Dan.Ce.In: Body and Transformation in Contemporary Dance

Dan.Ce.In: Corpo e trasformazione nella danza contemporanea

Antonio Cuccaro[1], Monia Mattioli[2] and Chiara Gentilozzi[3]

1 Affiliation: Università Niccolò Cusano; e-mail: antonio.cuccaro@unicusano.it;
2 Affiliation: Associazione Jishamaanka; e-mail: moniamattioli@hotmail.it;
3 Affiliation: Università Pegaso; e-mail: chiara.gentilozzi@unipegaso.it;

Abstract: This contribution explores Dan.Ce.In's experience as an artistic and recombinatory practice capable of redefining the boundaries of contemporary dance through work with heterogeneous bodies. Situated within the tradition of postmodern dance, the proposed recombinant methodology aims not only to socially integrate or facilitate inclusive practices, but also to generate new aesthetic imaginaries based on listening, co-presence and the emergence of difference as a poetic and dramaturgical resource. The article analyses the theoretical basis of the practice, from the phenomenology of the body to embodied cognition, discussing the testimonies of dancers who reinterpret their artistic experience as a form of embodied knowledge. The emerging picture opens up the prospect of dance as a relational ecology in which bodies become producers of knowledge, possibility and freedom, helping to transform the stage into a place of artistic citizenship and real agency.

Keywords: contemporary dance; accessibility; pedagogy of the body; disability; performing arts

Abstract: Il contributo esplora l'esperienza di Dan.Ce.In come pratica artistica e ricombinatoria capace di ridefinire i confini della danza contemporanea attraverso il lavoro con corpi eterogenei. Situata nel filone della postmodern dance, la metodologia ricombinata proposta non mira soltanto a integrare socialmente o facilitare pratiche inclusive, ma a generare nuovi immaginari estetici fondati sull'ascolto, sulla co-presenza e sull'emersione della differenza come risorsa poetica e drammaturgica. L'articolo analizza le basi teoriche della pratica, dalla fenomenologia del corpo all'embodied cognition, discutendo le testimonianze dei danzatori che rileggono la propria esperienza artistica come forma di conoscenza incarnata. Il quadro emergente apre alla prospettiva di una danza intesa come ecologia relazionale in cui i corpi diventano produttori di sapere, possibilità e libertà, contribuendo a trasformare lo spazio scenico in un luogo di cittadinanza artistica e agency reale.

Parole chiave: danza contemporanea; accessibilità; pedagogia del corpo; disabilità; arti performative

1. Introduzione

Cosa accade quando la danza smette di essere un dispositivo artistico performativo e torna a essere, radicalmente, un atto educativo, formativo, culturale, poetico e, in ultima istanza, politico? La riflessione che orienta il presente contributo nasce da un presupposto semplice ma fondamentale: la pratica del corpo non rappresenta soltanto uno strumento per favorire l'apprendimento o la maturazione personale, ma

costituisce linguaggio autonomo ed autopoietico che produce significati, relazioni e forme di presenza e di esperienza nel mondo. La danza contemporanea, in particolare nella sua matrice postmoderna, ha mostrato come il corpo, quando riesce a liberarsi dai confini dell'efficienza tecnica e dell'omogeneità estetica, possa divenire dispositivo di conoscenza, un luogo di senso e un motore di trasformazione sociale. Secondo Gamelli (2011), ogni pratica pedagogica sul corpo è innanzitutto una pratica di senso: il movimento rappresenta un modo di abitare il mondo e di costruire relazioni.

Una prospettiva, questa, che trova radici profonde nella fenomenologia di Merleau-Ponty, per il quale il corpo non è oggetto ma soggetto della percezione, luogo in cui il mondo si rende presente e agibile (Merleau-Ponty, 1945/2019). In campo artistico, il paradigma inaugurato dal Judson Dance Theater negli anni Sessanta (secondo cui qualsiasi movimento può essere danza e qualsiasi corpo può essere corpo danzante), costituisce una sostanziale rottura epistemologica in grado di riscrivere le gerarchie tra normalità e deviazione, competenza e imperfezione, virtuosismo e quotidianità. È proprio in questo filone che si colloca il lavoro della compagnia ricombinata Dan.Ce.In, fondata e diretta da Monia Mattioli, la cui formazione avviene all'interno della Scuola di Nuova Danza di Amsterdam, una delle poche istituzioni europee esplicitamente eredi del pensiero postmoderno. La prospettiva della compagnia non si limita a "integrare" corpi diversi ma li "interroga" decostruendo l'idea stessa di tecnica, accessibilità e valore estetico, ponendo la differenza come materia generativa del processo artistico. Spostamento, concettualmente coerente con la prospettiva dell'inclusione proposta da Canevaro (2007), che sottolinea come le differenze non debbono essere compensate, ma riconosciute e ricombinate come elementi strutturali dei contesti educativi e culturali. Aprendo lo sguardo verso gli studi sulla corporeità in ambito pedagogico e performativo possiamo apprezzare come il corpo "altro", il corpo segnato da disabilità, fragilità, differenze funzionali, il corpo vissuto nella sua costitutiva irriducibilità, sia spesso collocato in una matrice a doppia tensione: marginalizzato e ipervisibile al contempo (Kuppers, 2003). Tensione che si manifesta anche (e soprattutto) nel teatro e nella danza, dove il corpo non conforme rischia di essere percepito come eccezione, deroga o contenuto da rappresentare, strumento e non fine, utilizzato solo per "épater les bourgeois", anziché come soggetto autonomo, autodeterminato e pienamente produttivo di linguaggio. Ad esempio, la lettura offerta da Kuppers (2014), interpreta la disability culture come un territorio estetico e propriamente politico in cui i corpi non normativi possono produrre nuovi immaginari, sottraendoli, di fatto, alle logiche abiliste. Il lavoro di artisti con disabilità, invece, racconta nuove forme del possibile, ridefinendo i criteri attraverso cui lo spettatore costruisce il proprio sguardo: il corpo diviene "poetico" (Gentilozzi, Cuccaro & Gomez Paloma, 2022).

L'esperienza di Dan.Ce.In rappresenta, dunque, un caso esemplificativo di come la danza contemporanea possa generare tali nuovi immaginari e costruire nuovi modi di stare in relazione: superando l'adattamento della techné ad un soma considerato "difficile" o "diverso", è possibile procedere verso la costruzione di un ecosistema artistico in cui la tecnica si ri-crea continuamente a partire dalle singolarità presenti. Le testimonianze dei danzatori coinvolti nel progetto artistico, professionisti e non, con e senza disabilità, permettono di apprezzare come il processo creativo ricombinato non produca soltanto inclusione sociale, ma un diverso modo di pensare la scena, il pubblico e la comunità. Garland-Thomson (2009) sottolinea con forza come lo sguardo rivolto ai corpi atipici sia sempre un atto politico: esso costruisce o decostruisce possibilità di una presenza. La danza, in questo senso, non educa soltanto: trasforma.

Riscrive il corpo, rinomina la percezione, ridefinisce i rapporti, amplia gli spazi, sovverte i significati e soprattutto ridetermina il modo in cui pensiamo l'umano. Nel procedere della trattazione, proveremo ad indagare la metodologia Dan.Ce.In nel suo radicamento alla tradizione della postmodern dance, nel suo tentativo di produrre innovazione estetica e sociale, e nella scelta di intendere la presenza di corpi eterogenei come atto politico e non semplice inserimento integrativo, scevro di logiche pietistiche o abilistiche interrogando il nostro modo di guardare, riconoscere e immaginare.

2. Oltre la danza educativa: la postmodern dance come linguaggio accessibile

Parlare di accessibilità nella danza (come in molti ambiti artistici e performativi) implica, sovente, l'idea di un adattamento: un "ridimensionamento in riduzione" attraverso il quale una tecnica preesistente viene semplificata, mediata o corretta per essere resa fruibile a corpi ritenuti fragili, inesperti o non conformi. Questa impostazione, seppur animata da intenzioni inclusive, conserva intatta una gerarchia implicita tra un corpo normativo (e, dunque, tecnico, efficiente, virtuoso), e corpi altri che vi si avvicinano solo per prossimità o concessione. La postmodern dance, di contro, rappresenta una rottura radicale di questo paradigma, proponendo un'idea di accessibilità come condizione originaria del linguaggio e non come adeguamento ad un corpus estetico-artistico preesistente. Come ben sottolinea Fraleigh (1987), il corpo danzante non è semplice esecuzione, ma soggetto embodied subject che decostruisce e ricostruisce significato attraverso il movimento. Con la nascita del Judson Dance Theater a New York, tra la fine degli anni Cinquanta e l'inizio dei Sessanta, la danza contemporanea ha avviato un processo di revisione critica dei propri fondamenti estetici e tecnici. Coreografi e danzatori come Yvonne Rainer, Steve Paxton e Trisha Brown rimettono in discussione l'idea di danza come esecuzione virtuosa, introducono pratiche basate sull'improvvisazione, sul movimento quotidiano e sperimentano l'uso non gerarchico del corpo nello spazio (Banes, 1987).

Il gesto ordinario, così concettualizzato, non rappresenta una semplificazione del movimento tecnico, ma un gesto pregno di senso, portatore di esperienza estetica e relazione, oggetto e soggetto dei processi interpretativi. Così, Sheets-Johnstone (2011) giunge alla descrizione del movimento come forma primaria di conoscenza, come processo dinamico in cui percezione, intenzione e relazione si legano inscindibilmente. Anche dal punto di vista neuroscientifico, non mancano le conferme. Gallagher (2005) supera il dualismo cartesiano affermando che la mente è situata e incarnata: non c'è azione senza corpo, e non c'è corpo senza contesto. La danza postmoderna fa di questa evidenza scientifica una vera e propria poetica. La celebre affermazione secondo cui "any movement can be dance" non va interpretata come una provocazione formale, bensì come cambio di direzione epistemologica: la danza non è più definita dalla forma, ma dalla relazione che il corpo genera con lo spazio, il tempo e l'altro. Non solo: la pluralità dei corpi non costituisce un limite, ma il fondamento stesso del processo creativo (Lepecki, 2006). Se il corpo non è più addestrato a rispondere a un modello ideale, ma riconosciuto come luogo dellesperienza del mondo e dell'umano nel mondo, allora la differenza costitutiva di ogni corporeità non richiede ulteriore integrazione: è già linguaggio.

La postmodern dance, come possiamo vedere, anticipa molte delle riflessioni contemporanee sulla disabilità come costruzione sociale e culturale, mostrando come i limiti funzionali emergano soprattutto dall'incontro tra corpi e contesti normativi, piuttosto che dalle caratteristiche individuali (Shakespeare, 2014). Se, come

sottolineato in precedenza, il corpo disabile sulla scena tende a essere percepito in modo ambivalente, da un lato invisibile nei circuiti ufficiali, dall'altro ipervisibile quando diventa oggetto di narrazione o di eccezionalità (Kuppers, 2003), la postmodern dance offre strumenti per sottrarre il corpo alla logica dello spettacolare o del terapeutico, restituendo loro una piena agency artistica e, in primo luogo, umana.

Il movimento non è vocato al superamento del limite, ma alla sua esplorazione. Viene ad essere una condizione esistenziale del limite stesso, che necessita di essere abitato e tradotto in possibilità espressiva. Se ciò è vero, allora l'accessibilità non coincide con l'assenza di complessità, bensì con la possibilità di partecipare alla costruzione del senso e la competenza nella danza emerge proprio nel processo, nell'interazione dinamica tra corpi diversi. Le tecniche della postmodern dance, improvvisazione, contact improvisation, floor work, release technique, non richiedono un corpo standardizzato, ma un corpo in ascolto, capace di negoziare continuamente peso, equilibrio, relazione e intenzione (Paxton, 1993).

Il superamento della danza come fine artistico definitivo per dirigersi verso un'idea duplice e coerente di strumento e linguaggio ad un tempo, dunque, non significa negarne o sminuirne il valore, ma spostare con decisione gli asset principali del discorso: è possibile superare un'idea monolitica della danza come strumento al servizio di un fine esterno (educativo, riabilitativo, sociale), per approdare ad una lettura più ampia, ridefinendola come campo di produzione culturale in cui i concetti stessi di tecnica, professionalità e valore estetico vengono rimessi finalmente in discussione. È di questi presupposti che la metodologia Dan.Ce.In si nutre, assumendo la postmodern dance non come canone stilistico-estetico, ma come orizzonte politico ed epistemologico, capace di rendere la danza un linguaggio realmente accessibile in quanto costitutivamente plurale.

3. La metodologia Dan.Ce.In: un ecosistema artistico-sociale

La metodologia Dan.Ce.In non nasce per essere applicata all'interno di contesti scolastici o terapeutici, ma come dispositivo artistico professionale autentico che rende possibile la trasformazione della pratica performativa in un luogo di relazione, co-creazione e ricombinazione sociale. È un metodo che prende forma nel campo dell'arte e si espande nelle comunità, nei territori e nei contesti della ricerca scientifica. Piuttosto che "insegnare" la danza, Dan.Ce.In permette di generare le condizioni per cui la danza possa emergere da corpi e situazioni reali, costruendo un ecosistema complesso in cui estetica, pedagogia informale e partecipazione sociale si fondono e coesistono armonicamente. La metodologia, formalizzata nel 2023 da Monia Mattioli, si articola in cinque fasi di lavoro:

1. Movimento somatico: il corpo non è preparato alla tecnica, ma alla percezione. L'attenzione si sposta su peso, respiro, appoggio, tattilità, in continuità con pratiche somatiche e postmoderne come il release e l'ascolto profondo.
2. Green exercise: il movimento viene esplorato in ambienti naturali per ampliare le possibilità percettive e la regolazione emotiva, integrando elementi di ecologia del corpo e pedagogia del paesaggio.
3. Danza e comunità: il gruppo diventa spazio di risonanza, in cui la differenza corporea agisce come risorsa generativa e relazionale.
4. Composizione creativa: i danzatori non eseguono tecniche ma generano materiale, trasformando le singolarità in struttura (e scrittura) scenica.

5. Processo performativo: la performance non è l'obiettivo finale, ma la manifestazione temporanea di un dialogo tra corpi, contesti e immaginari condivisi, mutevole per sua natura, dinamico e plurale.

Dan.Ce.In, inteso come dispositivo metodologico, non si limita a rendere accessibile la danza contemporanea, ma produce un linguaggio situato, basato sulle possibilità e sui limiti reali dei partecipanti. La tecnica non rappresenta una soglia di ingresso, bensì un risultato emergente dalla relazione. Il corpo fisico diviene corpo in relazione: un dispositivo pedagogico che si struttura nella reciprocità e nella co-costruzione del senso (Bertolini e Caronia, 2015). La formazione del gesto nasce dall'esperienza della corporeità del soggetto immerso nelle condizioni relazionali e ambientali che, in un certo senso, lo determinano fisicamente (Magrin, 2020).

Ogni corpo emerge come matrice estetica: non esiste un movimento giusto, né una forma da raggiungere ma è la presenza dei corpi reali nella loro eterogeneità a generare la grammatica della danza. La differenza non è inquadrata nella normatività accademica della danza, ma diviene il principio generativo del processo creativo: il valore non risiede nella coerenza formale, ma nella capacità del corpo di produrre senso, tensione, relazione e narrazione attraverso la sua stessa singolarità (Lepecki, 2006; Kuppers, 2003).

4. Le testimonianze: il corpo nell'esperienza, l'esperienza nel corpo

Abbiamo approfonditamente rilevato come nella tradizione della postmodern dance il corpo sia pensato come luogo di possibilità. Nelle testimonianze dei danzatori della compagnia Dan.Ce.In questa possibilità prende forma concreta, diventa esperienza vissuta, corporea, sostanziale. La parola dei performer, allora, non rappresenta un'appendice narrativa alla cornice metodologica, ma si delinea come un dispositivo ricorsivo che si muove fluidamente dalla prassi alla teoria: ciò che affiora nelle narrazioni che seguono rimanda pienamente all'idea che l'accessibilità non coincida con un protocollo o una pratica di facilitazione e mero adattamento, ma rappresenti una trasformazione profonda del modo in cui si crea, in cui si sta in scena, in cui si abita il proprio corpo nella relazione con gli altri.

Le testimonianze raccolte nella compagnia confermano questo orizzonte di senso: per la danzatrice professionista Elisa Pasqualini, Dan.Ce.In permette di «stravolgere i classici canoni della danza professionale attraverso un lavoro basato su condivisione, ascolto e contaminazione reciproca». Per Paola Massi, danzatrice con disabilità motoria, la metodologia consente al corpo di «dare voce a ciò che normalmente rimane nascosto», trasformando una limitazione percepita in possibilità espressiva. La compagnia di danza ricombinata non è un gruppo misto, ma un corpo collettivo, un organismo relazionale che produce senso, gesto, ritmo e creatività grazie ed attraverso l'incontro tra differenze. Il movimento non appartiene mai a un solo danzatore: è atto co-generativo.

La metodologia Dan.Ce.In si distingue anche per la sua capacità di inserirsi in un ecosistema esteso, in cui arte, ricerca e politiche sociali dialogano. Dal 2018, la compagnia ha sviluppato progetti artistici finanziati da enti nazionali e europei, collaborazioni con Università, Centri di Ricerca, istituzioni sociali e mediche, integrando la pratica performativa con saperi interdisciplinari. Una prospettiva confermata anche dalle neuroscienze: come sostiene Gomez Paloma (2013), il movimento è un atto cognitivo complesso, in cui funzioni emotive, percettive e decisionali si co-determinano.

La collaborazione con il progetto Dance Brain Rehab, dedicato alle neuroscienze e alla psicologia applicata alla danza, ha dimostrato come il metodo produca effetti misurabili e replicabili su percezione, equilibrio, tono muscolare, problem-solving e processi di autoregolazione (Poikonen et al., 2016; Bigi, 2023). Parallelamente, gli educatori coinvolti nei laboratori hanno evidenziato cambiamenti profondi nella qualità della relazione, nella gestione dei comportamenti difficili e nella coesione del gruppo di lavoro.

Prima di analizzare alcune altre testimonianze della compagnia, risulta importante sottolineare che l'azione di Dan.Ce.In si sviluppa anche in territori rurali, comunità marginali, piccoli comuni, costruendo nuovo pubblico, nuove forme di partecipazione culturale e pratiche comunitarie in cui la danza diventa un linguaggio condiviso tra persone, generazioni e contesti diversi. L'accessibilità, come pratica del corpo, della comunità e del territorio, diviene un modo di fare danza: una pratica che attraversa l'arte, la comunità e la scienza, generando un campo dinamico che restituisce centralità alla corporeità come sistema ecologico della costruzione di senso.

Elisa Pasqualini, danzatrice professionista proveniente dai linguaggi della danza contemporanea tradizionale, racconta come l'incontro con il metodo ricombinato abbia modificato radicalmente il suo modo di concepire la scena. Descrive Dan.Ce.In come una danza che accoglie i corpi così come sono, un terreno di ascolto reciproco in cui la costruzione del movimento nasce dalla relazione più che dall'esecuzione. Per Pasqualini, l'esperienza ha significato stravolgere i classici canoni della danza professionale per accedere alla consapevolezza del fatto che la qualità non risiede nella perfezione tecnica, ma nel dialogo costante con corpi che funzionano in modi differenti.

La sua testimonianza rispecchia pienamente quanto sostenuto sinora: la tecnica non è un repertorio fisso di pratiche cristallizzate ma un processo dinamico emergente (Banes, 1987; Lepecki, 2006). Pasqualini riporta con chiarezza ciò che spesso la teoria fatica a restituire: l'accessibilità non è una semplificazione, ma l'espansione dello sguardo verso dimensioni del corpo altrimenti ignorate. La testimonianza di Paola Massi, danzatrice con disabilità motoria, porta questa prospettiva ancora oltre.

Prima dell'incontro con la compagnia, Massi racconta di aver interiorizzato una rappresentazione di sé come corpo che non appartiene alla danza, uno di quei corpi che la società tende a considerare fuori posto nello spazio scenico o che tollera solo entro dispositivi terapeutici o riabilitativi. Il suo racconto riporta a ciò che Garland-Thomson (2009) definisce misfit: non un corpo sbagliato, ma un corpo che incontra uno spazio non pensato per lui.

Con Dan.Ce.In, però, qualcosa si muove, cambia e permette di accedere al cambiamento. Massi afferma di aver trovato finalmente un luogo in cui non è lei a doversi adattare alla danza, ma è la danza che si costruisce insieme a lei. La disabilità non è più un appoggio narrativo del dramma, non è più narrative prosthesis (Mitchell e Snyder, 2000): Massi racconta la sensazione di essere vista per ciò che il mio corpo può fare, non per ciò che non può fare, e il momento in cui il gruppo diventa un unico corpo che respira, si muove e crea insieme. Un corpo unico e collettivo in cui la differenza non viene corretta né neutralizzata ma si rigenera come risorsa poetica prodromica di un'estetica nuova che non imita un modello e che nasce dall'autenticità del movimento possibile. Le voci di Pasqualini e Massi, rivelano anche un altro aspetto essenziale: la trasformazione non riguarda solo i danzatori con disabilità, ma attraversa tutti. In Dan.Ce.In ogni corpo diventa limite e orizzonte per l'altro, costringendo i performer a rinegoziare stereotipi, archetipi,

tecnica, estetica e, in ultima analisi, un intero immaginario. Quando la disabilità entra nella danza non come tema ma come presenza, a trasformarsi non è soltanto il performer, ma l'intera ecologia della scena (Whatley, 2007).

Queste testimonianze ci riportano ad un concetto estremamente attuale: la danza è uno spazio in cui l'alterità non si rappresenta, ma si abita. È nella relazione con corpi differenti che il movimento trova la sua verità e che la scena si apre a forme nuove di visibilità, agency e coesistenza.

5. Conclusioni

Nel quadro teorico e operativo delineato dalla metodologia Dan.Ce.In, abbiamo visto come la danza non debba necessariamente configurarsi come un mero ausilio pedagogico né come un dispositivo compensativo finalizzato a "includere" o "produrre terapia" per soggettività considerate marginali. Essa può essere considerata una pratica estetica e conoscitiva embodied, embedded, enacted, extended capace di articolare significato attraverso la ricombinazione dinamica di corpo, ambiente e relazione. L'esperienza artistica coincide con un processo di produzione di senso che emerge dall'incontro e dalla trasformazione reciproca tra soggetti e contesto (Dewey, 1934).

L'elemento decisivo che emerge è la natura generativa dell'alterità: l'interazione tra corpi differenti per storia, abilità, vulnerabilità e risorse configura ciò che è riconosciuto come movimento pertinente, scena possibile e relazione significativa. In continuità con le acquisizioni della postmodern dance, che ha contribuito a mettere in crisi criteri esclusivi di virtuosismo e legittimazione del corpo danzante (Banes, 1987), l'esperienza qui discussa suggerisce che non solo ogni corpo può danzare, ma ogni corpo può concorrere alla costruzione di una grammatica coreografica, drammaturgica, coreutica, situandosi come fonte e misura del linguaggio che lo esprime, restituendo agentività al soggetto (Lepecki, 2006; Garland-Thomson, 1997).

Le testimonianze raccolte tra i danzatori della compagnia, convergono nel descrivere una trasformazione tangibile non soltanto delle abilità esecutive, ma delle modalità di percezione del corpo. Ciò implica un disallineamento effettivamente critico rispetto a modelli tecnici interiorizzati per un verso; per l'altro, l'accesso a forme di riconoscimento e legittimità spesso negate nei contesti artistici convenzionali. Secondo l'approccio delle capabilities, tale trasformazione genera un ampliamento di opportunità effettive di azione e di presenza: la pratica produce condizioni concrete per esercitare agency, partecipare e co-determinare i significati in gioco (Nussbaum, 2011). Il valore estetico, dunque, tende a spostarsi dalla coerenza formale verso parametri relazionali (come attenzione reciproca, intenzionalità condivisa, qualità dell'ascolto), centrali nella costruzione dell'evento performativo (Kuppers, 2003; Fischer-Lichte, 2008). In un campo culturale che ancora troppo frequentemente riduce i corpi non conformi a segni della mancanza o a rappresentazioni spettacolarizzanti della disabilità, la danza ricombinata promuove una visibilità non estrattiva e non pietistica, riconoscendo i performer come soggetti di desiderio, decisione e creazione.

L'accesso alla scena si qualifica come esercizio di cittadinanza culturale, coerente con l'impianto dei diritti che affermano la partecipazione alla vita culturale su base di uguaglianza (United Nations, 2006, art. 30). L'ecosistema delineato da Dan.Ce.In, nella sua costitutiva intersezione tra pratiche artistiche, ricerca, territorio e comunitàriscrive il didpositivo tecnico-artistico per riorientare immaginari e abitudini percettive.

In un tempo segnato da pratiche sociali che trattano il corpo come oggetto da ottimizzare o sorvegliare, la danza ricombinata riafferma, in ultima istanza, la necessità di riabitare il corpo come soggetto epistemico, come dispositivo relazionale e come campo di possibilità in cui l'accessibilità non sia un gesto discrezionale o una concessione, ma rappresenti la condizione strutturale affinché l'arte stessa possa mantenere la propria funzione critica e liberante: generare spazi in cui la differenza non sia eccezione ma principio ordinatore dei processi creativi.

References

Banes, S. (1987). Terpsichore in sneakers: Postmodern dance. Wesleyan University Press.

Bertolini, P., & Caronia, L. (2015). Ragazzi difficili: Pedagogia e antropologia della corporeità. FrancoAngeli.

Bigi, P., Del Bianco, N., D'Angelo, I., Kraus, A., & Giaconi, C. (2023). Danza accessibile: Una proposta per la scuola secondaria di secondo grado. In C. Gentilozzi & M. Crescimbeni (a cura di), Didattica inclusiva nella scuola secondaria di primo e secondo grado: Esperienze e progetti in rete (pp. 45–52). Edizioni Accademiche Italiane.

Dewey, J. (2005). Art as experience. Perigee. (Original work published 1934)

Canevaro, A. (2007). L'integrazione scolastica degli alunni con disabilità. Laterza.

Fischer-Lichte, E. (2008). The transformative power of performance: A new aesthetics (S. I. Jain, Trans.). Routledge.

Fraleigh, S. (1987). Dance and the lived body: A descriptive aesthetics. University of Pittsburgh Press.

Gallagher, S. (2005). How the body shapes the mind. Oxford University Press.

Gamelli, I. (2011). Pedagogia del corpo. Raffaello Cortina.

Garland-Thomson, R. (1997). Extraordinary bodies: Figuring physical disability in American culture and literature. Columbia University Press.

Garland-Thomson, R. (2009). Staring: How we look. Oxford University Press.

Gentilozzi, C., Cuccaro, A., & Gomez Paloma, F. (2022). Il corpo poetico: La percezione della disabilità nella prospettiva dello spettatore. Italian Journal of Special Education for Inclusion, 10(1), 156–166.

Gomez Paloma, F. G. (2013). Embodied Cognitive Science: Atti incarnati della didattica. Edizioni Nuova Cultura.

Kuppers, P. (2003). Disability and contemporary performance: Bodies on edge. Routledge.

Kuppers, P. (2014). Studying disability arts and culture: An introduction. Palgrave Macmillan.

Lepecki, A. (2006). Exhausting dance: Performance and the politics of movement. Routledge.

Magrin, M. (2020). Educare il corpo: Prospettive pedagogiche sull'esperienza incarnata. Carocci.

Merleau-Ponty, M. (1945/2019). Fenomenologia della percezione. Bompiani.

Mitchell, D., & Snyder, S. (2000). Narrative prosthesis: Disability and the dependencies of discourse. University of Michigan Press.

Nussbaum, M. C. (2011). Creating capabilities: The human development approach. Harvard University Press.

Paxton, S. (1993). Drafting interior techniques. Contact Quarterly, 18(1), 40–42.

Poikonen, H., Alluri, V., Brattico, E., Lartillot, O., Tervaniemi, M., & Huotilainen, M. (2016). Event-related brain responses while listening to entire pieces of music. Neuroscience, 312, 58–73.

Shakespeare, T. (2014). Disability rights and wrongs revisited. Routledge.

Sheets-Johnstone, M. (2011). The primacy of movement. John Benjamins.

United Nations. (2006). Convention on the Rights of Persons with Disabilities. https://www.un.org/disabilities/documents/convention/convoptprot-e.pdf

Whatley, S. (2007). Dance and disability: New bodies, new strategies. Research in Dance Education, 8(1), 5–25.