di uno sguardo sinottico che comprende la città dall'alto sulla base di principi razionali e astratti, rappresentandola e ridisegnandola sincronicamente. Lo sguardo cartografico dal Rinascimento in poi ha in qualche modo ridotto la profondità e la complessità del mondo e delle relazioni alla superficie visibile del supporto cartografico: un disegno calato sul territorio e applicato sui corpi (Decandia, 2000; Decandia, 2008).

Un'ultima implicazione del pensiero moderno che si vuole qui esaminare riguarda la distinzione tra arte e scienza. La scienza è considerata rappresentazione del regno della conoscenza razionale e oggettiva, mentre l'irrazionale delle sensazioni soggettive afferisce al mondo dell'arte: da qui deriverebbe la presunta superiorità della scienza. Questo primato si legherebbe al suo valore operativo, opposto al quasi esclusivo ruolo di intrattenimento attribuito all'arte. Da tale pregiudizio non è estraneo il campo del *planning*, che quasi sempre ha preferito un approccio tecnicista e razionale, ritenuto oggettivo e più affidabile, alle contaminazioni con le discipline artistiche.

APPROCCI COLLABORATIVI

Le teorie costruttiviste, post-strutturaliste e quelle dell'epistemologia della complessità hanno da tempo messo in discussione la tradizione positivista di matrice cartesiana. In particolare, il paradigma conoscitivo dicotomico è stato ampiamente criticato dalle teorie del pragmatismo (Dewey, 1896), della fenomenologia (Merleau-Ponty, 1964) e da quelle cognitive più recenti, come l'enattivismo (Nöe, 2004). Eppure, il colonialismo epistemologico connesso al pensiero moderno ha implicazioni radicate che influenzano tuttora il punto di vista sul corpo e sull'arte nel campo degli studi urbani. Del resto, a dispetto di un'alta considerazione sfoggiata a livello discorsivo, un approccio che riconosca l'importanza di includere la naturale corporeità e multisensorialità non è ancora consolidato nella progettazione spaziale.

Considerare il corpo una via di accesso alla conoscenza e uno strumento di analisi dello spazio comporta allora prendere posizione rispetto alla frattura epistemologica che il pensiero dicotomico ha solcato e rifiutarne la pretesa di essere il solo segno distintivo della qualità scientifica (Maffesoli, 2000). Volendoci riferire al corpo come riferimento per l'organizzazione e la progettazione spaziale (Paba, 2013), ci si domanda come si possa adottare un approccio accogliente nei confronti del dato sensoriale, emozionale e corporeo. Una possibile risposta è connessa al contributo che proviene dalle arti performative, che usano il corpo come *medium*, ipotizzando un lavoro congiunto al fianco della progettazione urbana partecipata.

La progettazione partecipata o interattiva, strumento proprio dell'urbanistica, coinvolge i cittadini ma si limita a interpellare la sola sfera

intellettiva e razionale. Dall'altro lato, le arti performative, centrate sulla figura dell'artista *performer*, accolgono le sollecitazioni corporee ma relegano il più delle volte i cittadini a meri spettatori. La possibilità di unire i punti di forza delle due discipline può costituire un'occasione per superare i rispettivi limiti, mantenendo la capacità di coinvolgimento e la dimensione inclusiva che sono proprie sia della progettazione partecipata sia dell'arte performativa.

Queste intenzioni approdano nella sperimentazione di esperienze laboratoriali performative aperte ai cittadini, da realizzare negli spazi pubblici urbani. Non ci si rivolge solo ai corpi atletici degli artisti dunque, ma a quelli «normali» degli utenti e fruitori degli spazi cittadini: residenti, abitanti, lavoratori, persone di ogni età e abilità. Tali esperienze sono pensate nella forma di progetti partecipati e i cittadini sono chiamati ad agire performativamente e collettivamente nei luoghi pubblici del loro quotidiano.

Abitare lo spazio urbano con un corpo performativo restituisce un'esperienza multisensoriale e cinestetica dello spazio. Conoscere il territorio con il corpo è un processo esplorativo che richiede infatti di abitare non solo con la vista, ma amplificando tutti i sensi. Questo abitare «aumentato» può avere delle ricadute anche spaziali, non solo esperienziali, sulla base delle sue capacità trasformative e di risignificazione nei confronti dello spazio stesso. Prestare attenzione al corpo nello spazio, attraverso il movimento e il gesto, vuol dire infatti immergersi in ciò che gli è interno e in ciò che gli è esterno: sensazioni, emozioni, sentimenti, ambiente e condizioni ambientali. Questi sono sì fattori fondamentali nell'esperienza della città, ma sono anche elementi utili per il progetto dello spazio: per l'immaginazione di nuove possibili configurazioni, per l'attivazione di un senso di cura, di appartenenza, della volontà di intervento e per la trasformazione dello spazio in luogo.

L'importanza del ruolo delle arti performative nel campo della progettazione di spazi risiede allora nella possibilità di compensarla della mancanza di carne, di arricchirla e di restituirle una porzione di complessità che appartiene all'esperienza urbana ma che è sovente omessa nella progettazione. Alla base della scelta vi è altresì la capacità delle discipline artistiche di inserirsi sulla soglia tra la sfera intima-emotiva e quella collettivo-razionale (Ciaravella, 2015) e la facoltà di intensificare il registro sensibile, che è fondamento percettivo e cognitivo. Ciò si traduce nella possibilità di ricorrere al corpo quale strumento di analisi, immaginazione e ri-creazione dello spazio, verificando così l'idea che l'agire collettivo e artistico-performativo dei corpi dei cittadini abbia una valenza in termini di rigenerazione dello spazio pubblico.

PER UN ABITARE PERFORMATIVO

L'esperienza qui indagata è legata alle attività del coreografo e ballerino Virgilio Sieni, il quale nell'ambito della sua Accademia sull'Arte del Gesto opera abitualmente non solo con danzatori e *performer* professionisti ma anche con i comuni cittadini, nel tentativo di proporre esperienze sinestetiche e arricchite dello spazio della *performance*. Egli lavora sull'espressione corporea cercando una fusione del corpo e dello spazio, ovvero instaurando una relazione dell'anatomia con l'ambiente che la circonda (Borgherini, 2019). È proprio a partire dalla definizione di tale relazione che è possibile una definizione dello spazio: il ricorso alla dimensione corporea e performativa comporta infatti la misurazione e il dominio dello spazio della *performance*, una misurazione che avviene mediante la postura, il movimento e il gesto. Questo lavoro di lettura delle espressioni del corpo relazionate allo spazio – architettonico o urbano – ne mette in discussione la staticità e persegue invece la sua dimensione fenomenologica.

Lo studio si situa in particolare nell'ambito di *Cantieri Culturali Firenze*, un festival di danza contemporanea, organizzato da Virgilio Sieni e dall'omonimo Centro Nazionale di Produzione della Danza, che ha luogo nel quartiere residenziale dell'Isolotto a Firenze. L'indagine si è svolta a partire dalla quinta edizione del festival – tenutasi tra giugno e luglio 2021 – che è pensato come un «cantiere» aperto all'interno del quartiere, cantiere che punta nel tempo a diventare permanente.

La programmazione prevede *performance site specific*, incontri con professionisti di varie discipline e laboratori pubblici: tutto è aperto al pubblico e gratuito. Gli spettacoli e le attività sono pensati, progettati e performati ne/ per gli specifici spazi pubblici del quartiere, che durante le settimane del festival assumono così anche la funzione di sala prove e di palcoscenico. Gli spettacoli si svolgono per lo più senza essere annunciati, inserendosi all'interno delle trame urbane e sociali del quotidiano e in armonia con la scala a misura d'uomo del quartiere (Figg. 1-2).

La parte che qui più interessa dell'offerta del festival riguarda i laboratori pubblici cui partecipano attivamente i cittadini, rispondendo a inviti e *public call*. In particolare, il progetto *Lampione Diario Isolotto* si è svolto in sei piccole porzioni del quartiere localizzate attorno a un lampione – all'orario della loro accensione – in altrettante serate. Il progetto ha visto la partecipazione di cittadini d'età compresa tra i sette e i sessantacinque anni, nessuno dei quali *performer* professionista e quasi tutti residenti del quartiere, che hanno lavorato individualmente sotto la guida di Sieni e di Giulia Mureddu, sua collaboratrice e ballerina (Fig. 3)



Fig. 1. Performance della danzatrice Delfina Stella al mercato di piazza dell'Isolotto. Foto di Renato Esposito (pagina Facebook «Cantieri Culturali Isolotto»).



Fig. 2. Performance delle danzatrici Simona Bertozzi e Marta Ciappina nel campo da basket nei pressi della scuola Montagnola. Foto di Renato Esposito (pagina Facebook «Cantieri Culturali Isolotto»).



Fig. 3. Da sinistra a destra: prove della performance *Lampione Diario Isolotto* in piazza dei Tigli (Foto di Elisa Frasson), nei pressi di via Torcicoda (Foto dalla pagina Facebook «Cantieri Culturali Isolotto»), nel viale dei Bambini (Foto dalla pagina Facebook «Centro Nazionale di Produzione della Danza Virgilio Sieni»).

Nel caso di *Lampione Diario Isolotto*, si è chiesto ai partecipanti di descrivere attraverso il corpo e il gesto il proprio itinerario quotidiano nel quartiere, i loro percorsi abituali attraverso i luoghi. «Come un diario, il cittadino rilegge il proprio itinerario quotidiano e, offrendolo al coreografo, con lui costruisce una mappatura topografica ed emozionale che prende la forma di un racconto gestuale» (Calderone, 2022). Questo racconto assume la forma di una geografia incorporata: è la rilettura di «ciò che si è lasciato nello spazio» per una nuova trascrizione delle proprie memorie urbane incarnate e assimilate nel tempo; è la rappresentazione in chiave performativa della propria «corpografia» (Dutra Britto e Berenstein Jacques, 2008) ma anche la scrittura di un'esperienza comune e comunitaria – sotto forma di gesto (Fig. 4).

L'indagine di tipo qualitativo ha interrogato la percezione e il sentimento di affezione dei cittadini-*performer* allo spazio pubblico esperito mediante la pratica artistica, nonché il senso di appartenenza alla comunità del quartiere e al gruppo di partecipanti. Ci si è avvalsi degli strumenti della ricerca etnografica, mantenendo un approccio fortemente empirico; in particolare si è ricorso all'osservazione partecipante e alle interviste agli interpreti che hanno preso parte ai laboratori, ma anche a registrazioni audio, storie di vita e documentazione fotografica. Oggetto dell'osservazione sono state l'interazione tra l'abitare residente e quello artistico negli spazi del quartiere, le modalità di svolgimento delle prove delle *performance* e i loro esiti. Si sono

effettuate interviste in due tempi diversi: interviste libere in una prima fase (giugno-luglio 2021) e semi-strutturate in una seconda (marzo-aprile 2022).



Fig. 4. *Performance Lampione Diario Isolotto nel Lungarno dei Pioppi*. Foto di Renato Esposito (pagina Facebook «Centro Nazionale di Produzione della Danza Virgilio Sieni»).

Il fine è stato quello di cogliere i cambiamenti prodotti dall'esperienza laboratoriale attraverso un raffronto tra il prima e il dopo; a tale scopo, le prime interviste sono state fatte nei giorni appena successivi alle *performance*, per poi verificarli a distanza di mesi. I parametri osservati concernono l'attribuzione di nuovi significati e valori allo spazio performativo, il rafforzamento del rapporto con il quartiere, quello del senso di comunità, l'attivazione di pratiche di cura e l'attivazione di altre iniziative.

Si è potuto constatare che, per la maggior parte degli interpreti, l'esperienza ha contribuito positivamente al rapporto con lo spazio della *performance*, solo per alcuni già noto, proprio grazie alla possibilità di esperirlo performativamente e sinesteticamente; per certi partecipanti ha comportato un rafforzamento del legame affettivo, per altri lo ha confermato perché già molto forte, per altri ancora ha aggiunto un valore nuovo e inedito anche se non di tipo affettivo, perché ha connesso simbolicamente il luogo della *performance* a quello dei propri percorsi quotidiani e familiari. «È uno sguardo diverso sullo stesso luogo che abiti tutti i giorni [...] con la *performance* ho raccontato le mie passeggiate ed è vero che raccontandole così, sintetizzando in quel modo il mio rapporto con lo spazio, l'ho visto diversamente» ha riferito una dei partecipanti.

L'esperienza ha parzialmente modificato il rapporto con il quartiere perché ha permesso di conoscere un nuovo luogo, ha invogliato a esplorare

nuovi itinerari e conoscere nuovi percorsi, oppure perché ha costituito un'opportunità di sperimentare un luogo che già si conosceva in modo arricchito e aptico. Circa il rapporto con la comunità, si registra un parziale cambiamento principalmente grazie al fatto che i partecipanti hanno condiviso un'esperienza comune dello spazio che rimanda a un rapporto di cura. Così ha affermato una delle interpreti: *«La proposta di Virgilio [Sieni] mi piace anche per la relazione che fa nascere fra persone che non hanno in comune una disciplina ma una semplice esperienza dello spazio del quartiere, e questa cosa ha una valenza diversa, era una connessione, un respiro, un filo comune [...] C'è un ascolto molto profondo quando provi a tradurre in gesto un'azione, un'azione che non è solo tua, ma è collettiva e va oltre il gruppo, trova lo spazio, il territorio».*

Inoltre, alcuni dei partecipanti intervistati hanno riferito che l'esperienza ha arricchito la consapevolezza del loro stesso corpo grazie alle sollecitazioni ricevute a prestare attenzione alle sensazioni, a respirare e a muoversi lentamente. Questo effetto è connesso alla rieducazione al registro sensibile e allo spazio tattile: polpastrelli, mani e sguardi sensibilizzano la percezione e cambiano la prospettiva verso la propria corporeità oltre che verso la spazialità esterna. Tutti i partecipanti, infine, hanno manifestato un giudizio molto positivo sull'opportunità garantita dal festival di abitare artisticamente il quartiere e in generale sul festival per la relazione che instaura con esso.

CONCLUSIONI

Il caso studio proposto costituisce un'applicazione pratica dell'idea di utilizzare l'espressione corporea e la dimensione performativa come strumento per operare nello spazio urbano, fondandosi sulla possibilità che il corpo possa essere un dispositivo non solo di misurazione, ma anche di progettazione dello spazio stesso. Pur non essendo un'esperienza di progettazione urbana in senso stretto, lo studio pone dunque le basi e avvalora una collaborazione disciplinare con le arti performative all'interno di progetti partecipati.

Ciò anche alla luce delle sinora poco indagate similitudini tra l'atto del progettare e del coreografare, entrambe azioni che hanno a che fare con il disegno e la composizione di movimenti dei corpi nello spazio (Halprin, 1972; Wasserman, 2012). La sensibilità del progettista non deve essere lontana da quella del coreografo: entrambi «governano» spazialità attraverso movimenti e «dispongono» dei movimenti attraverso spazialità. Entrambi modellano e organizzano gli spostamenti dei corpi nell'ambiente (sia esso quello della scena teatrale o quello urbano), che acquisisce senso e valore grazie ai «volumi» che abitano corpi.

Il coreografo-*performer* può allora indirizzare il lavoro del progettista verso una urbanistica performativa, facendo leva sulla possibilità di aprire i sensi, di abitare lo spazio urbano in modo non funzionale ed essere un agente disvelante nei confronti della città. Ritorna nuovamente l'approccio performativo dell'antropologo e dell'etnologo precedentemente discusso: un lavoratore sul campo che partecipa, in prima persona e con il proprio corpo, all'esperienza in atto: sta al gioco, interpreta *pattern* spaziali incorporati nel corpo e nello spazio.

L'apprendimento che se ne ricava coinvolge le sfere dell'intimità e dell'estimità, ed è intervento creatore. Esso, infatti, è in grado di generare una dimensione affettiva verso il luogo e verso chi lo frequenta, comporta una aumentata familiarità con il luogo e una ridenificazione in esso. Questo traguardo è già una rinascita.

Sebbene non emersi nel caso studio presentato, l'esperienza sensoriale del e nel territorio può determinare anche la formazione di un rapporto di accudimento – sorto dal graduale rivelarsi di legami con il luogo – e l'attivarsi di processi di valorizzazione e ri-qualificazione. Il sentimento affettuoso e condiviso dei cittadini innesca sovente processi strutturati e/o istituzionali capaci di migliorare la qualità ambientale e di vita attraverso servizi, funzioni, spazi di incontro, occasioni di socialità.

Ritornando al valore del sensibile e trasformando lo spazio in uno spazio di gesti, la corporeità si fa così punto di partenza e di arrivo del progetto. Pratiche performative così concepite, come quella di *Lampione diario Isolotto*, mirano a intervenire positivamente sulla vivibilità dei luoghi, a definire un senso di appartenenza, a innestare un rinnovamento del rapporto tra il corpo dei singoli cittadini e la conformazione dei loro territori (Borgherini, 2019). Questo è possibile alla luce del potere del corpo performativo di ri-*abitare* lo spazio e di risignificarlo, disvelandone potenzialità immanenti connesse al movimento: re-visioni, riscoperte, sguardi rinnovati sul corpo e sulla città.

È necessario ripartire dal significato dell'abitare e dell'essere abitante: dall'accoglienza del corpo. Questo, reso «*canale di transito tra lo spazio e il progetto*» (Bianchetti, 2020, 13), realizza il senso stesso della progettazione: disvelare le opportunità di un luogo, stimolare la creazione di rapporti di cura e di comunità. Ecco, allora, nel territorio divenuto spazio democratico di enunciazione, si manifesta l'impronta del corpo.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- Arnheim, R. ed. 2013. *Pensiero visuale*. Milano-Udine: Mimesis.
 Bianchetti, C. 2020. *Corpi tra spazio e progetto*. Milano-Udine: Mimesis.
 Borgherini, M. (a cura di). 2019. *Materia corpo. Anatomie, sconfinamenti, visioni*. Macerata: Quodlibet Studio.

- Calderone, G. 2022. In un vivere abitando. In: P. Gaglianò (a cura di), *Spazi pubblici e poetici dell'abitare. Un progetto di ricerca sul Festival Cantieri Culturali Firenze 2021*. Fiesole: Fondazione Michelucci Press: 51-59.
- Caleo, I. 2021. *Performance, materia, affetti. Una cartografia femminista*. Roma: Bulzoni.
- Carlson, M. ed. 2018. *Performance: A critical introduction*. Londra e New York: Routledge.
- Conquergood, D. 1985. Performing as a moral act: Ethical dimensions of the ethnography of performance, *Literature in Performance*, 5:2: 1-13.
- Ciaravella, F. 2015. *Border Territory. Contaminazioni ed utilità metodologica dell'arte contemporanea nell'analisi e nel progetto per lo spazio pubblico*. Tesi di Dottorato. Scuola di dottorato Di.C.E.M. Università della Basilicata.
- Decandia, L. 2000. *Dell'identità. Saggio sui luoghi: per una critica della razionalità urbanistica*. Catanzaro: Rubbettino.
- Decandia, L. 2008. *Polifonie urbane. Oltre i confini della visione prospettica*. Roma: Meltemi.
- Dewey, J. 1896. The reflex arc concept in psychology, *Psychological Review*, 3(4): 357-370.
- De Matteis, F. 2020. *I sintomi dello spazio. Corpo architettura città*. Sesto San Giovanni: Mimesis.
- Dultra Britto, F., Berenstein Jacques, P. 2008. Cenografias e Corpografias Urbanas. Um dialogo sobre as relações entre corpo e cidade, *Paisagens do Corpo, Cadernos PPGAU – FAUFBA, Edufba*, numero speciale: 79-86.
- Foucault, M., Moscati, A. (a cura di). 2018. *Utopie Eterotopie*. Napoli: Cronopio.
- Gibson, J.J. 1979. *The ecological approach to visual perception*. Boston: Houghton Mifflin company.
- Halprin, L. 1972. *Cities*. Cambridge, MA e Londra: MIT Press.
- Hastrup, K. 1995. *A passage to Anthropology*. Londra: Routledge.
- Lefebvre, H. 1974. *La Production de l'espace*. Parigi: Éditions Anthropos.
- Maffesoli, M. 2000. *Elogio della ragione sensibile*. Formello (RM): Seam.
- Merleau-Ponty, M. 1945. *Phénoménologie de la perception*. Parigi: Gallimard.
- Nöe, A. 2004. *Action in perception*. Cambridge, MA: MIT Press.
- Peterson Royce, A. 2004. *Anthropology in the Performing Arts: artistry, virtuosity, and interpretation in cross-cultural perspective*. Walnut Creek, CA: AltaMira Press.
- Paba, G. 2010. *Corpi urbani. Differenze, interazioni, politiche*. Milano: Franco Angeli.
- Paba, G. 2013. Body, Architecture, and City, *Planum, The Journal of Urbanism*, 2(27): 2-7.
- Pallasmaa, J. 2007. *Gli occhi della pelle. L'architettura e i sensi*. Milano: Jaca Book.
- Schechner, R. 1973. *Performance and the Social Sciences*. TDR, vol. 17.
- Schechner, R. 1985. *Between Theater and Anthropology*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
- Singer, M. 1959 (a cura di). *Traditional India: Structure and Change*. Philadelphia: American Folklore Society.
- Turnbull, C. 1990. Liminality: A synthesis of subjective and objective experience. In: R. Schechner, W. Appel (a cura di), *By means of Performance: intercultural studies of theatre and ritual*. Cambridge: Cambridge University Press: 50-81.
- Turner, V. 1974. *Dramas, fields, and metaphors. Symbolic actions in human society*. Ithaca: Cornell University Press.
- Turner, V. 1982. *From ritual to theatre*. New York: Performing Arts Journal Publications.
- Turner, V. 1993. *Antropologia della performance*. Bologna: Il Mulino.
- Wasserman, J. 2012. A world in motion: The creative synergy of Lawrence and Anna Halprin, *Landscape Journal*, 31(1-2): 33-52.