



CORSO TRIENNALE  
**BACHELOR OF ARTS IN  
GRAPHIC & WEB COMMUNICATION**

**TESI IN**

Estetica delle arti visive

**TITOLO TESI**

COMUNICAZIONE SENSIBILE

Indagine sul potenziale espressivo dei linguaggi artistici non verbali nella  
relazione tra corpo, suono e spazio performativo.

**Relatore:**

Prof. Caterina Di Rienzo

**Correlatore:**

Prof. Alessio Ferri

**Candidato:**

Sara Fornasiero

**Matricola:**

EKRM4

**Anno Accademico: 2024/2025**



# **COMUNICAZIONE SENSIBILE**



Nulla in questo libro  
è dato per certo.  
Sono riflessioni su quanto ho notato:  
non tanto fatti, dunque, ma pensieri.

Alcune di queste idee potrebbero parlarti,  
altre no.  
Qualcuna potrebbe risvegliare in te  
una conoscenza interiore  
che avevi dimenticato di avere.  
Tieni ciò che serve  
e lascia andare il resto.

Ognuno di questi momenti  
è un invito  
a continuare a cercare:  
a guardare più a fondo,  
ad allontanarti, o ad avvicinarti.  
Ad aprirti a delle possibilità  
per un nuovo modo di essere.

RICK RUBIN



## PREMESSA

L'atto di comunicare ha spesso un legame profondo con l'identità personale e sociale di ciascuno. Fin dai primi anni scolastici, leggere ad alta voce o esprimersi davanti ad altre persone può rappresentare un banco di prova per molti. Questo accade non solo per la naturale vulnerabilità che l'esposizione verbale comporta, ma anche perché le parole sembrano insufficienti a dare forma piena ai pensieri e alle emozioni interiori.

Non tutti, infatti, trovano nel linguaggio verbale il proprio canale privilegiato di espressione. Esistono forme di comunicazione alternative, al contempo potenti e autentiche, che si radicano nell'arte, nel gesto e nel suono.

Tra queste, la danza rappresenta un linguaggio universale capace trascendere le parole, veicolando emozioni, intenzioni e significati profondi. Accompagnata dalla musica, essa diventa una delle forme più pure di *libera espressione*, dove il corpo è il veicolo di una comunicazione sensibile che si configura come una forma di espressione che non impone un significato univoco, ma lascia il contenuto alla *libera interpretazione* dell'altro. La musica rappresenta una fonte emozionale inesauribile, una delle più potenti fonti di esperienza sensibile, capace di evocare, amplificare le emozioni, in grado di parlare direttamente all'animo umano laddove le parole falliscono.

Il mio fine ultimo è quindi approfondire il dialogo aperto tra chi esprime e chi osserva, ascolta, lasciando alla comprensione una dimensione fluida.

Fino a che punto siamo davvero disposti a comprendere ciò che viene comunicato in maniera non verbale? Quanto di ciò che interpretiamo non deriva, in fondo, dalla nostra personale storia?

La comunicazione sensibile, come forma di libera espressione, ha il potere di cogliere e rivelare più in profondità le cose, oltrepassando le barriere del linguaggio

verbale e dischiudendo uno spazio di interazione umana dove il significato non è imposto, ma lasciato alla personale elaborazione del senso.

Questa riflessione costituisce il fondamento del presente percorso di tesi, volto a indagare il valore del linguaggio non verbale come mezzo per restituire autenticità all'esperienza comunicativa.

## INDICE

<b>INTRODUZIONE</b>	p. 7
---------------------	------

### **CAPITOLO PRIMO**

*CORPO E MOVIMENTO.*

<i>LA DANZA COME LINGUAGGIO SENSIBILE</i>	p. 9
---	------

1.1 L'espressione primordiale	p. 9
-------------------------------	------

1.2 Lo spazio, il corpo, la percezione	p. 17
--	-------

1.3 Le orme della Danza	p. 23
-------------------------	-------

### **CAPITOLO SECONDO**

*SUONO.*

*LA MUSICA ELETTRONICA COME ESPERIENZA SENSORIALE*

2.1 Il suono come elemento emozionale.	p. 27
--	-------

2.2 Il rito collettivo	p. 32
------------------------	-------

2.3 Eco Sinestetica	p. 36
---------------------	-------

## **CAPITOLO TERZO**

*COMUNICAZIONE SENSIBILE.*

*INTERAZIONI TRA CORPO, SUONO E SPAZIO*

3.1 Dialoghi sensibili	p. 39
3.2 Qui e Ora	p. 42
3.3 Il valore dell'effimero, quello che non c'è	p. 44

**CONCLUSIONI** p. 51

**BIBLIOGRAFIA** p. 53

**VIDEOGRAFIE** p. 54

**OPERE CITATE** p. 54

**SITOGRAFIA** p. 55

## INTRODUZIONE

La comunicazione sensibile si configura come un linguaggio non verbale che si esprime attraverso il corpo, il suono e il loro rapporto con lo spazio. In questo contesto, il corpo in movimento e il suono diventano veicoli di una comunicazione che trascende le parole, trasformando l'esperienza percettiva ed emozionale di chi partecipa a questa interazione. L'obiettivo della tesi è analizzare come la danza, in quanto arte immateriale e transitoria, e la musica elettronica, in quanto co-creatrice di atmosfere sonore, influenzino e vengano influenzate dall'ambiente circostante, dando vita a un'esperienza sinestetica unica e irripetibile.

La mia ricerca esplora il concetto del *qui e ora* come esperienza artistica e performativa, mettendo al centro la relazione dinamica tra corpo, spazio e suono. La danza, intesa come atto di movimento che ridefinisce lo spazio e crea un'opera unica radicata nell'irripetibilità del momento presente, non si limita a essere un gesto estetico, ma si presenta come un linguaggio capace di dialogare con l'ambiente, modellandolo e, al contempo, lasciandosi modellare da esso.

La ricerca si concentra anche sulla dimensione partecipativa, esplorando la relazione tra i singoli individui e lo spazio condiviso. Ogni persona, portatrice del proprio vissuto, contribuisce alla creazione di un'opera collettiva che riflette la molteplicità delle esperienze e delle identità. Questo processo dà vita a un intreccio tra espressione individuale e presenza collettiva, trasformando lo spazio in un palcoscenico fluido e immersivo.

Il mio intento è cercare di comprendere come l'arte del gesto e del suono possano stabilire una connessione unica tra corpo, spazio e suono, trasformando il *qui e ora* in un'esperienza estetica, sensoriale e profondamente umana. La natura effimera e irripetibile di tali manifestazioni artistiche si inserisce nel dibattito sull'arte intesa come processo vivo e in perpetua metamorfosi, carica di significati profondi, trascendendo il

ruolo tradizionale della pittura nel “*rendere visibile l’invisibile*” (Paul Klee, *Il pensiero creativo*, 1920), per farsi esperienza sensibile e pulsante.

L’arte, dunque, non si limita più a mostrare, ma si eleva a pura percezione emotiva: non si tratta più osservare ma di sentire.

## CAPITOLO PRIMO

### *CORPO E MOVIMENTO.*

#### *LA DANZA COME LINGUAGGIO SENSIBILE*

### **1.1 L'espressione primordiale**

Il gesto si configura come un archetipo fondante della comunicazione umana, un'espressione originaria che affonda le sue radici nelle profondità dell'esperienza ancestrale, precedendo di gran lunga l'articolazione verbale. Ancora prima che la parola assumesse una forma strutturata, il movimento corporeo si imponeva quale veicolo privilegiato per manifestare emozioni, instaurare relazioni e trasmettere significati, attingendo a una memoria condivisa e istintuale dell'umanità<sup>1</sup>.

Nel corso dei secoli, la gestualità ha progressivamente assunto una valenza simbolica, codificandosi come sistema espressivo in grado di tradurre impulsi interiori. Essa agisce, pertanto, come un linguaggio non verbale dalla portata universale, capace di superare le barriere linguistiche e culturali, poiché inscritto in un patrimonio esperienziale comune che accomuna l'essere umano in quanto tale. La sua forza comunicativa risiede proprio nell'immediatezza: il gesto non necessita di mediazione per essere compreso, poiché si fonda su dinamiche intuitive che ne rendono la ricezione pressoché immediata.

La potenza espressiva del gesto si esprime nella sua duplice natura, in cui istinto e simbolismo coesistono e si fondono. Ogni movimento scaturisce da un impulso profondo che trova una manifestazione concreta nello spazio corporeo, trasformando

---

<sup>1</sup> Cfr. Tomasello, Michael, *Origins of Human Communication*, Cambridge (MA), MIT Press, 2008, p. 20. Tomasello spiega come i gesti deittici e iconici siano stati precursori del linguaggio verbale, sostenendo che la comunicazione umana abbia radici nei gesti cooperativi usati dagli ominidi.

l'invisibile, emozione, pensiero, intenzione, in forma tangibile, densa di significato. L'intenzionalità che sottende al gesto ne costituisce la cifra comunicativa più rilevante: attraverso il corpo, l'individuo si fa portatore di un linguaggio implicito, la cui pregnanza semantica spesso travalica i limiti della parola. La gestualità, dunque, non si riduce a semplice riflesso dell'interiorità, ma si configura come una vera e propria grammatica corporea. "Il nostro corpo è dunque come una parola primordiale che si esprime esistendo e che nasce da una congiunzione non logica tra corpo e oggetto"<sup>2</sup>.

In questo orizzonte, la danza si eleva a massima espressione della dimensione corporea, linguaggio primordiale e al contempo raffinato, capace di narrare storie, evocare emozioni e instaurare un dialogo silenzioso e profondo con il sacro. Il corpo, liberato dai vincoli della parola, si fa strumento espressivo per eccellenza, capace di coniugare istintualità e creatività attraverso la fluidità del movimento. Nella danza, ogni gesto si carica di significato, divenendo al tempo stesso narrazione, evocazione e invocazione: essa rappresenta una forma d'arte totale, in cui il corpo agisce come medium tra l'interiorità dell'individuo e l'alterità del mondo, tra umano e divino.

Sotto il profilo antropologico, il gesto si rivela elemento cruciale nel processo evolutivo dell'umanità. In epoca preistorica, in un contesto ambientale ostile e privo di strutture protettive, la coordinazione dei corpi, espressa attraverso movimenti sincronizzati, ha assunto una funzione essenziale, sia sul piano della sopravvivenza che su quello della coesione sociale. Le grandi danze collettive non solo servivano a intimidire i predatori o a simulare una forza superiore attraverso l'illusione visiva di una massa compatta, ma costituivano altresì un potente collante identitario<sup>3</sup>. La sincronizzazione dei gesti rafforzava il senso di appartenenza e rappresentava il germoglio di una coscienza comunitaria, in cui il singolo si riconosceva parte di un tutto coeso e solidale. L'unità del gruppo si affermava attraverso il movimento comune, dando origine ai primi rituali collettivi, in cui l'utile e il simbolico si fondevano in un atto performativo dal forte impatto emotivo e sociale.

---

<sup>2</sup> Di Rienzo, Caterina, *Per una filosofia della danza. Danza, corpo, chair*, Milano, Mimesis, 2019, p. 35.

<sup>3</sup> Vox Media, *The Most Popular Dance in the World* (I balli più amati), in *Explained*, stagione 3, episodio 4, Netflix, 2021, 24 min.

Ritrovarsi, muoversi all'unisono, annullare le individualità per divenire una sola entità: in questo atto si rivela la radice più profonda della danza, che emerge come ponte tra l'umano e il trascendente. Questa funzione sacrale si manifesta pienamente in rituali come la danza della pioggia, che invocava le divinità per fertilizzare la terra, o in danze a valenza purificatore che, attraverso il gesto rituale, liberano la terra dagli spiriti maligni, ristabilendo l'armonia cosmica tra uomo e natura<sup>4</sup>.

In tal senso, il gesto danzato si trasforma in preghiera incarnata, in cui il movimento corporeo, impregnato di intenzionalità spirituale, trasfigura l'azione fisica in atto rituale, capace di connettere l'individuo con il cosmo.

Nella gestualità si stratifica la memoria profonda dell'umanità. Il gesto, in quanto eco di emozioni ancestrali, si erge a custode di una comunicazione primigenia che, oltre i confini della parola, celebra l'esistenza, la coesione sociale e la dimensione del sacro in un intreccio armonico di significati simbolici.

Ogni cultura, nel corso del tempo, ha elaborato un proprio repertorio gestuale, attribuendo ai movimenti del corpo significati profondi e codificandoli in veri e propri sistemi di comunicazione non verbale, capaci di trasmettere emozioni, valori e cosmologie. Tali gesti non sono semplici espressioni corporee, ma veicoli di senso, espressioni di identità culturale, spirituale e artistica.

Curt Sachs nella sua opera capitale *Storia della danza*<sup>5</sup>, restituisce alla danza la sua dimensione primigenia e sacrale, elevandola a gesto fondativo dell'arte e a manifestazione suprema dell'essere umano in contatto con le forze invisibili dell'universo. La danza, scrive Sachs, è la madre delle arti. Essa precede la parola, la pittura, la musica organizzata. È moto interiore che si fa forma, impulso che trova nel corpo il suo primo e più autentico veicolo. È il linguaggio che l'uomo ha usato prima ancora di sapere parlare, la sua prima preghiera, il primo grido estetico, la sua *estasi*<sup>6</sup>.

---

<sup>4</sup> Donato, Simona, "Non muovere né l'anima senza il corpo, né il corpo senza anima. Le pratiche del ritmo nel 'Timeo' e nelle 'Leggi' di Platone", in *Danza e ricerca*, Bologna, 2024, p. 8, <https://danzaericerca.unibo.it/article/view/20923> [ultima consultazione, 16/05/2025].

<sup>5</sup> Cfr. Sachs, Curt, *World History of the Dance*, New York, W. W. Norton & Company, 1937, trad. it. di Valtieri Alessandra, *Storia della danza. Dalle origini alla danza moderna*, Milano, Il Saggiatore, 1998.

<sup>6</sup> *Ivi*, p. 14.

La danza, nelle sue origini, è considerata arte quando si intende come la creazione di forme e sostanze a partire da percezioni intangibili e irrazionali, esprimendo un rapimento divino e una dimenticanza di sé. Quando nelle culture superiori la danza si trasforma in spettacolo, il suo potere universale si spezza. La danza si disintegra, e le nuove religioni si distaccano dai cerchi e dai rituali danzanti. Nelle civiltà più evolute, in particolare quella europea, ciò che rimane è una divisione tra arte artigianale e piacere sociale.

Con le danze coreiche la spiritualità corporeo-rituale è ormai perduta. Tuttavia, ogni alta cultura conserva ancora, come eredità spirituale, l'idea che ogni movimento sovrumano sia danza. Shiva, danzando, crea l'universo<sup>7</sup>, esso si manifesta come danza: ogni gesto crea, distrugge e rinnova il mondo, esprimendo il ciclo cosmico (vita, morte, rinascita) attraverso il movimento.

Il percorso Curt Sachs traccia è ampio, profondo, stratificato. Parte dalle danze disarmoniche, quelle in cui il corpo è ancora un'estensione della natura, in preda a movimenti scattanti, irregolari, quasi animaleschi. Qui la danza è possessione, è trance<sup>8</sup>, è fusione con le forze elementari. Ma già in questi gesti primitivi si intravede il passaggio a una forma di consapevolezza, a un uso ordinato del corpo come strumento di evocazione e di costruzione del senso. Le danze armoniche, che seguono nella trattazione, segnano questo momento evolutivo. Si tratta di gesti che obbediscono a una logica interna, a un ritmo, a una volontà compositiva che mira a creare equilibrio, bellezza, ordine. Sono danze che si articolano nello spazio, che fondano architetture invisibili e che costruiscono, con il movimento, una grammatica dell'invisibile, spesso rituali, oscillanti attorno a un perno simbolico: il fuoco, il totem, il corpo stesso<sup>9</sup>.

In entrambe le forme, ciò che emerge è la consapevolezza che il corpo non si limita a muoversi, ma crea significato. Ogni passo, ogni oscillazione, ogni torsione è parte di una lingua senza parole, un discorso del corpo che precede e supera ogni traduzione verbale.

---

<sup>7</sup> *Ivi*, p. 17.

<sup>8</sup> *Ivi*, p. 63.

<sup>9</sup> *Ivi*, p. 145.

Con uno sguardo antropologico e poetico, Sachs analizza le danze africane, australiane, asiatiche, le forme coreutiche dell'antichità classica, le evoluzioni medievali e rinascimentali, fino alla danza moderna, ed è lungo questo tragitto che si fa evidente un mutamento di senso: nella modernità, la danza tende a spogliarsi dei suoi elementi sacri, mitici, rituali; diventa performance<sup>10</sup>, intrattenimento, esercizio tecnico.

Ma, anche quando essa sembra ridotta a mero spettacolo, conserva ancora una traccia del suo potere originario. Il gesto continua a parlare.

La danza, in questa visione, è specchio dell'epoca che la genera, ma anche sua critica, sua tensione utopica, sua voce profetica. È il corpo che risponde al mondo, lo riflette e insieme lo interroga.

Là dove la parola finisce, inizia il gesto. Ed è proprio in questo spazio liminale, in questa soglia tra il visibile e l'invisibile, che la danza afferma la propria verità. Sachs ci invita a riconoscere nel movimento danzato non solo una forma d'arte, ma un sapere incarnato, una filosofia viva, un'eredità immateriale che attraversa i secoli e le civiltà.

Non sappiamo più pregare danzando, ma in quel tempo antico (e presente), la danza era (ed è) un gesto sovranaturale, espressione sovrumana, eco del divino che abita ancora, silenziosamente, ogni movimento dell'uomo.

In epoca contemporanea, la danza non si limita a cambiare prospettiva, ma la amplia: il movimento non assume più il ruolo esclusivo di comunicazione con il trascendente, ma si orienta verso l'interiorità dell'essere umano. Si fa espressione dell'anima, mezzo di esplorazione del sé, forma d'arte autentica e personale. Nascono innumerevoli declinazioni della danza, ciascuna radicata in contesti culturali specifici, ma tutti condividono un impulso profondo: quello di dare voce alle proprie emozioni senza l'utilizzo di alcuna parola.

---

<sup>10</sup> In ambito artistico, il termine *performance* indica una forma espressiva in cui l'atto creativo coincide con il gesto stesso del fare, spesso effimero, transitorio e irripetibile. Essa rompe la dicotomia tra opera e autore, coinvolgendo il corpo dell'artista come medium diretto dell'azione. La performance si fonda sulla presenza, sulla temporalità e sull'interazione con lo spazio e il pubblico, sovvertendo i confini tra arte visiva, teatro, danza e rituale. È un'arte del "qui e ora", che valorizza la vulnerabilità, l'imprevedibilità e l'evento come forma di pensiero incarnato, <https://artsandculture.google.com/entity/m01350r?hl=it> [ultima consultazione, 22/04/2025].

Questa esigenza espressiva, tuttavia, rimase a lungo soffocata all'interno della danza accademica, incarnata dal balletto classico. Qui il movimento non era concepito come una libera manifestazione dell'individuo, ma come un sistema rigoroso di codici volti a rappresentare un ideale di bellezza assoluta. Ogni gesto doveva rispondere a canoni prestabiliti, riflettendo non solo la maestria dell'interprete, ma anche l'ordine sociale e culturale del tempo. La danza, confinata entro schemi rigidi, veniva considerata un'arte minore, decorativa, limitata a spettacoli di intrattenimento che esaltavano la grazia e la disciplina. Con l'inizio del Novecento il corpo umano non è più visto solo come un meccanismo da perfezionare, ma come un veicolo di verità interiore, un mezzo per esprimere emozioni autentiche e profonde.

Ma la danza mantiene sempre uno stretto legame con la natura, mostrandosi come materia viva e libera, ed Isadora Duncan lo riconosce. Per lei, il movimento non nasce dall'imitazione di forme prestabilite, ma dall'impulso naturale del corpo, ispirato dal mare, dal vento, dalla natura. Abbandona le posture rigide e abbraccia il movimento libero, danzando a piedi nudi. La sua danza non si eleva verso l'alto alla ricerca di una perfezione idealizzata, ma si radica nella terra, esplorando la leggerezza, la spontaneità e la connessione profonda tra corpo e spirito<sup>11</sup>.

L'eredità di Duncan non risiede solo nei movimenti, ma nella libertà restituita alla danza, trasformandola in un'arte capace di esprimere l'essenza più autentica dell'essere umano, un'espressione libera dell'anima. Il suo gesto rivoluzionario apre la strada a nuove forme di ricerca coreutica, dando inizio a un percorso che porterà la danza a liberarsi da schemi imposti, per diventare un linguaggio universale di espressione e identità. Con la danza postmoderna, la liberazione del corpo assume una nuova dimensione: i danzatori diventano artisti, rifiutando le convenzioni tecniche per privilegiare l'autenticità del movimento. Gesti quotidiani, improvvisazione e l'assenza di strutture predefinite trasformano la danza in una ricerca di significato, oltre ogni vincolo coreografico.

---

<sup>11</sup> Dance Hall News, *La danza libera di Isadora Duncan*, 2020. <https://www.dancehallnews.it/la-danza-libera-di-isadora-duncan> [ultima consultazione, 22/04/2025].

Con l'hip-hop degli anni '80 la danza si sposta nelle strade, dove diventa espressione della vita quotidiana, delle difficoltà e dei sogni delle comunità urbane. Il *breaking*, il *popping* e il *locking* sono veri e propri atti di ribellione, nati da un'esigenza di comunicare. Il corpo si fa scrigno un linguaggio viscerale e istintivo, sfidando ogni convenzione, mettendo al centro la creatività individuale e il desiderio urlare in una società che emargina le voci più vulnerabili. Parallelamente, nelle ballroom di Harlem, la cultura queer afro-latina dà vita al *voguing*, una danza performativa che trasforma il movimento in affermazione identitaria. Qui, ogni gesto è una dichiarazione di esistenza, un atto di resistenza e libertà, dove corpi emarginati si riappropriano della propria storia con orgoglio e bellezza. Il movimento non è solo espressione ma uno spazio in cui puoi incarnare, senza paura, la versione più autentica di te stesso<sup>12</sup>.

Nel corso dei secoli, la danza ha attraversato profonde trasformazioni, evolvendo da una pratica rituale, a un linguaggio espressivo intimo e universale. Da semplice rappresentazione estetica, si è progressivamente affermata come uno strumento di comunicazione capace di dare voce all'indicibile. Ogni movimento diventa così un atto di affermazione, una dichiarazione di identità e libertà, un gesto che trascende il tempo per farsi memoria vivente e dialogo silenzioso.

La danza non è solo un'arte del corpo, ma una narrazione sensibile, una scrittura effimera che si consuma nell'istante stesso della sua esecuzione e, proprio per questo, lascia un'impronta indelebile. Attraverso il movimento, si toccano emozioni con una potenza che nessun linguaggio verbale potrebbe restituire, creando una connessione profonda per chi danza e per chi osserva.

Tra le figure che ne hanno ridefinito il linguaggio della danza, Pina Bausch occupa un ruolo centrale. La sua visione ha rivoluzionato il rapporto tra corpo, emozione e narrazione, fondendo movimento, teatro e simbolismo nel *Tanztheater*<sup>13</sup> (teatro-danza). Nelle sue opere, la danza non è più semplice estetica o virtuosismo tecnico, ma un

---

<sup>12</sup> Vox Media, *The Most Popular Dance in the World*, op. cit.

<sup>13</sup> Il termine *Tanztheater* si riferisce a una forma di teatro-danza sviluppata in Germania nel XX secolo, che fonde elementi coreutici con strutture narrative teatrali. Pina Bausch ne è considerata la massima esponente. Cfr. Climenhaga, Royd, *Pina Bausch*, London, Routledge, 2009.

mezzo di indagine sulla psiche umana, sui rapporti interpersonali, sulle paure e sui sogni.

Uno dei lavori più emblematici della sua poetica è *Le Sacre du printemps* (1975), una potente reinterpretazione dell'opera del compositore Igor Stravinskij<sup>14</sup>. In questa coreografia, il palcoscenico è ricoperto di terra, un elemento primordiale che amplifica la fisicità dei movimenti e il senso di sacrificio collettivo. I danzatori, spinti da un'energia brutale e viscerale, eseguono movimenti febbrili e ripetitivi, incarnando la tensione tra istinto e destino. Il rito sacrificale, cuore della narrazione, non è solo un atto di violenza, ma una rappresentazione della fragilità umana, della lotta per la sopravvivenza e della tensione tra individuo e comunità. Qui, il corpo diventa memoria, la vulnerabilità si trasforma in narrazione e il movimento si fa linguaggio emotivo.

Il potere della sua danza e il suo impatto culturale sono stati immortalati dal regista Wim Wenders nel film *Pina*<sup>15</sup> (2011), un omaggio visivo e sensoriale alla visione della coreografa tedesca. Grazie al cinema, e grazie all'uso del 3D, Wenders porta lo spettatore dentro il movimento, rendendo palpabile l'intensità emotiva delle sue creazioni. Il film raccoglie testimonianze dei suoi danzatori, immagini di repertorio e riprese di celebri coreografie, restituendo il senso profondo del *Tanztheater*: un teatro fisico che dà voce all'inconscio e alle emozioni più profonde.

Bausch non si limitava a creare danze, ma costruiva mondi emotivi nei quali lo spettatore veniva trascinato, costretto a confrontarsi con l'intensità dell'esistenza umana. Attraverso il suo lavoro, la danza diventa un'esperienza sensoriale e psicologica, un'esplorazione dell'invisibile, capace di risuonare nelle memorie e nei sentimenti di chi la osserva.

Il bisogno di esprimersi attraverso il corpo non è mai venuto meno, la danza resta un potente mezzo di comunicazione con sé stessi, con gli altri, con il mondo e con il sacro. È un'esperienza al tempo stesso carnale e sensibile, un segno allo stato zero

---

<sup>14</sup> Stravinskij, Igor, *Le Sacre du printemps. Tableaux de la Russie païenne en deux parties*, in AA.VV., *Partiture e balletti del primo Novecento*, a cura di Roman Vlad, Milano, Ricordi, 1913, partitura, 35 min ca.

<sup>15</sup> Wenders, Wim, *Pina*, Germania, Neue Road Movies, 2011, 106 min.

dell'espressione, una significazione primaria capace di dare presenza qualcosa<sup>16</sup>. È nel movimento che si svela non solo chi siamo, ma anche chi possiamo essere.

## 1.2 Lo spazio, il corpo, la percezione

La sensazione che proviamo in un determinato spazio è strettamente legata a come quell'ambiente interagisce con i nostri sensi, emozioni e ricordi. Gli spazi ci parlano. La nostra reazione a un luogo dipende da numerosi fattori: la sua architettura, la luce, la disposizione degli elementi, la storia che porta con sé, i suoni che lo attraversano, e persino le nostre esperienze passate e le emozioni che quel luogo ci evoca<sup>17</sup>.

Il corpo in movimento non si limita a occupare uno spazio fisico, ma lo abita, lo esplora, lo trasforma e, a sua volta, ne è profondamente influenzato. La danza, in questa prospettiva, si configura come un atto di interazione sensibile con l'ambiente: ogni gesto non si compie nel vuoto, ma si sviluppa all'interno di una relazione dinamica tra il danzatore e il contesto che lo circonda. Il corpo non è mero strumento, né il luogo è una semplice cornice: entrambi partecipano alla creazione di un'esperienza percettiva e artistica integrata, un evento che si realizza nell'incontro reciproco.

L'evoluzione della danza contemporanea ha dimostrato come questa arte possa dialogare con una molteplicità di spazi, dal palcoscenico teatrale codificato, agli ambienti urbani, fino a contesti naturali come foreste, deserti o specchi d'acqua. In

---

<sup>16</sup> Cfr. Di Rienzo, Caterina, *Per una filosofia della danza. Danza, corpo, chair, op. cit.*, p. 76.

<sup>17</sup> Cfr. Griffero, Tonino, *Atmosferologia: estetica degli spazi emozionali*, Milano, Guerini e Associati, 2010.

questo panorama si inserisce il concetto di *site-specific performance*<sup>18</sup>, una forma d'arte che pone al centro proprio l'interazione tra corpo e ambiente. Il luogo non è più un semplice sfondo, ma diventa co-autore dell'atto performativo: le sue caratteristiche fisiche, visive e simboliche influenzano la qualità del movimento, la percezione del tempo e la relazione tra performer e spettatore. L'arte *site-specific* si fonda su una profonda consapevolezza del contesto, che viene ascoltato, attraversato, trasformato e, in alcuni casi, sacralizzato dal gesto danzato.

Per comprendere in profondità questa relazione tra corpo e spazio, è essenziale il contributo apportato dalla Fenomenologia, una delle più influenti correnti di pensiero del XX secolo, e, in particolare, dal fenomenologo francese Maurice Merleau-Ponty.

Il filosofo francese sviluppa una visione del corpo come un'entità in continua relazione con il mondo, sostenendo che la percezione non è un atto passivo, ma anzi un atto che trasforma la realtà circostante<sup>19</sup>. In altre parole, il corpo non è soltanto strumento della percezione, ma anche agente attivo in relazione con l'ambiente.

Nella sua opera più conosciuta, *Fenomenologia della percezione* (1945), l'autore sviluppa l'idea di corpo come soggetto dell'esperienza; quindi, non mero oggetto biologico (come nella visione scientifica), né puro spirito, superando la concezione dualistica che separa mente e corpo, soggetto e oggetto, per affermare che il corpo è il nostro modo originario di essere al mondo. Esso è il luogo della percezione, della conoscenza e della relazione, una trama sensibile in cui si intrecciano interno ed esterno.

Nel saggio *Il filosofo e la sua ombra* (1959), Merleau-Ponty riprende una esperienza emblematica analizzata in vari luoghi del suo percorso intellettuale: una mano che tocca

---

<sup>18</sup> La *site-specific performance* è un'opera artistica concepita e realizzata in relazione a un luogo specifico, dove l'ambiente circostante diventa parte integrante dell'esperienza stessa. Questi lavori coinvolgono la relazione tra l'arte e lo spazio in cui vengono presentati, sia in ambienti tradizionali come musei e teatri, sia in spazi non convenzionali come piazze, parchi o edifici storici. La performance si sviluppa in base alle caratteristiche fisiche, storiche e sociali del luogo, e spesso mira a coinvolgere il pubblico in modo diretto e partecipativo, creando un dialogo tra il corpo, l'ambiente e la comunità. L'opera *site-specific* non può essere separata dal sito in cui è creata, e il suo significato si trasforma nel momento in cui viene spostata in un altro contesto. Cfr. <https://www.dancingmuseums.com/artefacts/site-specific/> [ultima consultazione, 23/04/2025].

<sup>19</sup> Cfr. Merleau-Ponty, Maurice, *Fenomenologia della percezione*, trad. it., A. Bonomi, Milano, Bompiani, 2003, pp. 167-170.

l'altra<sup>20</sup>. Questo gesto semplice è l'occasione per riflettere su un'esperienza in cui il soggetto è al tempo stesso attivo e passivo, toccante e toccato, esponendo la complessità della percezione incarnata. In quel momento non c'è distanza tra soggetto e oggetto: il corpo sente se stesso sentire. Qui troviamo un'anticipazione della nozione di *chair*<sup>21</sup>. Il termine *chair* (in italiano "carne") non indica semplicemente il corpo fisico o materiale, ma una tessitura vivente e sensibile, un campo di intersoggettività incarnata.

La *chair* è ciò che ci rende esseri percipienti e percepibili, presenti al mondo e aperti all'altro. Non siamo coscienze chiuse in se stesse, ma corpi viventi che sentono e sono sentiti, che abitano il mondo attraverso una reciprocità sensibile.

Nella danza il corpo è *chair*<sup>22</sup>, in quanto *corpo animato*:

Se allora la *chair* è un divenire anima del corpo, e reversibilmente un divenire corpo dell'anima, la danza è la presentazione di questo corpo che diviene, della sua superficie di conversione tra dentro e fuori, che fa vedere la virtualità spirituale dei muscoli e delle ossa o, potremmo dire, *l'anima come corpo sottile*<sup>23</sup>.

La filosofia di Merleau-Ponty offre una chiave interpretativa per comprendere fenomeni artistici, performativi e relazionali: ogni gesto, ogni sguardo, ogni contatto diventa trama visibile di un mondo condiviso, che si rivela proprio nella carne dell'esperienza. Nella danza, il movimento non si limita a occupare lo spazio, ma lo svela, lo plasma e lo rende percepibile. Ogni gesto è un atto conoscitivo e poetico

---

<sup>20</sup> Riporto qui di seguito il brano completo: "Quando la mia mano destra tocca la mia mano sinistra, io la sento come una 'cosa fisica', ma nello stesso momento se voglio si produce un evento straordinario: ecco che la mia mano sinistra si mette a sentire la mia mano destra [...]. Pertanto, io mi tocco toccante, il mio corpo compie 'una specie di 'riflessione'". Merleau-Ponty, Maurice, *Il filosofo e la sua ombra*, in *Segni*, trad. it. di G. Alfieri, Milano, il Saggiatore, 1967, p. 210.

<sup>21</sup> Cfr. Merleau-Ponty, Maurice, *Il visibile e l'invisibile*, a cura di Claude Lefort, Gallimard, Parigi, 1964, pp. 146-147. Nell'opera postuma, *Il visibile e l'invisibile*, Merleau-Ponty introduce il concetto di "chair" per superare la dicotomia tra soggetto e oggetto. La "carne" rappresenta una tessitura vivente e sensibile che unisce il percipiente e il percepito, l'interno e l'esterno. Non è né materia, né spirito, ma l'elemento fondamentale che rende possibile la percezione e l'intersoggettività incarnata.

<sup>22</sup> Di Rienzo, Caterina, *Per una filosofia della danza. Danza, corpo, chair*, op. cit., p. 49.

<sup>23</sup> *Ivi*, p. 173.

attraverso cui il danzatore scopre il luogo e si lascia trasformare da esso. La danza diventa così un processo di co-creazione, in cui corpo e ambiente si intrecciano, trasformandosi reciprocamente, dando vita a significati che non preesistono all'azione, ma emergono nel fluire stesso del movimento. È attraverso il corpo che percepiamo, conosciamo e creiamo<sup>24</sup>.

Nella *site-specific performance*, si manifesta chiaramente: il danzatore non solo si muove nello spazio, ma lo fa emergere, lo rende visibile, ne svela le potenzialità espressive. L'ambiente entra a far parte dell'opera come elemento vivo, sensibile, che, insieme al corpo, dà origine ad un *dialogo sensoriale* che si imprime nella memoria collettiva e nell'esperienza personale.

Numerosi artisti hanno intrapreso un'indagine profonda sulla relazione tra corpo e spazio, portando alla luce una visione nuova del concetto di spazio performativo.

La percezione dello spazio, come un atto profondamente radicato nell'esperienza individuale, è inevitabilmente soggettiva. La percezione di un'opera non è mai identica da un individuo all'altro: ciò che ciascuno vede è irrimediabilmente segnato dalla propria esperienza, sensibilità e prospettiva. Allo stesso modo, le reazioni che essa suscita sono intime ed uniche.

In questo orizzonte, le opere dello scultore britannico, Anish Kapoor, si presentano come una meditazione complessa e affascinante sui limiti della percezione e sull'identità, proponendo una riflessione che sfida la nostra comprensione dello spazio e di noi stessi. Le serie scultoree con superfici specchianti, come ad esempio *Turning the World Upside Down*<sup>25</sup>, non si limitano a creare una semplice alterazione visiva dello spazio circostante, ma invocano una distorsione profonda della realtà stessa, facendola piegare e riflettersi in forme che sfidano la logica e la stabilità del nostro sguardo. Kapoor gioca con l'illusione ottica, creando spazi che non sono mai fissi, ma in continua trasformazione. È come se l'opera, nel suo essere interattiva, obbligasse

---

<sup>24</sup> Merleau-Ponty, Maurice, *Fenomenologia della percezione*, op. cit., p. 239.

<sup>25</sup> Kapoor, Anish, *Turning the World Upside Down*, Londra, Kensington Gardens, 2010. L'opera consiste in una scultura specchiante in acciaio inossidabile che riflette e distorce l'ambiente circostante, coinvolgendo lo spettatore in un'esperienza percettiva che capovolge i rapporti tra interno ed esterno, alto e basso, visione e realtà.

l'osservatore a confrontarsi con una nuova modalità di vedere, dove il confine tra ciò che è reale e ciò che appare si fa più sottile, ognuno è invitato a ricontestualizzare la propria percezione e a mettere in discussione le certezze visive che da sempre ci guidano. Lo spazio, come il corpo, diventano entità dinamiche che si trasformano attraverso l'esperienza sensoriale, una dimensione che cambia a seconda della prospettiva di chi osserva. Le sculture di Kapoor ci invita a riflettere sulla malleabilità della percezione stessa, sul fatto che ciò che vediamo e ciò che sentiamo non sono mai fissi, ma soggetti al continuo gioco tra l'apparente e il reale, tra ciò che è fisico e ciò che è immaginato.

Il concetto di spazio vuoto si configura come un territorio intrinsecamente legato alla nostra percezione e interazione con l'ambiente circostante. Sebbene sembri, a prima vista, un'assenza, esso non è mai privo di significato. Al contrario, assume forma, valore e sostanza nel momento in cui lo percepiamo, un palcoscenico dinamico di infinite possibilità, in cui il corpo può esprimersi, esplorare e reinventarsi. Lo spazio vuoto esiste perché è vissuto, è sentito, è riempito di significato da chi lo attraversa. Non è mai un'entità statica o predefinita, ma un organismo fluido che si trasforma in relazione a chi lo abita.

Nel contesto della danza, lo spazio vuoto diventa un terreno di scoperta, uno spazio d'espressione che si modella e prende vita in base al movimento, al gesto, al respiro di chi lo attraversa. Qui, la danza non si limita a occupare uno spazio fisico, ma abita, vive, respira in esso, con un atto di co-creazione che sfida le convenzioni, un'arte dello spazio che dialoga con esso.

Questa visione dello spazio vuoto trova una sua estensione nei luoghi abbandonati, spazi liberi intrisi di memoria, storie e tracce di un tempo che è passato ma che persiste in qualche forma. La percezione di questi spazi non è mai neutra; è sempre impregnata dalle emozioni e dalle storie che risuonano in esso. In questi ambienti, il vuoto non è mai totale, ma è colmo di una tensione invisibile, di memorie che ancora abitano quei luoghi, aleggiano nell'aria.

Lo spazio vuoto, che sia quello fisico della danza o quello metaforico dei luoghi dimenticati<sup>26</sup>, non è mai immutabile o assoluto. Esso esiste solo in relazione a chi lo attraversa, lo percepisce e lo trasforma, un territorio che si svela e prende forma attraverso l'esperienza. È come una tela bianca su cui il corpo, la memoria e il movimento scrivono nuove storie, dando vita a significati che solo nel vuoto possono emergere.

Questo dialogo tra corpo e spazio è magnificamente esemplificato dall'opera di Sasha Waltz, che mostra come la danza possa essere profondamente intrecciata con l'architettura e l'ambiente circostante. La performance realizzata dalla coreografa tedesca in occasione dell'inaugurazione del MAXXI di Roma nel 2009 rappresenta un esempio emblematico di site-specific performance<sup>27</sup>. L'artista ha coinvolto un ensemble di danzatori che hanno attraversato il museo instaurando un dialogo fisico e visivo con le sue superfici, scale, passaggi e geometrie. Il movimento dei corpi ha attivato lo spazio architettonico, trasformandolo in un organismo vivo, sensibile alla presenza e al gesto. Gli artisti sono stati invitati ad "abitare" questo spazio prima ancora che venissero esposte le opere d'arte, quando il museo era ancora vuoto. Il risultato è stata una coreografia organica e immersiva, in cui il movimento non si imponeva sull'architettura, ma ne seguiva le linee, le curvature e le tensioni, rivelandone nuove possibilità percettive. I danzatori non eseguivano movimenti astratti, ma rispondevano direttamente agli stimoli dello spazio, adattandosi alle strutture e reinventandone l'uso e rendendo l'architettura un'estensione del proprio corpo. La performance trasformava il museo in un territorio da scoprire, coinvolgendo i visitatori come parte di un'esperienza

---

<sup>26</sup> Cfr. Felicori, Bianca, *Forgotten Architecture: an archive of overshadowed projects*, Roma, Nero Editions, 2024.

<sup>27</sup> Waltz, Sasha, *Dialogue 9*, MAXXI - Museo nazionale delle arti del XXI secolo, Roma, 2009. La coreografa tedesca Sasha Waltz inaugurava con *Dialogue 9* gli spazi del MAXXI. Nato dalla fruttuosa collaborazione con Romaeuropa Festival, questo speciale evento apriva per la prima volta al pubblico le porte della nuova architettura firmata Zaha Hadid. In quegli spazi Waltz, insieme al sound artist Hans Peter Kuhn, alla costumista Bernd Skodzig e agli straordinari interpreti della sua compagnia, sviluppò una vera e propria mostra in movimento sui vari livelli dell'edificio, proseguendo la ricerca già avviata con il Neuen Museum di Berlino e con i suoi altri *Dialogue*.

dinamica e multisensoriale. Non si svolgeva su un palco tradizionale, ma si espandeva in ogni angolo dello spazio, trasportando il pubblico in un viaggio fisico ed emotivo.

La danza, in questo contesto, diventa un'arte della presenza, della relazione e dell'ascolto, e lo spettatore non è più semplicemente un osservatore distante, ma viene immerso nello spazio performativo, divenendo parte di un'esperienza condivisa, creando una comunità temporanea, un'alleanza tra corpi, spazi e presenze che vivono, respirano e trasformano lo spazio insieme, facendo assumere al movimento della danza la proprietà di un gesto di trasformazione per lo spazio, portando in luce nuove possibilità di essere e di percepire.

### **1.3 Le orme della Danza**

La danza è per sua natura effimera<sup>28</sup>, un atto che si sviluppa nel momento presente e che, al termine della performance, svanisce. Un'arte che sfida i limiti della memoria e, che grazie a questo suo essere labile, ha spinto a cercare nuove modalità di rendere permanenti le sue tracce. L'evoluzione delle tecniche artistiche e tecnologiche ha permesso di superare la transitorietà del gesto, offrendo nuove modalità per rappresentarlo, conservarlo e amplificarne la percezione. Questo cambiamento ha creato nuovi orizzonti estetici e concettuali sulla danza, esplorando il confine tra presenza e assenza, materialità e immaterialità. All'interno di questo orizzonte si colloca la ricerca di William Forsythe, figura centrale della coreografia contemporanea, che ha profondamente rinnovato la grammatica della danza esplorandone le dimensioni immateriali. Nei suoi lavori, il corpo non è soltanto il luogo da cui parte il gesto, ma una vera e propria interfaccia percettiva, capace di generare geometrie, relazioni e possibilità che travalicano i suoi stessi limiti fisici.

---

<sup>28</sup> Di breve durata, labile, caduco. L'effimero è ciò che nasce senza l'intento di durare, destinato a svanire rapidamente ma capace di lasciare un'impronta profonda. È l'arte del momento, fugace come un soffio, che celebra la bellezza della transitorietà e l'impatto delle cose che finiscono.

Un esempio emblematico di questo approccio è rappresentato dall'opera *Improvisation Technologies: A Tool for the Analytical Dance Eye*<sup>29</sup> (1999), progetto nato inizialmente come strumento formativo per il Balletto di Francoforte e successivamente pubblicato come CD-ROM interattivo. Qui, Forsythe sviluppa una forma radicalmente nuova di pedagogia coreografica, in cui il danzatore non imita né riproduce, ma analizza, esplora e riscrive il movimento. Attraverso circa sessanta moduli video, accompagnati da sovrapposizioni grafiche che illustrano direzioni, linee e dinamiche del gesto, l'autore trasforma la danza in un sistema visivo e concettuale.

Quello che emerge non è solo un metodo di insegnamento, ma una vera e propria epistemologia del corpo in movimento, in cui la danza si fa mappa dinamica delle possibilità percettive. Il corpo diventa lo spazio stesso: uno spazio pensante, che agisce e percepisce simultaneamente, secondo una logica che si avvicina a quella fenomenologica proposta da Merleau-Ponty. Il movimento, proiettato e disegnato nello spazio virtuale, non appartiene più solo a un registro fisico, ma a una dimensione più ampia, dove il visibile e l'invisibile si intrecciano<sup>30</sup>.

Forsythe ridefinisce i confini dell'esperienza coreografica affermando che la danza non si esaurisce più nell'istante della performance, ma si espande attraverso il digitale, si conserva come struttura pensante, si rende leggibile come una scrittura in tempo reale. Questo lavoro non solo anticipa molte delle ricerche successive sull'interazione tra corpo e media, ma apre anche a una riflessione più ampia sul concetto stesso di presenza scenica, sulla relazione tra materialità del gesto e immaterialità del segno, tra corpo reale e corpo virtuale. Forsythe non utilizza la tecnologia per "registrare" la danza, ma per ripensarne l'ontologia, ovvero il suo stesso essere. Il suo lavoro mostra come l'effimero possa essere non solo preservato, ma anche ricreato e ricodificato, aprendo nuovi territori estetici e cognitivi in cui la danza sopravvive alla propria scomparsa, reinventandosi come forma di conoscenza.

---

<sup>29</sup> Forsythe, William, *Improvisation Technologies: A Tool for the Analytical Dance Eye*, Francoforte sul Meno, ZKM | Zentrum für Kunst und Medientechnologie, 1994.

<sup>30</sup> Merleau-Ponty, Maurice, *Fenomenologia della percezione*, op. cit., p. 241.

Questo slittamento dal corpo presente al movimento come traccia, come presenza che eccede la materia vivente, trova un'ulteriore declinazione nell'opera *100% polyester, objet dansant*<sup>31</sup> di Christian Rizzo. Se in Forsythe la tecnologia rende il gesto visibile anche oltre la sua esecuzione, nel lavoro di Rizzo la danza si emancipa del tutto dal corpo, incarnandosi in oggetti: abiti sospesi, mossi da flussi d'aria, che danzano senza danzatori.

Due figure fantasmatiche volteggiano come in un misterioso walzer, in una delicata danza senza corpi che riflette sull'assenza dell'umano e sulla vita segreta degli oggetti. L'installazione performativa ideata da Christian Rizzo – artista multidisciplinare a cavallo tra moda, arte e performance – porta in scena una danza senza danzatori. Al loro posto, una coppia di abiti sospesi si muove al soffio di alcuni ventilatori, in un girotondo di presenze assenti, accompagnato da musiche elettroniche incalzanti e magnetici giochi di luce; i due vestiti si intrecciano in scena con movenze ipnotiche e poetica semplicità, come due Ginger e Fred meccanici dimentichi della loro natura di oggetti inanimati<sup>32</sup>.

Il lavoro di Rizzo non si limita a rappresentare un movimento fisico, ma esplora la tensione tra il materiale e quello che non c'è. I vestiti che si muovono autonomamente creano l'illusione di una danza senza corpo, senza muscoli e ossa, suggerendo una presenza invisibile che rimanda alla memoria del gesto. Qui, la danza si trasforma in una sorta di corpo invisibile che attraversa e anima lo spazio, dove il movimento prende forma in un continuum fluido che non dipende dalla corporeità, ma dalla potenza evocativa del gesto.

Quindi, cos'è la danza quando il corpo non è più il suo veicolo principale?

Rizzo sfida l'idea che la danza debba essere necessariamente legata a un corpo umano e suggerisce che il movimento stesso possa essere entità indipendente, capace di generare emozione ed esperienza anche senza l'uso del corpo fisico. In questo senso, la danza diventa un fenomeno immateriale, che esiste in un al di là del corpo, nelle memorie e nelle percezioni degli spettatori.

---

<sup>31</sup> Christian Rizzo, *100% Polyester, objet dansant*, produzione de L'association fragile / ICI-CCN Montpellier, 2011, <https://triennale.org/en/events/christian-rizzo-polyester-object-dansant> [ultima consultazione, 19/04/2025].

<sup>32</sup> Cfr. *ibidem*.

In opere come queste, anche in assenza del corpo umano, la percezione del movimento emerge come una continuazione del corpo stesso. Il gesto-danza, sebbene invisibile, è per il pubblico una percezione incarnata che continua a essere relazionale e coinvolgente. Il movimento diventa un flusso percettivo che sfida la separazione tra ciò che è visibile e ciò che è invisibile, un invito ad osservare la danza come arte che si libera dalla dimensione fisica del corpo, per emergere come fenomeno estetico e percettivo. Il movimento, in questa visione, coinvolge non solo lo sguardo, ma anche la memoria, l'immaginazione e l'emotività dello spettatore. Il gesto non è solo un atto corporeo, ma una presenza che può manifestarsi senza bisogno di materializzarsi.

Tale approccio invita a riconsiderare il movimento come un evento relazionale che nasce dall'interazione tra forze, spazio e tempo, piuttosto che come una mera espressione fisica. La danza si trasforma in un dialogo multisensoriale, capace di spingersi oltre la fisicità, esplorando il confine tra la realtà visibile e ciò che sfugge alla percezione immediata.

Un fazzoletto che fluttua nel vento, sollevato da una forza invisibile, esprime un movimento che sembra possedere una propria grazia, pur non avendo un agente che lo compia. Allo stesso modo, la luce tremolante sull'acqua o l'ombra di un ramo mosso dal vento, si offrono come forme di scrittura cinetica del mondo. Questi esempi rivelano come il gesto possa sfuggire al corpo e diventare pura manifestazione fenomenica, una traccia sensibile che si fa esperienza percettiva e immaginativa.

In questi casi, il movimento non dipende dalla volontà di un performer, ma nasce dall'incontro tra la materia e le forze invisibili che la attraversano. Il mondo stesso diventa palcoscenico, e ogni scossa, vibrazione o mutamento si carica di un potenziale performativo. La danza, dunque, non è più solo legata alla presenza fisica del danzatore, ma si fa un fenomeno sensoriale che travalica la sua materialità e si radica nell'esperienza.

## CAPITOLO SECONDO

### SUONO.

#### *LA MUSICA ELETTRONICA COME ESPERIENZA SENSORIALE*

##### **2.1 Il suono come elemento emozionale.**

Il suono, nella sua essenza più pura, è vibrazione: un movimento oscillatorio che si propaga attraverso l'aria o altri mezzi materiali. Tuttavia, il suo effetto sull'essere umano va ben oltre la dimensione fisica. È attraverso l'ascolto che il suono diventa esperienza: penetra la soggettività, attiva memorie, risveglia emozioni e costruisce stati di coscienza alternativi. Il suono parla direttamente all'inconscio, non richiedendo la mediazione del linguaggio verbale e, come ogni arte, è un'esperienza profondamente individuale.

Viviamo immersi in un tessuto sonoro primordiale: il battito del cuore, il rumore della pioggia, lo scorrere dell'acqua, il canto degli uccelli. La loro essenza si offre all'ascoltatore attento come una forma nascente di musica, una sinfonia spontanea che la natura stessa compone. È in questo intreccio tra percezione sensoriale e ambiente acustico che si può intravedere il seme della creazione musicale: l'uomo, intuitivo artefice, avrebbe progressivamente raccolto, imitato e trasfigurato i suoni circostanti, innalzandoli a espressione artistica attraverso il ritmo, la melodia e l'armonia. Charles Darwin, nella sua teoria evuzionista, affermò che la musica derivasse dall'esigenza espressiva legata alla selezione sessuale<sup>33</sup>. Dal suo punto di vista, il canto melodioso degli uccelli durante il periodo degli amori avrebbe ispirato l'uomo primitivo a emulare tali suoni, trasformando l'istinto in espressione sonora articolata. Herbert Spencer, suo

---

<sup>33</sup> Cfr. Darwin, Charles, *The Descent of Man, and Selection in Relation to Sex*, London, John Murray, 1871, trad. it. *L'origine dell'uomo e la selezione sessuale*, a cura di L. Sermoniti, Milano, Rusconi, 1971.

contemporaneo, sviluppò teorie affini, attribuendo alla musica un'origine fisiologica<sup>34</sup>, come intensificazione emozionale del linguaggio parlato, una trasformazione espressiva del linguaggio emotivo umano.

A queste visioni si lega quella del musicologo Fausto Torrefranca<sup>35</sup>, il quale, penetrando nel mistero delle origini, individuò nelle grida primordiali la vera culla della musica. La musica sarebbe la razionalizzazione dell'urlo emotivo. Si può dunque affermare che la musica affondi le proprie origini nell'intima necessità dell'animo umano di dare forma udibile all'ineffabile, dando forma in primis alla preghiera, come forma di espressione spirituale, per poi evolversi in linguaggio ludico, fino ad arrivare uno strumento per esprimere la propria dimensione interiore; un percorso simile alla storia della danza.

Gli strumenti musicali agiscono come mediatori sensoriali, fungendo da linguaggio alternativo all'espressione verbale. È però con la nascita del sintetizzatore che si apre la possibilità di esplorare il suono autentico delle emozioni, andando oltre i limiti timbrici degli strumenti tradizionali.

Il sintetizzatore Moog<sup>36</sup>, ideato da Robert Moog negli anni Sessanta, a differenza degli strumenti tradizionali, si fonda sull'uso di circuiti elettronici per generare e modulare le frequenze sonore. Esso non si limitava a imitare i suoni esistenti, ma era capace di creare timbri completamente nuovi, alieni, inediti per l'orecchio umano. Oscillazioni, modulazioni, distorsioni: il suono diveniva materia plastica, plasmabile secondo l'immaginazione dell'artista.

Qui si distingue la figura di Wendy Carlos, autentica pioniera della musica elettronica. Carlos seppe riconoscere nel sintetizzatore un mezzo capace di espandere i confini stessi dell'espressione sonora.

---

<sup>34</sup> Cfr. Spencer, Herbert, *The Origin and Function of Music*, in *Essays: Scientific, Political, and Speculative*, London, Williams and Norgate, 1857, trad. it. *L'origine e la funzione della musica*, in *Saggi scientifici, politici e speculativi*, Torino, UTET, 1923.

<sup>35</sup> Torrefranca, Fausto, *Le origini della musica*, Torino, Bocca, 1907.

<sup>36</sup> Moog sintetizzatore musicale basato su tastiera, progettato e costruito dall'ingegnere statunitense Robert Moog, capace di generare suoni di strumenti musicali reali o effetti non esistenti in natura.

Questo strumento permetteva di creare tracce avendo a disposizione tanti strumenti, come un direttore di orchestra, così compose *Switched-On Bach*, proponendo le composizioni di Johann Sebastian Bach eseguite interamente con il Moog: un audace incontro tra la tradizione colta del barocco e le più avanzate frontiere tecnologiche. L'album, che conquistò tre Grammy Awards, non solo rese familiare il suono sintetico a un vasto pubblico, ma dimostrò che l'elettronica, considerata fredda o impersonale, poteva restituire l'intensità emotiva e la profondità espressiva della musica più alta<sup>37</sup>.

Carlos proseguì il suo percorso sperimentale nel mondo del cinema, collaborando con Stanley Kubrick per le colonne sonore di capolavori come *Arancia Meccanica* (1971) e *Shining* (1980). In queste opere, il sintetizzatore non si limita ad accompagnare la narrazione, ma ne diventa parte integrante, evocando stati d'animo, tensioni psicologiche, costruendo veri e propri ambienti sonori e rivelando quanto profondamente un suono possa modellare la nostra percezione.

Attraverso la genesi di suoni fino ad allora ignoti, si svela come il suono artificiale possa farsi veicolo diretto e potente di sentimenti umani inespressi. Con strumenti come il sintetizzatore la materia del suono si trasfigura in spirito, superando i confini del linguaggio e dando forma all'indicibile, l'emozione allo stato puro, creando un ponte tra tecnologia, arte e coscienza, testimoniando l'infinita potenza del suono quale linguaggio primigenio dell'anima.

Altra figura di spicco nella sperimentazione elettronica è senza dubbio la compositrice statunitense Suzanne Ciani. Ciani ha saputo coniugare con maestria il suo linguaggio musicale classico con il suono innovativo ed avanguardistico dell'elettronica. Il suo lavoro si è concentrato su un'esperienza d'ascolto immersiva, capace di trasmettere un senso di profondità e movimento, ispirandosi alla calma e alla grandezza del mare e dell'oceano. Nel suo album *The Velocity of Love*, composto con il

---

<sup>37</sup> Tomeo, Caterina, *L'elettronica è donna. Media, corpi, pratiche transfemministe e queer. L'elettronica come strumento di resistenza e forza creatrice*, Claudia Attimonelli e Caterina Tomeo (a cura di), Roma, Castelvecchi, 2022, p. 20.

sintetizzatore Buchla<sup>38</sup>, Ciani ha voluto esplorare il concetto di velocità in un modo che trascendeva la fretta della vita moderna, da essa spesso intesa come frenesia e accelerazione<sup>39</sup>.

Ho voluto giocare con la parola velocità. Da un lato perché è una grandezza scientifica, dall'altro perché è diventata il paradigma di un mondo che si pensa in chiave fast. Quando si parla di amore, invece, tutto accade lentamente. Quindi, *The Velocity of Love* fa riferimento alla lentezza delle mie composizioni<sup>40</sup>.

Ciani rivela come la sua musica fosse un atto di resistenza contro la corsa vertiginosa del tempo, un richiamo alla riflessione sulla profondità e sull'intimità, al posto della superficialità effimera della velocità.

Il suo approccio interattivo e live al suono ha permesso di esplorare nuove dimensioni, creando una sorta di spazio tridimensionale e quadrifonico, dove il suono non solo era generato, ma anche movimentato nello spazio, come se fosse una entità viva e pulsante. Ciò che rendeva il suo lavoro diverso era la capacità di immettere un elemento di casualità e improvvisazione, rendendo ogni esecuzione unica e irripetibile, trasformando l'atto creativo in un'esperienza dinamica e interattiva, una riflessione vivente sulla bellezza dell'effimero.

L'interazione con la macchina non è solo tecnica, il suono che si genera non è solo una composizione da ascoltare, ma un'esperienza che genera movimento, dunque vita. La bellezza della musica risiede nella sua capacità di creare, attraverso la sintesi elettronica, un linguaggio sconosciuto ma che parla all'uomo.

Il suono si configura come un potente strumento di trasformazione psico-emotiva. La musica, infatti, assume una funzione non soltanto artistica, ma anche terapeutica e

---

<sup>38</sup>Il Buchla è un sintetizzatore modulare analogico sviluppato da Don Buchla negli anni '60, pensato come strumento per la composizione elettronica sperimentale. Diversamente dai sintetizzatori tradizionali, non prevedeva tastiere convenzionali, ma controlli tattili e sequencer, privilegiando la manipolazione diretta del suono e la generazione di timbri astratti.

<sup>39</sup> Tomeo, Caterina, *L'elettronica è donna, op. cit.*, pp. 21-22.

<sup>40</sup> Cfr. [https://www.tribune.com/arti-performative/musica/2017/08/intervista-suzanne-ciani-sound-coca-cola-terraforma-festival/?utm\\_source=chatgpt.com](https://www.tribune.com/arti-performative/musica/2017/08/intervista-suzanne-ciani-sound-coca-cola-terraforma-festival/?utm_source=chatgpt.com) [ultima consultazione, 29/04/2025].

rigenerativa. La musicoterapia si fonda proprio su questo principio: è una modalità di approccio alla persona che utilizza la musica o il suono come strumento di comunicazione non verbale, per intervenire a livello educativo, riabilitativo o terapeutico, in una varietà di condizioni patologiche e para-fisiologiche<sup>41</sup>.

Le vibrazioni sonore, infatti, non si limitano a colpire l'apparato uditivo, ma penetrano nel corpo, interagendo con il sistema nervoso autonomo e influenzando processi fisiologici fondamentali come la respirazione, la frequenza cardiaca, la pressione sanguigna e il rilascio ormonale.

Qui riconosciamo l'importanza delle pratiche meditative, la cui etimologia – dal latino *meditari*, “riflettere, esercitarsi nella mente” – richiama un atto di raccoglimento interiore. Meditando si crea uno spazio attraverso l'immobilità per accedere a livelli più profondi di coscienza<sup>42</sup>. Il suono, quando integrato nella meditazione, amplifica questo processo, diventa spirito di presenza e guida sensoriale, in un contesto dove il ruolo della frequenza musicale acquista particolare rilevanza.

L'accordatura comunemente adottata nella musica è quella a 440 Hz, ma una parte del mondo musicale conosce l'alternativa dei 432 Hz, considerata da alcuni la *frequenza della Terra*, poiché vicina alla risonanza Schumann (7,83 Hz)<sup>43</sup>, indicato come il battito cardiaco della terra. Questa frequenza, secondo tali visioni, faciliterebbe stati di quiete, introspezione e connessione, simulando un ritorno alla natura primordiale, rendendosi particolarmente adatta alla dimensione meditativa.

In un'epoca dominata dalla velocità e dal rumore, riscoprire l'ascolto significa riconnettersi non solo con sé stessi, ma anche con l'ambiente circostante. Viviamo immersi in un paesaggio sonoro continuo. Di fatto, ogni elemento naturale possiede frequenze proprie di risonanza: vibrazioni misurabili in Hertz che, pur non sempre udibili, costituiscono una manifestazione essenziale dell'energia insita nella materia.

---

<sup>41</sup> Fukui, H., Toyoshima, K., *Music facilitate the neurogenesis, regeneration and repair of neurons*, Japan, Medical Hypotheses, 2008, <https://pubmed.ncbi.nlm.nih.gov/18692321/> [ultima consultazione, 29/04/2025].

<sup>42</sup> Cfr. <https://www.treccani.it/vocabolario/meditare/> [ultima consultazione, 29/04/2025].

<sup>43</sup> Cfr. <https://www.skyatnightmagazine.com/space-science/schumann-resonances> [ultima consultazione, 10/05/2025].

L'opera artistica *Oscillation Sound* di Antonello Bevacqua ne è una dimostrazione. Attraverso l'invio nello spazio di una sonda dotata di un software per la generazione autonoma di melodie sonore, sviluppato con un algoritmo di intelligenza artificiale, grazie a una serie di sensori, il sistema è in grado di rilevare dati ambientali esterni, come vibrazioni e segnali fisici, trasformandoli in suoni strumentali (pianoforte, basso, ecc.), per poi comporre una melodia unica. Ne risulta una "musica cosmica", generata direttamente dagli elementi dell'universo: una forma di composizione in cui il suono diventa il linguaggio con cui lo spazio comunica<sup>44</sup>.

Dalle origini ancestrali della musica, radicate nell'istinto e nella natura, fino alle sperimentazioni più avanzate dell'elettronica e dell'intelligenza artificiale, il suono si manifesta come linguaggio senza tempo, capace di evocare emozioni, stimolare la creatività, sostenere percorsi terapeutici e aprire nuovi spazi di coscienza, riappropriarsi della propria interiorità e coltivare una relazione più profonda con il tutto.

## **2.2 Il rito collettivo**

La musica è una danza invisibile che si fa corpo.

Ogni suono ritmico genera movimento, ogni battito sonoro (*bpm*) richiama alla vita una risposta fisica, un moto dell'anima che si traduce in gesto.

Corpo e suono restano strettamente interconnessi, una relazione che le nuove tecnologie hanno ulteriormente intensificato, introducendo rivoluzioni capaci di favorire una profonda integrazione sensoriale, creando esperienze affini alla sinestesia, come nell'uso del biofeedback, (sviluppato in ambito medico, ad esempio nella preparazione al parto). Attraverso sensori applicati al corpo, la partorientente riceve stimoli visivi o

---

<sup>44</sup> Cfr. <https://strathosphereffect.com/OscillationSound> [ultima consultazione, 29/04/2025].

uditivi che le permettono di percepire e controllare consapevolmente l'attività muscolare, aumentando la propria sensibilità corporea<sup>45</sup>.

Trasposto nel contesto performativo, questo principio consente ai danzatori di trasformare il movimento corporeo in segnali sonori in tempo reale, grazie a sistemi di sensori di movimento. L'informazione sonora, agendo come feedback esterno, permette un'elaborazione più sofisticata del gesto, superando i limiti della sola percezione propriocettiva. Il corpo, attraverso questa trasduzione sensoriale, non è solo un oggetto, ma anche un soggetto di un ascolto attivo, che apre a nuove qualità gestuali e a una rinnovata consapevolezza del movimento, trasformando il corpo stesso in un'interfaccia musicale. Un esempio emblematico è rappresentato dal lavoro di Marco Donnarumma, che ha sviluppato l'*XTH Sense*<sup>46</sup>, un dispositivo indossabile che cattura suoni muscolari, flussi sanguigni e crepitii ossei, permettendo al performer di controllare in tempo reale la produzione sonora attraverso i propri movimenti corporei. Questa sinergia tra corpo e tecnologia crea un'esperienza performativa in cui il suono non è percepito unicamente come stimolo uditivo, ma come vibrazione che attraversa e attiva il corpo sensibile, capace di entrare in risonanza con l'ambiente.

In questo legame ancestrale, la musica elettronica si configura come la nuova sacerdotessa del rito collettivo contemporaneo, unendo tecnologia, emozione e corporeità in un'unica esperienza sinestetica.

Nel cuore pulsante delle piste, si compie il rito seduttivo del *deejaying*, pratica scenica e sacrale che sublima l'atto del *seducere* – condurre a sé – nel gesto di chi diffonde i suoni e nel desiderio incontenibile di chi, catturato dal *groove*, si ritrova incapace a resistervi e dunque balla<sup>47</sup>.

In questa seduzione sensoriale, il suono assume il ruolo di guida: la musica elettronica agisce come una forza centripeta e creatrice, capace di organizzare i

---

<sup>45</sup> Menicacci, Armando, Quinz, Emanuele, *Conversazione con Hubert Godard*, in *La scena digitale. Nuovi Media per la Danza*, a cura di A. Menicacci, E. Quinz, Venezia, Marsilio, 2001, pp. 371-381.

<sup>46</sup> Cfr. <https://marcodonnarumma.com/works/xth-sense/> [ultima consultazione, 15/05/2025].

<sup>47</sup> Attimonelli, Claudia, *Welcome to Xenon: le subalterne possono suonare. Un'analisi mediologica delle pratiche audiovisuali ai confini del genere*, in *L'elettronica è donna. Media, corpi, pratiche transfemministe e queer*, op. cit., pp. 41-47.

movimenti dei corpi all'interno di uno spazio condiviso. Il suo legame con il corpo è primordiale. Privati di strumenti musicali, gli schiavi africani deportati nelle Americhe utilizzarono il corpo come percussione, dando origine a nuovi linguaggi ritmici e coreutici<sup>48</sup>.

La cultura afroamericana continuò a elaborare forme artistiche in risposta a marginalizzazioni sistemiche. Negli anni '70, l'artista e pensatore *Sun Ra* attraverso la sua musica sperimentale e spaziale – mescolando jazz, elettronica e simbolismo egizio – immaginava mondi in cui la cultura nera, grazie all'immaginario futurista della techno, era finalmente libera<sup>49</sup>.

È in questo stesso spirito che nasce la *techno*, a Detroit, negli anni '80, in una città segnata dalla deindustrializzazione, dalla disoccupazione e da profonde tensioni razziali, i giovani afroamericani (tra cui Juan Atkins, Derrick May e Kevin Saunderson, noti come i *Belleville Three*) presero parte ad un nuovo linguaggio. La techno nasce nei sobborghi, tra fabbriche abbandonate e spazi urbani decadenti. Una musica capace di evocare mondi futuristici e al contempo esprimere il disagio del presente. Caratterizzata da ritmi ripetitivi, bassi profondi e atmosfere ipnotiche.

Capire davvero la techno significa riconoscere in quei battiti ripetitivi la voce di chi, attraverso il suono, cerca libertà e appartenenza

La techno non è mai stata una musica dell'ego, ma della collettività. I suoi rituali notturni, costruiti sul ritmo e sulla ripetizione, mirano a dissolvere l'identità individuale per generare un'esperienza comune.

Oggi, la musica elettronica apre nuove dimensioni esperienziali, in cui corpo e suono si fondono in un flusso continuo. Nei luoghi dell'immersione sensoriale (*Club Culture*) la ritmicità agisce come principio di connessione empatica. Il concetto di esperienza collettiva diventa realtà tangibile: le distinzioni tra sé e altro si assottigliano, dando origine a un'entità pulsante, un organismo danzante fatto di pelle, sudore e vibrazioni.

---

<sup>48</sup> Cfr. Vox Media, *The Most Popular Dance in the World*, op. cit.

<sup>49</sup> Cfr. Savage, Jon, *The Machine Soul. A History of Techno*, New York, The Village Voice magazine, 1993.

A dare forma a questa esperienza è il concetto di *Self-Other Blurring*<sup>50</sup>, in cui i confini tra sé e l'altro si dissolvono, dando origine a una coscienza relazionale e interconnessa. Questo fenomeno si manifesta attraverso il corpo vissuto, in un processo di *embodiment* in cui il movimento non appartiene più solo al singolo, ma diventa flusso condiviso, dialogo incarnato. Un territorio sospeso in cui identità e alterità si intrecciano, trasformando il corpo in un luogo di ascolto, risonanza e possibilità.

La *Club Culture* è una manifestazione di corpo libero.

In questi momenti di immersione, si riscopre il senso di unità, dove la propria individualità non si perde, ma si espande nella condivisione del movimento e della sensazione collettiva.

Il virus informatico è stato liberato. Adesso la techno si presenta come un paradosso di possibilità. Nelle sue diverse forme, la techno mostra forma nelle tecnologie via emozione, che nell'accessibilità delle informazioni vi è un'eccedenza (overload), che nella velocità (Speed) vi è entropia, che nel progresso vi è distruzione, che nella materialità inanimata degli oggetti può soggiacere la spiritualità<sup>51</sup>.

La macchina non è un nemico, ma un'estensione dei nostri sensi<sup>52</sup>.

La techno è elettronica, ripetitiva, fredda in apparenza, ma profondamente emotiva nella sua essenza. È un linguaggio nato da un'esigenza profonda d'espressione, di una generazione che non si riconosce più nei modelli musicali tradizionali. È una risposta a un mondo che cambia, che esclude, che meccanizza. Capirla significa riconoscere in quei battiti ripetitivi la voce di chi, attraverso la musica, cerca libertà, appartenenza e futuro.

---

<sup>50</sup> Cfr. Vox Media, *The Most Popular Dance in the World*, op. cit.

<sup>51</sup> Savage, Jon, *The Machine Soul. The History of Techno*, op. cit.

<sup>52</sup> Cfr. McLuhan, Marshall, *Understanding Media. The Extensions of Man*, McGraw-Hill, New York, 1964, trad. it. *Gli strumenti del comunicare*, a cura di Giorgio Zorloni, Il Saggiatore, Milano, 1967.

### 2.3 Eco Sinestetica

Se ci prestassimo a rappresentare visivamente la musica, essa si configurerebbe inevitabilmente in forme eterogenee, mutevoli a seconda della percezione di ogni singolo. Questo fenomeno evidenzia una delle caratteristiche fondanti degli elementi vitali, che per loro stessa natura sfuggono a qualsiasi principio di uniformità e si manifestano in modi singolari. Ogni percezione musicale si traduce, dunque, in una risposta visiva che, rispecchiando l'interiorità dell'ascoltatore, dà vita a una rappresentazione unica e originale del suono.

Progressivamente, il suono ha smesso di essere un mero sottofondo, un semplice accompagnamento all'esperienza visiva, per acquisire un ruolo primario e strutturante nella costruzione dello spazio e nella modulazione della percezione. Nelle pratiche artistiche e performative contemporanee, il suono non è più solo ascoltato, ma vissuto, configurandosi come un agente spaziale, capace di modellare ambienti, corpi e sensazioni, trasformando la percezione stessa della realtà in un'esperienza totale e immersiva.

Il suono, per sua natura, è impalpabile, ma profondamente materico nella sua capacità di agire sul corpo umano e sulla percezione. L'artista sonoro, in questo senso, diventa una sorta di scultore, architetto dell'invisibile che, attraverso frequenze, plasma ambienti sensoriali complessi. È ciò che accade nelle performance site-specific, dove l'opera esiste in relazione inscindibile al contesto spaziale, storico, culturale e ambientale in cui si svolgono. In queste pratiche, l'ambiente non è più concepito come cornice immobile, ma come co-autori dell'opera, dove la materialità si fonde con l'effimero, e l'esperienza si costruisce attraverso la relazione tra suono, luce, spazio e corpo. Qui il suono, spesso con l'aiuto della luce, giocano un ruolo cruciale, non come elementi decorativi, ma come veri strumenti compositivi capaci di trasformare la percezione dello spazio. Il suono può modellare ambienti, suggerire direzioni, evocare memorie o generare una tensione fisica attraverso l'uso di frequenze, riverberi e rumori. Può essere registrato, prodotto dal vivo o persino generato dai corpi dei performer

attraverso il movimento. La luce, allo stesso modo, diventa materia espressiva: proiezioni, giochi d'ombra, LED, videomapping o semplici variazioni luminose possono svelare, distorcere o ricreare forme architettoniche, accentuando la relazione tra spazio e presenza.

Quando luce e suono si combinano in modo sincronico, spesso danno luogo ad una propria architettura in continua evoluzione, in cui i sensi si contaminano e il pubblico vive un'immersione percettiva totale. In questi casi, il pubblico non è più solo spettatore, ma abitante temporaneo di un ambiente trasformato, in cui l'arte agisce direttamente sui sensi e sulla percezione. Il corpo stesso del fruitore diventa parte del dispositivo artistico. La performance site-specific rappresenta una forma d'arte che rompe con la neutralità dello spazio teatrale, proponendo un'esperienza immersiva, attiva e multisensoriale. L'opera nasce dall'incontro tra artista e ambiente, e invita il pubblico a guardare, ascoltare e vivere lo spazio in modo nuovo e amplificato.

Questo bisogno di unificare le arti e i sensi nasce già negli anni '30 con Mary Ellen Bute, pioniera dell'animazione sperimentale. Lavorava per rendere visibile la musica, sviluppando una serie di film chiamati *Seeing Sound* (noti anche come *Visual Music*)<sup>53</sup>. Nei suoi film, Bute impiegava tecniche ingegnose e materiali quotidiani – come prismi, cellophane, braccialetti o palline da ping-pong – per creare giochi di luce, riflessi e rifrazioni per dare vita a un'opera che, pur tendendo verso l'astrazione, non abbandona completamente il mondo oggettivo<sup>54</sup>. Il suo obiettivo rimaneva dare l'impressione di ciò che succede nella mente quando si ascolta della musica. Il suo lavoro anticipa le pratiche odierne di arte sinestetica<sup>55</sup>, in cui la percezione si dilata oltre i confini dei singoli sensi.

---

<sup>53</sup> Cfr. Bute, Mary Ellen, *Seeing Sound*, Serie di cortometraggi sperimentali, Stati Uniti, ca. 1930-1950.

<sup>54</sup> Cfr. <https://lightcone.org/en/filmmaker-1441-mary-ellen-bute> [ultima consultazione, 13/05/2025].

<sup>55</sup> La sinestesia è un fenomeno percettivo in cui la stimolazione di un canale sensoriale dà origine, in modo automatico e involontario, a un'esperienza associata a un altro senso. Si tratta di una condizione in cui le modalità sensoriali si intrecciano, generando corrispondenze spontanee – vedere i colori in risposta a determinati suoni – che sfumano i confini tra i sensi e danno luogo a un'esperienza percettiva profondamente spontanea e multisensoriale.

Questo tipo di ricerca si inserisce in una lunga tradizione che include Kandinskij, Scriabin e più tardi artisti come Nam June Paik o Ryoji Ikeda, tutti impegnati a esplorare la sinestesia come forma di conoscenza sensibile, una modalità in cui l'arte diventa ponte tra sensazioni diverse, evocando emozioni non solo attraverso un linguaggio, ma attraverso un intero sistema sensoriale. Questa convergenza dei sensi riflette una trasformazione più ampia della soggettività contemporanea: un desiderio di immersione, di esperienze totali, di coinvolgimento pieno, che si oppone alla frammentazione dell'esperienza tipica dell'era digitale. In questi ambienti, il fruitore non è più solo spettatore, ma parte integrante del sistema sensoriale dell'opera, immerso in un ecosistema percettivo che agisce simultaneamente su più livelli cognitivi ed emotivi.

In definitiva, l'interazione tra suono e spazio, tra onde acustiche e visive, rappresenta una nuova forma di architettura percettiva, in cui l'ambiente non è semplicemente costruito, ma esperito, in modo sinestetico e immersivo. Si tratta di un territorio liminale tra arte, tecnologia e neuroscienza, che mette in discussione le modalità classiche della fruizione estetica e apre a nuovi paradigmi della sensibilità.

## CAPITOLO TERZO

### COMUNICAZIONE SENSIBILE.

#### INTERAZIONE TRA CORPO, SUONO E SPAZIO

### 3.1 Dialoghi sensibili

La comunicazione sensibile oltrepassa i limiti del linguaggio verbale, generando una forma di espressione prelinguistica e arcaica, radicata nella percezione condivisa e nelle vibrazioni corporee.

La riflessione fenomenologica sul linguaggio proposta da Maurice Merleau-Ponty apre una via radicalmente nuova per comprendere l'origine e il funzionamento dell'espressione. Il linguaggio non è solo un insieme di parole o regole grammaticali usate per comunicare concetti già pensati. Al contrario, la parola nasce da un'esperienza corporea e percettiva: è il corpo stesso, nel suo rapporto vivo con il mondo, a dare origine al significato<sup>56</sup>.

Questo significa che il linguaggio non si limita a rappresentare la realtà, ma contribuisce a crearla, nel momento in cui la si percepisce e la si esprime. Il senso non è qualcosa che esiste prima e che poi viene messo in parole, ma è qualcosa che si forma proprio nel momento dell'espressione. Pertanto, il linguaggio, inteso nella sua radice fenomenologica ed espressiva, non è un semplice codice, ma una modalità originaria del corpo per aprirsi al mondo e generare senso.

Le pratiche artistiche e comunicative rivelano tutta la loro potenzialità filosofica mostrando che l'espressione è sempre un atto incarnato, in cui pensiero e sensazione coincidono, e in cui il senso emerge come forma viva e condivisa dell'esperienza.

---

<sup>56</sup> Cfr. Frattaroli, Federica, *Merleau-Ponty e le possibilità della parola: introduzione*, in *Lebenswelt. Aesthetics and Philosophy of Experience*, n. 9, 2016, pp. 27-30, <https://riviste.unimi.it/index.php/Lebenswelt/article/view/7960/7623> [ultima consultazione, 26/05/2025].

In epoche precedenti, questo atto comunicativo si manifestava attraverso una sensibilità naturale, incarnata e immediata, propria dell'esperienza umana viva e non mediata. Tuttavia, nel contesto contemporaneo, tale dimensione esperienziale risulta profondamente trasformata dall'introduzione e dall'evoluzione delle tecnologie digitali, le quali alterano e amplificano le modalità di percezione e interazione, ridefinendo le condizioni stesse della comunicazione corporea e sonora.

Nel panorama contemporaneo delle arti performative e multimediali, prende forma una pratica che potremmo definire *sincretismo audiovisivo*: un'interazione simultanea e reciproca tra suoni e immagini, in cui l'una dimensione non è mai semplicemente accompagnamento dell'altra, ma parte integrante di un processo creativo condiviso e interattivo. Si tratta di un'esperienza in cui la componente tecnologica non agisce in modo meccanico o separato dal corpo umano, ma entra in dialogo con esso, così come con lo spazio che lo circonda e con il pubblico stesso.

Questa forma espressiva nasce dall'incontro tra diverse culture artistiche. Da un lato l'eredità psichedelica e underground, che ha segnato profondamente la scena rave e hippie; dall'altro, le sperimentazioni tecnologiche dell'audiovisivo, sviluppatasi in contesti digitali e immersivi. In questo ambiente ibrido convergono quattro categorie principali: il *deejaying*, l'*audiovisual performance*, il *live cinema* e il *videomapping*. Ognuna di queste pratiche si fonda sull'integrazione di linguaggi differenti, con un'enfasi sulla sincronia tra percezione visiva e uditiva.

In contesti immersivi quali i rave o le performance site-specific, il pubblico cessa di essere spettatore passivo per assumere un ruolo attivo all'interno di un ambiente dinamico, capace di reagire e trasformarsi in funzione della sua presenza. Si assiste così a una riscoperta delle dimensioni rituali e collettive dell'esperienza, che richiama le pratiche aggregative delle società tribali, in un tentativo di riconnessione con le radici arcaiche della partecipazione comunitaria.

L'installazione *The Rites of When*<sup>57</sup> di Angelica Mesiti è un'opera audiovisiva immersiva e di grande impatto sensoriale, in cui suoni polifonici, percussioni corporee e

---

<sup>57</sup> Mesiti, Angelica, *The Rites of When*, presentato in anteprima il 21 settembre 2024 presso la Art Gallery of New South Wales (AGNSW) a Sydney, Australia.

paesaggi visivi si fondono per dar vita a una riflessione poetica e politica sul significato del rito e della collettività nel contesto contemporaneo. L'opera reinterpreta ritualità ancestrali legate ai cicli stagionali attraverso coreografie, cori e azioni collettive, restituendo un'immagine fluida e stratificata del tempo, sospesa tra memoria, presente e immaginazione.

Presentata su sette schermi monumentali, l'installazione si propone come uno spazio di sospensione simbolica e sensoriale, che interroga la frattura crescente tra l'essere umano e i ritmi della natura, in un'epoca segnata da urbanizzazione, crisi ecologica e trasformazioni percettive. Mesiti esplora la possibilità di elaborare nuovi rituali contemporanei, capaci di generare forme rinnovate di connessione affettiva e simbolica con l'ambiente, aprendo a percorsi creativi e adattivi di rigenerazione comunitaria.

Le pratiche artistiche rappresentano una forma espressiva che trascende il linguaggio verbale, attingendo a un linguaggio primordiale basato su percezioni e vibrazioni condivise. Si tratta di esperienze profondamente sensoriali e relazionali.

Il suono, in questo contesto, non è percepito unicamente come stimolo uditivo, ma come vibrazione che attraversa e attiva il corpo nel suo essere sensibile capace di entrare in risonanza con l'ambiente. L'immagine, allo stesso modo, non è solo visione, ma esperienza immersiva che investe lo spettatore e il performer in una rete di significati condivisi.

In un'epoca in cui la tecnologia permea ogni aspetto della vita, si ha un'opportunità per esplorare nuove modalità di comunicazione e connessione tra individui e ambiente, e ci rivela il potenziale della tecnologia non solo come mezzo, ma come alleato nella costruzione di immaginari alternativi e nella creazione di mondi possibili, in risposta alle trasformazioni del presente.

### **3.2 Qui e Ora**

Il gesto precede il pensiero e ne costituisce la condizione prelinguistica: ogni atto cognitivo è radicato in una progettualità corporea. Tuttavia, il gesto stesso è spesso plasmato da dispositivi disciplinari invisibili, imposti dalle norme sociali o dai media, che agiscono in modo implicito e pervasivo. La danza si trova a confrontarsi direttamente con questa condizione: pur aspirando a superare i codici della corporeità normata, rischia frequentemente di reintegrare le stesse logiche di controllo da cui vorrebbe emanciparsi<sup>58</sup>.

La danza può essere intesa come una poetica dell'azione vitale, non in quanto imitazione dei gesti degli esseri viventi, ma perché ne incarna l'archetipo: un movimento che eccede la dimensione spettacolare per assumere i tratti di una vera e propria condizione estetica dell'esistenza. Più che produrre immagini o racconti, la danza nella sua evoluzione contemporanea disarticola le convenzioni della rappresentazione e della forma spettacolare. Da questo punto di vista, danzare vuol dire entrare in un'altra modalità di relazione con il reale<sup>59</sup>.

Nel contesto dell'arte immersiva, il concetto di *qui e ora* non rappresenta semplicemente una condizione temporale o spaziale, ma diventa il fulcro esperienziale e percettivo dell'evento artistico.

Questa centralità del presente richiama profondamente principi filosofici e spirituali, quale la tradizione buddhista, che pone il vivere nel momento presente – la “mindfulness” o consapevolezza attenta – come via essenziale alla comprensione e alla piena esperienza della realtà. Analogamente, nell'arte immersiva l'opera non preesiste alla sua fruizione, ma si genera nel momento stesso dell'interazione tra performer, tecnologia, spazio e pubblico. È proprio questa irripetibilità, questa tensione verso l'attimo presente, a rendere l'esperienza non solo unica, ma anche autenticamente partecipativa.

L'immersione sensoriale non si limita a coinvolgere lo spettatore sul piano percettivo, ma lo chiama a diventare co-autore dell'evento. In molte pratiche site-specific o interattive, non esiste una distinzione netta tra chi produce e chi riceve

---

<sup>58</sup> Cfr. Menicacci, Armando, Quinz, Emanuele, *Conversazione con Hubert Godard*, op. cit.

<sup>59</sup> Cfr. Di Rienzo, Caterina, *Per una filosofia della danza. Danza, corpo, chair*, op. cit., p. 71.

l'opera: ogni gesto, ogni presenza modifica l'ambiente e ridefinisce continuamente la narrazione. Il pubblico, dunque, non è solo fruitore, ma anche parte costitutiva del sistema performativo.

Qui il concetto di “opera chiusa” cede il passo a una logica aperta e processuale, in cui la forma dell'evento si struttura in tempo reale. Come suggerito da Umberto Eco nella sua teoria dell'*opera aperta*<sup>60</sup>, non si tratta più di osservare un'opera compiuta e definitiva, ma di partecipare a un'esperienza in divenire, in cui l'opera si realizza proprio nel momento in cui accade<sup>61</sup>.

Non si tratta più di osservare un'opera finita, ma di abitare un'esperienza in divenire, dove l'opera *accade*, più che esistere. La partecipazione non è un ornamento, ma una condizione necessaria: è il movimento del pubblico, la sua reazione emotiva, la sua disponibilità a lasciarsi coinvolgere, a determinare l'evoluzione dell'opera.

Questa dimensione trova una delle sue espressioni più significative nei contesti collettivi come i rave, le installazioni interattive o i festival digitali. In questi ambienti, il confine tra arte e vita quotidiana si assottiglia fino quasi a dissolversi. L'opera non è più un oggetto esterno da contemplare, ma un'esperienza sensibile che attraversa i corpi, li connette tra loro e con lo spazio. L'intensità dell'evento deriva dalla sua instabilità: tutto può cambiare in ogni istante, a seconda di come gli individui si muovono, ascoltano, reagiscono.

Questa modalità esperienziale ridefinisce anche il tempo dell'opera. Non c'è un inizio e una fine prestabilita, ma una durata che si modula sulla base dell'interazione. Il tempo non è più cronologico, ma qualitativo, fatto di intensità, variazioni, soglie percettive. Si entra così in una dimensione in cui l'arte si avvicina al rito: non tanto per i suoi contenuti simbolici, quanto per la capacità di generare una comunione sensoriale che unisce i partecipanti al di là del linguaggio.

Nell'arte immersiva il *qui e ora* diventa un generatore di senso. L'opera si fa evento, l'evento si fa relazione, e la relazione si costruisce nella presenza reciproca. È in questo

---

<sup>60</sup> Cfr. Eco, Umberto, *Opera aperta. Forma e indeterminazione nelle poetiche contemporanee*, Milano, Bompiani, 1962.

<sup>61</sup> *Ivi*, p. 17.

spazio condiviso che emergono nuove forme di narrazione collettiva, dove il vissuto individuale si intreccia con l'esperienza comune, e l'estetica diventa un modo per abitare il presente in maniera radicale.

Alla luce della considerazione sull'importanza della dimensione del presente, risulta utile prendere in esame il contributo di Donna Haraway nel saggio *Staying with the Trouble: Making Kin in the Chthulucene*<sup>62</sup>. L'autrice propone un approccio radicalmente innovativo alle crisi ambientali, sociali e politiche tipiche dell'Antropocene<sup>63</sup>, l'era geologica caratterizzata dall'impatto umano sul pianeta. Haraway invita a "stare con il problema" (*staying with the trouble*), ossia ad affrontare le questioni contemporanee senza cercare soluzioni immediate o nostalgie verso un passato idealizzato, ma abbracciandone la complessità e la molteplicità delle interconnessioni.

In questo quadro, il qui ed ora assume un ruolo centrale come luogo di coesistenza e responsabilità condivisa, in cui si intrecciano relazioni tra umani, non-umani, tecnologie e ambienti. Haraway propone così una visione ecofemminista e postumana, che rifiuta il dominio e la separazione antropocentrica, privilegiando invece una convivenza multispecie consapevole e rispettosa. La sfida è dunque quella di imparare a vivere responsabilmente nel presente, accogliendo l'incertezza e le contaminazioni reciproche come condizioni imprescindibili della nostra esistenza contemporanea.

### **3.3 Il valore dell'effimero, quello che non c'è**

Se suono e rumore possono essere entrambi elementi costitutivi della musica, quale funzione assume, allora, il silenzio?

---

<sup>62</sup> Cfr. Haraway, Donna J., *Staying with the Trouble: Making Kin in the Chthulucene*, Duke University Press, Durham and London, 2016.

<sup>63</sup> Si tratta dell'attuale epoca geologica.

È noto che con l'opera *4'33"*, John Cage sospende ogni forma di esecuzione musicale tradizionale. Durante la prima rappresentazione, il compositore si limita ad aprire e chiudere il coperchio del pianoforte, senza produrre alcuna nota. L'opera invita il pubblico a vivere l'esperienza dell'ascolto del silenzio, che in realtà non esiste. A manifestarsi è, infatti, una trama sonora imprevedibile, fatta di respiri, bisbigli, colpi di tosse, rumori ambientali che, proprio nel loro accadere casuale, diventano la vera materia dell'opera. Cage smaschera così l'illusione del silenzio assoluto, mostrando come ogni spazio acustico sia sempre abitato da presenze sonore, restituendo tutta la centralità all'esperienza dell'ascolto.

Come per il suono e la musica è rivelante la dimensione del silenzio, allo stesso modo, si può riflettere sulla funzione dell'immobilità rispetto al movimento. Qual è il peso del "non agire" in un linguaggio definito dall'azione?

Così come il silenzio, in Cage, diventa suono, la stasi può diventare gesto, atto percettivo, tensione trattenuta. In questa prospettiva, il corpo fermo non è inerte, ma attraversato da potenzialità cinetiche e percettive che rivelano una qualità del movimento altra, latente. La stasi è infatti per sua natura matrice del gesto.

Non potremmo cogliere ciò che è visibile se, nel suo manifestarsi, non si rivelasse anche un fondo invisibile, un'opacità che ne costituisce la condizione stessa di possibilità<sup>64</sup>.

Nelle pratiche performative artistiche, come nella danza, il corpo fermo viene indagato non come momento di arresto, ma come intervallo sensibile in cui la qualità del movimento viene resa più evidente proprio grazie alla sua assenza.

È la danza nel silenzio del corpo, dove la tensione muscolare, l'intenzione trattenuta, la distribuzione del peso nello spazio continuano a comunicare, mantenendo una vitalità invisibile ma percettibile. La stasi, così intesa, diventa un luogo di concentrazione, in cui il tempo si dilata e l'energia si condensa, aprendo un varco per la percezione consapevole. È il silenzio prima della parola, l'oscurità prima dell'immagine, il respiro prima del suono. È, in definitiva, l'origine del gesto.

---

<sup>64</sup> Di Rienzo, Caterina, *Per una filosofia della danza. Danza, corpo, chair, op. cit.*, p. 79.

Maurice Merleau-Ponty ha messo significativamente in risalto come il corpo non debba essere considerato un semplice oggetto tra gli oggetti del mondo, ma piuttosto *una struttura di comportamento*<sup>65</sup>, un'istanza viva e intenzionale che dà forma al nostro essere-nel-mondo. Il corpo, nella sua dimensione incarnata, istituisce la realtà attraverso l'esperienza percettiva. Anche nell'immobilità apparente, esso continua ad agire e a significare: la percezione stessa è già un atto, un gesto che lega soggetto e spazio in un'interazione sensibile. La stasi, pertanto, è una forma latente di gesto, una soglia in cui l'energia del corpo si raccoglie e si rende potenzialmente disponibile alla relazione sensibile ed alla creazione di un nuovo gesto.

Ogni manifestazione fenomenica porta con sé un margine di indeterminazione, un'assenza costitutiva che rende possibile la presenza stessa. È proprio nella tensione dialettica tra visibile e invisibile che si struttura il nostro rapporto con l'alterità.

In ambito di video arte, un artista e teorico come Bill Viola sviluppa questo concetto attraverso l'idea di un'*ultima immagine*<sup>66</sup>, un'immagine nera, vuota, una non-immagine dalla quale può prendere forma un'immagine primordiale. Una "oscurità generatrice" da cui si originano nuove immagini.

Alla luce di questo, potremmo allora concludere che come il silenzio dà senso al rumore, e l'immobilità rivela il movimento, così, in questo caso, l'oscurità non è vuoto, ma origine; una soglia, uno spazio potenziale da cui le immagini possono nascere. Un'immagine madre, fertile, che contiene in sé la possibilità di tutte le altre.

Ciò vuol dire che la dimensione dell'effimero emerge come tratto distintivo della comunicazione sensibile: danza, suono e spazio, nella loro natura transitoria e mutevole, danno origine a esperienze uniche e irripetibili. La bellezza dell'effimero lascia le sue

---

<sup>65</sup> Cfr. Merleau-Ponty, Maurice, *Fenomenologia della percezione*, op. cit., p. 159.

<sup>66</sup> Nell'opera *Nero video. La mortalità dell'immagine*, Bill Viola riflette in profondità sulla natura dell'immagine in rapporto al tempo, alla percezione e alla coscienza. L'artista analizza le diverse forme di immagine mettendo in evidenza il ruolo centrale del video come medium capace di restituire la dimensione temporale dell'esperienza umana. Nell'ultima sezione del libro, Viola si sofferma sul concetto di *ultima immagine*, intesa non come fine, ma come soglia: uno spazio liminale dove l'immagine si dissolve e, al tempo stesso, apre la possibilità di nuove visioni. Il nero diventa qui elemento ricorrente e simbolico, metafora visiva della mortalità e soglia della rinascita. Cfr. Viola, Bill, *Nero video. La mortalità dell'immagine*, Roma, Castelvechi, 2016.

tracce in ciò che potremmo definire la *libera interpretazione*, riconoscendo l'arte come un processo dinamico e in continua trasformazione, un atto di rappresentazione di ciò che non è fisicamente presente, un elemento labile e al contempo duraturo in virtù della sua ricchezza contenutistica.

La natura effimera e irripetibile di molte manifestazioni artistiche contemporanee si inserisce pienamente nel dibattito sull'arte intesa non più come oggetto finito e permanente, ma come processo vivo, in costante metamorfosi. Tale visione attribuisce all'opera un valore esperienziale, dinamico, capace di veicolare significati profondi al di là della sua dimensione materiale. In questa prospettiva, l'arte trascende il ruolo tradizionalmente attribuito di mimesi, accedendo piuttosto a un nuovo ruolo: *rendere visibile l'invisibile*<sup>67</sup>, farsi esperienza sensibile. Non limitandosi più a rappresentare il mondo, essa diviene creazione di un diverso ordine di significati che si rivolge direttamente alla sfera percettiva ed emotiva dell'osservatore. Non si tratta più semplicemente di osservare, ma di sentire.

L'arte aspira così a una diversa forma di durata che non è dovuta alla sua resistenza nel tempo, ma alla profondità contenutistica e simbolica che è in grado di trasmettere. Nell'opera artistica, quindi, la nozione di libera interpretazione assume un ruolo centrale. Come evidenziato da Umberto Eco ne *L'opera aperta*, l'opera d'arte autentica non può essere racchiusa entro un unico significato determinato, né esaurita da un'interpretazione definitiva: essa si configura come *aperta*<sup>68</sup> perché generatrice di pluralità di letture, tutte legittime e in dialogo reciproco. È questo dinamismo percettivo ed esperienziale a rendere l'effimero non un limite, ma una risorsa estetica e concettuale. Ciò che si dissolve nel tempo può sedimentare altrove: nella memoria, nella riflessione, nell'immaginazione, nel sogno di chi lo ha attraversato. L'arte, così concepita, non vive nella fissità, ma nell'intensità del suo accadere. Si sottrae alla fissazione definitiva, al controllo totale del significato, e per questo accoglie una

---

<sup>67</sup> Klee, Paul, *Il pensiero creativo*, in Id., *Teoria della forma e della figurazione*, a cura di G. Dorfles, Milano, Feltrinelli, 1959, p. 39.

<sup>68</sup> Cfr. Eco, Umberto, *Opera aperta. Forma e indeterminazione nelle poetiche contemporanee*, Milano, Bompiani, 1962, pp. 3-4.

pluralità di letture. Ciò che non è più visibile, o che non è mai stato pienamente visibile, continua a esistere nella memoria e nella coscienza di chi ne ha fatto esperienza.

## CONCLUSIONI

La presente ricerca ha approfondito il tema della comunicazione sensibile come espressione non verbale capace di trascendere i limiti imposti dal linguaggio tradizionale, aprendo nuove modalità di interazione tra individui e ambiente. L'analisi del gesto e del suono in relazione con lo spazio si configurano, da questo punto di vista, come strumenti primari di un dialogo aperto, in cui il significato è libero, lasciato alla percezione sensibile dei comunicanti.

L'indagine sulla danza (gesto) e sulla musica elettronica (suono) ha mostrato come entrambe, nella loro natura effimera e immediata, agiscano in qualità di strumenti di esplorazione sensoriale capaci di evocare stati percettivi non mediati dal pensiero discorsivo.

La danza, quale linguaggio sensibile radicato nella gestualità primordiale del corpo, si presenta come una delle più autentiche forme di espressione dell'interiorità, traducendo emozioni e stati d'animo in un linguaggio corporeo universale. Parallelamente, la musica elettronica, nella sua capacità di modulare frequenze e creare atmosfere immersive, emerge come strumento di esplorazione percettiva ed esperienziale, favorendo un'interazione sensibile tra individuo e collettività.

La riflessione sulla relazione tra corpo, suono e spazio ha evidenziato l'importanza della percezione e della memoria umane nell'elaborazione del senso, mostrando come ogni atto comunicativo sia inevitabilmente influenzato dal vissuto personale e dalle esperienze sensoriali.

L'approfondimento della dimensione spaziale ha permesso di evidenziare come il luogo performativo non sia un semplice contenitore dell'azione artistica, ma un elemento attivo che è alterato ed altera movimento e suono. Nelle pratiche di site-specific performance lo spazio si presenta come una matrice viva e dialogica, che interagisce con i corpi e le proprie percezioni, contribuendo alla costruzione della

dimensione estetica e relazionale dell'opera, in cui la presenza, la partecipazione e l'ascolto si configurano come elementi essenziali della costruzione del significato.

L'analisi dell'importanza esperienziale del *qui e ora* evidenzia la centralità del momento presente individuandolo come luogo privilegiato della vita vissuta. La sua natura labile ed effimera non ne riduce il valore, anzi ne esalta il valore dimensionale, poiché è proprio nella sua transitorietà che si concentra l'essenza dell'esperienza. L'arte, la danza e il suono, nella loro immediata manifestazione sensibile, incarnano questa tensione verso il presente, trasformandolo in un campo di risonanza emotiva e conoscitiva.

Alla luce di queste considerazioni, la comunicazione sensibile si afferma come un paradigma espressivo che riconosce il valore dell'effimero e dell'irripetibile, accogliendo l'arte come un processo in continua trasformazione. Lontana da ogni rigidità strutturale, la comunicazione sensibile invita a una comprensione relazionale più profonda, favorendo una forma di comunicazione libera, intuitiva e aperta.

## BIBLIOGRAFIA

- Darwin, Charles, *The Descent of Man, and Selection in Relation to Sex*, London, John Murray, 1871, trad. it. *L'origine dell'uomo e la selezione sessuale*, a cura di L. Sermoniti, Milano, Rusconi, 1971.
- Di Rienzo, Caterina, *Per una filosofia della danza. Danza, corpo, chair*, Milano, Mimesis, 2019.
- Eco, Umberto, *Opera aperta. Forma e indeterminazione nelle poetiche contemporanee*, Milano, Bompiani, 1962.
- Felicori, Bianca, *Forgotten Architecture: an archive of overshadowed projects*, Roma, Nero Editions, 2024.
- Forsythe, William, *Improvisation Technologies: A Tool for the Analytical Dance Eye*, Francoforte sul Meno, ZKM | Zentrum für Kunst und Medientechnologie, 1994.
- Griffero, Tonino, *Atmosferologia: estetica degli spazi emozionali*, Milano, Guerini e Associati, 2010.
- Haraway, Donna J., *Staying with the Trouble: Making Kin in the Chthulucene*, Duke University Press, Durham and London, 2016.
- Klee, Paul, *Il pensiero creativo*, in Id., *Teoria della forma e della figurazione*, a cura di G. Dorfles, Milano, Feltrinelli, 1959.
- McLuhan, Marshall, *Understanding Media. The Extensions of Man*, McGraw-Hill, New York, 1964, trad. it. *Gli strumenti del comunicare*, a cura di Giorgio Zorloni, Il Saggiatore, Milano, 1967.
- Menicacci, Armando, Quinz, Emanuele, *Conversazione con Hubert Godard*, in *La scena digitale. Nuovi Media per la Danza*, a cura di A. Menicacci, E. Quinz, Venezia, Marsilio, 2001.
- Merleau-Ponty, Maurice, *Fenomenologia della percezione*, trad. it., A. Bonomi, Milano, Bompiani, 2003,
- Merleau-Ponty, Maurice, *Il filosofo e la sua ombra*, in *Segni*, trad. it. di G. Alfieri, Milano, il Saggiatore, 1967.
- Sachs, Curt, *World History of the Dance*, New York, W. W. Norton & Company, 1937, trad. it. di Valtieri Alessandra, *Storia della danza. Dalle origini alla danza moderna*, Milano, Il Saggiatore, 1998.
- Savage, Jon, *The Machine Soul. A History of Techno*, New York, *The Village Voice* magazine, 1993.

Spencer, Herbert, *The Origin and Function of Music*, in *Essays: Scientific, Political, and Speculative*, London, Williams and Norgate, 1857, trad. it. *L'origine e la funzione della musica*, in *Saggi scientifici, politici e speculativi*, Torino, UTET, 1923.

Tomeo, Caterina, *L'elettronica è donna. Media, corpi, pratiche transfemministe e queer. L'elettronica come strumento di resistenza e forza creatrice*, Claudia Attimonelli e Caterina Tomeo (a cura di), Roma, Castelvecchi, 2022.

Tomasello, Michael, *Origins of Human Communication*, Cambridge (MA), MIT Press, 2008.

Torre Franca, Fausto, *Le origini della musica*, Torino, Bocca, 1907.

Viola, Bill, *Nero video. La mortalità dell'immagine*, Roma, Castelvecchi, 2016.

Klee, Paul, *Il pensiero creativo*, in Id., *Teoria della forma e della figurazione*, a cura di G. Dorfles, Milano, Feltrinelli, 1959.

## VIDEOGRAFIA

Stravinskij, Igor, *Le Sacre du printemps. Tableaux de la Russie païenne en deux parties*, in AA.VV., *Partiture e balletti del primo Novecento*, a cura di Roman Vlad, Milano, Ricordi, 1913, partitura, 35 min ca.

Vox Media, *The Most Popular Dance in the World (I balli più amati)*, in *Explained*, stagione 3, episodio 4, Netflix, 2021, 24 min.

Wenders, Wim, *Pina*, Germania, Neue Road Movies, 2011, 106 min.

## OPERE CITATE

Kapoor, Anish, *Turning the World Upside Down*, Londra, Kensington Gardens, 2010.

Mesiti, Angelica, *The Rites of When*, presentato in anteprima il 21 settembre 2024 presso la Art Gallery of New South Wales (AGNSW) a Sydney, Australia.

Rizzo, Christian, *100% Polyester, objet dansant*, produzione de L'association fragile / ICI-CCN Montpellier, 2011, <https://triennale.org/en/events/christian-rizzo-polyester-object-dansant>

Waltz, Sasha, *Dialogue 9*, MAXXI - Museo nazionale delle arti del XXI secolo, Roma, 2009.

## SITOGRAFIA

*Artribune, Intervista a Suzanne Ciani: il sound della Coca-Cola e il Terraforma Festival*, 2017. <https://www.artribune.com/arti-performative/musica/2017/08/intervista-suzanne-ciani-sound-coca-cola-terraforma-festival>

*Dance Hall News, La danza libera di Isadora Duncan*, 2020, <https://www.dancehallnews.it/la-danza-libera-di-isadora-duncan>

Donato, Simona, *Le pratiche del ritmo nel 'Timeo' e nelle 'Leggi' di Platone*, in *Danza e ricerca*, Bologna, 2024, p. 8. <https://danzaericerca.unibo.it/article/view/20923>

Frattaroli, Federica, *Merleau-Ponty e le possibilità della parola: introduzione*, in *Lebenswelt. Aesthetics and Philosophy of Experience*, n. 9, 2016, pp. 27-30. <https://riviste.unimi.it/index.php/Lebenswelt/article/view/7960/7623>

Fukui, H., Toyoshima, K., *Music facilitate the neurogenesis, regeneration and repair of neurons*, *Medical Hypotheses*, 2008, <https://pubmed.ncbi.nlm.nih.gov/18692321>

*Light Cone, Mary Ellen Bute – scheda filmografica*. <https://lightcone.org/en/filmmaker-1441-mary-ellen-bute>

*Marco Donnarumma – Works, Xth Sense*, <https://marcodonnarumma.com/works/xth-sense>

*Schumann Resonances – Sky at Night Magazine*, <https://www.skyatnightmagazine.com/space-science/schumann-resonances>

*Strathosphere Effect, Oscillation Sound*, <https://strathosphereffect.com/OscillationSound>

*Treccani, Meditare – significato e usi*. <https://www.treccani.it/vocabolario/meditare>