

*Dare forme alla vita: laboratori di creazione artistica comunitaria*¹

di *Maria Livia Alga*

1. Premessa

Questo testo nasce dal desiderio di comprendere la creazione come esperienza di formazione e pratica comunitaria segnata dalla differenza sessuale. Un compito arduo che ho avvicinato mettendo il tema in relazione ad alcuni laboratori di creazione artistica comunitaria a cura del collettivo *ideadestroyingmuros*², cui ho preso parte negli ultimi dieci anni. A quale orizzonte di senso ci rimanda la parola creazione? Quale evento nascita evoca? Cosa ha a che fare con il senso dell'essere al mondo, abitarlo?

In particolare, mi soffermerò su un cantiere artistico svolto nel 2021 all'interno di un corso di aggiornamento sulla cultura delle differenze per operatrici dei servizi socio-educativi, promosso dal Dipartimento di Scienze Umane dell'Università di Verona, che ha portato alla realizzazione de *La tenda verde*, un artefatto in tessuto radicato simbolicamente nell'infinito acquatico del femminile e nella vitalità brulicante dei mondi liquidi. Nell'esplorare il concetto di creazione comunitaria si farà chiaro in che modo l'immersione in una esperienza corporea e intellettuale di questa qualità possa essere occasione di formazione e trasformazione per chi vi partecipa.

¹ Il testo deve molto al confronto con Lucia Vantini, Sara Bigardi, Giannina Longobardi, Elena Migliavacca, Antonietta Potente, Elhadji Abdou Malick Gueye.

² *ideadestroyingmuros* è un gruppo artistico transculturale con il quale ho condiviso, a partire dal 2009, ricerche, pratiche artistiche e stili di vita orientati alla creazione comunitaria. Nasce a Venezia nel 2005 e il suo nome fa riferimento al titolo della composizione musicale del 1970 *voci destroying muros* di L. Nono. Cfr. www.ideadestroyingmuros.info/ [28/07/2023].

2. Creare, parola raggianti

Peter Brook parla dell'esistenza di *mots rayonnants*, di parole raggianti, che brillano all'improvviso, ricche di sensi diversi, di immagini, di profumi differenti. Sembra che ognuna di queste parole sia un crocevia in vortice. La parola brilla, il poeta coglie uno dei suoi bagliori e lo segue fino ad un'altra parola raggianti che vibra e brilla a sua volta, e così di seguito (Déprats, 2001, p. 155).

Oltre a richiamare l'energia vocale della parola e la sua capacità di essere tutt'uno con il gesto del corpo, pensare le parole nel loro essere raggianti mi ha suggerito un modo per provare a cogliere i sensi che ci suggeriscono a partire non solo dai nessi etimo-*logici* o di significato ma anche dai legami poetici e materiali che hanno con altre parole e lingue.

Ho iniziato chiedendomi cosa passa tra generare e creare, parole affini ma non sinonimi, segnate da una relazione diversa con la vita e con la conoscenza. Generare rimanda al greco *genos* (stirpe, specie vegetale o animale), al legame di sangue, così che tutte le parole che ne derivano (per esempio genetica, genealogico) suggeriscono la continuità, la trasmissione di generazione in generazione, ciò che accomuna gruppi e famiglie.

Nel parlare di creazione l'etimologia si insabbia, invece, in lingue più remote del latino e del greco, e la linearità si perde³. Per dare un gusto della sfumatura tra generare e creare, ho provato ad attingere ad uno tra i più popolari miti di creazione in Europa, ovvero i due racconti biblici della creazione del mondo. Testi sacri sulla creazione e miti di creazione sono una categoria specifica di racconti che sondano, rivelando e allo stesso tempo mantenendo segreto, il mistero intorno l'origine della vita, della natura e dell'umanità, ovvero il senso ultimo dell'intero cosmo (von Frantz, 2022, p. 9). Entrare in contatto con alcuni racconti archetipici sulla creazione, che per migliaia di anni hanno costituito la modalità principale di trasmissione del sapere (Diana, 2016, p. 64), è stata una fonte di nutrimento e di immaginazione nello scrivere questo saggio. Il testo biblico non è certo qui usato come fonte bibliografica, ma come rimando ad una qualità del sapere inscritto nella storia dell'umanità, un pozzo, direbbe Anzaldúa (2022), a cui è necessario volgersi quando le domande che ci guidano sono radicali, ovvero ricorrenti nella storia del pensiero umano ma senza risposte uniche o esaustive.

³ Il verbo italiano "creare" viene ricondotto alla radice sanscrita *kar* (fare, creare). Alcuni rimandano al greco *kitzo* (Ingold, 2022, p. 15), un verbo attribuito soltanto all'azione di Dio.

Ora, comparando il testo della Genesi in lingua italiana con quello in greco nella versione dei LXX sono suggeriti degli usi specifici di questi due verbi, generare e creare, che ci permettono di approfondirne il senso. Quando Dio dice: «Sia la luce. E luce fu» (καὶ εἶπεν ὁ θεός γενηθήτω φῶς καὶ ἐγένετο φῶς), nel testo sacro si trova il verbo *gignomai* nella sua forma passiva e attiva, da cui in italiano “generare”. Lo stesso è usato anche per nominare il momento della trasformazione dell’essere umano da essere fatto di terra a vivente grazie al soffio divino. *Gignomai* ha in sé il senso del divenire. Generare suona quindi come un imperativo all’essere, a che qualcosa “sia”, la luce, le stelle, inaugurando così un ordine cosmico di cui una legge sta nella ricorrenza della formula del dire di Dio che diviene “reale”: «Dio disse... e così fu» (ἐγένετο οὕτως).

A questa espressione segue spesso (non nel senso cronologico ma nell’ordine della frase) una espressione che indica un fare «E dio creò» (καὶ ἐποίησεν ὁ θεός.): questo creare le stelle e i mostri marini, gli alati e l’essere adamitico, nel greco della Bibbia è nominato da un solo verbo, *poiein*⁴. Dio è il poeta (Potente, 2019), la creazione è il poema. La poesia, scrive Zambrano (2002), «abbraccia l’essere e il non-essere in giustizia caritativa, giacché tutto, proprio tutto, ha diritto ad essere, finanche ciò che non ha mai potuto essere. [...]. Il poeta lavora soltanto per fare in modo che tutto, quel che c’è e quel che non c’è, arrivi ad essere» (p. 37). *Poiein* è il verbo del compiere divino da cui emerge la forma in relazione agli elementi, al grande e al piccolo, al finito e all’infinito, alle proporzioni e alle funzioni, ai colori e alla luce, costituendo la trama segreta di un ambiente vitale. *Gignomai* e *poiein* non sono quindi in successione, né in una posizione dicotomica o complementare; se il verbo generare è un impulso affinché qualcosa accada-divenga inaugurando leggi cosmiche per fondare un ordine, creare ci parla dell’intensità, del *di più di essere*, che si manifesta nel compiere la creazione, partecipandovi e trasformando/si. Non certo dell’essere di Dio possiamo scrivere, ma questo verbo e il suo uso ci suggeriscono cosa forse sia la creazione a una scala umana: ciò che accade

⁴ Secondo Valgiglio (1985) l’uso di *poiein* e di *poietes* nella Bibbia non discende dal greco classico ma è un neologismo derivato dall’ebraico; infatti, in greco *poietes* per lo più ha il significato di “facitore”, “autore”, “compositore” o “poeta”. Nella Bibbia non ci sono tracce di questi sensi (eccetto poeta una sola volta) e *poiein* assume, contrariamente al greco classico, una sfumatura morale; non il mero significato di “fare, produrre” ma di “compiere”, “portare a realizzazione”, praticando la giustizia. In relazione a Dio si tratta di un uso di *poiein* che indica una azione compiuta e buona. Nel testo ebraico in corrispondenza di *poiein* troviamo in *Genesi* due verbi diversi *bar’a* e *assa*, resi nella versione italiana rispettivamente con “creare” e “fare”. Sul confronto tra questi due verbi cfr. de Souzaenelle (2008a, p. 27).

quando è all'opera e si condivide un di più di essere, in una grammatica di partecipazione⁵ e trasformazione.

Nella parola creazione è insita, in effetti, un'idea di comune e incessantemente vitale. Se continuiamo a interrogare il mito biblico e ci volgiamo alla versione ebraica della Genesi, già solo le prime parole «Bereshit bara Elohim» (Quando Dio iniziò a creare) aprono un immaginario ancora più articolato della creazione. «La prima parola affida il suo segreto alla prima lettera, la *bet*» (de Souzenelle, 2008a, p. 8). La ב (*bet*) prende origine dal termine casa בית (*bayit*), è il segno di una casa che resta aperta sulla sinistra, ovvero su tutto quello che può arrivare (la scrittura va da destra a sinistra in ebraico). È la lettera del ricettivo, dell'*in* e del *tra*, della capacità di accogliere nell'interiorità, del femminile. Secondo carattere dell'alfabeto ebraico ha valore aritmologico due⁶: è il numero di ogni nascita, sempre contemporaneamente anche una separazione. La separazione è uno degli atti attraverso cui Dio crea: il *bet* corrisponde, infatti, al secondo giorno della Genesi, quello in cui Dio separa le acque in alto dalle acque in basso, il *mi* dal *ma*, a partire dalle acque primordiali (*mayim* in ebraico) su cui, si legge, aleggiasse lo spirito divino (*ruah*).

Ritroveremo alcuni di questi densi, umidi simboli nell'artefatto *La tenda verde*.

⁵ In Genesi 1, 26 ritroviamo il plurale come soggetto della creazione: «E Dio disse: facciamo/creiamo l'essere umano» (in greco viene usato sempre il verbo *poiein*: «εἶπεν ὁ θεὸς ποιήσωμεν ἄνθρωπον», in ebraico il verbo *asoh*). Secondo de Souzenelle (2008a) l'uso del verso *asoh* al posto di *bar'a* qui indica un'azione divino-umana, contrariamente al verbo *bar'a* che è opera soltanto divina: «è perché un Adam è incluso nel soggetto di quel “facciamo”, e quindi presente nel consiglio divino; sarà chiamato Adam soltanto nel suo essere creato, cioè una volta diversificato da Dio. In questo versetto 26 si tratta di un Adam presente nel seno di Dio, non ancora determinato, ma già concepito» (de Souzenelle, 2008a, p. 27). Anche la versione CEI della Bibbia conferma che non si tratta di un plurale maiestatis né dipende dal fatto che Elohim è un nome di forma plurale; vi si rintraccia invece una sorta di plurale deliberativo: quando Dio o qualsiasi altra persona parla con se stesso, con gli angeli, con la corte celeste la grammatica ebraica sembra consigliare l'uso del plurale.

⁶ Non conosco l'ebraico per proporre delle ipotesi di nessuna rilevanza sull'uso di *bar'a*, ma è interessante notare che in *Genesi* ricorre solo 5 volte, quando Dio crea il cielo e la terra (le acque c'erano); l'essere umano a immagine di Dio nel versetto dopo l'uso del “facciamo” (vedi nota 4); l'uomo e la donna; gli esseri alati e gli esseri marini (gli animali terrestri sono opera della creazione del sesto giorno insieme all'essere umano). Questo uso sembra indicare in *bar'a* il manifestarsi di un due, il separarsi tra enti non del tutto consustanziali, ma discesi da un Uno e... forse aspiranti all'unione?

Fig. 1 - La nostra \square . La tenda verde, interno. Installazione presso Università di Verona, 2021



2.1. Creazione intransitiva: con-crescere

Si è molto discusso nel corso della storia se Dio fosse da pensare come un *faber*, distinguibile dalla sua creazione o meno, se la creazione sia dal nulla o continua. Senza addentrarci nella controversia biblica, che pure In-gold (2022) affronta, prendo in considerazione ciò che l'antropologo propone sull'idea di creazione, mettendola in relazione al crescere. D'altra parte, l'uso popolare in vari dialetti italiani del verbo *criare* (da cui "criatura") implica proprio l'ac-crescere piccoli e piccole come atto continuo che nasce dal fare agire *un di più di essere* nella relazione con chi li ha generati e/o se ne prende cura. Creare e crescere sono legate dalla stessa radice sanscrita *kar-*. Crescere è una derivazione incoativa di creare, cioè un verbo che ne esprime l'inizio e l'azione continua, da intendere quindi come un "andare formandosi".

L'antropologo si propone di conoscere la creazione dall'interno, nella sua gestazione: si tratta di un tentativo opposto alla logica più diffusa che la indaga, invece, a partire dai prodotti finiti per risalire poi verso i con-

cetti di cui sono considerati la realizzazione. In questa ottica *mainstream* creare è pensato come un progetto, l'immaginazione come un incubatore di idee e la misura della creatività risulta essere il grado di innovazione, tanto che l'identificazione tra questi due termini, creatività e innovazione, finisce per essere ovvia. Nello scartare questa ottica mercificante della creatività, Ingold (2022) afferma che è radicalmente differente associare creatività e novità, oppure pensare la creazione come l'incessante emergere di qualcosa di nuovo. Nel primo caso ciò che si crea è considerato meramente come la realizzazione di una idea, nell'altro si considera la creazione come qualcosa di "crescente".

«Tutto il mio pensiero è consistito nel passare da una concezione transitiva della creatività (hai un'idea-immagine, produci un oggetto) a una concezione intransitiva dove fare, essere e fabbricare sono su un *continuum*» (Ingold e Venturi, 2021, s.n.p.). Si tratta di passare da una visione ilomorfica (la forma preesiste nella mente di chi crea e viene impressa nella materia) ad una di crescita o morfogenetica (generativa della forma): la forma concreta di ciò che si crea non sorge dall'idea ma dal coinvolgimento con i materiali, essa si fa attraverso il dispiegamento del campo di forze che si stabilisce grazie alla partecipazione sensoriale di chi crea con il divenire del materiale e viceversa. Questo campo non è né interno al materiale né interno a chi crea, ma attraversa la superficie emergente tra essi e il profondo divenire di tutto ciò che è implicato. Nessun materiale è una entità statica in attesa di una forma impressa dall'esterno. Chi crea unisce le proprie forze ed energie, movimenti e gesti scorgendo la vita nel materiale, in una corrispondenza, partecipando al divenire intrinseco di ogni ente, alla sua e propria trasformazione. In questo senso nella creazione qualcosa cresce e viene contemporaneamente cresciuta; nel continuum tra soggetto senziente e oggetto sensibile «manipolare la materia vivente della natura significa manipolare il tessuto della nostra vita» (Mortari, 2017, p. 75), in un echeggiarsi di ritmi e tessiture.

3. Spirali di conoscenza: creare come pratica formativa

Se nel creare siamo implicate in questi molteplici divenire in relazione, se i materiali pensano in noi e noi pensiamo attraverso loro (Ingold, 2019, p. 23), è in gioco una specifica relazione tra conoscenza ed essere. Diverse studiose si sono servite della pedagogia trasformativa e della filosofia femminista (Ferri, 2021; Formenti, 2017; Mortari, 2017; Zamboni, 2009) per elaborare una florida riflessione su un sapere incarnato ed ecologico che si radica ed espande nei sensi, le risonanze, le corrispondenze e la materialità

delle relazioni. Questa visione della conoscenza si allontana da qualsiasi forma di apprendimento che sminuzzi il reale in una serie di enti e individui conoscibili separatamente, isolandoli da contesti e relazioni in cui si trovano coinvolti. Mortari (2017) propone di indagare la realtà alla luce di una sorta di ontologia della relazionalità: gli enti sono implicati in una unica infinita quanto misteriosa trama di reciprocità e retroazioni, e questa rete di relazioni non solo li coinvolge ma anche contribuisce a formare la sostanza del loro essere. Concepire questa interdipendenza radicale significa adottare uno sguardo sistemico per andare in cerca della trama che connette. La trama va intesa in termini vitali e dinamici come una danza tra forme che si incontrano, congiunte da processi di costante reazione e generazione. È una danza della complessità in cui sono in gioco le polarità, e ciò che è apparentemente in contraddizione entra in contatto; la relazione e la separazione, l'ordine e il disordine coesistono fuori dalla logica di causa ed effetto, immersi in connessioni multiple. Qualsiasi gesto di conoscenza si fonda quindi sul principio di contestualizzazione, secondo cui ogni fenomeno va colto sia nella sua logica propria che in una relazione viva con la logica del suo ambiente. In questo senso salta il rapporto tra soggetto attivo di conoscenza e oggetto conosciuto: l'unità cognitiva di base non è da riconoscere nel singolo soggetto ma nell'unità di co-determinazione sé-altro-ambiente. Nella prospettiva di costruttivismo radicale il rapporto soggetto-oggetto è risolto in un accoppiamento strutturale di co-emergenza (Ferri, 2021).

«How are you related to this creature? What pattern connects you to it?». L'essere «responsive to the pattern that connects» è per eccellenza, secondo Bateson (1979), la dimensione estetica (p. 9).

La dimensione artistica è da intendere come esperienza estetica della complessità. Come indica la etimologia greca *aisthesis*, questo orientamento pedagogico rimanda a percorsi di conoscenza incorporata che mettono al lavoro le percezioni e le differenze, il legame tra le multiple dimensioni (materiali, emotive e intellettuali) coinvolte nell'apprendimento, riconoscendo le interrelazioni e ricorsività esistenti.

Uno dei metodi formativi che integrano elementi estetico-sensoriali viene proposto da Formenti (2017), e si chiama la “spirale della conoscenza”. La spirale della conoscenza è un modello articolato in quattro passaggi: l'esperienza autentica permette di contattare l'esperienza attraverso la narrazione, la memoria, pratiche filosofiche, sperimentazioni corporee; la rappresentazione estetica traduce in forma simbolica l'esperienza, della quale si tenta di restituire più il sentito che la ragione; la terza fase, di “comprensione intelligente”, è il processo di costruzione del senso e del significato a partire dalle differenti rappresentazioni, per creare una teoria

soddisfacente. È sulla base di questa teoria che si compie l'azione deliberata che consiste nella traduzione in pratica degli orientamenti maturati grazie al processo.

Ai fini del ragionamento ci soffermeremo soprattutto sulla valenza formativa dei primi due passaggi. «La conoscenza esperienziale, intesa come quel livello basilare di connessione con il mondo che ci fa agire e percepire le sue e nostre caratteristiche, è l'unica che ci consenta di trovare, introdurre, cercare una qualche verità e validità nelle nostre conoscenze» (Formenti, 2017, p. 61). L'esperienza fonda ogni desiderio di conoscenza e di trasformazione nel contatto con una presenza e memoria radicale: compiere un gesto, ritrovare un odore, manipolare un materiale, abbozzare una forma disegnata sono esempi di azioni che fanno provare e sentire nel corpo l'inizio di un processo. Da questa esperienza autentica nascono immagini, metafore, intuizioni e storie in modo imprevedibile, in quanto non derivanti né da ragionamenti né da scopi prefissati. Questi saranno i materiali vivi del secondo passaggio, ovvero la pratica estetica che fa leva sul sensibile e sulla risonanza delle storie.

The interacting body – perception, movement, feelings – is the foundation of all experiences. But which are the conditions for learning? Our thesis is that the aesthetic experience may be educational, even transformative for an adult, if – and only if – it develops through a specific process, a pedagogy where the subjective and embodied is weaved together with the relational and dialogical dimensions (Formenti, Lusaschi e Del Negro, 2019, p. 125).

Cercare e comporre forme per tradurre l'esperienza ha il potere di mettere in comunicazione, creare legami, suscitare risonanze, rivelare tratti della trama che ci connette: questo è il senso principale del gesto estetico, infatti, in un contesto formativo; tessere la dimensione relazionale, entrare in dialogo con i materiali, nominare le corrispondenze e le distanze, le consonanze e le dissonanze, nutrendo il sentimento del bisogno degli altri.

4. La tende verde: creazione artistica comunitaria

Nel 2021-2022 il Laboratorio Saperi Situati, centro di ricerca di cui sono cofondatrice, ha promosso presso il Dipartimento di Scienze Umane dell'Università di Verona il corso di aggiornamento "Pratiche e culture della differenza nel lavoro educativo e di cura", cui hanno partecipato trentacinque iscritti tra professionisti dei servizi socio-sanitari ed educativi, mediatrici culturali, artiste, un artigiano-architetto e studenti universitarie.

La formazione tematizzava principalmente come le differenze e le disuguaglianze spesso mettano in scacco le prassi consolidate del lavoro educativo, esponendoci all'imprevisto, alla crisi, alla necessità di creare. Questo impatto è stato ancora più evidente durante la pandemia del Covid che ha reso le relazioni sempre più complesse, minacciando il già fragile tessuto sociale dei contesti professionali. È stato dunque necessario proporre metodologie didattiche che potessero andare incontro alle diffuse esperienze di vulnerabilità, al bisogno di nutrire fiducia nei legami comunitari e speranza nel presente; scartando una logica di formazione e di apprendimento ridotta a obiettivi o sul riparare ciò che non funziona abbiamo tenuto come orizzonte una «saggezza sistemica, che richiede invece di comprendere la complessità e la circolarità intrinseca del mondo, delle cose, delle situazioni, delle relazioni, prima (e invece) di volerle cambiare» (Formenti, 2017, p. 45). Nell'intento di lavorare con le professioniste sui processi del fare e pensare con altri – la complessa arte di fare comunità – siamo state supportate in particolare dal terzo modulo che è stato centrato sulla im/possibile arte di abitare il mondo durante la pandemia.

Il terzo modulo, “Saper fare: pratiche di arte comunitaria”, è stato curato dal collettivo artistico ideadestroyingmuros che ha proposto un lavoro continuato e intensivo per 15 giorni (dalle 9:00 alle 19:00) intorno all'oggetto “tenda”: una forma di abitare leggere la Terra, di passaggio, ma anche uno spazio interiore raccolto, che ricordasse la nostra prima casa, l'acquosa simbiotica cavità uterina. Durante il laboratorio una grande tenda da campeggio (per 8/10 persone) è stata trasformata in un ambiente acquatico tessile nel quale camminare, sostare e giocare.

Si tratta di un percorso di conoscenza immersiva e sensoriale per creare un ambiente dove poter entrare in contatto con la dimensione liquida dell'origine della vita, con il nostro “essere” vivi, risintonizzando i corpi ai cicli fluidi dell'esistenza. Ci sembra importante ripensare la cura della salute e della natura come pratiche quotidiane comunitarie di fronte all'urgenza della profonda crisi sanitaria e climatica che stiamo attraversando (ideadestroyingmuros, presentazione del progetto).

Il laboratorio si è svolto tra il centro interculturale delle donne del Comune di Verona, Casa di Ramia, e gli spazi aperti dell'Università di Verona. Entrambi sono stati dei cantieri pubblici, visibili allo sguardo delle persone che normalmente attraversano questi luoghi, e accoglienti del loro desiderio, occasionale o costante, di partecipazione. Al di là del nucleo stabile delle artiste e delle partecipanti al corso, intorno al cantiere si è creata man mano una sorta di comunità, per passaparola, per coinvolgimento sog-

gettivo. Perché, come scrive Deleuze (2022), «non c'è un'opera d'arte che non faccia appello a un popolo che non esiste ancora» (p. 24).

Durante un cantiere di creazione artistica comunitaria ciò che accade, imprevedibilmente, nello spazio-tempo della realizzazione dell'opera, assume un valore centrale. L'apprendimento e la condivisione della principale tecnica con cui la tenda è stata realizzata, ovvero il cucito a mano e a macchina, è andata di pari passo allo scambio di sensazioni, ricordi, racconti e riflessioni. I vissuti di chi ha partecipato sono stati nominati e condivisi in spazi previsti o informali di dialogo che hanno accompagnato i momenti di lavoro e di riposo, rielaborati e documentati attraverso la scrittura di un diario quotidiano collettivo in forma per lo più poetica, la fotografia e le video-interviste⁷. Ciò che maggiormente ha mosso le emozioni e ha animato i momenti di parola, analisi e rielaborazione del processo sono stati: la relazione con i materiali e le tecniche che si sono apprese/esercitate; la bellezza e la fatica del lavoro di gruppo, molto intenso nei ritmi; le difficoltà e le scelte tecniche del progetto; il lavoro soggettivo relativo a domande su di sé emerse dalla relazione con il gruppo e dalla forza simbolica della forma dell'opera che richiamava il femminile, l'origine della vita e la nascita. Non potendo ripercorrere l'integralità della esperienza, mi soffermo su alcuni elementi pregni della pratica creativa come vissuto di tras/formazione.

4.1. *L'imprevedibile si fa presente: "l'unione dei ritagli è qualcosa di più"*⁸

Il materiale principale dell'artefatto sono stati vestiti usati recuperati; ogni partecipante è stata invitata all'inizio del laboratorio a fare dono di qualcosa, a portare con sé magliette, gonne, foulard e ogni genere di tessuto, anche ricamato, nei colori tra l'azzurro chiaro e il nero, dal verde acqua al blu. Le stoffe bianche sono state invece tinte dal gruppo con pigmenti naturali a base di caffè, curcuma. La tenda è stata cucita a mano o a macchina, componendo i pezzi in base alle forme e ai colori, in un dialogo tra la forma di tenda che avevamo immaginato e la forma che andava emergendo, in una trasformazione del materiale e del sentimento di cui era intriso.

Quando ci hanno detto di portare abiti usati e l'occorrente per cucire non sapevo cosa aspettarmi, mi chiedevo cosa c'entrasse con un corso di aggiornamento uni-

⁷ Il diario e parte della documentazione fotografica sono disponibili al link: www.laboratoriosaperisituati.com/formazione/corso-di-aggiornamento/laboratori-di-arte-comunitaria/tenda-verde/ [28/07/2023.]

⁸ Verso dalla poesia collettiva del diario del quinto giorno di laboratorio.

versitario sulle pratiche di cura e le culture della differenza. Durante il laboratorio mi sono sentita accolta, ma nello stesso tempo disorientata, sempre alla ricerca di una collocazione, stando attenta a non interferire con le azioni degli altri, cercando gli spazi e i tempi in cui poter essere utile, raccogliendo punti di vista diversi tra loro, mettendomi in gioco in un'attività che non avevo mai svolto, ascoltando storie di donne di altri Paesi e culture. Piano piano ho capito... la tenda verde rappresenta uno spazio in cui sono presenti parti di noi, gli abiti che abbiamo portato, in un ambiente del tutto inaspettato e profondo come è il mare (Giorgia, psicologa).

Questo telo e alcuni vestiti fanno parte della mia vita, dei momenti belli e anche dei momenti difficili; quando dovevamo trasferirci purtroppo molte cose le abbiamo dovute abbandonare, ma altre le abbiamo salvate e questo telo è uno dei nostri ricordi salvati, per fortuna. Adesso fa parte di questa tenda ed è come se fosse custodito, sta raccontando la sua storia insieme agli altri pezzi (Fatima, operatrice socio-sanitaria).

Sotto ai piedi sento il calore dei tessuti, nelle mani un piccolo ago e un filo che cerca con imprecisione di seguire una strada da me disegnata. Ho pensato all'idea di "ricordo": ho una sorta di volontà di giungere da qualche parte attraverso questo mare. Remo con l'immaginazione, ricerco qualcosa che ancora non so sul fondo degli occhi di questo mare. È come se riuscisse a ripescare quei volti, quei ricordi di cui avevo bisogno. I ricordi sono quel vortice che ripeschi nell'oceano della mente quando sei pronta a buttarti in qualcosa di nuovo, di sconosciuto, di... imprevisto. Per me navigare in questo corso è stato nuotare in continue "prime volte" (Giulia, studentessa in Scienze dell'educazione).

Mi soffermo su alcuni elementi: l'inatteso, il disorientamento e la sensazione di stranezza si manifestano come qualcosa di sorgivo che emerge imprevedibile. Nel dire come ha vissuto l'inizio del laboratorio, Giorgia parla degli abiti che ha portato e, a partire dal suo spaesamento, ripercorre proprio il processo artistico nel suo farsi. I vestiti sono stati tagliati e ripartiti per colore per favorirne la ricomposizione nei teli della tenda. I materiali hanno quindi vissuto una fase di smembramento e poi di riassemblaggio in un insieme di cui sono diventati parte. Usare le forbici su un abito che abbiamo indossato a lungo, che porta magari ancora un profumo o ci ricorda qualcuno, ha una portata simbolica rilevante. «Questo pezzo dove lo mettiamo?»; la ricerca della collocazione, come scrive Giorgia, ha fatto parte in modo fondante del lavoro; ogni parte era osservata, se ne testava l'elasticità, la pesantezza cercando la continuità e la bellezza tra i colori e le texture ma anche la funzionalità rispetto alla forma e la capacità del materiale di resistere alla tensione in base al punto della tenda. Le partecipanti scrivono che gli abiti erano pezzi di stoffa e parti di noi, ricordi e storie che vivevano il farsi della tenda e del gruppo in un ambiente del tut-

to inaspettato. Questo processo ha coniugato il trasformarsi reciproco del materiale e del vissuto, della memoria e delle relazioni: nel dialogo tra la materia, l'interiorità e le relazioni, la tenda non è stato quindi meramente un artefatto. Ma un oggetto vivente, evocativo.

[...] camminando nel mondo degli oggetti reali, andiamo vagando in un mondo fantasticato”, ovvero il modo in cui usiamo gli oggetti reali (e siamo, d'altra parte, da essi plasmati) è “una forma del processo associativo” e “un modo di pensare” (Bollas, 2009, pp. 8-9). Lo psicoanalista inglese Christopher Bollas qualifica l'oggetto come “evocativo” in quanto non c'è separazione tra la sensazione fisica (in particolare, quella tattile) e la percezione inconscia, basata sulla matrice della vita emotiva. In inglese si usa una sola parola – *feeling* – per definirle entrambe (Formenti, 2017, p. 9).

La tenda agisce allora come custode di ricordi salvati tra i traslochi sventurati della vita di Fatima e sa ripescare dal profondo i ricordi di cui Giulia aveva bisogno per immergersi nella vita come fosse la prima volta. E quando si manifesta, a conclusione del laboratorio, è stato per molte come incontrare qualcosa di inimmaginabile: «alla fine siamo arrivate a creare questa meraviglia, non sapevamo come sarebbe stata, con questa bellezza, con questi colori, sia dall'esterno che all'interno» (Fatima, operatrice socio-sanitaria).

Fig. 2 - La tenda verde, interno. Installazione presso Università di Verona, 2021



4.2. *L'intensità del quotidiano: "l'immenso trova dimora nel piccolo"*⁹

La vivezza del profondo e dell'abissale, dell'impercettibile e del misteriosamente fecondo ha costituito una parte molto significativa dell'immaginario che si è tessuto tra le partecipanti.

L'acqua ha diverse simbologie e diversi sono i vissuti di ciascuna nei confronti di questo ambiente che per un verso è ricondotto a situazioni piacevoli, per l'altro rappresenta le parti oscure o poco conosciute di noi stesse (Giorgia, operatrice di un centro antiviolenza).

Entrare nel profondo fa toccare una corda, le paure più scure, di notte risento l'onda/stare lontane dall'origine è doloroso (Verso dalla poesia collettiva del diario del primo giorno di laboratorio).

L'interrogazione principale sull'origine della vita ha spesso animato conversazioni sulla continuità con la morte come rinascita, sul contatto intimo con sé e con il respiro, ma la metafora principale attraverso cui questa ricerca è stata percorsa è stata quella della casa. Per lo più le acque sono state ricondotte a un sentimento di casa originaria.

Molte di noi sono animate da un desiderio di maternità, fare in modo che il nostro corpo diventi un luogo accogliente. A volte dimentichiamo di essere state a nostra volta accolte, in una continuità di spazi in cui una che è stata contenuta, poi contiene un altro essere umano (Giulia, artista).

Un'educatrice, Alessandra, ha coniato il termine "inuterarsi" per nominare il gesto di entrare nella tenda. In un testo dedicato alla pedagogia introspettiva, Demetrio (2000) parla dell'evento universale e primordiale dell'essere stati contenuti come di una *fisica* dell'esperienza interiore, una fenomenologia che accomuna tutti. La potenzialità femminile di contenere e l'iconografia della maternità sono da pensare come simboli apicali della vita interiore. Riecheggiava nel gruppo, in effetti, la ricerca di uno spazio intimo propizio dove raccogliersi.

Tuttavia, non si trattava di uno spazio singolare ma di una esperienza qualitativa dello spazio nel quale dimorare presso di sé e allo stesso tempo incontrarsi: «la possibilità di entrare dentro di sé ed insieme mostrarsi all'esterno, questa cosa che è davvero molto particolare» (Elena, assistente sociale). In una sorta di dualità destinata a moltiplicarsi il gruppo ha fondato il concetto di creazione artistica comunitaria.

⁹ Verso dalla poesia collettiva del diario del primo giorno di laboratorio.

Arte comunitaria è un concetto che inizialmente non mi era molto chiaro, ma dopo questa settimana di laboratorio ho capito quanto possa essere utile, direi fondamentale, riuscire a vedere se stesse mentre si lavora insieme, si concordano passaggi e azioni da svolgere, si coordinano i movimenti, si condividono spazi e tempi. È a mio parere fondamentale perché coloro che svolgono dei lavori di cura non hanno quasi mai la consapevolezza di come agiscono e si muovono nelle diverse situazioni, soprattutto quando lavorano con altre persone e spesso si posizionano in un ruolo di potere. Porterò con me la ricchezza di questo laboratorio nel lavoro quotidiano che svolgo con persone in situazioni di fragilità (Giorgia, operatrice di un centro antiviolenza).

Fig. 3 - *La tenda verde. Installazione Università di Verona, 2022*



Giorgia condensa il senso dell'arte comunitaria nella postura di osservarsi ("vedere se stesse") mentre si lavora, si concorda, si condivide e ci si coordina con altri. L'intento di riportare questa presa di coscienza nel proprio lavoro quotidiano presso i servizi rivela l'importanza di un lavoro creativo e artistico inteso come non estraneo alle azioni e ai ritmi consueti della vita. Dewey (2020) chiamava "arte" ogni forma di vitalità intensificata. Rifiutandone la concezione museale-istituzionale e nazionale, per il pedagogista-filosofo, era essenziale parlare di arte intendendola come qualsiasi situazione e oggetto capace di intensificare il senso della vita immediata (Dewey, 2020, p. 3), alla ricerca di *un di più di essere* nel ritmo proprio

dell'esistenza. Solo tenendo in conto le scene e i fatti, i patimenti di ogni giorno che rappresentano le condizioni dell'arte se ne può comprendere il senso: «una concezione dell'arte che cominci dalla sua connessione con qualità colte nell'esperienza ordinaria sarà in grado di individuare le forze che favoriscono la normale evoluzione delle comuni attività umane in elementi di valore estetico» (Dewey, 2020, p. 7). Dewey ci invita a vedere in ogni esperienza la radice potenziale di una qualità poetico-artistica dell'esistere. Ripristinare la continuità estetica con i processi normali del vivere, ritornare all'esperienza del corso ordinario delle cose per scoprire la qualità straordinaria che possiede: creare *accresce* e sviluppa ciò che ritroviamo nelle cose di cui godiamo ogni giorno. L'arte scaturisce da queste ultime, una volta che si sia espresso il pieno significato dell'esperienza in comune.

Riferimenti bibliografici

- Anzaldúa G. (2022), *Luce nell'oscurità*, Meltemi, Milano.
- Bateson G. (1979), *Mind and nature. A necessary Unit*, Dutton, New York.
- Bollas C. (2009), *Il mondo dell'oggetto evocativo*, Astrolabio, Roma.
- de Souzaenelle A. (2008a), *Il bacio di Dio o l'alleanza ritrovata*, Servitium, Enna.
- de Souzaenelle A. (2008b), *Il femminile dell'essere*, Servitium, Enna.
- Deleuze G. (2003), *Che cos'è l'atto di creazione?*, Cronopio, Napoli.
- Demetrio D. (2000), *L'educazione interiore. Introduzione alla pedagogia introspettiva*, La Nuova Italia, Firenze.
- Déprats J.-M. (2001), "Traduire Shakespeare pour le theatre", *Revue des deux mondes*, 148-159.
- Dewey J. (2020), *Arte come esperienza*, Aesthetica, Milano.
- Diana M. (2016), *Tra miti e fiabe: verso una prospettiva miobiografica*, in Fresko S. e Mirabelli C., a cura di, *Qual è il tuo mito*, Mimesis, Milano.
- Ferri N. (2021), *Embodied research. Ricercare con il corpo e sul corpo in educazione*, Armando, Roma.
- Formenti L. (2017), *Formazione e trasformazione*, Raffaello Cortina, Milano.
- Formenti L., Luraschi S. e Del Negro G. (2019), "Relational aesthetics. A duoethnographic research on feminism", *European journal for Research on the Education and Learning of Adults*, 10, 2: 123-141.
- Formenti L., Luraschi S. e Rigamonti A. (2017), "L'oggetto evocativo. Innovazione, riflessività e trasformazione nella didattica universitaria", *Encyclopaideia*, 21, 48: 5-27.
- Ingold T. (2022), *Imagining for real. Essays on creation, attention and correspondence*, Routledge, London.
- Ingold T. e Venturi R. (2021), "Creazione intransitiva. Intervista a Tim Ingold", *Antinomie*, testo disponibile al sito: <https://antinomie.it/index.php/2021/04/22/creazione-intransitiva-intervista-a-tim-ingold/?fbclid=IwAR39n-tD5rkwVHF10p5Op0gJT5MAcXGfBzHcVJIol18RRi-VOnKFXI5LBTcc#> [28/07/2023].

- Mortari L. (2017), *La materia vivente e il pensare sensibile. Per una filosofia ecologica dell'educazione*, Mimesis, Milano.
- Potente A. (2019), *Gesù di Nazareth. Il Poeta Increato*, Edizioni Paoline, Milano.
- von Frantz M.L. (2022), *I miti di creazione*, Bollati Boringhieri, Milano.
- Zamboni C. (2009), *Pensare in presenza*, Liguori, Napoli.
- Zambrano M. (2002), *Filosofia e poesia*, Pendragon, Bologna.