

Sconfinamenti tra pedagogia e funambolismo

Francesca Antonacci & Giulia Schiavone¹

Overlapping between Science of Education and tightrope walking. *Our research aims to investigate the possibility of contaminating education and tightrope walking. Supporting the idea that education should favor the vital balance for each human being and considering tightrope walking as one of the best examples of balance research, the paper tries to analyze and understand the tightrope walker's self-training. In fact, we have chosen to study this topic as a peculiar educational experience, considering balance a target for every educational process. The tightrope walking experience is as intense, condensed and special as any other performing art. This experience must be supported by the cognitive faculty of imagination, because the tightrope walker is led by an insane dream, that of connecting something that is naturally detached. The power of imagination has to guide his walking across the empty space, as he would be walking across life and death. In the same way, education has an impact at an important stage of life and has to be balanced in order to guide every human being.*

Keywords: Imagination, balance, embodied education, tightrope walking, self-training.

Introduzione

Il legame tra educazione e funambolismo corre su un filo, una linea sottile e impervia che si deve percorrere senza attraversarla incautamente.

Come il funambolo cerca un equilibrio precario in condizioni estreme, anche l'educatore si trova a dover sostenere prove analoghe. Una delle questioni principali dell'educatore infatti è la sua posizione nella scena educativa. Come si deve porre nei confronti dei suoi utenti, che possono essere persone portatrici di diverse condizioni di fragilità (minori, persone con disabilità, anziani, affetti da dipendenze, persone con disagio mentale, psicosociale, economico, migranti, carcerati), oppure persone da formare in un percorso di crescita o sviluppo. Davanti? Accanto? Dietro? Sembrano questioni irrilevanti ma rivelano una concezione dell'educazione. L'educatore si deve porre davanti a loro come farebbe una guida, o un insegnante, per indicare una strada o un percorso da seguire, per spiegare come ci si comporta e quali competenze essi debbano

¹ L'articolo è il risultato di un lavoro collettivo. Ai soli fini accademici segnaliamo che: Francesca Antonacci è autore dei paragrafi *Introduzione*, *Il bilanciamento* e *Conclusioni*, e Giulia Schiavone è autore dei paragrafi *Equilibrio e cavo*, *Radicamento e tecnica* e *Espansione e oblio di sé*.

acquisire? Oppure deve porsi dietro e incoraggiare le persone che educa a compiere le proprie scelte secondo le loro possibilità, o essere pronto a sostenerli in eventuali cadute? O ancora deve porsi accanto, e fraternamente accompagnarli e rinforzarli nelle loro scelte?

In questo senso la prossemica della scena educativa è difficile da definire a priori e per questo è spesso simbolizzata da metafore ambivalenti come “distante intimità” (Rilke 1929), una posizione paradossale, tra la calda vicinanza e la fredda lontananza. Oppure “né troppo lontano, né troppo vicino” (Grotowski 1968), ancora la descrizione di una posizione liminale (Turner 1982), potenziale (Vygotskij 1933), transizionale (Winnicott 1971), uno spazio simbolico di connessione e dinamico di transizione tra il centro e il fuori. Sono posizioni che tentano di definire un instabile equilibrio, mai raggiunto in modo definitivo, ma sempre in tensione, una posizione che deve consentire un incontro, un confronto, un rispecchiamento. La sua posizione e la sua postura non sono neutrali, ma ne rivelano lo stile educativo.

Ci si può interrogare se sia un bene stare vicino ai propri utenti, se sia benefico toccarli, accarezzarli, rivelando qualità affettive e sensibili accanto o contro una postura più asettica, sorretta dalle competenze e dagli strumenti operativi. Oppure ci può interrogare se sia meglio stare loro distanti, per non avvicinare troppo il corpo, con tutta la sua ingombrante dimensione affettiva, sessuale, materiale, alle persone con cui si lavora, e che poi è necessario lasciare, una volta terminato il turno. Di certo queste problematiche non riguardano solo le professioni educative, ma tutte le professioni ad alto impatto umano, eppure nell'educare sono particolarmente urticanti, dal momento che l'educatore non è portatore di un bagaglio professionale riconoscibile socialmente o scientificamente come quello di medici o psicologi, insegnanti. La sua funzione è proprio di accompagnamento, sostegno, sviluppo, ed è sostenuta da competenze che non possono dividere tra la componente affettiva o cognitiva, ma al contrario testimoniano la loro interconnessione inscindibile.

L'educatore deve trovare da sé il giusto mezzo, la sua posizione ideale, che gli consenta di vivere intensamente la sua esperienza lavorativa, ma al tempo stesso proteggendo il suo mondo intimo dagli attacchi del dolore, che grava

pesantemente sui suoi utenti. E deve trovare il calore e l'affetto per prendersi cura degli altri in modo autentico e personale, senza che le emozioni possano accecare la sua professionalità e la sua capacità di discernere.

Questa necessità di muoversi in modo accorto, sempre in cerca di un equilibrio, è per noi molto simile a quella del funambolo, che si trova in una posizione particolarmente critica, dovendo cercare faticosamente un'andatura affidabile in condizioni estreme. Mentre per i più questa condizione viene acquisita in modo automatico, dopo aver appreso a camminare in posizione eretta, intorno all'anno di vita, e al massimo deve essere appresa nuovamente per imparare ad andare in bicicletta, intorno ai 3 anni, il funambolo decide di metterla sempre in discussione. Si pone in situazioni di continua tensione, affrontando uno sbilanciamento che deve essere continuamente contrappesato, tenendo sempre alta la sua attenzione sull'equilibrio.

Il bilanciamento

L'equilibrio è una condizione psicofisica, che indica una postura e un andamento compensati, ma si tratta allo stesso tempo di un grande simbolo che indica il bilanciamento. La bilancia è infatti immagine di stabilità, di armonia, di misura, di simmetria e di proporzione.

La ricerca dell'equilibrio è una dimensione molto concreta, una tensione muscolare orientata a reggersi in una posizione stabile, ma anche metafora di una condizione generale di benessere, che è una condizione armonica, misurata, tutti sinonimi di equilibrio. Mentre al contrario il malessere è rappresentato dal disequilibrio, che è immagine di disarmonia, eccesso, instabilità, privazione.

Il potere del bilanciamento si esercita a tutti i livelli, psicofisico, relazionale, sociale, ma in primo luogo esso è un'immagine, un grande simbolo. Proviamo allora, aiutati dai teorici dell'immaginazione, a leggere l'equilibrio come fenomeno simbolico.

È Durand a individuare nell'equilibrio un fattore normalizzante: "l'immaginazione si rivela come il fattore generale di equilibratura psicosociale (Durand 1964, p. 84), antropologica e universale" (ivi, p. 105). Di fronte all'inevitabilità del Tempo distruttore e della morte, la funzione eufemistica

dell'immaginario si pone come compensazione al nichilismo, come “dinamismo prospettico che, attraverso tutte le strutture del progetto immaginario, tenta di migliorare la situazione dell'uomo nel mondo” (ivi, p. 106).

L'uomo è il soggetto per eccellenza che si oppone a un gretto materialismo meccanicista, che vede nelle cose solo strumenti e nel futuro il nulla della distruzione, e per fronteggiare la sua natura finita e mortale oppone l'immaginazione come baluardo contro il ticchettio inesorabile del tempo che passa. Con l'immaginazione l'uomo entra in un mondo immaginario fatto di simboli, arte, cultura “come una mediazione perpetua tra la speranza degli uomini e la loro condizione temporale” (ivi, p.115) e per Durand questa funzione è eminentemente un bilanciamento, la ricerca dell'equilibrio. Il *simbolo* appare infatti come l'elemento in grado di ristabilire l'equilibrio vitale (ibidem), dal momento che esso è capace di rappresentare significati tra loro in tensione, unificando e tenendo insieme (σύν βάλλω) le contraddizioni che nel *concetto* non riescono a convivere. La funzione immaginifica, grazie al linguaggio simbolico è dunque fondamentale per armonizzare gli squilibri dell'immaginario, che nel nostro presente sono rappresentati da un eccesso di razionalismo e di pragmatismo e che Durand raggruppa sotto l'emblema del Regime Diurno, a discapito di una dimensione intima, femminile, confusiva, sotto l'emblema del Regime Notturno (Durand 1963).

Bachelard, nel suo studio sull'immaginazione materiale e dinamica (Bachelard 1942), spiega perché l'elemento materiale, per evocare una sostanza simbolica, debba necessariamente contenere un'ambivalenza: solo in questo modo l'immagine può avere una funzione equilibratrice, armonizzante e divenire poetica: capace di coinvolgere l'anima intera.

“Una materia che l'immaginazione non può far vivere doppiamente, non può avere la funzione psicologica di materia originaria” (ivi, p.23). Una materia che non è occasione di un'ambivalenza psicologica non può trovare il suo *doppio poetico* che consente infinite trasposizioni. È dunque necessario che ci sia *doppia partecipazione* (partecipazione del desiderio e del timore, partecipazione del bene e del male, partecipazione pacifica del bianco e del nero) perché “l'elemento materiale coinvolga l'anima tutta intera” (ibidem).

In questo senso nelle sue *rêverie* sono continui i rimandi a una funzione compensativa: “L’essere è al tempo stesso impegnato nel destino dell’altezza e in quello della profondità” (Bachelard 1943, p. 109); “L’immaginazione dinamica unisce i poli. Ci consente di capire che dentro di noi qualcosa si eleva quando un’azione viene approfondita; e viceversa, che qualcosa viene approfondito quando qualcosa si innalza” (ivi, p. 110).

In educazione è stato in particolare Jousse a definire l’importanza dell’equilibrio per lo sviluppo del bambino. “La pedagogia dovrebbe anzitutto tendere a favorire il bilanciamento, l’equilibrio del meccanismo del fanciullo” (Jousse 1974, p. 277). A una pedagogia astratta e a un’educazione libresca e verbosa, “verbigerante” nel suo linguaggio, egli oppone il naturale sviluppo dell’uomo come essere bilaterale che tende alla compensazione: “Che cosa dovrà darci la pedagogia? Un ritorno a tutte queste leggi viventi dell’equilibrio umano” (ivi, p. 281).

Nelle discipline performative, che studiano le condizioni psicofisiche adatte alla realizzazione di performance grazie all’acquisizione di tecniche e competenze, l’equilibrio è stato studiato in modo approfondito. I teorici del teatro, della danza, del circo hanno per prima cosa individuato come esso non sia una condizione statica, ma dinamica. Anche nella quiete il corpo necessita di micromovimenti, di un continuo assestamento per mantenere il suo equilibrio, che non è mai definito una volta per tutte, ma deve continuamente essere ricercato e conservato, sempre cambiando posizione e postura.

Ipotizziamo quindi un’analogia tra la figura dell’educatore, che necessita di un equilibrio posturale, strutturale e funzionale per esercitare la sua professionalità e il funambolo, che fa della ricerca dell’equilibrio in condizioni precarie la sua dimensione performativa privilegiata. Dalle arti performative, dalle teorie dell’immaginario e da una pedagogia del corpo abbiamo individuato alcuni elementi che definiscono una metaforicità transitiva che consente di capire la figura dell’educatore attraverso il funambolo e parimenti di capire il funambolo attraverso la figura dell’educatore.

Equilibrio e cavo

La traversata del funambolo rivela così, in un sottile gioco di micromovimenti, gli impercettibili aggiustamenti che il nostro corpo quotidianamente compie per ricercare un *equilibrio* che si rivela essere costantemente *precario*. L'equilibrio – inteso come la capacità dell'uomo di mantenersi eretto e di muoversi in tale posizione nello spazio – è il risultato di una serie di rapporti e di tensioni muscolari dell'organismo (Barba 1993). Quando si è in posizione eretta, non si può mai restare immobili, analogamente sul cavo, anche quando crediamo di esserlo, minuscoli micromovimenti spostano il nostro peso e sono proprio questi ad animare la presenza viva del funambolo. Al cuore di questa antica arte circense troviamo dunque un *movimento oscillatorio*, in grado di sradicare dalla postura abituale per spingere verso territori *estremi*: l'incontro con se stessi.

Un incontro che si traduce in una tensione vitale esperita attraverso un movimento oscillatorio capace di scuotere fuori dagli schemi di pensiero noti, un invito a uscire da se stessi per superare il proprio piccolo Io. Significa scegliere volontariamente un percorso difficile, sottoponendosi a un lungo training di disciplinamento psicofisico per sperimentare un'alterazione dell'equilibrio ordinario, attraverso un disequilibrio volontario e giungere così a un *equilibrio permanentemente instabile* (Barba 1993), complesso, apparentemente superfluo e che costa molte energie. Una tecnica di disorientamento intenzionale che si fa azione *incarnata* (Varela, Thompson & Rosch 1991) in quanto radicata nel corpo-mente del performer e dell'educatore, per trasformare l'abituale e distratta postura nel mondo in una presenza vigile e attenta. Una postura in grado di mettere in movimento i *pensieri*, un invito a “star seduti il meno possibile, a non fidarsi dei pensieri che non sono nati all'aria aperta e in movimento – che non sono una festa anche per i muscoli” (Nietzsche 1888, pp. 24-25).

Il Performer, uomo d'azione, è dunque colui che è capace di *mettere in forma* il pensiero, di mostrare, e quindi di rendere presente, visibile qualcosa di indicibile, consentendo di collegare luoghi e persone che altrimenti sarebbero destinati a essere separati. Come insegna il funambolo Petit che con la sua fune,

per un lasso di tempo breve ed effimero crea qualcosa in quello spazio, poi la fune scompare, ma la gente ne conserva il ricordo. “Credo che sia molto importante nella vita, a qualsiasi livello, non solo per un artista, creare questo tipo di collegamenti. [...] È come creare un legame tra due esseri umani, qualcosa di magnifico” (Petit, in Capello 2009, p. 55).

L'arte del funambolismo diviene così processo di conoscenza prezioso per la crescita di ciascun essere umano.

Radicamento e tecnica

New York, 7 agosto 1974. Il cavo è teso, a unire nell'aria le due torri più alte mai costruite dall'uomo, e il nostro *piccolo* Petit, funambolo dal coraggio stra-ordinario, pronto a partire. Sotto, a una vertigine di 400 metri, la piazza è gremita e silenziosa, in attesa di quell'evento unico e irripetibile che invita a entrare nello spazio-tempo *liminale* (Turner 1982) del cavo. Lo sguardo si alza trattenendo il respiro, la visione si dilata e i sensi si acuiscono. La traversata ha inizio.

Accade così che un gesto semplice e abituale come quello di camminare, quando si svolge a centinaia di metri d'altezza dal suolo su un cavo d'acciaio, si trasformi in un gesto raffinato e minuziosamente studiato. Il camminare, da semplice atto quotidiano, diventa espressione artistica. Tale movimento, lavorato e codificato tecnicamente sin nei minimi dettagli, diviene artificiale, ma non nel senso di finto, al contrario diventa intensamente reale, perché mette in gioco la vita dello stesso performer.

Alle radici di questo atto performativo precisamente eseguito troviamo dunque competenza tecnica e disciplinamento psicofisico. Al funambolo, dal latino *funambŭlus* (corda) e *ambulāre* (camminare), a colui che fa dell'esercizio su cavo d'acciaio la propria pratica di camminata extra-quotidiana, è anzitutto richiesto di imparare a camminare *ex novo*, per abbandonare la tecnica quotidiana e tendere verso una straordinaria. Le tecniche quotidiane del corpo, dove quotidiana è sinonimo di “naturali”, “abituati”, ovvero compiute senza consapevolezza, sono in genere quelle tecniche caratterizzate dal principio del minimo sforzo, cioè dal conseguimento della massima resa con il minimo impiego

di energia. Sul cavo, al contrario, assistiamo a un significativo incremento dell'energia impiegata per il nostro abituale camminare. Siamo in presenza di un corpo-mente disciplinato che volontariamente e intenzionalmente impiega il massimo dispendio energetico anche per un minimo risultato. Un corpo-mente che utilizza un'energia di lusso, come la definisce Barba (Barba 1993) per la ricerca di una *postura estrema ed essenziale*, caratterizzata dall'impiego di esercizi codificati per destrutturare schemi abituali di comportamento conosciuto. Gli esercizi, "attraverso una concatenazione ed una simultaneità di tensioni, contrasti e immobilità dinamiche" (Barba 2012, p. 49), consentono di forgiare la postura alla disciplina e alla concentrazione, grazie a un allenamento che vincola alla precisione e alla ripetizione. Il funambolo insegna infatti che solo quando si è rigorosamente e disciplinatamente presenti nei confronti di ogni singolo gesto e momento è possibile spezzare la catena dei condizionamenti automatici in cui abitualmente siamo immersi, per poter camminare a grandi altezze.

Un *percorso trasformativo* prezioso per la crescita di ciascun essere umano in quanto comporta la necessità di liberarsi da schemi di comportamento abituali per esperire un corpo-mente nuovo (Grotowski 1968; Attisani 2012), liberato dai condizionamenti preesistenti. Gli esercizi, o training, se inizialmente immergono in un flusso di faticose costrizioni fisiche e mentali, divengono poi fonte di liberazione dalle categorie funzionali della vita quotidiana. Il training invita a ripetere movimenti e tecniche, ma senza ingrigire meccanicamente, insegnando a scegliere e a prendere consapevolmente posizione nei confronti di ciò che si accetta e di ciò che si rifiuta, motivando alla ricerca di nuovi dettagli, nuovi punti di partenza all'interno della disciplina appresa. Il training consente così di trasformare il corpo-mente da quotidiano a performativo, deciso (Barba 1993), dove decidere implica un volontario "lasciare andare", un 'tagliar via' dalle pratiche 'naturali'. Una dolorosa operazione di destrutturazione che implica un fatico processo di spoliatura. Un apprendimento 'a stare' per radicarsi ed elevarsi, espandendosi attraverso un luminoso processo di individuazione e crescita personale. Da un corpo quotidiano a un corpo d'arte, glorioso (Grotowski 1968), trasformato (Stanislavskij 1938), intensamente presente nel qui e ora dell'azione performativa. Lo stesso vale per l'azione educativa, dal momento che

l'educatore non può improvvisare la sua postura, o comportarsi in modo naturale, al contrario necessita di essere consapevole del proprio comportamento e della propria posizione. Un lavoro di svuotamento che richiede sforzo e fatica, ma si tratta di uno sforzo energeticamente diverso da quello che abitualmente sperimentiamo, si tratta infatti di abbandonare le rigidità per incontrare i propri limiti. È la *capacità di resistere* alla fatica di cambiare, sottoponendosi alla sofferenza volontaria di una costante ricerca personale, che decide della qualità della presenza sia di un performer sia di un educatore sulla scena performativa e formativa. Quando ogni minimo dettaglio è essenziale bisogna saper scegliere consapevolmente cosa si accetta e cosa si rifiuta. Nell'istante che precede l'azione del camminare, quando tutta la forza necessaria è già pronta a liberarsi nello spazio, ma rimane come sospesa, il funambolo sperimenta la sua energia sotto forma di *sats*, di preparazione dinamica. Il *sats* è il momento in cui l'azione viene pensata-agita dall'intero organismo che reagisce con tensione ma non in modo improvvisato. "È il punto in cui si è decisi a fare [...]. È il tendersi o il raccogliersi da cui sgorga l'azione" (Barba 1993, p. 87). È la molla prima del primo passo sul cavo d'acciaio.

Il performer, cosciente della propria mortalità e proprio per questo impegnato a vivere con ancora più intensità il presente, sviluppa e affina una *pratica della presenza e della consapevolezza* (Varela, Thompson & Rosch 1991) preziosa per il processo conoscitivo e trasformativo di ciascun essere umano. Essere presenti e consapevoli nel senso di essere completamente immersi nel qui e ora dell'azione performativa, come dovrebbe essere sulla scena educativa. Un invito alla *sovversione* (Barba 2012), per impedire che le proprie credenze, le piccole comodità, le routine e i saperi si sedimentino e si trasformino in una prigione. Un processo di fuoriuscita dalla *comfort zone*, zona del conosciuto, dove si abbandonano i riferimenti esterni per ricercarne di interni, dove la sospensione del proprio piccolo *Io* coincide con una ricettività più profonda, in grado di aprire a *gesti che fanno volare*. L'esperienza del cavo richiede così di aderire a nuove regole, per penetrare in uno spazio-tempo sacro (*sacer*), in quanto separato dalla vita ordinaria. Il tempo del cavo è un assoluto presente, *tempo in movimento*, in quanto la stasi equivale alla caduta del funambolo. Uno spazio *vuoto*, non nel

senso occidentale di vuoto, ma al contrario possibilità e tensione verso nuove forme di esperienza e conoscenza (Brook 1968). Come spazio aperto alle trasformazioni, in cui ogni punto di arrivo coincide con un punto di partenza, dove non ci sono pause, ma solo transizioni, sino a che non si vedrà più un corpo che si esercita tecnicamente sul cavo, ma un essere umano che con *grazia e naturalezza* fluttua nel cielo.

Espansione e oblio di sé

Lo studio² condotto sul funambolo Loreni, unico performer italiano specializzato in camminate su cavo d'acciaio a grandi altezze, mostra come, a centinaia di metri da terra, l'azione del camminare appaia spontanea poiché la tecnica è stata assodata. Assistiamo a una completa padronanza della tecnica, fino a che essa non sia più pensata, progettata a tavolino, o agita in modo distratto, ma consonante con lo stato presente, per diventare performance artistica. Il rigoroso lavoro di raffinamento tecnico e gestuale, dopo essere stato lungamente incorporato, sarà infatti dimenticato. Un processo di autodisciplinamento in cui l'arte del funambolismo e la pratica della meditazione Zen, racconta Loreni (Loreni 2016), sembrano incontrarsi. Un cammino di ricerca personale in cui la tecnica si trasforma in *via* e la memoria in oblio di sé. Un invito ad abbandonare le paure della mente che vorrebbe ancorarsi alle comodità, per sostare nel disagio e per sperimentare una tensione vitale capace di condurre all'uscita da se stessi. Si assiste, durante le traversate di Loreni, e si esperisce, durante i suoi training, a un *processo trasformativo*: una volta scardinati gli schemi abituali del corpo-mente, sarà possibile imparare a *camminare nuovamente*. La pratica della meditazione insegna che sul cavo è solo abbandonando i pensieri che la mente ha la possibilità di 'farsi vuota', aprendo a una ricettività più profonda, grazie un processo di semplificazione (Varela, Thompson & Rosch 1991). Semplificare significa qui omettere alcuni elementi per illuminarne altri, che così appaiono essenziali. Sul cavo, se la respirazione è concentrata e profonda, racconta Loreni, si può sentire come a ogni respiro corrisponda un respiro del cavo (Loreni 2016). Siamo

² Ricerca di dottorato in corso da parte di chi scrive.

d'innanzi a un processo di intussuscezione (Jousse 1978), “a un processo di penetrazione e irradiazione nella muscolatura umana dei gesti plastici e sonori delle cose” (ivi, p.13), a un movimento che conduce all'interno di sé stessi (*intus*) (ivi, p.12), per trasformare il gesto compiuto in azione incarnata. In questo stato di *flow* (Csikszentmihalyi 1990), così bene espresso nei gesti atletici e negli atti ludico-performativi, il funambolo è in grado di esperire una *tensione dinamica* tra sfida e competenza tecnica, uno stato di profonda consapevolezza interiore in risonanza con il mondo circostante e il momento presente. È infatti solo mediante l'oblio dei ricordi e di tutte le paure e l'annullamento delle prospettive e tutti i desideri che sarà possibile attraversare il cavo, senza cadere. “I ricordi pesano e io devo lasciarli andare se voglio volare”, così racconta il funambolo (Loreni 2016). “Il cavo diviene l'unica realtà in mezzo al passato e al futuro, *luogo estremo* in cui tutto il superfluo viene spremuto fuori” (ibidem).

È solo in virtù di questo *movimento oscillatorio*, perturbamento della stabilità ordinaria che sarà possibile divenire *cavi*, svuotandosi del proprio ego, *umili* e al contempo aperti alla possibilità di trasformarsi. L'oblio di sé, come sacrificio dell'Io, come superamento delle necessità immediate, consente di superarsi e di evolvere verso uno stato di benessere concentrato, in *equilibrio armonico* con il mondo. Sul cavo si sperimenta uno stato di fluidità in cui non c'è più distinzione tra esterno e interno, mente e corpo, ma si diviene parte integrante dell'ambiente circostante.

“In mezzo a questo vento”, racconta Loreni, “non sono più Io, ma sono vento, pioggia, terra e cielo. Qui anche i pensieri fanno meno rumore e scivolano via inascoltati per vivere istanti di equilibrio perfetto dove tutto è immobile e l'infinito esplose silenzioso. Istanti in cui non c'è più dentro e fuori, in cui ti sei sciolto nella relazione con il presente. Allora vivi quella autenticità che altro non è se non vivere il momento presente, in cui si è immobili e in ogni luogo al contempo” (Loreni, 2016).

Un allenamento *estremo* questo, una “lotta fiorita” (Barba 2012), per assorbire l'essenziale ed espellere il superfluo. “Come se avessimo le ali, come se pesantissime radici affondassero nella terra dei nostri piedi” (ivi, p. 268), per rimanere ancorati al terreno e al contempo espanderci rigogliosi verso il cielo.

Il funambolo rappresenta così un tramite elettivo per ricongiungere l'uomo al mondo, il piccolo cosmo al grande cosmo. Un processo di crescita personale per affondare le proprie radici nel cielo, un invito a vivere il presente provando a guardare alla bellezza di un ciliegio in fiore come se fossimo di fronte all'abisso "per stare di fronte all'abisso – alle proprie paure – come davanti a un ciliegio in fiore" (Loreni 2017, p.3).

Conclusioni

Non è il teatro che è necessario, ma assolutamente qualcos'altro. Superare le frontiere tra me e te: arrivare ad incontrarti per non perderti più tra la folla, né tra le parole, né tra le dichiarazioni, né tra idee graziosamente precisate, rinunciare alla paura ed alla vergogna alle quali mi costringono i tuoi occhi appena gli sono accessibile "tutto intero". Non nascondermi più, essere quello che sono. Almeno qualche minuto, dieci minuti, venti minuti, un'ora. Trovare un luogo dove tale essere in comune sia possibile.

Jerzy Grotowski

La pratica del funambolo, come quella di ogni *performer*, è un percorso di disciplinamento del corpo e della mente, integrati pienamente, per dar forma ad attività espressive capaci di comunicare messaggi profondi e ricchi di significati simbolici. L'artista performativo è colui che affranca il proprio corpo da condizionamenti, paure e automatismi per liberarne il potenziale espressivo e renderlo capace di superare la barriera interpersonale, di creare ponti tra le persone e di attivare percorsi di condivisione. Grazie a tecniche di *training* psico-corporeo, il *performer* cerca in modo originario e radicale di essere sempre presente a se stesso, di ottenere il massimo dalle sue capacità e di oltrepassare i propri limiti. In questo senso la sua pratica è un esercizio di sconfinamento, con l'obiettivo di superarsi. Con il proposito di donarsi al pubblico e agli altri e di non seguire solo i propri bisogni e le proprie necessità individuali, come rispondendo a una vocazione artistica, il performer può attraversare i limiti della propria soggettività, per accedere al mondo misterioso e distante dell'altro, comunicando

ciò che può sembrare ineffabile, se deve essere trasmesso solo grazie a concetti o parole. Il linguaggio simbolico del corpo, trasformato dall'espressività artistica, diventa veicolo di comunicazione capace di superare le barriere tra le persone, come sosteneva Grotowski.

Crediamo che l'educatore abbia molto da imparare da tali tecniche espressive, in particolare dall'arte funambolica, che esige un rigoroso disciplinamento per trasformare il corpo da ordinario a consapevole e libero. In questa direzione la ricerca dell'equilibrio, da pratica simbolica, diviene una pratica molto concreta, che aiuta a cercare in modo esplicito un bilanciamento in condizioni estreme. Tale ricerca di equilibrio non deve essere, come abbiamo visto, solamente una tecnica ginnica, ma deve coinvolgere tutta la persona, la sua mente, il suo intuito, le sue emozioni, il suo corpo, il suo spirito, la sua memoria e deve essere capace di trasformare, con la meditazione e l'esercizio rigoroso, l'intera persona. La tecnica di ricerca dell'equilibrio può così divenire un obiettivo e una direzione di bilanciamento per l'educatore, che cammina ogni giorno sul filo teso tra "troppo vicino e troppo lontano" dall'altro da sé.

Riferimenti bibliografici

- Antonacci F., 2012, *Puer Ludens. Antimanuale per poeti, funamboli e guerrieri*, FrancoAngeli, Milano.
- Attisani A., 2012, *Logiche della performance. Dalla singolarità francescana alla nuova mimesi*, Accademia University, Torino.
- Bachelard G. (1942) 2006, *Psicanalisi delle acque. Purificazione, morte, rinascita*, Red, Milano.
- Bachelard G., (1943) 1988, *Psicanalisi dell'aria*, Red, Como.
- Bachelard, G. (1960) 2008, *La poetica della rêverie*, Dedalo, Bari.
- Barba E., 1993, *La canoa di carta*, Il Mulino, Bologna.
- Barba E., 2012, *La conquista della differenza. Trentanove paesaggi culturali*, Bulzoni, Roma.
- Brook P., (1968) 1998, *Lo spazio vuoto*, Bulzoni, Roma.
- Capello M. (a cura di), 2009, *Il teatro del cielo*. Feltrinelli, Milano.
- Csikszentmihalyi M., 1990, *Flow: The Psychology of Optimal Experience*, HarperCollins, New York.
- Durand G., (1964) 1999, *L'immaginazione simbolica*, Red, Como.

- Durand G., (1963) 1995, *Le strutture antropologiche dell'immaginario. Introduzione all'archetipologia generale*, Dedalo, Bari.
- Grotowski J., (1968) 1970, *Per un teatro povero*, Bulzoni, Roma.
- Jousse M., (1974) 1979, *L'antropologia del gesto*, Paoline, Roma.
- Loreni A., 2016, *Intervista*, 15 Giugno 2016, presso Università degli Studi di Milano-Bicocca, Milano.
- Loreni A., 2017, *Diario di Sogen-Ji. Le avventure di un filosofo funambolo*, Loreni, Torino.
- Detienne M. & Vernant J.P., 2005, *Le astuzie dell'intelligenza nell'antica Grecia*, Laterza, Roma-Bari.
- Nietzsche F., (1888) 1977, *Ecce Homo*, Mondadori, Milano.
- Petit P., (1985) 2009, *Trattato di funambolismo*, Ponte alle Grazie, Milano.
- Petit P., (2002) 2009, *Toccare le nuvole*, TEA, Milano.
- Petit P., (2014) 2014, *Creatività. Il crimine perfetto*, Ponte alle Grazie, Milano.
- Rilke R. M., (1929) 1999, *Lettere a un giovane poeta. Lettere a una giovane signora. Su Dio*, Adelphi, Milano.
- Stanislavskij K. S., (1938) 2000, *Il lavoro dell'attore su se stesso*, Laterza, Bari.
- Turner V., (1982) 1986, *Dal rito al teatro*, Il Mulino, Bologna.
- Varela F. J., Thompson E. & Rosch E. (1991) 1992, *La via di mezzo della conoscenza. Le scienze cognitive alla prova dell'esperienza*, Feltrinelli, Milano.
- Vygotskij L.S., (1933), *Il ruolo del gioco nello sviluppo mentale del bambino*, in Bruner J.S., Jolly A. & Sylva K., (a cura di), 1981, *Il gioco. Il gioco in un mondo di simboli* (vol.4), Armando, Roma.
- Winnicott D.W., (1971) 2001, *Gioco e realtà*. Armando, Roma.