

Filosofia della danza

PENSARE IL CORPO IN MOVIMENTO COME TENSIONE ETICA ALL'OLTRE

Un ricco e stimolante scritto teorico sugli orizzonti concettuali di un'arte eminentemente antidualistica. Da Nietzsche e Valéry a Mallarmé e Merleau-Ponty sono diversi e importanti i pensatori della modernità che hanno riflettuto sulla pratica coreutica come esperienza di trascendimento, come slancio impermanente a dare visibilità all'invisibile; un'esperienza capace di decostruire la nostra finitezza e di 'ricostruire' il reale, giungendo nelle zone mobili dell'essere.

di Caterina Di Rienzo

Danza e pensiero

Possiamo trovare molti modi per esprimere il pensiero della danza, ma non è più da dimostrare che la danza sia una forma di pensiero: sul corpo, sull'uomo, sul mondo e sul loro reciproco rapporto, su una tensione all'oltrepassamento. È un dato teorico e storico di cui si possono moltiplicare le declinazioni, ma che non è più necessario giustificareⁱ.

Un assunto che si comprende a partire dalla rivoluzione novecentesca della danza, in quel processo che la svincola dall'etichetta di arte d'evasione e la iscrive nelle svolte più rilevanti del XX e del XXI secolo. Considerare le linee di forza della ricerca coreografica, già da fine Ottocento, significa ritrovare i nessi e le tracce dei fondamentali mutamenti della cultura modernaⁱⁱ. Da Delsarte a Dalcroze, dalla Duncan a Nijinsky, da Laban alla Graham, da Cunningham alla Bausch, per citare solo alcune pietre miliari dell'avanguardia coreutica, nasce e si evolve il processo estetico di un'idea del tutto nuova di corpo e di movimento. Grazie a ciò, l'arte della danza rivoluziona il proprio statuto di servile e grazioso *divertissement* e si porta al centro di un'interrogazione su se stessa, sul posto che occupa nella storia, su cosa propone alla nostra condizione di uomini.

Efficace prova di una tale profonda trasformazione risiede nella testimonianza di una variegata produzione letteraria, filosofica e poetica che, nei medesimi anni, ha riflettuto sulla centralità della danzaⁱⁱⁱ, parallelamente a un più vasto clima di ripensamento della corporeità, originatosi tra Ottocento e Novecento. Nietzsche, Rilke, Valéry, Otto, Mallarmé, Husserl, Merleau-Ponty, sono gli esempi più eclatanti di questa modernità.

Tuttavia, la nuova danza^{iv}, nata ormai da oltre un secolo, e al centro di interessanti speculazioni, rimane per molti versi ancora mal conosciuta. La sua complessa poetica richiede un serio lavoro ermeneutico e le opere teoriche, al riguardo, restano, nonostante tutto, ancora poche. Una cosa,

però, è sicura: la sfida esegetica che lancia dovrà trovare il riconoscimento di un vero *pensiero estetico*^v.

L'adeguatezza degli approcci metodologici alla danza è tema dibattuto dalla riflessione contemporanea. Secondo un certo modo di considerare la questione, ogni punto di vista estrinseco a quest'arte – scienze umane, filosofia, semiologia – può incrociare il suo atto, arricchendolo e chiarendolo. Ma non può sostituirsi a esso^{vi}. Insomma, tutte le interpretazioni dal di fuori sono, secondo alcuni, qualcosa che si dice *sulla* danza, piuttosto che essere risuonatori esterni di una *percezione interna*, nata dal contatto con il movimento, cioè, dal rapporto diretto con chi la danza la fa e la elabora.

La difficoltà di una considerazione, per così dire, *da lontano*^{vii}, come nel caso di una lettura filosofica, a mio avviso, non impedisce di interrogarne il nesso^{viii}. Al contrario, in qualche modo ne sollecita la ricerca. Naturalmente, un'analisi estetica della danza non si rivolge all'atto coreografico come produzione di una specifica messa in scena. Piuttosto, lo interpella come una forma di pensiero, che dà da pensare, un pensiero fuori dall'*ego* e immanente alla carne del corpo.

Da questo punto di vista, gesto e movimento aprono alla complessità dell'umano e ciò basta per chiedersi che cosa sia la danza per noi. Analogamente al processo dell'arte moderna e contemporanea, essa esprime quel «pensiero fondamentale» di cui parla Maurice Merleau-Ponty e che, a suo avviso, da più di un secolo^{ix} sta scrivendo una sorta di storia della «non-filosofia»^x al di là delle categorie della razionalità occidentale.

Al tentativo di pensare la danza, il presente saggio vuole dare un contributo, ancorché incompleto e problematico. Non tanto per analizzare la danza di qualcuno^{xi}, piuttosto, si potrebbe dire, quella di tutti e di nessuno: la danza nella sua capacità di far vedere l'*invisibile*^{xii} e questo invisibile che essa, a suo modo, fa vedere.

La danza rinnovata

Per aprire lo spazio di una tale ricerca, mi sembra corretto preliminarmente dare risalto ad alcuni elementi storici.

La danza è un'arte dell'antidualismo e, in quanto tale, rifiuta la concezione sottesa alla tradizione occidentale: la separazione tra materiale e immateriale, presupposto di una riduzione del corpo a involucro dell'anima. Lunga tradizione in cui la danza, lo si sa, è stata lentamente negata nella propria matrice di originaria coesione tra il sé e l'altro, il sensibile e l'ultrasensibile. Fino a sciogliere l'unione primordiale di danza e sacro^{xiii}, che, potremmo dire, è anche quella di corpo e spirito.

La volontà di superare una corporeità meramente fisico-biologica^{xiv}, insieme al bisogno di affrancarsi dallo sterile formalismo della *danse d'école*, ha rappresentato, indubbiamente, il denominatore comune agli innovatori novecenteschi della coreutica, il progetto condiviso di danzare un nuovo corpo. Non esiste documento o studio su una tale rivoluzionaria ricerca che non attesti il laboratorio umano organizzato dagli artisti della nuova danza, veri creatori di un'*altra* corporeità^{xv}. «Sta arrivando la danzatrice del futuro [...]. L'intelligenza più elevata nel corpo più libero!». È quanto affermava, nel 1903, Isadora Duncan, capostipite della *modern dance* e avanguardia di un movimento sottratto allo stereotipo del balletto accademico: un movimento naturale e profondo, in grado di esprimere la comunione dell'uomo con se stesso e con il divino della vita. «Forse – diceva – sarà mia la sacra missione di guidare i suoi primi passi [della danzatrice del fu-

turo], di sorvegliare giorno per giorno il progresso dei suoi movimenti finché questi [...] diventeranno divini, rispecchiando in sé le onde, i venti, i movimenti delle cose che crescono, [...] e infine il pensiero dell'uomo nel suo rapporto con l'universo»^{xvi}.

Su questa scia, rinascono poetiche del gesto che recuperano la dignità sacrale della danza, come autentica forma di comunicazione col divino. L'innovazione coreutica vede, allora, tra i propri *milieux* espressivi la ripresa di un carattere mistico-religioso capace di produrre elevazione spirituale *attraverso* il corpo. Basti qui rammentare le esperienze paradigmatiche di Mireille Nègre e di Catherine Golovine, figure emblematiche^{xvii} di 'danzatrici di confine', impegnate a rinnovare la prassi della danza in ambito liturgico^{xviii}.

Si tratta, però, di un modo del tutto nuovo di dire il sacro^{xix}. Non dobbiamo, infatti, dimenticare che nel XX secolo la danza contemporanea nasce e si afferma come arte *autonoma*, impegnata a trovare, quasi reinventandola, la propria identità. È nel più profondo distacco dal precedente, che «si elabora, per la prima volta nella storia dell'umanità, un gesto che non si trasmette, né riprende, per proprio conto, i valori esemplari di un gruppo». È quanto afferma Laurance Louppe, che colloca le origini della coreutica contemporanea al margine della storia della danza, sulla soglia di ogni rappresentazione identificabile^{xx}. In linea con una tale posizione, è stata giustamente osservata l'indipendenza con cui il coreografo contemporaneo costruisce, per il proprio progetto^{xxi}, uno specifico corpo^{xxii}, al di là di modelli prestabiliti.

Un certo corpo, un certo movimento

Gli elementi necessari a ogni discorso coreutico sono corpo e movimento, in quanto sembianze sensibili in grado di mostrare qualcosa di diverso da una visione quotidiana. L'identità di questi due elementi non concerne, però, solo una questione di meccanica fisica, ma un'*ontologia* del corpo e del movimento.

Il danzatore, potremmo dire, è un corpo capace di contenere nel mondo fisico, altri mondi; mondi ulteriori di corpi immaginari e simbolici, di corpi possibili, visibili e invisibili. In questo polimorfismo della carne, egli dà vita a una poetica della corrispondenza tra soma e psiche. Mette in atto, cioè, il profondo richiamarsi di interno e di esterno, di soggetto agente e di oggetto percepito, perché «un ballerino non esiste separatamente dalla forma che egli sta cercando e presentando»^{xxiii}. Ciò vuol dire che, col proprio linguaggio, la danza offre una prospettiva antidualistica che 'scuote' il modo abituale di considerare la condizione umana, di pensarla, di percepirla.

Secondo Louppe, le componenti essenziali della danza contemporanea sono costituite da un «fondo immenso di lavoro e da un fondo, non meno importante, di pensiero». In ragione di ciò, quest'arte si inserisce tra le più importanti figure della rottura epistemologica che ha scosso la nostra epoca. Malgrado la rilevante posizione assunta dalla danza nel corso del secolo XX, la frattura che essa provoca, tuttavia, non è ancora pienamente percepita. Forse, il motivo è racchiuso nell'idea di corpo che propone: un corpo in movimento, che è simultaneo darsi di soggetto e oggetto, che è fautore del proprio sapere e che, in quanto tale, rivela un altro modo di sentire, di avere coscienza e, non da ultimo, di creare^{xxiv}.

In questa lettura della coreutica è, a mio avviso, degno di attenzione segnalare la convergenza tra la rivelazione di un altro corpo, operata dalla danza moderno-contemporanea, e la centralità di questo medesimo tema nella fenomenologia del Novecento, uno dei più interessanti percorsi filosofici impegnati a riabilitare il corpo in quanto *corpo vivente*. Penso, in particolare, alla declina-

zione francese della fenomenologia, quella di Maurice Merleau-Ponty, che della corporeità ha fatto un nucleo di indagine fondamentale, dall'inizio alla fine della sua riflessione. Non si tratta di un autore che si è occupato specificamente di danza^{xxv}, tuttavia, la sua filosofia del corpo si trova a essere espressa da quest'arte, come testimoniano, del resto, ricerche attuali in siffatta direzione^{xxvi}.

Del percorso intellettuale di Merleau-Ponty, mi limito a prendere in considerazione alcuni motivi della fase finale del suo lavoro^{xxvii}, in ragione del fatto che, in detta fase, egli rilegge l'ontologia del corpo a partire dall'idea di *chair*, una nozione^{xxviii} non facile da dipanare, anche a causa della prematura scomparsa del filosofo.

Cercando di evidenziarne l'essenziale, si può dire che la *chair* è il tessuto carnale di cui è fatto sia l'uomo, sia il mondo, una struttura d'essere inedita per il pensiero occidentale, poiché in essa ciascun opposto passa nell'altro, attraverso un movimento. La «carne» è l'idea di un'implicazione reciproca, di un ordine «inglobante» che sfida la scissura fra elementi considerati inconciliabili dalla nostra tradizione culturale. È un'ontologia della complicità che mostra «anodati», ma non fusi, il soggetto e l'oggetto, il corpo e lo spirito, il visibile e l'invisibile.

In un tale quadro, il corpo umano in quanto «corpo vivo», *chair*^{xxix} appunto, diviene un avvolgersi di lato interno e di lato esterno. Esso fuoriesce dagli schemi monolitici della *res*, ritrovandosi in una natura malleabile ai contrari, in cui la 'cosa' del corpo è, al tempo stesso, spirito. Quest'ultimo non entra nel corpo, ma nasce dalla stessa struttura della *chair*, come suo spessore, come sua maturazione interna: lo spirito è una sorta di scavo invisibile nel corpo visibile. È evidente che il «chiasma» e l'intreccio costituiscono dei precisi obiettivi cui lavora l'ultimo Merleau-Ponty, in direzione di un superamento del dualismo sotteso al sapere occidentale.

Per ciò che concerne il corpo umano, questo orizzonte di ricerca fa capo a un progetto anti-riduzionistico e anti-positivistico, che tenta di riabilitare la corporeità, rivelandone l'interno, ma anche il tipo di *mobilità* che incarna. Niente affatto riducibile a uno spostamento fisico di membra, il movimento del corpo umano esprime le componenti di cui il corpo stesso è fatto, simbolizzando i lati della sua presenza. In altri termini, muovendosi, il corpo 'dice' la propria misteriosa ontologia, lo scavo interiore da cui emerge lo spirito, come segreto di una profonda indivisione.

Siamo dinanzi a una struttura d'essere che si applica alla danza, perché se consideriamo quello che accade quando un corpo umano si mette a danzare dobbiamo ammettere che il suo movimento non è solo fisico. Si tratta di un muovere la «carne». Ogni più piccola movenza del danzatore mostra le tracce di un corpo che è anche anima, rivelando i segni di un cosmo di gesti possibili, purificati dalla inconsapevolezza. Al punto che, l'affinamento artistico del coreuta è un processo tanto visibile quanto invisibile, tanto esterno quanto interno, in cerca di una cifra espressiva totale per la quale «La danza esige un lavoro infinito»^{xxx}.

Ciò indica che alla danza non appartiene qualsiasi movimento del corpo. Piuttosto, come vuole Raymond Bayer, «il movimento unico, il movimento eletto, quello che liberando l'essenza nasconde delle funzioni, ricompone una mobilità superiore». Il dominio della danza, allora, è «il "fiore del movimento"»^{xxxi}. E prova ne è che le creazioni coreografiche ispirate ai gesti quotidiani dell'esistenza li ricollocano in un contesto diverso, che ne schiude un senso straniante, rispetto all'agire abituale^{xxxii}. «La particolarità della danza è trasformare il movimento "utilitario" in movimento "poetico"»^{xxxiii}.

In questa ottica, l'affinità tra la natura 'speciale' della danza e la struttura del corpo messa in luce da Merleau-Ponty implica che il corpo del danzatore sia il più espressivo dei corpi di «carne».

Quello che rivela al meglio che nel corpo c'è senso, portando al massimo grado il suo potere di esprimere. Quello che testimonia, più di tutti, quanto il corpo sia divenuto la ricerca del *passaggio* dall'interno all'esterno e viceversa, secondo un «sistema di equivalenze fra il dentro e il fuori che prescrive all'uno di compiersi nell'altro»^{xxxiv}.

Strutturato su due diverse sfere, le quali non coincidono, ma si *avvolgono* in una natura intrinsecamente mobile e duale che tuttavia racchiude il segreto di una profonda indivisione, il corpo pensato da Merleau-Ponty contiene, insomma, «tutto il potenziale lirico di cui il più piccolo movimento può generare l'impercettibile avvento»^{xxxv}.

Danza e immaginazione

La danza è un'esperienza reale che si offre attraverso un'esperienza immaginaria. Nell'evento coreografico, il danzatore e il testimone, chi agisce e chi fruisce, sono parte di una percezione inconsueta: l'esistenza dell'uomo e la situazione del mondo ricreate dall'immaginazione; vero, grande, potere della danza.

Per seguire questa pista esegetica, la questione essenziale è stabilire il valore dell'esperienza immaginaria. È necessario chiedersi, cioè, se la sua costituzione sia quella di creare, secondo la linea di Jean-Paul Sartre, un *analogon* di qualcosa che non c'è, oppure se l'immaginazione è qualcosa di diverso dal “de-realizzare” il reale. Al fine di tracciare delle coordinate, anche se incomplete, sull'immaginario coreografico, mi sembra interessante proporre il paradigma di Michel Foucault, alternativo a quello sartriano^{xxxvi}.

Secondo Foucault, immaginare non è l'atto di una coscienza che si rivolge alla quasi-realtà dell'immagine. Piuttosto, è un modo per rendere veramente attuali le presenze, non in senso empirico, bensì originario. È una possibilità di oltrepassare l'idea della vita come sorvolo, la considerazione dell'altro come oggetto, l'aspetto razionalizzato del mondo. In altri termini, immaginare è rimontare la china verso i significati primari dell'esistenza, il valore dell'esserci, i luoghi della nostra libertà. Si tratta di un universo da schiudere in seno all'esistente, grazie a un potere di trascenderlo, immaginando in esso, mentre lo percepiamo, piuttosto che su di esso, in sua assenza. L'immaginazione, dunque, è il movimento di una trascendenza che scava il reale e mette «in piena luce la potenza segreta e sorda che è all'opera nelle forme più manifeste della presenza»^{xxxvii}, verso altre rivelazioni del loro darsi.

Questa trascendenza, a mio avviso, anima l'evento coreografico. La trasparenza visiva della danza, la visibilità di corpi in movimento non crea una mimesi della vita, piuttosto, una sua trasfigurazione: sembianze eloquenti dischiudono allo sguardo una dimensione inedita e inattesa. Ma senza produrre una fuga dal mondo, verso un mero fantasticare. Immaginare la danza è vedere un'altra esistenza, altrove, eppure lì, nel mondo che danza. È stare dentro forme che ri-significano la realtà, sia per colui che crea il gesto, sia per colui che ne fruisce, provando sconcerto e meraviglia e, poi, riflessione per un mondo visto attraverso la danza.

Sembra interessante accostare una tale situazione immaginifica all'*utopique* descritta da Michel Bernard^{xxxviii}, un'idea del tutto nuova di utopia, individuata nella capacità dell'arte, innanzitutto dell'arte della danza, di farsi icona di un altro aspetto del mondo, dall'interno di esso. L'utopia, cioè, non è più un modello socio-istituzionale auspicato e a venire, da costruire *fuori* di noi. Secondo Bernard, è ormai necessario declinare l'utopia in *utopique*. Ossia, in quella particolare tonalità che un'azione o uno sguardo assumono, quando riescono a sovvertire la visione costituita

del reale, quando diventano percezione decostruttiva, quando implicano, cioè, un potere immaginario. Vero potere utopico che «abita e anima la danza», «immanente al movimento stesso del danzare»^{xxxix}.

Il discorso fin'ora svolto sottende il processo di revisione delle immagini che ha caratterizzato la riflessione estetica del Novecento, ovvero il superamento della rappresentazione quale semplice riproduzione della realtà. Nell'epoca moderna e contemporanea, lo statuto dell'immagine è stato ripensato secondo un'identità problematica non più inquadrabile nella mimesi o nell'illusione e, in alcuni casi, è stato ridisegnato il valore della capacità immaginaria, fino a metterne in rilievo la portata ontologica. Ciò ha fatto della ricerca artistica una ricerca sull'essere al mondo e sull'essere del mondo.

La tensione allo slancio di un nuovo presente, connessa ai percorsi drammatici della coscienza novecentesca, per l'artista, ha significato rendere percettibile la problematicità del senso, mettere l'arte a contatto con la vita, ma entrando, per così dire, in una sua metafisica *interna*^{xi}. Cercando di dire gli enigmi dell'esistenza, l'artista accoglie un reale trasfigurato dall'immaginazione.

La fenomenologia di Gaston Bachelard ha contribuito significativamente alla rivalutazione dell'immaginario e la *Poétique de la rêverie*^{xli} ci offre lo spunto per l'ipotesi di una *rêverie* della danza.

Secondo Bachelard, l'immaginazione, o meglio, la *rêverie* è un'attività fondamentale della psiche umana. È il momento di un sognare diurno, lo slancio di un «onirismo lucido» in cui è presente un bagliore della nostra coscienza. In altre parole, diventando dei sognatori di *rêverie*, noi non siamo sognatori di notti senza storia e senza avvenire, come nel caso del *rêve*^{xlii}. Diventiamo, piuttosto, gli abitanti di un universo di immagini che ingrandiscono il nostro essere^{xliii}. Queste immagini non sono né tracce di un abisso notturno, né segno di una coloritura della fantasia. Sono, invece, un vero e proprio «luogo ontologico», uno spazio di ampliamento interiore. Grazie a esse, l'anima si accresce di *nuovo*, perché in sé crea qualcosa che prima non c'era, giungendo, in particolari condizioni, nelle profondità di una «*rêverie* cosmica», nella quale l'anima entra in contatto con il movimento stesso della materia. Il sognatore attivo incontra qualcosa che non aveva ancora percepito: lo stupore delle cose, la bellezza del mondo, la voce dell'universo. «Sognando l'universo, *si parte* sempre, *si abita altrove*»^{xliv}. È questo il potere della *rêverie*, di un'immaginazione dischiusa all'onirico nel cuore della veglia.

La medesima tensione è nel danzatore che riscopre il mondo e l'uomo, testimoniando un trascendimento possibile nel cuore stesso delle cose. Chi danza dilata il sentimento di esistere, poiché rivela la capacità di *ex-sistere*, di stare fuori dalla successione causale degli eventi, lì dove, per la coscienza, si dischiude, appunto, un potere poetico. Entrare nella danza è fare esperienza di un altro volto delle cose, di un mondo trasformato in visioni di possibili nessi tra noi e gli altri. È fare esperienza di una «poesia del corpo [che] amplifica questo rapporto di dialogo, nel quale colui che agisce e colui che fruisce, più che altrove, si incontrano nel tempo e nello spazio»^{xlv}.

Attraverso spazio e tempo

Per mezzo di visioni nude che lasciano vedere attraverso, la danza istituisce uno spazio-tempo sottile da cui si vede oltre il limite dello sguardo. Con i propri segni mobili, il danzatore ricrea l'esistente, perché è capace di compiere gesti in cui si fa visibile una forza di oltrepassamento: la capacità del corpo di far esistere un altro *spazio* e un altro *tempo*.

Un tale punto di vista è stato espresso in modo chiaro ne *L'âme et la danse*, il celeberrimo dialogo di Paul Valéry^{xlvi} che, all'inizio del secolo XX, ha profondamente innovato il pensiero della danza^{xlvii}. In questo scritto, l'arte del movimento è vista come un fuoco che «schiaccia e calpesta ciò che è reale»^{xlviii}, arrivando a rappresentare il più grande tentativo di uno spazio-tempo eterogeneo al reale puro, cioè, all'indifferenza in cui scivola la realtà, quando l'uomo si fa osservatore freddo della vita. Con azioni trasfigurate e trasfiguranti, il danzatore, la danzatrice, costruisce, secondo Valéry, l'esatto contrario di ciò che genera la *noia di vivere*^{xlivx}: stato di una «noia perfetta», causata non da qualcosa di preciso, ma dallo spettacolo delle cose ridotte a ciò che sono, soltanto a ciò che sono.

In una tale ottica, considerare ciò che la danza crea vuol dire ammettere un'estensione che nega la realtà pura e semplice. Vuol dire riconoscere in quest'arte una capacità di trascendimento, una tensione all'oltre che non si fa *oltre* lo spazio e il tempo. Ciò equivarrebbe, infatti, a presupporre un dualismo. L'idea, invece, è che la danza 'ricostruisca' il reale, fluidifichi le articolazioni della visibilità, giungendo nelle zone mobili dell'essere, lì dove, in filigrana, appaiono sembianze di mondi in cui balena l'invisibile.

La danza contemporanea è un'arte 'sprovvista' perché si serve solo della materia di sé¹. Tuttavia, di questa materia ordinaria essa fa un uso straordinario: i gesti umani possono 'dire' quello che non si è ancora sentito, comporre ciò che non si è ancora visto. Come un immenso corpo trasparente che manifesta un di più^{li}, rispetto all'essere lì in quel momento, che testimonia un altrove, scavato nel qui.

Ma se ciò può avvenire, è perché l'arte della danza ci dà l'occasione di afferrare corpo e movimento secondo una forza d'esserci più che visibile^{lii}. E questo le consente di superare l'ordinario, di dirigersi verso un'ulteriorità, di far intravedere, insomma, un altro spazio e un altro tempo. Per chi ne vive la visione, si tratta di una condizione speciale in cui si sospendono le coordinate abituali dell'esistenza e si entra nella dimensione di un'esperienza non più comune.

In un passo di *Teoria estetica*, Theodor Wiesengrund Adorno sostiene che le vere opere d'arte sono quelle abitate dal sentimento e dalla «spinta a uscire fuori di sé, quasi per tirare il fiato»^{liii}. L'arte della danza, potremmo dire, è opera in un tal senso. Essa è gesto dell'*uscire fuori*, nella misura in cui esprime la condizione umana, al di là delle categorie pratiche dell'esperienza, nella misura in cui sospende il principio egoistico dell'autoconservazione, diventando una "provocazione" etica. Il suo movimento è carico di risvolti 'antipragmatici', non obbedisce alle leggi della sopravvivenza.

Come ricorda Valéry, in un altro fondamentale scritto sulla danza^{liv}, l'uomo non ha bisogno solo di sopravvivere. Egli è un «animale singolare» che attribuisce valore al proprio esistere, investendo in cose praticamente inutili la sua eccedenza vitale^{lv}. «I nostri pensieri, i più profondi, sono anche i più indifferenti alla nostra conservazione e, in un certo qual modo, futili rispetto a essa»^{lvi}. È per questo che l'essere umano, continua Valéry, ha costruito un cosmo dell'inutile, di cui avrebbe potuto fare a meno, se avesse vissuto solo in vista delle necessità pratiche. Ed è riuscito, addirittura, a conferire legittimità a un tale mondo. Infatti, «L'arte, come la scienza, ciascuna secondo la propria strada, tendono a proporre l'utile attraverso l'inutile, il necessario attraverso l'arbitrario»^{lvii}.

La danza è sovrana di questa metamorfosi, di questa discontinuità nello scorrere lineare dei giorni e delle ore. E, in quanto tale, è un'estasi: possibilità di *ex-sistere*, di stare fuori, di bucare la prassi.

Non si tratta di fare della danza un mondo a parte e metafisico. Al contrario, pensare la danza come tensione all'oltre è fare una metafisica^{lvi} di questo mondo e di questa vita: altrove dentro la carne, mistero della presenza, invisibile di questo visibile. Tale vuol essere il suo insegnamento. Qualcosa in cui diventa possibile l'impossibile^{lvii}. Quasi la testimonianza di un non umano, nel cuore dell'umano, tuttavia, simile, direbbe Gianni Carchia, a un'estraneità che conduce all'interiorità e porta al vero sé^{lviii}.

Si comprende, allora, l'intenzione di una tale lettura della danza: non l'ipotesi di una trascendenza come totale aldilà dell'uomo, bensì un recupero della trascendenza come possibilità etica per l'uomo. Possibilità, cioè, di rimettere in discussione le categorie che riducono l'umano a "vita biologica", a istinto di conservazione, a logica dell'accumulazione e della mercificazione. Insomma, chi potrebbe vedere nella danza «la nostra quotidiana vita mortale?»^{lix}.

Indubbiamente, lo spessore meditativo che percorre l'opera d'arte del XX e del XXI secolo le conferisce un carattere filosofico. La danza, come tutta l'arte contemporanea, è diventata un qualcosa che dà da pensare^{lx}. A partire da questo assunto, è interessante soffermarsi su un elemento che essa offre alla riflessione comune: il nesso tra materia e forma, cioè, tra corpo, gesto e movimento. Un tema il cui ripensamento apre la possibilità di entrare nel valore della visione coreutica attraverso un significativo slittamento del tempo sullo spazio.

Nella danza, gesto e movimento aderiscono perfettamente alla realtà corporea. La forma, cioè, fa tutt'uno con la materia. Non è un principio che fissa e staticizza. Al contrario, è elemento soggetto al tempo e al divenire, un qualcosa di connesso alla mobilità e alla temporalità^{lxi} e, dunque, a una bellezza che passa senza mai reificarsi in una figura statica. Il gesto è il motore interno del corpo. La forma non si aggiunge alla materia, ma la penetra. In altre parole, gesto e movimento sono forma carnale o, potremmo dire, *forma temporale* carica di potenza immaginaria^{lxii}. Questo sembra suggerire l'arte coreutica. Per comprendere fino in fondo il suo valore, dovremmo quasi immaginare il visibile liquefarsi nell'invisibile, lo spazio nel tempo. Perché le linee danzano, senza simulare l'aspetto esteriore delle cose. Perché la danzatrice e il danzatore non si muovono in uno spazio oggettivo, ma sono pupille su un mondo sommerso nei loro corpi. Infine, perché lo spazio vivente di questi corpi si fa, potremmo dire, chiaroveggenza del tempo. «La danza non è dopo tutto – dice Valéry – che una forma del Tempo, non è che la creazione di una specie di tempo, o di un tempo di un genere completamente distinto e singolare»^{lxiii}.

L'unicità della danza risiede nell'esperienza di quest'altro tempo che essa offre al nostro sentire^{lxiv}. Ma di quale tempo si tratta? Sovente, esso è colto e risolto nell'idea di un presente destinato a consumarsi, senza mai rimanere. In ragione di ciò, si trova a essere considerato negativamente poiché paragonato, in qualche modo, al primato metafisico dell'*invariabile*, denunciato da Adorno, sulla scia di Nietzsche, in seno alla filosofia occidentale. Secondo questo primato, ciò che permane ha più valore di ciò che passa^{lxv}: il movimento della danza tocca l'apice e poi si cancella per lasciar esistere un'altra successione, mentre il gesto tenta di trattenere la durata appena trascorsa, senza riuscirci. Questa contingenza, tuttavia, non è segno di un tempo futile. La danza, in realtà, mostra un altro aspetto della scomparsa temporale: un altrove che non sta in ciò che perdura, ma in ciò che è fugace. Simile a un'istantaneità, che ha qualcosa di eterno. A un istante carico di memoria. A un «effimero che ci dà una lezione di eternità»^{lxvi}.

La danza è un istante che si rivela. È qui la sua ulteriorità, nell'attimo, cioè, che si rivela carico di eterno movimento. *Eterno e movimento*: due infinitudini annodate dalla leggerezza di un *passaggio*. In questo senso, sembrerebbe possibile accostare l'istante della danza all'istante della

poesia, di cui parla Bachelard: «L'istante poetico è, dunque, necessariamente complesso [...] è una relazione armonica di due contrari»^{lxi}.

L'arte della danza ci costringe a rivalutare la dimensione passeggera, la perdita, il dissolvimento, a guardarli da un punto di vista diverso, non come momenti inconsistenti, incapaci di durare e permanere, ma come elementi riscattati dalla banalità. La danza, cioè, non vi soccombe, né li nega, bensì li ricolloca, trovando loro un senso nell'esistenza dell'uomo, che il corpo danzante riassume in un tempo non più successivo, bensì metaforico, chiasmatico, *oxymore*^{lxx}, in un tempo che Merleau-Ponty chiamerebbe «verticale»^{lxxi}: il tempo del movimento e della quiete, della vita e della morte, del visibile e dell'invisibile. Tempo della profondità e dello spessore dell'essere, in cui non siamo messi nella necessità di dover scegliere. La danza è espressione di antidualismo: corpo e anima, fuggevolezza ed eternità, terrestrità e sacralità sono i margini in cui essa si dilata.

L'invisibile

La danza è un'arte che esce dalla visibilità degli oggetti ed entra in quella dei corpi: carne 'lavorata' di immaginario, che mostra l'enigma della visibilità.

Un qui, in cui si scava un di più. Un corpo spinto ad "andare più lontano". Un aldilà che, però, non oltrepassa la carne in una sublimazione ideale. Piuttosto, la espande nel potere di esprimere e la esprime nella tensione a rivelare un ulteriore. Questa è la danza. Qualcosa di cui si dà autentica comprensione nell'ottica di una trascendenza immanente al gesto. La coreutica contemporanea, in altri termini, non si giustifica in un «retro mondo», «al di là dell'uomo»^{lxxii}. È un'arte che ha qualcosa della nostra finitezza, della quale, tuttavia, scava il confine, dilata la tensione, indicando mondi vicini, eppure irraggiungibili, universi possibili, visibili e invisibili, «di cui solo il gesto umano potrebbe sfiorare la parete incerta»^{lxxiii}.

Un evento coreografico è una maniera singolare di declinare l'esistente. È una visibilità particolare, che si installa nella immensa visibilità del mondo, di cui fa parte come un segno del visibile, pur se priva della consistenza dell'oggetto. Eppure, di questo visibile, lo si è detto, la danza non mima il darsi esteriore, l'involucro delle abitudini. Corpo e movimento, sono un progetto di esistenza altra. Un tentativo di vedere la condizione umana muoversi nella frangia misteriosa che anima il fondo delle cose. Un modo per far apparire un invisibile, grazie all'essere che danza^{lxxiv}. Tutto ciò decostruisce la visibilità frontale e rivela il rovescio del visibile.

In proposito, è d'aiuto la meditazione dell'ultimo Merleau-Ponty impegnato a descrivere una "visibilità seconda" in cui gli orizzonti esterni, «che tutti conoscono», passano dentro «tenebre dense di visibilità»^{lxxv}, negli spazi «verticali» delle più segrete dimensioni del mondo, nelle pieghe della presenza. In altre parole, si tratta della visibilità dell'invisibile, lì dove l'invisibile è una forma del tutto nuova di ontologia in cui ciò che non si vede «non è il *contrario*» di ciò che si vede, una sua debolezza, bensì la «contropartita segreta»^{lxxvi}.

Analogamente, l'invisibile della danza non è il segno di una realtà dimidiata, ma il senso di una corporeità dotata di una metafisica interna. In un'opera d'arte e, *a fortiori*, nel movimento danzato, sottolinea Louppe, il passaggio dal visibile all'invisibile è qualcosa di essenziale. «Qui è il miracolo e la sfida della creazione coreografica: tirare dei fili dall'invisibile», [...] «fare esistere le immagini invisibili»^{lxxvii}.

La relazione tra l'invisibile e la danza non consiste nel tentativo di smaterializzare quest'arte^{lxxviii} in un'astrazione. Riguarda, viceversa, una peculiarità della coreutica contemporanea. Quella,

cioè, di mostrare come il corpo incarna un'esperienza che fa esplodere la nostra finitezza^{lxxix}, nel senso che ne trascende il confine visibile.

Probabilmente, però, questo discorso non esaurisce la questione. E alla fine di queste riflessioni ci sarebbe bisogno, in via di ipotesi, di passare a una 'meta-corporeità dell'invisibile'. Ci sarebbe bisogno di considerare l'invisibile *dopo* l'espressione del corpo.

Per un tale obiettivo, cioè, comprendere fin dove si spinge il processo visivo della danza, potrebbe essere interessante considerare l'invisibile come un'assenza che *conta*, in quanto «la lacuna che segna il suo posto è uno dei punti di passaggio del "mondo"»^{lxxx}.

È fuori dubbio che, diversamente dalle altre arti, un'opera coreografica si sottrae, per sua stessa natura, al prodotto estetico che perdura nell'oggetto. L'istantaneità della danza, la sua mappatura in costante movimento^{lxxxi}, connessa alla condizione di uno stato transitorio, si pone «come resistenza all'economia di un'immagine arrestata»^{lxxxii}, dunque, reificata e reificabile. La danza sta nel regime della sottrazione. È come un eterno sacrificio della accumulazione, un atto di piccola morte cui sottopone ogni gesto. Essa è una sorta di "finalità senza scopo". Va ovunque, ma non giunge in nessun luogo. E così facendo non si ferma per potersi accumulare.

Della danza non resta nulla di materiale. Essa offre visioni nude che lasciano vedere attraverso. Mondi visibili, lavorati e scavati da un immaginario che fa affiorare l'invisibile: ecco cosa resta. La sua visibilità è destinata necessariamente a passare, tuttavia, il suo invisibile «è *qui*, senza essere *oggetto*, è la trascendenza pura, senza maschera ontica»^{lxxxiii}.

Ciò vuol dire che l'invisibile che la danza fa vedere non svanisce lì dove termina l'esistenza percettibile di gesto e movimento; esso continua nel 'vuoto' che lascia. Un vuoto che «conta», in quanto custodisce la traccia di un passaggio inscritto, per sempre, in ciò che rimane, oltre l'attimo visibile.

È evidente che questo discorso richiederebbe di comprendere più a fondo la differenza tra l'invisibile generato dal corpo e quello che resta quando la trama della visibilità sia venuta meno. Si tratta di un tema per un'ulteriore indagine, ma, prima di tutto, costituisce la possibilità di mantenere aperta e problematica la prospettiva sulla danza, alla luce di una riflessione che provi a esprimere l'altro lato della sua pura manifestazione spettacolare.

ⁱ Sulla relazione tra danza e pensiero, cf l'importante saggio di Alain Badiou, *La danse comme métaphore de la pensée*, in *Danse et pensée*, Germ, Sammeron 1993, pp. 11-22.

ⁱⁱ Laurance Louppe, storica della danza, critico d'arte e scrittrice, a questo proposito sostiene che la storia della coreutica moderna «si confonde con quella del nostro secolo. Non solo da un punto di vista cronologico: la danza ha condiviso le correnti, le domande, i disastri». L. LOUPPE, *Poétique de la danse contemporaine*, Contredanse, Bruxelles 2004³, p. 44.

ⁱⁱⁱ Cf B. ELIA (ed.), *Filosofia della danza*, Il melograno, Genova 1992. Mette conto segnalare che, nel clima di rilassatezza morale *fin de siècle*, alla figura della ballerina vengono attribuite connotazioni negative. Cf G. DUCREY, *Corps et graphies: poétique de la danse et de la danseuse a la fin du XIX siècle*, Champion, Paris 1996.

^{iv} La categoria *nuova danza* è qui utilizzata in modo più ampio dell'etichetta che la colloca storicamente tra la seconda metà degli anni Ottanta e i primi anni Novanta.

^v Su questa importante, quanto delicata questione, al centro del dibattito attuale, segnalo il testo di: M. MONNIER et J.-L. NANCY, *Allitérations. Conversations sur la danse*, Editions Galilée, Paris 2005.

^{vi} Cf L. LOUPPE, *Poétique de...*, cit., pp. 25-26.

^{vii} A questo proposito, è interessante notare come Valéry, nella celebre conferenza del 1936, ammetta l'esistenza di una *distanza* tra le gambe e la testa, tra il corpo e la mente, in altri termini, tra la danza e la filosofia. Far intervenire la seconda per parlare della prima è, secondo l'autore, in questo punto del testo, il solo modo per dire ciò che non si sa fare. Tuttavia, occorre rimarcare che il suddetto testo, insieme a quello del 1921, che influenzò molto R. M. Rilke, apportò un contributo estremamente significativo al rinnovamento della danza, considerata da Valéry come pensiero di una "idea nascente", in grado di rispondere alla fredda ragione. Cf P. VALÉRY, «Filosofia della danza», in B. ELIA (ed.), *Filosofia della danza*, cit., pp. 74-75; [«Philosophie de la danse», in *Œuvres*, Gallimard, Paris 1957-1960]. Cf ID., «L'anima e la danza», tr. it. di V. Sereni, in *Tre dialoghi*, Einaudi, Torino 1990; [«L'âme et la danse», in *Œuvres*, vol. II, J. Hytier (ed.), Gallimard, Paris 1960].

^{viii} Il punto di vista di chi scrive è quello di danzatrice e coreografa, impegnata in questa professione.

^{ix} Tra il 1958 e il 1960, Merleau-Ponty scriveva che «da 100 anni c'è un pensiero fondamentale che non è sempre filosofia "esplicita"». [M. MERLEAU-PONTY, *È possibile oggi la filosofia? Lezioni al Collège de France 1958-1959 e 1960-1961*, M. CARBONE, (ed.), tr. it. di F. Paracchini e A. Pinotti, Raffaello Cortina, Milano 2003, p. 149]; [*Notes de cours 1959-1961*, s. MÉNASÉ (ed), Préface de C. Lefort, Gallimard, Paris 1996]. [corsivo mio] In questo pensiero fondamentale l'autore individua le ricerche dell'arte e della letteratura moderne, le scoperte della psicoanalisi e tutte quelle manifestazioni di una filosofia "non ufficiale" che sono tracce di una tendenziale ripresa da contrapporre allo stato di "decadenza" e di "crisi" della cultura ufficiale.

^x I momenti della complessa tematica della *non filosofia*, sia come stato di crisi del pensiero, sia come suo possibile superamento, si trovano, oltre che nel corso precedentemente citato, anche in quello intitolato *Filosofia e non filosofia dopo Hegel*, in ID., *Linguaggio, storia, natura. Corsi al Collège de France, 1952-1961*, tr. it. di M. Carbone, Bompiani, Milano 1995, [ora in *Notes de cours 1959-1961*, cit.]. Per una prospettiva intorno al diverso uso del concetto di *non filosofia* nei contesti della riflessione merleau-pontiana, segnalo l'importante scritto di M. CARBONE, *Alla ricerca dell'a-filosofia. Merleau-Ponty e la Einleitung alla Phänomenologie des Geist*, in *Negli specchi dell'essere. Saggi sulla filosofia di Merleau-Ponty*, M. CARBONE e C. FONTANA, (edd.) He-stia, Cernusco Lombardone 1993, pp. 211-235. Mi soffermerò in modo più diffuso su Merleau-Ponty nel corso dello scritto.

^{xi} È bene precisare, però, che la multiforme galassia stilistica della coreografia contemporanea è presente sullo sfondo, quale imprescindibile conoscenza del cammino della danza, fino alla sua attuale e complessa fenomenologia espressiva.

^{xii} Si tratta di un motivo di cui si sente parlare nell'ermeneutica della danza contemporanea, di cui si evoca la presenza, ma che, tuttavia, sembra non trovare lo spazio di un preciso tema di riflessione. A ogni modo, i precedenti teorici di questa tematica possono essere considerati il pensiero di R. M. Rilke e di P. Valéry. Cf C. SANDRIN, «La metafora della danza in Rilke e Valéry», *Rivista d'estetica*, 40-41 (1993), pp. 162-186.

^{xiii} Ricostruendo il processo storico in cui l'affermarsi della cultura cristiana ha portato la danza, pur se lentamente e con posizioni alterne, a uscire dal territorio del sacro, Fabrizio Andreella fa osservare che: «Il lavoro sulla danza della cultura ecclesiastica è soprattutto un lavoro sul corpo, per chiuderne i fori, organici e semantici, tagliarne le protuberanze, costruire attorno a esso uno spazio controllato da cui non è lecito, né possibile, uscire». F. ANDREELLA, *Il corpo sospeso: la danza tra codici e simboli all'inizio della modernità*, Il cardo, Venezia 1994, p. 26. Sul tema del sacro, cf anche J. BONNET, *Histoire generale de la danse sacrée et profane*, Forni stampa, Bologna 1972; R. TORNIAI, *La danza sacra*, Edizioni Paoline, Roma 1951, E. DE MIRANDA, *Il corpo territorio del sacro*, Ancora, Milano 2000. Su questo tema, mette conto segnalare il lavoro di Clara Sinibaldi, danzatrice e studiosa del rapporto tra danza e sacro. L'autrice pone l'accento sul «profondo ripensamento del rapporto tra arte e liturgia», avviato dal Concilio Ecumenico Vaticano II. A partire da questo significativo evento, secondo Sinibaldi, «sono da segnalare alcune interessanti iniziative promozionali a favore delle arti, e in particolare della danza (sacra e liturgica), che testimoniano il lento processo di avvicinamento tra Chiesa e arte contemporanea». C. SINIBALDI, «Danzare nello Spirito. La danza sacra contemporanea: fatti e problemi degli ultimi trent'anni», *Studi Storici e Religiosi*, 2 (1997), pp. 195-196.

^{xiv} A questo proposito, Louppe fa notare che «L'inquietudine di vedere la corporeità, con i propri saperi, la propria poetica, sottomessi a una visione meccanica o puramente biologica [...] è indubbiamente ciò che ha condotto un'ala del pensiero della danza a [...] liberare il sé-corpo da ogni dipendenza causalista. Questa ricerca non ha smesso di assillare la modernità della danza». L. LOUPPE, *Poétique de ...*, cit., p. 77.

^{xv} Al riguardo, la bibliografia è veramente ricca ed estesa. Mi limito a segnalare i contributi di: J. SASPORTES, *La scoperta del corpo. Percorsi della danza nel Novecento*, De Donato, Bari, Roma 1988; P. G. CARIZZONI – A. GHILDARDOTTI, (edd.), *Isadora Duncan, Pina Bausch: danza dell'anima, liberazione del corpo*, Skira, Milano 2006; E. CERVELLATI, *Theophile Gautier e la danza: la rivelazione del corpo nel balletto del XIX secolo*, CLUEB, Bologna 2007; O. DI TONDO, *Il linguaggio del corpo: storia della danza*, Loescher, Torino 1990; E. CASINI-ROPA, *La danza e l'agit-prop: i teatri-non-teatrali nella cultura tedesca del primo Novecento*, Il Mulino, Bologna 1988.

^{xvi} I. DUNCAN, «La danza del futuro», conferenza tenuta a Berlino nel 1903, in *Lettere dalla danza*, La casa Usher, Firenze-Milano 1980, p. 29; [*The art of the dance*, Theatre Arts Books, New York 1969].

^{xvii} Per quanto riguarda M. Nègre (1943), rimando al suo: M. NÈGRE, *Danzerò per te*, tr. it. di M. Frati, Edizioni Paoline, Roma 1985; [*Je danserai pour toi*. Récit de M. Cool, Desclée de Brouwer, Paris 1984] e al più recente: EAD., *Choix et secrets d'une vie*, Atlantica, Biarritz 2005. Quella della Nègre è l'esperienza di una singolare vocazione: *étoile* dell'Opéra de Paris e prima danzatrice a essere «*vierge consacrée*» dalla Chiesa cattolica. Ha interrotto la carriera artistica per entrare nell'ordine del Carmelo di Limoges, in seguito, tuttavia, abbandonato per l'intima necessità di una vocazione in cui trovasse pieno spazio la pratica di fede e di preghiera attraverso la danza. Per ciò che concerne C. Golovine (1950), segnalo gli scritti di Sinibaldi. In particolare: C. SINIBALDI, «Danza sacra in occidente?», in *Rivista liturgica*, 85 (1998), pp. 391-402, che contiene stralci del diario personale di questa eminente rappresentante della danza sacra e spirituale, incaricata dal vescovo di Avignone di «sviluppare il senso della bellezza nella liturgia e nell'arte della danza»; cf anche: EAD., «Il corpo spirituale. Sulle tracce della danza sacra contemporanea», *Teatro e Storia*, 19 (1997), pp. 131-159; EAD., «Danzare nello Spirito», cit.

^{xviii} Collocato storicamente nel vasto moto di ripensamento dell'arte del movimento nel Novecento, il fenomeno di ripresa della prassi liturgico-sacrale della danza è un tema al centro di numerose ricerche contemporanee che vanno dalla filosofia, all'antropologia, dalla teologia, alla storia della danza. Tra i lavori italiani, segnalo quelli di Sinibaldi che pone il problema del fondamento epistemico di una danza liturgica, spazio di contatto con la divinità. A suo avviso, questo fondamento risulta da un approccio multidisciplinare: «La danza sacra è un'arte lastricata di questioni da trattare con apporti interdisciplinari (fenomenologia delle religioni, sociologia delle religioni, teologia, mistica, filosofia del linguaggio, scienze della comunicazione, liturgia, storia della Chiesa, storia della danza, antropologia) per una fondazione epistemica di una pratica essenzialmente incentrata sulla corporeità in relazione all'Assoluto». EAD., «Danza sacra in occidente?», cit., p. 393.

^{xix} Basti, per questo, rammentare uno stralcio del diario personale di Golovine: «"Il sacro implica la materialità del corpo. La danza sacra si fa con i piedi per terra" [...] "il gesto per essere sacro deve scaturire dall'unità di corpo e anima"». Si tratta di una citazione tratta da: C. SINIBALDI, «Danza sacra in occidente?», cit., p. 397, studiosa in possesso del suddetto diario.

^{xx} Cf L. LOUPPE, *Poétique de ...*, cit., pp. 44 e 46.

^{xxi} Per una griglia interpretativa sulle varie idee di corpo create dai più autorevoli coreografi americani della modernità, cf S. L. FOSTER, *Reading dancing, Bodies and Subjects in Contemporary American Dance*, University of California, Los Angeles 1986.

- ^{xxii} Al riguardo, risultano indicative le parole di Saburo Teshigawara che, tra gli elementi della propria poetica, annovera l'immaginazione del vuoto: «Occorre il vuoto per trasformare il corpo. [...] Voglio danzare me stesso, portare il corpo al di là del corpo». Cf E. GUZZO VACCARINO, (ed.), «Danzare la luce. Conversazioni con Saburo Teshigawara», in *Danze di luce*, Skira, Milano 2003, p. 102. Teshigawara è un artista contemporaneo giapponese. Oltre a essere coreografo e danzatore, ha studiato scultura, è fotografo, video maker e regista.
- ^{xxiii} J. G. DAVIES, *Liturgical dance. An historical, theological and practical Handbook*, citato in: C. SINIBALDI, «Essere e danza: il concetto fenomenologico e mistico in Paul Valéry», in *Annali di Studi Religiosi*, EDB, Bologna 2000, p. 172.
- ^{xxiv} Cf L. LOUPPE, *Poétique de...*, cit., p. 13.
- ^{xxv} A questo proposito, faccio notare, per esattezza, che i pochi riferimenti di Merleau-Ponty alla danza si trovano nell'opera del 1945. Si tratta di brani in cui il movimento della danza viene associato alle *abitudini motorie* del corpo. Cf M. MERLEAU-PONTY, *Fenomenologia della percezione*, tr. it. di A. Bonomi, Il Saggiatore, Milano 1965, pp. 198 e 202; [*Phénoménologie de la perception*, Gallimard, Paris 1945].
- ^{xxvi} Attualmente, la fenomenologia merleau-pontiana è oggetto di studio, oltre che da parte di filosofi e storici della danza, anche da parte di coreografi e performer impegnati a sperimentare la connessione tra la danza e gli spazi virtuali. Rinvio il lettore interessato ai lavori di: M. BERNARD, «Sens et fiction, ou les effets étranges de trois chiasmes sensoriels», in *Nouvelle de Danse*, 17 (1993), ripreso in *De la création chorégraphique*, Centre national de la danse, Pantin 2000; S. KOZEL, «La création de l'espace: expériences d'un corps virtuel», in *Nouvelle de Danse*, 40-41 (1999), pp. 128-143. Segnalo, inoltre, il lavoro di Vera Maletic che ha comparato la tecnica del famoso coreografo e ricercatore tedesco di adozione Rudolf Laban a tre rappresentanti della fenomenologia: Straus, Buytendijck, Merleau-Ponty, cf V. MALETIC, *Body, space, expression*, La Haye, Mouton De Gruyter 1980.
- ^{xxvii} Dovendo, per motivi di chiarezza metodologica e di opportunità narrativa, limitare all'essenziale la trattazione dell'autore, indico qui di seguito le fonti principali che sostengono il mio discorso: M. MERLEAU-PONTY, *Linguaggio, storia, natura. Corsi al Collège de France, 1952-1961*, cit.; ID., *La Natura. Lezioni al Collège de France 1956-1960*, M. CARBONE (ed.), tr. it. di M. Mazzocut-Mis e F. Sossi, Raffaello Cortina, Milano 1996, [*La nature. Notes. Cours du Collège de France*, D. SÉGLARD (ed.), Ed. du Seuil, Paris 1995]; ID., *Il visibile e l'invisibile*, M. CARBONE (ed.), Bompiani, Milano 1992, p. 242, [*Le visible et l'invisible*, C. LEFORT (ed.), Gallimard, Paris 1964]; *L'occhio e lo Spirito*, tr. it. di A. Sordini, Se, Milano 1989, [*L'Œil et l'Esprit*, Gallimard, Paris 1964].
- ^{xxviii} Cf M. MERLEAU-PONTY, *Il visibile e ...*, cit., in particolare, pp. 147-170.
- ^{xxix} In un tale orizzonte, risulta di particolare interesse il testo che Mauro Carbone ha scritto con David Michael Levin. In questa sede, attraversando le diverse letture della "carne" che, dopo Merleau-Ponty, sono state offerte dal pensiero filosofico, Carbone entra nel dibattito contemporaneo per seguire gli esiti estetici ed etici più attuali in cui può essere declinata la nozione di "carne". Cf M. CARBONE, D. M. LEVIN, *La carne e la voce. In dialogo tra estetica ed etica*, Mimesis, Milano 2003.
- ^{xxx} Cf L. LOUPPE, *Poétique de...*, cit., p. 61.
- ^{xxxi} R. BAYER, *L'esthétique de la grâce*, Félix Alcan, Paris 1933, pp. 213-214.
- ^{xxxii} Cf A. SENATORE, «Il teatro di danza di Anne Teresa De Keersmaeker: pluralità dei linguaggi e *minima eloquentia*», in *Comunicazioni sociali*, 4 (1999), p. 423.
- ^{xxxiii} J. CHALLET-HAAS, *Avant-Propos*, a R. LABAN, *La danse moderne éducative*, Editions complexe, Paris 2003, p. 8.
- ^{xxxiv} M. MERLEAU-PONTY, *Linguaggio, ...*, cit., p. 128.
- ^{xxxv} L. LOUPPE, *Poétique de...*, cit., p. 63.
- ^{xxxvi} Cf M. FOUCAULT, *Introduzione* a L. BINSWANGER, *Sogno ed esistenza*, tr. it. dal francese di L. Corradini, Se, Milano 1993; [*Le rêve et l'existence*, Gallimard, Paris 1993].
- ^{xxxvii} *Ib.*, p. 77.
- ^{xxxviii} Cf M. BERNARD, «Des utopies à l'utopique ou quelques réflexions désabusées sur l'art du temps», in I. GINOT, (ed.), *Danse et utopie*, Publication du Département danse – Université Paris 8, L'Harmattan, Paris 1999, pp. 15-39.
- ^{xxxix} *Ib.*, p. 24. Tuttavia, nella sua analisi, Bernard sottolinea la mancanza di una piena consapevolezza da parte degli artisti che, talvolta, fanno del potere intrinsecamente utopico della danza un semplice tema di ispirazione.
- ^{xl} Cf M. MERLEAU-PONTY, *Il metafisico nell'uomo*, in *Senso e non senso*, tr. it. di P. Caruso, Il Saggiatore, Milano 1962¹; [*Le métaphisique dans l'homme*, in *Sens et non-sens*, Gallimard, Paris 1996²].
- ^{xli} G. BACHELARD, *La poetica della rêverie*, tr. it. di G. Silvestri Stevan, Dedalo, Bari 1999; [*La poétique de la rêverie*, Puf, Paris 1993³].
- ^{xlii} Si tratta della differenza abissale che, secondo Bachelard, esiste tra *rêve* e *rêverie*. In particolare, cf *ib.*, il capitolo "Il cogito di un sognatore", pp. 157-184.
- ^{xliiii} Cf *ib.*, "Introduzione", pp. 7-34 e il capitolo "Rêverie e cosmo", pp. 187-227.
- ^{xliiv} *Ib.*, p. 191.
- ^{xlv} Cf L. LOUPPE, *Poétique de...*, cit., p. 20. Per quanto concerne la relazione tra la danza e la poesia, è nota la considerazione di Stéphane Mallarmé sulla danzatrice, quale *scrittura* del corpo: «la danzatrice non è una donna che danza, per questi giustapposti motivi che non è una donna, ma una metafora [...] e che lei non danza, suggerendo, per mezzo del prodigio degli scorci o degli slanci, con una scrittura corporale quello per cui ci vorrebbero dei paragrafi in prosa dialogata quanto descrittiva, per esprimere, nella redazione: poema liberato da tutti gli apparecchi dello scriba», S. MALLARMÉ, «Balletti», in B. ELIA (ed.), *Filosofia della danza*, cit., pp. 53-54; [*Ballets*, in *Œuvres*, Paris 1945].
- ^{xlvi} Com'è noto, il dialogo mette in campo personaggi tratti dai dialoghi platonici. Proprio in questo scritto, mi sembra che si possa trovare una traccia del nesso tra danza e immaginazione. Valéry sembra evocare la potenza della *rêverie* per materializzare la visione della danza. Mi riferisco al luogo del dialogo in cui i personaggi, prima di arrivare a definire che cosa sia la danza, vedono quest'ultima *animarsi* davanti ai loro occhi, prender forma su una sorta di scena ideale, di rappresentazione *immaginaria*. L'apparizione delle danzatrici, il «coro alato delle danzatrici insigni», sembra, infatti, essere generato dalla «bocca creatrice» di un Socrate capace di dare vita alle immagini richiamate dalle proprie parole. Cf P. VALÉRY, «L'anima e la danza», cit., pp. 10-11. Si può trovare una sorta di conferma indiretta a questa interpretazione in ciò che sottolinea José Sasportes, lì dove evidenzia che «All'opposto dei suoi compagni, Valéry non ha parlato degli spettacoli reali ai quali ha assistito e questo è già sintomatico del suo rapporto con la danza». J. SASPORTES, *Pensare la danza. Da Mallarmé a Cocteau*, tr. it. di L. Cavalletti e dell'autore, Il Mulino, Bologna 1989, p. 61; [*Pensar la dança. A reflexão estética de Mallarmé a Cocteau*, Imprensa Nacional, Lisboa 1983].

^{xlvii} A proposito dell'impatto arrecato dal famoso scritto di Valéry, Sasportes ne evidenzia la portata dicendo che: «si tratta del primo grande testo sulla danza dall'epoca delle *Lettres* di Noverre, e in un senso contrario a queste ultime: a favore della danza pura, contro la danza, per così dire, "narrativa"». J. SASPORTES, *Pensare la ...*, cit., p. 66.

^{xlviii} P. VALÉRY, «L'anima e la danza», cit., p. 32.

^{xlix} Cf *ib.*, p. 27.

^l Cf L. LOUPPE, *Poétique de ...*, cit., p. 44.

^{li} Su questo aspetto, trovo interessante rinviare al testo di Valéry del 1943. Scritte dopo i due lavori dedicati alla danza, le *Réflexions simples sur le corps* non sono direttamente consacrate alla danza. In esse, l'autore parla dell'esistenza di un "Quarto corpo" per ciascuno di noi, che può essere chiamato sia *Corpo reale*, sia *Corpo immaginario*. Un qualcosa di più misterioso del mio corpo per me, del mio corpo per gli altri e del corpo astratto dei sapienti. Qualcosa che sembra incarnare una dimensione di altra natura. Cf P. VALÉRY, *Réflexions simples sur le corps* (1943) in *Œuvres*, vol. I, pp. 923-931. Sulla relazione tra il quarto corpo e la danza, cf C. SINIBALDI, «Essere e danza: il concetto fenomenologico e mistico in Paul Valéry», cit., pp. 185-186. Per un'interpretazione del "Quarto corpo", come immagine originaria della corporeità, segnalo il volume di E. FRANZINI, *Fenomenologia dell'invisibile*, Raffaello Cortina, Milano 2001, in particolare, pp. 17-19 e pp. 23-26.

^{lii} «Il corpo che danza è presente solamente quando qualcosa di invisibile si fa presente in qualcosa di corporeo». Cf C. SINIBALDI, «Idee per una filosofia della danza», in A. PONTREMOLI (ed.), *Comunicazioni Sociali*, Vita e Pensiero, Milano 1999, p. 391.

^{liii} Cf T. W. ADORNO, *Teoria estetica*, tr. it. di E. De Angelis, Einaudi, Torino 1977, p. 107; [*Ästhetische Theorie*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1974].

^{liv} Cf P. VALÉRY, «Filosofia della danza», cit.

^{lv} Cf *ib.*, p. 73.

^{lvi} *Ib.*

^{lvii} *Ib.*, p. 74.

^{lviii} Per ciò che concerne l'uso di questo termine, mi riferisco in primo luogo all'innovazione semantica offerta da Merleau-Ponty, che usa questa parola secondo l'esigenza moderna di concepire la metafisica non come al di là, bensì come affondamento nelle ambiguità e nei paradossi dell'esistenza. Fare metafisica è scavare la fatticità di un mondo divenuto internamente problematico. Cf M. MERLEAU-PONTY, *Senso e ...*, cit., p. 120. Segnalo, inoltre, l'interessante accezione che Silvano Petrosino conferisce a questo termine, che «non intende rinviare, almeno in prima battuta, ad alcun "al di là", ad alcun "oltre", poiché esso dichiara esplicitamente che il proprio interesse è tutto per quell' "al di qua" che è l'uomo, per quel "qui" assoluto che è ogni singolo uomo». S. PETROSINO, *Piccola metafisica della luce*, Jaca Book, Milano 2004, p. 21.

^{lix} Cf G. T. FECHNER, «Sulla danza», in B. ELIA (ed.), *Filosofia della danza*, cit., pp. 44-45; [«Ueber die Tanz», in *Stapelia mixta*].

^{lx} Cf G. CARCHIA, «Per una filosofia del paesaggio», in *Quaderni di estetica e critica*, 4-5 (1999/2000), Bulzoni, Roma, p. 19. La centralità di una tale questione è evidenziata anche da Gillo Dorfles, lì dove interpreta la danza come espressione che «unica, permette all'uomo di uscire da se stesso e, nel medesimo momento, di creare – col suo stesso corpo – un'opera d'arte». G. DORFLES, «Autonomia della danza», in *aut-aut*, 4 (1951), p. 368.

^{lxi} Cf G. T. FECHNER, «Sulla danza», cit., p. 45.

^{lxii} Su questo tema, cf l'interessante volume di M. CARBONI, *Non vedi niente lì? Sentieri tra arti e filosofie del presente*, Castelvecchi, Roma 2005².

^{lxiii} La danza ricorda, in qualche modo, quanto Bergson dice ne *L'evoluzione creatrice*, e cioè che la forma, nella sua permanenza, in realtà è un segno stesso del movimento, cf H. BERGSON, *L'evoluzione creatrice*, F. POLIDORI (ed.), Raffaello Cortina, Milano 2002; [*L'évolution créatrice*, Alcan, Paris 1907¹].

^{lxiv} La presenza o la preminenza del tempo nel gesto è, secondo Michel Imberty, il motivo per il quale il gesto ha un peculiare potere espressivo. Cf M. IMBERTY, G. MAYA, *Temps, geste et musicalité*, L'Harmattan, Paris 2007.

^{lxv} Cf P. VALÉRY, «Filosofia della danza», cit., p. 77.

^{lxvi} Il tema della temporalità è specifico oggetto di ricerca di certe coreografie contemporanee. Cf L. LOUPPE, *Poétique de la danse contemporaine. La suite*, Contredanse, Bruxelles 2007, pp. 13-21; Cf anche: G. FONTAINE, *Les danses du temps*, Paris, Centre national de la danse 2004.

^{lxvii} Cf T. W. ADORNO, *Metacritica della teoria della conoscenza. Studi su Husserl e le antinomie della fenomenologia*, Mimesis, Milano 2004.

^{lxviii} Cf G. BACHELARD, *La psicoanalisi del fuoco*, tr. it. di G. Silvestri, Dedalo, Bari 1993, p. 141; [*La psychanalyse du feu*, Gallimard, Paris 1967].

^{lxix} ID., *Istante poetico e istante metafisico*, in *L'intuizione dell'istante*, tr. it. di A. Pellegrino, Dedalo, Bari 1993, p. 116; [«Metaphysique et Poesie», in *Messages*, 2 (1939)].

^{lxx} Cf L. LOUPPE, *Poétique de ... La suite*, cit., p. 17.

^{lxxi} È l'immagine con cui Merleau-Ponty vuole indicare l'universo in cui gli esseri si congiungono, invece di opporsi. La verticalità è definita anche come «quell'ambito pre-spirituale senza il quale nulla è pensabile, nemmeno lo spirito, e in virtù del quale noi possiamo gli uni negli altri e noi stessi in noi stessi», cf M. MERLEAU-PONTY, *Il visibile e ...*, cit., p. 219.

^{lxxii} F. NIETZSCHE, *Così parlò Zarathustra*, tr. it. di M. F. Occhipinti, Oscar Mondadori, Milano 2001; [*Also sprach Zarathustra* (1883-1885), *Nietzsche Werke: kritischer Gesamtausgabe*, G. COLLI e M. MONTINARI (edd.), W. de Gruyter, Berlin 1968].

^{lxxiii} Cf L. LOUPPE, *Poétique de ...*, cit., p. 54.

^{lxxiv} Cf *ib.*, p. 13.

^{lxxv} M. MERLEAU-PONTY, *Il visibile e ...*, cit., p. 164 e ss.

^{lxxvi} Cf *ib.*, p. 230.

^{lxxvii} Cf L. LOUPPE, *Poétique de ...*, cit., pp. 245-246.

^{lxxviii} Cf F. ANDRELLA, «Non disperdere nell'ambiente, ovvero corpi tossici e pensieri riciclabili. Note sul corpo della danza nella cultura tecnologica», in C. MUSCELLI (ed.), *In cerca di danza: riflessioni sulla danza moderna*, Costa & Nolan, Ancona 1999, p. 16.

^{lxxix} Dominique Dupuy parla, infatti, di una «infinité finitude». Cf D. DUPUY, «L'autoportrait en pinces», in *Danza e ricerca*, 0 (2009), vol. 1, p. 192, <http://danzaericerca.cib.unibo.it> (4/11/2009).

^{lxxx} Cf M. MERLEAU-PONTY, *Il visibile e ...*, cit., p. 241.

^{lxxx}i Cf J. SASPORTES, *La scoperta del corpo*, cit., p. 19.
^{lxxx}ii Cf L. LOUPPE, *Poétique de ...*, cit., p. 334.
^{lxxx}iii Cf M. MERLEAU-PONTY, *Il visibile e ...*, cit., p. 242.