

DIGITI

Handwritten text in red ink, appearing to be a collection of characters or symbols arranged in a grid-like pattern. The characters are stylized and resemble a mix of Latin and Greek letters, possibly representing a specific alphabet or a code. The text is organized into several rows and columns, with some characters appearing to be part of a larger sequence or structure.



DIGITI. Rivista manoscritta

MOVIMENTO

Indice

Adriana PAOLINI, Tres digiti scribunt... p. 5

Scrivere in corsivo (a cura di Paola Pisella), Il movimento della scrittura p. 10

LIB(ER)I DI SCRIVERE E DI COSTRUIRE

Adriana PAOLINI, Lettori in movimento: il processo di lettura p. 15

Serenella BAGGIO, Muovere la mano p. 19

Andrea ANDREATTA, Movimenti di lama: il taglio nella legatoria p. 21

Elisabetta MORELLI, Movimentosamente p. 26

ESPRESSIONI

Alessandro ANESI, Labirinti creativi (e come escivae) p. 31

Epulio LECCESE, La panda: un corpo in continuo movimento p. 38

Sebastiano VECCELIO SALTO, Pas de deux, fenomenologia del movimento reciproco p. 44

VISIONI E COSCIENZE

Vanessa PLANCHET, Migrare verso un nuovo inizio: realtà o fantasia? p. 50

Dennis HANTOVAN, Dagli operai di ieri agli studenti di oggi: le migrazioni dal sud al nord Italia p. 58

Nadia DELLANTONIO, Cozzenti in fuga. Uno sguardo sulla complessità delle rotte migratorie nel Mediterraneo p. 65

Voci (a cura di Sergio ROLFI), Studenti in movimento. Anteuropa a Marianna Giuliani (ESN Erasmus Students Network) p. 60

STORIE E CULTURE

Luca NOVELLA, Da Aristotele a Copernico: i moti del cosmo p. 77

Nicola CIABELLERI, "La montagne va...": movimento e spazi alpini p. 83

Andrea ROMANO, Zwischen Bewegung und Unbeweglichkeit in der Geschichte der Philosophie p. 89

Teresa FRISCA, Paura di muoversi nel tempo: Dino Buzzati e il tempo delle altese p. 95

SQUARDI

Marcina LEONARDELLI, Movimento p. 101

Adriane PASCALAU, Il flusso della vita p. 103

Simone PEDRINOLLA, La ricerca insensata del bene: il movimento del male (racconto) p. 107

DIGITI. RIVISTA MANOSCRITTA
nr. 1 dicembre 2023; MOVIMENTO

«Tres digiti scribunt sed totum corpus laborat»
haveramo le dita col corpo e la mente: la fatica del seminare parole.

La Rivista, pubblicata in edizione digitale sul sito www.teseo.unitn.it, nasce da un progetto didattico dedicato allo sviluppo delle potenzialità della comunicazione mediante la scrittura a mano ed è realizzato da student*, dottorand* e docenti del Dipartimento di Lettere e Filosofia dell'Università di Trento. Digiti propone un medium comunicativo alternativo alla prassi quotidiana, recuperando gesti e usi grafici meno utilizzati nella comunicazione verso l'esterno. La varietà di scritture, di lingue e di sistemi di scrittura presente nella rivista intende offrire un ampio panorama di forme, di espressione grafica e linguistica.

* Si ringraziamo i docenti e il personale tecnico-amministrativo del Dipartimento di Lettere dell'Università di Trento per il sostegno e la collaborazione.

DIRETTRICE RESPONSABILE: Adriana Paolimi

COMITATO SCIENTIFICO: Susanna Baggio, Fulvia Franchi, Aldo Galli, Andrea Giorgi,
Marco Gorzi, Federico Landina, Fulvia Migliario, Denis Oiva

COMITATO DI REDAZIONE (studenti, dottorandi e alumni)

Alessandro Amesi

Agnese Bee

Fulvia di Massimo

Teresa Frasca

Giulia Iccese

Demis Mantovani

Gaia Mora

Luca Novella

Valeria Planchev

Sergio Polji

Andrea Amduatta

Matteo Cova

Pubblicato da

Università degli Studi di Trento

via Calepina 14, - 38122 Trento

casaeeditrice@unitn.it / tesc0@unitn.it

www.unitn.it / https://tesco.unitn.it

l'edizione digitale è rilasciata con licenza Creative Commons BY-SA

© 2023 - Gli autori per i testi

Ideazione, progetto grafico e impaginazione del primo numero di *Digit* a cura del Comitato di Redazione; impaginazione della copertina a cura di Paolo Chinté.
È prevista la distribuzione gratuita di eventuali copie cartacee.

l'immagine in copertina è stata creata con i caratteri in lega tipografica messi a disposizione dal letterario Fabrice di Trento (*Digit*: "umbra" corpo 48 pt; nr. 1 dic. 2023: Spontom corpo 16 pt, MOVIMENTO: Spontom corpo 24 pt), mentre il motto della rivista, «I mononutti non buciamo», è stato dattiloscritto con una macchina Olivetti hexikon 80 (1949-1953).

Per le pagine delle copie stampate è stata utilizzata la Carta Favini "Le Cirque" avorio 80 g/m²; mentre per la copertina la carta Fabriano "Imgu" gialletto 160 g/m².

In copertina:

Angelo Dimitri Marandini

Calligrafia Ancestrale digitalizzata, 2023

file gif, sistema di traduzione automatica neurale sviluppato da Google, 800x1200 px
Courtesy Manuel Zoia Gallery

PAS DE DEUX, FENOMENOLOGIA DEL MOVIMENTO RECIPROCO

di Sebastiano Ucellio Salto

(DIPARTIMENTO DI LETTERE E FILOSOFIA: FILOSOFIA E LINGUAGGI DELLA MODERNITÀ)

La danza, quando appare nell'orizzonte esperienziale, si presenta come una esperienza duale, di scoperta e smarrimento. L'opera d'arte danzata ha una materialità labile, perduta finché si mantiene vivo il gesto artistico della palcoscenica, quindi non può darsi danza senza ballerina, l'essere dell'opera è l'essere manifesto dell'artista. Il danzatore professionista è conscio della sovrapposizione che lo rende agente agito, soggetto e oggetto, e la performance si compie nel farsi spettacolo. Contremoli ricorda che «la danza, come ogni arte della performance, statutariamente partecipa della doppia natura di esperienza e di poiesis e ciò accade nello stesso corpo, luogo fisico concreto di questa coincidenza» (1). Un approccio duale alla natura della fisicità non è nuovo alla tradizione fenomenologica e al suo studio del corpo della coscienza umana sul mondo: il corpo è luogo di una torsione dell'identità contro sé stessa, l'ipostatizzazione della presenza personale nel mondo si rivela essere un oggetto analizzabile, manipolabile. Una ballerina fonda la propria arte sul mantenimento di coscienza del fenomeno di reincontro del sé, il ritorno dell'intenzione del corpo che è sul corpo che possiede, sede della sua identità che vede la danza e strumento che si presta al movimento. Riconoscere la natura del proprio Leib, il corpo vivente, permette di vivere la danza come un momento intenzionale e di poiesis semantica, mentre la coscienza della materialità del Körper, il corpo vissuto, permette la consapevolezza della natura tecnica della professione del rapporto con lo spazio. Come riassume Bassetti,

« il corpo è dunque sia qualcosa che si ha, sia qualcosa che si è, sia qualcosa che si fa » (2).

L'arte è una pratica di presa di coscienza, e la danza deriva dal proprio statuto la possibilità di raggiungere una coscienza estrema, a partire dalla condivisione del movimento nello spazio. Il pubblico vive l'emotività scaturita dall'essere un evento estetico, mentre all'artista è riservato il processo di produzione dell'opera, nella sua ricerca di nuclei semantici che dotino il movimento di un significato degno di comunicazione. Il ballerino è una figura che si conosce stabilmente, perché mantiene coscienza della propria materialità e la riporta sotto il controllo della propria volontà. L'arte aiuta a sanare lo iato tra essere e sentirsi essere, e può arrivare a risolvere l'asimmetria della coppia Self/Körper sviluppando quando connessa alla differenza tra Ego e Alter. L'Io, che si sa corpo vivente, può sempre attingere al suo essere sé per mitigare la depersonalizzazione del cantante riscoprendo corpo vissuto, ma quando rivolge la propria intenzione a un Alter, ciò che lo colpisce è un Körper, di cui può solo supporre la natura di Self e la compresenza di una coscienza simile alla propria, a causa della priorità della materia corporea al momento dell'incontro. Eppure, la coscienza di un artista, soprattutto nella professione temporaneamente attuale e corporea del ballerino, è tanto in grado di conciliare la compresenza del proprio Self al proprio Körper, quanto permanentemente consapevole della propria natura professionale di cosa vissuta, esperienza estetica offerta al pubblico: con le parole di Pontonelli, « i corpi danzanti sono persone iscritte come opere » (3). Quando due ballerini collaborano, il pas de deux che sviluppano non può che originarsi nel superamento dell'asimmetria, nella compresenza delle intenzioni spazialmente orientate di due Self che riconoscano i propri corpi come qualcosa che vivono insieme. Per questo il pas de deux è un evento estetico appropriato per sviluppare uno studio fenomenologico del movimento reciproco.

L'espressione pas de deux, passo a due, contestualizza la riflessione nella tradizione della danza di teatro occidentale, e indica un evento isolabile di collaborazione tra due ballerini, connotati da sufficiente professionalità. L'elemento fondamentale non è la professione, intesa come attività performativa retribuita, ma il grado di consapevolezza che separa il movimento di un uomo comune e di una ballerina. Nella relazione tra due ballerine, le professioniste conoscono in modo adeguato: un determinato vocabolario fondativo; il rilievo dei propri gesti contestualmente alla storia delle correnti teatrali; il processo di ricerca di espressività; una competenza fisica e relazionale che permetta l'interazione senza ostacoli fisici o emotivi. Inoltre, il gesto analizzato prevede una volontà condivisa che oltrepassa le necessità della professione, un amore del movimento che coincide con la legiferazione libera del patto collaborativo. Nonostante il termine provenga dal lessico della dance d'écôle, non è qui usato in riferimento ai soli atti artistici appartenenti al balletto classico, né implica una coppia formata da un danzatore e da una ballerina, nonostante l'immaginario di più celebri passi a due sorga in tale direzione. Si esalta il carattere cooperativo, in polemica col mito della coreografia, potendo così parlare di pas de deux lungo tutto lo spettro di stili teatrali. La danza di teatro occidentale ha dovuto affrontare il problema di ipotizzare e trasmettere alla norma un gesto confinato all'istantaneità, realizzando che la coreografia è, per sua natura, solo un conrocchio parziale. Nonostante il riferimento a passi formalizzati; posizioni misurate, sequenze registrate, nessuna coreografia può riassumere i dettagli e le intensità che sono richieste a un professionista per realizzare una performance significativa. Anche nei generi dal canone più fermo, esistono spazi e non detti riempiti dall'etere sottile dell'improvvisazione. Per questo, l'evento del pas de deux è sempre, almeno in parte, improvvisazione e adattamento di un gesto a un'altra, un momento in cui le sorgenti

dell'intensione sono due, alla ricerca dell'unità. Quando la danza viene interpretata secondo la categoria della dualità, i poli tipicamente richiamati sono 'pubblico' e 'interpreti'. Concentrandosi su un dialogo differente, quello tra due ballerini, resta necessario teorizzare la natura aperta, perché l'approccio dei danzatori professionisti all'evento ballato implica un loro agire come se vi fosse un pubblico. Il pubblico, anche solo come potenzialità, resta come punto di fuga del pas de deux, la cui significatività si espone oltre lo spazio occupato dai due ballerini. Questo approccio permette di distinguere l'intimità raggiunta dal gesto esperto di due corpi che possiedono un lessico professionale, rispetto all'intimità fisica privata e rivolta internamente dei rapporti carnali, che risolvono l'annullamento della distanza con l'alterità senza ricorrere a un interesse performativo condiviso.

Il pas de deux sviluppa un'esperienza interna che supera la dualità dei corpi dei ballerini e permette loro di riscoprire un singolo evento danzante. Ciò replica la struttura del gioco descritta da Eugene Fink, in cui esso esemplifica il rapporto umano al significato del mondo: «Il gioco è un fenomeno della vita che ognuno conosce dall'interno» (4): eletto per via del suo statuto antropologico, in quanto pratica istintiva, naturale, onnipresente nella vita di ogni singolo uomo e di ogni comunità, spesso elevato a forme sacre e misteriche, studiato dal filosofo tedesco per la sua struttura formale, in cui convivono la libertà tipica dell'azione infantile o della ricerca di sogno, e i processi di legiferazione con cui vengono a costituirsi e modificarsi le regole del gioco stesso. Il gioco è un modello di legiferazione libera con cui l'uomo esprime una propria inclinazione aurale e condivisa, come accade all'interno del pas de deux. Il passo a due vive il paradosso della tensione tra l'improvvisazione, tipica della collaborazione fisica, e la norma delle figure canonizzate dall'estetica della danza

di teatro occidentale e dal retroterra dei due ballerini. Costringendo la propria creatività nei canali di una normatività assunta, la danza replica tanto la natura formale del gioco, quanto la facilità con cui l'essere umano vi si dedica senza altro scopo che quello del divertimento e dell'espressione. La danza è gioco del movimento, libera partecipazione di due alterità reciproche che si incontrano nella volontà di usare il proprio corpo nello spazio per esprimere e sentire la propria identità vivente, e che scoprono e collaborano con un Leib altrettanto vivo e presente, che risponde con l'affetto della materialità corporea alla costruzione di una espressività umana. Come afferma Fink, «gli uomini che giocano [...] si muovono in un'aura di senso» (5). Alla risposta sterile dell'aria, del pavimento o della sbarra si aggiunge il supporto o il cedimento, lo scontro e l'accoglienza del corpo dell'altro danzatore, che rifiuta di farsi considerare mero Körper. Il ballerino percepisce tensione e dolcezza, ricerca e allontanamento, la materialità altrui esalta e frena i suoi gesti, il suo centro è traslato e ricollocato in nuovi equilibri, riceve esattamente ciò di cui necessita per portare a manifestazione nel movimento quella semantica privata che affida alle capacità espressive del proprio Leib. Il momento estetico è internamente vissuto come riconoscimento della presenza di un'altra identità, nella certezza di osservare - ed essere osservati come - un corpo vivente. Danzando in coppia, con la propria libertà limitata dallo scontro con la dura materia di un Körper, la libertà di questa decisione viene reciprocamente riconosciuta, l'opposizione viene mantenuta nel farsi matrice semantica in grado di offrire ai ballerini consapevolezza e pregnanza all'eventuale pubblico. Come rileva Bontramoli: «nel corpo che danza, in particolare, viene a espressione la comunione di fisico e spirituale che precede la divisione soggetto-oggetto, io-mondo. Nella

danza si può forse cogliere l'intenzionalità originaria che dà vita all'espressione linguistica, non come linguaggio verbale strutturato, ma come atto fondativo della comunicazione significativa» (6). Il movimento cancella l'incertezza sulla natura dell'altro, presenta un'identità compagna e sostiene un discorso che è anch'esso movimento, costruendo un linguaggio condiviso che esiste quando e finché viene ballato. Il momento estetico più effimero, l'arte in moto, è contemporaneamente apriorico e messaggio, artista e pubblico di sé stesso, un istante di significato prima di ogni parola.

NOTE

(1) A. PONTREMOLI, *La danza 2.0. Paesaggi coreografici del nuovo millennio*, Laterza, Roma 2018, p. 121.

(2) C. BASSETTI, *Corpo, apprendimento e identità. Sé e intersoggettività nella danza*, Ambre Corte, Verona 2021, p. 447.

(3) A. PONTREMOLI, *La danza 2.0*, p. 81.

(4) E. FINK, *Oasi del gioco*, Raffaello Cortina Editore, Milano 2012, p. 5.

(5) *Ivi*, p. 46.

(6) A. PONTREMOLI, *La danza. Storia, teoria, estetica nel Novecento*, Laterza, Roma 2008, p. 75ss.

BIBLIOGRAFIA

C. BASSETTI, *Corpo, apprendimento e identità. Sé e intersoggettività nella danza*, Ambre Corte, Verona 2021.

E. FINK, *Oasi del gioco*, Raffaello Cortina Editore, Milano 2012.

E. FINK, *Per gioco - Saggi di antropologia filosofica*, Morcelliana, Brescia 2016.

A. PONTREMOLI, *La danza. Storia, teoria, estetica nel Novecento*, Laterza, Roma 2008.

A. PONTREMOLI, *La danza 2.0. Paesaggi coreografici del nuovo millennio*, Laterza, Roma 2018.