

ANTR

ANTROPOLOGIE LETTURE TERRITORI

Rivista Semestrale degli Studenti del Dipartimento di Studi
glottolinguistici e Discipline musicali
dell'Università degli Studi di Roma "La Sapienza"

Anno I, n. 1, Gennaio - Giugno 2006

corpi narrati corpi narranti



ALTER ANTROPOLOGIE LETTURE TERRITORI

INDICE

Direzione scientifica
Alberto Sobrero

Redazione

Dario Altobelli
Virginia Battisti
Ulderico Daniele
Federica De Rossi
Erica Eugeni
Jennifer Francalanci
Riccardo Melito
Stefano Omis
Concetta Russo
Cristiano Tallè

Hanno collaborato a questo numero

Silvia Giacomini
Simona Mastrogiasomo

Progetto grafico

Francesco Del Conte

In copertina

Foto di Ivana Barbarito dalla mostra
"Anima e corpo. lo spazio che abita",
Bari, novembre 2002

La rivista ALTER è finanziata dal Dipar-
timento di Studi glottolinguistici e
Discipline musicali dell'Università degli
Studi di Roma "La Sapienza"
p.le Aldo Moro, 5
00185 Roma

Anno I, n. 1, Gennaio-Giugno 2006

ISBN 88-548-0491-6

€ 6,00

Editore
ARACNE editrice S.r.l.

www.aracneeditrice.it
info@aracneeditrice.it

via Raffaele Garofalo, 133 A/B
00173 Roma
(06) 93781065

Alberto Sobrero
Presentazione 7

Editoriale 9

a antropologie

Dario Altobelli
*Governare corpi migranti. Note per una lettura antropo-
logica dei CPTA* 13

Stefano Omis
*Corpo espiatorio. Dalla vittimizzazione alla sacralizza-
zione della persona con disabilità* 23

Riccardo Melito
Genealogia dei corpi segnati 35

Simona Mastrogiasomo
Tra "mente e corpo" attraverso Gregory Bateson 45

Letture

Virginia Battisti
*Reminiscenze. Esperimento narrativo dal corpo Atzeco
a Diego Rivera* 57

Cristiano Tallè
*La danza che cura... Da un'intervista a Paola Lupi,
danzatrice* 67

territori

Ulderico Daniele
*Possibilità e forme dell'abitare. Note per l'etnografia
dell'insediamento in un campo fra retoriche dell'emer-
genza e politiche per i Rom* 81

Silvia Giacomini
Recluso il corpo 91

L'intervista

Concetta Russo

Un incontro con Laura Faranda 97

Recensioni 107

Fabio Dei (a cura di), *Antropologia della violenza* 107

(Federica De Rossi) 107

Ahiwa Ong, *Da rifugiati a cittadini. Pratiche di governo nella nuova* 111

America (Concetta Russo) 111

Giovanni Pizzi, *Antropologia medica. Saperi, pratiche e politiche* 113

del corpo (Enrica Eugeni) 113

Adriano Favole, *Resti di umanità. Vita sociale del corpo dopo la* 116

morte (Jennifer Francalanci) 116

PRESENTAZIONE

Questa volta abbiamo voluto esagerare: la rivista la fanno gli studenti! Credo che per quanto riguarda il nostro settore disciplinare Alter sia preceduta in Italia solo dalla milanese Achab¹, ma basta fare una passeggiata in internet per accorgersi di quanto questo genere di iniziative sia diffuso in università di altri paesi. Noi, la mia generazione intendo dire, per molte ragioni non ce l'avremmo mai fatta: troppo ideologici, troppo conformisti, troppo presuntuosi. Per la verità ci provammo un paio di volte negli anni immediatamente successivi alla laurea, ma ci arenammo presto. Sono cambiati i tempi ed è cambiata l'università. – In peggio, diranno per lo più i vostri docenti. Ne vogliamo parlare? Sia di fatto che, al di là dei caratteri generazionali, un'impresa di questo genere sarebbe stata impossibile nel vecchio ordinamento, quando si arrivava all'antropologia dai percorsi più disparati e ci si riconosceva come aspiranti antropologi solo al momento della richiesta di tesi. Ora si entra a Teorie e Pratiche dell'antropologia o a Studi linguistici per molte ragioni e con le idee più che mai confuse, ma comunque nella speranza di diventare antropologi o linguisti. Cinque, sei anni di corso e poi forse un dottorato, un master o qualcosa di simile, e poi... Precari per precari, almeno, a differenza di quanto accadeva a noi, se ne uscirà precari specializzati. Ma serve? Servirà? Vivrà, poi, una rivista di questo tipo? Una bella scommessa che deve essere vinta almeno a tre livelli: un onesto grado di autonomia rispetto ai docenti del corso; una decisa capacità sperimentale nella scelta dei temi e nella scrittura; una particolare attenzione alla crescita comune. Sul primo punto e sul secondo punto c'è poco da dire. È augurabile che gli studenti 'seguano' i propri docenti. C'è, specie nei primi anni, ma anche in seguito, un vasto bagaglio di nozioni di base da incamerare ed è segno positivo riconoscerne in queste pagine le lezioni di questo o quel docente, riferimenti ai suoi interessi e ai suoi strumenti. Ma per fortuna si notano anche curiosità e atteggiamenti diversi, scarti minimi dentro i quali con il tempo potrebbero crescere capacità critiche e competenze innovative. In questo senso mi sentirei di suggerire ai futuri autori di privilegiare il versante etnografico, di sperimentare punti di osservazione e scritture diverse, piuttosto che misurarsi in riflessioni teoriche o in ricerche tematiche. È su questo piano, del resto, che anche per noi docenti la lezione di ritorno potrebbe essere più significativa. Qualcosa di più andrebbe detto invece sul terzo livello della scommessa, sulla capacità

¹ Rivista di Antropologia degli studenti dell'Università di Milano-Bicocca.

LA DANZA CHE CURA...

da un'intervista a Paola Lupi, danzatrice

Cristiano Tallè

Presento qui di seguito alcune riflessioni nate intorno ad una lunga intervista fatta all'inizio di quest'anno a Paola Lupi. Con Paola ci conosciamo ormai da più di dieci anni, da quando sono venuto a Roma per frequentare l'Università e insieme ad un gruppo di amici ci recavamo spesso la sera in una birreria dove lei lavorava. Allora quel lavoro serviva a Paola "per poter continuare a fare danza... perché con gli spettacoli davvero non ci si campa", fra studio, lavori precari e lezioni private, Paola si è ritagliata, anche con fatica, un percorso di vita da danzatrice che l'ha portata a fare esperienze anche importanti in teatri e in compagnie di danza contemporanea, fino ad approdare recentemente alla danzaterapia.

L'idea di intervistare Paola è nata a partire da una doppia considerazione. Da una parte l'intervista mi è sembrata semplicemente un buono "stragemma" per dare una dimensione etnografica, quindi vicina all'esperienza, a quella complessa rivoluzione epistemologica che, a partire dai primi anni '80, ha portato la persona ed il corpo al centro della teoria sociale, dalla quale erano assenti praticamente da sempre (direi quasi per "statuto epistemologico"). Dall'altra mi ha permesso di aggirare un problema epistemologico ed esistenziale insieme che, tuttora, mi sembra paralizzante: come l'attività intellettuale, attraverso la scrittura, può rendere conto della centralità dell'esperienza corporea, mediatrice fra sociale e biografico, fra simbolico ed intimo? Il rischio è quello di rimanere intrappolati in un doppio vincolo definitivo, frutto del dualismo cartesiano fra mente e corpo che continua a dominare l'attività intellettuale: dietro la spinta del pensiero che preme per ridare al corpo un posto nel sociale, si rischia di ipotizzare un corpo come astrazione simbolica ed estetizzante, svuotato del senso del "vissuto" che è, quando si parla di corpo, il senso del reale. Perché allora non far parlare chi col corpo lavora, chi del corpo ha una consapevolezza esperienziale, chi sul corpo ha investito la sua vita? Perché non intervistare Paola che di mestiere fa la danzatrice?

L'intervista si è snodata attraverso le tracce della traiettoria di vita di Paola, dall'incontro quasi casuale della danza, alla coltivazione del sogno artistico, alle difficoltà di trasformare il sogno in lavoro, fino

alla recente esperienza della danzaterapia. Questa parabola biografica ha disegnato una prospettiva sul cui sfondo rivisitare alcuni temi classici della letteratura antropologica sul corpo: la nozione di "tecnica del corpo" di Mauss, in cui l'autore vede all'opera una "ragione pratica collettiva" che seleziona e forgia l'espressione delle emozioni (Mauss, 1965, 1975); il rapporto fra "corpo sociale" e "corpo personale", tematica classica dell'antropologia simbolica che concepisce il corpo come supporto in cui s'iscrive l'appartenenza e l'identità culturale; ed il tema della valenza terapeutica del rituale coreutico-musicale, largamente visitato in molta letteratura antropologica, da Eliade a de Martino. Il "senso del vissuto" della biografia di Paola ha attraversato questi temi sottotraccia ed ha imposto la necessità di un'altra lettura che riuscisse a contenere il sogno artistico di una danzatrice, il disagio sociale e professionale e la cura. L'*habitus* di Bourdieu, col concetto d'incorporazione che esso richiama (Bourdieu, 2003), e "la cura del sé" di Foucault, intesa come "tecnica dell'esistenza" (Foucault, 1985), mi hanno offerto una traccia da seguire, un'ipotesi di lettura del suo vissuto, centrato tutto intorno al corpo come linguaggio delle emozioni e come scelta professionale difficile da sostenere.

L'avvicinamento alla danza è raccontato da Paola con i toni della casualità, una casualità che dissimula le ragioni di un percorso esistenziale:

«C: quando hai cominciato a danzare?/P: ... a sedici anni [...] adesso ce n'ho trentasei/C: quindi venti anni fa/P: ... sì sono vent'anni/C: ... e com'è che hai cominciato?/P: ... ma veramente m'è successo un po' per caso... io facevo pianoforte, stavo anche preparando l'esame di conservatorio [...] avevo fatto tipo otto anni di pianoforte all'incirca [...] ad un certo punto mentre preparavo l'esame mi sono accorta che non volevo comunque intraprendere questa cosa così seria... fare pure il conservatorio, allora ho mollato tutto... e poi c'era una mia amica che faceva danza che era in classe con me alle superiori e sono andata a fare questo corso (di danza)».

La casualità dell'incontro con la danza, nelle parole di Paola, sembra venire da lontano, indicata da una condotta esistenziale ben segnata fin dall'inizio, come spesso succede nelle genealogie delle vocazioni, dall'eredità di un sogno mancato della madre, quello di imparare a suonare il pianoforte:

«questa era una passione che aveva mia mamma, ma lei non aveva mai potuto studiare... però aveva questo sogno, quindi praticamente l'ha poi trasmesso ai figli,

nel senso che... lei c'ha mandato a sei anni, quando proprio non sai fare niente, neanche nuotare un altro po', c'ha mandato a lezione di pianoforte».

Il sogno della madre non poteva essere un sogno per la figlia e questo segna l'avvicinamento controverso e conflittuale alla disciplina della danza, prima trascurata perché troppo "materna" («io volevo giocare a calcio con mio fratello, coi maschi, volevo... non volevo fare queste cose da femminuccia»), poi rincontrata per caso quando si accorge che il pianoforte non faceva per lei.

Il passaggio dalla musica suonata col pianoforte alla musica danzata col corpo, è raccontato tutto tramite un vocabolario fondativo, direi quasi "mitologico", di una "mitologia del sé" che ordina le relazioni fra corpo ed emozioni secondo una serie di opposizioni simboliche spaziali e cinetiche: interno/esterno, introverso/estroverso, dentro/fuori, chiuso/aperto, superficiale/profondo, stasi/movimento:

«all'inizio pensavo proprio a questa differenza che c'era tra il pianoforte e la danza perché comunque tutto passava attraverso le emozioni della musica anche nella danza no?... però nel pianoforte era tutto molto introverso [...] poi magari uno suona anche tutto gobbo... e invece nella danza c'era questa apertura verso l'esterno, che era un po' forse quello di cui sentivo la necessità [...]. A me suonare il pianoforte mi emozionava però era troppo... introverso... era una cosa che non esce tanto fuori [...] cioè con il corpo sentivo che la esprimevo di più, ecco più che altro quello... col pianoforte pure... le sentivo, però era come se le sentivo e mi rimanevano dentro».

Questo "codice mitico" del corpo ricorre lungo tutta l'intervista e punteggia il racconto di Paola dal disagio del pianoforte fino al recente incontro con la danzaterapia. Tale filo conduttore mi sembra definisca, a posteriori, un percorso di "cura del sé" nel senso foucaultiano del termine, un percorso di applicazione costante nei confronti del sé attraverso la pratica corporea della danza che diventa un "arte dell'esistenza" che privilegia il corpo, ed il suo linguaggio, per esprimere la propria presenza nel mondo:

«è proprio un po' un modo di essere, nel senso che di solito i ballerini hanno tutti un po' un'energia corporea schizzata, cioè hanno più una propensione a non stare fermi, a muoversi [...] però quello era il mio modo di essere anche prima di far danza, quindi un po' come se trovi il giusto canale per farci qualche cosa con questo movimento corporeo [...]. Io con la mia insegnante di danza di Grosso mi sono proprio ritrovata a dire "cioè noi si fa danza perché non si riesce a stare fermi" mica per altro».

La danza, né sogno, né scelta deliberata, appare allora quasi come l'“incorporazione” di un bisogno che modella, attraverso il corpo, il proprio sé, un *habitus* difficile da smettere anche nel quotidiano: la fatica e la ripetitività dell'allenamento permettono un'abitudine reciproca del corpo e del sé che confonde la linea di confine fra il quotidiano e la *performance*. L'identificazione è tanto stretta da trasformarsi in “carattere del corpo”.

«lo sforzo era quello di superare le abitudini corporee che ognuno di noi ha, perché poi quando danzi prendi l'abitudine ad un certo tipo di movimento, è come se ogni danzatore avesse un carattere no? si riconosce [...] è come se tra le varie tecniche poi ognuno si mette addosso quella che gli sta meglio e che gli riesce più facile e poi... tipo, chenessò... io c'ho la fissa dei giri che è una cosa che mi riesce abbastanza bene e mi piace, e quindi la mia danza si caratterizza, se la devo fare libera, improvvisata, si caratterizza dal fatto che ci metterò in mezzo tremila giri [...] praticamente lo sforzo che poi si faceva era quello di oltrepassare questa abitudine di movimento e fare, trovare qualche cosa di inusuale... per te, cioè quello che non faresti, diciamo, nel... se tu non ti sforzi, quindi cercare di rompere i tuoi schemi corporei, i tuoi schemi di movimento, per trovare altre strade [...] /C/ e rompere questi schemi vuol dire?/P: vuol dire andare contro la tua natura, praticamente».

Attraverso la tecnica del corpo sembra quasi che il “codice mitico” originario si realizzi nell'*hexis* del corpo per divenire “abitudine corporea”, “schema di movimento”, una natura dismessa per essere poi abituata e reincorporata nel gesto artistico.

Di qui emerge la doppiezza, semantica ed esistenziale insieme, del termine “lavoro”, un sottile crinale lungo il quale è difficile mantenere un equilibrio: da una parte il lavoro faticoso, costante e quotidiano di abitazione-allenamento del proprio corpo che “mette in forma il sé”, dall'altra il riconoscimento sociale, la possibilità, spesso frustrata, di un lavoro che dia economicamente da vivere.

«a volte è dura, perché per esempio quando ero in compagnia con M. che si studiava tutti i giorni quattro ore, cinque... c'erano dei giorni che non avevo voglia, perché chiaramente non è che tutti i giorni ci puoi avere... creatività e passione, ci sono anche dei giorni in cui non hai voglia, quindi... Il diventa veramente un po' un lavoro/C: quindi il corpo che diventa strumento di espressione, però anche strumento di lavoro... questa cosa è interessante, nel senso che poi ci sono tanti lavori fisici... no?... per esempio anche il carpentiere usa parecchio il corpo, e il corpo è il suo strumento di lavoro [...] ma nel lavoro espressivo del corpo, cioè l'espressione corporea che diventa lavoro, è difficile, mi sembra, scindere le due cose [...] /P: ma, ti dirò... è una bella domanda, perché anche il carpentiere sicuramente se lo sente il corpo, se gli fa male, se non gli fa male, cioè penso che la sensazione sia abbastanza

forte anche in lui, che sarà abituato a sentirlo il corpo, visto che lo usa... magari forse più a livello fisico che non di sensi e di emozioni, quello sì».

Da una parte il corpo è strumento di lavoro del sé sul sé (lavoro esistenziale), dall'altra strumento di lavoro disinteressato (lavoro sociale), insieme materia lavorata ed attrezzo. Non è tanto l'uso del corpo a far la differenza fra il carpentiere e la danzatrice (due lavori antitetici che però mettono entrambi a dura prova il corpo, lo sottopongono cioè ad un duro lavoro di abitazione), quanto la relazione che intrattengono con questo uso: il primo una relazione disinteressata che fa del corpo uno strumento di lavoro “altro da sé”, il secondo una relazione esistenzialmente interessata che fa del corpo uno strumento-materia di costruzione del sé. È come se il lavoro del corpo sul sé (volendo, l'uso artistico del corpo) mettesse a nudo un'inversione del rapporto sociologicamente canonico fra corpo sociale e corpo personale: mentre il carpentiere cerca, attraverso l'uso strumentale del corpo personale, una inclusione-integrazione nel corpo sociale, la danzatrice attraverso il suo uso esistenziale del corpo personale può trovare solo un'esclusione dal corpo sociale; e tale esclusione dal corpo sociale non può che essere vissuta come continua e necessaria ricerca di inclusione-entrata nel corpo personale, per rimanere in contatto col sé:

«ma di solito c'è un po' uno sforzo all'inizio che poi dopo un po' non lo senti più, nel senso che magari c'è questa cosa... che ci metto un po' per entrare, però una volta che entro... emozionalmente dentro al lavoro, poi passa questa cosa, cioè l'unica difficoltà è che non sempre hai voglia anche di entrare in profondità, perché tutte le volte che fai un lavoro col corpo entri in profondità, quindi, magari una volta hai voglia di essere superficiale e di non andare a vedere».

Dall'esclusione dal corpo sociale al “rifiuto del corpo sociale” che chiede il prezzo troppo alto della perdita del contatto col sé, il passo è breve. Il mondo del lavoro diventa opaco, incomprensibile, come l'ambiente della danza che riduce il corpo a mero strumento di lavoro (nella seconda accezione del termine “lavoro”):

«lì è una pura esibizione del corpo che tra l'altro deve essere anche bello, però non è... quello è più un intrattenimento che una forma d'arte secondo me [...]. Io sono stata anche lontana da quell'ambiente là, perché poi Roma è proprio la culla della RAI, per cui se tu vai nelle scuole di danza più importanti [...] è pieno di gente coi tanga che ti balla i balletti che fanno alla televisione, ce ne sono tantissimi che aspirano a quello e studiano per quello... però a me quell'ambiente non è mai piaciuto,

io mi sento di appartenere proprio ad un altro genere di cosa, che fanno in pochissimi... e che quasi sta per sparire se si continua così, perché col fatto che ci sono i tagli sopra i tagli, siamo sempre di meno che continuiamo a fare questa cosa, però è proprio altro».

La danza, in bilico fra passione e professione, diventa allora una “contraddizione incorporata” fra corpo sociale e corpo personale, fra corpo come strumento di lavoro e corpo come “emozione incorporata”. Questa continua commistione fra intimo e sociale vissuta sul proprio corpo, è forse la condizione necessaria per un uso creativo (artistico) del proprio corpo, un corpo che si sente scomodo in un corpo sociale e “si muove”, inventa e crea sulla linea di tensione fra il sé ed il mondo (intorno l'asse mitico corpo-emozioni); ma questa commistione rischia sempre di scivolare nella crisi dell'identità e di involvere in una forma percepita come patologica:

«Però comunque io ho avuto spesso crisi d'identità, nel senso d'identità lavorativa, cioè momenti più difficili in cui pensavo “vabbè ma io nella vita ho sbagliato tutto, non dovevo fare questo”, e ho provato a fare altro... poi però... non è una cosa che mi riesce fare altro, ecco... cioè magari col cervello mi imponevo di smettere di sognare queste cose, perché tanto poi nella realtà sono difficili, e facevo altri mestieri, però poi stavo male, quindi... diciamo che non è una cosa che si può forzare più di tanto... poi la mia natura m'ha sempre riportato, quando più quando meno, comunque a fare questa cosa».

L'esperienza della realtà sociale (la difficoltà di vivere di sola danza) sembra allora smentire il sogno artistico ed operare nel senso di un disincantamento della danza (ovvero della relazione mitica fra corpo ed emozioni) ridotta alla sua nuda verità originale: la danza viene riconosciuta, col senno di poi, come strumento di “cura del sé” e quella terapeutica diventa l'unica forma socialmente riconosciuta e riconoscibile della contraddizione corporea incorporata (fra corpo personale e sociale); il passaggio dalla cura del sé alla danzaterapia appare allora scontato e aporofornico, quasi un riaffiorare di un percorso carsico originario:

«C'è e quindi come ti sei avvicinata all'idea che con la danza si potesse anche curare [...]P: ma questa... non mi ci sono avvicinata, l'ho sempre pensato... nel senso che io pensavo che a me la danza mi curava, ho sempre pensato che per me fosse un'esperienza vitale che mi serviva per vivere [...] sì, forse terapeutica perché appunto, terapeutico è qualche cosa che ti cura no? e quando... sicuramente se hai una emozione negativa e la porti fuori... la butti fuori e gli puoi dare un'espressione, è come se te la togli da te, la vedi da fuori, la estripi... la vivi e non ce l'hai più [...]»

quindi io devo dire che quando ho sentito parlare di danzaterapia ero anche contraria perché io pensavo “la danza è terapia”, cioè pensavo “perché devono fare una cosa dove insomma studi come, cioè basta che la fai, e hai già fatto”».

Da una parte la “danza che cura” rompe con lo sguardo clinico occidentale, esterno e non partecipe del dolore del corpo malato dell'altro, che scotomizza il corpo e lo riduce in particelle sempre più microscopiche (alla ricerca di un principio sempre positivamente visibile); in ciò sembra riallacciarsi ad una dimensione rituale della cura (quella della *performance*) propria delle tradizioni sciamaniche e popolari. Ma nel negare lo sguardo clinico ortodosso riduce il disagio del corpo personale al disagio psicologico (ricadendo così nella visione dicotomica mente/corpo). Sembra paradossale ma, da un certo punto di vista, andare dal danzaterapeuta è un po' come andare dallo psicologo e la danzaterapia si confonde con la “terapia di gruppo”:

«Forse è un po' come le terapie di gruppo, cioè io penso che la danza abbia in sé questo grande strumento di corallità, per cui io la sfrutterei più volentieri per farci cose di gruppo, visto che ha questa potenzialità, però poi appunto ci sono altri danzaterapeuti che sono specializzati nella terapia individuale e quindi preferiscono fare quella [...] Siccamente in questa scuola (di danzaterapia) è richiesto il percorso danalistico, io l'ho fatto individuale verbale [...] ad esempio F. ha provato a livello verbale e non gli è piaciuto e ha deciso di far la strada della danzaterapia individuale [...] che poi ho scoperto che è molto metà e metà, cioè in un'ora di terapia puoi fare mezz'ora di danza e mezz'ora di verbalizzazione su quello che è successo ... quindi è un po' come se fosse... il corpo una mediazione per tirare fuori delle emozioni che magari solo con le parole uno non ci riesce se non c'è abituato no?...C: ma non ti sembra paradossale questa cosa? [...] non ti sembra che poi alla fine si ricada in una psicologizzazione della danzaterapia... anche perché alla fine l'impostazione della danzaterapia, dell'arteterapia in genere è, volendo, antipsicologica [...]P: ma no, non è antipsicologica, assolutamente no [...]C: però tu vai dallo psicologo e stai seduto dietro un tavolino oppure sul lettino, e ciò non ha niente a che vedere con la danza/P: è, esatto/C: è, in questo senso l'approccio è diverso/P: sì l'approccio è diverso, cioè secondo me la danzaterapia poi la fa chi, o chi ha problemi proprio col corpo e allora va direttamente là, oppure chi ha problemi ad esprimersi con le parole e quindi cerca un aiuto [...] per esempio una persona che è abituata ad usare il corpo e che gli riesce difficile esprimersi o aprirsi con uno sconosciuto, può cercare la strada del movimento, dove il terapeuta ha più strumenti che sono sia quelli delle parole che quelli di leggere il movimento... vedere dove ci sono dei blocchi... però non è antipsicologica, è un supporto semmai in più».

E così la valenza terapeutica della danza ricade, paradossalmente, nel linguaggio mitico della psicanalisi (l'io, il profondo etc...) svuotato del corpo, del movimento, e ridotto al suo “doppio simbolico”, la verbalizzazione del sé. Il discorso psichiatrico si

impossessa della danza, della contraddizione incorporata nel corpo che danza, e così facendo si preclude ogni possibilità di capire la stessa ragion d'essere della danza che cura (da ricercare genealogicamente nelle ragioni originali della "cura del sé")¹.

Ma è proprio l'esperienza radicale e positiva della danzaterapia praticata con un gruppo di anoressiche presso un ospedale di neuropsichiatria infantile ed adolescenziale in provincia di Pisa, che disvela, a mio giudizio, l'illusione e restituisce la verità originale (ovvero esistenziale) della danzaterapia. L'anoressia è, da un certo punto di vista, la negazione più assoluta di quell'asse mitico originario corpo/emozione: è la negazione del corpo, ridotto alla fame, e la negazione delle emozioni, inesprimibili attraverso un corpo affamato. Questo disturbo del comportamento alimentare è stato riletto come una *culture-bound syndrome* tipicamente occidentale (Devereux, 1975), degenerazione patologica di una "cultura del sé" tutta europea che, dalla Grecia classica, attraverso la morale cattolica, fino al razionalismo laico, ha sempre più profondamente scisso il corpo dall'anima (Foucault, 1985): e quando l'anima, o nei termini laici della psicanalisi, l'io, troppo impegnati nella "cura del sé", perdono il controllo sul mondo, prendono il completo controllo sul corpo e, in preda ad un "delirio di onnipotenza", riaffermano il sé affamando il corpo.

«nella patologia dell'anoressia c'è proprio sia la negazione del corpo che la negazione anche delle emozioni... quindi lì c'è proprio un blocco su tutti i fronti perché... il fatto che loro smettano di mangiare è un po' per dimostrare che hanno un controllo su tutto [...] è un po' come un delirio di onnipotenza no? però quando viene fuori quello? quando tu hai perso il controllo in realtà [...] e quindi prendi il controllo su di te, perché siccome te non riesci ad avere il controllo sull'esterno [...] in qualche modo rafforzi l'idea di te dicendo "guarda io sono più forte di tutti perché riesco anche a non mangiare, mentre gli altri mangiano"... e quindi è come se si imponessero di non sentire più niente, perché non devono sentire la fame, non devono sentire il sonno, non devono sentire la fatica, e devono essere perfette [...] e poi tutto si risolve

¹ Mi sembra che il discorso psichiatrico sia condannato a non comprendere altri ordini terapeutici nella misura in cui non si riconosca lui stesso come discorso «disincantatore e disincantante del mondo, che porta a costruire in quanto tale un ambito di significati miticamente sovradeterminati» (Bourdieu, 2003: 241). Così, facendo le dovute differenze, de Martino ci ha mostrato come la risoluzione coreutico-musicale del tarantismo non potesse essere compresa nei termini della nosologia psichiatrica, completamente cieca di fronte alla contraddizione (fra corpo sociale e corpo personale) incorporata nell'orizzonte mitico simbolico del tarantismo (de Martino, 1961).

sul cibo, insomma alla fine non vedono nemmeno più i problemi... hanno solo il pensiero fisso del fatto che non devono mangiare... e sono persone molto chiuse... hanno sempre gli occhi bassi, la schiena curva, sono proprio persone completamente rinchiuse dentro se stesse».

Faccio notare che la relazione di esclusione fra anima e corpo, fra io controllore e corpo controllato, mi sembra del tutto analoga a quella clinica fra medico e paziente e quindi del tutto complementare allo stile di cura occidentale. La danzaterapia agisce rompendo tale relazione di esclusione ed instaurando una diversa relazione di potere fra chi cura e chi è curato:

«C: [...] qual è il passaggio dall'autocura alla cura degli altri? [...] come fare ad insegnarlo ad una persona che ha bisogno? [...] /P: però non è che... è un po' sbagliato dire insegnare, perché te non insegni... te gli dai degli strumenti... non è che chi viene a danzaterapia io gli insegno un esercizio da fare a casa, la cura è nel momento in cui si fanno delle cose insieme... e quindi è un po' tipo il rituale per cui c'è lo sciamano insieme che fa delle cose, non è che lo sciamano insegna, lo sciamano fa [...] quindi questa terapia di gruppo di danza le riapre prima di tutto fra di loro, e poi riapre il livello emozionale [...] quindi loro piano piano riescono a risentire anche il piacere del corpo, che è una cosa che loro assolutamente negano no?... per esempio all'inizio stanno tutte... quasi si nascondono, stanno appiccicate alle pareti, si muovono poco, si vergognano, poi piano piano insomma... facendo piccoli passi in avanti hanno iniziato a non vergognarsi più, a divertirsi... e poi alla fine quando si parlava dicevano che erano molto contente perché sentivano che c'era il gruppo, che si potevano immedesimare nelle emozioni degli altri, che sentivano la gioia di ballare, che non si vergognavano più, che non avevano più paura di essere giudicate [...]. La funzione principale della danzaterapia comunque è di fargli sentire di nuovo il corpo... e c'era una ragazza che m'ha proprio scritto che aveva ritrovato il piacere di guardarsi allo specchio, di truccarsi, di vestirsi bene, cosa che prima non faceva assolutamente... quindi è un po' come se facessero... pace no? con questo loro involucri che hanno disprezzato [...] cioè hai capito?, poi alla fine non è che curi... però sicuramente aiuti la cura [...] sicuramente in quel contesto si sentono curate loro e si sentono che... che possono anche aiutare le altre... che non sono meno delle altre, perché c'è un rapporto paritario fra tutti noi, compreso appunto il danzaterapeuta che sta lì e fa le cose insieme a loro».

È la partecipazione al contesto la chiave terapeutica, la partecipazione "coreutica" ad un "corpo di ballo" di cui i singoli corpi personali si sentono parte creativa che attiva un processo di "autocura", tramite una sorta di scambio di significati fra il "corpo di ballo" ed il corpo personale. La danzaterapia non è una "cura dall'esterno" ma è una "cura dall'interno" che non separa il corpo dal suo simbolo (il linguaggio parlato, come nell'approccio psicoanalitico), né il terapeuta dal curato, ma tramite l'incorporazione

in un "corpo coreutico", crea il giusto contesto per riscoprire il piacere di abitare un corpo e per tornare, tramite questo, a "prendersi cura di sé". Da questa prospettiva la potremmo definire una "cura dell'incorporazione" che ristabilisce la verità della "mitologia del sé" nell'*hexis* corporea.

È interessante notare come il disagio delle anoressiche sia descritto da Paola ricorrendo allo stesso linguaggio mitico con cui, all'inizio dell'intervista, aveva descritto il suo disagio di fronte alla tastiera di un pianoforte: il corpo chino, le emozioni che non escono, la solitudine, la stasi. Vi è un tenace filo conduttore nella biografia di Paola che lega la danza, come "arte dell'esistenza", alla cura, come "terapia dell'anima", e che l'ha portata a contatto con anoressiche e psicopatici, allontanandola dai teatri e dalle compagnie di ballo:

«quando sono venuta a Roma io come sogno quello c'avevo è?!,... poi vabbè ti rendi conto, cioè mi sono resa conto che... anche se non diventavo niente e nessuno avrei continuato lo stesso, non era quello il motivo, quello era un sogno, però poi ho visto che comunque era una cosa che avrei fatto lo stesso... e quindi poi, appunto da lì la trasformazione... anche la crescita un po' di sentire che questa cosa se ha fatto bene a te, allora perché non cercare di farla anche per gli altri e poi... e poi è una cosa molto emozionante e gratificante riuscire... circolano belle emozioni quando si fanno le terapie di danza».

La traiettoria di vita rompe così la visione stereotipa ed estetizzante del corpo troppo spesso associata all'arte e in qualche modo mette a nudo le astrazioni simbolizzanti della teoria sociale, il miraggio positivista della biomedicina, le illusioni "egocentriche" della psicologia clinica, mostrando le intersezioni creative, mai passivamente predeterminate, fra corpo sociale e corpo personale. Solo sul piano del "visuto" il corpo può riacquistare, nella teoria sociale, la sua "vitalità", non più mero supporto in cui sta iscritta l'appartenenza e l'identità sociale, ma strumento che incorpora il disagio, il conflitto, la contraddizione e li esprime in maniera dirompente con la danza, la sofferenza o la cura.

Riferimenti bibliografici:

- Bourdieu P. (2003), *Per una teoria delle pratiche, con tre studi di etnologia cabila*, Raffaello Cortina Editore, Milano, 2003 (ed. or. 1972).
 de Martino E. (1996) *La terra del rimorso*, Il Saggiatore, Milano (ed. or. 1961).
 Devereux G. (1975), *Saggi di etnopsiconalisti complementaristi*, Bompiani, Milano (ed. or. 1972).

- Foucault M. (1985), *La cura di sé. Storia della sessualità 3*, Feltrinelli, Milano (ed. or. 1984).
 Mauss M. (1965), *Le tecniche del corpo*, in *Teoria generale della magia ed altri saggi*, Einaudi, Torino (ed. or. 1936).
 Mauss M. (1975), *L'espressione obbligatoria dei sentimenti*, in M. Mauss, M. Granet, *Il linguaggio dei sentimenti*, Adelphi, Milano (ed. or. 1921).
 Sasportes J. (1989), *Pensare la danza. Da Mallarmé a Cocteau*, il Mulino, Bologna (ed. or. 1983).
 Sayad A. (2002), *La doppia assenza. Dalle illusioni dell'emigrato alle sofferenze dell'immigrato*, Raffaello Cortina Editore, Milano (ed. or. 1999).
 Scheper-Hughes N. (2000), *Il sapere incorporato: pensare il corpo attraverso un'antropologia medica critica*, in R. Borofsky (a cura di), *L'antropologia culturale oggi*, Meltemi, Roma (ed. or. 1994).
 Tolja J., Speciani F. (2000), *Pensare col corpo*, Zelig, Milano.