

Università di Roma “La Sapienza”

Dottorato di Ricerca in Filosofia

XXXIII Ciclo

Curriculum A: Teoretico/Estetico

Titolo:

Muoversi, sentire, immaginare.
La danza come esercizio critico della corporeità

Dottoranda:

Simona Donato

Relatori

Prof. Stefano Velotti

Prof.ssa Silvia Berti

Prof. Vito di Bernardi

Sommario

Introduzione	3
Capitolo 1	17
La “piccola danza” quotidiana. L’esperienza del corpo.....	17
Introduzione	17
1.1 Alcune spiegazioni, non filosofiche, della complessità dell’esperienza corporea	20
1.2 Corporeità, spazialità e movimento	26
1.3 Lo “spazio potenziale” e le radici somatiche della creatività.....	33
1.4 La memoria del corpo e l’inconscio corporeo come condizioni di ogni movimento	41
1.5 La memoria, la presenza e l’attenzione nella <i>dance-improvisation</i>	52
1.6 La “piccola danza” della corporeità quotidiana. La <i>Contact Improvisation</i>	55
Capitolo 2.....	63
Danza e risonanza. L’esperienza mimetica del corpo che danza	63
Introduzione	63
2.1 La dimensione ecologica della danza	67
2.2 La dimensione comunitaria o politica della danza.....	81
2.3 La dimensione ritmica dei corpi come isomorfismo tra anima, <i>polis</i> e cosmo	85
2.4 La dimensione cinestetica della mimesis	92
2.5 La disponibilità a vibrare. Le “qualità” del corpo in movimento	101
Capitolo 3.....	113
Movimento immagine tempo. La dimensione simbolico/immaginativa del corpo che danza	113
Introduzione	113
3.1 Movimento, memoria, immagine	115
3.2 I “poteri” del corpo che danza	120
3.3 La danza “estrae” i simboli dal corpo	128
3.4 Danza come metamorfosi. La trasformazione del simbolo e la temporalità dell’immagine	137
3.5 La forma del tempo. Per una lettura temporale e dinamica della danza	153
3.6 " <i>Thinking in movement</i> ". La razionalità cinestetica e la non separazione tra il pensare e il fare.....	162
Capitolo 4.....	166
Anti-corpi, altri corpi: la danza come “esempio” di esercizio critico della corporeità	166
Introduzione	166
4.1 Il "corpo-pensiero". La danza come evento prima del nome	172
4.2 Il "corpo disobbediente". La natura sottrattiva della danza	179
4.3 Il corpo sospeso. L'archeologia del gesto	185
4.4 Il corpo inoperoso. La disattivazione dei dualismi	197
4.5 Corpi politici. La pratica del gesto come esercizio critico	204
4.6 La democrazia del corpo. La pratica consapevole del gesto	214
Riflessioni conclusive	226
Bibliografia.....	234

Introduzione

Questo lavoro è il risultato parziale di circa 25 anni di riflessione filosofica sul corpo e sull'esperienza della danza e di altrettanti, se non di più, di pratica di diverse discipline che mettono il corpo e il movimento al loro centro: prima di tutto la danza, classica e contemporanea, in diverse sue forme, lo yoga, la meditazione, la danzamovimentoterapia, il movimento creativo, la bioenergetica, le artiterapie.

Ho definito il risultato "parziale" in due sensi. Il primo è che il materiale accumulato negli anni, le letture fatte e i temi di riflessioni sono talmente tanti da poter fornire contenuti per più di una tesi. In questo senso, l'opportunità di scrivere, finalmente dopo tanti anni, di questo argomento è stato come arginare un fiume in piena, per questo ho scelto di trattare non analiticamente un solo autore, ma di seguire linee tematiche significative in diversi autori, ritornando spesso su aspetti trattati per riprenderli in una nuova prospettiva, a mostrare, a volte scoprendolo io stessa per la prima volta, che molti di quelli che hanno pensato la danza sono arrivati (quasi) alle stesse conclusioni. Tutti i temi e i pensatori trattati meriterebbero approfondimenti. Alcuni di essi li ho indicati nelle note come spunti che mi riservo di riprendere.

Il secondo senso in cui definisco questa tesi "parziale" è legato all'altra metà della ricerca, quella della pratica del movimento, che non può essere scritta in una tesi, ma di cui questo lavoro reca traccia. Come se una circolarità virtuosa tra teoria e prassi si fosse avviata, quelle che, agli inizi, mi sembravano due ricerche parallele, con alcuni importanti punti di contatto, si sono invece rivelate una sola, e così il diverso modo di pensare la corporeità e il movimento mi ha condotto ad una pratica non più tanto della danza, declinata in una o più tecniche, ma del movimento consapevole, di cui molto ho parlato in questo lavoro, e ha anche portato, benché in questo campo il cammino sia ancora molto lungo e irto di difficoltà, a qualche cambiamento nel modo di insegnare filosofia al liceo, che è stato per anni ed è ancora il mio mestiere principale, e anche, qui in modo più incisivo, nel modo di guidare altri ad esperire il corpo, lo spazio, il tempo nel movimento, in una modalità che definisco, per ora, sulla scia di Maxene Sheets-Johnstone, *thinking in movement*.

Non considero la danza come oggetto di studio, così come non considero il corpo un oggetto di conoscenza. Pur occupandosi di danza e di corpo, questa non è una ricerca di "filosofia della danza" o di "filosofia del corpo", qualsiasi cosa queste espressioni possano significare. Il mio è un

tentativo di concepire la danza, in senso ampio, come una pratica di pensiero, a partire dalla danza e non sulla danza, ma anche quello di trovare le parole per dire un'esperienza ai limiti della dicibilità, pensando soprattutto a chi queste esperienze non le ha mai provate, e, allo stesso tempo, di facilitare l'apertura di uno spazio di riflessione per chi pratica il movimento consapevole e sente che, muovendosi, sta anche pensando. Sono cosciente dunque della difficoltà di mettere in parole quello che da molti è considerato all'opposto del linguaggio verbale (ma su questo, vedremo, si può discutere), ecco perché la dimensione paradossale emerge continuamente.

Questa riflessione si situa, infatti, lì dove la ricerca filosofica si incrocia con la pratica delle discipline corporee. Lo considero un luogo privilegiato a partire dal quale dare forma al modo stesso di concepire la ricerca, la scrittura e il movimento.

Si è trattato, dunque, anche di una questione di metodo, in un processo che coincide con la ricerca stessa, e che è ancora in corso, in vista del rinnovamento e della riconfigurazione della mia *postura* epistemologica, della capacità di *orientamento*, nell'*esplorazione* di un campo che, per me, ancora non ha nome (intendo i termini in corsivo non solo in senso metaforico, naturalmente).

Mi sono domandata, in primo luogo, come fare per comprendere il corpo senza correre il rischio di convertirlo (di nuovo) in oggetto (di studio, di disprezzo o di culto) o strumento (dell'azione, della manipolazione socio-politica, di una tecnica coreutica astratta), e come affrontare la danza senza entrare nella specializzazione dei - peraltro utili e pregevolissimi - studi di storia e critica della danza, che si pongono quasi tutti in una prospettiva diversa da quella di questa ricerca.

Ho trovato una prima pista nella domanda "cosa ci mostra la danza della nostra corporeità?". Questa domanda va compresa all'interno della cornice filosofica che sottende questa ricerca, che è quella della filosofia di Emilio Garroni, scelta sia per l'importanza da essa assunta nella mia formazione personale, sia perché apre uno spazio di comprensione di alcune questioni di fondo che la riflessione sul corpo che danza suscita.

Anche se questa non è la tesi interamente garroniana che avrei voluto scrivere all'inizio di questo progetto, mi sono lasciata guidare da presupposti e valori che, soprattutto nel porre le domande e nell'atteggiamento critico, rimangono garroniani, per cui accennerò, per non farli rimanere impliciti, ad alcuni di essi.

La questione della possibilità e della pertinenza di una riflessione "filosofico/estetica" sulla danza, infatti, con la finalità di contribuire ad una comprensione perspicua dell'esperienza della corporeità è basata sull'idea dell'esemplarità di ciò che chiamiamo arte, in senso estetico moderno. È, questa, una delle principali tesi che Garroni, a partire dal profondo ripensamento della filosofia

critica kantiana, in particolare della "Critica della facoltà di giudizio", ha elaborato: per Garroni ciò che chiamiamo "estetica" non è, e non lo è stata neanche alle sue origini, una disciplina specialistica che ha il suo referente nell'ambito specifico dell'arte e del bello, ma è piuttosto una filosofia "non speciale", volta a indagare le condizioni di possibilità dell'esperienza, il problema del senso dell'esperienza in genere, che comunque, per Garroni, continua ad avere nelle arti la sua manifestazione esemplare. Essa è strettamente legata ad un uso critico del pensiero, per il quale l'arte e il bello sono occasioni esemplari di riflessione. L'estetica si interroga sulle condizioni di senso dell'esperienza, e tuttavia può farlo solo dall'interno dell'esperienza, e non da un non-luogo esterno ad essa, ma in un legame (circolare) con ciò che è determinato in generale (per esempio anche e soprattutto le opere d'arte). Il problema del senso viene così colto nella sua cooriginarietà con la sua dimensione paradossale. La filosofia non è perciò un semplice guardare, ma, appunto, un guardare-attraverso, espressione che Garroni mutua da Wittgenstein, e cioè un interrogarsi sulle condizioni di possibilità dell'esperienza nella sua complessità all'interno dell'esperienza determinata e tramite essa.

Ed è dunque un esempio (in senso forte) di guardare-attraverso l'interrogarsi sull'esperienza dell'essere ed avere un corpo, del muoversi, del sentire e dell'immaginare, a partire sia dalla pratica sia dalla riflessione su quella particolare attività che, in senso ampio, chiamiamo danza.

La tesi generale da cui sono partita è, dunque, che la danza non deve essere considerata solo come un'attività ristretta ad uno specifico ambito professionale, ma che alcuni suoi tratti riguardino ogni essere umano: movimento, gesto, spazio, tempo, ritmo e peso sono chiavi di lettura dell'esperienza del nostro modo di sentire la vita, del nostro poter ricevere impressioni, apprendere il mondo circostante, subire e produrre mutamenti. È l'idea, per usare un'espressione che evidenzi la sua dimensione fondante, della danza come "pratica non speciale": essa ci mostra in modo intensificato e amplificato alcuni aspetti del nostro essere ed avere un corpo in movimento, e questa è dunque, ad un primo livello, la sua esemplarità.

Un altro aspetto metodologico che la filosofia garroniana ha reso possibile è stato quello di poter trarre spunti da altre discipline, senza perdere l'approccio critico proprio della filosofia. La riflessione di Garroni, infatti, ha sempre dialogato con altre discipline, come la psicoanalisi, la psicologia della *Gestalt*, la psicologia transizionale di Winnicott (che per l'approccio al fenomeno coreutico è d'importanza fondamentale), la teoria dell'evoluzione, l'antropologia, l'etnologia, la paleontologia, la cibernetica, la telematica, ecc., mantenendo, al contempo, un approccio propriamente filosofico, in cui l'estetica rimane una filosofia non speciale e le opere d'arte

l'esibizione esemplare di qualcosa che caratterizza l'esperienza stessa. Come si vedrà, infatti, l'approccio interdisciplinare non solo è utile alla comprensione di ciò che l'esperienza e i saperi di chi si muove consapevolmente ci mostrano della corporeità, ma è reso necessario dalla natura stessa dell'esplorazione avviata in questa ricerca.

Il titolo iniziale della tesi era "Pensare la danza per esperire il corpo. Una lettura garroniana". Intendevo, con questo titolo, che il pensare la danza, in senso ampio, come manifestazione esemplare dell'intelligenza del nostro corpo, avrebbe aiutato ad *esperire* il nostro essere ed avere un corpo in modo diverso, e, in modo circolare, che l'esperire l'intelligenza del corpo avrebbe condotto a ripensare la danza in modo non specialistico, ma come attività appartenente in maniera originaria alla natura umana. Ben presto, tuttavia, mi sono resa conto che l'"esperire" del titolo veniva inteso dalla maggior parte dei miei interlocutori, sia appartenenti al "mondo della danza", sia al "mondo della filosofia", come un "esprimere", rivelando così la forza e la capillarità della diffusione della precomprensione della danza come autoespressione del proprio sentire, componente che esiste, ma che era proprio il contrario di quello su cui intendevo porre l'accento, come si vedrà nel corso della ricerca, in particolare nel cap.3. Il concetto del titolo originario è dunque ancora valido, anche se ho trovato al suo posto una locuzione meno dicotomica, così come è valida la seconda parte di esso: "Una lettura garroniana". Anche qui c'è stato uno spostamento dall'intenzione iniziale, che era quella di pensare la danza all'interno della riflessione garroniana, presentandola come (quasi) "applicazione" della stessa ad un ambito, quello del corpo e della danza, che Garroni aveva solo sfiorato, anche qui rivelando una precomprensione, mia questa volta, dicotomica del rapporto tra teoria e prassi. Alla fine della stesura dei capitoli della tesi mi rendo conto che, nonostante io non abbia mai parlato di Garroni, questa ricerca è ancora più garroniana di come l'avevo concepita, solo in maniera più creativa, e forse più autentica, come esplorazione dei "molti valori disparati che si raccolgono intorno alla parola "senso": ciò che percepiamo e gli organi con cui percepiamo, la direzione in cui ci muoviamo o vediamo muoversi le cose, il valore che attribuiamo a parole, immagini, opere, segni che incontriamo nel nostro vivere reale, pratico, intellettuale, fantastico e anche onirico", per riprendere le parole con cui Tullio De Mauro accompagnò la scomparsa del Emilio Garroni.¹ Se il filosofo non è presente nei capitoli, tornerà invece nelle conclusioni, come a delimitare quello spazio potenziale all'interno del quale è possibile aprire questa riflessione.

¹ De Mauro, T., "E' morto Emilio Garroni il filosofo che amava le arti", La Repubblica, 7 agosto 2005.

Portando avanti la mia ricerca teorico/pratica mi sono resa conto che danzare e pensare, danza e filosofia, lungi dall'essere agli estremi di due polarità, tra cui cercavo di gettare un ponte, sono invece originariamente e strettamente legate, nonostante secoli di un certo tipo di filosofia mostrino il contrario, e come io stessa credevo. Era mal posta la domanda, che cercava collegamenti tra due gesti già separati e non permetteva di vederne la cooriginarietà.

E dunque un altro modo di formulare la questione iniziale (ma ci sono arrivata dopo un bel po' di tempo) è: se spostiamo il corpo dal luogo di oggetto di studio e concepiamo la danza come pratica filosofica, cosa succede?

Il tentativo di esplorare questa domanda ha incontrato inizialmente molte resistenze da parte mia, perché mi ha invitato/costretto a riconfigurare non solo tante idee, concetti, parole, ma proprio il mio modo di stare/muovermi nella ricerca e anche di scrivere, come si vede da questi iniziali e maldestri tentativi di dire il mio gesto filosofico. Non ho ancora trovato un modo di rispondere a questa domanda intesa in senso radicale, ma sicuramente mi sono dovuta spostare più volte dal luogo a partire dal quale interrogavo l'esperienza dal suo interno.

Il primo spostamento che ho dovuto compiere, ed era quello che mi aspettavo e che richiedevo a questa ricerca, è quello dal logocentrismo del pensiero occidentale, in cui pur sempre mi trovavo (e ancora in parte mi trovo), che porta con sé una serie di dualismi, primo (forse) tra tutti, tra un'istanza che pensa e una che si muove e vive, che la tradizione chiama "mente" e "corpo".

Uno dei fili conduttori per leggere questa tesi è la ricerca di un nome per dire quel qualcosa di unico che si sdoppia, quell'esperienza paradossale dell'essere ed avere un corpo, di vivere, muoversi, sentire, immaginare e allo stesso tempo guardare-attraverso questo essere sensibili nel mondo.

A questo proposito sottolineo la pertinenza del concetto e del termine "cinestesia", cioè il "sentire di muoversi", sentire il proprio corpo come un tutto, la sua postura e la sua relazione con lo spazio e la capacità di riconfigurare continuamente questi stessi aspetti in relazione al sentire stesso.

Spesso ho parlato anche di "intelligenza del corpo" e, con sfumature diverse, di "memoria del corpo", dello "schema corporeo" (Bonnier e Schilder), di "praktognosia", termine coniato da Merleau-Ponty per designare una sapienza corporeo/cinestesica, che è all'origine di un orizzonte di senso non legato a concetti. Ma anche *thinking-body* (Mabel Todd), corpo-pensiero (Badiou), corporeità (Bernard), *thinking in movement* (Sheets-Johnstone), capacità mimetica o mimesis

cinestetica (Benjamin e Jousse), a cui forse possiamo aggiungere, con sfumature e accenti diversi, il modo in cui il corpo è considerato nella somaestetica (Shusterman).²

E, infine, gesto. Quest'ultimo termine sembra essere il preferito di chi riflette sulla danza a partire dalla filosofia, tanto che questa ricerca potrebbe essere anche vista come un percorso dal corpo al gesto, anche se quest'ultimo termine presenta l'inconveniente di essere spesso inteso in modo così ampio da perdere il suo significato specifico, rivelando così, allo stesso tempo, spesso all'insaputa di chi lo usa, l'origine corporea di ogni atto umano. Di tutti questi termini saranno date le definizioni e i riferimenti bibliografici nel corso del lavoro.

Un altro cambiamento di posizione è collegato a quello che possiamo chiamare "oculocentrismo", la centralità dello sguardo, della vista, nella filosofia, ma anche in tanta danza. Non è tanto l'importanza dello sguardo in sé, quanto il prevalere di un certo tipo di sguardo, frontale, con un *focus* centrale (non periferico), che oggettivizza, separa la figura dallo sfondo, separa il guardare dagli altri sensi, gerarchizzandoli e finendo poi per rimuoverli (sia lo sfondo sia gli altri sensi). Questo tipo di sguardo è collegato ad altri "centrismi", ad altre gerarchie, come per esempio quella dell'adulto, maschio, bianco e magari benestante, rispetto agli infanti e ai vecchi, al femminile o ad altri "generi", a chi proviene da altre culture, ai poveri, ma credo si possa dire che è legato alle gerarchie in genere, dato che ne nascono sempre di nuove.

Si è trattato quindi di un chiudere gli occhi per poi riaprirli e sentirli cinestheticamente come parte di una capacità unitaria di percepire. L'idea, infatti, che la percezione sia il risultato dei dati provenienti dai cinque sensi è, essa stessa, credo, figlia di questo porsi di fronte e centrali, di fronte a qualcosa che diventa, pertanto, oggetto e potrà essere controllato, manipolato, dominato.

Si è precisata così, per me, una doppia "scoperta": quella che possiamo chiamare, con Daniel Stern, l'"amodalità" del nostro modo di stare e sentire il mondo, cioè che la percezione, prima che si differenzi nei diversi canali sensoriali, ha una dimensione "globale", e che vi sono caratteristiche "transmodali", cioè che valgono indipendentemente dal singolo canale sensoriale (modale) e che la danza, che, al contrario di quello che potrebbe far pensare un diffuso pregiudizio che tende a

² Così la definisce l'autore: "La somaestetica può essere provvisoriamente definita come lo studio critico, migliorativo dell'esperienza e dell'utilizzo del proprio corpo come sede di fruizione estetico-sensoriale (*aisthesis*) e di automodellazione creativa. Essa, pertanto, si occupa di conoscenza, discorsi, pratiche, e di discipline corporee che strutturano questa cura somatica o possono migliorarla. Se lasciamo da parte il tradizionale pregiudizio filosofico contro il corpo e ricordiamo semplicemente gli obiettivi centrali della filosofia di conoscenza, autoconoscenza, giusta azione, e la sua ricerca di una vita buona, allora il valore filosofico della somaestetica dovrebbe risultare chiaro sotto molti aspetti". Vedi R. Shusterman, *Somaesthetics: A Disciplinary Proposal*, "The Journal of Aesthetics and Art Criticism", vol. 57, 3, 1999, pp. 299-313, trad. it. in Id., *Estetica pragmatista*, a cura di G. Matteucci, Palermo, Aesthetica, 2010, pp. 215-36, in part. ivi p. 220.

considerare le arti più lontane dal linguaggio verbale come le più "semplici", è, forse, la più complessa delle arti, proprio perché più vicino, se non all'amodalità, sicuramente alla transmodalità, e per questo capita così spesso, come si vedrà nel terzo capitolo, che la si consideri una forma mista, oppure "figlia" di un'altra arte, per esempio, il teatro o la musica. Si comprenderà meglio, così, perché l'approccio interdisciplinare non è solo utile, ma necessario.

Dal punto di vista dei percorsi e dei contenuti, in ogni capitolo si ritroverà la "circolarità" tra esperienza del corpo e la danza, che è un altro modo di dire l'esemplarità, anche se, immaginando questo movimento in termini cinestetici, più che un circolo, direi che è un movimento a spirale.

Nel 1° Capitolo, intitolato "La "piccola danza" quotidiana. L'esperienza del corpo", dopo aver riassunto brevemente il processo di riflessione interna ad alcune discipline (psicologia cognitiva, fisiologia e neurologia) che ha portato gli stessi studiosi da un approccio alla consapevolezza corporea vista come rappresentazione "oggettiva" ad un progressivo riconoscimento dell'impossibilità di oggettivare quel qualcosa che noi chiamiamo "esperienza del corpo", ho indagato la dimensione del sentire ed essere consapevoli del proprio corpo, che comprende i vari aspetti della propriocezione, dello schema corporeo, della memoria somatica, dell'intelligenza senso-motoria e tutti i tipi di consapevolezza non intellettuale dell'esperienza di essere umani. In particolare ho parlato del già citato concetto di "cinestesia", il "sentire di muoversi", cioè la capacità di sentire i movimenti del proprio corpo nei muscoli, nelle articolazioni, nell'apparato scheletrico, a volte persino nei nervi e negli organi interni. La capacità, in breve, di comprendere e gestire l'esperienza motoria del nostro corpo. Oltre agli spunti tratti dalle discipline citate, e quelli provenienti da studi specifici delle neuroscienze e della recente psicologia cognitiva su aspetti cinestetici e sull'inconscio corporeo, le riflessioni della psicoanalisi eterodossa di Wilhelm Reich e Alexander Lowen, in questo percorso del primo capitolo è stato fondamentale l'approccio alla corporeità, al movimento e alla spazialità di Merleau-Ponty e di Michel Bernard, la prospettiva transizionale/paradossale di Donald Winnicott, gli studi sull'improvvisazione e le riflessioni di Steve Paxton.

Altro aspetto importante che ho cercato di far emergere è l'importanza dell'imitazione cinestetica, intesa non come "scimmiottamento" superficiale di gesti e forme esteriori, ma come complesso processo di apprendimento e trasmissione di un sapere corporeo, che è condizione ontogenetica di possibilità di ogni ulteriore apprendimento di natura linguistica o intellettuale, nonché di ogni agire in vista di uno scopo, e che viene esperito, espresso ed esibito in modo

intensificato quando si danza. La *mimesis* cinestetica, così intesa, è un altro filo conduttore trasversale di tutti i capitoli.

La danza ci mostra, in prima istanza, che il nostro corpo quando è in movimento è capace di produrre senso e anche significati, non linguistici, che dunque il corpo è capace di pensiero, è intelligente, di una intelligenza prevalentemente senso-motoria/cinestetica. Un primo risultato di questo lavoro è, dunque, che, grazie all'intensificazione che la consapevolezza corporeo-cinestetica subisce nella danza, ci rendiamo conto che il corpo non è puro esecutore di "ordini" mentali, ma è esso stesso un dispositivo organizzante-interpretante, e il suo organizzare il sensibile è una forma di pensiero, non verbale e non direttamente verbalizzabile, ed è correlato ad una apertura di senso.

Questa dimensione di apertura di uno spazio di senso della corporeità, caratterizzato da una reversibilità tra dentro e fuori, tra la realtà interna e quella esterna, tra percipiente e percepito, tra agire e patire, è legata a quella dei fenomeni e degli oggetti transizionali, studiati da Winnicott, in particolare, al concetto di "spazio potenziale", che separa e unisce allo stesso tempo, lo spazio della "prima illusione", che dà il via alla vita immaginativa ed espressiva dell'infante e poi dell'adulto. La sapienza corporeo/cinestetica, in questo senso, è una delle condizioni di possibilità dell'entrare in una dimensione creativa. Lo spazio transizionale è, infatti, allo stesso tempo, lo spazio del "giocare", di un'esperienza cioè priva di particolari scopi e che rende possibile il "rilassarsi", quello stato di riposo (di parziale non controllo o controllo flessibile) da cui può scaturire un atteggiamento creativo. Ho descritto poi come nel processo creativo della danza, in particolare nell'improvvisazione, sia proprio il recupero, la riattivazione e riconfigurazione della memoria corporea e dell'imitazione cinestetica a permettere il sorgere del nuovo, della sorpresa, del gesto inaspettato.

Nel corso delle ricerche incluse in questo capitolo è avvenuto, per me, lo spostamento dal cercare di comprendere, attraverso la danza, il processo creativo, peraltro molto studiato in generale, all'evidenza della creatività sorgiva della natura umana, creatività che è nel e del corpo sensibile e consapevole e che è esibita dalla danza.

Altro modo di comprendere l'esemplarità della danza e altra chiave di lettura di questo lavoro è pertanto che la danza ci mostra non solo che la nostra corporeità è intelligente, ma che il suo muoversi e sentire di muoversi è all'origine di ogni intelligenza e che questa intelligenza è creatività. E tutto questo ha richiesto un approfondimento filogenetico delle "origini" (con tutte le cautele che l'uso di questo termine necessita) della danza.

Nel 2° capitolo, dal titolo "Danza e risonanza. L'esperienza mimetica del corpo che danza", ho pertanto rivolto lo sguardo a cosa significava la danza in quelle civiltà in cui essa possedeva una funzione vitale e riconosciuta dall'intera comunità, con lo scopo di individuare quali aspetti dell'esperienza umana e comunitaria essa incarnava. In questo mi sono avvalsa dell'apporto di diverse discipline che studiano le "origini", come l'etnologia, l'antropologia, la paleontologia, la storia delle religioni, in particolare orientali, la storia della danza, ma anche della riflessione di Platone, di Marcel Jousse, di Marcel Mauss, di Walter Benjamin, di Rudolf von Laban, di Irmgard Bartenieff, di Judith Kestenberg, della psicologia della *Gestalt*, di Daniel Stern, di Mary Stark Whitehouse.

Proprio la capacità ampia di imitazione cinestesica, di "rendersi simili a", di cui ho parlato nel 1° Capitolo, di cui oggi forse sperimentiamo una forma diminuita, addormentata, o forse trasformata e parzialmente migrata altrove, sembra essere alla base della fioritura precoce della danza in ogni civiltà e dell'importanza e centralità che essa aveva. E la sua trasformazione e/o migrazione sembra essere all'origine della precoce perdita di esemplarità della danza, rispetto alle altre arti. La danza, notano infatti etnomusicologi, antropologi e storici della danza, fiorisce precocemente in tutte le civiltà. Alle origini essa è una delle attività più serie ed importanti, ma in seguito viene gradualmente relegata ad un ambito più ristretto, fino a perdere quasi del tutto il suo carattere di attività donatrice di senso. Nelle civiltà che precedettero l'affermarsi della scrittura come mezzo di acquisizione, elaborazione e trasmissione del sapere la danza rappresentava un'esperienza determinante nella vita della comunità. In un lento processo storico, che non riguarda solo la danza, ma coinvolge tutte quelle attività che oggi chiamiamo "arte", in occidente la danza è diventata ciò che possiamo chiamare "danza teatrale occidentale", attività altamente specializzata concepita e strutturata per essere rappresentata di fronte ad un pubblico spettatore passivo, il quale, se proprio desidera "divertirsi", può andare a ballare il sabato sera. Essa ha dunque perso quel ruolo privilegiato che aveva nelle civiltà basate sull'oralità, di costituire il modo primario per esprimere tutto ciò che contava.

La tesi generale che sostengo in questo capitolo, in continuità con quanto detto nel precedente, è che l'imitazione cinestetica non è da intendersi come una specifica capacità di imitazione esteriore di gesti e movimenti, ma come il modo primario, non concettuale, mimetico, appunto, in cui ci rapportiamo all'altro, inteso sia come ambiente naturale sia come collettività umana. E che essa sia dunque un aspetto, forse il principale, sicuramente il più originario, di quella capacità mimetica o *mimesis*, principio filosofico-antropologico dell'esperire e agire umani,

descritto da Platone ed Aristotele, e che ricorre in tutta la storia della filosofia, ampiamente usato in numerose altre discipline con significati e sfumature così ampi che è impossibile fare a tale proposito un discorso generale. Detto in altri termini, la tesi è che la *mimesis* all'origine (ontogenetica e filogenetica) sia cinestetica ed che sia dunque un altro nome, o la categoria più ampia, di quella che nel primo capitolo è stato denominato schema corporeo, *praktognosia*, spazio corporeo, intelligenza corporea, corpo-pensiero, *thinking body*.

Sostengo, poi, che tale dono della nostra corporeità, sia di scorgere/sentire le somiglianze in natura, sia di produrle, abbia, allo stesso tempo, una dimensione di trascendenza rispetto ai limiti di ciò che di solito chiamiamo "io". Si tratta di quella che viene definita "corporeità estatica". La corporeità, come si è già affermato nel 1° capitolo e come si vedrà ancora in seguito, nella sua essenza, è sempre estatica. La dimensione estatica o di trascendenza, sempre parziale, rispetto ai confini dell'*ego* è descrivibile come risonanza cinestetica, come empatia, come *mimesis*, capacità di mimare la natura mediante il proprio corpo, di produrre in esso e con esso somiglianze.

Le riflessioni sul contesto, sul ruolo e sulle modalità della danza delle origini faranno anche emergere lo stretto collegamento tra la dimensione cinestetico/mimetica e l'archetipo femminile, presente in tutti gli esseri umani, ma oggi in occidente rimosso o degradato, magistralmente descritto soprattutto da Marjia Gimbutas, ma anche, secondo diverse prospettive, da Carl Gustav Jung, Johann J. Bachofen, Erich Neumann, Riane Eisler, Heidi Goettner-Abendroth, Luciana Percovich, solo per citarne alcuni.

E, spero, apparirà chiaro, in seguito alle riflessioni sulla danza dei primordi, che la dimensione ecologica (sentirsi parte della natura), politica (sentirsi parte di una collettività) ed estatica (sentirsi parte di un "tutto"), presentavano alle origini un legame strettissimo, immanente alla corporeità. E che l'aver rimosso o degradato, nella civiltà occidentale, ormai estesa quasi all'intero mondo, la corporeità, la danza (nel senso profondo di esperienza antropologica originaria), il femminile, va di pari passo con una coscienza unilaterale ed egoica e con i disastri ecologici, le guerre, il razzismo, la discriminazione di genere e di età (infanti e vecchi), che mette a repentaglio la vita stessa della nostra e di molte altre specie viventi.

Oggetto del 3° capitolo, il cui titolo è "Movimento immagine danza. La dimensione simbolica del corpo che danza" è, grazie alle riflessioni di Susanne Langer, Rudolf von Laban, Aby Warburg, Daniel Stern e Maxene Sheets-Johnstone, in generale, lo stretto legame tra il movimento consapevole, la memoria e le immagini interne, non solo visive, ma amodali o transmodali, come è

già emerso dai diversi esempi presi in esame e dalle riflessioni condotte nei capitoli precedenti. E che sia questa stessa cooriginarietà a far emergere la dimensione simbolica della danza.

Sembrerebbe, infatti, che al solo rivolgere l'attenzione o l'ascolto ad una parte del corpo, o al corpo intero (per chi ci riesce, dopo un lungo allenamento), accada qualcosa, un cambiamento dello stato di coscienza, che evoca e allo stesso tempo riconfigura l'archivio somatico-sensibile.

La disciplina e la pratica dell'attenzione e dell'ascolto cinestetico aprono la strada della presenza, delle immagini interne, dell'integrazione tra sentire e pensare, tra dentro e fuori, tra io e mondo. È come se l'ascolto del corpo e del respiro risvegliasse le energie dormienti in noi, e, proprio come avviene quando i fisici, osservando l'elettrone, ne modificano la posizione, nel momento stesso in cui focalizziamo la nostra attenzione sul corpo, qualcosa cambia, le forze si allineano in maniera diversa. Questo tipo di attenzione non è dunque di tipo "oggettivo", qualsiasi cosa ciò possa significare, ma è essa stessa parte del gioco.

Questo accesso al corpo come campo di memoria e di immagini è comune a diverse discipline, ma nella danza, si potrebbe dire, è anche il modo in cui questo grande archivio cinestetico è rigiocato cinestheticamente in una "forma" e non tradotto in altri "codici".

In altre parole, se un movimento rivela sempre qualcosa di chi lo compie attraverso il "come" lo compie, è proprio questo stesso "come" a permettere la *mimesis*, che colloca il gesto in quello spazio potenziale in cui il gioco tra unione e separazione, tra identità e differenza si apre alla possibilità dell'immaginazione, del simbolo, della dimensione culturale stessa. E questo avviene "per la prima volta" ontogeneticamente e filogeneticamente in modo cinestetico, nella fase transizionale per l'infante, nella fase "primitiva" per l'umanità, come Daniel Stern, Susanne Langer e Aby Warburg, in modi diversi, molto efficacemente spiegano.

Quando la danza diventa arte performativa, per coinvolgere il sentire dello spettatore passivo bisogna enfatizzare la figura modalmente, cioè canalizzare la sua forma rivolgendosi a sensi diversi, soprattutto alla vista e all'udito, e la figura si stacca dallo sfondo indifferenziato, fino, a volte e molto tempo dopo, a occultarlo del tutto, a presentarsi come pura figura.

Il momento di passaggio si può cogliere, in modo embrionale, già nella fase della "magia", cioè quando nelle danze rituali si separa l'attività di danzare dai suoi "effetti", per esempio "curativi", quando la danza non è più solo puramente estatica, di comunione della comunità con la natura/Grande Madre, ma si concepisce una sorta di nesso di causalità, una separazione tra mezzi e fini, che, anche se molto diverso da quello della scienza moderna, introduce comunque un principio di causa-effetto e di temporalità lineare, un prima e un dopo.

La dimensione simbolica non è dunque solo presente nella danza, e già questo sarebbe una conquista rispetto alle diffuse teorie che vedono la danza solo come autoespressione, ma nasce in essa e con essa. La riflessione sulla danza nelle civiltà orali ci mostra che la dimensione simbolica da essa inaugurata è il modo in cui l'umanità si orientava nel suo passaggio da un mondo "magico", come lo definisce Warburg, ad uno "logico", in un processo di progressivo allontanamento dalla fisicità del simbolo, verso l'astrazione e la separazione, in parallelo alla tragica rottura con la natura che l'essere umano ha operato nella modernità.

Se riflettiamo sul passaggio dalla danza danzata dalla comunità intera a quella danzata da pochi e vista da altri, emergono almeno due questioni: quella della progressiva separazione tra la dimensione cinestetica e quella visiva, che condurrà poi alla prepotenza dello sguardo centrale, alla postura del controllo e del potere e quella, strettamente collegata, dell'incapacità di questo stesso sguardo solo visivo e centrale di vedere/sentire la dimensione temporale della danza, visto che, dopo un lungo processo, la danza è diventata un'arte rivolta prevalentemente alla vista.

Se, invece di fermarci alla considerazione della dimensione visivo/spaziale, consideriamo la danza da un punto di vista anche temporale ed energetico, il movimento viene apprezzato nei suoi aspetti dinamici o "qualitativi", la cui individuazione e definizione, sulla base di un filo rosso che lega Laban, Langer, Stern e Sheets-Johnstone, è un altro dei temi trasversali di questo lavoro.

Nel 4° capitolo, intitolato "Anti-corpi, altri corpi. La danza come esempio di esercizio critico della corporeità", ho inteso porre la questione, di importanza vitale, di cosa ci mostri la danza oggi e di come quello che ci mostra appartenga a tutti noi e possiamo farne uso, che è uno dei motivi principali per cui ho voluto mettere per iscritto queste riflessioni.

La danza ci mostra innanzi tutto che tutte/i abbiamo un corpo, e non è una cosa da poco, se intendiamo il corpo non come esecutore di ordini mentali ma come *thinking body*, come intelligenza corporea. Il valore di questa riflessione sull'esperienza del corpo che danza sta, in primo luogo, nella "scoperta" che ascoltare/sentire la nostra corporeità è già un esercizio critico. Anzi, è l'esercizio più profondamente critico, perché arriva laddove la parola e il pensiero, i principali strumenti critici della nostra civiltà, non arrivano.

Il rifiuto teorico del concetto tradizionale di corpo, possibile grazie al guardare attraverso la danza, e tutti gli spostamenti filosofici che esso comporta, costituisce una sorta di protezione immunitaria contro la visione (solo visiva) dicotomica, un vero "anticorpo", come dice Michel Bernard, nel doppio senso della parola, ai condizionamenti. E che sono possibili, grazie alla pratica e alla fruizione della danza, o meglio, del movimento consapevole e creativo, altri corpi. Uno dei

temi del quarto capitolo è proprio quello degli "anticorpi" o altri corpi, pensati e agiti attraverso la danza e la pratica del gesto consapevole.

Se, infatti, i condizionamenti sociali e culturali che passano attraverso la parola e le immagini sono stati oggetto di riflessione e, rispetto ad essi, sono stati elaborati strumenti critici, quelli che sono operati nei confronti dei corpi, per esempio attraverso le tecniche del corpo, sono più profondi, molto precoci, non verbali e non verbalizzabili, per cui più difficili da individuare in una cultura che concepisce l'esercizio critico soprattutto attraverso la parola. Per comprendere questi aspetti e altri limitrofi ho preso spunto da Michel Bernard, da Marcel Mauss, dalla biopolitica, da Ugo Volli, da Eugenio Barba. Da un punto di vista più strettamente filosofico, la riflessione segue, in questo capitolo, soprattutto alcuni testi di Alain Badiou e di Giorgio Agamben, Aby Warburg e Maxene Sheets-Johnstone, ma anche le pratiche del gesto di Virgilio Sieni, di Jérôme Bel, di Trisha Brown.

Prendendo spunto dalle riflessioni di Alain Badiou, ho cercato di mostrare come la danza, che abbiamo visto essere il modo in cui ogni capacità simbolica nasce, possa riportarci ad una dimensione sorgiva in cui il corpo e il pensiero di cui è portatore sono inaugurali, quando i nomi non sono ancora assegnati e in cui è possibile darne di nuovi. Badiou considera, infatti, la danza come "evento prima del nome", come arresto provvisorio dei "nomi" che diamo alle cose e quindi come possibilità di attribuirgliene altri. La danza è dunque molto distante dalla parola, non tanto perché esprime una dimensione istintuale e pre-linguistica del corpo, ma soprattutto perché ci mostra, in maniera radicale, come la dimensione linguistica configuri e strutturi la nostra realtà, spesso senza che ne siamo consapevoli. Abbiamo così i "corpi disobbedienti" della danza, che sottolineano la natura sottrattiva della danza, e del corpo che danza, un corpo, "anonimo" (letteralmente, prima di avere un nome), o meglio il corpo che nasce come corpo nell'istante in cui danza.

Anche i "gesti sospesi", che disattivano o rendono inoperosi i dualismi, sono un altro modo di vedere la possibilità che la danza sia una pratica critica, proposto di Giorgio Agamben, la cui riflessione sul gesto è accompagnata dall'incontro con la danza, grazie alla collaborazione con Virgilio Sieni.

Emerge così, in questo capitolo, in maniera più esplicita, ma è comunque uno dei livelli di lettura trasversali di questo lavoro, la dimensione politica della corporeità. Ho cercato di mostrare, anche grazie a qualche esempio concreto (Jérôme Bel, Trisha Brown, Virgilio Sieni) come sia possibile una pratica della consapevolezza dei corpi e degli spazi, in contesti comunitari, in

relazione a dimensioni territoriali specifiche, in particolare in contesti urbani, quasi sempre fuori dall'ambito dello spettacolo (inteso qui come organizzazione industriale e commerciale delle rappresentazioni), ma comunque in una dimensione che possiamo in qualche modo definire estetica.

Ho inoltre cercato di far emergere anche l'altra faccia della valenza "immunitaria" della danza, quella della possibilità di dare luogo ad altri corpi, sia dal punto di vista della danza performativa che, a partire dal secolo scorso ci ha mostrato una molteplicità di corpi possibili, sia, in senso più profondo, per mostrare come l'esercizio critico della pratica del corpo pensante, in tanto in quanto decodifica i condizionamenti, ci mostra la creatività sorgiva della natura (corporea) umana. La creatività, quindi, non è da vedersi solo come uno stile o una competenza che possiamo acquisire grazie ad una tecnica, ma come l'essenza stessa del nostro modo (cin-)estetico di stare al mondo.

Capitolo 1

La “piccola danza” quotidiana. L’esperienza del corpo

Il corpo è compreso come Dio è conosciuto.

Claude Bruaire³

Introduzione

La vita ci impone quotidianamente una riflessione sull’esperienza del nostro corpo: è nel corpo e attraverso il corpo che percepiamo, sentiamo, desideriamo, agiamo, parliamo, ascoltiamo, ragioniamo e creiamo. Ma la consapevolezza di tale esperienza non è scontata.

Sembrirebbe possibile, a volte, prescindere da essa per riflettere su qualcosa di più “elevato”. Nel corso del processo di civilizzazione, soprattutto occidentale, siamo venuti scindendo sempre di più la nostra coscienza dagli stati più profondi e intuitivi della nostra psiche, fino ad ignorare la base somatica delle nostre esperienze psichiche e intellettuali.⁴ Ma è una trappola, anche se per certi versi inevitabile, come vedremo; un pensiero che eviti una riflessione sul corpo è condannato ad essere vuoto o illusorio. È un discorso che non può essere neutro perché richiede una presa di posizione filosofica sul nostro essere umani: il nostro atteggiamento nei confronti del corpo riflette la nostra posizione nel mondo e nei confronti del mondo.

Allo stesso tempo - e forse, proprio per questo, tendiamo a evitare di riflettervi - tale esperienza non è univoca, ma foriera di ambiguità e duplicità e ci conduce in una dimensione che è paradossale e allo stesso tempo, come vedremo, fondante.

Tutti noi sperimentiamo un vago e sfocato sentimento della presenza del nostro corpo sullo sfondo della nostra quotidianità: quando portiamo l’attenzione al nostro corpo diveniamo

³ Bruaire, C., “Philosophie du corps”, Seuil, Paris, 1968, p. 153. citato in Bernard, M. “Le Corps”, Le Seuil, 1995, Edizione Kindle, pos. 247.

⁴ Carl Gustav Jung, da cui riprendo questa riflessione, nota che questa dimensione somatico-istintuale, per fortuna, non è andata del tutto perduta, ma è diventata inconscia e trova espressione nelle immagini oniriche ed è alla base della dimensione simbolica della psiche umana. Vedi C. G. Jung, *L'uomo e i suoi simboli*, Tascabili Editori Associati, Milano 1991, p.34. Per un approfondimento di questo aspetto vedi il Cap. 2.

consapevoli della posizione e dei movimenti delle nostre membra, del contatto della nostra pelle con i vestiti e con la superficie su cui siamo appoggiati, della tensione dei nostri muscoli, dei movimenti gastrointestinali, della sete, della fame, del respiro, del caldo o freddo, ecc..

Non è facile descrivere cosa sentiamo con parole, ma quello che sentiamo può essere così intenso che a volte ci coinvolge interamente e non riusciamo a pensare ad altro che al nostro corpo.

Afferma a questo proposito Michel Bernard:

Quando riusciamo a realizzare un nostro desiderio ci dimentichiamo quasi di essere incarnati, ma quando arriva il dolore, la malattia, eccoci divisi e frammentati di fronte ad una massa pesante e resistente, ancora meglio ad una organizzazione estranea e apparentemente maligna di cui noi abbiamo perduto la chiave e che noi chiamiamo curiosamente “nostro” corpo. Immediatamente il “nostro” corpo sorge e appare alla nostra coscienza come l’eterno “scocciato”.⁵

Questo tipo di apprensione del proprio corpo cambia, si evolve e a volte subisce delle perturbazioni che rendono impossibile il padroneggiamento dell’azione e minacciano l’unità della nostra personalità.

Ma accade anche il contrario: alcune esperienze, legate in genere al sentire il corpo che si muove, come la danza, le arti marziali, la sessualità pienamente vissuta, lo yoga, lo sport, le passeggiate nella natura, oppure altre, legate al sentire il corpo (apparentemente) immobile che respira, come alcune forme di meditazione, ci fanno sentire integrati, interi, non più duali e connessi con l’ambiente che ci circonda.⁶

Pensare il corpo è una figura esemplare della riflessione: rivolgere il pensiero, la consapevolezza, al luogo che abitiamo da sempre, ci fa oscillare tra un senso di familiarità e il

⁵ Bernard, M. “Le Corps”, cit., pos. 279. Tutte le traduzioni da questo testo sono mie. Altre esperienze in cui il corpo prende il sopravvento, oltre alla malattia, sono, per esempio, la gravidanza e l’adolescenza. A questo proposito, vedi Ferrari, A.B., “L’eclissi del corpo”, Borla, Roma, 2004.

⁶ Questa esperienza che trascende i confini egoici ed è caratterizzata da un’attenzione focalizzata si può collegare a quella che la psicologia definisce “esperienza di flusso” (*flow experience*), così denominata negli anni '70 del secolo scorso nell’ambito di uno studio sull’esperienza della creatività. Vedi Csikszentmihalyi, M., “Creativity: Flow and the Psychology of Discovery and Invention”, New York, Harper Perennial, 1996. Su queste esperienze la bibliografia è sterminata. Mi limito ad indicare, per lo yoga e la meditazione Eliade, M., “Tecniche dello yoga”, Boringhieri, Torino, 1984; Danielou, A., “Yoga. Mastering the Secrets of Matter and the Universe”, Inner Tradition International, Rochester, Vermont, 1991. Per l’esperienza “estatica” del corpo che danza, che sarà oggetto in particolare del Cap. 2, intanto segnalo AA., VV., “Movimento autentico”, Cosmopolis, Torino, 2003 e V. Di Bernardi, “Cosa può la danza. Saggio sul corpo”, Bulzoni, Roma, 2012.

timore del non riconoscimento, tra continuità e frammentazione.⁷ Da una parte, infatti, la corporeità è un nucleo importante della nostra identità, la cui permanenza ci rassicura, rispetto per esempio al fluire degli stati d'animo sempre cangianti, dall'altra però è proprio l'essere corpo che ci mostra la nostra fragilità e impermanenza. Le metamorfosi incessanti che avvengono nel nostro corpo costituiscono un doloroso nucleo di estraneità, difficilmente pensabile in termini razionali.

La nostra esistenza è situata nel corpo ed è difficile seguire una riflessione sul corpo senza imbattersi nei limiti invalicabili del paradosso: il corpo eccede il pensiero e resiste allo stesso tempo ad ogni illusione di oggettività.

La sfida è dunque quella di comprendere l'ambiguità dell'esperienza dell'essere ed avere un corpo senza annullarla né ipostatizzandola in un dualismo.

È mia intenzione esplorare, in questo capitolo, fin dove possibile, alcuni aspetti di questa complessità insita nella condizione umana.

Come prima approssimazione, ritengo opportuno ricordare in modo sintetico le prime spiegazioni fisiologiche e psicologiche di come diventiamo consapevoli della nostra corporeità, grazie ai concetti di "immagine del corpo" e soprattutto di "schema corporeo" e dei loro rapporti reciproci (paragrafo 1), per passare poi a trattare il tema da un punto di vista filosofico. Dalla rassegna di queste spiegazioni, spesso molto diverse tra loro, emerge la complessità e la difficoltà di riflettere sull'esperienza del nostro essere ed avere un corpo, anche solo da un punto fisiologico/psicologico e come, inevitabilmente, questa questione evoca una dimensione filosofica ineludibile.

Il fondamentale passaggio di trasferire il concetto di schema corporeo dal campo degli studi specialistici a quello filosofico fu compiuto da Merleau-Ponty in "Fenomenologia della percezione", in cui il tema del corpo e di come lo percepiamo è oggetto di un'interrogazione di carattere radicale (paragrafo 2). Da queste riflessioni ricaviamo la non oggettività e non rappresentabilità dell'esperienza corporea e la sua intima correlazione con lo spazio e con il movimento. L'esperienza del corpo in movimento ci fa riconoscere l'esistenza di una sapienza corporea/cinestesica, la *praktognosia*, altro nome dello schema corporeo, che è all'origine di un orizzonte di senso non legato a concetti, ed è per questo che il corpo viene considerato dal filosofo come l'origine di ogni spazio potenzialmente espressivo, capace di inaugurare uno spazio concreto e di far apparire spazi possibili.

⁷ A. Panza, "Pensare il corpo. Itinerari di un'avventura ermeneutica", in Carignani, P., Romano, F., "Prendere corpo. Il dialogo tra corpo e mente in psicoanalisi: teoria e clinica", Franco Angeli, Roma, 2006, p. 74.

Nel paragrafo 3 il tema dello spazio della corporeità intermedio/intermediario, caratterizzato da una reversibilità tra la realtà interna e quella esterna, tra percipiente e percepito, verrà trattato dal punto di vista della questione, studiata da Winnicott, dei fenomeni e degli oggetti transizionali. Si tratterà, in particolare, delle condizioni corporeo-cinestesiche dello “spazio potenziale”, che separa e unisce allo stesso tempo, lo spazio della “prima illusione”, che dà il via alla vita immaginativa ed espressiva dell’infante e poi dell’adulto. Anche qui, dunque, la sapienza corporeo/cinestesica è vista come una delle condizioni di possibilità dell’entrare in una dimensione creativa, espressiva. Lo spazio transizionale è, infatti, allo stesso tempo, lo spazio del “giocare”, di un’esperienza cioè priva di particolari scopi e che rende possibile il “rilassarsi”, quello stato di riposo (di parziale non controllo o controllo flessibile) da cui può scaturire un atteggiamento creativo.

Nel paragrafo 4 affronterò un altro importante aspetto della dimensione somatica, quello della “memoria del corpo”, aspetto particolare dell’intelligenza corporea che comincia a formarsi già nella vita intrauterina e nei primissimi tempi della nostra infanzia e che ci accompagna per tutta la vita, anche se quasi mai ne siamo consapevoli.

Spiegherò poi, nel paragrafo 5 come, nel processo creativo della danza, in particolare nell'improvvisazione, sia proprio il recupero, la riattivazione e riconfigurazione della memoria corporea e di tutto il sapere corporeo/cinestesico a permettere il sorgere del nuovo, della sorpresa, del gesto inaspettato, creativo. Per mostrare in modo concreto quali sono le condizioni che creano il contesto affinché avvenga questo gioco intensivo della presenza del corpo porterò come esempio di improvvisazione, nel paragrafo 6, la *Contact-Improvisation*, “madre” di tutte le altre venute poi a seguire nella danza contemporanea.

1.1 Alcune spiegazioni, non filosofiche, della complessità dell’esperienza corporea

I primi studi moderni sulla consapevolezza del proprio corpo,⁸ all’inizio dell’Ottocento, non vengono dalla filosofia, ma dalle ricerche di fisiologia e dallo studio di casi clinici. È proprio a causa dei disturbi che ostacolano il controllo delle nostre azioni e la padronanza cosciente di noi

⁸ Intendo qui riassumere brevemente il processo di riflessione interna ad alcune discipline (psicologia cognitiva, fisiologia e neurologia) che ha portato gli stessi studiosi da un approccio alla consapevolezza corporea vista come rappresentazione "oggettiva" ad un progressivo riconoscimento dell'impossibilità di oggettivare quel qualcosa che noi chiamiamo "esperienza del corpo", aprendo lo spazio alla riflessione filosofica, come poi si vedrà. Per una sintesi degli studi moderni sulla consapevolezza corporea con bibliografia aggiornata vedi de Vignemont, F., "Bodily Awareness", *The Stanford Encyclopedia of Philosophy*, (Fall 2020 Edition), Edward N. Zalta (ed.), online: <https://plato.stanford.edu/archives/fall2020/entries/bodily-awareness/>.

stessi che la neurofisiologia, la psichiatria, la psicologia e in seguito la psicoanalisi e le neuroscienze hanno studiato la natura del “patto segreto che ci lega al nostro corpo”.⁹

È stato il fisiologo, psichiatra e anatomista tedesco Johann Christian Reil¹⁰ (1759-1813) che all’inizio del diciannovesimo secolo ha forgiato il concetto di *coinestesia* (dal greco *koiné*, comune, e *aisthesis*, sensazione) per designare la percezione dell’insieme delle sensazioni che, da ogni punto del corpo, è ininterrottamente trasmesso al “sensorium”, inteso come centro nervoso delle afferenze sensoriali. Questo termine ricopriva entrambi quegli aspetti che in seguito sarebbero stati distinti in *sensibilità viscerale o enterocettiva*, fonte delle sensazioni interne, e *sensibilità propriocettiva o posturale*, la cui sede periferica è, secondo Reil, posta nelle articolazioni e nei muscoli, e che ha la funzione di regolare l’equilibrio e le azioni volontarie coordinate, necessarie all’esecuzione di qualunque spostamento.¹¹

Una maggiore precisione la troviamo all’inizio del Novecento, quando nell’ambito della ricerca medica, viene delineata l’idea dell’esistenza, in ogni individuo, di una precisa configurazione topografica del proprio corpo. Per il neurologo Pierre Bonnier¹² (1861-1918), che studiava pazienti con disturbi vestibolari, in particolare affetti da vertigini, l’esperienza cinestesica (cioè la consapevolezza della propria postura e del movimento) si presentava come una vera e propria mappa. Essa era considerata qualcosa di più che una semplice somma di sensazioni interne del corpo.

Ricercando il fondamento dello stato di non vertigine, il dispositivo che garantisce l’ancoraggio delle posture di un soggetto normale all’interno di un quadro spazio-temporale, Bonnier rilevò il ruolo predominante del senso articolare, per il quale “conosciamo la situazione delle nostre leve ossee nei loro mutui rapporti, e le loro inclinazioni reciproche”, e anche l’importanza della “tattilità vestibolare dell’orecchio”,¹³ grazie alla quale apprendiamo la verticalità, il camminare rettilineo o la rotazione. Dopo aver esaminato un gran numero di casi in cui queste

⁹ Bernard, M. “Le Corps”, cit. pos.483.

¹⁰ Medico tedesco (Rhaude, Frisia, 1759 - Halle 1813), svolse indagini sull’anatomia dell’encefalo, insegnò clinica medica a Halle (1788). In psichiatria compì interessanti osservazioni in tema di sdoppiamento della personalità; indicò le funzioni terapeutiche degli ospedali psichiatrici in termini degni di considerazione; collocò, accanto ai mezzi terapeutici fisici e farmacologici, con pari dignità, quelli psichici, includendo fra questi la psicoterapia occupazionale e anche azioni sceniche opportunamente allestite. Vedi Enciclopedia Treccani di Medicina, online : https://www.treccani.it/enciclopedia/johann-christian-reil_%28Dizionario-di-Medicina%29/

¹¹ Bernard, M. “Le Corps”, cit. pos. 327.

¹² Medico francese (n. Templeveuve 1861 - m. 1918). Si dedicò a studi di anatomia e fisiologia dell'apparato uditivo.

¹³ Bonnier, P., “La vertige” (1893) cit. in Bernard, M. “Le Corps”, cit. pos. 398.

funzioni sono perturbate, egli elaborò l'ipotesi che essi rivelavano un disturbo di "schema", cioè della figurazione topografica del corpo che ognuno possiede in sé. Disturbo che chiamò "aschematia"¹⁴. La nozione di "schema" ricavata dallo studio di questi casi clinici è essenzialmente un modello percettivo del corpo, basato sulla configurazione spaziale: essa permette (o impedisce, in caso di aschematia) al soggetto di dare forma ai contorni del suo corpo e alla distribuzione dei suoi arti, dei suoi organi, e di localizzare gli stimoli.

Questo "schema", secondo Bonnier, può presentare diversi tipi di disturbi, fornendo, per esempio, false informazioni: può fare credere che le parti del corpo occupino più spazio di quello effettivo (iperschematia), o all'inverso può suggerire che occupino uno spazio minore rispetto a quello reale (iposchematia), infine che ne occupino un altro (paraschematia).¹⁵

Lo schema corporeo era dunque per Bonnier un tipo particolare di conoscenza, gestita interamente dal corpo, attraverso forme di organizzazione del suo spazio interno, che servivano per delineare i confini esterni, per individuare la distribuzione delle membra e degli organi, per localizzare gli stimoli provenienti dall'esterno e associare le risposte corporee conseguenti.

Ad un neurologo di origine ceca, Arnold Pick¹⁶ (1851-1924), si deve un'idea analoga di configurazione spaziale dell'esperienza corporea, a partire dall'osservazione di un caso patologico diverso da quello che aveva riguardato le ricerche di Bonnier. È il caso dell'"autotopoagnosia" osservato e analizzato da Pick nel 1908: si tratta di un disturbo caratterizzato dall'impossibilità del soggetto di eseguire dei movimenti sul proprio corpo e dall'impossibilità di localizzare le sensazioni esterne, cioè le parti del corpo stimolate dall'esterno.¹⁷

Casi come questo suggerirono a Pick che la localizzazione dei nostri organi, il nostro orientamento nello spazio e, in generale, la conoscenza topografica del nostro corpo dovevano essere assicurati da una mappa mentale o mini-atlante cerebrale derivante dall'associazione di sensazioni cutanee con le sensazioni visive corrispondenti. La nostra coscienza delineaerebbe, così, una mappa del nostro corpo grazie alle *intermittenze* delle sensazioni epidermiche localizzate visivamente. Come si vede, la spiegazione di Pick tende a privilegiare l'elemento visivo. Il malato di autotopoagnosia, a causa di lesioni cerebrali, è incapace di far coincidere le sensazioni del corpo che prova con il quadro visivo che ha nel corpo. Questa spiegazione è, secondo Pick, confermata dai sintomi di un fenomeno patologico molto più noto e frequente dell'autotopoagnosia: la

¹⁴ Bonnier, P. "Aschematie", in *Revue neurologique*, 1905, cit. in Bernard, M. "Le Corps", cit. pos. 403.

¹⁵ *Ibidem*.

¹⁶ Arnold Pick (Velké Meziříčí, 20 luglio 1851 – Praga, 4 aprile 1924) è stato neurologo e psichiatra.

¹⁷ Bernard, M. "Le Corps", cit. pos. 403.

sindrome dell'“arto fantasma”, cioè la sensazione anomala di presenza di un arto a seguito della sua amputazione. Il soggetto percepisce sensazioni tattili provenienti dall'arto amputato, ne avverte la posizione e riferisce di poterlo muovere, ma soprattutto accusa *in loco* un dolore continuo e debilitante.¹⁸

Il concetto di schema si complica e arricchisce con le ricerche del neurofisiologo Henry Head¹⁹ (1861-1940), che parla di “schema posturale”, che esprime l'immagine tridimensionale del corpo e assicura l'apprensione del tono posturale e della posizione del corpo nello spazio e che introduce per la prima volta la dimensione temporale: lo schema non è per Head una realtà statica, ma in continua trasformazione, grazie allo scarto temporale delle diverse stimolazioni.

Egli attua per primo una distinzione fondamentale tra immagine e schema del corpo: la prima, la mappa topografica dei dati posturali del nostro corpo, è importante per la sua conoscenza, ma non è il “metro” dei cambiamenti posturali. Lo è invece lo schema: ogni cambiamento riconoscibile entra nella coscienza già carico della sua relazione con qualcosa che è già successo prima. Lo schema designa lo standard rispetto al quale sono misurati, prima di entrare nella coscienza, tutti i cambiamenti di postura. Siccome cambiamo continuamente postura, il modello posturale è in costante trasformazione. Grazie a questo schema plastico, secondo Head, possiamo prolungare la nostra coscienza posturale dei movimenti e della localizzazione oltre i limiti del nostro corpo, come nel caso dell'uso di uno strumento.

Questo tipo particolare di consapevolezza corporea che permette a ciascuno di noi di disporre quotidianamente del proprio corpo nelle attività più banali viene approfondita dall'austriaco Paul Schilder²⁰ (1886-1940), considerato il “padre” del concetto di schema corporeo. Egli distingue l'immagine corporea, cioè il modo in cui il nostro corpo appare a noi stessi, dallo schema corporeo, considerato come esperienza immediata di un'unità corporea. Scrive:

Con l'espressione “immagine del corpo umano” intendiamo il quadro mentale che ci facciamo del nostro corpo, vale a dire il modo in cui il corpo appare a noi stessi. Noi riceviamo delle sensazioni, vediamo parti della superficie del nostro corpo, abbiamo impressioni tattili, termiche, dolorose, sensazioni indicanti le deformazioni del muscolo provenienti dalla muscolatura e dalle guaine muscolari, sensazioni provenienti dalle innervazioni muscolari e sensazioni di origine viscerale. Ma al di là di tutto questo vi è l'esperienza immediata dell'esistenza di una unità corporea, che, se è vero che viene percepita, è d'altra parte qualcosa

¹⁸ Bernard, M. “Le Corps”, cit. pos. 416.

¹⁹ Bernard, M. “Le Corps”, cit. pos. 434.

²⁰ Paul Ferdinand Schilder (1886-1940), psicoanalista e psichiatra austriaco, si interessò anche alla filosofia husserliana.

di più di una percezione: noi la definiamo schema del nostro corpo o schema corporeo, oppure [...] modello posturale del corpo.²¹

La distinzione tra immagine e schema non deve farci dimenticare che nel modello posturale del corpo è molto importante l'elemento visivo: esso non può essere separato da quello tattile cinestesico: "L'unità di percezione è l'oggetto che si presenta attraverso tutti i sensi. *La percezione è sinestesica; e anche il corpo, in quanto oggetto, si presenta a tutti i sensi*"²²

Andando ancora oltre, e avviando una riflessione che oggi è ampiamente diffusa²³, Schilder sostiene che la percezione non esiste senza azione:

Vedere con un occhio immobile, i cui muscoli interni ed esterni non funzionino, non è realmente vedere; e non sarà vedere affatto se, allo stesso tempo, il corpo è completamente immobile. Se l'occhio è immobile, allora è la testa che si muove, e se entrambi sono paralizzati, è il corpo che si muove. Anche nel caso di paralisi totale, sussistono degli impulsi di movimento, finché dura la vita.²⁴

Per Schilder, percezione e risposta motoria sono i due poli dell'unità di comportamento e per dare fondamento a questa idea che aveva ricavato dall'osservazione, ricorse agli strumenti teorici della Psicologia della *Gestalt*.²⁵ Per i gestaltisti percezione/azione e impressione/espressione sono una totalità originaria e dinamica, una *Gestalt*, appunto, cioè un insieme strutturato le cui parti sono connesse non per semplice giustapposizione o accostamento, ma come elementi legati da un rapporto intrinseco e significativo, da una relazione tale che la percezione della totalità è primaria rispetto a quella delle parti. Quindi il modello posturale del corpo non è più visto solo dal punto di vista percettivo, ma come struttura indissolubilmente percettiva e attiva, arricchito continuamente dall'esperienza.

I numerosi casi di agnosia (disturbi della percezione) e aprassia (disturbi dell'azione) studiati da Schilder confermarono questa ipotesi. È estremamente difficile, secondo lo scienziato, distinguere i primi dai secondi: "la conoscenza e la percezione non sono il prodotto di un

²¹ Schilder, P., "Immagine di sé e schema corporeo"(1935), Franco Angeli, Milano, 1973, p.35.

²² Bernard, M. "Le Corps", cit. pos. 483-485.

²³ Mi riferisco alla teoria denominata "enactivism", che si fa risalire a Francisco Varela e di cui oggi Alva Noë è uno dei rappresentanti più noti.

²⁴ Bernard, M. "Le Corps", cit. pos.486-490.

²⁵ Gli psicologi cui si deve nel Novecento la teoria della Gestalt o forma sono Max Wertheimer (1880-1943), Wolfgang Köhler (1887-1967) e Kurt Koffka (1886-1941).

atteggiamento passivo, ma sono acquisite per mezzo di un processo estremamente attivo, in cui la motilità gioca un ruolo importante.”²⁶

L’esperienza motoria è, inoltre, sempre legata all’esperienza emozionale e relazionale, il modello posturale di ciascun essere umano è modificato dalle emozioni ed è sempre in relazione con quello degli altri. La nozione di schema corporeo assume, dunque, una grande complessità e arriva ad abbracciare tutte le esperienze percettive, motorie, affettive, sessuali, incorporate nel corso della nostra vita.

L’analisi di Schilder contiene molti degli aspetti che hanno dato vita alle ricerche più recenti sulla consapevolezza corporea.²⁷ Il modo in cui sentiamo (o non sentiamo) che il nostro corpo è al mondo e il modo, corretto o patologico, in cui utilizziamo questo sapere corporeo per operare nel mondo sono stati descritti in termini e con strumenti concettuali anche molto diversi tra loro da coloro che se ne sono occupati da un punto di vista clinico, fisiologico o psicologico.

Alcuni hanno messo l’accento sulla rappresentazione mentale²⁸ del nostro corpo, sviluppando quella che Schilder chiamava “immagine del corpo”, intendendola come una mappa, prevalentemente di natura visiva e spaziale (Bonnier), ma anche con connotazioni temporali (Head), in generale non finalizzata in primo luogo all’azione, ma ad una conoscenza percettiva, emotiva e concettuale del corpo.

Altri²⁹, sviluppando più quello che Schilder chiamava “schema corporeo”, hanno affermato che quello che percepiamo e che sentiamo è fortemente connesso con quello che facciamo e che sappiamo fare. Lo schema corporeo, infatti, è concepito come una consapevolezza pre-riflessiva dinamica finalizzata alla pianificazione e al controllo delle azioni, ma a sua volta dipendente dalle azioni stesse, non per forza agite, ma anche solo immaginate come possibili, e soprattutto dal movimento, e dalla nostra capacità (temporale) di conservare traccia della circolarità tra *inputs* sensoriali sinestesici e *outputs* motori. Sottolineando il ruolo primario della dimensione operativa nella percezione di noi stessi e del nostro ambiente, si evidenzia, oltre all’innegabile dimensione

²⁶ Bernard, M. “Le Corps”, cit. pos.547-552.

²⁷ Per una sintesi aggiornata vedi de Vignemont, F., “Bodily Awareness”, *The Stanford Encyclopedia of Philosophy* (Spring 2018 Edition), Edward N. Zalta (ed.), <https://plato.stanford.edu/archives/spr2018/entries/bodily-awareness/>

²⁸ De Vignemont individua, oltre a Bonnier e Head, tra gli altri O’Shaughnessy, Carruthers, Longo and Haggard, come maggiori rappresentanti di questa posizione, che lui chiama “approccio rappresentazionale”. Vedi de Vignemont, F., “Bodily Awareness”, cit. par. 2.1.

²⁹ de Vignemont chiama questa posizione “approccio senso-motorio” e individua come rappresentanti principali, oltre a Schindler e Merleau-Ponty, che ne sono i fondatori, Gallagher e Noë. Vedi de Vignemont, F., “Bodily Awareness”, cit. par. 2.2.

visuo-spaziale della consapevolezza corporea, l'importanza, spesso in passato sminuita, della dimensione senso-motoria, più cinestesica e "tattile"³⁰.

Importante, nella riflessione contemporanea, è anche la relazione tra schema corporeo e immagine corporea: la seconda è definita, per esempio da Gallagher, come sistema intenzionale e cosciente di percezioni, atteggiamenti, credenze rispetto al nostro corpo.³¹ Essa presuppone e, a sua volta, influenza lo schema corporeo, concepito come un sistema di capacità senso-motorie che funzionano fuori dalla consapevolezza. Secondo Gallagher, "il corpo dà forma alla mente", come recita il titolo di un suo libro³², grazie alla collaborazione tra schema corporeo e immagine corporea. Il primo è presente anche quando opera la seconda, la quale però implica un livello irriducibile al primo. In altre parole, tutto ciò che normalmente viene attribuito alla mente è invece fondato, secondo il filosofo, sulle complesse dinamiche del corpo³³.

Così inteso il termine "corpo" estende il suo campo semantico fino a includere sia quello che in genere chiamiamo "corpo", sia quella che chiamiamo "mente", tanto da rendere opportuno, per evitare fraintendimenti, accogliere il suggerimento di Michel Bernard, di riferirsi a questo complesso sistema con il termine "corporeità".³⁴

1.2 Corporeità, spazialità e movimento

Lo schema corporeo è un modo di dire
che il mio corpo è al mondo.

Merleau-Ponty³⁵

Il fondamentale passaggio di trasferire il concetto di schema corporeo dal campo degli studi specialistici a quello filosofico fu compiuto da Merleau-Ponty in "Fenomenologia della percezione"

³⁰ Per l'importanza del tatto come "modello" della percezione vedi Noë, A., "Action in perception", Cambridge, MA: MIT Press., 2004.

³¹ Gallagher, S., "How the body shapes your mind", Clarendon Press, Oxford, 2005, p. 24.

³² Gallagher, S., "How the body shapes your mind", cit., p.28.

³³ Gallagher, S., Zahavi, D., "La mente fenomenologica", Raffaello Cortina, Milano, 2009, p. 225.

³⁴ Bernard, M. "Le Corps", cit. pos. 400. Sull'uso del termine "corporeità" vedi anche l'introduzione al cap.4 di questo lavoro.

³⁵ Merleau-Ponty, M., "Fenomenologia della percezione", Il Saggiatore, Milano, 1965, p. 154.

(1945), in cui il tema del corpo e di come lo percepiamo è oggetto di un'interrogazione di carattere radicale.

Merleau-Ponty riconosce alla psicologia classica il merito di aver attribuito all'esperienza del corpo caratteristiche che impediscono di definire il corpo stesso come un oggetto, pur rimanendo in una posizione che si vuole presentare come oggettiva e impersonale.³⁶

È stata proprio la nozione di schema corporeo, secondo il filosofo, introdotta dalla psicologia classica in un primo tempo per designare il “riassunto” o la rappresentazione della nostra esperienza corporea, a mettere in crisi, nella sua evoluzione, i metodi della scienza classica che cercava l'oggettività e la neutralità e, così facendo, oggettivava anche l'essere umano, a portare con sé i germi di una revisione che permette finalmente di affermare che il corpo non è un oggetto né è rappresentabile.³⁷

Abbiamo visto, infatti, che la nozione di schema si era fatta più complessa con Schilder, che, pur non abbandonando la rappresentabilità del corpo (immagine del corpo), la ridimensionava a favore della dimensione operativa e senso-motoria.

La posizione di Merleau-Ponty è più radicale, proprio perché filosofica: il corpo non è un oggetto che può essere studiato né rappresentato: “il mio intero corpo per me non è un aggregato di organi giustapposti nello spazio. Io lo tengo in un possesso indiviso e conosco le posizioni di ogni mio membro grazie ad uno *schema corporeo* nel quale sono comprese tutte le membra”.³⁸

Lo schema corporeo è molto diverso dal “corpo oggettivo”, studiato dalla scienza “dal di fuori”, e assume le qualità di quello che Merleau-Ponty chiama il “corpo proprio”: “Lo schema corporeo per me è un “organo” che si rimodella continuamente in funzione dell'azione, non è un'immagine statica di tutte le parti del corpo come in una mappa, ma le integra attivamente in ragione del loro valore per i progetti dell'organismo”.³⁹

Non solo lo schema corporeo è il corpo visto “dalla mia parte”, ma è dinamico, orientato da scopi operativi concreti o solo possibili. Scrive Merleau-Ponty:

questo termine significa che il mio corpo mi appare come atteggiamento in vista di un certo compito attuale o possibile [...]. Il mio corpo può essere una ‘forma’ e dinanzi ad esso possono esservi figure privilegiate su sfondi indifferenziati, proprio perché è polarizzato dai suoi

³⁶ Merleau-Ponty, M., “Fenomenologia della percezione”, cit. p. 146.

³⁷ Merleau-Ponty, M., “Fenomenologia della percezione”, cit. p. 151.

³⁸ *Ibidem*.

³⁹ Merleau-Ponty, M., “Fenomenologia della percezione”, cit. p. 153.

compiti, *esiste verso* di essi e si raccoglie su se stesso per conseguire il suo scopo: lo 'schema corporeo' è insomma una maniera di dire che il mio corpo è al mondo.⁴⁰

L'esperienza del corpo è dunque un'esperienza sempre già in vista di un compito, in azione, e la spazialità propria di tale esperienza non è quella omogenea della geometria, ma è l'istallazione delle prime coordinate spaziali: "Lo spazio corporeo [...] è l'oscurità della sala necessaria alla chiarezza dello spettacolo, lo sfondo di sonno o la riserva di potenza vaga sui quali si staccano il gesto e il suo scopo, la zona di non-essere di fronte alla quale possono apparire degli esseri precisi, delle figure e dei punti."⁴¹

Il corpo proprio è condizione di ogni spazialità, sia essa orientata, sia "oggettiva": "non solo il mio corpo non è per me un semplice frammento dello spazio, ma per me non ci sarebbe spazio se non avessi un corpo".⁴²

Se l'esperienza del corpo proprio si compie nell'azione/percezione, la cui essenza è il movimento che dà origine a uno spazio e a un tempo, allora è proprio l'analisi del movimento che ci permette di comprenderla.⁴³ In continuità con Schindler, che affermava che è difficile capire qualcosa del corpo quando non si muove, Merleau-Ponty afferma che è con il movimento che ci inscriviamo nello spazio, percepiamo e diveniamo visibili agli altri. Motilità, spazialità e corporeità sono strettamente collegate, e questo è il significato che il concetto schindleriano di schema corporeo assume in Merleau-Ponty.

La motilità può essere compresa come intenzionalità originaria: "originariamente la coscienza non è un 'io penso', ma un 'io posso'"⁴⁴, inteso come possibilità motoria che risponde ad uno spazio e ad un mondo che interpellano il corpo. Afferma il filosofo: "Nel gesto della mano che si dirige verso un oggetto è racchiuso un riferimento all'oggetto non come oggetto rappresentato, ma come quella cosa molto determinata verso la quale ci proiettiamo, presso alla quale siamo anticipatamente, che stringiamo dappresso. La coscienza è l'inerire alla cosa tramite il corpo."⁴⁵

C'è dunque una familiarità, una vicinanza tra le disposizioni percettivo/motorie del corpo e uno spazio che, in contropartita, sembra da sempre incoraggiare certi gesti, reclamare certe posture.

⁴⁰ Merleau-Ponty, M., "Fenomenologia della percezione", cit. p. 154.

⁴¹ *Ibidem.*

⁴² Merleau-Ponty, M., "Fenomenologia della percezione", cit. p. 156.

⁴³ Merleau-Ponty, M., "Fenomenologia della percezione", cit. p. 157.

⁴⁴ Merleau-Ponty, M., "Fenomenologia della percezione", cit. p. 193.

⁴⁵ *Ibidem.*

Il situarsi del corpo nello spazio e nel mondo è un gesto inaugurale ma anche, circolarmente, un rispondere a spazio e mondo che lo interpellano, come in una “melodia cinetica”⁴⁶. Anche se Merleau-Ponty in questo contesto mette l’accento sulla spazialità del movimento, non trascura il fatto che lo schema corporeo ha anche una struttura temporale, come del resto aveva intuito Head: in ogni istante di movimento l’istante precedente è incorporato nel primo.⁴⁷

In questo patto tra lo spazio che sempre di nuovo interPELLA il corpo e il corpo disposto a rispondere, il movimento si svela originariamente come presenza pre-riflessiva del corpo nello spazio. Esiste dunque, per il filosofo, uno “schema” dinamico, che è percepito, ma è anche qualcosa di più di una percezione, che, grazie alle possibilità motorie, organizza e fonda spazio e tempo; è un sapere pre-concettuale:

L’esperienza motoria del nostro corpo non è un caso particolare di conoscenza, ma ci fornisce un modo di accedere al mondo e all’oggetto, una “praktognosia”, che deve essere riconosciuta come originale e forse come originaria. Il mio corpo ha il suo mondo o comprende il suo mondo senza dover passare attraverso ‘rappresentazioni’, senza subordinarsi ad una ‘funzione simbolica’ od ‘oggettivante’?⁴⁸

Si possono fornire diversi esempi di un tale sapere, di questa intelligenza senso-motoria. Uno di essi consiste nella capacità di imitare, fondamento dell’apprendimento dei bambini e di molte attività degli adulti, oltre che, come vedremo, modo principale con cui si trasmette la conoscenza corporea della danza.

È imitando gli altri che le bambine e i bambini apprendono non solo una serie di competenze, ma anche le regole esplicite o implicite, i valori e i comportamenti, in gran parte non consapevoli, che tendono a conformarsi al modo di sentire, pensare e agire del gruppo di appartenenza.

Se pensiamo che tale capacità di imitare permane anche negli adulti, è difficile non rendersi conto di quanto un lavoro di riflessione e di consapevolezza su questo aspetto della natura umana - la sua intelligenza senso-motoria - sia importante per “resistere” a quella tendenza all’omologazione gestuale, simbolica e culturale che conduce alla riproduzione spontanea e irriflessa di comportamenti accettati perché diffusi intorno a noi.

⁴⁶ Merleau-Ponty, M. “La struttura del comportamento”, Bompiani, Milano, 1963, p.182. Il concetto di “melodia cinetica” è stato coniato da A. Lurjia, vedi par. 4. e cap. 3.

⁴⁷ Merleau-Ponty, M., “Fenomenologia della percezione”, cit. p. 195.

⁴⁸ *Ibidem*.

Per imitare i gesti di una persona posta di fronte a noi non c'è bisogno di misurare angoli o distanze tra gli arti, ma è come se il nostro corpo e quello dell'altra persona formassero un sistema. Ci capita poi di gesticolare quando diamo indicazioni stradali, non solo per farle comprendere a chi ce le ha chieste, ma per richiamare a noi stessi la possibile strada da percorrere. Quando dobbiamo passare attraverso una porta o in uno spazio ristretto non misuriamo prima il nostro corpo e poi la porta, ma sappiamo come passarci. Nel noto esempio di Merleau-Ponty, una donna, senza bisogno di calcoli, mantiene un intervallo di sicurezza tra la piuma del suo cappello e gli oggetti che potrebbero romperla, sente dov'è la piuma come noi sentiamo dov'è la nostra mano.⁴⁹ Scrive il filosofo:

Il fatto è che il soggetto normale ha il suo corpo non solo come sistema di posizioni attuali, ma anche e con ciò stesso come sistema aperto di *un'infinità di posizioni equivalenti in altri orientamenti*. Ciò che abbiamo chiamato lo *schema corporeo* è appunto questo sistema di equivalenza, questa invariante immediatamente data in virtù della quale i diversi compiti motori sono istantaneamente trasponibili. Vale a dire che esso non è solo un'esperienza del mio corpo, ma anche un'esperienza del mio corpo nel mondo, e che è proprio questo schema corporeo a dare un senso motorio alle istruzioni verbali.⁵⁰

Con il movimento concreto nello spazio concreto si inaugura dunque, allo stesso tempo, un movimento possibile in uno spazio possibile: ogni movimento concreto, non per forza eseguito, anche solo in intenzione, è reso possibile e rende possibile un movimento virtuale, basato su quella capacità, immediatamente data, dello schema corporeo di produrre equivalenze, trasposizioni ed identificazioni spaziali e motorie. Questo significa che ogni movimento concreto è già una apertura di senso:

Già la motilità, considerata allo stato puro, è dotata del potere elementare di dare un senso. Anche se, successivamente il pensiero e la percezione dello spazio si liberano della motilità e dall'inerenza lo spazio, affinché noi possiamo rappresentarci lo spazio è anzitutto necessario che vi siamo stati introdotti dal nostro corpo e che esso ci abbia fornito *il primo modello* delle trasposizioni, delle equivalenze, delle identificazioni che fanno dello spazio un sistema oggettivo e permettono alla nostra esperienza di essere un'esperienza di oggetti, di sboccare in un "in sé".⁵¹

⁴⁹ Merleau-Ponty, M., "Fenomenologia della percezione", cit. p. 198.

⁵⁰ Merleau-Ponty, M., "Fenomenologia della percezione", cit. p. 197. Corsivo mio.

⁵¹ *Ibidem*.

La motilità è, per il filosofo, la sfera primaria nella quale originariamente sorge il senso di tutti i significati che potranno essere rappresentati.⁵² Il movimento ha dunque in sé una vocazione espressiva, è il “primo modello” della creazione di uno spazio potenzialmente espressivo, e il corpo è intenzionalità motoria, capace di inaugurare uno spazio concreto e di far apparire spazi possibili, e questo è il potere simbolico del corpo inteso come motilità e spazialità:

Orbene, il corpo è eminentemente uno spazio espressivo [...]. Ma il nostro corpo non è solamente uno spazio espressivo fra tutti gli altri [...], è invece l'origine di tutti gli altri, il movimento stesso d'espressione, ciò che proietta all'esterno i significati assegnando a essi un luogo, ciò grazie a cui questi significati si mettono a esistere come cose, sotto le nostre mani, sotto i nostri occhi.⁵³

In questo modo si lascia apparire il mondo: il corpo è un “io posso”, un potere di proiezione di uno spazio intermedio, all'origine di ciò che possiamo chiamare “tecnico” e “culturale” che, a questo livello, sembrano coincidere. In questo contesto, significativamente, Merleau-Ponty propone come modo esemplare del senso sorgivo del corpo e del movimento proprio la danza (non tematizzata né in quest'opera, né altrove⁵⁴ dal filosofo, che ha come arte d'elezione la pittura):

Il corpo è il nostro mezzo generale per avere un mondo. Talvolta esso si limita ai gesti necessari per la conservazione della vita, e, correlativamente, pone attorno a noi un mondo biologico. E, talvolta, giocando su questi primi gesti e passando dal loro senso proprio ad un senso figurato, manifesta attraverso di essi un nuovo nucleo di significato: è il caso delle abitudini motorie come la *danza*. Talvolta, infine, il significato perseguito non può essere raggiunto con i mezzi naturali del corpo; il corpo deve allora costruirsi uno strumento, e proietta attorno a sé un mondo culturale.⁵⁵

L'acquisizione dell'abitudine è per Merleau-Ponty l'esempio più significativo dell'apprendimento e della riusabilità del sapere corporeo. Abituarsi ad un cappello con la piuma, a guidare un'automobile o a dattilografare su una tastiera, significa installarsi in essi ed anettere l'oggetto o lo strumento al proprio schema corporeo, “come se fosse una mano”, estendendo allo stesso tempo lo spazio corporeo. L'abitudine non è dunque un automatismo, una risposta a uno stimolo ripetuto, né una mera associazione di rappresentazioni o frutto di un ragionamento, essa è invece un modo di comprendere attraverso il corpo, è apprendere un significato motorio; abituarsi

⁵² *Ibidem*.

⁵³ Merleau-Ponty, M., “Fenomenologia della percezione”, cit. p. 202.

⁵⁴ Di Rienzo, C., “Per una filosofia della danza”, Mimesis, Milano, 2017, p. 10.

⁵⁵ Merleau-Ponty, M., “Fenomenologia della percezione”, cit. p. 202.

corrisponde alla disponibilità (quindi non al controllo cosciente e razionale) ad abitare ed essere abitati da un memorabile sapere corporeo-spaziale che si mette in scena sempre di nuovo ad ogni gesto.

Ciò mostra la vocazione del corpo a dilatarsi incorporando lo spazio e gli oggetti che invitano ad essere usati. È proprio attraverso questa estensione dello schema corporeo che si arriva ad essere capaci di usare un qualsiasi strumento, di muoversi in un ambiente complesso, di capire le intenzioni motorie degli altri esseri moventi, e, naturalmente, anche di danzare.

Il corpo dell'abitudine non è quindi un corpo di risposte meccaniche e ripetute a stimoli, anzi, le risposte "abituale" sono possibili solo grazie ad una presenza latente di una "memoria del corpo", un sapere non linguistico e non concettuale che fa appello a schemi spaziali e motori appresi, mantenendoli disponibili per nuovi e possibili schemi.

Per eseguire qualsiasi movimento, quotidiano o danzato, per quanto piccolo o "insignificante", è necessario che il corpo sia un corpo dell'abitudine, che conserva in sé un sapere incorporato con la pratica dello spazio e del tempo. Il corpo ricorda non con un atto deliberato, ma in quanto si muove, il movimento stesso del corpo è questa memoria, praktognosia, intelligenza del corpo.

In ogni gesto, ma in maniera esemplare quando si danza, è come se il corpo fosse un enorme campo di memoria, un sapere antico che viene alla luce solo nella dinamica del corpo movente o danzante.

Riassumendo, con Merleau-Ponty, il concetto di schema corporeo assume una rilevanza critica fondamentale: ci dice che il corpo non può essere oggettivato né rappresentato, e che sua caratteristica primaria è il movimento verso, l'intenzionalità che lega indissolubilmente percezione e azione.

L'esperienza del corpo in movimento ci fa riconoscere l'esistenza di una sapienza corporeo/cinestesica, la praktognosia, altro nome dello schema corporeo, che è all'origine di un orizzonte di senso non legato a concetti, ed è per questo che il corpo viene considerato dal filosofo come uno spazio espressivo, anzi, come l'origine di ogni spazio espressivo.

Lo schema corporeo, immediatamente dato, pre-riflessivo, organizzante in maniera dinamica, è dunque il "primo modello", il primo schema, di ogni attività donatrice di senso, e il corpo in movimento (esemplarmente nel movimento danzante) inaugura, ogni volta sempre di nuovo, uno spazio concreto e allo stesso tempo espressivo/simbolico.

1.3 Lo “spazio potenziale” e le radici somatiche della creatività

Con grida e danze s’incontrano i bambini
sulla spiaggia di mondi sconfinati.⁵⁶
R. Tagore

La nascita di uno “spazio intermedio”, espressivo in modo originario, non ancora concettuale ma vocato al simbolico, è strettamente correlata all’ambiguità dell’esperienza che abbiamo del nostro corpo, al fatto che, come si esprime Merleau-Ponty, “ci sono due vedute sul mio corpo”.⁵⁷

Per comprendere meglio come e quando si formano queste “due vedute”, ritengo utile trattare la questione dello “spazio intermedio” nei termini winnicottiani di “spazio potenziale”, fondamentale anche per comprendere la danza. Il tema dello spazio della corporeità intermedio/intermediario, caratterizzato da una reversibilità tra la realtà interna e quella esterna, tra percipiente e percepito, presenta, infatti, forti analogie con la questione, studiata da Winnicott, dei fenomeni e degli oggetti transizionali.

Donald W. Winnicott (1896-1971), pediatra e psicoanalista dell’area denominata “indipendente”,⁵⁸ portò avanti per tutta la vita entrambe le attività e da questo deriva, forse, l’originalità delle sue teorie, ricavate, a detta dello stesso autore, dall’osservazione clinica diretta dei bambini.

Quando si considerano le vite degli esseri umani, riflette Winnicott, si suole porre l’attenzione soprattutto sul comportamento e sull’aspetto osservabile della vita estrovertita oppure sulle motivazioni “interiori” o inconse di tali comportamenti osservabili. Afferma:

Qui ci sono due posti, allora, il di dentro e il di fuori dell’individuo. Ma questo è tutto?[...] Io sto cercando di muovermi in mezzo a questi due estremi. Se noi guardiamo alle nostre vite probabilmente scopriamo che noi passiamo la maggior parte del nostro tempo né nell’agire, né

⁵⁶ Tagore, R. “Poesie”, Newton Compton, Roma, 1971, pp. 105-106.

⁵⁷ Merleau-Ponty, M., “Fenomenologia della percezione”, cit. p. 205.

⁵⁸ Donald Winnicott si colloca nel gruppo di analisti britannici denominato *Middle Group* o degli Indipendenti. Appartengono a questo gruppo quegli studiosi che, pur sviluppando e sostenendo idee autonome, prendono spunto dalle teorie di Freud e di Melanie Klein. Essi sono accomunati dall’importanza data all’ambiente e ai traumi ambientali, sia nello sviluppo normale, sia in quello psicopatologico. Tra i principali membri di questo gruppo si ricorda anche Bowlby, teorico dell’attaccamento materno infantile.

in contemplazione, ma in qualche altro posto. Io chiedo: dove? E cerco di suggerire una risposta.⁵⁹

È necessario un terzo concetto, oltre al dentro e al fuori, come strumento che ci permette di affrontare la questione di cosa facciamo quando, per esempio, ci divertiamo, o quando “ascoltiamo una sinfonia di Beethoven o andiamo in pellegrinaggio ad una galleria d’arte”, o pratichiamo uno sport o, meglio ancora, di dove si trova un bambino quando gioca sul pavimento sotto lo sguardo attento della madre.⁶⁰

Winnicott propone la tesi che la posizione (il dove) dell’esperienza creativa e di quella culturale sia quella dello “spazio potenziale” tra il bambino e la madre (o tra individuo e ambiente), un’area ipotetica che esiste, se se ne danno le condizioni ambientali, durante la fase in cui il bambino inizia ad uscire dalla fusione con colei che lo ha messo al mondo. Tale area, definita “transizionale”, non perde la sua funzione quando l’io si è formato e il bambino diventa adulto, ma si mantiene come campo di esperienza intermedio in cui c’è un continuo commercio tra dentro e fuori, caratteristico di quelle esperienze intense che chiamiamo arte, religione, vita immaginativa, creazione scientifica. Ecco uno dei modi in cui presenta la sua tesi:

Sto pertanto studiando la sostanza dell’*illusione*, quella che viene concessa al bambino e che nella vita adulta è parte intrinseca dell’arte e della religione [...]. Noi possiamo condividere un rispetto per *l’esperienza illusoria* e se lo desideriamo possiamo raccogliere insieme e formare un gruppo sulla base della similarità delle nostre esperienze illusorie. Questa è una delle radici naturali del raggrupparsi tra esseri umani.⁶¹

Non sfugge all’autore la profonda portata teorico-filosofica della propria tesi, tanto che nell’Introduzione a “Gioco e realtà”, rammaricandosi di quanto quest’area intermedia sia stata trascurata nella conversazione psicoanalitica, nota come sia stata invece riconosciuta dalla filosofia, dalla teologia (nella quale, significativamente, la trova espressa nella forma della controversia sulla transustanziazione), dai poeti metafisici (John Donne), e , poco dopo, con uno scarto tipico del suo stile espositivo, che, disorientando il lettore, lo conduce al contempo ad un’associazione nuova e piena di senso, riconosce la posizione centrale, in questi fenomeni, di Winnie the Pooh e dei fumetti *Peanuts* di Schulz⁶². Non smette mai di ricordare inoltre, la dimensione paradossale di questa area originaria, affermando, questa volta nelle ultime parole del libro, dopo averlo ricordato diverse

⁵⁹ Winnicott, D.W., “Gioco e realtà”, Armando Editore, Roma, 2006, p.166.

⁶⁰ Winnicott, D.W., “Gioco e realtà”, cit. p. 167.

⁶¹ Winnicott, D.W., “Gioco e realtà”, cit., p. 21-22.

⁶² Winnicott, D.W., “Gioco e realtà”, cit., p. 15.

volte nei capitoli precedenti: “Io pongo come postulato un paradosso essenziale, un paradosso che dobbiamo accettare e che non è da risolvere. Questo paradosso che è centrale al concetto [dello spazio potenziale], deve essere continuamente consentito per un periodo di tempo nella cura del bambino”⁶³. E istituisce, così, una implicazione reciproca, di natura ontogenetica, di paradosso e apertura di senso, su cui tornerò in seguito.⁶⁴

Per Winnicott, non si può descrivere lo sviluppo del bambino in termini individuali, ma occorre far riferimento all’ambiente, che è parte integrante di questo sviluppo. Non esiste il “bambino” come entità a sé. Alla nascita, l’ambiente del bambino è costituito dalla figura materna, poi si allarga al padre e ad altri componenti della famiglia, fino ad arrivare alla scuola, al quartiere, alla città, alla società stessa. Tutti questi fattori non vanno intesi come possibili “influenze” sul processo di sviluppo, che va dalla nascita alla vecchiaia, ma come parte integrante di esso, come condizione della formazione della dimensione creativa, simbolica e culturale che caratterizza l’essere umano nella sua essenza.

Secondo Winnicott, la donna, già nei primi mesi di gravidanza, ma con un’accentuazione negli ultimi, entra in uno stato psicologico che definisce “preoccupazione materna primaria”, condizione di particolare sensibilità che porta la futura mamma a mettere in primo piano il bambino, sintonizzandosi con i suoi bisogni prima ancora che egli venga alla luce. Questo stato temporaneo, che “sarebbe una malattia se non vi fosse la gravidanza, potrebbe essere paragonato ad uno stato di ritiro, ad uno stato di dissociazione, ad una fuga o perfino ad un disturbo più profondo, quale un episodio schizoide, in cui uno degli aspetti della personalità prende temporaneamente il sopravvento”.⁶⁵ Tale “malattia sana” è evidente nelle prime settimane dopo la nascita e, se tutto va bene, diminuisce a poco a poco fino a scomparire, persino nella memoria cosciente della madre.

Una “madre sufficientemente buona” è, dunque, una figura materna (non per forza la madre naturale, specifica Winnicott) che si adatta ai bisogni del bambino, un adattamento attivo che a poco a poco diminuisce assecondando la capacità del bambino che cresce di tollerare i rischi della frustrazione.⁶⁶

Condizioni sufficientemente buone per la crescita sono date, dunque, da una madre-ambiente capace di essere presente, ma allo stesso tempo invisibile, in modo tale da riuscire a

⁶³ Winnicott, D.W., “Gioco e realtà”, cit., p. 231.

⁶⁴ È, questo, uno dei temi centrali di Emilio Garroni. Vedi, per esempio, Garroni, E., “Senso e paradosso. L’estetica, filosofia non speciale”, Laterza, Roma-Bari, 1986. Vedi, a questo proposito, le Riflessioni conclusive di questa tesi.

⁶⁵ Winnicott, D.W.; “Dalla pediatria alla psicoanalisi”, Martinelli, Firenze, 1975, p. 359.

⁶⁶ Winnicott, D.W., “Gioco e realtà”, cit., p. 32.

“creare il mondo” per il suo bambino, ma allo stesso tempo fargli credere che è stato lui a crearlo, in grado di illudere e poi, gradualmente, disilludere.

Tale processo consiste in una vera e propria tecnica della cura materna, di *maternage*, che Winnicott riassume in tre concetti: *holding*, tenere in braccio e, allo stesso tempo, contenere, un contenimento di tipo fisico/muscolare (“tonico”) che ha inizio nella vita intrauterina; *handling*, che riguarda la qualità della manipolazione, del contatto, delle operazioni di pulizia, di cambio degli abiti e dei pannolini, di addormentamento e, infine, *object presenting*, dove il termine “oggetto” deve essere inteso in senso ampio, come “mondo”, che la mamma, rispondendo ai bisogni del bambino, gli presenta⁶⁷.

Le tecniche di *maternage* sono, insieme a quelle della nascita e dell’ostetricia, ciò che Marcel Mauss definisce le prime “tecniche del corpo”, rispetto alle quali afferma che “prima dell’uso di qualsiasi strumento, c’è l’uso del proprio corpo [...]. Il corpo è il primo e più naturale oggetto tecnico e, nello stesso tempo, mezzo tecnico dell’uomo. Prima delle tecniche basate sugli strumenti c’è l’insieme delle tecniche del corpo”⁶⁸ e le cure materne sono quelle che “addomesticano” i bambini, addestrandoli all’appartenenza ad una specifica cultura.

Tali tecniche sono, secondo Mauss, prevalentemente sociali e psicologiche, oltre che legate alla biologia. Si veda, come illustrazione di questo aspetto, il pionieristico, e inevitabilmente un po’ “datato”, documentario di Margaret Mead e Gregory Bateson “*Bathing babies in three cultures*”⁶⁹ (1954) su come si lavano i bambini nelle cultura del fiume Sepick in Nuova Guinea, in quella di un villaggio a Bali e in quella americana, oppure il più recente documentario, che non nasce, tuttavia, come studio scientifico-antropologico, “*Babies*”⁷⁰ (2010) di Thomas Balmes, che segue il primo anno di vita in quattro differenti paesi (Mongolia, Namibia, Stati Uniti e Giappone).

Tornando a Winnicott, nel primo periodo di vita, nel mondo senza confini e senza tempo del neonato, lo spazio interno e lo spazio esterno sconfinano e si fondono, o meglio, non si sono ancora formati e il bambino non possiede ancora un’unità corporea che gli permetta di sentire le sensazioni. Affinché ciò accada, è necessario che la madre lo tenga in modo “naturale”, che il tono

⁶⁷ Winnicott, D.W., “Gioco e realtà”, cit., p. 176.

⁶⁸ Mauss, M., “Tecniche del corpo”, in “Teoria generale della magia”, Einaudi, Torino, 1991, pp. 392, in cui afferma: “Abbiamo commesso, io stesso ho commesso per molti anni, l’errore fondamentale che esistano delle tecniche solo quando ci sono strumenti. Bisognava, invece, ritornare a nozioni antiche, ai dati platonici sulla tecnica (Platone parlava di una tecnica della musica e in particolare della danza) ed estendere questa visione.” La danza, per Mauss, è dunque una tecnica del corpo, frequente durante il riposo (p.293), l’unica che implica una forte dimensione di creatività. Sulla danza come tecnica del corpo vedi Cap. 2 par. 4.

⁶⁹ Mead, M., Bateson, G., “*Bathing babies in three cultures*”⁶⁹ (1954) <https://www.youtube.com/watch?v=c5NUoy0fMLQ>, consultato a febbraio 2019.

⁷⁰ Balmes, T., “*Babies*”, 2010, online: <https://vimeo.com/67691334>, consultato a febbraio 2019.

muscolare con cui lo contiene non sia né troppo teso né troppo rilassato, che lo tocchi, lo accarezzi, lo cambi, gli parli, lo allatti, in modo che tutte le parti del corpo siano raccolte insieme per formare, nella continuità, un primo nucleo di organizzazione corporea. Il fattore integrante è il senso di continuità: dato che è la madre a provvedere al mantenimento della continuità attraverso l'*holding*, il suo Io funziona, nella fase della dipendenza assoluta, da "Io ausiliario" rispetto a quello del bambino che si sta formando. Grazie alla corretta manipolazione (*handling*), la pelle diventa una membrana limitante che separa il me dal non-me, il dentro dal fuori, processo denominato da Winnicott "personalizzazione", che è caratterizzato dall'acquisizione di uno schema corporeo, descritto dall'autore come insediamento della psiche nel corpo.

Le risposte somatiche della madre sono, dunque, per Winnicott, la prima condizione e il primo strumento di organizzazione corporea del bambino.

Il periodo di sviluppo che va indicativamente dai zero ai sei mesi viene da Winnicott chiamato "sviluppo emozionale primario". È importante, come abbiamo visto, che in questa prima fase la madre sappia anticipare i bisogni, in modo da far apparire l'"oggetto", in genere il seno, ma anche l'essere tenuto, coperto/scoperto, lavato, toccato, guardato, spostato, nel momento in cui il bambino lo desidera, il quale, in tal modo, si sentirà investito da un senso di onnipotenza, crederà di "creare" la soddisfazione dei suoi bisogni. L'oggetto, in questa fase, esiste in uno spazio di illusione, nel senso che il bambino crede di essere stato lui a crearlo, facendo esperienza dell'onnipotenza, esso è dunque un "oggetto soggettivo". Una volta che l'onnipotenza è stata sperimentata, il compito della madre è quello di disilluderlo: in tal modo egli apprenderà che il mondo esterno non sempre è sotto il suo potere. Durante la crescita e le prime esplorazioni la mamma avrà cura di disseminare attorno al bambino oggetti che potranno rispondere ai vari bisogni e che lui potrà incontrare e scegliere, passando così lentamente a fare esperienza di "oggetti oggettivi". Nella fase di transizione tra l'"oggetto soggettivo" e l'uso dell'"oggetto oggettivo", percepito come oggetto esterno e non collegato all'onnipotenza e all'illusione di averlo creato, il bambino fa esperienza dell'"oggetto transizionale". Con questo passaggio inizia il processo di separazione e individuazione, accompagnato dall'attenuarsi della preoccupazione materna primaria. La madre risponde ora solo ai bisogni del bambino senza anticipare e materializzare i suoi desideri e in tal modo egli sperimenta la delusione.

Questa "fase transizionale", collocata da Winnicott indicativamente tra i quattro e i dodici mesi, è caratterizzata, in molti casi, ma non sempre, anche da un oggetto transizionale, in cui il bambino fa uso di qualcosa che appartiene al mondo esterno, magari "uno straccio di lana, o

l'angolo di una coperta, o una parola, o una ninna nanna [...] il cui uso diventa di importanza vitale per il bambino al momento di andare a dormire, ed è una difesa contro l'angoscia, specie l'angoscia di tipo depressivo. Forse qualcuno di questi oggetti soffici è stato trovato e usato dal bambino, e diventa allora ciò che io chiamo oggetto transizionale⁷¹.

Il bambino si attacca a questo oggetto, evocando l'immagine della fusione con la madre, proprio nel momento della perdita di lei (prima di tutto l'addormentamento), e dunque esso finisce per ottenere proprio ciò che aveva lo scopo di negare: permette alla madre reale di allontanarsi, mentre il bambino se la tiene vicino simbolicamente e si abbandona al sonno. Al tempo stesso, tale oggetto è separato dal suo corpo, è, infatti, un oggetto concreto, anche se il bambino crede di averlo creato: "Il punto essenziale non è il suo valore simbolico quanto il fatto che esso è reale. È un'illusione, ma è anche qualcosa di reale"⁷².

Man mano che il bambino impara a riconoscere la propria esistenza separata, riconoscerà correlativamente anche quella della madre e lentamente perderà interesse per questo oggetto.

L'uso dell'oggetto transizionale, non l'oggetto in sé, specifica Winnicott, ha dunque un'evidente dimensione paradossale, che viene accolta tacitamente dall'ambiente familiare (in caso contrario si prevedono sviluppi potenzialmente patologici): è creato e trovato allo stesso tempo, viene salvaguardata l'onnipotenza, ma al tempo stesso subentra il principio di realtà⁷³.

È questo uso che crea lo "spazio potenziale", che separa e unisce allo stesso tempo, spazio della prima illusione, che dà il via alla vita immaginativa e poi espressiva dell'infante. Scrive:

Io ho asserito che quando noi assistiamo all'impiego che fa un bambino di un oggetto transizionale, il primo processo di un non-me, noi assistiamo al tempo stesso al primo uso che fa il bambino di un simbolo e alla prima esperienza di gioco. Una parte essenziale della mia formulazione dei fenomeni transizionali è che noi accettiamo di non sfidare mai il bambino con la domanda: hai creato tu l'oggetto o lo hai trovato convenientemente a portata di mano? Vale a dire, una caratteristica essenziale dei fenomeni e degli oggetti transizionali è una qualità del nostro atteggiamento quando li osserviamo.⁷⁴

L'oggetto e lo spazio creato dal suo uso è simbolo dell'unione/separazione e può essere localizzato, secondo Winnicott: "È nel luogo, in termini di spazio e tempo, in cui la madre è in transizione dall'essere, nella mente del bambino, fusa col bambino, all'essere per contro vissuta come un oggetto che viene percepito piuttosto che concepito."

⁷¹ Winnicott, D.W., "Gioco e realtà", cit. p. 11.

⁷² *Ibidem*.

⁷³ Winnicott, D.W., "Gioco e realtà", cit. p. 16.

⁷⁴ Winnicott, D.W., "Gioco e realtà", cit. p.155.

È dunque proprio nel punto (in termini di spazio e tempo) in cui ha inizio la separazione che vi è l'uso del "primo simbolo", l'inizio dell'organizzazione, della vita immaginativa, del gioco e dell'esperienza culturale.

Considerando la questione dal punto di vista del tempo, Winnicott spiega:

La sensazione dell'esistenza della madre [in sua assenza] dura x minuti. Se la madre resta via più di x minuti, allora l'*imago* svanisce, e insieme con questa cessa la capacità del bambino di usare il simbolo dell'unione. Il bambino è turbato, ma questo turbamento è presto risanato perché la madre ritorna in $x+y$ minuti. Ma in $x+y+z$ minuti il ritorno della madre non ripara lo stato alterato del bambino.⁷⁵

In quest'ultimo caso, che, specifica Winnicott, la stragrande maggioranza dei bambini non vive mai, il bambino ha vissuto una rottura della continuità della vita, il rompersi di qualcosa come la "continuità con l'inizio personale", collegata anche all'organizzazione della memoria.

I bambini che non sperimentano mai la privazione delle cure per un tempo così prolungato possono tollerare, anzi, beneficiano della separazione, che è allo stesso tempo una forma di unione.

Questi fenomeni della zona transizionale hanno una variabilità infinita, afferma Winnicott, in contrasto con la relativa stereotipia dei fenomeni che hanno a che fare con il funzionamento corporeo personale (legato alla biologia) e con la realtà ambientale.

È proprio l'insieme di questa variabilità infinita, congiunta con la straordinaria intensità di queste esperienze senza acme (a differenza di quelle sostenute dagli istinti, in cui l'elemento dell'acme o dell'orgasmo hanno una parte essenziale) che viene chiamata gioco.

Lo spazio transizionale è, infatti, allo stesso tempo, lo spazio del "giocare", termine che Winnicott preferisce a quello di "gioco", perché pone l'accento sul processo e non sul risultato, di un'esperienza cioè priva di particolari scopi e che rende possibile il "rilassarsi" (*relaxation*), quello stato di riposo (di parziale non controllo o controllo flessibile) da cui può scaturire un atteggiamento creativo. Scrive: "In queste condizioni altamente specializzate l'individuo può raccogliersi ed esistere come un'unità, non come una difesa contro l'angoscia, ma come espressione di *io sono*, io sono vivo, io sono me stesso. Da questa posizione ogni cosa è creativa"⁷⁶.

Giocare è l'esperienza creativa del *continuum* spazio temporale, una forma essenziale del vivere: è movimento, espressione della creazione del sé, dell'illusione e spazio di incontro con l'altro. Il cuore del giocare è lo spazio potenziale, che si giova delle qualità transizionali, cioè

⁷⁵ Winnicott, D.W., "Gioco e realtà", cit. p. 156.

⁷⁶ Winnicott, D.W., "Gioco e realtà", cit. p. 98.

combina delle esperienze intrapsichiche con dei dati forniti dal mondo esterno. In questo caso sono i giocattoli gli oggetti transizionali, che sono altro dal giocatore e prendono vita grazie all'uso che egli ne fa, mostrando di nuovo (insieme alla marionetta, altro oggetto transizionale per antonomasia), che l'importante non è l'oggetto in sé, ma l'uso che il bambino ne fa. A questo si deve la capacità trasformativa del giocare: essa trova il suo punto focale nell'esperienza della capacità di creare l'illusione che il bambino sperimenta insieme alla mamma. Tale esperienza consente al bambino di avere accesso sia alla realtà che al simbolismo. Simbolismo e accesso alla realtà sono legati alla capacità della diade madre-figlio di mantenere un'illusione sostenuta per il tempo necessario per far fronte alla realtà esterna. E questo è un altro modo di formulare il paradosso winnicottiano: solo creare e ricreare l'illusione consente di avere accesso alla realtà.

Per Winnicott, che in questo modo opera una cesura rispetto alle teorie precedenti, non è la soddisfazione istintuale che fa sì che il bambino cominci ad essere, a sentire che la vita è reale e degna di essere vissuta. Al contrario, affinché si possa parlare di gratificazioni istintuali, è necessario che si sia attraversata la fase transizionale, e acquisita una capacità di "esperienza totale" che Winnicott definisce il "sé".

Grazie a questa "esperienza totale" di noi, "abbiamo un posto dove mettere" ciò che ereditiamo dal patrimonio comune dell'umanità o del gruppo a cui apparteniamo. In questa trasmissione della tradizione, grazie alla peculiare reversibilità dei fenomeni transizionali, è possibile innovare sperimentando una infinita variabilità tra i due estremi (esclusi) dell'assoluta originalità e del plagio. Afferma a tale proposito Winnicott: "L'azione reciproca fra originalità e accettazione della tradizione quale base dell'inventiva, mi sembra essere un altro esempio, molto affascinante, dell'azione reciproca tra separazione e unione."⁷⁷

La psicoterapia, secondo Winnicott, si svolge proprio in questo spazio potenziale, e il suo scopo non è l'eliminazione del sintomo, ma il ritrovare la possibilità del giocare, che significa per un adulto ritrovare la salute come creatività, possibilità del senso, pienezza del vivere, la creatività originaria di ogni essere umano nel rapportarsi alla realtà e all'altro. Nella seduta la riuscita non dipende dall'interpretazione dell'analista, ma dal lasciare che il paziente non organizzi il non-senso con un falso sé, organizzazione con cui il sé si protegge dalle pressioni dell'ambiente, da cui risulta un senso di inutilità e futilità dell'esistenza, un appiattimento del simbolico sulla realtà, una incapacità di entrare nel simbolico. E questo passaggio può avvenire, afferma Winnicott, solo quando il paziente, riesce ad "usare" l'analista e questo si lascia usare, senza l'ansia di controllo

⁷⁷ Winnicott, D.W., "Gioco e realtà", cit. p. 159.

dell'interpretazione: questa particolare forma di “uso”, conduce la coppia analista-paziente nello spazio potenziale dove è di nuovo (o per la prima volta) possibile giocare.

Tutte le pratiche artistiche possono essere considerate fenomeni transizionali, dato che essi sono all'origine della capacità simbolica e allo stesso tempo esibiscono la creatività originaria dell'essere umano. La danza, tuttavia, che amplifica e intensifica la dimensione della consapevolezza corporea nello spazio e nel tempo, si colloca in una posizione molto vicina a quell'area del dialogo tonico dell'*holding*, alla propriocezione costruita nell'*handling* e alla nascita della prima illusione resa possibile dall'*object presenting*.

Tutte queste capacità sono rese ontogeneticamente possibili grazie all'adattamento estremamente sensibile della madre ai bisogni del suo bambino, che, con il suo corpo, crea una condizione di fiducia basata sull'esperienza di “sentirsi a casa” nel mondo, affinché si apra questo spazio a partire dal quale tutto è creativo. Stando così le cose, sorprende come gran parte della filosofia occidentale, almeno fino al secolo scorso, abbia ridimensionato – ma forse sarebbe più appropriato dire “manipolato” o addirittura “rimosso” – l'importanza del “materno”, del “femminile”, del “corpo”, per l'origine dell'esperienza culturale e quindi anche della filosofia stessa.

Sottolineando l'importanza delle primissime fasi di vita spero di contribuire a dare dignità filosofica alla prima infanzia, a quel sapere corporeo/operativo che di solito viene dato per scontato e a smontare, almeno in parte, quello che Maxine Sheets-Johnstone chiama “an egregious adultist bias”,⁷⁸ a favore di una riflessione “ontogeneticamente informata”, che renda giustizia all'esperienza degli infanti, quegli esseri non linguistici che tutti noi siamo stati fino ai 12-18 mesi di vita, in cui abbiamo imparato a conoscere il nostro corpo e con il nostro corpo i corpi e i movimenti degli altri, prima di essere pronti a dare il nome alle cose.

1.4 La memoria del corpo e l'inconscio corporeo come condizioni di ogni movimento

Per approfondire la conoscenza di quel tipo di sapere non verbale e non concettuale che è la nostra corporeità, è necessario parlare della memoria del corpo, che è una delle condizioni di possibilità del processo creativo nella danza, oltre che di moltissime capacità che utilizziamo ogni giorno, dandole per scontate.

⁷⁸ M. Sheets-Johnstone, “Kinetic Tactile-Kinesthetic Bodies: Ontogenetical Foundations of Apprenticeship Learning” in *Human Studies* 23: 343–370, 2000, Kluwer Academic Publishers, Netherlands.

Riprendendo il concetto di sapere corporeo, a cui Merleau-Ponty si riferisce con il termine di *praktognosia*, e che per Winnicott è la condizione per entrare nello spazio potenziale del gioco, vorrei sottolineare l'importanza, in questo ambito, del concetto di "cinestesia", il "sentire di muoversi", cioè la capacità di sentire i movimenti del proprio corpo nei muscoli, nelle articolazioni, nell'apparato scheletrico, a volte persino nei nervi e negli organi interni. Si tratta, in altre parole, dell'esperienza motoria del nostro corpo e della relativa capacità di comprenderla e gestirla⁷⁹.

La consapevolezza corporeo-cinestesica, o intelligenza corporea, ci mostra che il corpo non è puro esecutore di "ordini" mentali, ma è esso stesso un dispositivo organizzante-interpretante, e il suo organizzare il sensibile è già una forma di pensiero, non verbale e non direttamente verbalizzabile, ed è correlato ad una apertura di senso.

Tale sapere, come abbiamo visto, è strettamente correlato alla dimensione temporale, alla capacità di conservare memoria dello stato cinestetico immediatamente precedente, ed è concepibile come una consapevolezza pre-riflessiva dinamica finalizzata alla pianificazione e al controllo delle azioni, ma a sua volta dipendente dalle azioni stesse, non per forza agite, ma anche solo immaginate come possibili, e soprattutto dal movimento, e dalla nostra capacità (temporale) di conservare traccia della circolarità tra *inputs* sensoriali sinestesici e *outputs* motori.

Proprio in relazione alla dimensione temporale di cui ho appena detto, introdurrò il concetto di "memoria del corpo", aspetto particolare dell'intelligenza corporea che comincia a formarsi già nella vita intrauterina e nei primissimi tempi della nostra infanzia e che ci accompagna per tutta la vita, anche se quasi mai ne siamo consapevoli.⁸⁰

⁷⁹ Negli studi di danza si parla di cinestesia già dagli anni Trenta del secolo scorso, vedi per esempio: Martin, J., *"Introduction into the Dance"*, New York, Dance Horizons, 1939. Per gli studi successivi, vedi Desmond, J.C., (a cura di), *"Meaning in Motion: New Cultural Studies of Dance"*, Duke University Press, 1997 e *Continents in Movement: Proceedings of the International Conference, The Meeting of Cultures in Dance History*, a cura di Tercio, D., Lisbon, FMH Editions, 1998. E soprattutto Sheets-Johnstone, M., *"The primacy of movement"*, John Benjamins Publishing, Amsterdam/Philadelphia, 1999. Per una lettura di differenti approcci cinestetici alla coreografia vedi Fabius, J., "Seeing the body move. Choreographic investigations of kinaesthetics at the end of the twentieth century", in *Routledge Reader in Contemporary Choreography*, a cura di Butterworth J., Wildshut L., London, Routledge on the Theatre and Performance Studies, 2009, pp. 331-345.

⁸⁰ Uso l'espressione "memoria del corpo" in modo volutamente generico, per includere tutti gli aspetti e i modi in cui il corpo ricorda, che saranno analizzati nel corso di questo lavoro. Per una panoramica e una bibliografia aggiornata sul concetto di memoria e sui vari "tipi" di memoria vedi Michaelian, Kourken and John Sutton, "Memory", *The Stanford Encyclopedia of Philosophy* (Summer 2017 Edition), Zalta, E. N., (ed.), "Memory", <https://plato.stanford.edu/archives/sum2017/entries/memory/>. Per gli aspetti temporali della percezione vedi: Le Poidevin, R., "The Experience and Perception of Time", *The Stanford Encyclopedia of Philosophy* (Summer 2019 Edition), Edward N. Zalta (ed.), <https://plato.stanford.edu/archives/sum2019/entries/time-experience/>. Sulla memoria del corpo nella danza

Si suole affermare, con ragione, che, nella maggior parte delle persone, non ci sono ricordi risalenti ai primi mesi di vita. Infatti c'è un'epoca nella nostra vita, i primi due anni circa, in cui la cosiddetta "memoria esplicita", strettamente legata al linguaggio verbale, non è ancora matura. Sono gli anni in cui il linguaggio verbale non ci ha ancora permeato e le esperienze vengono vissute e immagazzinate grazie ad un codice di tipo senso-motorio. Esse vanno a formare la cosiddetta memoria "implicita", non verbale e non direttamente verbalizzabile, legata alle attività propriocettive, al movimento e alle emozioni.⁸¹

Adotto qui, per comodità, la terminologia che ricavo dagli studi di Mauro Mancia⁸², ampiamente utilizzata nelle scienze cognitive, il quale distingue due sistemi di memoria. La prima, definita "memoria esplicita o dichiarativa", può essere evocata coscientemente e verbalizzata. Essa, con la sua capacità selettiva, contribuisce alla formazione della nostra autobiografia e rende possibile un processo costruttivo e ricostruttivo della nostra storia personale.⁸³

La seconda, definita "memoria implicita", non consapevole né verbalizzabile, presenta varie dimensioni. Quelle che ci interessano di più in questo contesto sono: la "memoria procedurale", che riguarda l'apprendimento senso-motorio e quella "emozionale o affettiva" che si riferisce alle

vedi Franco, S., Nodera, M., "Ricordanze. Memoria in movimento e coreografie della storia", UTET Università, Torino, 2010.

⁸¹ Spesso il concetto di "memoria implicita" viene considerato sinonimo di quello di "memoria procedurale" (che contiene esperienze motorie, percettive o cognitive, che ci portano ad acquisire comportamenti motori automatici), la quale invece è solo una parte della prima, che contiene in generale esperienze non passibili di ricordo cosciente né verbalizzabili. Le prime ricerche neuroscientifiche attorno ad esse datano tra la fine degli anni '80 e i primi degli anni '90 (M. J. Cohen 1980, M. Mishkin e T. Appenzeller 1987, H. L. Roediger 1990, D. L. Schacter 1992, L. R. Squire 1994, E. Kandel 1989, 2002, J. LeDoux 1994 etc.) fino alle più recenti, legate soprattutto al team di Cristina Alberini, allieva di Kandel (2009, 2011, 2014). Per una panoramica storica e bibliografica (da cui ho tratto alcune delle indicazioni bibliografiche qui fornite), vedi Pirrongelli, C., "Memoria implicita", Spinweb, Società Psicoanalitica Italiana, Aprile 2019, online: https://www.spinweb.it/spipedia/memoria-implicita-cura-cristiana-pirrongelli_trashed/. Vedi anche Winnicott D., (1965). "Sviluppo affettivo e ambiente", Trad. ed. Armando, Roma 1970. Sul fatto che la memoria implicita non sia stabile, ma si riconfiguri continuamente, vedi in particolare Alberini, C. M., "Memoria: traccia fragile e dinamica", in Cena, L., Imbasciati, A. (2014), "Neuroscienze e teoria psicoanalitica", Springer, 2014.

⁸² Mauro Mancia, neurofisiologo e psicoanalista italiano, si è particolarmente dedicato allo studio delle memorie implicite dei primi due anni di vita individuando in esse un ponte di interesse tra la psicoanalisi e le neuroscienze. Vedi Mancia, M. "L'inconscio e la sua storia", <https://tertuliapsicoanalitica.files.wordpress.com/2013/06/linconscio-psiche.pdf>. Mancia M., "Psicoanalisi e Neuroscienze", Springer Verlag, 2008. Mancia M., "Coscienza Sogno Memoria", Borla, Roma, 1998. Mancia, M., "Dream actors in the theatre of memory: their role in the psychoanalytic process. *International Journal of Psychoanalysis*, 84(4), 945-952, 20083. Mancia, M., "Sentire le parole. Archivi sonori della memoria implicita e musicalità nel transfert". Bollati Boringhieri, Torino, 2004. Mancia, M. (2006). Psicoanalisi e Neuroscienze. Springer-Verlag. Implicit memory and early unrepresed unconscious: Their role in the therapeutic process (How the neurosciences can contribute to psychoanalysis). *International Journal of Psychoanalysis*, 87(1), 83-104.

⁸³ Mancia, M. "L'inconscio e la sua storia", cit., p.11

esperienze percettive ed affettive che il bambino vive già dal periodo intrauterino e dopo la nascita, nelle relazioni significative con la madre e con l'ambiente.⁸⁴

Queste due dimensioni, distinte solo per scopi espositivi, sono strettamente legate, e ci mostrano che le memorie implicite hanno spesso una coloritura affettiva, anzi, sono le emozioni il “collante” delle memorie. Tale memoria si definisce inconscia, non nel senso di “rimossa”, ma nel senso che si è formata quando ancora non c'è la capacità di ricordare.

Lo stesso Freud aveva ipotizzato che l'inconscio dinamico, legato cioè alla rimozione, processo attivo e “dinamico” di dimenticanza, teso ad eliminare dalla psiche le esperienze dolorose dell'infanzia, non esaurisse l'intera sfera dell'inconscio.⁸⁵ Dopo Freud, la comunità psicoanalitica e quella scientifica hanno ampliato, in modi diversi, il concetto di inconscio, affiancando a quello dinamico l'“inconscio precoce non rimosso”, o “inconscio cognitivo” che così spiega Mauro Mancia:

Le esperienze neonatali precoci depositate nella memoria implicita non possono essere rimosse poiché la rimozione presuppone il ricordo che può avvenire solo in rapporto alla memoria esplicita, la cui organizzazione non è matura prima dei due anni di vita. Pertanto tutte le esperienze traumatiche depositate nella memoria implicita di natura essenzialmente emozionale organizzano un inconscio che non può andare incontro a rimozione e che ho definito come “inconscio precoce non rimosso”⁸⁶.

I due aspetti della memoria, quello implicito/senso-motorio ed emotivo e quello esplicito/verbale si organizzano sequenzialmente nel percorso ontogenetico e dunque si strutturano in periodi differenti dello sviluppo. L'inconscio precoce, organizzato nei primi due anni di vita su base senso-motoria ed affettiva è la base su cui poi si struttura l'inconscio dinamico o rimosso, che ne sarà condizionato e che, a sua volta condiziona il primo, tanto da rendere molto difficile la distinzione tra i due aspetti da un punto di vista fenomenologico, anche se utilissima ai fini della comprensione.

È importante quindi non dimenticare la radice somatica anche dell'inconscio dinamico. Tale assunto, alla base della “Vegetoterapia”⁸⁷ di Wilhelm Reich, (allievo diretto di Freud,) e soprattutto

⁸⁴ *Ibidem.*

⁸⁵ Mancia, M., L'inconscio e la sua storia, cit. p. 16.

⁸⁶ Mancia, M., L'inconscio e la sua storia, cit. p. 7.

⁸⁷ “Con la vegetoterapia, il processo terapeutico esplora la dimensione somatica. Reich si accorse che la nevrosi, oltre ai conflitti psichici, si manifestava con un disturbo del funzionamento vegetativo. Nell'individuo nevrotico la respirazione, la motilità e i piacevoli movimenti involontari dell'orgasmo erano fortemente limitati da tensioni muscolari croniche. Egli definì queste tensioni un processo di corazzatura, che si ripercuoteva sul carattere a livello somatico e affermò che l'atteggiamento corporeo di una persona è identico dal punto di vista funzionale al suo atteggiamento psichico”. Lowen, Alexander. “Paura di vivere”, Astrolabio - Ubaldini Editore, Edizione Kindle, posizioni 133-148. Wilhelm Reich (1897 - 1957), psichiatra

dell'”Analisi bioenergetica”⁸⁸ di Alexander Lowen, (allievo di Reich), è stato alla base di una corrente minoritaria di pratica clinica psicoanalitica che ha incentrato il suo metodo sul lavoro con il corpo, ai fini di un'integrazione psicocorporea. Secondo Lowen, il limite di alcune pratiche psicoanalitiche a lui contemporanee consisteva nel fatto di occuparsi di sensazioni ed emozioni a livello verbale/concettuale, mentre, come abbiamo visto, la dimensione senso-motoria ed emotiva dell'inconscio, non essendo immediatamente verbalizzabile, si coglie in altro modo, nel movimento, nei gesti, nella struttura corporea. In particolare Lowen ha individuato nella variazione della tono muscolare (da rigido a lasso) il principale meccanismo di difesa da emozioni troppo dolorose e ha basato la sua tecnica terapeutica sul “tentativo sistematico di liberare la tensione fisica dei muscoli cronicamente contratti e spastici”⁸⁹, permettendo così l'espressione di tali emozioni in un *setting* terapeutico protetto e capace di favorirne l'integrazione anche a livello verbale.

Con l'espressione “memoria del corpo” mi riferisco dunque ad un insieme di tracce mnestiche, non immediatamente consapevoli, riferite ad esperienze mai verbalizzate, perché esperite quando ancora non c'era il linguaggio e non verbalizzabili, perché mappate in un codice non linguistico ma senso-motorio ed affettivo. Tuttavia, più in generale, essa fa riferimento all'insieme di tutti quei processi non consapevoli, prevalentemente senso-motori ed emotivi, che regolano i nostri movimenti, la nostra coordinazione, gli atti motori, gli schemi relazionali.

Già nella vita intrauterina il feto riceve stimoli ritmici costanti come il battito cardiaco materno e il ritmo respiratorio, sente la voce della madre che, con l'intonazione e il ritmo, trasmette affetti ed emozioni, percepisce tattilmente la temperatura e il contatto con il liquido amniotico e negli ultimi periodi dialoga attivamente con la mamma che tocca la propria pancia, rispondendo

e psicanalista austriaco naturalizzato statunitense. Pensatore originale ed eterodosso, critico verso la prassi psicoanalitica freudiana che tendeva alla cura dei sintomi, sostenne la possibilità dell'eliminazione definitiva dei disturbi nevrotici attraverso la rottura della "corazza caratteriale" del paziente. Opere principali: *Die Funktion des Orgasmus* (1927; trad. it. 1969); *Die Sexualität im Kulturkampf* (1930; trad. ingl. *The sexual revolution*, 1945; trad. it. 1963); *Charakteranalyse* (1933; trad. it. 1973); *Der Einbruch der Sexualmoral* (1935; trad. it. 1972); *Orgasmusreflex, Muskelhaltung und Körperausdruck* (1937), sulla vegetoterapia; *The discovery of the orgone: vol. I, The function of the orgasme* (1942; trad. it. 1969), vol. II.

⁸⁸ “L'analisi bioenergetica porta a una conoscenza sistematica della struttura caratteriale a livello psichico e somatico. Questa comprensione rende possibile la lettura del carattere di una persona e dei suoi problemi emozionali a partire dall'espressione del suo corpo. Essa dà inoltre la possibilità di immaginare la storia della persona, poiché le sue esperienze di vita si sono strutturate nel corpo. L'informazione ottenuta dall'interpretazione del linguaggio del corpo è integrata al processo analitico. Mediante questo strumento di conoscenza, l'analisi bioenergetica offre una comprensione più profonda dell'effetto dei processi energetici del corpo sulla personalità. L'analisi bioenergetica dispone, inoltre, di molte tecniche corporee attive e di esercizi per aiutare una persona a rinforzare il proprio portamento”, Lowen, A. “Paura di vivere”, cit. pos.148.

⁸⁹ Lowen, A., “Il linguaggio del corpo”, Feltrinelli, Milano, 2003, p.4.

con piccoli calci e pugni al tocco materno. Tali esperienze sono memorizzate dal feto e così la voce materna, che riascoltata per esempio durante l'allattamento, può influenzare la frequenza cardiaca e il tasso di suzione del neonato⁹⁰.

Il movimento assume un'importanza fondamentale nella formazione di quell'insieme di memorie che custodiamo nel nostro corpo e che sono alla base anche di capacità cognitive cosiddette "superiori", che si acquisiscono successivamente. Lo sviluppo delle capacità cognitive avviene, infatti, di pari passo con l'esplorazione senso-motoria. Le azioni motorie, nella crescita, sono man mano sempre più coordinate e dipendono da memorie che codificano concatenazioni di movimenti in grado di rispondere a situazioni specifiche.

All'inizio si tratta di movimenti impercettibili ad un osservatore poco attento o ad occhio nudo e rilevabili solo grazie ad una registrazione audiovisiva che permette poi la visione rallentata.

La cosiddetta "sincronia interattiva" nei neonati è un esempio significativo:

bambini di poche settimane di vita producono col corpo una serie di micromovimenti in risposta al linguaggio umano; una specie di "danza" attivata dalla voce, dal ritmo della lingua (qualunque lingua). La stessa "danza" non compare quando il bambino sente altri suoni. [...] Anche chi parla, accompagna il linguaggio con dei micromovimenti (mimici e del corpo) che rendono le sue verbalizzazioni significative, "calde", tali da motivare l'ascoltatore a partecipare alla "danza".⁹¹

La stessa sincronizzazione si ritrova poi nelle conversazioni tra adulti⁹². Essa è un aspetto di quella capacità di sintonizzarsi emotivamente (*affect attunement*) caratteristica degli esseri umani, che si può osservare più chiaramente grazie alle riprese video viste al rallentatore⁹³.

⁹⁰ Oliverio, A., "Motricità, linguaggio e apprendimento", <http://www.edscuola.it/archivio/antologia/scuolacitta/oliverio.pdf>, cit., p. 8.

⁹¹ Oliverio, A., "Le età della vita: dal movimento al linguaggio", <http://www.uisp.it/giochitradizionali2/.pdf> cit. p. 4 Per l'*affect attunement* vedi Stern, D.N., "Il momento presente. In psicoterapia e nella vita quotidiana", Raffaello Cortina Editore, Milano, 2004.

⁹² Si tratta di un noto studio di Condon e Sander (Condon, W.S., Sanders, L.W., "Synchrony demonstrated between movement of neonate and adult speech". *Child development*, 45:456-62, 1974; 1975; 1977), che è stato anche criticato da M. Sheets-Johnston in "Kinetic Tactile-Kinesthetic Bodies: Ontogenetical Foundations of Apprenticeship Learning", *Human Studies* 23: 343-370, Kluwer Academic Publishers, Netherlands, 2000. La sincronizzazione (Sander, 1988; Tronick, 1989; Tronick & Gianino, 1986) è considerata un'abilità innata di sincronizzarsi con lo stato fisiologico ed emozionale di un'altra persona, che ci permette successivamente di far emergere l'abilità di sintonizzarci con il sentire dell'altro. Per un approfondimento sulla sintonizzazione non verbale, vedi Sheets-Johnstone, M., Stern, D.N., Paxton, S., Fagen, R., Gewertz Harris, J. "Dance, Movement, and Bodies: Forays into the Nonlinguistic", 2007, <https://www.youtube.com/watch?v=-pTxptDPQzI>.

⁹³ Tronick E. Z. "Emotional connections and dyadic consciousness in infant-mother and patient-therapist interactions", *Psychoanalytic Dialogues*, 11 (2): 187-194.

I primi movimenti di esplorazione formano un nucleo iniziale di schemi motori, memorie muscolari intorno a cui si addensano le memorie successive, come una specie di ordito che man mano verrà lavorato dal succedersi di esperienze e attività cognitive. Queste stesse memorie muscolari o corporee - il termine tecnico è procedurale, in quanto implicano una serie di procedure, di operazioni, e non di significati, come avviene per le memorie semantiche - sono il punto di partenza dei successivi apprendimenti⁹⁴.

In sostanza, il neonato, che inizialmente mette in gioco schemi motori e di sviluppo primari innati, apprende gradualmente dalla logica interna dei movimenti e delle azioni alcuni "concetti" senso-motori: lo schema radiale (centro-periferia), quello spinale (testa-coda), quello omologo (basso-alto), quello omolaterale (destra-sinistra) e quello controlaterale (la diagonale) e i principi di sequenzialità e di causalità essenziali per strutturare in seguito qualsiasi azione in vista di uno scopo, per produrre movimenti fonatori adatti per pronunciare le prime parole, per ordinare le parole secondo una progressione non casuale⁹⁵.

Vi è, in questo processo, un continuo accomodamento e una riconfigurazione dinamica sia degli schemi innati sia di quelli assimilati dall'ambiente, che permette la modifica degli schemi appresi e la messa in gioco di nuovi.

È necessario che tali memorie procedurali apprese rimangano ad un livello inconscio, per un "risparmio" di memoria esplicita, altrimenti ogni volta che compiamo un gesto qualsiasi, come per esempio afferrare un bicchiere per bere, dovremmo ricordarci la sequenza di tutti i movimenti necessari, e sarebbe impossibile compiere l'azione⁹⁶.

Il nostro cervello è, secondo Oliverio, "un enorme archivio di repertori motori, complessi schemi custoditi e implementati dai gangli della base e dal cervelletto, che lo psicologo russo Alexander Lurija ha definito "melodie cinetiche" per indicarne la complessa fluidità che ognuno di noi mette in opera nei diversi atti della vita quotidiana"⁹⁷.

La dimensione corporeo-cinestesica è stata a lungo ed è ancora considerata nelle scienze cognitive (così come nella filosofia) un'istanza inferiore a quella mentale: le funzioni motorie vengono considerate di basso livello, liquidate velocemente e subordinate alle strutture cognitive

⁹⁴ Oliverio, A., "Le età della vita: dal movimento al linguaggio", cit. p. 3.

⁹⁵ Si vedrà, nel corso di questo lavoro, come questa "logica interna del movimento" e i "concetti motori" siano stati analizzati e descritti in diversi modi, per esempio da Rudolf von Laban, da Susanne Langer, da Daniel Stern e da Maxene Sheets-Johnstone. Vedi Cap. 2 e 3.

⁹⁶ Vedi anche Bateson, G., "Finalità cosciente e natura" e "Effetti della finalità cosciente sull'adattamento umano" in "Verso un'ecologia della mente", Adelphi, Milano 1987.

⁹⁷ Oliverio, A., "Le età della vita: dal movimento al linguaggio", cit. p. 6.

cosiddette “superiori”. Negli ultimi tre decenni, tuttavia, l’attenzione degli scienziati cognitivi e soprattutto dei neuroscienziati si è concentrata molto sulle funzioni motorie e sul loro valore cognitivo, affettivo e relazionale. Gli studi in questo senso sono moltissimi e non rientra nello scopo di questa ricerca darne conto, ma vale la pena sintetizzarne alcuni risultati, che riguardano aspetti interessanti per il tema qui trattato.

Le note ricerche condotte sui “neuroni specchio”, o meglio sul “sistema *mirror*”, grazie all’uso di tecnologie di visualizzazione cerebrale (elettroencefalografia, PET, risonanza magnetica funzionale) hanno mostrato che nel cervello di chi osserva un’azione sono stimulate le stesse aree motorie deputate all’azione osservata, come se l’osservatore compisse egli stesso l’azione.⁹⁸ Il “sistema *mirror*” è definito dagli autori di queste ricerche come quel complesso di neuroni deputati proprio alla rappresentazione e al controllo di quei tipi di movimenti che sono legati alle interazioni intersoggettive. Questi neuroni, che stabiliscono una sorta di ponte tra l’osservatore e l’attore, sono legati ai comportamenti imitativi, che giocano un ruolo fondamentale, come abbiamo visto, nell’apprendimento e nella trasmissione del sapere corporeo.

E’ importante aggiungere che tali reti neurali si attivano, secondo tali studi, solo alla vista di azioni che ci appartengono: l’osservazione di azioni che appartengono al nostro patrimonio motorio attiva i neuroni corrispondenti a quella azione, attraverso un meccanismo che Vittorio Gallese definisce “simulazione incarnata”⁹⁹.

Le ricerche sui neuroni specchio hanno inoltre messo in evidenza che il riconoscimento delle azioni altrui dipende anche dal nostro patrimonio motorio, confermando, anche in questo aspetto, ciò che aveva affermato Merleau-Ponty¹⁰⁰.

Esse rivelano inoltre che la vista che guida la mano verso un oggetto da afferrare è anche un “vedere con” la mano che afferra l’oggetto: l’oggetto che vediamo appare infatti codificato come un insieme di ipotesi di azioni possibili, di inviti ad agire, simili alle *affordances* descritte da James J. Gibson¹⁰¹. In altre parole, è come se esistesse un tatto specifico della vista, della visione a distanza, che contiene sempre un elemento di prensione: è tutto il corpo, con la sua massa, la sua consistenza la sua pelle, che entra in contatto con l’oggetto a distanza, valutando la superficie, la consistenza, la massa dell’oggetto visto.

⁹⁸ Rizzolati, G., Sinigaglia, C., "So quel che fai. Il cervello che agisce e i neuroni specchio", Milano, Raffaello Cortina editore, 2006, in part. pp. 79-112.

⁹⁹ Gallese, V., “*Embodied simulation: from neurons to phenomenal experience*”, in *Phenomenology and the Cognitive Sciences*, n° 4, 2005, pp. 23-48.

¹⁰⁰ Vedi par. 2

¹⁰¹ Gibson, J., “Un approccio ecologico alla percezione visiva”, tr. it., Bologna, il Mulino, 1999.

Questo complesso sistema di neuroni ci permetterebbe dunque di comprendere le azioni osservate senza alcuna mediazione concettuale o linguistica, essendo basata su quella conoscenza motoria dalla quale dipende la nostra stessa capacità di agire.

Le ricerche sul meccanismo dei neuroni specchio hanno trovato un fertile terreno di sperimentazione nelle arti performative. Per la danza, in particolare, fu Beatriz Calvo-Merino che, agli inizi del nuovo millennio, diede avvio ad una interessante serie di ricerche condotte su danzatori.¹⁰²

Il primo studio consisteva nella presentazione di video di danza classica e di *capoeira*¹⁰³ a danzatori dell'una e dell'altra disciplina e a soggetti di controllo che non praticavano né una né l'altra. Calvo-Merino e colleghi hanno verificato una maggiore attivazione dei neuroni nella corteccia premotoria dei ballerini di danza classica alla presentazione del video di danza classica e dei danzatori di *capoeira* quando veniva presentato il video di *capoeira*. Nel caso della visione dei video da parte dei soggetti di controllo, anch'essi mostravano attivazioni, ma di entità decisamente inferiore. Da ciò si concluse che vi era un'attivazione neurale direttamente proporzionale al grado di esperienza fisica degli specifici movimenti osservati.

Successive ricerche¹⁰⁴ hanno mostrato come questo coinvolgimento neurale si attivi non solo in chi conosce per esperienza diretta i movimenti e i passi che osserva, ma anche in spettatori di danza abituali ma non danzatori.

¹⁰² Calvo - Merino, B. et al., "Action Observation and Acquired Motor Skills: An FMRI Study with Expert Dancers", *Cerebral Cortex*, n° 15, 2005, pp. 1243–1249.

Calvo - Merino B. et al., "Seeing or doing? Influence of visual and motor familiarity in action observation", *Current Biology*, 16, 2006, pp. 1905–1910.

¹⁰³ La *capoeira*, secondo studi di antropologia della danza riferiti da Gilberto de Mello Freyre, nasce in un'epoca remota come gioco non competitivo cui partecipavano tutti gli abitanti del villaggio brasiliano ancora ad uno stato di vita naturale e, in un certo senso, primitiva. *Capoeira* è una parola della lingua Tupi-Guarani, ossia della popolazione di nativi americani che popolava il Brasile prima della conquista portoghese, ed indicava le radure dei territori interni dove, appunto, nasce questo grande gioco collettivo che si svolgeva a tempo di musica, in un atmosfera in cui suoni e rumori della foresta erano imitati e artisticamente rielaborati da strumenti che nel tempo si sono evoluti nelle forme giunte fino a noi: *pandeiro*, *berimbau*, *atabaque*, *agogo* e *ganzuà*. Il fascino della *capoeira* originaria deriva dal suo fine di generare ed alimentare gioia ed armonia collettiva, attraverso un'esperienza di gioco e spettacolo in cui tutti sono giocatori e spettatori. Con l'arrivo in Brasile degli Africani, condotti come schiavi dai colonizzatori portoghesi, si realizzò una fusione con altre forme di attività rituale tribale, e poco per volta nacque la struttura della *capoeira* moderna, che poi diventerà una sorta di "arte marziale", insegnata nelle palestre come disciplina competitiva. Il movimento fondamentale della *capoeira*, detto *ginga*, diventa così, da passo di danza, una preparazione all'attacco o alla difesa.

¹⁰⁴ Jola, C. et al., "Motor Simulation without Motor Expertise: Enhanced Corticospinal Excitability in Visually Experienced Dance Spectators", *PLoS ONE*, vol. 7, 3, 2012, pp. 333-343.

Persino la visione di un'immagine statica di danza innesca, secondo un altro studio di Calvo-Merino,¹⁰⁵ gli stessi circuiti neurali dell'azione, attivando quello che Antonio Damasio¹⁰⁶ aveva chiamato il circuito "come se", cioè l'attivazione delle stesse parti della corteccia somatosensoriale e motoria di quelle della figura vista, "come se" chi guarda le compisse in prima persona.

Quando vediamo compiere un'azione, soprattutto se essa coinvolge la bocca, le mani o i piedi, proviamo, dunque, un senso di risonanza corporea. Secondo i neuroscienziati l'origine di tale reazione è riferibile a un'area specifica del sistema neuromotorio, la *extrastriate body area*,¹⁰⁷ che si attiva in presenza di corpi (in movimento o fermi) della nostra specie, o di immagini di essi, ed è quello che ogni spettatore sensibile di danza riconosce, anche senza avere notizia di queste ricerche, come reazione cinestetica alla visione di *performances* di danza o immagini statiche di esse.

È, questo, un altro modo di descrivere la memoria del corpo, la cinestesia e la capacità di imitazione di cui si è parlato sopra, aspetti a cui normalmente non diamo la dovuta attenzione.

Sottovalutiamo, per esempio, l'importanza del "guardare come si fa", che abbiamo visto emergere anche nelle ricerche di Calvo-Merino e che ha delle sue origini nella *joint attention* (attenzione congiunta o condivisa), cioè la capacità di un infante di seguire lo sguardo della madre e posarlo su un oggetto percepito in comune. Essa ha le sue radici nel contatto visivo madre-infante, un processo di sintonizzazione affettiva, visiva e cinestetica e che, da relazione diadica che coinvolge solo l'infante e la madre, si sviluppa in una relazione triadica (infante-oggetto-madre).¹⁰⁸

A tale proposito, da una ricerca su un'attività altamente specializzata come la chirurgia, basata su interviste in cui si domandava ai chirurghi come avevano imparato il loro mestiere, emerge che la parte più importante dell'apprendimento per gli intervistati non era lo studio della letteratura specialistica, né le lezioni teoriche, ma il guardare altri eseguire quelle operazioni che poi avrebbero dovuto effettuare.¹⁰⁹

¹⁰⁵ Calvo - Merino, B. et al., "Configural and local processing of human body in visual and motor areas", Neuroscience Meeting Planner, 43, 2006, program number 438.5/H2, 2006.

¹⁰⁶ Damasio, A., *The Feeling of What Happens: Body and Emotion in the Making of Consciousness*, New York, Harcourt Brace, 1999, pp. 103-104, 337-33.

¹⁰⁷ Dowing, P. et al., "A cortical area selective for visual processing of the human body", *Science*, vol. 293 (5539), 2001, pp. 2470-2473. Urgesi, C. et al., "« Representation of Body identity and the body actions in extrastriate body area and ventral premotor cortex »", *Nature Neuroscience*, vol. 10, n° 1, 2007, pp. 30-31.

¹⁰⁸ Stern, D.N., "Il momento presente. In psicoterapia e nella vita quotidiana", cit.

¹⁰⁹ Akre, V., Ludvigsen S.R., "Learning Medical Practice", *Nordisk Pedagogik* 17 (3), 1997, pp 152-55

Ognuno di noi riconosce l'efficacia cinestesica del “guardare come si fa”, quando, per esempio, invece di leggere il libretto delle istruzioni di un qualsiasi elettrodomestico, una ricetta culinaria o le istruzioni di montaggio di un mobile, guarda un video “tutorial” o si fa mostrare come si fa da qualcuno che lo sa fare.

È qualcosa che facilmente diamo per scontato e non ci domandiamo da dove viene: la fondamentale capacità di portare la nostra attenzione focalizzata sullo stesso oggetto su cui la posa un'altra persona ed essere entrambi sintonizzati su ciò che essa sta facendo con quell'oggetto e su che significato dà a quello che sta facendo è una capacità non soltanto visiva, ma cinestesica. Il nostro corpo, cioè, simula l'azione che guarda ed in questo modo si prepara a imitarla.

Riassumendo, il nostro patrimonio di schemi motori, sperimentati od osservati, e la capacità di comprendere un'azione dinamica a partire da un'immagine statica, di anticipare la conclusione di un gesto ci permettono di agire e di orientarci in un contesto intersoggettivo, mostrandoci come il sistema cognitivo sia inscindibile da quello motorio.

La capacità operativa di imparare praticamente e operativamente da adulti deriva da quei primi 12/18 mesi non linguistici in cui siamo stati apprendisti dei nostri stessi corpi: abbiamo appreso attraverso i nostri corpi, e imparato a muoverci con essi. In concomitanza ed in conseguenza di questo diventare esperti, di questo apprendimento operativo, corporeo e cinestesico abbiamo sviluppato la comprensione dei corpi e dei movimento degli altri.

Possiamo difficilmente diventare abili in qualsiasi attività pratica, sia essa un gesto semplice come aprire una porta o raggiungere un luogo prestabilito, o un'attività complessa come la chirurgia, se non siamo capaci prima di tutto di muoverci consapevolmente e in modo efficiente, di guardare come si fa e imitare qualcuno che già lo sa fare. Non possiamo imparare a parlare se prima non impariamo a muoverci, a riconoscere i corpi e i movimenti degli altri. Non possiamo inserirci in pratiche sociali se non siamo cinesteticamente consapevoli di noi e degli altri esseri umani come forme animate. Un mondo intersoggettivo dipende da occhi che si muovono, teste che si girano, corpi che si muovono verso altri corpi e oggetti nel mondo circostante¹¹⁰.

Noi non ricordiamo di aver imparato a “pensare in movimento”¹¹¹ nella nostra prima infanzia ed è per questo che la rilevanza del sapere corporeo dell'infanzia per lo sviluppo delle

¹¹⁰ Vedi Sheets-Johnstone, M., “*Kinetic Tactile-Kinesthetic Bodies: Ontogenetical Foundations of Apprenticeship Learning*”, cit.

¹¹¹ Sheets-Johnstone, M., “*Thinking in movement*”, *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 39(4):399 · October 1982

capacità di operare negli adulti necessita di essere sottolineata, altrimenti tende a passare inosservata, ad essere considerata non meritevole di delucidazioni.

C'è tutto un insieme di saperi che non sono trasmessi dall'educazione formale, né veicolati dal linguaggio, e senza i quali non ci sarebbe né linguaggio né educazione formale, ma sono fondati sulle nostre capacità senso-motorie, cinetiche, cinestetiche, che sono per lo più implicite e non consapevoli, alle quali si deve quel nostro particolare modo di essere incarnati, lo stile, la "melodia cinetica" o la capacità di fare qualcosa con grazia, in virtù di un sapere antico, sia ontogeneticamente sia filogeneticamente, che non ricordiamo di avere imparato.

1.5 La memoria, la presenza e l'attenzione nella *dance-improvisation*

Spiegherò ora come nel processo creativo della danza, in particolare nell'improvvisazione, sia proprio il recupero, la riattivazione e riconfigurazione della memoria corporea a permettere il sorgere del nuovo, della sorpresa, del gesto inaspettato.

Storicamente l'improvvisazione è stata praticata nelle danze popolari e anche nella danza teatrale, ma ha acquisito rilevanza con la danza contemporanea nel XX sec., soprattutto a partire dagli anni '60 del secolo scorso, con la cosiddetta *post-modern dance*. In particolare fu Steve Paxton, uno degli iniziatori di questa nuova danza che prendeva le distanze sia dal balletto classico sia dalla *modern-dance*, che creò la *contact-improvisation*, una tecnica basata esclusivamente sull'improvvisazione, ancora oggi molto praticata, di cui parlerò in maniera più approfondita nel prossimo paragrafo.

Nell'intenzione di chi praticava l'improvvisazione c'era anche la volontà di contrastare quel processo di specializzazione che nel corso dell'età moderna ha coinvolto, insieme ad altre arti, anche la danza, che prevede una separazione tra il processo di creazione e quello di esecuzione.

Tale separazione tra chi crea e chi esegue era ed è lo specchio di quella separazione tra teoria e prassi, tra mente e corpo, che ancora caratterizza la cultura occidentale.

L'improvvisazione è stata ed è uno dei modi in cui la danza, il teatro e la musica hanno tentato di riunificare i due momenti del processo creativo e anche di promuovere un'integrazione psicocorporea.

Se ci mettiamo a danzare liberamente, dopo un po' ci rendiamo conto che il corpo ci porta sempre verso gli stessi movimenti. Ci sembra di muoverci liberamente, invece ripetiamo

inconsapevolmente schemi motori conosciuti, definiti “gesti idiosincratici”, appresi nella prima infanzia. Come esce il danzatore che improvvisa da questi condizionamenti?

Non si può fare un discorso generale perché non esiste solo un tipo di improvvisazione nella danza, ma una costellazione di tecniche diverse con scopi anche molto diversi.

I vari “stili” di improvvisazione hanno trovato diverse soluzioni, tutte accomunate dal fatto che alla libertà di creazione del movimento vengono imposti dei vincoli, più o meno stretti, all'interno dei quali si può esplorare, che permettono l'emergere del movimento inatteso, della sorpresa.

La capacità di improvvisazione infatti si può ricondurre all'area del gioco del bambino, in particolare a quella fase e a quei fenomeni che Winnicott definisce transizionali, in cui le regole si creano e si trasformano mentre si gioca, come si è detto nel par.1.3.

Nell'età adulta, tuttavia, esistono tanti elementi inibitori, rafforzati da una civiltà che ha perso i contatti con le radici somatiche di ogni capacità creativa, per questo la pratica dell'improvvisazione nella danza va preparata con cura, altrimenti l'improvvisazione diventa un puro gioco combinatorio, illusoriamente creativo.

La pratica dell'improvvisazione è quindi sempre preceduta da un lavoro che favorisce la consapevolezza corporea. Essa predispone il corpo all'ascolto delle sensazioni e dello spazio. Si entra in un tipo di coscienza diverso da quello della quotidianità, caratterizzato da un'attenzione non focalizzata ad uno scopo preciso, ma diffusa, simile a quell'“attenzione fluttuante” che Freud consigliava agli psicoanalisti (ma anche ai pazienti) per permettere “di abbandonarsi alla propria attività mentale inconscia evitando la formulazione di aspettative coscienti e onde cogliere così l'inconscio del paziente con il suo stesso inconscio”¹¹².

L'elemento chiave per entrare nello spazio del gioco è dunque quello dell'attenzione all'esperienza cinestetica, la presenza al corpo e allo spazio, l'unione di un atteggiamento di ascolto e della disponibilità a farsi sorprendere.

¹¹² Freud, S., voce “Psicoanalisi” nel “Dizionario di Sessuologia” Opere, 9, Bollati Boringhieri, p. 443. Vedi anche “Consigli al medico nel trattamento psicoanalitico”, Opere, 6, Bollati Boringhieri, p.532. Nel primo testo (1922) Freud scrive: “l'esperienza mostrò ben presto che il comportamento più opportuno da parte del medico analizzante era di abbandonarsi alla propria attività mentale inconscia con una attenzione fluttuante uniforme evitando possibilmente la meditazione e la formulazione di aspettative coscienti e senza volersi fissare particolarmente nella memoria alcunché di quello che udiva, onde cogliere così l'inconscio del paziente con il suo stesso inconscio”. Nel secondo testo (1912) Freud scrive: “essa respinge, come vedremo, tutti gli espedienti, persino quello di redigere appunti, e consiste semplicemente nel non voler prendere nota di nulla in particolare e nel porgere a tutto ciò che ci capita di ascoltare la medesima “attenzione fluttuante”.

L'improvvisazione può assumere forme molto diverse: può essere usata utilizzata in fase preparatoria, per allenare alla maestria di stare nello spazio scenico, ad un ascolto profondo del corpo, a non imitare solo formalmente i passi che vengono insegnati o trasmessi dal coreografo, oppure limitarsi ad una lunga esplorazione del corpo e dello spazio.

Essa può essere strutturata più o meno rigidamente o libera e può essere usata per creare un canovaccio di una coreografia, o essere attuata direttamente in scena. Si usa anche molto nelle varie tecniche di danza-terapia, con scopi non performativi ma di integrazione psicocorporea¹¹³.

Essa è spesso preceduta da un'attivazione di tutti i segmenti corporei, un rilassamento muscolare e il coinvolgimento dell'immaginazione, grazie all'uso di uno stimolo, che può essere il partire da una forma del corpo oppure da un'immagine, come per esempio quella di muoversi nell'acqua oppure esplorare come il passaggio dell'acqua immaginata in noi possa muovere parti del nostro corpo. Se ci lasciamo permeare da queste immagini il nostro corpo ritrova/ricorda la liquidità dentro di sé ed il movimento assume una qualità fluida, senza che questa sia ricercata, mimata o simulata.

Altre volte da un movimento compiuto sorge improvvisamente un'immagine che ci fa muovere. Chi ha pratica di improvvisazione sa che spesso il solo fatto di compiere un movimento rimanendo in ascolto, ripetendolo uguale o con piccole variazioni, oppure il fatto di rivolgere l'attenzione ad una parte del corpo fino ad allora oscura, porta all'emergere di un movimento che ci sorprende, che non siamo noi a compiere, ma che ci muove, e frequentemente insieme ad esso viene evocata un'immagine, una memoria antica o un'emozione.

Anche l'uso di un momento di arresto (o dello *stop*, come si usa dire), è molto importante: interrompere un movimento improvvisamente dà luogo ad una forma che è immobile ma carica dell'energia, della presenza e dell'espressività di tale movimento, un'immagine come "per aver veduto capo di medusa"- come la definisce Agamben¹¹⁴ - come pausa non immobile, ma carica,

¹¹³ Garcia, M.H., Plevin, M., Macagno, P., "Movimento creativo e danza", Gremese Editore, Roma, 2006. P.67.

¹¹⁴ Agamben, G. "Per un'ontologia e una politica del gesto", in "Giardino di studi filosofici", (materiali del convegno che si è svolto all'Università di Cagliari il 29 e il 30 giugno 2017 sul tema del gesto), 2018, p.3. Si riferisce a Domenico da Piacenza, che nel suo trattato "De la arte di ballare e danzare" (1450-60) indica sei elementi fondamentali dell'arte della danza: misura, memoria, agilità, maniera, misura del terreno e *fantasmata* ed in proposito scrive: "Dico a ti che chi del mestiere vuole imparare, bisogna danzare per fantasmata e nota che fantasmata è una prestezza corporale, la quale è mossa cum lo intellecto del misura... facendo requie a cadauno tempo che *pari aver veduto capo di medusa, come dice el poeta, cioè che facto el moto, sii tutto di pietra in quello istante* e in istante metti ale come falcone che per paia mosso sia secondo la regola disopra, cioè operando misura, memoria maniera cum misura de terreno e aire." Per un approfondimento vedi Cap. 4 par 3.

insieme, di memoria e di energia dinamica. Una forma che immobilizza ed esibisce allo stesso tempo il movimento.

Con la pratica assidua dell'improvvisazione si sviluppa una fiducia nella memoria del corpo e nella possibilità che qualsiasi vincolo o stimolo porti con sé l'accesso a quel particolare spazio di gioco del corpo in cui non sappiamo se siamo noi a giocare o ad essere giocati, a muoverci o ad essere mossi, in cui i confini del nostro corpo si estendono in maniera flessibile anche allo spazio e ad eventuali altri danzatori o oggetti presenti.

In questo gioco intensivo della presenza del corpo e dello spazio, viene messo in campo il corpo della memoria, quel serbatoio infinito in cui immagini, movimenti ed emozioni si evocano a vicenda, e che, ogni volta che sono recuperati, si riconfigurano. E, se siamo in ascolto e ci muoviamo con consapevolezza, l'improvvisazione riesce, nasce una nuova forma, un nuovo gesto.

Per mostrare in modo più concreto quali sono le condizioni che creano il contesto affinché avvenga questo gioco intensivo della presenza porterò come esempio di improvvisazione, la già citata *Contact-Improvisation* "madre" di tutte le altre venute poi a seguire nella danza contemporanea.

1.6 La "piccola danza" della corporeità quotidiana. La *Contact Improvisation*

Quando una mela cadde sulla sua testa, Newton fu ispirato nel descrivere le tre leggi del moto che portano il suo nome [...]. Nel suo tentativo di essere oggettivo, Newton trascurò la domanda su come ci si sente a essere la mela.

Steve Paxton¹¹⁵

Della *Contact-Improvisation* (d'ora in poi *CI*) è molto difficile dare una definizione univoca, come lo stesso fondatore Steve Paxton ha affermato.¹¹⁶ Essa non è una disciplina codificata, ma un

¹¹⁵ Paxton, S., "Fall After Newton: Contact Improvisation 1972-83", Video, 1988. <https://www.artandeducation.net/classroom/video/265905/fall-after-newton-contact-improvisation-1972-1983>

¹¹⁶ Paxton, S., *Drafting Interior Techniques*, in "Contact Quarterly", n.1, 1993, p. 62.

sistema di movimento dinamico, in continua evoluzione, proposto per la prima volta nel 1972 da un gruppo di danzatori guidato dallo stesso Paxton¹¹⁷ nella coreografia *Magnesium*¹¹⁸. È una tecnica di improvvisazione che può essere praticata sia da danzatori sia da non danzatori e che fornisce una struttura flessibile e dinamica per l'esplorazione del movimento e l'arricchimento della consapevolezza corporea, che non è nata per realizzare prodotti coreutici godibili da un pubblico "passivo", ma che può diventare la base per una coreografia o che può essere utilizzata direttamente nella performance.

Mentre altre tecniche di improvvisazione contemporanea partono dalla pratica individuale di ascolto e sperimentazione del movimento, del corpo e dello spazio, e poi eventualmente favoriscono l'incontro con altri individui con cui si instaura un dialogo motorio, la *CI* prevede la presenza necessaria di un partner e si focalizza sull'interazione con esso, nella convinzione che il modo in cui le forze esterne possono modificare il corpo che si muove, la maniera in cui i confini tra sé e l'altro si modificano e i modi in cui la dimensione culturale influisce sulla percezione del toccare ed essere toccati si possano esperire solo nel contatto effettivo tra due corpi in movimento.

Questa tecnica pone l'accento, dunque, sul rimanere in contatto fisico con il partner e ciò avviene attraverso sempre diverse parti del corpo, il cui succedersi articola delle sequenze di movimento spontaneo e cooperativo. Come appare chiaro dal nome, sono dunque il contatto e l'improvvisazione le due parole chiave che ci permettono di comprendere qualcosa in più di questa tecnica.

Grazie a questa pratica, che in genere inizia il suo allenamento con l'ascolto del respiro, con il sentire la colonna vertebrale, il peso, il contatto con il pavimento, il corpo impara a rilasciare le tensioni e ad abbandonarsi a sperimentare il flusso del movimento. Rotolare, cadere, ribaltarsi, lavorare a testa in giù, orizzontalmente al pavimento, sollevare, seguirsi grazie ad un punto di contatto fisico, dare e ricevere peso dal partner, sono alcune dei movimenti caratteristici di questa tecnica.

Nel descrivere la motivazione che lo condusse ad elaborare la *CI*, Paxton afferma: "Quando sei un danzatore, puoi trascorrere tante ore al giorno a ballare, lavorando sulla tua tecnica e seguendo le regole estetiche di qualsiasi danza cui tu ti stia sottoponendo, ma c'è ancora tutto il resto del tempo. Che cosa fa il tuo corpo? [...] C'è ancora un incredibile serbatoio di attività,

¹¹⁷ Pontremoli, A. "Storia della danza in occidente", vol.III, Gremese, Roma, 2016, p.

¹¹⁸ Savo, R., "La *contact improvisation* dalla vita quotidiana come danza alla danza come progetto di vita quotidiana"

https://www.academia.edu/12096303/La_contact_improvisation_dalla_vita_quotidiana_come_danza_alla_danza_come_progetto_di_vita_quotidiana, p.96.

separato abbastanza dalle attività tecniche in cui uno è coinvolto in quanto danzatore. Guardare a quello era l'obiettivo".¹¹⁹

Si trattava, per Paxton, di esplorare quel "serbatoio" di memorie del corpo o di sapere operativo, di attività inconsapevoli, che sono la condizione di possibilità, di solito ignorata dai danzatori, dell'apprendimento di qualsiasi tecnica di danza.

A tale scopo, uno degli esercizi fondamentali che proponeva ai praticanti, era la piccola danza (*small dance*) che così definiva: "La piccola danza è il movimento effettuato nell'atto stesso di stare in piedi: non è un movimento diretto in modo cosciente, ma può essere coscientemente osservato".¹²⁰ Si tratta di stare in piedi, ad occhi aperti, e rilassarsi il più possibile rimanendo in piedi. Se si porta l'attenzione al proprio corpo ci si rende conto che vi sono una serie di movimenti piccolissimi, spostamenti infinitesimi di peso, piccole variazioni di tensioni muscolari, variazioni di angolatura tra le articolazioni, aggiustamenti delle vertebre. Lo scheletro ci mantiene in piedi nonostante siamo rilassati al massimo delle nostre possibilità ed è proprio il fatto di stare in quella zona liminare tra il rimanere in piedi e afflosciarsi al suolo, che ci fa entrare in contatto con quello sforzo di base che ci sostiene e che avviene sempre nel nostro corpo, di cui non siamo sempre coscienti, e che mascheriamo con altre attività: "Cerchiamo di entrare in contatto con le forze elementari (*primal forces*) del corpo e di renderle manifeste. Chiamiamola la "piccola danza".¹²¹ Un corpo attento che sta in piedi è già una danza: "Piccola danza, un nome scelto perché mentre stai in piedi e percepisci la piccola danza, sei consapevole che non stai in piedi, ma, in un certo senso, ti stai guardando danzare."¹²²

Ben presto Paxton si rese conto che il corpo possiede una sensibilità (*responsiveness*) innata verso le immagini.¹²³ Quando era ancora alla ricerca del suo metodo proponeva ai praticanti un esercizio che consisteva nel dire loro, mentre erano in piedi: "immaginate – ma non fate – che state facendo un passo avanti con il piede sinistro. Qual è la differenza rispetto alla situazione precedente?" Poi lo faceva ripetere con il piede destro, poi di nuovo sinistro, per alcune volte, fino ad immaginare una camminata lenta e consapevole. Quando, ad un certo punto, racconta Paxton, diceva: "Fermatevi!", piccoli sorrisi apparivano sulle facce delle persone ed egli capiva che ne avevano sentito l'effetto. Erano partiti per una passeggiata immaginaria e avevano sentito il loro

¹¹⁹ Paxton, S., *Drafting Interior Techniques*, cit., p. 62.

¹²⁰ Paxton, S., "...To Touch", "Contact Quarterly", v. 21 n.2 estate/autunno'96, p. 50.

¹²¹ Paxton, S., "The small dance", "Contact Quarterly", v.3, n2 inverno 1978, p.11.

¹²² Paxton, S., "The small dance", "Contact Quarterly", , cit., p. 153.

¹²³ Paxton, S., "Drafting Interior Techniques", cit., p. 62.

peso rispondere in maniera sottile ma reale alle immagini: “così, quando io dicevo “fermatevi”, i sorrisi rivelavano che avevano capito la mia battuta. Si rendevano conto che io ne conoscevo l’effetto. Eravamo arrivati insieme in un luogo invisibile (ma reale)”.¹²⁴

Era come se i movimenti si “attaccassero” alle immagini: le immagini delle gambe e di tutto il corpo che si muovevano non rimanevano nel campo della rappresentazione ma coinvolgevano il corpo reale. Così si esprime Paxton a questo proposito: “Per esempio, se ti viene detto di immaginare che la tua testa è riempita con un gas che è più leggero dell’aria, è difficile non rispondere con un allungamento del collo e un raddrizzamento posturale”.¹²⁵ L’immaginazione è a tal punto legata al movimento che Paxton ne conclude che durante il *training* il lavoro più importante è far notare questa connessione immagine-azione.

È, quella della indissolubilità del movimento sentito con le immagini, un’esperienza evidente per chi lavora sulla consapevolezza corporea in generale, non solo nella danza, ma anche nel training autogeno, in alcune tecniche di visualizzazione, nelle arti marziali, nel processo di creazione artistica, nello yoga, nello sport e in altre pratiche di cui è impossibile fornire un elenco completo, e che in realtà è sempre presente, ma che in questo e in altri tipi di danza è intensificato e osservato coscientemente.

Non è solo quel fenomeno che alcuni decenni dopo sarebbe stato definito dai neuroscienziati “simulazione incarnata”,¹²⁶ cioè l’attivazione di reti di neuroni in concomitanza con la visione di un’immagine, ma una vera e propria “piccola danza”, fatta di micromovimenti effettivi, lievi spostamenti di peso, variazioni del tono muscolare, per divenire consapevoli dei quali non servono le tecniche di *neuroimaging*, ma un corpo attento, una pratica dell’attenzione che si ottiene con semplici esercizi, ripetuti a lungo e con costanza (la piccola danza, per esempio, poteva durare quasi un’ora).

Nella pratica molti degli esercizi sono infatti mirati a sviluppare l’attenzione al corpo, che Paxton chiama “coscienza incosciente”, per distinguerla dalla coscienza riflessiva, al fine di lasciare liberi dalla finalità cosciente i movimenti del corpo. Per Paxton la coscienza può viaggiare all’interno del corpo per costruire una topografia dei percorsi e dei luoghi di energia, e solo questa mappa permette al danzatore di orientare o guidare i suoi movimenti senza doverli controllare dall’esterno, per esempio con l’uso di uno specchio, come si usa in alcuni casi nell’apprendimento della danza accademica, ma come se si guidassero da soli.

¹²⁴ Paxton, S., “*Drafting Interior Techniques*”, cit., p. 63.

¹²⁵ *Ibidem*.

¹²⁶ Gallese, V., “Embodied simulation: from neurons to phenomenal experience”, cit., pp. 23–48.

Altro fondamento del lavoro di Paxton, che negli ultimi anni ha sviluppato, come evoluzione della *CI*, anche la tecnica definita “*Material for the spine*”,¹²⁷ è che l’origine del movimento si trova nella struttura ossea, nello scheletro che respira e si muove naturalmente dentro di noi. La coscienza dello scheletro, della sua architettura e la capacità di muovere le ossa modifica completamente la qualità di movimento del danzatore. Il movimento, per il danzatore, non deve provenire dall’attivazione volontaria della muscolatura, ma dalla visualizzazione delle ossa, che permette ai movimenti di compiersi senza sforzo. Un ruolo molto importante in questo lavoro è affidato, come si deduce dal nome, alla spina dorsale. Uno degli esercizi a tale scopo è *Centered and Off-Centered*, che è una variante e un’evoluzione della *Small dance*.

Stando in piedi, con i piedi ben piantati per terra, si cerca il proprio centro di gravità e poi un partner cerca di buttarci fuori centro, di farci perdere l’equilibrio, con lievi spinte che diventano a poco a poco sempre più forti. Lo scopo è quello di osservare e divenire consapevoli di quando perdiamo l’equilibrio, di che spostamenti facciamo per recuperarlo, se ci irrigidiamo; qualcosa, insomma, che facciamo continuamente, anche se non così intensamente e consapevolmente, nel nostro dialogo quotidiano con la forza di gravità, la prima tra le “forze elementari” con cui abbiamo sempre a che fare. Anche per questo, nella *CI*, e in molte altre tecniche di danza contemporanea, si dà molta importanza alle cadute.

Martin Keogh, allievo di Paxton, afferma che, nella *CI*, ci sono essenzialmente tre tipi di cadute:

Nella *folding fall* il corpo cade piegandosi sul pavimento nello stesso modo in cui una sciarpa si piega su se stessa se la lasciate cadere dritta a terra. Nella *rolling fall* il corpo è contorto come dentro a una palla e rotola quando cade, come un’arancia che rotola via dalle vostre mani. Nella *long fall* il corpo si organizza in modo tale che una grande porzione di superficie interrompa la caduta, come se voi lasciaste che una banana rotoli giù sul suo lato lungo.¹²⁸

Lo stesso Keogh aggiunge subito dopo, però, che non è vero che esistono tre tipi di cadute, "ma spiegato in questo modo, si attiva la psiche per quello che si sta per apprendere",¹²⁹ sottolineando, se ce ne fosse ancora bisogno, l’importanza dell’uso delle immagini nella trasmissione del sapere corporeo.

¹²⁷ Vedi Johnstone-Sheets, M., Paxton, S. Sterna, D., “*Dance, movement and body: Forays into Nonlinguistic*”, <https://www.youtube.com/watch?v=-pTxptDPQzI>.

¹²⁸ Savo, R., “*La contact improvisation dalla vita quotidiana come danza alla danza come progetto di vita quotidiana*”, cit., p.101.

¹²⁹ *Ibidem*.

I danzatori nell'allenamento e nella pratica sviluppano, dunque, una forma di attenzione che permette loro di sentire il continuo cambiamento dei punti di appoggio e l'intensità variabile del peso o della forza con cui avviene il contatto, di avvertire la direzione del flusso dell'energia cinetica, di anticipare l'intenzione di movimento del partner, rimanendo allo stesso tempo consapevoli della costante della forza di gravità e della presenza del pavimento, che diventa un terzo partner. Tale tipo di attenzione si ottiene solo focalizzandosi sul momento presente e riconfigurando la propria percezione in base ai continui *feedbacks* cinestetici provenienti da sé, dal partner e dal pavimento. Se la mente riflessiva interviene a distrarre l'attenzione dal qui ed ora, il flusso di movimento si interrompe e le risposte al movimento del partner non sono più appropriate.

La *CI* costringe quindi chi la pratica a rimanere in un'attenzione cinestetica e spaziale del qui ed ora, in cui i confini corporei si fanno più flessibili e tendono ad includere il partner e lo spazio circostante, simile, in questo aspetto, allo stato di attenzione meditativa caratteristica del *Tai chi*, dell'*Aikido* e di alcune forme di meditazione in movimento, discipline praticate dallo stesso Paxton.¹³⁰

Questo tipo di attenzione della *CI* fornisce il contesto per cui due o più corpi che si muovono insieme cooperando e interagendo senza sequenze prefissate possono esperire istanti in cui l'intenzione motoria si realizza senza sforzo e il confine tra il muoversi ed essere mossi sfuma. È un tipo di "azione" senza finalità cosciente, senza forza di volontà dell'individuo, di cui non si conosce il futuro, ma non è informe, né completamente senza controllo.

L'uso necessario e sistematico del contatto, campo in cui ogni cultura ha delle regole che definiscono quale contatto tra corpi sia accettabile e in quali contesti, permette, in alcuni casi, di rivelare o decostruire proprio quelle norme acquisite inconsapevolmente, di farle divenire visibili ed, eventualmente, di oltrepassarle, avvicinandosi quanto possibile a quell'esperienza del primo tocco, quello dell'infanzia, in cui i confini tra l'io e l'altro non erano ancora definiti, con la differenza che ora è una persona adulta, cosciente di sé e dei propri confini, a sperimentare l'affievolimento, ma non la perdita totale, di quei confini.

Esemplare, a tale proposito, è l'esercizio *Head-to-head*, in cui due danzatori si muovono, improvvisando insieme, mantenendo una parte della superficie della testa come punto di contatto,

¹³⁰ A tale proposito vedi Todd, M. E., "*The Thinking Body: A Study of the Balancing Forces of Dynamic Man*", Charles T. Branford Company, Boston, 1949, p.7. Mabel Todd, creatrice dell'*ideocinesi*, una delle prime tecniche di *training* che, nella prima metà del Novecento, ha iniziato a evidenziare la stretta connessione che esiste tra idee (immagini) e movimento, pensiero e azione; si tratta di una tecnica che consiste nel suggerire immagini capaci di portare il corpo, riconosciuto a tutti gli effetti come un organismo pensante (*thinking body*), alla giusta tensione o al tono muscolare più adatto.

che non va lasciato durante tutto l'esercizio. Grazie a questo vincolo semplice ma forte, entrambi sentono la stessa pressione in ogni momento, gli stessi spostamenti, e percepiscono esattamente la stessa superficie coinvolta: ogni danzatore, in altre parole, può sentire la *small dance* dell'altro. È una connessione complessa, e che vale per tutti i punti di contatto, non solo per quello della testa, che coinvolge diversi livelli del sentire: percezione, immagini, emozioni. Il modello percettivo del tatto/contatto coinvolge il corpo intero con tutta la sua intelligenza. A poco a poco, se l'improvvisazione funziona, cioè se ci si abbandona al flusso, i due corpi si muovono all'unisono, non nel senso che compiono lo stesso movimento nello stesso tempo, come potrebbe avvenire in una parata militare, ma si crea un'osmosi, in cui, a causa della velocità dell'interazione, che ha la struttura della domanda/risposta, la coppia di danzatori si trasforma presto in un corpo unico che si muove. Così, l'esperienza si intensifica, sia all'interno della percezione del singolo danzatore, sia rispetto all'altro, fino a diventare, come dice Paxton: "Esperienza al quadrato + Esperienza al quadrato".¹³¹

Tale esperienza riguarda quegli aspetti del sapere corporeo, della cinestesia, che non sono oggetto di coscienza riflessiva, ma sono, nel senso spiegato sopra, inconsci. Si stabilisce in questo modo una comunicazione tra inconsci, come in una *joint-attention* del tatto: due individui, concentrati sullo stesso fenomeno, hanno un'esperienza di reciprocità, reversibilità e di ricorsività, non solo nel senso che ciascuno allo stesso tempo tocca ed è toccato, ma anche che sente che l'altro sente qualcosa che è comune, si sente nel tatto/contatto dell'altro, così come, nel caso della vista, ciascuno vede nello sguardo dell'altro. "La *contact improvisation* – afferma infatti Paxton - è innanzitutto uno studio sul modo in cui la comunicazione è possibile attraverso il toccare".¹³²

Si ha, in questo modo, un'apertura all'inconscio che si trasmette senza passare per la coscienza riflessiva, la quale non conosce i contenuti comunicati, in una dinamica di trasmissione e di ritrasmissione dell'energia cinetica, troppo veloce per far intervenire il pensiero razionale, che così viene aggirato. Ciò influenza il corso della danza senza che i danzatori prendano decisioni coscienti: nell'improvvisazione riuscita ogni corpo risponde al movimento dell'altro come un arto risponde all'altro nel corpo di un unico individuo. Si crea un *continuum* di movimento in cui la struttura della domanda/risposta rimane, ma si fluidifica e sembra non interrompersi mai, in cui ciascuno indovina o anticipa i movimenti dell'altro come se fossero i suoi.

¹³¹ Paxton, S., "...To Touch", cit., p.50.

¹³² Paxton, S., *Q & A*, in «Contact Quarterly», n. 1, 1981, p. 47.

Non è difficile immaginare come in questa tecnica vengano messe in gioco proprio quelle competenze corporee di cui si è parlato sopra, riassumibili tutte nei termini di cinestesia, praktognosia o intelligenza corporeo-cinestetica, e che la pratica della *CI* favorisca in particolare lo sviluppo della capacità di “ascolto”, della consapevolezza di ciò che avviene dentro, fuori e intorno a noi, la capacità di sintonizzarsi con l’altro e permetta di sviluppare una crescente fiducia nel partner o nel pavimento, diminuendo progressivamente il controllo rigido, che diventa più flessibile.

Il tipo di attenzione non è ovviamente solo visiva, ma multimodale o sinestesica, cioè coinvolge non solo tutti i sensi convenzionali, ma tutto il sentire, anche cinetico, energetico e affettivo.

Concepita in questo modo, la danza prende forma mentre i corpi si muovono, dai corpi che si muovono, e si crea una coreografia, che non è però frutto di un processo intenzionale, conscio e concettuale, preparato in precedenza e che ha come riferimento il punto di vista dello spettatore.¹³³

In questo modo la *CI* non solo colma quella distanza tra processo creativo ed esecuzione tipico della modernità, e che è uno degli obiettivi che la danza contemporanea si proponeva, ma mostra una fiducia nella capacità creativa dei *performers*, esibendo così anche l’intelligenza e la creatività essenziale del nostro essere corpi.¹³⁴

¹³³ Novack, C. J., “*Sharing the Dance: Contact Improvisation and American Culture*”, Madison, University of Wisconsin Press, 1990, pp. 26-27.

¹³⁴ Per approfondire la questione della separazione tra il processo creativo e l'esecuzione, legato alla scissione con conseguente gerarchizzazione tra teoria e prassi, è interessante leggere un saggio di Shusterman, in cui, a partire dal fatto che spesso i danzatori professionisti si infortunano o hanno dei "danni" cronici a parti del loro corpo, l'autore risale all'evidenza che si dà importanza alla "danza" in senso astratto e non a chi danza, come se la danza esistesse senza danzatori, come se questi ultimi fossero puri esecutori, così come si considera il corpo esecutore della mente. Vedi Shusterman, R., "Dance as Art, Theatre, and Practice: Somaesthetic Perspectives", *Midwest Studies in Philosophy*, XLIV (2019).

Capitolo 2

Danza e risonanza. L'esperienza mimetica del corpo che danza

Introduzione

In questo capitolo rivolgerò lo sguardo a cosa significava la danza in quelle civiltà in cui essa possedeva una funzione vitale e riconosciuta dall'intera comunità, cioè esso riguarderà lo studio delle origini, antropologiche e culturali, della danza, con lo scopo di individuare quali aspetti dell'esperienza umana e comunitaria essa incarnava.¹³⁵

Nel primo capitolo ho sottolineato l'importanza dell'imitazione cinestetica, intesa non come “scimmiettamento” superficiale di gesti e forme esteriori, ma come complesso processo di apprendimento e trasmissione di un sapere corporeo, che è condizione di possibilità di ogni ulteriore apprendimento di natura linguistica o intellettuale, nonché di ogni agire in vista di uno scopo, e che viene esperito, espresso ed esibito in modo intensificato quando si danza.

Proprio la capacità ampia di imitazione cinestetica, di “rendersi simili a”, di mimesis, di cui oggi sperimentiamo una forma diminuita, addormentata, o forse trasformata e migrata altrove, sembra essere alla base della fioritura precoce della danza in ogni civiltà e dell'importanza e centralità che essa aveva. E la sua trasformazione e/o migrazione sembra essere all'origine della precoce perdita di esemplarità della danza, rispetto alle altre arti.

La danza, notano etnomusicologi, antropologi e storici della danza,¹³⁶ fiorisce precocemente in tutte le civiltà. Alle origini essa è una delle attività più serie ed importanti, ma in seguito viene gradualmente relegata ad un ambito più ristretto, fino a perdere quasi del tutto il suo carattere di attività donatrice di senso.

Le ipotesi di spiegazione di questo progressivo ridimensionamento della danza sono diverse, come si vedrà in seguito, ma quasi tutte collegate con l'emergere di un maturo linguaggio verbale,

¹³⁵ Nella consapevolezza del fatto che parlare delle origini richiede una serie di premesse epistemologiche e strumenti metodologici che non si possono mettere in campo in questa sede, utilizzerò le fonti provenienti da campi come l'etnologia e l'antropologia e la storia della danza arcaica in modo euristico e non filologico.

¹³⁶ I riferimenti sono numerosi, per ora mi limito a C. Sachs, “Storia della danza”, Il Saggiatore, Milano, 2015; Bateson, G., Boas, F., “La funzione sociale della danza”, Ghibli, 2005; Sinisi, S., “Storia della danza occidentale”, Carocci, Roma, 2005.

in particolare della scrittura alfabetica e della lettura silenziosa¹³⁷ e poi, molto più tardi, della mentalità scientifica che sostituisce la coscienza mitica.¹³⁸

Quando parliamo di danza, oggi, possiamo intenderla essenzialmente in due modi: come una forma intensificata ed esemplare di essere al mondo in modo cinestetico, di cui si è parlato nel primo capitolo, ossia come un modo di rapportarsi con il mondo sensibile, una modalità specifica di acquisire e trasmettere conoscenze, oppure come una forma d'arte, in senso estetico moderno, dotata di codici propri - la cui grammatica si basa sull'uso del gesto significativo e del movimento generatore di ritmo - che la distinguono dalle altre arti.

Questo sdoppiamento così netto del significato dell'esperienza della danza non è originario, anche se la danza contiene, come vedremo, un'ineliminabile ambiguità di fondo. Nelle civiltà che precedettero l'affermarsi della scrittura come mezzo di acquisizione, elaborazione e trasmissione del sapere, la separazione tra danzatore professionista e spettatore non esisteva, almeno nella forma in cui la conosciamo oggi. In tali civiltà, la danza rappresentava un'esperienza determinante nella vita della comunità. L'essere umano esprimeva danzando ogni fondamentale avvenimento naturale e comunitario: l'alternarsi delle stagioni, i cicli lunari, nascita, morte, matrimonio, caccia, guerra. Così la danza era danza sacra, danza guerriera, danza guaritrice, danza della fertilità, ecc.. I partecipanti danzavano la vita, cioè affrontavano con una forma ciò che altrimenti sarebbe apparso come dominato dal caos e dunque doloroso, in quanto privo di senso. Anche chi non danzava direttamente, partecipava con il battito delle mani e dei piedi, o con la voce, o riceveva gli "effetti" della danza che ricadevano sulla comunità intera.

In un lento processo storico, che non riguarda solo la danza, ma coinvolge tutte quelle attività che oggi chiamiamo "arte", in occidente la danza è diventata ciò che possiamo chiamare "danza teatrale occidentale", attività contemplativa,¹³⁹ concepita e strutturata per essere rappresentata di fronte ad un pubblico spettatore. Essa ha dunque perso quel ruolo privilegiato che aveva nelle civiltà basate sull'oralità, di costituire il modo primario per esprimere tutto ciò che contava. Seppure riguarda tutte le arti, la perdita di centralità ed esemplarità della danza è precoce rispetto alle altre arti.

La tesi generale che voglio sostenere, in continuità con quanto detto nel primo capitolo, è che l'imitazione cinestetica non è da intendersi come una specifica capacità di imitazione esteriore

¹³⁷ Gasparotti, R., "L'amentale. Arte, filosofia e ultrafilosofia", Cronopio, Napoli, 2019, p. 40-41.

¹³⁸ Langer, S. "Sentimento e forma", Feltrinelli, Milano, 1975, p.213. Langer individua l'inizio della perdita di centralità della danza con la nascita dell'architettura, che costruisce il tempio, grazie al quale non serve più la danza per creare lo spazio sacro. Vedi *infra*, par. 5.

¹³⁹ Ovviamente contemplativa per i fruitori, non per i danzatori.

di gesti e movimenti, ma come il modo primario, non concettuale, mimetico, appunto, in cui ci rapportiamo all'altro, inteso sia come ambiente naturale sia come collettività umana. E che essa sia dunque un aspetto, forse il principale, sicuramente il più originario, di quella capacità mimetica o *mimesis*, principio filosofico-antropologico dell'esperire e agire umani, descritto da Platone e da Aristotele, e che ricorre in tutta la storia della filosofia, ampiamente usato in numerose altre discipline con significati e sfumature così ampi che è impossibile fare a tale proposito un discorso generale. Detto in altri termini, la mia tesi è che la *mimesis* all'origine (ontogenetica e filogenetica) sia cinestetica e che sia dunque un altro nome, o la categoria più ampia, di quella che nel primo capitolo è stato denominato schema corporeo, *praktognosia*, spazio corporeo, intelligenza corporea, corpo-pensiero, *thinking body*.

La *mimesis* nel suo aspetto cinestetico, coerentemente con quanto appena detto, è dunque farsi simile allo sfondo (indifferenziato, naturale e umano), non alla figura (azione in vista di scopi, oggetti concreti), anzi: possono esservi figure in evidenza su sfondi indifferenziati proprio perché la nostra corporeità cinestetica, *thinking body*, è, come afferma Merleau-Ponty, "l'oscurità della sala necessaria alla chiarezza dello spettacolo, lo sfondo di sonno o la riserva di potenza vaga sui quali si staccano il gesto e il suo scopo, la zona di non-essere di fronte alla quale possono apparire degli esseri precisi, delle figure e dei punti."¹⁴⁰

Se lo sdoppiamento dicotomico tra danzatore attivo e spettatore passivo, tra chi crea e chi esegue o fruisce, è uno specchio del processo culturale moderno, a cui, a partire dalla *modern dance*, si è cercato di porre degli argini in vari modi, per esempio con l'improvvisazione, la co-creazione, con il coinvolgimento del cosiddetto "pubblico" o con *performances* in spazi non convenzionali, permane comunque, nella danza, un'ambiguità, non dicotomica, ma paradossale e originaria.

Infatti quella tensione dell'essere umano ad indentificarsi, a farsi simile è senz'altro descrivibile come una identità/differenza, come un sentire di essere e, allo stesso tempo, non essere quelle forze della natura a cui ci si vuole rendere simili, e, dunque, in questo senso, assistiamo chiaramente all'origine filogenetica di quella dimensione paradossale che Winnicott definisce transizionale, che è alla base di ogni esperienza culturale.

Con questa riflessione si aggiunge un elemento in più per avvicinarsi alla comprensione della costitutiva ambiguità della danza, esperienza antropologica e forma d'arte. La "confusione" esistente sulla natura della danza ha un significato filosofico: l'essenza profonda della danza si

¹⁴⁰ Merleau-Ponty, M., "Fenomenologia della percezione", cit., p.154.

mostra nel suo essere al contempo manifestazione dell'energia vitale in connessione con il resto della natura e momento sorgivo di ogni creatività culturale, tecnica e artistica.

Nelle pagine che seguono mi propongo di approfondire la questione di quale sia la natura della capacità della corporeità di “identificarsi”, “captare”, “imitare”; di indagare quali tratti o aspetti della natura ci interpellano e ci chiamano a farci simili ad essi e quali capacità umane ci permettono di rispondere a questo appello e ad entrare in risonanza con le forze della natura, o con l'altro in generale.

Sosterrò, poi, che tale dono della nostra corporeità, sia di scorgere/sentire le somiglianze in natura, sia di produrle, abbia, allo stesso tempo, una dimensione di trascendenza rispetto ai limiti di ciò che di solito chiamiamo “io”. Si tratta di quella che viene definita “corporeità estatica”. La corporeità, come si è già affermato nel primo capitolo e come si vedrà ancora in seguito, nella sua essenza, è sempre estatica. La dimensione estatica o di trascendenza, sempre parziale, rispetto ai confini dell'*ego* è descrivibile come risonanza cinestetica, come empatia, come *mimesis*, capacità di mimare la natura mediante il proprio corpo, di produrre in esso e con esso somiglianze.

Le riflessioni sul contesto, sul ruolo e sulle modalità della danza delle origini faranno anche emergere lo stretto collegamento tra la dimensione cinestetico/mimetica e l'archetipo femminile, presente in tutti gli esseri umani, ma oggi in occidente rimosso o degradato, magistralmente descritto soprattutto da Marjia Gimbutas¹⁴¹, ma anche, secondo diverse prospettive, da Jung¹⁴², Bachofen¹⁴³, Neumann¹⁴⁴, Eisler¹⁴⁵, Goettner-Abendroth¹⁴⁶, Percovich¹⁴⁷, solo per citarne alcuni.

E, spero, apparirà chiaro che la dimensione ecologica (sentirsi parte della natura), politica (sentirsi parte di una collettività) ed estatica (sentirsi parte di un “tutto”), presentavano alle origini un legame strettissimo, immanente alla corporeità.

E che l'aver rimosso o degradato, nella civiltà occidentale, ormai estesa quasi all'intero mondo, la corporeità, la danza (nel senso profondo di esperienza antropologica originaria), il

¹⁴¹ Gimbutas, M., “Le dee viventi”, Edizioni Medusa, Milano, 2005. Vedi anche “Il linguaggio della dea”, Venexia, Roma, 2008.

¹⁴² Jung, C.G., “L'archetipo della madre”, Bollati Boringhieri, Milano, 1981. Vedi anche “Tipi psicologici”, Bollati Boringhieri, Milano, 2011; “Gli archetipi dell'inconscio collettivo”, Bollati Boringhieri, Milano, 1977.

¹⁴³ Bachofen, J.J., “Il matriarcato”, Einaudi, Milano, 1988.

¹⁴⁴ Neumann, E., “La grande madre. Fenomenologia delle configurazioni femminili dell'inconscio”, Astrolabio Ubaldini, Roma, 1981

¹⁴⁵ Eisler, R., “Il calice e la spada. La nascita del predominio maschile”, Pratiche Editrice, Parma 1996, pp. 192-193. Vedi anche “Il piacere è sacro”, Frassinelli, Milano 1995.

¹⁴⁶ Goettner-Abendroth, H., “Le società matriarcali”, Venexia, Roma, 2013.

¹⁴⁷ Percovich, L., “Coei che dà la vita. Coei che dà la forma”, Venexia, Roma, 2009.

femminile, va di pari passo con una coscienza unilaterale ed egoica e con i disastri ecologici, le guerre, il razzismo, la discriminazione di genere e di età (infanti e vecchi), che mette a repentaglio la vita stessa della nostra e di molte altre specie viventi.

Per esplorare tale dimensione cinestetico/mimetica, nella sua componente sia cosmico/ecologica, sia collettiva, sia estatica, comincerò con il prendere in esame come la percezione e produzione ritmica siano essenzialmente una questione non esclusivamente uditiva ma di *mimesis* cinestetica¹⁴⁸ e quali funzioni abbiano, nelle danze delle origini, i movimenti generatori di ritmo accompagnati da un tipo di presenza attenta alla corporeità (Paragrafi 1 e 2).

Nel paragrafo 3, inoltre, sosterrò che la danza, sulla base delle premesse illustrate, costituisca l'*arché* del movimento del pensiero che, come, mostra Platone, nasce dal ritmo e diventa dialettica.

Successivamente approfondirò l'aspetto cinestetico della facoltà mimetica, facendo riferimento ai testi di Jousse e Benjamin (Paragrafo 4).

Infine, con l'aiuto delle analisi di Daniel Stern e di Rudolf von Laban, cercherò di dare un nome ad alcuni degli aspetti raccolti dalle riflessioni precedenti (Paragrafo 5).

2.1 La dimensione ecologica della danza

La parola divide, la danza è unione. Unione dell'essere umano e del suo prossimo. Unione dell'individuo e della realtà cosmica.

Maurice Béjart¹⁴⁹

Gli studi antropologici sulla danza ci mostrano la necessità delle comunità umane della preistoria di identificarsi, attraverso il movimento, con il cosmo, con le forze della natura, per captarle imitandole.¹⁵⁰

¹⁴⁸ Paczynski individua nel legame fra gesto e ritmo una delle prime forme di espressione dell'esperienza umana, trovandone tracce fin nel Paleolitico e nella cosmogonia di varie religioni v. Paczynski, S. G.: "Rythme et Geste. Les racines du rythme musical", Aug. Zurfluh, Paris, 1988. Questo aspetto sarà approfondito nel corso del capitolo.

¹⁴⁹ Bejart, M. "Prefazione" in Garaudy, R. "Danzare la vita", cit., p.6

¹⁵⁰ Sachs, C., "Storia della danza", cit., p. 213-23.

Danzare è, dunque, entrare in contatto, stabilire una relazione attiva con la *physis*, con l'incomprensibile e, allo stesso tempo, meravigliosa, potenza dell'universo, prendere parte al movimento cosmico e così, in parte, farsi simili ad esso con una forma, mai definitiva, dandogli un senso.

Come è facile immaginare, le informazioni che abbiamo sulle origini preistoriche della danza sono scarse, frammentarie e di interpretazione non sempre univoca. Esistono tuttavia alcuni aspetti significativi che possiamo prendere in considerazione.¹⁵¹

Nell'arte preistorica la figura umana appare rappresentata nella sua gestualità già nel Paleolitico superiore (35.000-10.000 a. C.), anche se in questa epoca prevale, nelle rappresentazioni grafico pittoriche ritrovate nelle grotte, l'elemento animale: figure zoomorfe rappresentate con grande precisione, vividezza e ricchezza di particolari, anche dinamici. La figura umana, invece, è rappresentata in modo schematico, con contorni sommari, a volte con tratti ibridi animali.¹⁵²

Nonostante ciò, sin dalle origini, anzi, proprio alle origini, la figura umana sembra essere rappresentata mentre agisce, con gesti pieni di sacralità e intimamente connessi con il mondo animale. Un esempio è il famoso "stregone danzante"¹⁵³ della grotta di *Trois Frères*¹⁵⁴ in Francia (circa 13.000 a. C.): una figura teriomorfa, metà cervo e metà essere umano, che viene interpretata dalla maggior parte degli studiosi come sciamano (ma non tutti lo definiscono "danzante"), che compie gesti sacri.

Le prime testimonianze di pitture rupestri interpretate quasi unanimemente come figure danzanti risalgono sempre al paleolitico superiore. Per esempio, nella grotta di Sefar (deserto Tassili, Nord Africa),¹⁵⁵ accanto a raffigurazioni di animali, troviamo figure antropomorfe rappresentate nell'atto di saltare e volteggiare su se stesse con una gamba alzata, testimonianza del movimento rotatorio vorticoso, da destra a sinistra (in senso orario), compiuto per imitare il movimento osservato degli astri,¹⁵⁶ simile a quello che possiamo facilmente osservare nei bambini o nelle danze mistiche/estatiche di alcune comunità religiose, la più conosciuta delle quali è la danza dei dervisci rotanti della tradizione *sufi*.

¹⁵¹ Sachs, C., "Storia della danza", cit., p. 213-23; Ragazzi, G. "Danza nella preistoria", in "In tema di medicina e cultura", anno XXIV, 15 marzo 1992, pp 48-54.

¹⁵² Percovich, L. "All'inizio erano le Madri. Le radici gilaniche dell'Europa Antica nel lavoro di Marija Gimbutas", Academia.edu. Ragazzi, G., "Danza nella preistoria", cit. p.48.

¹⁵³ Brusa Zappellini, G., "Lo stregone danzante. Mito e mimesis nell'arte delle origini" Arcipelago Edizioni, Milano, 1996.

¹⁵⁴ Vedi <https://www.britannica.com/place/Trois-Freres>.

¹⁵⁵ Vedi <http://whc.unesco.org/en/list/179>.

¹⁵⁶ Sinisi, S. "Storia della danza occidentale", cit. p. 13.

Nell'arte rupestre del paleolitico, tuttavia, le immagini di danze sono rare. L'ipotesi di Sachs, forse un po' riduttiva, ma non del tutto peregrina, è che "il pittore paleolitico crea essenzialmente immagini votive per ottenerne determinati effetti magici, e non ha quindi motivo di disegnare danze, che possono raggiungere, appunto, gli stessi effetti".¹⁵⁷ Quello su cui concordano gli studiosi della danza delle origini è che, nel paleolitico, pur non essendo rappresentata tanto quanto le figure di animali, la danza aveva un ruolo fondamentale.

In questo periodo i moduli coreutici che sono stati rilevati dagli studiosi¹⁵⁸ sono quello già citato del saltare e del girare intorno a se stessi, quello di imitazione degli animali, e quello corale in cerchio. Troviamo quindi, sin dalle origini, la dimensione estatica,¹⁵⁹ quella ecologica e quella collettiva.

A partire dal neolitico, invece, le informazioni sono più cospicue e permettono di ricostruire anche il contesto simbolico in cui probabilmente si formarono.

Sulla base di una serie di ricerche¹⁶⁰ che hanno condotto ad un cambio di paradigma negli studi preistorici, iniziato ormai da decenni, ma lungi dall'essere completato,¹⁶¹ si può affermare con un buon grado di certezza, che le popolazioni pre-indoeuropee dell'Eurasia, dal neolitico fino all'età del bronzo, erano caratterizzate da una civiltà pacifica ed egualitaria, verosimilmente comune a tutta l'area geografica che va dall'Europa centrale all'Anatolia, ma forse più ampia, con insediamenti anche vasti, senza traccia di guerre, né di disuguaglianze sociali o di genere, si dedicavano alle arti e avevano un ricchissimo immaginario simbolico e religioso al cui centro stava il culto della "Grande Madre".¹⁶² Questa viene descritta da Gimbutas come legata a "nascita, nutrimento, crescita, morte e rigenerazione, parallelamente alla coltivazione delle messi e all'allevamento degli animali. I popoli di questa era ritenevano imponderabili le forze naturali, così come piante e animali, e adoravano molte dee, o forse una sola dea¹⁶³ in molte forme. La dea manifestava le sue

¹⁵⁷ Sachs, C., "Storia della danza", cit., p. 214.

¹⁵⁸ Sachs, C., "Storia della danza", cit., p. 215.

¹⁵⁹ Il girare vorticosamente intorno all'asse della propria spina dorsale è una delle tecniche usate per ottenere l'estasi propriamente detta.

¹⁶⁰ Una sintesi di queste ricerche si trova in Percovich, L., "All'Inizio erano le Madri. Le radici gilaniche dell'Europa Antica nel lavoro di Marija Gimbutas.", cit. Vedi anche Gimbutas, M., "Le dee viventi", cit., p. 34. Eisler, R., "Il calice e la spada. La nascita del predominio maschile", cit.

¹⁶¹ AA.VV., "I nomi della dea. Il femminile nella divinità", Ubaldini, Roma, 1992, p. 30.

¹⁶² Percovich, L., "All'Inizio erano le Madri. Le radici gilaniche dell'Europa Antica nel lavoro di Marija Gimbutas.", p. 2.

¹⁶³ La definizione di "dea" è considerata inappropriata da Luciana Percovich, dato che il termine è introdotto in Europa dai popoli indoeuropei. Percovich, L., "All'Inizio erano le Madri. Le radici gilaniche dell'Europa Antica nel lavoro di Marija Gimbutas.", cit. p. 8.

innumerevoli forme attraverso varie fasi cicliche che vigilavano sul buon andamento di ogni cosa”¹⁶⁴

Essa era una divinità non trascendente che celebrava la vita e la morte come possibilità di rinascita, di rigenerazione, in una dimensione temporale di ciclicità, associata al calendario lunare e alla ciclicità del corpo femminile, che è quello che meglio rappresenta questo andamento ritmico, tramite, per esempio, la coincidenza tra i cicli lunari e i cicli mestruali (13 mesi lunari, 13 cicli mestruali).¹⁶⁵ Il culto della Grande Madre rappresentava il sentire l'immanenza del sacro nella natura, in tutte le sue manifestazioni.

Tali civiltà sono state definite matriarcali¹⁶⁶ non tanto nel senso che in esse le donne dominavano sugli uomini (sul calco del termine patriarcale, rispetto al quale invece è esatto dire che gli uomini dominano sulle donne e sui bambini), ma nel senso che i rapporti tra i generi erano paritari e le donne svolgevano ruoli importanti sia dal punto di vista religioso, sia sociale.

L'archetipo femminile era pienamente sentito e riconosciuto dalle comunità e la divinità, le cui rappresentazioni sono state trovate in una vastissima area geografica e in un arco di tempo molto lungo, è stata interpretata dagli archeologi come dispensatrice di vita, terra che si rinnova, energia vitale e dinamismo della natura.¹⁶⁷

Alle radici dell'Europa e anche di parte dell'Asia, dunque, prima di quell'epoca in cui tradizionalmente si fa iniziare la “civiltà”, caratterizzata da strutture politiche basate sulla guerra, sulla rigida gerarchia di potere tra le classi e sul patriarcato, gli studi archeologici hanno ricostruito a poco a poco la memoria, ancorché lacunosa, della fioritura di una estesa e duratura civiltà priva di un unico centro di potere, che non usava fortificazioni, né armi, né distinzioni di rango nelle sepolture.¹⁶⁸ Le civiltà che precedettero le diverse ondate migratorie di popoli indoeuropei erano, probabilmente, pacifiche, gioiose, egualitarie e caratterizzate da una vita spirituale in armonia con i cicli della natura, che “non aveva ancora tagliato la contiguità tra il mondo della morte e della vita”.¹⁶⁹

¹⁶⁴ Gimbutas, M., “Le dee viventi”, cit., p. 34.

¹⁶⁵ Video intervista a Luciana Percovich sul suo libro: “Coei che dà la vita”, <https://www.youtube.com/watch?v=c4xWa7PCHpU>, min. 8

¹⁶⁶ Goettner-Abendroth, H., “La società matriarcale: definizione e teoria”, , www.hagia.de

¹⁶⁷ Percovich, L., “All'Inizio erano le Madri. Le radici gilaniche dell'Europa Antica nel lavoro di Marija Gimbutas.”, cit., p.10

¹⁶⁸ Percovich, L., “All'Inizio erano le Madri. Le radici gilaniche dell'Europa Antica nel lavoro di Marija Gimbutas.”, cit., p. 7

¹⁶⁹ Percovich, L., “All'Inizio erano le Madri. Le radici gilaniche dell'Europa Antica nel lavoro di Marija Gimbutas.”, cit., p. 8

In questo contesto la danza esprimeva nel modo più adeguato la profonda identificazione delle comunità umane con la natura. Numerose sono le raffigurazioni di gesti fortemente connotati simbolicamente e di danze nei reperti del neolitico, sia nell'arte rupestre, sia nell'arte mobiliare.¹⁷⁰

La gestualità della figura umana nell'arte del neolitico si esprime in alcune pose tipiche, che ricorrono nei repertori iconografici delle culture di diverse civiltà.¹⁷¹ Tali pose, per esempio quella dell'"adorante", o "a croce" o con le braccia rivolte verso il basso,¹⁷² fanno riferimento alla struttura del corpo umano, la cui capacità simbolica viene potenziata nelle danze.

I reperti ci mostrano danze a solo, a coppia o corali. I motivi coreutici delle danze corali sono molto simili a quelli che ancora oggi si trovano nelle tradizioni popolari di diversi continenti: danza circolare (cerchio singolo o due cerchi concentrici), danza in linea, contraddanza (due linee contrapposte).¹⁷³

Le danze circolari intorno ad un asse o ad un centro (occupato da un oggetto, da un animale o da una persona) imitano il movimento degli astri (il viaggio della luce sulla terra, la traiettoria del sole, le fasi della luna, il moto degli altri corpi celesti) e creano all'interno del cerchio uno spazio sacro, un tempio senza pareti e colonne, istituito dalla danza stessa, e permettono l'accesso ad un tempo altro, extra quotidiano, un tempo del presente e della presenza nei corpi, nel cerchio della collettività, nel ritmo della vita ciclica, ricreando nel rito quella vibrazione originaria, che genera e mantiene in vita l'universo e la vita stessa. Il ritmo della natura e il ritmo dei corpi dovevano essere sempre di nuovo sincronizzati, pena l'uscita dell'essere umano dalla danza cosmica della vita.

Troviamo poi danze di imitazione di animali, in genere con maschere, ma anche di imitazione della pioggia e del fuoco, danze a serpentina, danze caratterizzate dal calpestio, dal salto

¹⁷⁰ Brusa Zappellini, G., "Lo stregone danzante. Mito e mimesis nell'arte delle origini", cit. p.15.

¹⁷¹ Ragazzi, G. "Danza nella preistoria", cit. p 48-49.

¹⁷² La posa dell'"adorante" (Figura 1, a fine paragrafo), con le braccia verso l'alto, è caratterizzata da una verticalità catalizzatrice di energie cosmiche, collegamento tra cielo e terra, *axis mundi*, che ritroviamo oggi, per esempio, nella gestualità del sacerdote nella Messa cattolica e nella terza posizione delle braccia nella tecnica del balletto classico. Vi è poi la posa "a croce", con le braccia aperte parallele al terreno, che sottolinea una dimensione orizzontale di collettività, di universalità della condizione umana, di espansione dello spazio corporeo. In essa l'asse verticale (l'incontro con le energie cosmiche) e quello orizzontale (l'incontro con l'altro appartenente alla comunità) si incrociano all'altezza del cuore (Figura 2). Infine troviamo il gesto con le braccia rivolte verso il basso, verso il mondo ctonio, il mondo infero, ricettacolo di semi e di morti, ma anche terra madre, che dalla morte crea la rinascita (Figura 3). Aggiungiamo a queste la già citata raffigurazione degli esseri umani nell'atto del saltare, compiuto, secondo Sachs, per far crescere le piante, in un atto di profonda identificazione mimetica con il mondo vegetale. E, infine, la posizione, femminile, con le braccia in grembo o sotto il seno, o accovacciata. Vedi Ragazzi, G. "Danza nella preistoria", cit. p 48-49.

¹⁷³ Bernhard Wosien, danzatore, teologo e storico dell'arte, si dedicò allo studio e alla raccolta delle danze tradizionali europee in cerchio. Nel suo libro "Der Weg des Tanzers" sottolinea come queste danze rappresentassero un *medium* per l'esperienza spirituale. Vedi AA. VV., "Danzaterapia", cit., p.155.

o danze in cui non si sollevano i piedi da terra,¹⁷⁴ danze “calme” e danze convulse che producono l’estasi propriamente detta, grazie al girare vorticosamente o alla coincidenza esatta di ogni movimento con un ritmo (interno o esterno), pratiche, entrambe, che portano ad uno sgravio della volontà, dell’*ego*, che non controlla più i movimenti e permette che la coscienza individuale scompaia e “si perda nella coscienza primordiale”.¹⁷⁵

Con le successive ondate d’invasioni indoeuropee, portatrici di una religione del Padre e della Spada,¹⁷⁶ cambia la dimensione simbolica, ma il culto della Grande Madre rimane sotterraneo, per riemergere più tardi in modi vari e degradati in diverse civiltà, come sono state degradate le danze ad essa riferite,¹⁷⁷ la cui eco forse è presente nel folclore di alcune civiltà minoritarie presenti in tutti i continenti, tranne che in Europa.¹⁷⁸

Ma l’archetipo della grande madre, dell’energia femminile portatrice di vita e di morte come rigenerazione rimane soprattutto nei miti cosmogonici i quali sono spesso espressi attraverso il simbolo della danza.¹⁷⁹

Il legame originario tra la danza e la cosmologia, infatti, è presente anche in culture antiche di epoca storica e rilevata anche da filosofi,¹⁸⁰ e ci mostra emblematicamente che la relazione mimetica che gli esseri umani cercavano con i movimenti del cielo permane anche dopo il neolitico.

Nella filosofia/religione indiana la funzione di legame e di trascendenza della danza è espressa dal mito cosmogonico e cosmologico della “danza di Shiva”,¹⁸¹ o meglio, del dio Nataraja,

¹⁷⁴ Sachs, “Storia della danza”, cit., p. 215

¹⁷⁵ Sachs, “Storia della danza”, cit., p. 40

¹⁷⁶ Eisler, R., “Il calice e la spada. La nascita del predominio maschile”, cit.

¹⁷⁷ Il ritmo della vita e della morte, della semina e della raccolta, del giorno e della notte si ritrova nei riti danzati e cantati che in primavera ricordavano Iside, che assume ali di uccello per ritrovare le membra disperse di Osiride e dare la possibilità al dio di rinascere, un vago ricordo dei quali si ritrova oggi nella danza con le ali di Iside, che in Occidente viene, forse un po’ troppo frettolosamente, catalogata all’interno della cosiddetta “danza del ventre” (*belly dance*), in passato banalizzata e considerata legata alla prostituzione, o quanto meno praticata da “donne dai facili costumi”, così come altre danze sacre tipicamente femminili, coerentemente con quel ridimensionamento o negazione della dimensione corporea femminile di cui si parla in più punti in questo lavoro. Una rivisitazione contemporanea, forse non del tutto consapevole, della danza con le ali di Iside è la notissima “Serpentine dance” di Loïe Fuller <https://www.youtube.com/watch?v=BU-k43TRISE>

¹⁷⁸ Percovich, L., “All’inizio erano le Madri. Le radici gilaniche dell’Europa Antica nel lavoro di Marija Gimbutas.”, cit., p. 8; Goettner-Abendroth, H., “Le società matriarcali”, cit.

¹⁷⁹ AA.VV., “I nomi della dea. Il femminile nella divinità”, p. 31.

¹⁸⁰ da Platone a Benjamin, solo per citare due grandi filosofi di epoche diverse, di cui si parlerà nelle pagine seguenti.

¹⁸¹ Le fonti consultate su questo argomento sono: Coomaraswamy, A.K., “La danza de Siva”, Ediciones Siruela, Madrid, 1996; Di Bernardi, V., “Il corpo sottile del Kutiyattam” in “Cosa può la danza. Saggio sul corpo”, Bulzoni, Roma, 2012; Sala Grau, N., “Tempo-corpo-spazio: alchimia silenziosa” in AA.VV., “Sulla danza”, Cronopio, Napoli, 2017; Tucci, G., “Storia della filosofia indiana”, Laterza, Roma, 1987; Eliade, M.,

cioè Shiva sotto l'aspetto di danzatore cosmico, che rappresenta appunto la dinamica cosmica, espressa simbolicamente da cinque attività: il ritmo della danza rappresenta la continua creazione dell'universo, che da questo ritmo è nato e si evolve; questo stesso ritmo mantiene l'equilibrio dinamico del cosmo mai fermo e mostra il ruolo della distruzione che permette di nuovo la rinascita, in un alternarsi binario; esprime la reincarnazione, il cui ripetersi supera la temporalità della singola illusoria esistenza; e indica la via della salvezza o liberazione dal ciclo delle nascite e morti, in cui si prende coscienza di ciò che l'essere umano è già sempre: un momento dell'attività ritmica del cosmo, dell'impulso dinamico.¹⁸²

In questa immagine del movimento ritmico come sorgente di ogni esistente è racchiusa anche l'idea del corpo umano come microcosmo. Chi danza in questo modo comprende, cioè sente senza sapere, che la sua stessa natura, il suo corpo e il suo essere sono l'universo intero, il luogo della danza, e che il centro dell'universo è nel cuore di ogni essere umano.¹⁸³

Secondo la tradizione, in un'epoca precedente a questa, in cui l'umanità aveva perso il contatto con l'amore e con il sacro, gli dei decisero di regalare agli esseri umani un'arte che portasse nel mondo fisico il ritmo regolare e la bellezza dei pianeti, in modo da ridestare ciò che si era perso e sincronizzare di nuovo l'umanità con il resto del cosmo: così Shiva si manifestò, danzando, e portando in dono appunto la danza, l'arte del ritmo e della vibrazione primigenia.¹⁸⁴

La danza di Shiva non è, però, solo una metafora, è piuttosto un farsi simili alle forze del cosmo, cogliendo l'elemento ritmico e vibratorio in prima istanza, cioè un esempio di mimesis. Questa danza, infatti, è stata ed è anche una danza vera e propria, o meglio, si ritrova oggi sia come

“Tecniche dello yoga”, Boringhieri, Torino, 1984; Danielou, A., “Yoga. Mastering the Secrets of Matter and the Universe”, Inner Tradition International, Rochester, Vermont, 1991; Frawley, D., “Tantra yoga”, Edizioni Il punto d'incontro, Vicenza, 2004.

¹⁸² Coomaraswamy, A.K., “La danza de Siva”, Ediciones Siruela, Madrid, 1996.

¹⁸³ Garaudy R., “Danzare la vita”, cit. p. 14

¹⁸⁴ Nell'iconografia shivaita, costituita soprattutto da statue in bronzo risalenti alla dinastia Chola (IX-X sec. d. C.), Shiva porta nella mano destra il *damaru*, il piccolo tamburo a forma di clessidra, che batte l'Om, la sillaba dalla vibrazione sacra che dà inizio alla creazione del mondo. Circondato da un cerchio di fiamme, che rappresentano il manifestarsi ciclico dell'universo, recando nella mano sinistra *Agni*, il fuoco, inteso qui come dissoluzione, Shiva danza schiacciando con il piede destro il nano *Apasmara purusha*, il demone dell'ignoranza e dell'illusione, su cui trionfa. Con l'altra mano destra (le braccia sono quattro, come le quattro direzioni cardinali) aperta frontalmente Shiva dice “non abbiate paura, io vi proteggerò”, e con un gesto ampio del braccio sinistro che si sposta a destra abbraccia il mondo intero, alzando il piede sinistro, in segno di libertà, dice “io sono qui”. I suoi capelli si sollevano e si arrotolano mentre danza e da essi sorge il Gange, fiume sacro per gli induisti (Figura 4). Vedi Coomaraswamy, A.K., “La danza de Siva”, cit. Autiero, S., “Shiva Nataraja (Signore della danza)”, Museo Nazionale D'arte orientale “Giuseppe Tucci”, 2013; Stival, C., “Śiva Natarāja e la danza della beatitudine”, <https://italian-directory.it/india-siva-nataraja-danza-beatitudine>, novembre 2017; Licciardello, N., “Pietre che danzano”, Rivista di Studi Indo-Mediterranei III, (2013), <http://kharabat.altervista.org/index.html>.

pratica meditativa nello Yoga di tradizione tantrica,¹⁸⁵ sia in una forma di teatro-danza che si tramanda e che si pratica nel sud dell'India, conosciuta oggi con il nome di Bharata Natyam,¹⁸⁶ legata anch'essa alla tradizione tantrica.

Il tantrismo, una pluralità di correnti filosofico/religiose formatesi intorno ai secoli V e VI d.C.,¹⁸⁷ ma che conservano molti elementi del mondo pre-vedico e pre-indoeuropeo, come per esempio l'apertura a tutte le caste e la centralità delle divinità femminili, è tra gli orientamenti filosofici indiani quello che, non a caso, più è incentrato sull'importanza del corpo, anche nei suoi aspetti fisiologici, nello sperimentare il sacro ed è legata al culto della Shakti, l'energia femminile, la "coscienza-respiro", l'aspetto femminile di Shiva, forza che anima il cosmo e sostiene gli dei nelle loro varie ipostasi. Il tantrismo, afferma Mircea Eliade, che riconduce l'origine della parola *tantra* alla radice sanscrita *tan*,¹⁸⁸ tendere, distendere,¹⁸⁹ è per eccellenza una tecnica volta alla realizzazione del "corpo mistico" o "corpo sottile", attraverso pratiche rituali che mirano a trascendere la condizione umana individuale e soggettiva con il "sostegno" di un insieme di immagini e simboli che costituiscono il *pantheon* tantrico, che si caratterizza per il fatto di aver posto, accanto alle divinità brahmaniche e buddiste, una "compagna". In altre parole questa tradizione attribuisce all'energia di tipo "femminile", emblematicamente rappresentata da Shakti, manifestazione femminile di Shiva, la capacità di risvegliare in ognuno quella sfera di poteri che trasformano il corpo umano in "corpo mistico", e in cui lo spazio e il tempo si trasfigurano: "le forme si dinamizzano e riscoprono *un movimento segreto* che le rende atte a omologarsi a delle realtà eterogenee (suoni, stati di coscienza, dei, ecc.)".¹⁹⁰

È, questo, un modo di "realizzare il paradosso": pur continuando a vivere su questa terra, incorporato, l'essere umano si fa simile alla divinità, pur restando frammento, realizza il tutto.¹⁹¹

¹⁸⁵ Vedi Eliade, M., "Tecniche dello Yoga", cit., pp.162-175; Tucci, G. "Storia della filosofia indiana", cit., 1987, p.121-22; Sala Grau, N., "Tempo-corpo-spazio: alchimia silenziosa", cit., p.79.

¹⁸⁶ Su questo aspetto vedi: Di Bernardi, V., "Il corpo sottile del Kutiyattam", cit., p.182. Per un approfondimento e una bibliografia aggiornata sul Bharata Natyam vedi: Casari, M, de Concini, G., (a cura di), "Danzare il Natya. Permanenze e trasformazioni del teatro-danza indiano", AlmaDL, Bologna, 2020.

¹⁸⁷ Sulla datazione dei primi testi tantrici non c'è accordo tra gli studiosi. Seguo Eliade, M., "Tecniche dello Yoga", cit., p.227, Tucci,

¹⁸⁸ Eliade, M., "Tecniche dello Yoga", cit., p. 164

¹⁸⁹ Alla stessa radice Garaudy riconduce il termine danza. V. Garaudy, R. "Danzare la vita", cit. p. 14. Non mi risulta, ma non ho fatto una ricerca specifica, che qualcuno abbia fatto studi su questa possibile etimologia in comune. In genere l'etimologia della parola danzare fa riferimento al francese *danser*, di etimologia incerta. Vedi per esempio Il Nuovo Zingarelli, Zanichelli, undicesima edizione. Ma il Dizionario etimologico della lingua italiana di Ottorino Pianigiani, riporta la radice indoeuropea *ta, tan*, distendere, stirare e lo collega allo "stendersi in catena, in fila".

¹⁹⁰ Eliade, M., "Tecniche dello Yoga", cit., p. 165

¹⁹¹ *Ibidem*

Come si ottiene questo paradossale superamento della dualità, questo essere e non essere allo stesso tempo uno e totalità, questa dimensione radicalmente transizionale?

Nella pratica yogica, come ormai è noto anche a noi occidentali, sono molto importanti la respirazione (*pranayama*) e il tipo particolare di attenzione, o concentrazione che da essa deriva, a cui, nel tantrismo, si aggiungono i “sostegni”, che comprendono, i gesti (*nyasa*), i “cerchi magici” (*yantra*, *mandala*) e i *mantra* (o *dharani*), “formule mistiche”, “liturgie orali o mentali interiorizzate” le definisce Eliade, che vanno pronunciate, oralmente o mentalmente, dopo aver purificato la mente dal flusso di pensieri mondani, con un ritmo scandito dal *pranayama*. Questi sostegni, soprattutto i *mantra*, se usati correttamente, possono divenire gli “oggetti” che rappresentano. Chi pratica, in un atto di *mimesis* radicale ed originaria, fa propria l'essenza ontologica della divinità/cosmo, si assimila al dio, immediatamente, concretamente.¹⁹² Il cosmo intero, con tutti i suoi piani, si fa presente nel *mantra* recitato o nel gesto compiuto correttamente dal praticante, partecipa delle vibrazioni, è sonoro, cromatico, cinetico. È questo il senso della “danza di Shiva”: la *mimesis*, quindi, si fa *metessi*, partecipazione, e *parousia*, presenza del tutto nel frammento, dell'eternità nell'istante.

“Un *mantra* - afferma Eliade - è un simbolo nel senso arcaico e primitivo del termine: e cioè esso è “realtà” simbolizzata e nel contempo “segno” simbolizzante.” I segni, siano essi suoni, immagini, gesti, movimenti, sono i sostegni, e sono omologabili tra loro; fra i piani multipli dell'essere, infatti, c'è continuità: “il cosmo è un vasto tessuto di forze magiche, e codeste forze le si può risvegliare o organizzare nel corpo umano mediante le tecniche della fisiologia mistica”.¹⁹³

Affinché il “segno” divenga “realtà”, cioè affinché sia vero simbolo, l'immagine, il suono, il gesto devono essere animati, dinamizzati dal corpo del praticante, solo in questo modo avviene la *mimesis* e il simbolo diviene esperienza concreta.¹⁹⁴

La fisiologia mistica di cui parla Eliade, presente nella tradizione yogica, soprattutto dell'Hatayoga, è una serie di conoscenze anatomiche, fisiologiche ed energetiche nate da concrete esperienze mistiche, e quindi “sperimentali” ed esperite, ma in un senso molto diverso da quello cosiddetto oggettivo della scienza moderna.¹⁹⁵

¹⁹² Eliade, M., “Tecniche dello Yoga”, cit., p. 167

¹⁹³ Eliade, M., “Tecniche dello Yoga”, cit., p. 168

¹⁹⁴ Si noti come questo concetto sia molto simile al modo in cui Aby Warburg intende le Pathosformeln; a tale proposito, vedi Cap. 4 p.3 e Cap. 3 par. 5.

¹⁹⁵ Di queste esperienze ha fatto tesoro la medicina tradizionale indiana, l'Ayurveda (letteralmente “conoscenza della vita”), che, pur avendo origine ariana, cura le malattie del corpo fisico alimentando anche quello sottile, soprattutto con il respiro, *prana*, ha attinto anche alle tecniche dello Yoga. Lo Yoga e lo

Punto di partenza è la trasformazione del corpo in microcosmo, come, per esempio, in questo esercizio immaginativo: “immagina la parte centrale (la spina dorsale) del tuo corpo come se fosse il monte Meru, le quattro membra principali come se fossero i quattro continenti, le quattro membra minori come se fossero i sotto-continenti, la testa come se fosse il mondo dei *deva*, i due occhi come il sole e la luna, ecc.”.¹⁹⁶ In questo modo, il corpo umano diventa microcosmo e allo stesso tempo assume dimensioni macrantropiche: il corpo fisico si dilata, si cosmizza.¹⁹⁷

La spina dorsale, che si identifica con il monte Meru, *axis mundi* per la filosofia indiana, è quella “fisica” e allo stesso tempo è anche la *shakti-kundalini*, potente energia addormentata alla base della spina dorsale, che quando si “risveglia”, opera appunto una rottura di piani e unisce il micro e il macrocosmo.¹⁹⁸

Il corpo-microcosmo è quello della fisiologia mistica, che descrive il movimento delle energie nel corpo umano. Lungo la spina dorsale vi sono i canali in cui scorrono energie opposte, a sinistra quella lunare *Ida*, a destra quella solare *Pingala*, che si muovono intrecciandosi intorno al canale neutro *Sushumna* lungo il quale troviamo i sette *chakra*. È questa la descrizione della *shakti-kundalini*, energia del corpo sottile, rappresentata simbolicamente come un serpente addormentato arrotolato alla base della spina dorsale.¹⁹⁹

La danza di Shiva (la divinità manifesta, il maschile), allora, è in realtà piuttosto una danza di Shakti, intesa come l’archetipo della sottile energia femminile presente in tutti gli esseri umani, la forza che ne permette la manifestazione: essa ci rivela che l’esperienza del sacro è anche “carnale”, o *embodied*, per usare un termine oggi diffuso, e che il plesso psicosomatico è anche *extended*, non limitato ai confini dell’io, ec-statico. La Shakti, infatti, si manifesta attraverso il corpo, è la forza vitale che anima e guida il corpo fisico, e, quando le sequenze dei movimenti sono ripetute, come accade per le sillabe nel *mantra*, insieme al respiro e alla consapevolezza allora si entra in uno stato meditativo. La danza diventa un modo per sintonizzare e per allineare la nostra vibrazione individuale con quella universale.

Nella danza così intesa si penetra nell’essenza del corpo, nell’energia della materia. “La danza – afferma Nuria Sala Grau, danzatrice e conoscitrice di danze indiane – è una meditazione

Shivaismo, invece, sono considerati di origine pre-ariana. Vedi Di Bernardi V., “Il corpo sottile del Kutiyattam”, cit., p. 174; Eliade, M., “Tecniche dello Yoga”, cit., p. 163.

¹⁹⁶ Evans-Wentz, W. Y., “Le yoga tibétain”, p. 327, citato da Eliade, M., “Tecniche dello Yoga”, cit., p. 180.

¹⁹⁷ Eliade, M., “Tecniche dello Yoga”, cit., p. 182-

¹⁹⁸ *Ibidem*.

¹⁹⁹ Sala Grau, N., “Tempo-corpo-spazio: alchimia silenziosa”, cit., p. 85.

attiva sull'energia della materia, la particella della massa".²⁰⁰ Nella memoria del corpo, nelle cellule, nelle particelle che lo compongono, c'è la traccia dell'origine di tutto, il corpo è materia che ha memoria di sé, non limitatamente alla vita del singolo individuo. E questa è un'ulteriore argomentazione, questa volta non di carattere storico-antropologico, ma concettuale, dello stretto legame tra danza e cosmogonia/cosmologia.

Come si attinge nella danza questa memoria delle origini, questo corpo sottile che è il nostro e è allo stesso tempo la coscienza cosmica?

Il Bharata Natyam, la danza classica indiana, così come la conosciamo oggi, è una danza molto codificata, che ha subito un passaggio "dal tempio al teatro",²⁰¹ da danza sacra a danza performativa, in modo simile ad altre danze in tempi di secolarizzazione. Essa deriva da una danza sacra femminile delle *devadasi*, danzatrici del tempio "sposate" con la divinità, che, in epoca coloniale, scomparve quasi del tutto anche a causa della forte condanna morale da parte degli inglesi, che identificavano le danzatrici del tempio con delle prostitute,²⁰² e che, in questo modo, di fatto favorirono il loro trasformarsi in schiave sessuali.²⁰³ Ricomparve poi, negli anni Trenta del Novecento come genere teatrale, come danza performativa, con il nome, appunto, di Bharata Natyam.

²⁰⁰ Sala Grau, N., "Tempo-corpo-spazio: alchimia silenziosa", cit., p. 87.

²⁰¹ Gaston, A.M., "Bharata Natyam. From temple to theatre", Manohar Publisher, New Delhi, 2005, cit. in Di Bernardi V., "Il corpo sottile del Kutiyattam", cit., p. 182.

²⁰² È questo un esempio di depotenziamento e di degradazione dell'archetipo femminile attuato in modo sistematico dalla civiltà occidentale, che coinvolge una danza che mostra la sacralità della corporeità femminile. Sorte simile a quella toccata a quella che noi chiamiamo "danza del ventre" o belly dance, erede anch'essa di danze arcaiche e legata al culto di Iside. Vedi nota 42 .

²⁰³ La complessa vicenda può essere riassunta così: durante il periodo coloniale inglese il "sistema devadasi", cioè delle sacerdotesse del tempio, fu condannato come immorale e poi, con l'opera di evangelizzazione dei missionari cristiani, le ragazze delle caste elevate, istruite ed educate, abbandonarono i templi per avvicinarsi alla fede cristiana. Le devadasi, non più sostenute dai templi e dai loro mecenati divenuti meno potenti e ricchi, s'impoverirono e la loro professione degenerò: per sopravvivere, queste ragazze, ormai provenienti dalle caste inferiori, costrette a vivere da recluse, cominciarono a prostituirsi con i pellegrini e i visitatori del tempio. Nel 1988 il governo di Delhi ha dichiarato illegale il sistema delle devadasi in tutta l'India, ma, anche se proibito, esso continua a essere praticato clandestinamente negli stati del sud. Vedi per esempio, "Le "devadasi", da danzatrici sacre a prostitute bambine", http://www.opam.it/1/le_devadasi_da_danzatrici_sacre_a_prostitute_bambine_9193702.html. Vedi anche il bel film di Satyajit Ray, "Devi", 1960.

Pur avendo perso il contesto esplicito di sacralità, la danza classica indiana mantiene un legame forte con il sacro e nello spazio teatrale tende a ricreare sempre e di nuovo il movimento ritmico del cosmo, fondando, anche fuori dal tempo, uno spazio sacro.²⁰⁴

Spesso le coreografie di Bharata Natyam²⁰⁵ iniziano con un saluto allo spazio nelle quattro direzioni e poi, con una cadenza lenta, offerte e canti, si favorisce l'entrata di chi danza, ma anche di chi assiste, in una dimensione altra, dove si sospende l'ego, lo spazio e il tempo quotidiani e si entra nel senza tempo, e dal corpo "fisico" emerge il corpo sottile.²⁰⁶ La preparazione dei corpi dei danzatori dura moltissimi anni e prevede, oltre all'apprendimento della tecnica di danza in senso stretto, anche tecniche di respirazione e di immaginazione provenienti dallo Yoga.

Durante la danza, i danzatori generano continuamente immagini interne: "un proliferare di immagini, un bosco denso dove muoversi e danzare".²⁰⁷ Il lavoro sul corpo sottile è, infatti, favorito da pratiche immaginative yogiche (come per esempio quella descritta sopra), volte a sentire/divenire un corpo microcosmo, che serve anche a proteggere il corpo fisico;²⁰⁸ dalla posizione con le ginocchia piegate, che serve ad attivare la base della spina dorsale (dove risiede la *kundalini-shakti*) e dalla capacità di chi danza di sospendere l'ego, non mettendo in scena le proprie emozioni personali, ma entrando in una dimensione transpersonale, completamente presente.

Tale processo, in cui dal movimento di un corpo preparato, attento e consapevole, si generano immagini interne, tanto da danzare in un "bosco denso", non è caratteristico solo della danza indiana, ma è una condizione necessaria di ogni autentico movimento creativo, in particolare dell'improvvisazione, come abbiamo visto nel primo capitolo, e come si vedrà ancora in seguito con altri esempi.

²⁰⁴ Sulle colonne del tempio Nataraja, dedicato appunto al danzatore cosmico, a Chidambaran, nel sud dell'India, risalente al IX secolo d.C., sono scolpite le 108 *karana*, le posture della danza di Shiva, che hanno facilitato la ricostruzione delle forme più antiche di questa danza.

²⁰⁵ Per avere un'idea di questo tipo di danza si veda il documentario "Dance od Shiva", D. Bellocq e R. Manet, TEM Prod./Tala Sruti, 2013, in cui Raghunath Manet, noto ballerino e coreografo del Bharata Natyam, spiega la simbologia della danza, ancora molto viva e immediatamente comprensibile agli spettatori indiani, <https://www.youtube.com/watch?v=5toXbKrcpY8>; Vedi anche "The Cosmic Dance of Shiva", di Battacharya, D., Dublanka, M., Montes Baquer, J., <https://www.youtube.com/watch?v=ixGABloPPss>

²⁰⁶ Sala Grau, N., "Tempo-corpo-spazio: alchimia silenziosa", cit., p. 82.

²⁰⁷ Sala Grau, N., "Tempo-corpo-spazio: alchimia silenziosa", cit., p. 80.

²⁰⁸ In una intervista condotta da Di Bernardi, l'attore di teatro-danza indiano Kutiyattam Gopal Venu, spiega che nel teatro indiano non va in scena l'attore, l'individuo, con il suo corpo fisico, che viene trasceso e così anche protetto, anche grazie all'uso di trucco, costumi e una serie di gesti e posizioni convenzionali e codificati per esprimere le emozioni, esso si mantiene solo come veicolo, mettendo in scena il corpo sottile. Di Bernardi V., "Il corpo sottile del Kutiyattam", cit., p. 201.

È impossibile descrivere tutte le pratiche che si ispirano alla danza di Shiva, ma l'idea centrale, come sottolinea Coomaraswamy, è che in essa si esprima la manifestazione ritmica primigenia.²⁰⁹ Tale idea è espressa anche dal fisico austriaco Fritjof Capra, nella premessa al fortunato libro "Il Tao della fisica", in cui la metafora centrale della danza di Shiva serve a mostrare come la fisica contemporanea e l'antica sapienza orientale giungano a risultati affini:

Cinque anni fa ebbi una magnifica esperienza che mi avviò sulla strada che doveva condurmi a scrivere questo libro. In un pomeriggio di fine estate, seduto in riva all'oceano, osservavo il moto delle onde e sentivo il ritmo del mio respiro, quando all'improvviso ebbi la consapevolezza che tutto intorno a me prendeva parte a una gigantesca danza cosmica. [...] Sedendo su quella spiaggia, le mie esperienze precedenti presero vita; «vidi» scendere dallo spazio esterno cascate di energia, nelle quali si creavano e si distruggevano particelle con ritmi pulsanti; «vidi» gli atomi degli elementi e quelli del mio corpo partecipare a quella danza cosmica di energia; percepii il suo ritmo e ne «sentii» la musica: e in quel momento seppi che questa era la danza di Shiva, il Dio dei Danzatori adorato dagli Indù²¹⁰.

Nell'esperienza descritta, Capra pone l'accento sulla particolare forma di attenzione ("sentivo il respiro", "osservavo le onde"), su come la sincronizzazione del respiro (ritmo interno) con il moto delle onde (ritmo esterno) produca, in modo immediato ("all'improvviso ebbi la consapevolezza") uno stato di coscienza alterato (il "corpo sottile", energetico, in cui spazio e tempo si trasfigurano), in cui si generano immagini interne, non solo visive ("«vidi» cascate di energia", "«vidi» gli atomi degli elementi e quelli del mio corpo partecipare a quella danza cosmica di energia; "percepii" il suo ritmo e ne «sentii» la musica"), ma sinestetiche e cinestetiche.

Ulteriore conferma di come la pulsazione (ritmo binario per eccellenza) o la vibrazione energetica, uniscano il micro (la particella) con il macro (il cosmo), passando per l'essere umano, che, se è in ascolto del proprio corpo, si unisce alla loro danza.

²⁰⁹ Coomaraswamy, A.K., "La danza de Siva", cit., p. 77.

²¹⁰ Capra, F., "Il tao della fisica", Adelphi, Milano, 1989, p. 11



Figura 1. Adoranti di sesso femminile in linea compiono una danza nei pressi di un'adorante disposta orizzontalmente. Naquane (Capodiponte, Valcamonica), roccia 32. Da Ragazzi, G. "Breve storia della danza preistorica", cit., p. 49. Dal fatto che tutte le figure alzino le braccia allo stesso tempo si deduce che ci fosse un ritmo unificante, che siano impegnate in un'azione comune. Che le figure siano di sesso femminile si deduce da una coppella disegnata tra le gambe.

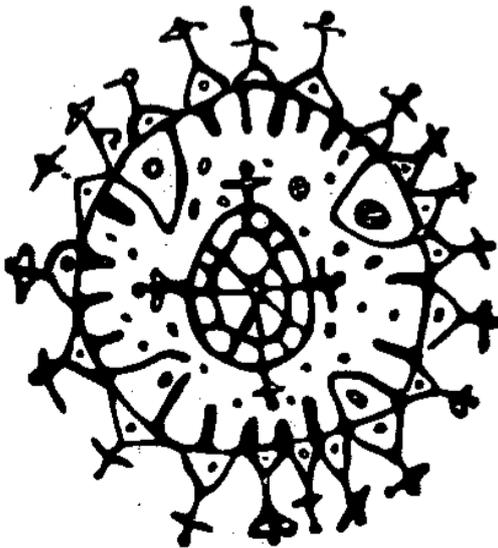


Figura 2. Figure femminili con le braccia a croce in una danza a doppio cerchio, intorno ad un elemento centrale, rappresentata dall'alto. Corso del fiume Geravshan, Tagikistan, ca. 3000 a. C., da Ragazzi, G. "Breve storia della danza preistorica", cit., p. 50.



Figura 3. Una danza in tondo con le mani rivolte verso il basso. Campo Reatino (Rieti), ca. VIII sec. a. C. Da Ragazzi, G., “Breve storia della danza preistorica”, cit., p. 53.



Figura 4 Shiva Nataraja, Signore della danza, bronzo, XI sec. d.C., Museo Guimet, Parigi; foto di Jean-Pierre Dalbéra

2.2 La dimensione comunitaria o politica della danza

Un altro aspetto importante, in continuità con il precedente, che emerge dalle danze delle origini è quello di essere pratiche comunitarie e fondanti della collettività.

Ai primordi dell'umanità, il potere della danza era, infatti, oltre a quello di sincronizzazione i corpi umani con i ritmi del cosmo, anche quello di far sentire e allo stesso tempo esprimere alla comunità danzante la coesione con il resto degli esseri viventi, compresa la comunità stessa: un'attività pienamente ecologica e politica insieme, si direbbe oggi.

L'aspetto che intendo mettere in evidenza è proprio la co-originarietà della dimensione ecologica e di quella politica, del potersi sentire parte della natura solo essendo insieme e di come questo "farsi simili" alla *physis* costituisca l'atto fondante della dimensione comunitaria. E, infine, come questa co-originarietà si mostri esemplarmente e originariamente nella danza.

Il collegamento della danza con una forza unificante, un legame, Eros, è antico. Luciano di Samosata scriveva: "La danza è nata al principio di tutte le cose; ha visto la luce insieme ad Eros, perché questa danza primigenia appare già nel coro delle costellazioni, nel movimento dei pianeti e delle stelle, nei girotondi e nelle evoluzioni che essi intrecciano nel cielo e nell'armonia del loro ordine".²¹¹ Luciano riprende qui il tema platonico,²¹² ma, in generale diffuso tra i greci e, abbiamo visto, anche in India, dell'origine e del carattere divini della danza e la considera co-originaria all'Eros cosmogonico, creatore dell'ordine dell'universo.²¹³ La forza unificante che gli esseri umani sperimentano nella danza è, quindi, affine alla forza che muove l'universo, ecco un altro modo di definire la co-originarietà tra dimensione ecologica e politica nella danza.

Anche l'antropologia culturale, spesso, ha usato lo studio delle danze per comprendere e caratterizzare lo stile di vita, o "carattere" di una determinata comunità.²¹⁴

Si veda, per esempio, la raccolta di saggi "La funzione sociale della danza",²¹⁵ che studia proprio questo aspetto. Nell'introdurre la raccolta, Franzisca Boas, curatrice del volume, spiega che "la danza deve essere considerata una forma di espressione e di attività comunitaria e la sua positiva

²¹¹ Luciano "Della danza", 7. Il trattato *Perì orcheseos*, più noto nella sua versione latina *De saltatione* è un dialogo in greco attribuito a Luciano di Samosata (120-181 d.C. circa), molto usato dai trattatisti di danza del Quattrocento, vedi Di Tondo, O., Pappacena, F., Pontremoli, A. "Storia della danza in Occidente" Vol. I, p. 40.

²¹² Della concezione della danza in Platone si parlerà nel paragrafo successivo.

²¹³ Moutspoulos, E. "La musica nell'opera di Platone", Vita e Pensiero, Milano, 2002, p. 140.

²¹⁴ Anche se gli antropologi della danza rivendicano l'importanza di uno studio antropologico della danza per comprendere la danza stessa nel suo contesto, non riducendola a mezzo per comprendere altro. Sulla storia e sullo statuto dell'antropologia della danza vedi Del Monte, D., "Antropologia della danza: una disciplina in espansione", in "Danza e ricerca. Laboratorio di studi, scritture, visioni", Anno 1, num.0, 2009.

²¹⁵ Boas, F., Bateson, G. "La funzione sociale della danza. Una lettura antropologica", Ghibli, 2015.

influenza sociale sulla dimensione individuale deve essere compresa e favorita”,²¹⁶ e, nel libro, il legame tra danza e “carattere” viene esplorato in diverse popolazioni, mettendo in evidenza sia come “ogni aspetto della vita è accompagnato da qualche forma di danza, dalla culla alla tomba”, sia come, dall’osservazione di come un popolo danza, si può vedere come esso agisce, crea relazioni, lavora, esprime emozioni, governa.²¹⁷

Anche il tema della capacità di unire la collettività è legato alla capacità estatica della corporeità messa in atto dalla danza: essa esprime la capacità di farsi simili ad una comunità che ci trascende, che è più che la somma dei singoli individui.

L’elemento che unisce, nella danza, è in prima istanza il ritmo: tutti battono i piedi allo stesso tempo, e questo crea una “forma” che supera, ma non cancella, le differenze individuali. Questa forma, la danza, trasforma i ritmi dell’universo e della vita biologica e sociale in ritmi consapevoli e volontari. Il ritmo del gruppo che danza è, dunque, questa stessa forza/forma unificante, il sentirsi parte di una comunità, che non è separata dalla natura.

Il ritmo binario, il più semplice e il più frequente nella danze in cerchio, in cui si battono alternativamente il piede destro e il sinistro, e che richiama le memorie corporee intrauterine del battito cardiaco, della respirazione e della peristalsi, favorisce l’alternanza tra appartenenza e individuazione e mette in collegamento il mondo interiore (la pulsazione, appunto) con la ciclicità del mondo naturale.

Il ritmo della danza può essere metrico, cioè diviso in unità misurabili, soprattutto quando essa è accompagnata dalla musica, oppure non metrico, allora qualche altra cosa deve essere usata come organizzatrice di durata; spesso può avere questa funzione, anche in maniera non consapevole, il respiro, il battito del cuore o altri ritmi di azioni compiute o immaginate.

Per avere questi “poteri”, chi danza deve captare l’essenziale dinamicità di ciò di cui è parte, sia esso la natura o la comunità: i movimenti e i gesti, privati della finalità pratica che hanno nella quotidianità, diventano più potenti e più ritmici, e così si afferma e si ritualizza l’appartenenza e l’unità dell’essere umano con il suo ambiente, con il suo gruppo.

La relazione tra rito e danza è documentata sin dalle origini della danza e, probabilmente, tutte le arti performative sono figlie del rito. Il legame tra danza e rito, però, non è solo una questione di concomitanza storica, ma essenziale e co-originario. Innanzitutto, l’integrazione psicosomatica e il relativo stato di coscienza che si ottiene attivando il corpo nel movimento ritmico

²¹⁶ Boas, F., Bateson, G. “La funzione sociale della danza. Una lettura antropologica”, cit. p.15.

²¹⁷ Boas, F., Bateson, G. “La funzione sociale della danza. Una lettura antropologica”, p. 98.

e, allo stesso tempo, portando l'attenzione alle percezioni che da esso provengono, ha la funzione, come il rito, di far entrare chi pratica in un tempo e in uno spazio altri, ed è essa stessa già esperienza del sacro. L'esperienza del sacro, da questo punto di vista, non è un presunto "staccare la mente dal corpo", ma un immergersi nella corporeità, che per sua natura è estatica. La dimensione originariamente rituale della danza ci mostra come sia proprio l'integrazione dei diversi aspetti (psiche e soma, in termini occidentali, o i diversi "corpi", in termini orientali) del nostro sé, con l'attenzione al corpo, che ci conduce a trascendere la dimensione egoica che ci separa dallo sfondo indifferenziato, con cui la nostra corporeità è il legame principale.

Il rito diventa tale in quanto ripetuto/ripetibile, privo di una finalità pratica, e permette di entrare in una dimensione altra, diversa da quella quotidiana. Il ritmo ne scandisce la durata e dà ordine al caos: "il ritmo trasforma il caos in evento",²¹⁸ come afferma Ernst Duplan, danzatore e coreografo haitiano e fondatore, negli anni '70, di una disciplina coreico-educativa denominata *Expression primitive*, in cui il termine "*primitive*" è inteso sia in termini cronologici, come recupero, non filologico, delle danze primitive, sia in termini filogenetici, ritrovando alcuni archetipi ritmico-motori trasversali nelle varie culture, sia in termini ontogenetici, in riferimento alle strutture primarie che si creano nello sviluppo del bambino. Ritmo, rito e danza esprimono dunque l'integrazione dell'essere umano con l'altro da sé, l'incontro con l'alterità interna ed esterna.

Riassumendo, dunque, gli aspetti estatici del gesto ritmato, in particolare di quello più semplice, basato sul ritmo binario, riguardano almeno tre livelli: esso ci riporta ad una dimensione del prepersonale biologico, a suoni che tutti abbiamo ascoltato già nella vita intrauterina; ad una dimensione transpersonale, cioè mette in collegamento la ritmicità interna con quella del mondo naturale (microcosmo/macrocossmo) e con la comunità (inconscio collettivo), favorendo l'alternanza tra appartenenza al gruppo e individuazione; e ad una interpersonale, che ha origine nel primo incontro con l'altro da sé, il materno.

La "danza delle origini", il movimento ritmato di una corporeità presente a se stessa, mette dunque in gioco dimensioni prepersonali, interpersonali e transpersonali, rendendo manifesti aspetti che trascendono la sfera individuale, ma che la costituiscono e la attraversano e che nel corpo convivono tutti insieme.

²¹⁸ Duplan, E. in Bellia, V., "Dove danzavano gli sciamani", Cuecm, Catania, 1995.

2.3 La dimensione ritmica dei corpi come isomorfismo tra anima, *polis* e cosmo

In occidente una delle prime definizioni conosciute di ritmo, sicuramente la più fortunata nell'antichità, è quella di Platone che, nelle "Leggi", afferma: "La scansione ordinata del movimento ha il nome di "ritmo", e quella voce quando il tono acuto si fonde col grave, si dice "armonia", e l'abbinamento tra ritmo e armonia si chiama "danza" (*choreía*)".²¹⁹

Come già accennato sopra, in Platone troviamo sia lo stretto legame della danza con la forza cosmogonica primigenia, che ordina i movimenti degli astri, sia il potere dell'attività ritmica di collegare il dentro al fuori, il microcosmo con il macrocosmo, sia la forte dimensione unificante delle attività ritmiche per la collettività.

Nessun altro autore dell'antichità fornisce sulla danza informazioni più ricche di quelle di Platone. Le descrizioni dei movimenti e degli atteggiamenti dei danzatori che il filosofo fa nelle "Leggi" sono molto precise e ricche di particolari, tanto da costituire una importante fonte per gli storici che si occupano della danza della sua epoca.²²⁰

In particolare la descrizione della *pirrica*, danza militare, è così viva, che si suppone che egli l'abbia danzata da giovane, quando si praticava ancora nelle palestre: "Da una parte si tratta di movimenti che si fanno per evitare tutti i colpi scagliati da vicino o da lontano, come gettarsi di fianco, indietreggiare, saltare in alto, abbassarsi; e poi di tutti i movimenti contrari, quelli che comportano degli atteggiamenti offensivi e che tentano di imitare il tiro dell'arco o del giavellotto, o il gesto di assestare da vicino qualsiasi colpo".²²¹

Il legame tra ritmo, tempo e movimenti degli astri lo troviamo chiaramente espresso nel "Timeo", in cui Platone spiega che il demiurgo crea il tempo come "immagine mobile dell'eternità [...] un'immagine eterna che procede secondo il numero",²²² cioè secondo un ritmo regolare e armonico che, pur differendo dal modello eterno, in qualche modo ne è un'immagine. E per marcare e conservare il ritmo del tempo vengono generati i pianeti "erranti" e il sole come lume per mostrarne agli esseri umani i movimenti.²²³ L'osservatore che sta sulla terra potrà osservare tutti

²¹⁹ Platone, "Leggi", II, 664e. Edizione utilizzata Platone, "Le leggi", BUR, Milano, 2015.

²²⁰ Moutspoulos, E. "La musica nell'opera di Platone", cit., p. 168.

²²¹ Platone, "Leggi", cit. VII 815 a.

²²² Platone, "Timeo", 37 d. Edizione utilizzata Platone, "Timeo", a cura di Fronterotta, F., BUR, Milano, 2017.

²²³ Platone, "Timeo", cit. 38 c.

questi movimenti, le “danze (*choreías*) degli astri” e calcolarne i rapporti matematici che li regolano, senza cadere nella superstizione di chi ne ricava presagi e paure.²²⁴

Dall’osservazione del ritmo “del giorno e della notte, dei mesi, dei periodi degli anni, degli equinozi e dei solstizi, abbiamo ricavato il numero e la nozione di tempo, che hanno permesso l’indagine sulla natura, e da queste nasce l’esercizio della filosofia”.²²⁵

Gli dei, infatti, ci hanno donato la vista

perché, osservando i periodi dell’intelletto nel cielo, noi ce ne servivamo *per comprendere i movimenti circolari del pensiero che è in noi*, che, pur essendo dello stesso genere di quelli nel cielo, sono perturbati, mentre quelli sono imperturbabili, e perché, dopo averli appresi e aver preso parte alla correttezza dei ragionamenti secondo natura, *imitando i movimenti assolutamente regolari della divinità*, noi correggevamo i nostri movimenti erranti.²²⁶

Anche l’udito e la voce servono per lo stesso scopo, infatti il suono musicale è anch’esso utilissimo per raggiungere l’equilibrio. L’armonia, che “ha dei movimenti analoghi a quelli che si svolgono regolarmente nella nostra anima”, ci è stata data dalle Muse²²⁷ non in vista soltanto di un piacere irrazionale, ma “come alleata per portare all’ordine e all’accordo con sé il movimento dell’anima divenuto in noi discordante; e anche il *ritmo* ci fu dato dalle stesse Muse per lo stesso scopo, come aiuto per correggere la nostra disposizione che manca per lo più di misura e grazia”.²²⁸

Imitando i movimenti del cielo, quindi, gli esseri umani hanno ricavato la nozione di numero e di tempo, e sono giunti alla filosofia, intesa anch’essa come movimento. Come si imitano, per Platone, i movimenti dei corpi celesti? In primo luogo con i movimenti del corpo, con attività ginniche ritmate e danze, per poi passare alla musica propriamente detta e infine alla filosofia.

Un esempio di processo ritmico del corpo è la respirazione: non esistendo vuoti, la respirazione procede senza interruzione, come una ruota che gira, nelle sue fasi di ispirazione ed espirazione, coinvolgendo anche il fenomeno della traspirazione, in un ritmo binario senza sosta.²²⁹ Quando perdiamo la sincronizzazione con i ritmi del cosmo, il primo a risentirne è il respiro: da circolare e fluido diventa corto e spezzato.

²²⁴ Platone, “Timeo”, cit., 40 c.

²²⁵ Platone, “Timeo”, cit., 47 a-b.

²²⁶ Platone, “Timeo”, cit., 47 c.

²²⁷ Secondo Gimbutas, Muse e Parche sono aspetti parziali e degradati della “Grande madre”. Vedi Gimbutas, “Le dee viventi”, cit., p176.

²²⁸ Platone, “Timeo”, cit., 47 d-e.

²²⁹ Platone, “Timeo”, cit., 80 a.

Il “Timeo”, in cui per la prima volta nel pensiero greco si delinea una complessa teoria psicosomatica,²³⁰ ci mostra che l’inizio della vita incarnata dell’anima in un corpo mortale è tutt’altro che facile: nel momento dell’innesto dell’anima nel corpo umano, quindi ad ogni “generazione”, l’anima è travolta da un’ondata tumultuosa di affezioni che rischiano di farle perdere il senno. La vita incarnata inizia dunque con un’immersione nella corporeità, talmente potente che, affinché l’anima razionale riprenda il controllo dei propri movimenti, turbati da quelli provenienti dall’esterno tramite il corpo, è necessaria una grande disciplina, individuale e collettiva.

L’anima e il corpo interagiscono attraverso il movimento, circolare e regolare quello della prima, rettilineo e irregolare quello del secondo. Se l’individuo non riesce a lasciarsi condurre dalla rotazione dell’anima (che dunque non è uno sforzo volontario, ma un lasciare che un movimento naturale per l’anima non sia ostacolato), c’è bisogno della collettività che interviene con l’educazione.

Le attività ritmiche, imitazione della danza degli astri, sono le alleate degli esseri umani non solo per portare all’ordine e all’accordo con sé il movimento dell’anima, ma, grazie all’isomorfismo tra anima e città, anche per raggiungere la misura e la temperanza nella collettività.

L’aspetto terapeutico/catartico del movimento ritmico di cui si parla nel “Timeo” è leggermente diverso dal ruolo educativo svolto dalla *choreía* nelle “Leggi”.²³¹ Nel “Timeo” l’imitazione del ritmo del movimento dei pianeti, per mettere ordine nell’anima, sembra più legata ad una dimensione di salutogenesi individuale, nell’ambito del rapporto individuo/cosmo. L’ideale, per Platone, sarebbe che la parte razionale dell’anima riuscisse a governare spontaneamente le altre due, quella irascibile e quella appetitiva, in modo tale da potersi dedicare alla ricerca della verità che è la filosofia. Ma la parte appetitiva, che bene indirizzata costituisce la forza psichica (*eros*) che

²³⁰ Vedi Fronterotta, F., “Anima e corpo: immortalità, organicismo e psico-fisiologia nel Timeo platonico”, in “Études platoniciennes”, (en ligne), 2/2006, <http://etudesplatoniciennes.revues.org/1068>; Laín Entralgo, P., “El cuerpo humano. Oriente y Grecia Antigua”, Espasa Universidad, Madrid, 1987; Reale, G. “Corpo, anima e salute. Il concetto di uomo da Omero a Platone”; Raffaello Cortina Editore, Milano, 1999; Vegetti, M. “Il corpo tra servitù e signoria nel pensiero antico”, audio integrale della conferenza tenuta il 26/10/2007 presso la Fondazione San Carlo, <https://www.fondazione sancarlo.it/conferenza/il-corpo-tra-servitu-e-signoria-nel-pensiero-antico/>.

²³¹ Nel periodo tra la composizione del “Timeo” e quella delle “Leggi” è avvenuta un’evoluzione nel campo delle arti performative con la rottura del legame che tradizionalmente legava la poesia, la musica e l’orchestica, per cui ciascuna di esse tendeva a diventare autonoma dalle altre. Platone critica tale tendenza definendola “teatrocrasia”. In campo orchestrale questo cambiamento si completa verso la fine del IV sec. a. C. e produce il passaggio da una danza corale a carattere mimetico ad una danza a carattere mimico, che in seguito diverrà pantomima. Su questo aspetto, impossibile da approfondire in questa sede, rimando a Moutsoupoulos, E., “La musica nell’opera di Platone”, cit. p.148-153, e a Di Tondo, O., Pappacena, F., Pontremoli, A., “Storia della danza in occidente. Dall’antichità al seicento”, cit., p. 247-249.

tramite il desiderio della bellezza e del sapere, rende l'essere umano filosofo, spesso non si lascia imbrigliare, come il cavallo nero nel mito del "Fedro". Anzi, in alcuni casi, essa arriva a sottomettere anche la parte razionale e la porta con sé nella confusione e nella pazzia. Cosa fare allora? Oltre alla dieta corretta, dice Platone, è efficace osservare e imitare i periodi degli astri, sul cui modello è stata creata l'anima immortale.

L'imitazione dei periodi degli astri è la "pratica del ritmo", in un crescendo (che ricorda molto il percorso di Eros attraverso i gradi della bellezza nel discorso di Diotima del "Simposio"),²³² che va dalla ginnastica all'*orchesis*, che traduciamo con "danza", ma che comprendeva diversi tipi di attività basate su movimenti ritmicamente ordinati, ancora molto legata alla dimensione dell'esercizio fisico (e affine ad attività come acrobatica, ginnastica, gioco con la palla, giochi dei bambini, processioni, parate, recitazione gestuale dell'attore, i movimenti e i giochi compiuti nei riti, l'addestramento militare e la lotta),²³³ per passare per la danza vera e propria praticata in forma collettiva, *chorós* o *choreía*, espressione di una temporalità ordinata e condivisa per arrivare alla *mousiké*: musica, poesia (con metri e ritmi precisi) e danza, attività immediatamente propedeutica alla filosofia, anch'essa caratterizzata dal ritmo binario della dialettica.

Non sempre l'anima è in grado di contrastare spontaneamente i movimenti e le affezioni che la assalgono, come nei casi estremi dei folli e dei "posseduti" o dei bambini, la cui struttura razionale non è ancora formata. In questo caso si può ricorrere a movimenti esterni ritmici e ondulatori, come il rullo e il beccheggio di una barca, che Platone riprende nelle "Leggi", dove li associa al fatto che le mamme intuiscono, per esperienza pratica, che il bambino agitato si calma cullandolo e cantando una ninna nanna, cantilena monotona e ripetitiva: "ricorrono al movimento, e lungamente li vanno cullando tra le braccia; e non stanno zitte, ma adoperando qualche canzone, cercano di *incantarli*, i loro bimbi; proprio come quando si curano gli agitati; le mamme fanno uso, insomma, di quel tipo di *danza* assai noto, accompagnato dal canto e partecipe di movimento".²³⁴

Sia i bambini che piangono, sia gli agitati o i Coribanti,²³⁵ che vengono curati nello stesso modo, sono afflitti da uno stato d'ansia e di timore, derivanti da movimenti esterni. Quando chi si

²³² Platone, "Simposio", 210a-212c. Edizione utilizzata Platone, "Opere complete 3", Laterza, Roma, 1991.

²³³ Di Tondo, O., Pappacena, F., Pontremoli, A., "Storia della danza in occidente. Dall'antichità al seicento", cit., p. 248.

²³⁴ Platone, "Leggi", cit., 790 c-e. Corsivi miei.

²³⁵ I Coribanti, che costituivano i seguaci di Cibele, erano ritenuti inventori delle danze orgiastiche, con musica frenetica di strumenti a fiato e di timpani a cui si attribuiva azione purificatrice e risanatrice. Il rituale consisteva in primo luogo in una ricerca volta a identificare la divinità dalla quale il soggetto era posseduto,

trova in tale stato subisce un forte movimento esterno regolare, questo arriva a contrastare il movimento interno pavido o folle e si produce così un senso di pace.²³⁶

Questo esercizio che i bambini possono intraprendere in tenera età, con l'aiuto di chi si prende cura di loro, e che consiste in movimenti ritmici è, secondo Platone, un vero e proprio esercizio di virtù.²³⁷ L'educazione interviene con l'insegnamento sistematico di movimenti regolari quando sono più grandi, ma questo inizia già con i neonati, che dovrebbero "trascorrere i loro primi giorni come se fossero su una barca".²³⁸

L'animo agitato che si esprime in movimenti irregolari si calma dunque con un movimento contrario, regolare e calmo, come il cullare e la ninna nanna. E' questo un metodo "allopatico", diverso da quello "omeopatico" delle danze di *trance* e possessione che curano una possessione diffusa e passiva con una più forte e volontaria.²³⁹ La *trance* e la possessione sono considerati da Platone in ogni caso stati patologici e dunque vanno calmati con la regolarità e la sobrietà.²⁴⁰

In questo circuito di movimenti, come in una ruota che gira senza sosta, agli stimoli esterni regolari del cullare prima e della ginnastica poi, che raggiungono e purificano l'anima, essa risponde con altri movimenti e figure (*schémata*) regolari che riflettono la sua serenità.

La sequenza è dunque la seguente: le anime squilibrate o immature esprimono il loro stato con movimenti caotici nell'ambiente esterno (per esempio il pianto o i gesti sconnessi dell'agitato), a questi si risponde con un allenamento costante sin dalla più tenera età con movimenti ritmici che li annullano e che giungono fino all'anima purificandola. L'anima, a sua volta, ormai allenata al ritmo, risponde con movimenti propri: così la ginnastica diventa danza, in cui, dal ritmo, cominciano ad emergere le "figure" o immagini, che costituiscono quella dimensione intermedia tra il sensibile e l'intelligibile che permette poi il passaggio ad attività più astratte come la musica propriamente detta e la filosofia.

proponendo diversi stimoli musicali, appartenenti ognuno a una precisa divinità; il soggetto reagiva solamente a quello pertinente alla divinità che lo possedeva, che quindi poteva essere placata con i sacrifici. Poi aveva luogo una danza alla quale partecipavano gli esorcizzati. Tale tecnica terapeutica coreutico-musicale trova riscontri molto precisi nel mondo etnologico gravitante più o meno sul Mediterraneo (cerimoniali *zar* e *bori* nell'Africa settentrionale) e, nel folclore, in quanto rimane del tarantismo nell'Italia meridionale e in pratiche analoghe (*argia* in Sardegna). Vedi <http://www.treccani.it/enciclopedia/coribanti>.

²³⁶ Platone, "Leggi", cit., 791 a.

²³⁷ Platone, "Leggi", cit., 791 c-

²³⁸ Platone, "Leggi", cit., 790 d.

²³⁹ Vedi Moutsoupoulos, E., "La musica nell'opera di Platone", cit., p.129.

²⁴⁰ Platone, "Leggi", cit., 791 a.

Su questo principio è fondata la teoria dell'educazione per mezzo della danza nelle "Leggi", in cui si afferma che i concetti di "uomo di buona educazione" e di "bravo danzatore" sono inseparabili l'uno dall'altro.²⁴¹

Magnesia, la città la cui fondazione è teorizzata nelle "Leggi" dall'anonimo ateniese insieme ai suoi interlocutori (il cretese Klenias e lo spartano Megillos) è pensata come una colonia a Creta che sarà costituita da persone provenienti da tutta l'isola di Creta e dal Peloponneso.²⁴² Situazione difficile, dato che si tratta di una massa eterogenea ("multietnica") di persone che confluisce nello stesso territorio, la cui armonizzazione richiede tempo e difficoltà, per questo è necessario, in questa colonia, prestare particolare attenzione all'istituzione di concordia e amicizia.²⁴³ Quale mezzo migliore della pratica corale del movimento ritmico, della temporalità condivisa, per trovare l'unità nella molteplicità e prepararsi a ricevere il contenuto razionale delle leggi?

Non è possibile in questo contesto analizzare il modello educativo contenuto nelle "Leggi". Mi limito a ricordare alcune funzioni dell'attività ritmica declinata su vari livelli.

La predisposizione al ritmo è un dono degli dei - coreghi essi stessi - e distingue gli esseri umani dagli altri animali. In onore delle divinità, in particolare di Apollo, di Dioniso e delle Muse, vengono istituite feste di ringraziamento per questo dono, in cui esse, pur invisibili, assistono di persona e danzano in compagnia degli esseri umani.²⁴⁴

Il dono della danza corale (*choreía*) è tanto prezioso perché il movimento ritmico della danza (*chorós*) è affine alla gioia (*chará*):²⁴⁵ i giovani, che spontaneamente sono portati ad esprimere la loro forza vitale con salti e corse e che non riescono a stare fermi, vi si dedicano volentieri, perché esso è espressione ma anche causa di grande piacere e gioia.²⁴⁶

La *choreía*, dunque, ha diverse funzioni, che, nelle "Leggi", la rendono il principale mezzo educativo collettivo: è espressione di gioia e piacere "ordinato", mette l'umano in relazione con il divino, forma bei corpi e un'anima equilibrata. Essa, essendo piacevole, parla il linguaggio della dimensione appetitiva e, in una specie di "auto-incanto",²⁴⁷ la orienta verso ciò che la ragione ritiene buono.²⁴⁸

²⁴¹ Platone, "Leggi", cit., 654 a.

²⁴² Platone, "Leggi", cit. 708 a.

²⁴³ Platone, "Leggi", cit., 695 d.

²⁴⁴ Platone, "Leggi", cit., 653a-654a

²⁴⁵ Platone, "Cratilo", 397c. Edizione utilizzata Platone, "Opere complete 2", Laterza, Roma, 1991

²⁴⁶ Platone, "Leggi", cit., 664 e

²⁴⁷ Vedi Pfefferkorn, J. "La χορεία come incantesimo. La creazione di consenso nelle Leggi di Platone", in Epekeina, vol.7, nn1-2 (2016), pp.1-17.

²⁴⁸ Platone, "Leggi", cit., 665 c

La *choreía* è, dunque, la “cerniera” tra sensibile e intellegibile, espressione stessa della relazione, intima e non priva di conflitti, tra anima e corpo, mai data una volta per tutte e sempre da rinnovare, in un allenamento costante, in cui consiste uno degli aspetti della temperanza, virtù individuale e politica allo stesso tempo.

La pratica del ritmo è infatti, per Platone, proprio una terapia educativa individuale e collettiva della parte desiderativa dell’essere umano che, non solo è necessaria al nutrimento e alla riproduzione, ma è anche la sede dell’energia erotica, in senso lato, di cui la filosofia non può fare a meno.

Essa produce armonia tra le diverse parti dell’essere umano, anima e corpo, ma anche tra le diverse parti dell’anima, è capace di parlare il linguaggio del piacere, cioè, in termini platonici, dell’anima appetitiva che, come il cavallo nero del mito del *Fedro*, tanti problemi crea alla vita del singolo e della *polis* quando non è integrata con le altre parti, cioè quando la razionalità e la volontà si pongono obiettivi astratti, disincarnati.

La danza suscita piacere, gioia di vivere, aspetto oggi, meno poeticamente, definito “piacere funzionale” del movimento privo di scopi pratici, ma non è stata donata dagli dei solo per un piacere irrazionale, dice Platone; è, infatti, la produzione di figure, *schémata*, precursori dei simboli, immagini interne, in un linguaggio moderno, che la rende una delle più nobili attività umane, indispensabili alla *polis* e all’individuo.

E così anche in questo caso la danza si conferma nella sua ambiguità costitutiva di attività che mette in atto la vitalità, la gioia di vivere e, allo stesso tempo, inaugura la dimensione culturale/artistica.

Così sintetizza Moutsoupoulos la sua disamina della danza in Platone:

Per il suo carattere divino e per la sua origine, la danza costituisce un legame tra l’individuo e la divinità; per il suo carattere umano essa acquista un valore educativo e corrisponde direttamente all’idea del bene, che si sovrappone a quella del bello [...]. Platone si spingerà ancora oltre, concependo il movimento come il principio stesso della danza. Questo principio diviene ancora più significativo se si considera l’andamento dialettico *ascendente* del problema, le cui tappe sono ugualmente tre: dalla *città* la danza viene trasmessa all’individuo con l’educazione, mentre l’*individuo* danza, a sua volta, per onorare la *divinità*.²⁴⁹

²⁴⁹ Moutsoupoulos, E., “La musica nell’opera di Platone”, cit., p. 143-4.

2.4 La dimensione cinestetica della mimesis

L'uomo pensa con tutto il suo corpo.²⁵⁰

M. Jousse

Abbiamo già visto, nel primo Capitolo, come l'imitazione sia una caratteristica prevalente nell'infanzia, che poi rimane nell'età adulta in forma ridimensionata. Essa è parte della capacità più ampia di “farsi simili a” e si vede molto chiaramente, dalla semplice osservazione dei cosiddetti giochi mimetici dei bambini, che non deve essere intesa come tentativo di assomigliare il più possibile all'originale, come si cerca di fare per esempio producendo “imitazioni” di capi di abbigliamento firmati, in cui la copia deve annullare il più possibile le differenze dall'originale, con lo scopo di non distinguersi da esso.

Quando un bambino gioca a “fare” o a “essere” un treno, un animale, un arcobaleno o le onde del mare, non si può affermare che egli li imiti in maniera fedele ai loro tratti esteriori. Nel giocare a essere qualcosa non c'è accuratezza nel riprodurre con precisione l'aspetto di ciò che è imitato, per esempio le diverse parti del treno, il pelo dell'animale, i colori dell'arcobaleno o la temperatura dell'acqua. Chi gioca coglie alcuni tratti, in genere dinamici, e li fa propri, nel corpo, come a produrre l'essenza di quell'oggetto, fenomeno o essere vivente. Quando osserviamo un tale gioco non ci capita mai di pensare che quel bambino che gioca sia veramente un treno, un animale, un arcobaleno, un'onda. Mentre potremmo ingannarci nel credere che un capo di abbigliamento contraffatto sia “originale”, dato che l'intenzione di questo secondo tipo di imitazione è proprio quella di annullare le differenze con l'originale.

L'imitazione in senso profondo, la mimesis, dunque, a differenza di quella riproduttiva o “falsificatrice”, è sempre un processo creativo: è un dono della nostra corporeità di cogliere somiglianze che prima non c'erano,²⁵¹ ed è legata alla dimensione transizionale di cui si è ampiamente parlato, al gioco in senso winnicottiano, in cui chi gioca è e non è il gioco stesso.

Sin dalla nascita, spiega Mauss, la trasmissione delle tecniche del corpo (di cui si è già accennato nel primo Capitolo), avviene tramite l'imitazione: “Ciò che ha luogo è una imitazione meravigliosa [...] l'individuo trae dall'atto eseguito davanti a lui la serie di movimenti di cui esso si compone. È, appunto, nella nozione di prestigio della persona che compie l'atto ordinato,

²⁵⁰ Jousse, M., “L'antropologia del gesto”, Edizioni Paoline, Roma, 1979, p. 42.

²⁵¹ Su questo aspetto ha insistito molto Wittgenstein: “vedere ciò che è comune”, “vedere come”, “balenare improvviso dell'aspetto”, “afferrare di colpo”. Vedi per esempio Wittgenstein, L., “Ricerche filosofiche”, Torino, Einaudi, 1983, seconda parte, cap.XI, p. 255 . Vedi Di Giacomo, G., “Dalla logica all'estetica. Un saggio intorno a Wittgenstein”, Pratiche, Parma 1989.

autorizzato, sperimentato, in rapporto all'individuo che la imita, che si riscontra l'elemento sociale. Nell'atto di imitazione che segue si trovano l'elemento psicologico e quello biologico.”²⁵²

Tali tecniche sono, secondo l'antropologo, prevalentemente sociali e psicologiche, oltre che legate alla biologia. Mauss, sottolineando come l'imitazione incida sulle posture, sugli atteggiamenti e sul modo di utilizzare il corpo, è attento soprattutto alla componente riproduttiva²⁵³ dell'imitazione, più che a quella creativa, ad essa strettamente legata. Anche se sottolinea che la danza, tecnica del corpo messa in atto nei momenti di riposo, è l'unica che implica una forte dimensione di creatività, e ne individua, con grande chiarezza e precisione, la dimensione unificante della collettività, la capacità di collegare il dentro con il fuori, il fisiologico (i movimenti respiratori, cardiaci, muscolari) con il simbolico, il potere di generare immagini, la contagiosità del ritmo:

Ma non è evidente se si studia la danza anche superficialmente, ma da un punto di vista sociologico, che essa corrisponde per un verso a movimenti respiratori, cardiaci e muscolari, identici in tutti gli individui e ai quali partecipano spesso anche gli astanti, e che, nello stesso tempo, essa presuppone e segue una successione di immagini, questa serie essendo essa stessa quella che il simbolo della danza evoca, a un tempo, presso gli uni e presso gli altri?”²⁵⁴

Sull'aspetto originariamente creativo della corporeità mimetica, insiste invece Marcel Jousse, che definisce “mimismo” il processo o la modalità tramite cui l'essere umano si rapporta all'altro da sé. In questo aspetto trova un illustre predecessore in Aristotele che, nella “Poetica”, afferma: “l'attività mimetica (*mimēsthai*) è connaturata agli esseri umani fin dall'infanzia, ed essi si differenziano dagli altri animali perché sono gli esseri più mimetici di tutti, e perché acquisiscono le conoscenze fondamentali attraverso la *mimesis*”.²⁵⁵

Con maggiore radicalità, Jousse sostiene che la legge primordiale dell'*Anthropos*, il più mimatore di tutti gli animali, è il ritmo-mimismo,²⁵⁶ cioè il ricevere nel corpo segnali dalla realtà, che si depositano nella memoria del corpo come “mimemi” e vengono poi “rigiocati” dall'essere umano come azione e come pensiero, memoria, immaginazione.

L'essere umano è un microcosmo che riflette, come uno specchio concavo e come un'eco, il macrocosmo, e mima il dinamismo di tutti gli esseri animati e inanimati che lo circondano.

²⁵² Mauss, “Le tecniche del corpo. In Teoria generale della magia e altri saggi”, cit., pag. 390.

²⁵³ Sull'aspetto riproduttivo della capacità mimetica ha insistito molto Foucault (controllo del corpo, disciplina), e la biopolitica. Vedi cap. 4.

²⁵⁴ Mauss, M., “Le tecniche del corpo. In Teoria generale della magia e altri saggi”, cit., pag. 315.

²⁵⁵ Aristotele, “Poetica”, 4, 1448b5-8 citato da Jousse, M., “L'antropologia del gesto”, cit., p. 53.

²⁵⁶ Jousse, M., “L'antropologia del gesto”, cit., p.41.

Il reale, per Jousse, nella sua essenza è per noi inaccessibile: “Al di fuori di noi ci sono solo vibrazioni che vengono recepite *ad modum recipientis*”.²⁵⁷ Conoscere è, nell’originale linguaggio dell’autore - un po’ ostico, ma volto a rendere con precisione l’origine gestuale e cinestetica che sta dietro ad ogni scrittura - “intussuscepzionare”, cogliere portando dentro di noi, nel nostro corpo.²⁵⁸ Cosa cogliamo e portiamo dentro di noi di questa vibrazione del reale, dell’”energia cosmologica”?²⁵⁹ Il ritmo o, meglio i ritmi. Le innumerevoli interazioni dinamiche si registrano creativamente nel composto umano che le riceve, sotto forma di gesti elementari trifasici, che costituiscono un’indivisibile unità: vi è sempre un “agente - che agisce - un agito”.²⁶⁰ Un “soggetto” (agente) compie un’azione (agisce) che influisce su un’altra entità (agito). Un’innumerevole quantità di interazioni concatenate di agenti che agiscono degli agiti popola l’universo e la corporeità umana ha la caratteristica di assimilarle con tutti i suoi pori e di riproporle. Si tratta, in sostanza, di gesti, che per l’autore non sono solo umani ma di tutto il cosmo. L’“inter-azione universale”,²⁶¹ è dunque basata sull’interconnessione di tutti i fenomeni/gesti, secondo il ritmo agente-agisce-agito; queste interazioni sono però un’unità indivisibile, dato che non esistono fenomeni isolati. Sembrerebbe caos, dice Jousse, invece è ordine, cosmo. L’ordine, a conferma di ciò che è stato detto finora, lo dà il ritmo.²⁶²

In questa “antropologia del gesto e del ritmo”, dunque, il gesto, mimema originario e originale, è strettamente collegato al ritmo,²⁶³ trifasico quello del dinamismo cosmico, bifasico invece quello che deriva dall’espressione dell’energia vitale umana che muove il gesto.²⁶⁴

Questa dimensione cosmica come movimento e ritmo può essere colta (intussuscepzionata), parzialmente e mai definitivamente, dall’essere umano e rigiocata globalmente con tutto il suo essere mimatore, nel gesto propriamente detto, oppure oralmente, mediante il gesto fonetico che diventa parola con un lungo lavoro, filogenetico e ontogenetico, di raffinamento.

L’essere umano, dunque, comprende e rigioca con tutto il suo corpo e ogni comprensione è un mimismo, un atto profondo di mimesis con l’energia dinamica cosmica.

²⁵⁷ Jousse, M., “L’antropologia del gesto”, cit., p. 43.

²⁵⁸ da “*suscipere*”, cogliere e “*intus*”, di un movimento che conduce all’interno. Vedi Jousse, M., “L’antropologia del gesto”, cit., p.43.

²⁵⁹ Jousse, M., “L’antropologia del gesto”, cit., p. 44.

²⁶⁰ Jousse, M., “L’antropologia del gesto”, cit., p.16.

²⁶¹ Jousse, M., “L’antropologia del gesto”, cit., p.47.

²⁶² Jousse, M., “L’antropologia del gesto”, cit., p.47.

²⁶³ Jousse, M., “L’antropologia del gesto”, cit., p.34.

²⁶⁴ Jousse, M., “L’antropologia del gesto”, cit., p.16.

Il ritmo umano, essendo giocato e rigiocato con il corpo nella sua interezza, assume una connotazione binaria, il “bilateralismo”: in funzione della sua struttura bilaterale, infatti, l’essere umano divide lo spazio in avanti/dietro, destra/sinistra, sopra/sotto, e al centro il proprio corpo, che separa. Il principio del bilanciamento/equilibrio legato alla bilateralità si trova ovunque, in tutti gli atti dell’essere umano: nella sua andatura ondeggiante, nei giochi dei bambini, nell’oscillazione delle braccia quando camminiamo, nella madre che culla suo figlio, tema su cui Jousse concorda con Platone: “è nella grande cullata materna la prima formazione degli esseri equilibrati”.²⁶⁵

Su questo ritmo/spazio binario si fondano l’astrazione e la capacità di ricavare concetti, regole sociali e religiose, che rispecchiano dunque la separazione binaria: “pensare, nel suo significato etimologico, equivale a pesare, equilibrare” e quindi il bilateralismo è inteso da Jousse come la “legge spontanea dell’equilibrio umano”.²⁶⁶

Altra “legge” dell’essere umano è quella del “formulismo”, la tendenza alla stereotipia dei gesti, alla fissazione, al ripetere il già mimato, a sottolineare l’istanza riproduttiva della capacità mimetica, che favorisce la trasmissione dell’identità culturale e il rapporto di continuità tra le generazioni. Si passa così dal “concretismo”, capacità di cogliere il gesto delle cose, delle persone, della natura, tipica dei bambini e dei popoli “spontanei”, all’“algebrismo”, processo di astrazione necessario alle comunità organizzate, che però molto facilmente sfocia nell’“algebrosi”, quando i gesti si necrotizzano, le forme espressive perdono il contatto con il concreto da cui derivano e che caratterizza soprattutto le civiltà di stile scritto. “Una forte ambivalenza - afferma Jousse - impregna però questo concetto (il formulismo), infatti è fonte di vita per un popolo quando dà origine a formule viventi, portatrici di realtà; ma può essere anche causa di inaridimento e di sterilità nella misura in cui la stereotipia porta alla necrosi delle formule sociali, religiose, artistiche etc.”

Il grado di stereotipia o necrosi delle diverse culture è direttamente proporzionale al controllo dei corpi²⁶⁷ e soprattutto dei gesti:

Nei nostri ambienti è infatti sconveniente fare dei gesti. Fin dall’età di due anni, veniamo abituati a trattenere tutta la nostra muscolatura per ottenere la rigidità di un pezzo di legno. Il bravo bambino è il bambino immobile. Il grande gioco globale dell’uomo è impedito. Siamo esseri gestualmente impoveriti dal nostro grafismo. Da alcuni anni si cerca di ovviare a questa imbalsamatura generale mediante una ginnastica muscolare ed estetica, dai movimenti vuoti e inespressivi. In queste prove di forza o di grazia, dov’è la grande espressione dell’Anthropos interazionalmente mimatore?”²⁶⁸

²⁶⁵ Jousse, M., “L’antropologia del gesto”, cit., p. 36.

²⁶⁶ Jousse, M., “L’antropologia del gesto”, cit., p. 206.

²⁶⁷ Su questo aspetto vedi il Capitolo 4.

²⁶⁸ Jousse, M., “L’antropologia del gesto”, cit., p. 72.

Da qui la necessità di recuperare la “giustezza del gesto”, che non supporta i dualismi “algerbrosati”.²⁶⁹ Anche se il gesto si muove sempre in una interazione dinamica e dialettica tra polarità, il gesto “giusto”, ancorato alla concretezza del corpo, non ipostatizza le polarità, ma le percorre e ripercorre in modo dinamico. Il gesto è il terreno su cui possiamo sperimentare il rapporto tra dentro e fuori, tra sentire e pensare, tra individualità e appartenenza, tra noi e il cosmo, in altre parole, il gesto ci mostra l’insostenibilità dei dualismi metafisici, ci richiama ad una dimensione transizionale e dunque di paradosso e non di contraddizione.

Partendo dalla corporeità anchilosata e dalla gestualità divenuta “liturgia” della nostra civiltà di stile scritto, quando gli antropologi si avvicinarono a civiltà “spontanee” non riuscirono a vedere altro che “danze”, “selvaggi”, “primitivi”.²⁷⁰

Solo se comprendiamo la natura originariamente mimatrice dell’essere umano, questo “plesso di energia intelligente”,²⁷¹ che pensa con tutto il suo corpo, “potremmo allora comprendere quei misteriosi “mimodrammi esplicativi”, che nella nostra ignoranza di questa espressione globale chiamiamo “danze”. Non si tratta di arte quale noi la concepiamo: *è la vita stessa che si esprime*. Sono i gesti degli dei rifatti, rigiocati dall’uomo, che può considerarsi pienamente cosciente dei propri gesti. In questi “mimodrammi” abbiamo tutta la cosmogonia e la teologia di quegli ambienti concreti”.²⁷²

Vivere è, dunque, innanzitutto partecipare cinestetivamente alla pulsazione organica del mondo in noi, cercare sempre di nuovo la sintonizzazione con la natura, in una imitazione profonda e selettiva, intersoggettiva e globale, amodale,²⁷³ nel senso che il cogliere e portare dentro non avviene tramite i cinque sensi convenzionali. Jousse sottolinea come sia lo stesso gesto a portare dentro di noi e a rigiocare globalmente gli aspetti dinamico/ritmici della realtà: non c’è prima una fase passiva/ricettiva e poi il gesto. Esso è allo stesso tempo la capacità di cogliere e rigiocare senza mediazione, cioè immediatamente, di mimare la natura mediante il proprio corpo nella sua globalità, di sentire/produrre allo stesso tempo con esso somiglianze. La mimesis originaria è

²⁶⁹ Jousse, M., “L’antropologia del gesto”, cit., p. 19.

²⁷⁰ Jousse, M., “L’antropologia del gesto”, cit., p. 73.

²⁷¹ Jousse, M., “L’antropologia del gesto”, cit., p.107.

²⁷² Jousse, M., “L’antropologia del gesto”, cit., p.83.

²⁷³ Uso il termine modale per intendere una sensazione proveniente da uno solo dei cinque sensi, secondo l’uso nelle scienze cognitive. Quindi “amodale” si dice di una percezione “globale”, prima che si differenzi nei diversi canali sensoriali, “transmodale”, di una caratteristica che vale indipendentemente dal canale sensoriale. Vedi per esempio, Stern, D. N., “Le forme vitali. L’esperienza dinamica in psicologia, nell’arte, in psicoterapia e nello sviluppo”, Raffaello Cortina, Milano, 2011.

dunque un sentire immediato, immedesimazione, percezione estetica amodale delle somiglianze tra noi e il cosmo.

Il “mimodramma” che noi chiamiamo “danza”, quindi, ci riporta alla fase sorgiva, ontogeneticamente e filogeneticamente, della transizionalità, del sentire/cogliere immediatamente, allo stesso tempo, l’identità e la differenza con l’altro da noi, del “gioco esemplare” che ci prepara a tutti i giochi futuri, una tecnica del corpo che ci addestra all’esperire il mondo, una forma di *training* estetico-trascendentale.²⁷⁴

Con il cenno alle riflessioni jousiane si sottolinea ancora una volta la natura ambigua e paradossale della danza: è “la vita stessa che si esprime” e, allo stesso tempo, l’origine di ogni gioco con il mondo, di quella *mimesis* selettiva che dà origine alla dimensione culturale.

Un’ulteriore conferma di questo aspetto la possiamo trovare in alcuni testi di Walter Benjamin, del quale sappiamo che conosceva Jousse, almeno indirettamente,²⁷⁵ e che aveva letto anche “L’anima e la danza”,²⁷⁶ il fortunato dialogo di Paul Valery sulla danza, che, pubblicato per la prima volta nel 1923, aveva portato i filosofi a pensare e a discutere su quest’arte di solito trascurata.

Nel noto saggio “Sulla facoltà mimetica”,²⁷⁷ l’autore considera la capacità di produrre e riconoscere somiglianze, tipica dell’essere umano, come una vera e propria facoltà, la “facoltà mimetica”, fondamentale nei tempi lontani in cui assimilarsi e condursi in conformità alla natura e al gruppo di appartenenza era questione di sopravvivenza e che oggi ha subito un netto ridimensionamento, ma che è fondamento di tutte le altre facoltà umane, considerate “superiori”:

La natura produce somiglianze. Basta pesare al mimetismo animale. Ma la più alta capacità di produrre somiglianze è propria dell’uomo. Il dono di scorgere somiglianze, che egli possiede, non è che un resto rudimentale dell’obbligo un tempo schiacciante di assimilarsi e condursi in conformità. Egli non possiede forse, alcuna funzione superiore che non sia condizionata in modo decisivo dalla facoltà mimetica.²⁷⁸

²⁷⁴ Riprendo quest’ultima espressione da Gabrielli, P., “Sulla facoltà mimetica. Benjamin, Wittgenstein e il balenare dell’aspetto”, in “Polemos. Materiali di filosofia e critica sociale”, 6-7/2014, gennaio, pp. 24- 54, p. 8.

²⁷⁵ Vedi Gabrielli, P., “Sulla facoltà mimetica. Benjamin, Wittgenstein e il balenare dell’aspetto”, cit., p. 47, nota 70.

²⁷⁶ Gabrielli, P., “Sulla facoltà mimetica. Benjamin, Wittgenstein e il balenare dell’aspetto”, cit., p.35 nota 36.

²⁷⁷ Benjamin, W., “Sulla facoltà mimetica” in “Angelus novus”, Einaudi, Torino, 1962, pp.71-74.

²⁷⁸ Benjamin, W., “Sulla facoltà mimetica” in “Angelus novus”, cit., p. 71.

Tale facoltà ha una storia, sia in senso filogenetico sia ontogenetico. Per quanto riguarda il secondo, è facile osservare come per il bambino il gioco, soprattutto in quella che Winnicott chiama “fase transizionale”, che costituisce il momento in cui si forma la capacità simbolica, sia pregno di tratti mimetici che non riguardano solo l’imitazione di altri esseri umani ma, come si è detto sopra, anche di oggetti o fenomeni naturali: il bambino gioca a fare il treno, l’arcobaleno, l’albero, oltre ai sempre presenti animali.

Dal punto di vista filogenetico la facoltà mimetica, in tempi “primitivi”, estendeva la sua funzione a tutto l’ambito vitale, istituendo la connessione tra macrocosmo e microcosmo, che, come abbiamo visto, è uno dei tanti modi in cui è stata chiamata la facoltà mimetica.

Ma in che modo queste corrispondenze con il mondo naturale venivano prodotte dagli esseri umani e riconosciute? Benjamin sottolinea come le forze mimetiche, nella loro totalità, fossero colte dall’essere umano globalmente nella sua corporeità: “esse sono, nella loro totalità, stimolanti e reattivi della facoltà mimetica che risponde loro nell’uomo”.²⁷⁹ “L’imitare più antico - afferma il filosofo - conosce per lo più una sola materia a cui dare forma: il corpo stesso dell’imitatore”.²⁸⁰

Benjamin afferma che la funzione primaria e più antica della danza è proprio quella di cogliere e produrre somiglianze: nelle danze si potevano produrre imitazioni dei fenomeni celesti e naturali in generale e utilizzarli come generatori di senso. La capacità mimetica che si esplica nella danza è legata al “dono” del corpo umano sia di scorgere o “sentire” somiglianze in natura sia di produrle.

È interessante notare come, anche per Benjamin, ci sia una stretta relazione tra la *mimesis* cinestetica che si attua nella danza e i fenomeni celesti e come, su questa base, egli spieghi il senso profondo dell’astrologia: “Bisogna tener conto del fatto che, in tempi più antichi, fra i processi considerati imitabili, dovevano rientrare anche quelli celesti. Nelle danze, in altre operazioni culturali, si poteva condurre e utilizzare una somiglianza del genere. E se il genio mimetico era veramente una forza determinante nella vita degli antichi, non è difficile immaginare che il neonato doveva essere concepito nel pieno possesso di questa facoltà e, in particolare, in uno stato di perfetta adeguazione alla configurazione attuale del cosmo”.²⁸¹

²⁷⁹ Benjamin, W., “Sulla facoltà mimetica” in “Angelus novus”, cit., p. 71.

²⁸⁰ Benjamin, W., “Aura e choc. Saggi sulla teoria dei media”, Einaudi, Torino, 2012, p. 154.

²⁸¹ Benjamin, W., “Sulla facoltà mimetica” in “Angelus novus”, cit., 72.

“Il momento della nascita, che qui deve essere decisivo – scrive il filosofo in un testo dello stesso anno di quello citato²⁸² - è, però, solo un istante. Questo fatto richiama l’attenzione su un’altra particolarità nell’ambito della similitudine. La sua percezione è sempre legata a un baleno. Guizza via, forse è possibile recuperarla, tuttavia non può essere fissata allo stesso modo di altre percezioni.”²⁸³

Queste somiglianze, dice il filosofo, sono “immateriali”, non sensibili. In altre parole, se guizzano via, se per coglierle c’è bisogno di una capacità unificante come quella descritta, esse non sono percepibili, al modo classico, con i cinque sensi convenzionali. Cogliamo, in un istante, una somiglianza che prima non c’era. Le coglievano gli antichi con tutta la loro corporeità, la colgono i moderni solo in piccola parte: “noi, nel nostro modo di percepire, non possediamo più ciò che un tempo rendeva possibile parlare di similitudine tra una costellazione astrale e un uomo.”²⁸⁴

Il riferimento all’astrologia e alla grafologia ci danno indicazioni su questo aspetto, insieme al fatto che tali somiglianze si colgono in un guizzo, in un baleno. L’astrologo legge il cielo, l’indovino le viscere, le coincidenze, il grafologo legge aspetti dell’inconscio di chi scrive nascosti nella sua grafia, come lo scolaro legge l’abbecedario.²⁸⁵ La lettura, in senso sacro ed in senso profano, e la scrittura come fonte di somiglianze non sensibili per il grafologo che legge la fluidità della mano scrivente, la forza applicata, l’ampiezza del gesto, il modo in cui la mano usa lo spazio (tutte caratteristiche cinestetiche), hanno in comune qualcosa: il ritmo del gesto, le qualità dinamiche e temporali di una corporeità intelligente:

Ma il ritmo – afferma Benjamin - quella velocità nel leggere e nello scrivere che difficilmente può essere distinta da questo processo, non sarebbe che quello *sforzo*, quella dote che consente allo spirito di partecipare di questa frazione di tempo, in cui *le similitudini balenano fuggacemente dal flusso delle cose* per poi scomparirvi nuovamente. Così, la lettura profana ha ancora questo in comune con quella magica - se non si vuole perdere del tutto la capacità di comprendere: essa *sottostà a un ritmo necessario* o meglio a un momento critico, che colui che legge non può trascurare per nessuna ragione, se non vuole restare a mani vuote.²⁸⁶

Questa facoltà ha dunque seguito, nella storia della sua trasformazione, una direzione: se per gli antichi il “genio mimetico” era veramente determinante nella vita, oggi abbiamo perso il dono di evocare e riconoscere il cosmo attraverso somiglianze. Tuttavia “anche noi abbiamo un canone che

²⁸² Benjamin, W., "Dottrina della similitudine", in Benjamin, W., “Aura e choc. Saggi sulla teoria dei media”, cit., p. 308-319.

²⁸³ Benjamin, W., “Aura e choc. Saggi sulla teoria dei media”, cit., p. 312.

²⁸⁴ Benjamin, W., “Aura e choc. Saggi sulla teoria dei media”, cit., p. 313.

²⁸⁵ Benjamin, W., “Aura e choc. Saggi sulla teoria dei media”, cit., p. 313.

²⁸⁶ Benjamin, W., “Aura e choc. Saggi sulla teoria dei media”, cit., p. 317-18.

può aiutarci a chiarire, almeno in parte, il concetto di somiglianza immateriale. E questo canone è la lingua”.²⁸⁷ Benjamin vede nel linguaggio il punto più evoluto e perfetto raggiunto dalla trasformazione della facoltà mimetica: “un medium in cui le prime facoltà percettive del simile sono penetrate così profondamente che ora esso rappresenta il medium in cui le cose si incontrano ed entrano in reciproco rapporto non più direttamente come prima nell’intelletto del veggente o del sacerdote, ma nelle loro essenze, le loro più fugaci e fini sostanze, i loro aromi. In altre parole: è alla scrittura e al linguaggio che nel corso della storia la chiaroveggenza ha ceduto le sue antiche forze”.²⁸⁸

A differenza di Jousse, che vede nel passaggio allo “stile scritto” una perdita di connessione con il concreto, a causa del quale i gesti si fossilizzano e divengono vuoti, Benjamin considera la lingua, parlata e scritta, ma soprattutto scritta, come “lo stadio supremo del comportamento mimetico e il più perfetto archivio di somiglianze immateriali”.²⁸⁹

“Leggere ciò che non è mai stato scritto”.²⁹⁰ Questa, tuttavia, è la lettura più antica, quella legata ad un atto di creatività del nostro corpo, ed esibita dalla danza, che Benjamin senz’altro sembra considerare oggi quasi perduta e ceduta alla lingua, ma che, al tempo stesso, invece sembra riconoscere ai contemporanei, coniugandola però nella sua dimensione passiva, ricettiva, inconscia:

Anche ora, per i contemporanei, si può affermare che i casi in cui essi nella vita quotidiana percepiscono consapevolmente le similitudini, sono solo un minuscolo frammento di quegli *innumerevoli casi, in cui la similitudine li determina inconsapevolmente*. Le similitudini percepite consapevolmente - per esempio nei volti - sono, se paragonate alle *molte altre infinite similitudini percepite inconsapevolmente o non percepite affatto* come il blocco massiccio dell’iceberg immerso sott’acqua rispetto alla piccola punta che si vede affiorare in superficie.²⁹¹

La primigenia capacità di “leggere ciò che non è mai stato scritto” si è certamente trasformata, con un lungo lavoro di raffinamento e astrazione, e ha costituito quell’enorme archivio di somiglianze immateriali che è la lingua, che tale può essere solo se non perde il contatto con la dimensione mimetico/gestuale originaria; tuttavia essa non è scomparsa, ma, insieme a molte altre dimensioni ad essa collegate,²⁹² ha subito un processo di rimozione, come lo stesso Benjamin afferma nel passo appena citato, che l’ha portata fuori dalla nostra consapevolezza.

²⁸⁷ Benjamin, W., “Sulla facoltà mimetica” in “Angelus novus”, cit., p. 72.

²⁸⁸ Benjamin, W., “Aura e choc. Saggi sulla teoria dei media”, cit., p. 317.

²⁸⁹ Benjamin, W., “Sulla facoltà mimetica” in “Angelus novus”, cit., 74.

²⁹⁰ *Ibidem*.

²⁹¹ Benjamin, W., “Aura e choc. Saggi sulla teoria dei media”, cit., p. 309-10. Corsivi miei.

²⁹² Mi riferisco, come si può immaginare, alla dimensione della corporeità, della danza come esperienza antropologica fondante, all’archetipo femminile.

Essa tuttavia, non è qualcosa di cui ci si può disfare così facilmente, anche se da secoli ci proviamo con un certo accanimento, visto che lo stesso filosofo la considera il fondamento di tutte le facoltà cosiddette superiori, una condizione di possibilità cin-estetica della stessa lingua e del sapere concettuale.

2.5 La disponibilità a vibrare. Le “qualità” del corpo in movimento

Siamo vivi perché ci muoviamo e ci muoviamo perché siamo vivi²⁹³

Mary Stark Whitehouse

Vorrei ora dare una risposta, parziale e sempre riconfigurabile, alle domande iniziali di questo Capitolo su quali aspetti della natura o del mondo ci interpellano, su quali capacità ce lo permettono e su come entriamo in risonanza con essi.

In prima istanza, in base alle riflessioni compiute e agli esempi considerati, possiamo dare per acquisita l'esistenza di una risposta percettiva globale del corpo (che definiamo amodale), che può essere descritta come una *Gestalt*, che poi si specializza nei cinque sensi (modale), ma anche nella propriocezione e in altri numerosi sensi, il cui numero cambia a seconda dell'approccio usato.²⁹⁴

A cosa risponde globalmente il corpo? Sicuramente ad una dimensione dinamica difficile da definire, perché parliamo delle origini ontogenetiche e filogenetiche, di una fase non linguistica, ma una caratteristica sembra tornare: sono le vibrazioni del cosmo, come dice Jousse, che ci interpellano, o la pulsazione cosmica, come nel mito della danza di Shiva, o il ritmo dei corpi celesti, secondo Platone, o un “sistema vibrazionale”, come dice il musicoterapeuta Benenzon, che ritiene che la globalità della percezione affondi le sue radici nel periodo prenatale, durante il quale

²⁹³ Stark Whitehouse, M., in AA., VV., “Movimento autentico”, Cosmopolis, Torino, 2003, p.48.

²⁹⁴ Solo per citarne alcuni: il senso termico, il senso del peso, il senso del dolore, il senso dello spazio, la già citata propriocezione ed il senso cinestetico, protagonista di questa ricerca. Per Rudolf Steiner, per esempio, i sensi sono dodici, oltre ai classici cinque abbiamo la “cenestesi” (senso di benessere o disagio dell'organismo nel suo complesso), “il senso del calore”, il “senso della vita” (sentire di essere vivi), il “senso della parola”, il “senso del pensiero”, il “senso dell'io”. Vedi Restelli, B., “Giocare con tatto. Per una educazione plurisensoriale con il metodo Bruno Munari”, Franco Angeli, Milano, 2016, p. 51. Vedi anche Le Breton, D., “Il sapore del mondo. Un'antropologia dei sensi”, Raffaello Cortina Editore, Milano, 2007, p. 10.

gli stimoli arrivano al feto attraverso un sistema vibrazionale che coinvolge tutto il corpo, organo percettivo totale che precede i sensi specifici.²⁹⁵

La capacità di cogliere questa modificazione globale del nostro stato, grazie ad un atto creativo, globale anch'esso, mimetico nel senso sopra spiegato, è, per la maggior parte degli adulti occidentali, qualcosa che è in massima parte fuori dalla coscienza.

Essa è massima, come ha genialmente intuito Benjamin, all'istante della nascita, in cui il neonato è "in uno stato di perfetta adeguazione alla configurazione attuale del cosmo".²⁹⁶

In modo più "empirico", le ricerche della psicologia dello sviluppo infantile (*Infant Research*) confermano questa dote del neonato di risuonare globalmente al cosmo.

Tra i rappresentanti più autorevoli di questa disciplina, Daniel Stern ha mostrato che nei primi mesi di vita la percezione dei bambini trascende i singoli canali sensoriali nel cogliere quelle che ha individuato come "qualità generali dell'esperienza":²⁹⁷ il movimento, la scansione temporale, l'intensità, la quantità e la forma degli eventi in generale, siano essi suono, movimento, immagine o altro. Tali aspetti sarebbero dunque transmodali, cioè si riscontrano indipendentemente dal canale sensoriale da cui proviene lo stimolo.

La percezione di queste qualità modifica lo stato generale del bambino e implica una modificazione degli "affetti vitali", cioè "variazioni dinamiche o schemi di cambiamento dentro di noi",²⁹⁸ legate al sentire di essere vivi. Gli affetti vitali non sono né sensazioni, né emozioni, né azioni, ma sono "forme del sentire",²⁹⁹ che esprimono il *modo* in cui ciò che sentiamo (in senso ampio) viene esperito e si riflettono nella *qualità* di ogni nostro movimento. Queste forme del

²⁹⁵ García, M. E., "Timbro e movimento espressivo", in "Atti del XXXI convegno sull'educazione musicale", 2006, p.76.

²⁹⁶ Benjamin, W., "Dottrina della similitudine", cit., p. 308-319.

²⁹⁷ Stern, D. N., "Il mondo interpersonale del bambino", Bollati Boringhieri, Torino, 1992 I ed. "The Interpersonal World of the Infant: A View from Psychoanalysis and Developmental Psychology", Routledge, London and New York 1998.). Tra i rappresentanti più autorevoli della psicologia dello sviluppo infantile (*Infant Research*), disciplina che integra l'approccio psicodinamico con i risultati della psicologia sperimentale. Su Stern vedi Emde, R.N., "Remembering Daniel Stern (1934–2012): A Legacy for 21st Century Psychoanalytic Thinking and Practice", in «Psychoanalytic Inquiry», Volume XXXVII, n. 4, pp. 216-219, 2017, on line: <https://www.tandfonline.com/doi/full/10.1080/07351690.2017.1299481> (u.v. 23/8/2020); Ammanniti, M., "Ricordo di Daniel Stern", online: https://infanziaeadolescenza.it/r.php?v=1268&a=13993&l=20018&f=allegati/01268_2013_01/fulltext/01_In%20memoriam.pdf, (u.v. 20/07/2020); Casartelli, G., "Daniel N. Stern. Sviluppo e struttura dell'esperienza umana in una prospettiva intersoggettiva", Mimesis Edizioni, Udine-Milano 2015.

²⁹⁸ Stern, D. N., "Le forme vitali. L'esperienza dinamica in psicologia, nell'arte, in psicoterapia e nello sviluppo", Raffaello Cortina, Milano, 2011, p. 35.

²⁹⁹ Espressione che Stern riprende da Susanne Langer, di cui si parlerà nelle pagine seguenti. Stern, D. N., "Le forme vitali. L'esperienza dinamica in psicologia, nell'arte, in psicoterapia e nello sviluppo", cit., p. 32.

sentire, aspecifiche, sottostanti a qualsiasi altro sentire, percepire, immaginare, pensare, agire, sono definite dall'autore, in un testo successivo, "forme vitali".³⁰⁰

La vitalità, il sentire di essere vivi, il "senso di vitalità" è qualcosa che, nota Stern, "resta spesso nascosto, pur essendo sotto gli occhi di tutti [...]. Percepire il senso di vitalità è per noi inevitabile, come respirare".³⁰¹

Stern individua cinque "forme vitali": movimento, tempo, spazio, forza, intenzione/direzionalità. Quella principale è naturalmente il movimento, senza il quale non si può parlare di vita, come la tradizione filosofica ha affermato già a partire da Aristotele. Anche lo spazio e il tempo, qui considerati nella loro relazione con il movimento, sono stati da tempo riconosciuti dalla tradizione filosofica, in particolare da quella kantiana, come forme *a priori* della sensibilità, come condizioni di possibilità di ogni esperienza sensibile, di ogni sentire. Ogni movimento ha un profilo temporale, si svolge in uno spazio ed è accompagnato dalla percezione di una o più "forze" o "energie" "sottostanti" o "interne" ad esso³⁰² e sembra puntare ad una direzione, avere un'intenzionalità.³⁰³ La tendenza ad associare una percezione/sensazione di forza, energia, potenza e vigore al movimento umano sembra costituire una caratteristica primordiale dell'essere umano: "estrapoliamo questi attributi dal movimento degli altri e abbiamo la sensazione che emanino dalle nostre stesse azioni".³⁰⁴ Il cosiddetto "animismo" (ma abbiamo visto, con Jousse, che era piuttosto "mimismo") le attribuiva a tutta la natura. Susanne Langer, come si vedrà meglio in seguito, ha sostenuto che la dimensione simbolica della danza sia proprio quella di mostrare, in modo intensificato ed esemplare, la "sfera dei poteri", attribuita alla natura nei tempi antichi, considerata "simbolica" o "artistica" in tempi recenti.

Tutti questi aspetti, per l'autore, costituiscono una *Gestalt*, una "pentade dinamica fondamentale".³⁰⁵ Essi "si situano – afferma Stern - tra le pieghe dell'esperienza, rappresentando il vissuto di una forza in movimento, con un certo profilo temporale e un certo senso di vitalità e

³⁰⁰ Stern, D. N., "Le forme vitali. L'esperienza dinamica in psicologia, nell'arte, in psicoterapia e nello sviluppo", cit.

³⁰¹ Stern, D. N., "Le forme vitali. L'esperienza dinamica in psicologia, nell'arte, in psicoterapia e nello sviluppo", cit., p. 5.

³⁰² L'aspetto delle "forze" o "poteri" è stato trattato approfonditamente da Susanne Langer, di cui parlerò nelle pagine che seguono.

³⁰³ Stern, D. N., "Le forme vitali. L'esperienza dinamica in psicologia, nell'arte, in psicoterapia e nello sviluppo", cit., p. 5.

³⁰⁴ Stern, D. N., "Le forme vitali. L'esperienza dinamica in psicologia, nell'arte, in psicoterapia e nello sviluppo", cit., p. 20

³⁰⁵ Stern, D. N., "Le forme vitali. L'esperienza dinamica in psicologia, nell'arte, in psicoterapia e nello sviluppo", cit., p. 6

direzionalità. Sono legati più alla forma che al contenuto. Riguardano il “come”, *la maniera e lo stile*, più che il “cosa” o il “perché”³⁰⁶.

Il termine “dinamico” qui viene usato soprattutto per indicare che questa configurazione ha sempre un profilo di “attivazione” (*arousal*), che riguarda l’intensità nel tempo del movimento percepito: “Indipendentemente dal “contenuto” (pensieri, azioni, emozioni), la *Gestalt* vitale fluisce in un particolare modo (accelerato, esplosivo, decrescente, ecc.) e costituisce un distinto tipo di esperienza”³⁰⁷.

L’esempio dell’autore è quello della rabbia: essa può essere “esplosiva”, trapelare progressivamente, arrivare in maniera subdola, rimanere sulla soglia della coscienza, scaricarsi di colpo o decrescere lentamente.³⁰⁸ Alcuni aggettivi o avverbi usati comunemente per descrivere un movimento o uno stato (anche lo stato ha forme dinamiche) ci possono far capire di quali aspetti stiamo parlando: “strisciante, energico, al culmine, affrettato, in espansione, rilassato, contratto, teso, trascinato, fermo, crescente, prorompente, in dissolvenza, forte, pulsante, tirato, languido, faticoso, lieve, oscillante, lentamente, accelerato, decrescente, fuggevole, debole, esitante, spinto, fluttuante, agevole, titubante, rigido, saltellante”³⁰⁹. L’elenco potrebbe continuare, a mostrare come le “formi vitali” dinamiche siano trasversali alla nostra esperienza e non rappresentino né emozioni, né sensazioni in senso stretto, né azioni, né pensieri in maniera specifica.

Questi aspetti, come riconosce lo stesso Stern,³¹⁰ erano stati già analizzati, con alcune differenze importanti, da Rudolf von Laban, uno dei padri della *Modern Dance*, che ha concepito una delle più complete teorie del movimento umano ed ha elaborato, oltre ad un sistema di notazione simile a quello musicale (*Labanotation*),³¹¹ un sistema di osservazione ed analisi del movimento, il *Laban Movement Analysis* (d’ora in poi *LMA*).³¹²

³⁰⁶ Stern, D. N., “Le forme vitali. L’esperienza dinamica in psicologia, nell’arte, in psicoterapia e nello sviluppo”, cit., p. 10. Corsivi dell’autore.

³⁰⁷ *Ibidem*

³⁰⁸ Stern, D. N., “Le forme vitali. L’esperienza dinamica in psicologia, nell’arte, in psicoterapia e nello sviluppo”, cit., p. 20

³⁰⁹ Stern, D. N., “Le forme vitali. L’esperienza dinamica in psicologia, nell’arte, in psicoterapia e nello sviluppo”, cit., p. 9

³¹⁰ Stern, D. N., “Le forme vitali. L’esperienza dinamica in psicologia, nell’arte, in psicoterapia e nello sviluppo”, cit., p. 73

³¹¹ Sulla *Labanotation* o *Cinetografia*, i testi più completi sono il manuale elaborato dall’allievo e collega di Laban, Knust, A., *A Dictionary of Kinetography Laban*, McDonalds & Evans, Estover, Plymouth, 1979, [Prima edizione del 1954], e quello di Hutchinson Guest, A., *Labanotation. The System of Analyzing and Recording Movement. Fourth edition*, New York, Oxon. Routledge, 2005, [Prima edizione del 1954]. Si veda anche Topaz, M., *Elementary Labanotation: A Study Guide*, Dance Notation Bureau Press, New York, 2001. In italiano si veda Carbone, D., Staro, P., *Introduzione alla scrittura del movimento. Cinetografia*

Tale sistema di analisi è complesso e molto articolato. Esplorarlo nel suo complesso non solo non rientra negli scopi di questa ricerca, ma sarebbe allo stesso tempo difficile ed inutile. Esso è, infatti, nonostante l'intensissimo sforzo di formalizzazione compiuto da Laban, qualcosa che si impara solo sperimentandolo con il proprio corpo, trasmesso in forma mimetica da chi lo ha nella memoria del corpo, così come viene trasmesso sempre il sapere della danza. La pratica del *LMA* prepara a mantenere aperto e ricettivo il proprio senso cinestetico, a cogliere il flusso del movimento negli altri e in noi, a esercitare la nostra capacità mimetica.

Mi interessa qui riportare un aspetto del *LMA*, quello che cerca di descrivere il “come”, le “qualità” del movimento, denominate “azioni fondamentali o di base”³¹³ che, in modo forse più sistematico di Stern, individuano dei *patterns* qualitativi che caratterizzano l'attività motoria che possono essere riconosciuti al di là dei diversi movimenti nei quali si concretizzano.

Per descrivere ogni movimento, da quello della danza a quello quotidiano o del lavoro, Laban individua quattro fattori di osservazione: *Effort*, Forma, Corpo, Spazio. Prendiamo in considerazione, per i nostri scopi, solo il primo. La parola *Effort* è la traduzione inglese del tedesco *Antrieb*, “impulso”, che indica, in questo contesto, la “portata dinamica del movimento” e “l'urgenza dell'organismo a farsi conoscere”.³¹⁴

Gli *efforts* sono a loro volta quattro: flusso, peso, tempo e spazio ed esprimono il modo in cui un essere umano investe la propria energia cinetica; in generale ciascuno di questi *efforts* varia in un *continuum* tra due atteggiamenti opposti: quello di resistenza, contenimento e contrasto e quello di indulgenza, accettazione, resa nei confronti dei fattori di movimento. Facciamo qualche esempio.

Laban, Bologna, Università degli studi di Bologna, Dipartimento di musica e spettacolo ANTAM, Materiali di lavoro n. 5a, 1987.

³¹² Per un'introduzione generale sull'opera di Laban si veda Hodgson, J., Preston-Dunlop, V., *Rudolf Laban: An Introduction to his Work and Influence*, Plymouth, Northcote House, 1990. Sulla *LMA* si veda Newlove, J., Dalby, J., *Laban per tutti. La teoria del movimento di Rudolf Laban. Un manuale*, a cura di Francesca Falcone, Dino Audino Editore, Roma, 2018, (ed. or. Jean Newlove, John Dalby *Laban for all*, Nick Hern Books Limited, The Glasshouse, London, 2004), con bibliografia e Davies, E., "Beyond Dance: Laban's Legacy of Movement Analysis", Routledge, New York, 2006. Si veda inoltre Moore, C-L., *Meaning in Motion: Introducing Laban Movement Analysis*, MoveScape Center, Denver, 2014. Sugli sviluppi e le molteplici applicazioni della *LMA*, si veda Bartenieff, I., Lewis, D., *Body movement: coping with the environment*, Gordon and Breach Science Publishers, New York, 1980 e Hackney, P., *Making connections: Total Body Integration through Bartenieff Fundamentals*, Routledge, New York, 1998.

³¹³ Laban, R., “L'arte del movimento”, a cura di Eugenia Casini Ropa e Silvia Salvagno, Edizioni Ephemeria, Macerata 2007 (I ed., *The Mastery of Movement on the Stage*, MacDonald & Evans, London 1950) p. 72

³¹⁴ Bartenieff, I. “Body Movement, coping with the environment”, Gordon and Breach Science Publishers, New York, 1983, p. 51. Corrisponde alla “tensione” al tendere, della radice sanscrita *tan*, di cui si è parlato sopra.

Il flusso³¹⁵ riguarda la modulazione della tonicità muscolare ed è strettamente legato al respiro. Se il flusso è “sostenuto” o trattenuto, i muscoli tesi (tonici), il respiro non molto profondo, il movimento è controllato, esso può essere fermato, interrotto o corretto facilmente: ciò avviene per esempio quando infiliamo il filo nella cruna nell’ago, quando scriviamo a mano o disegniamo, quando spostiamo una pentola piena di brodo bollente che potrebbe cadere, o in alcune discipline sportive. Nella danza, sicuramente un tipo di flusso “sostenuto” è più frequente nel balletto classico o nel Bharata Natyam piuttosto che in tecniche contemporanee come il *Release* o il *Floor work*. Un flusso “libero”, invece, è caratterizzato da muscoli più rilassati (ma non lassi), da un respiro più profondo, e non può essere fermato o corretto facilmente, fluisce, appunto. L’esempio più evidente è proprio il respiro di una persona rilassata, che, come già Platone l’aveva descritto, fluisce in una circolarità senza vuoti.

Il peso³¹⁶ di cui si parla qui non è il peso corporeo, ma il “peso attivo” o forza: è il nostro atteggiamento nei confronti della forza di gravità. La forza di gravità può essere contrastata in maniera “leggera”, come quando camminiamo “in punta di piedi” per non far rumore, oppure in maniera “forte”, come quando un bambino batte i piedi a terra per ottenere qualcosa. Nella danza il primo atteggiamento porta a cercare l’altezza, come, per esempio, nei “grandi salti” del balletto classico, il secondo tende alla terra, come, per esempio, nel battere il ritmo con i piedi nelle danze afro. Anche il peso ci dice molto su come utilizziamo la nostra energia o forza.

Il tempo³¹⁷ del movimento per Laban varia in un *continuum* tra “lento” o “sostenuto” e “urgente” o “improvviso”. Gli esempi che riguardano il tempo ci sono più familiari: è facile riconoscere la camminata rapida di chi ha fretta di arrivare o il passo lento di due persone che passeggiano conversando senza una meta precisa. Oppure il “tempo sostenuto” di una mano che accarezza, e quello “improvviso” di chi colpisce con uno schiaffo. In quasi tutti i tipi di danza troviamo tempi lenti e veloci, accelerazioni e decelerazioni. Il gioco tra questi estremi è uno degli aspetti più importati della grammatica coreutica.

Riguardo allo spazio,³¹⁸ bisogna specificare che lo spazio come *Effort* è solo uno degli aspetti spaziali del LMA, quello legato alla forma dell’impulso; in particolare, qui si parla della differenza tra un uso dello spazio con una direzionalità chiara, allora il movimento ha uno “spazio diretto”, oppure un uso dello spazio senza una direzione particolare predefinita, allora si parla di

³¹⁵ Laban, R., “L’arte del movimento”, cit., p. 24.

³¹⁶ Laban, R., “L’arte del movimento”, cit., p. 80.

³¹⁷ Laban, R., “L’arte del movimento”, cit., p. 28.

³¹⁸ Laban, R., “L’arte del movimento”, cit., p. 43.

movimento con uno “spazio indiretto”. Come al solito, qualche esempio chiarisce meglio. Se vogliamo premere il bottone per chiamare l’ascensore, il nostro dito e il nostro braccio eseguiranno un movimento “diretto” ad un punto specifico. Quando invece ci scrolliamo la polvere di dosso, per esempio da un braccio, usando l’altra mano, questo movimento è caratterizzato da uno “spazio indiretto”, così come quando vogliamo spargere in tutte le direzioni i semi in un campo (“seminare”). Neanche qui possiamo portare esempi di danze diverse in base ai diversi usi dello spazio (in questo senso ristretto), dato che la modulazione di questo aspetto è presente nella maggior parte delle danze.

Dalla combinazione dei vari *efforts* tra loro, in particolare peso, spazio e tempo,³¹⁹ Laban ricava un modello flessibile ma rigoroso per descrivere il “come” di ogni movimento.

E così abbiamo movimenti con un carattere “fluttuante” o “galleggiante” (peso leggero, tempo sostenuto, spazio indiretto) come lo sparpagliare, il mescolare, l’accarezzare; o di tipo “scivolante” (peso leggero, tempo sostenuto, spazio diretto), come il lisciare, lo spalmare, lo sfregare. O ancora movimenti che hanno il carattere del “colpire” (peso forte, tempo improvviso, spazio diretto) come lo spingere, dare un pugno, urtare o del “frustare” (peso forte, tempo improvviso, indiretto), come sbattere, lanciare, sferzare.

Altri movimenti possono avere la caratteristica del “premere” (peso forte, tempo sostenuto, spazio diretto), come quando schiacciamo, tagliamo, spremiamo, oppure del “torcere” (peso forte, tempo sostenuto, spazio indiretto), come nel tirare, nello strappare o nell’avvitare, o del “picchiettare” (peso leggero, tempo improvviso, spazio diretto), come nel tamburellare, bussare, scuotere, o dello “scrollare” (peso leggero, tempo improvviso, spazio indiretto) come nello scacciare una mosca, dare un colpetto, sbattere, sobbalzare.³²⁰

Secondo Laban l’“energia vitale” che dà origine a qualsiasi movimento nasce come *Effort*, come uno specifico impulso interno che si presenta come sensazione. Questo impulso conduce fuori nello spazio, così che il movimento diventa visibile come azione fisica. Di questo impulso possiamo conoscere il “come”, e riconoscere in questi *patterns* che sono aspecifici, aspetti legati al sentire in generale, alle “forme vitali”. I termini che Laban usa per le “azioni di base”, infatti, sono molto simili a quelli prima citati, usati da Stern per le “forme vitali”.

³¹⁹ Il flusso viene considerato qui come base sempre presente, anche nell’immobilità. Vedi García, M. E., “Timbro e movimento espressivo”, in “Atti del XXXI convegno sull’educazione musicale”, 2006, p. 81.

³²⁰ L’elenco completo è alle pp. 73-74 di Laban, R., “L’arte del movimento”, cit.

E il “come” ci muoviamo è sentito globalmente, ed è legato al flusso tonico del nostro corpo.³²¹ Quando si parla di modulazione tonica in genere ci si riferisce ai muscoli, che variano in un *continuum* tra ipertonico ed ipotonico o tra rigido e lasso. Per ogni movimento compiuto, o anche solo immaginato, c’è sempre almeno un muscolo che si contrae e uno che si rilassa. Questo aspetto è fondamentale per capire la danza. Tuttavia, non solo nei muscoli, ma in tutti nostri tessuti c’è una modulazione tonica.

Da un punto di vista fisiologico, infatti, il nostro corpo è composto di diversi tessuti e organi, ciascuno dei quali ha un modo specifico di pulsare. Attraverso le specifiche modalità di pulsazione peristaltica ogni tessuto prende il nutrimento dall’ambiente e elimina i residui.³²²

Quello che è vero per l’alimentazione lo è anche, e non si tratta di una semplice metafora, per il nutrimento affettivo che si ottiene attraverso l’interscambio con gli altri. Le diverse parti del nostro organismo hanno *patterns* di mobilità caratteristici, i diversi tessuti possono spandersi e contrarsi, allungarsi e accorciarsi, diventare concavi o protuberanti. Questi *patterns* si caratterizzano per specifiche ampiezze e un ritmo di frequenza come qualsiasi altra onda vibratoria, il cuore ha un pulsare regolare e ininterrotto, i diversi tipi di muscolatura si spandono e si contraggono, o si allungano e si accorciano, perfino il tessuto cerebrale si gonfia e sgonfia.³²³

Ciascuna delle configurazioni di cui abbiamo parlato, nei termini di Stern o di Laban, a livello “microscopico” è legato alla mobilità dei suddetti strati.

Judith Kestenberg,³²⁴ sulla base del LMA, ha creato, insieme al suo gruppo di ricerca, il *Kestenberg Movement Profile*, raffinato sistema di osservazione e categorizzazione del movimento a partire dalle vibrazioni del corpo, che offre una classificazione dei ritmi attraverso i quali l’essere umano organizza i suoi impulsi energetici, i quali si manifestano attraverso le variazioni toniche. E ha messo in evidenza la possibilità di percepire le variazioni toniche come semplice flusso energetico, indipendentemente dalla forma del movimento in cui si incarnano.³²⁵

La disponibilità a vibrare non è dunque solo una questione di tono muscolare (anche se per la danza rimane uno degli aspetti fondamentali), ma anche di viscere, e di tutti i tessuti in generale. Ecco dunque un altro modello descrittivo, che va più in profondità, delle forme dinamiche vitali.

³²¹ García, M. E., “Timbro e movimento espressivo”, cit., 2006, p. 79.

³²² García, M. E., “Timbro e movimento espressivo”, cit., p.78.

³²³ Garcia, M. E., Monteleone, A. “Coscienza e risonanze corporee“, Convegno TEMENOS, Milano 25 novembre 2001, Fondazione MM&T, p. 5.

³²⁴ Kestenberg, J. S., Sossin, M. K., “The Role of Movement Patterns in Development”. Dance Notation Bureau Press, New York, 1977.

³²⁵ Vedi Garcia, M. E., Monteleone, A. “Coscienza e risonanze corporee“, cit., p. 6.

Abbiamo dunque individuato tre “modelli”, quello di Stern, quello di Laban e quello di Kestenberg, che ci aiutano a descrivere meglio, sempre con una certa approssimazione, quali aspetti che interpellano il nostro senso cinestetico vengono giocati e rigiocati nel nostro “ritmo-mimismo” e “come” essi si rendono manifesti con una forma, che chiamiamo gesto.

Le “qualità” del gesto sono quelle che lo collegano direttamente alla forza vitale. Essi sono tutti legati al senso di vitalità, al piacere funzionale del movimento, alla “gioia” del muoversi senza uno scopo preciso.

La “giustezza del gesto”, di cui parla Jousse, è proprio la coerenza tra l’impulso (*Effort*) e il “come” esso prende forma nel movimento, ed è una coerenza “immateriale”, cioè transmodale. E così il percepire/agire, che, come ormai dovrebbe apparire chiaro, è il modo in cui mimiamo e rigiochiamo l’altro da noi, è “vero”, è “autentico” se rigioca senza perdere il contatto con la disponibilità a vibrare della nostra corporeità.

Riassumendo quanto detto finora e ricollegandolo con alcune conclusioni del primo capitolo, possiamo affermare che sono fondamentalmente due le capacità che rendono l’essere umano capace di vibrare: la disponibilità tonica globale a vibrare e la capacità di portare l’attenzione ai processi vibratorii del corpo.

Detto in altri termini, muovendoci cogliamo gli aspetti dinamici del cosmo e allo stesso tempo li rigiochiamo, sempre sotto forma di movimento (quello stesso che ce le fa cogliere, in una continua auto-riconfigurazione), in modo transmodale, cioè mantenendo il “come”. Sono queste, credo, le “somiglianze immateriali” che la profonda disponibilità a vibrare degli antichi sentiva ed esprimeva attraverso la danza.

La capacità di vibrare con il cosmo è un tipo di “imitazione selettiva”, un’attenzione della nostra corporeità intera alle qualità dinamiche, che non sono modali. È una “sintonizzazione affettiva” (affettiva nel senso di forme del sentire) che passa da una modalità sensoriale all’altra, ma conserva le caratteristiche dinamiche.³²⁶

Bisogna considerare che la capacità di cogliere e riprodurre/rigiocare le “vibrazioni” è legata alla disponibilità del nostro corpo ad entrare in risonanza con gli aspetti vibrazionali che ci interpellano. Ma questa disponibilità a vibrare è influenzata negativamente dalle tensioni e dai blocchi muscolari. Come è intuitivo, una “corda” rigida o lassa non vibra molto.

³²⁶ Stern, D. N., “Le forme vitali. L’esperienza dinamica in psicologia, nell’arte, in psicoterapia e nello sviluppo”, cit., p. 36.

Su come le tensioni muscolari ci impediscano di sentire l'energia vitale W. Reich e Lowen, di cui ho già accennato nel primo capitolo, hanno studiato e scritto moltissimo.

Reich notò come nell'individuo nevrotico la respirazione, la motilità e i piacevoli movimenti involontari dell'orgasmo erano fortemente limitati da tensioni muscolari croniche e definì il formarsi e il fissarsi di queste tensioni come un "processo di corazzatura", che si ripercuoteva sul carattere a livello somatico e affermò che l'atteggiamento corporeo di una persona è identico dal punto di vista funzionale al suo atteggiamento psichico.³²⁷

Lowen ha individuato nella variazione del tono muscolare (da rigido a lasso) il principale meccanismo di difesa da emozioni troppo dolorose, tanto che tramite l'analisi bioenergetica da lui fondata si ha la possibilità di "immaginare la storia della persona, poiché le sue esperienze di vita si sono strutturate nel corpo".³²⁸

In generale, anche a prescindere dall'aspetto nevrotico, i meccanismi della struttura egoica adottano come difesa/risorsa un allontanamento del vissuto corporeo, anche quando non è doloroso, come abbiamo visto nel primo capitolo per la memoria del corpo, parlando dell'inconscio non rimosso, per motivi di "economia" della coscienza.

Nel crescere, dunque, per imparare nuove competenze, o per difenderci dal dolore, ci allontaniamo dalla nostra capacità di vibrare con il cosmo e con gli altri.

Così racconta questo processo la danzaterapeuta e analista junghiana Mary Stark Whitehouse:

Noi non lo sappiamo ma c'è stato un tempo in cui il movimento era il nostro linguaggio. [...] Avevamo più da fare muovendoci che con qualsiasi altra cosa al mondo, e molto prima di avere le parole comunicavamo come ci sentivamo attraverso il nostro corpo. Il nostro sorridere era totale ed esplosivo. Quando dicevamo "sì", tutto in noi diceva "sì". Quando dicevamo "no", tutto in noi diceva "no". Eravamo indivisi.

Dov'è andato tutto questo? Che cosa è successo? [...] Abbiamo imparato, molto lentamente, a muoverci per una ragione, ad isolare i nostri movimenti. Da giovani, quando guardavamo un aeroplano nel cielo, l'intero corpo guardava in su. Quando ci chinavamo per guardare un insetto, l'intero corpo si chinava giù, ma poi, gradualmente, soltanto gli occhi, con un limitato movimento del collo, hanno guardato. Quando ci allungavamo verso qualcosa, soltanto il braccio si allungava. Quando camminavamo, solo le gambe camminavano. L'eccitazione corporea, l'azione totale di tutto l'organismo, si è frantumata in gesti separati. Il bel flusso dell'energia, il senso di connessione è sparito. Il nostro sorriso è diventato solo della bocca.³²⁹

³²⁷ Lowen, A. "Paura di vivere", Astrolabio - Ubaldini Editore, Edizione Kindle, pos.133-148.

³²⁸ Lowen, A. "Paura di vivere", cit. pos.148.

³²⁹ Stark Whitehouse, M., in AA., VV., "Movimento autentico", Cosmopolis, Torino, 2003, p.45.

In generale in età adulta le risonanze corporee legate ad ogni atto percettivo si sono allontanate dalla coscienza. Allo stesso modo, la civiltà occidentale ha sistematicamente allontanato dalla coscienza, rimosso, come nota Benjamin, questa capacità mimetica cinestetica diretta, di vibrare con il cosmo.

Il fatto che non arrivino alla coscienza, tuttavia, non significa che non esistano. Ci sono, infatti, alcune persone, quelle che hanno lunga esperienza di discipline corporee (non solo gli artisti), che pongono l'accento sull'attenzione al corpo che sente, che hanno affinato questo tipo di "ascolto" del sentire cinestetico:

Gli artisti – afferma Maria Elena Garcia, danzatrice, coreografa, danzaterapeuta - in particolare quelli che utilizzano il corpo come veicolo, conoscono bene questa relazione tra percezione e variazione del proprio stato generale, caratterizzata dal fluire delle variazioni toniche. Alla base dunque c'è il corpo che in un certo senso "vibra" in ogni atto percettivo. Ad una attenta osservazione possiamo cogliere il profilo d'intensità del tono, la sua variazione nel tempo e il suo circolare da una zona all'altra del nostro corpo.³³⁰

Essendo la danza, nella sua origine, come spero di aver mostrato, proprio il gioco e rigioco di questa disponibilità a vibrare, producendo gesto e movimento ritmico, comprendiamo come sia la fioritura sia la perdita di centralità o esemplarità della danza sia così precoce rispetto ad altre attività espressive.

Ho già accennato, in apertura del capitolo, ad alcune di queste ipotesi, il cui approfondimento non rientra negli scopi di questa ricerca, se non come stimolo per la riflessione.

La sostituzione dello spazio sacro creato dal "cerchio magico" della danza con quello fisso del tempio costruito, è per Langer, un indizio della perdita della funzione della danza, che però avviene in maniera definitiva quando la mentalità scientifica soppianta la coscienza mitica.

In generale l'emergere del linguaggio verbale, legato ad un'organizzazione discreta dell'esperienza, che orienta la percezione verso canali sensoriali specifici, tende a sostituire la percezione amodale, analogica. Tuttavia, il passaggio decisivo sembra essere quello dall'oralità alla scrittura.

Abbiamo già visto come, per Jousse, il passaggio allo "stile scritto", abbia minato il rapporto della parola con la sua origine gestuale concreta e come, per Benjamin, la lingua abbia soppiantato il corpo che danza come archivio di somiglianze immateriali.

³³⁰ García, M. E., "Timbro e movimento espressivo", cit., p.79.

Per Gasparotti è stata, in particolare, la scrittura alfabetica, efficacissimo mezzo di trasmissione a distanza, senza la necessità della presenza del corpo con la sua voce, che, con il suo potere reificante, ha reso possibile il determinarsi del mondo come sistema stabile di oggetti differenziati tra loro: “Insomma è l’intero *kosmos* degli oggetti e dei soggetti identitariamente differenti che si è venuto a fissare, nel suo stabile radicamento, grazie al dominio schiacciante della scrittura alfabetica”.³³¹

Per Galimberti i primitivi non vivevano il corpo diviso tra natura e cultura perché la funzione della danza era proprio quella di dare senso (culturale) a eventi dell’ordine naturale. La “danza del corpo” era il punto di congiunzione tra eventi naturali e significati culturali, nelle due direzioni: “ogni gesto esponeva il senso di un simbolo che il gesto successivo dissolveva per evitare che divenisse segno, e quindi che nascesse un codice. Non conoscendo più simboli, ma solo segni, i nostri corpi si sono allontanati dalla danza, e quando ballano non tracciano più lo spazio della rappresentazione, ma semplici gesti, dove non è possibile rinvenire una produzione di senso”.³³²

Insomma, il messaggio è chiaro: se prima tutto l’universo era movimento e gesto, “agente-agisce-agito”, con lo “stile scritto”, i gesti e i corpi che li compiono, diventano “cose”, i cui confini fissi sono ben identificabili. Tra la figura e lo sfondo, inseparabili, ha prevalso la figura, dalla quale spesso, però, è stato rimosso lo sfondo. E con lo scomparire del rapporto con lo sfondo indifferenziato, la figura perde la sua capacità simbolica, il suo iscriversi in una dimensione paradossale fondante, in cui ogni identità è allo stesso tempo anche differenza.

Il legame del movimento del corpo, in particolare quando non è diretto alla realizzazione di uno scopo, e la produzione di simboli è emersa chiaramente sia dall’analisi delle funzioni della danza nei tempi primigeni, sia dalle riflessioni sulla perdita di questo stesso rapporto.

Lo stretto legame tra risposta globale del corpo (la capacità di vibrare) e la consapevolezza della variazione del flusso del tono muscolare (e dei tessuti in generale) che si ha nel movimento di un corpo “attento” e la comparsa di “simboli”³³³ o immagini interne, è un aspetto importantissimo per il tema della danza come esperienza d’origine e anche per riflettere su come noi, che non siamo più né “selvaggi”, né “spontanei”, né bambini, e che siamo impregnati di linguaggio, abbiamo la possibilità di riconfigurare in modo non ingenuo il nostro rapporto con la *mimesis* cinestetica, senza rinnegare la parola, ma integrandola e riconoscendone il legame con la dimensione gestuale.

³³¹ Gasparotti, R., “L’amentale. Arte, filosofia e ultrafilosofia”, cit., p. 41.

³³² Galimberti, U., “Cristianesimo. La religione del cielo vuoto”, Feltrinelli, Milano, 2012, p. 329.

³³³ C’è uno studio specifico di Werner e Kaplan su questo aspetto: Werner, H., Kaplan, B., “La formazione del simbolo”, Raffaello Cortina, Milano, 1989. Vedi anche Stern, D. N., “Le forme vitali. L’esperienza dinamica in psicologia, nell’arte, in psicoterapia e nello sviluppo”, cit., p. 32.

Capitolo 3

Movimento immagine tempo. La dimensione simbolico/immaginativa del corpo che danza

Introduzione

Oggetto di questo capitolo è, in continuità con le conclusioni del capitolo precedente, l'approfondimento dello stretto legame tra il movimento consapevole, la memoria e le immagini interne, non solo visive, ma amodali o transmodali, come è già emerso dai diversi esempi presi in esame e dalle riflessioni sinora condotte. E come sia questo stesso legame a far emergere la dimensione simbolica della danza.

Nel paragrafo 1 parlerò dei diversi modi in cui si può intendere il rapporto tra movimento, immagine e memoria corporea, anche grazie ad alcuni esempi. Chi danza manifesta, con il libero gioco dei suoi movimenti, tutta una varietà di raffigurazioni, immagini interne, simboli. La disciplina e la pratica dell'attenzione e dell'ascolto cinestetico aprono la strada della presenza, delle immagini interne, dell'integrazione tra sentire e pensare, tra dentro e fuori, tra io e mondo.

Questo accesso al corpo come campo di memoria e di immagini, comune a diverse discipline, nella danza, si vedrà, è anche il modo in cui questo grande archivio cinestetico è rigiocato cinestheticamente e non tradotto in altri "codici". Ed è proprio questa la specificità della dimensione simbolica della danza, approfondita, in questo capitolo, grazie alle riflessioni di Susanne Langer (paragrafi 2 e 3).

Quelle stesse "qualità" che ci appaiono sintomi diventano potenziali simboli: sono proprio alcune qualità "estraibili" dal corpo che si muove a costituire quel codice, per cui possiamo parlare di forma. Il fatto è che queste qualità, che sono del movimento, sono rigiocate, nella danza, di nuovo in un movimento effettivo, concreto, e non "tradotte" per esempio in parole, scultura, pittura. Questo movimento concreto – il gesto - sembra un sintomo (e non può cessare di esserlo del tutto) ma è allo stesso tempo usato anche come simbolo. È una dimensione simbolica che rimane ancora molto "attaccata" alla dimensione autoespressiva, è una figura che non si distacca molto dallo sfondo, è l'inizio di quella separazione che crea spazio per l'immagine, la cultura, la tecnica.

Se un movimento rivela sempre qualcosa di chi lo compie attraverso il "come" lo compie, è proprio questo stesso "come" a permettere la *mimesis*, il sentimento immaginato, la possibilità, per

esempio, per chi danza di “mostrare” la morte del cigno senza essere in fin di vita. È proprio questo passaggio che colloca il gesto in quello spazio potenziale in cui il gioco tra unione e separazione, tra identità e differenza si apre alla possibilità dell’immaginazione, del simbolo, della dimensione culturale stessa. E questo avviene “per la prima volta” ontogeneticamente e filogeneticamente in modo cinestetico, nella fase transizionale per l’infante, nella fase “primitiva” per l’umanità, come la stessa Langer molto efficacemente spiega.

Il momento di passaggio da una danza comunitaria ad una performativa segna anche la separazione dello sguardo dal resto del sentire e viene colto, in modo embrionale, da Langer, già nella fase della "magia", cioè quando nelle danze rituali si separa l'attività di danzare dai suoi "effetti", quando la danza non è più solo puramente estatica, di comunione della comunità con la natura/Grande Madre, ma si concepisce una sorta di nesso di causalità, una separazione tra mezzi e fini, che, anche se molto diverso da quello della scienza moderna, introduce comunque un principio di causa-effetto e di temporalità lineare, un prima e un dopo.

La dimensione simbolica non è dunque solo presente nella danza, e già questo sarebbe una conquista rispetto alle diffuse teorie che vedono la danza solo come autoespressione, ma nasce in essa e con essa. La riflessione sulla danza nelle civiltà orali ci mostra che la dimensione simbolica da essa inaugurata è il modo in cui l'umanità si orientava nel suo passaggio da un mondo "magico", come lo definisce Warburg, ad uno "logico", in un processo di progressivo allontanamento dalla fisicità del simbolo, verso l'astrazione e la separazione, la tragica rottura con la natura che l'essere umano ha operato nella modernità (paragrafo 4).

Se riflettiamo sul passaggio dalla danza danzata dalla comunità intera a quella danzata da pochi e vista da altri, emergono almeno due questioni: quella della progressiva separazione tra la dimensione cinestetica e quella visiva, che condurrà poi alla prepotenza dello sguardo centrale, alla postura del controllo e del potere e quella, strettamente collegata, dell'incapacità di questo stesso sguardo solo visivo e centrale di vedere/sentire la dimensione temporale della danza, visto che, dopo un lungo processo, la danza è diventata un'arte rivolta prevalentemente alla vista.

Se, invece di fermarci alla considerazione della dimensione visivo/spaziale, consideriamo la danza da un punto di vista anche temporale ed energetico, il movimento viene apprezzato nei suoi aspetti dinamici o "qualitativi", la cui individuazione e definizione, sulla base di un filo rosso che lega Laban, Langer, Stern, è svolta nel paragrafo 5, grazie alle riflessioni di Sheets-Johnstone.

3.1 Movimento, memoria, immagine

Lo stretto legame tra il movimento, accompagnato da un'attenzione al vissuto corporeo, e le immagini interne, non solo visive, ma amodali o transmodali, è emerso dai diversi esempi presi in esame e dalle riflessioni condotte.

Questo legame può essere letto a tre livelli, distinguibili solo per comodità espositiva.

Ad un primo livello vediamo come l'uso di immagini, simboli, analogie o metafore come stimolo per la creazione ed esecuzione di movimenti danzati, ampiamente diffuso nelle pratiche di danza in ogni epoca, favorisca l'entrata in una dimensione altra, in cui l'attenzione è rivolta al corpo, tale che la corporeità divenga estatica, nel senso definito nei due capitoli precedenti. Ad un secondo livello, il correlato di quanto appena detto, che però può essere meno facilmente comprensibile a chi non abbia esperienza di pratiche di "ascolto" corporeo, è il sorgere di immagini interne quando si pratica il movimento consapevole. E, infine, il terzo livello è il fatto che questa capacità di generare immagini/simboli "passi", in qualche modo, da chi danza a chi assiste alla danza, e come ciò sia confermato dagli esempi già riportati, dall'esperienza di ogni spettatore attento di danza e, per chi proprio non si fida della propria e altrui capacità mimetica, da studi specifici delle neuroscienze su spettatori di danza, citati nel capitolo primo.³³⁴

Comincio con un esempio, che riprendo da Stern, che riguarda il noto coreografo Jerome Robbins: "Ad una danzatrice viene detto di girare la testa rapidamente di lato, di novanta gradi. Lei esegue, e l'effetto è buono, ma non è esattamente ciò che intendeva Robbins, che le dice: "Fallo come se ti prendessero a schiaffi, di scatto". L'effetto risultante è completamente diverso".³³⁵

Anche Steve Paxton, come si è visto nel capitolo primo, usava suggerire immagini ai danzatori. Anzi, era così convinto che l'immaginazione fosse strettamente legata al movimento, che fece della connessione immagine-movimento il centro del *training* dei suoi danzatori. Ciò non sorprende se ricordiamo quale fu una delle esperienze più significative per la definizione del suo metodo, che lo condusse al riconoscimento dell'estrema responsività del corpo alle immagini. Paxton propose ai praticanti di immaginare (ma non fare), stando in piedi, una camminata lenta e consapevole e così descrive l'effetto che tale immagine induceva nei corpi dei danzatori: "Eravamo arrivati insieme in un luogo invisibile (ma reale)".³³⁶ Faccio notare, di passaggio, come le parole di

³³⁴ Vedi Cap. 1, par. 4.

³³⁵ Stern, D. N., "Le forme vitali. L'esperienza dinamica in psicologia, nell'arte, in psicoterapia e nello sviluppo", cit., p. 74.

³³⁶ Vedi Cap.1 p. 38.

Paxton, “un luogo invisibile ma reale”, siano un chiaro indizio dell’accesso ad una dimensione transizionale.

Per il coreografo, era come se i movimenti si “attaccassero” alle immagini: micromovimenti effettivi, cambiamenti del tono muscolare, piccole oscillazioni, nel caso in cui l’esercizio immaginativo si esegua con la consegna di “non fare”, oppure veri e propri movimenti quando l’immagine era suggerita senza il vincolo dello stare fermi. Così avviene, per esempio, con l’immagine della nostra testa riempita di gas leggero, che quasi sicuramente ci porta ad allungare il collo e raddrizzare la nostra postura. Oppure con quella del nostro corpo attraversato dall’acqua, che probabilmente induce una “qualità” di movimento più fluida.³³⁷ Nella fase più matura, Paxton concepì un’evoluzione del suo metodo, *Material for the Spine*, in cui l’indicazione metodologica principale era di far partire l’impulso del movimento dalla visualizzazione dello scheletro e non dall’attivazione volontaria dei muscoli.³³⁸

La danza classica indiana, abbiamo visto nel capitolo secondo, fa proprie le tecniche immaginative dello yoga, proprio per permettere l’accesso del danzatore al corpo sottile, e a volte si serve di “sostegni”, immagini visive (per esempio *mandala*), suoni (*mantra*), gesti (*nyasa*) che, se animati da un corpo che ha appreso l’attenzione, possono divenire le divinità, le energie, le qualità che esse rappresentano. I sostegni, siano essi suoni, immagini, gesti, movimenti, sono omologabili tra loro: il corpo partecipa delle vibrazioni, è sonoro, cromatico, cinetico.³³⁹

In altre parole, lo stimolo immaginativo che porta una corporeità attenta in uno spazio e in un tempo altri può provenire da qualunque dei cinque canali sensoriali, oppure da uno degli altri sensi non convenzionali, ma l’immagine interna che ci muove non è modale e la risposta globale del corpo nemmeno.

Se la risposta del corpo non è casuale o non è costruita razionalmente/volontariamente su come pensiamo debba essere un movimento che si adegua a quell’immagine, il movimento che risponde allo stimolo ne conserva l’essenza, le qualità dinamiche transmodali, le somiglianze immateriali. La “giustezza del gesto” sta in questo legame, che passa per l’immaginazione.

Gli esempi potrebbero continuare, ma credo sia ormai chiara la capacità di risposta globale e coerente del corpo agli stimoli provenienti da vari canali.

Un po’ meno intuitivo, perché non è una pratica diffusa, è comprendere come dal movimento compiuto focalizzandosi sul momento presente e riconfigurando la propria percezione

³³⁷ Per la definizione di "qualità" del movimento, vedi cap. 2, p. 5.

³³⁸ Vedi Cap. 1 p. 39.

³³⁹ Vedi Cap. 2 p. 16.

in base ai continui *feedbacks* cinestesici provenienti da sé e dallo spazio circostante, sorgano continuamente immagini interne, amodali, che guidano il movimento stesso, perché chi danza in questo modo si muove in uno spazio trasfigurato.

Platone ce ne descrive bene la sequenza: in un circuito di movimenti simile ad una ruota che gira senza sosta, l'esposizione mimetica al movimento ritmico degli esseri umani sin dall'infanzia, educa il plesso psicosomatico alla "virtù" del ritmo e del movimento ordinato; l'anima e il corpo così allenati rispondono agli stimoli esterni con movimenti e figure (*schémata*) propri.³⁴⁰

"C'è danza" esattamente in questo momento: quando il plesso psicosomatico risponde con schemi, immagini interne, forme dinamiche vitali, gesti, che sono "mimodrammi" del ritmo del cosmo, della città e dell'anima, che costituiscono quella dimensione intermedia tra il sensibile e l'intellegibile che permette poi il passaggio ad attività più astratte come la musica propriamente detta e la filosofia.³⁴¹

Sono da sottolineare, qui, due aspetti. Il primo è l'importanza della preparazione del corpo e dell'anima all'ascolto delle vibrazioni e dei ritmi interni ed esterni, da curare ed educare, secondo Platone, dalla nascita fino alla vecchiaia. Questo ci riporta ai concetti di memoria del corpo e di tecnica del corpo e getta luce sulla dimensione profondamente pedagogica della danza, sia in generale, sia come propedeutica alla filosofia.

Il secondo è la particolare natura dialettica di questo processo, che in una continua oscillazione tra dentro (le tre parti dell'anima e il corpo) e fuori (città/cosmo/dei), come "una ruota che gira senza sosta", coglie e rigioca somiglianze che via via ci portano dall'essere cullati alla ginnastica, alla danza, alla musica e, infine, alla filosofia, che è autentica solo se mantiene il legame con l'energia vitale, *eros*, che è attribuita da Platone alla parte appetitiva dell'anima.

Anche nella danza classica indiana, la lunga e difficile preparazione dei danzatori, che comprende sia la consapevolezza corporea, sia le tecniche immaginative, permette loro di aprire uno spazio sacro, che in questo caso, e sempre per la danza, significa entrare nella corporeità estatica, nel corpo sottile, in uno spazio e in un tempo altri da quelli quotidiani, in cui i confini egoici sono depotenziati e in cui il dentro e il fuori entrano in un gioco di transizionalità.³⁴²

Chi danza, in generale, "vede" la sua danza con il senso corporeo-cinestetico, con lo schema corporeo, il *thinking body*, "vede" il mondo in cui il suo corpo danza e la grammatica del suo corpo e di quel mondo è quella della cinestesia, delle forme dinamiche vitali, dell'essenza della dinamica

³⁴⁰ Ho descritto in modo più dettagliato questo processo nel Cap. 2, par. 3, a cui rimando.

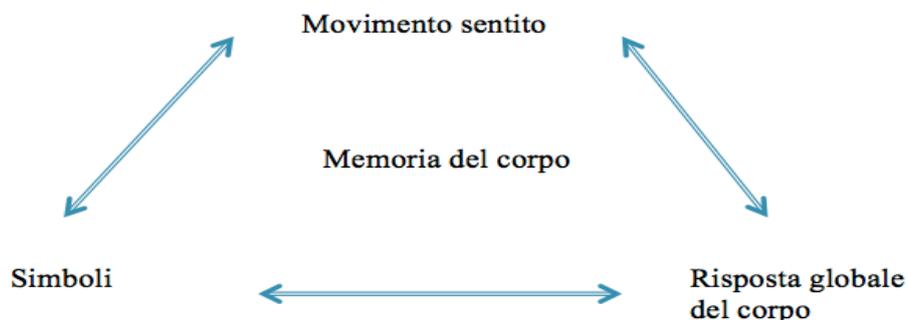
³⁴¹ Vedi Cap.1, p.105.

³⁴² Vedi Cap. 2, par. 2.

cosmica. Chi danza manifesta, con il libero gioco dei suoi movimenti, tutta una varietà di raffigurazioni, immagini interne, simboli.

Condizione necessaria, ma non sufficiente, affinché ciò si verifichi è che ci deve essere stato un apprendimento, una memoria del corpo. La memoria stessa è queste forme dinamiche temporali, le forze, le connessioni, che si riconfigurano mentre il movimento sentito le riattiva. Perché il corpo ricorda mentre si muove e riconfigura continuamente.

In questo processo, sulla base di un corpo della memoria, si attiva una dinamica circolare, leggibile nei due sensi, che possiamo così descrivere: movimento sentito - risposta globale del corpo - simboli (o immagini)



L'immagine sorge perché il corpo che si muove ricorda: ciò che viene fuori con il movimento è una riconfigurazione del campo di memoria del corpo, in particolare una riconfigurazione degli elementi dinamici già configurati. Questo permette il sorgere dell'immagine interna.

È necessaria la memoria del corpo per muoversi, per compiere qualsiasi movimento, anche il più semplice, come abbiamo visto nel primo capitolo. Tuttavia, e questo è uno degli aspetti paradossali, la memoria del corpo prende forma proprio nel movimento, le immagini "si caricano di tempo"³⁴³ e la memoria stessa è così resa possibile.

Basta poco (ma come è difficile nelle nostre vite di oggi quel poco) per permettere al corpo di evocare sensazioni, immagini, suoni, odori, voci: sospendere l'azione quotidiana ed "ascoltare" il nostro corpo, che respira, che compie piccolissimi movimenti.

Questo tipo di presenza è legato al tipo di attenzione: sembrerebbe che al solo rivolgere l'attenzione o l'ascolto ad una parte del corpo, o al corpo intero (per chi ci riesce, dopo un lungo

³⁴³ Agamben, G. "Ninfe", Bollati Boringhieri, Torino, 2007, p. 11.

allenamento), accada qualcosa, un cambiamento dello stato di coscienza, che evoca e, allo stesso tempo riconfigura, l'archivio somatico-sensibile.

La disciplina e la pratica dell'attenzione e dell'ascolto cinestetico aprono la strada della presenza, delle immagini interne, dell'integrazione tra sentire e pensare, tra dentro e fuori, tra io e mondo.

È come se l'ascolto del corpo e del respiro risvegliasse le energie dormienti in noi, e, proprio come avviene quando i fisici, osservando l'elettrone, ne modificano/determinano la posizione,³⁴⁴ nel momento stesso in cui focalizziamo la nostra attenzione sul corpo, qualcosa cambia, le forze si allineano in maniera diversa. Questo tipo di attenzione non è dunque di tipo "oggettivo", qualsiasi cosa ciò possa significare, ma è essa stessa parte del gioco.

Nel descrivere la danza di improvvisazione strutturata "Variazioni Goldberg" di Virgilio Sieni, Rossella Mazzaglia usa il termine "affioramento", proprio per indicare questa simultaneità di evocazione e riconfigurazione della memoria del corpo in immagini:

Nel momento, invece, della danza pura, un'archeologia di immagini è suggerita nel corso dell'improvvisazione. [...] L'azione scenica incarna i fantasmi che attraversano la memoria fisica e affettiva di Sieni, ripetutamente mascherati, svestiti e svelati [...]. *Variazioni Goldberg* disegna, in tal senso, un ritratto della concezione del gesto di Sieni, trasfigurandolo in "personaggi" che non prendono forma da uno scavo introspettivo, ma che si delineano per *affioramento*. [...]

È come se dentro al corpo avvenisse una stratificazione di conoscenze che rende il *corpo denso* e che consente alla danza di dipanarsi secondo un processo di perdita e di rinnovamento: con una metafora, amata e più volte ricordata da Sieni, danzando si entra in un bosco di cui bisogna scovare man mano i sentieri³⁴⁵

Ecco di nuovo il bosco in cui si entra, con un *corpo denso*, quando si danza. Questo accesso al corpo come campo di memoria e di immagini è comune a diverse discipline, ma nella danza, si potrebbe dire, è anche il modo in cui questo grande archivio cinestetico è rigiocato cinestheticamente e non tradotto in altri "codici".

³⁴⁴ Sul rapporto tra fisica quantistica e esperienza della danza vedi Plevin, M., "Particelle in movimento-cambiamenti di stato. Movimento autentico e fisica quantistica", in AA., VV., "Danzamovimentoterapia. Modelli e pratiche nell'esperienza italiana", Edizioni Magi, Roma, 2004.

³⁴⁵ Mazzaglia, R., "Virgilio Sieni. Archeologia di un pensiero coreografico", Editoria & Spettacolo, Spoleto, 2015, p. 222.

3.2 I “poteri” del corpo che danza.

Approfondiamo questo aspetto, in termini più filosofici, e quindi anche più astratti, prendendo spunto dalle riflessioni di Susanne Langer,³⁴⁶ che, caso raro tra i filosofi fino a qualche decennio fa, conosceva bene sia la storia della danza, sia la danza a lei contemporanea, la *Modern dance*, in particolare quella fiorita in Germania e che ha i suoi rappresentanti più noti in Mary Wigman e Rudolf von Laban.³⁴⁷

In “Sentimento e forma”,³⁴⁸ dopo aver confutato alcune delle teorie diffuse sulla natura della danza, che la vedono “musica visibile” (Dalcroze, Fokine, Massine, Sakharoff),³⁴⁹ “gioco di forme” (Noverre)³⁵⁰ o “dramma senza parole”,³⁵¹ riconducendola ad altre arti, si pone due questioni fondamentali: cercare di definire che cos’è la danza e chiarire il “perché la danza tocchi spesso il culmine del suo sviluppo negli stadi primitivi di una cultura, quando le altre arti balenano appena al suo orizzonte etnico”.³⁵²

La prima articola l'argomento generale del testo in esame, in cui la filosofa tematizza la relazione tra il “sentimento”, inteso come sentire in generale, e la sua espressione simbolica in una “forma”. È importante, ai fini di questa ricerca, specificare l’uso che Langer fa del termine “sentimento”: “La parola sentimento deve essere presa qui nel suo senso più largo, intendendosi con essa qualunque cosa possa essere sentita: dalla sensazione fisica, piacere o dolore, eccitazioni o quiete, fino alle emozioni più complesse, alle tensioni intellettuali o alle tendenze sentimentali permanenti della vita cosciente”.³⁵³

³⁴⁶ Per una ricostruzione sintetica del pensiero di Susanne Katherina Langer (nata Knauth), nata nel 1895 a New York in una famiglia di origini tedesche e morta nel Connecticut nel 1985, e per una bibliografia aggiornata anche in italiano vedi la *Presentazione* e l'*Appendice biobibliografica* di Giovanni Matteucci alla nuova edizione italiana di Susan K. Langer, *Problemi dell'Arte*, a cura di Giovanni Matteucci, Aesthetica, Palermo 2013, rispettivamente pp. 7-26 e pp. 151-57. Per il dibattito sul concetto di simbolo proposto dalla filosofa vedi Demartis, L., *L'estetica simbolica di Susanne Katherina Langer*, Aesthetica Preprint, Centro Internazionale Studi di Estetica, Palermo, 2004 e Svorova, D., *Estetica e antropologia in Susanne K. Langer. Una lettura di Mind: An Essay on Human Feeling*, Aesthetica Preprint, Centro Internazionale Studi Estetica, Palermo 2013.

³⁴⁷ Langer cita spesso, oltre a Laban e Wigman, anche Isadora Duncan e i *Ballets Russes*. Vedi Susanne K. Langer, *Sentimento e forma*, Feltrinelli, Milano 1965 (I ed. *Feeling and Form. A Theory of Art*, Charles Scribners's Sons, New York 1953), pp. 190-200.

³⁴⁸ Langer, S.K., “Sentimento e forma”, cit. I capitoli dedicati alla danza sono l’undicesimo, *I poteri virtuali*, pp. 190-200 e il dodicesimo, *Il cerchio magico*, pp. 201-230.

³⁴⁹ Langer, S.K., “Sentimento e forma”, cit. p. 191.

³⁵⁰ Langer, S.K., “Sentimento e forma”, cit. p. 192. Noverre vede la danza come sequenza di quadri mobili.

³⁵¹ *Ibidem*.

³⁵² Langer, S.K., “Sentimento e forma”, cit. p. 11.

³⁵³ Langer, S.K., “Sentimento e forma”, cit. p. 9.

Langer riprende da Cassirer l'idea che l'essere umano è un animale simbolico, e che tutta la cultura è produzione di simboli (miti, arte, storia, politica, scienza).³⁵⁴ La realtà simbolica è, per Langer, la realtà vera: la sua verità dipende dal fatto che la coscienza dell'essere umano in se stessa altro non è che questa stessa attività che forma i simboli.³⁵⁵ La funzione simbolica, cioè la creazione di simboli, è una capacità esclusiva e specifica della coscienza umana, che consiste nella trasformazione di un contenuto individuale sensibile in modo tale da poter rappresentare qualcosa di universalmente valido, pur permanendo sensibile.³⁵⁶ Una precisazione è necessaria anche sull'uso del concetto di "simbolo".³⁵⁷ Esso, infatti, in questo ambito, non è da intendere "in senso ordinario", in cui "il fattore della significanza è discriminato logicamente", ma come "forma espressiva", in cui il fattore della significanza è sentito come qualità, piuttosto che riconosciuto come funzione".³⁵⁸

In "Filosofia in una nuova chiave", la filosofa aveva sostenuto la tesi che, accanto al simbolismo discorsivo, quello tipico del linguaggio, vi è quello presentazionale, tipico dell'arte, del mito, del sogno, che ne rappresenta la condizione di possibilità. I simboli di questo tipo, che costituiscono la forma più originaria di relazionarsi con il mondo, esprimono il sentimento vitale, il

³⁵⁴ La concezione dell'essere umano come "animale simbolico" è al centro dell'opera in tre volumi di Ernst Cassirer, *Philosophie der Symbolischen Formen*, B. Cassirer, Berlin 1923-29 (trad. it. a cura di Eraldo Arnaud, *Filosofia delle forme Simboliche*, La Nuova Italia, Firenze 1961-65). Le prime riflessioni di Cassirer sulle forme simboliche risalgono al periodo in cui ebbe accesso alla Biblioteca di Scienze Culturali fondata ad Amburgo da Aby Warburg, che aveva raccolto materiale di vario tipo, soprattutto iconografico, sulle forme culturali e artistiche primitive, i miti, i riti e la magia, per studiarne la "sopravvivenza" (*Nachleben*), come forme archetipiche di *pathos*, nelle epoche successive. Le prime opere su questi temi furono pubblicate da Cassirer sotto forma di studi e conferenze della Biblioteca Warburg negli anni 1922-25. Sui rapporti tra Warburg e Cassirer si veda Cieri Via, C., *Introduzione a Aby Warburg*, Laterza, Roma 2011 e la Postfazione di Ulrich Raulff a Warburg, A., *Il rituale del serpente*, Adelphi, Milano, 1998, pp.71-112.

³⁵⁵ Langer, S.K., "Sentimento e forma", cit. p. 211. La storia del dialogo intellettuale tra Langer e Cassirer è ricostruita in Randazzo, I., *Cassirer e Langer: a proposito di "Linguaggio e mito"*, in «Studi di estetica», anno XLVIII, IV serie, n. 1/2020. I punti in comune e le differenze tra Langer e Cassirer sono un argomento così vasto che dovrebbe essere oggetto di una trattazione a parte. Un aspetto che mi sembra interessante per i temi qui trattati è il maggior rilievo dato da Langer alla dimensione corporea della conoscenza e alla capacità di astrazione attribuita alla percezione, mentre per Cassirer la capacità di astrazione è propria del pensiero strutturato in linguaggio e concetti. A questo proposito si veda Cassirer, E., *Filosofia delle forme Simboliche*, cit., vol. I, p. 297.

³⁵⁶ È questo un tema che la filosofa aveva sviluppato in *Filosofia in una nuova chiave* e riprende in *Sentimento e forma*. Si veda Langer, S. K., *Filosofia in una nuova chiave*, trad. it. di G. Pettenati, Armando, Roma 1972 (I ed. *Philosophy in a New Key: A Study in the Symbolism of Reason, Rite, and Art*, Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts 1969).

³⁵⁷ Per la ricostruzione del pensiero di Langer in relazione al dibattito filosofico a lei contemporaneo, in particolare sulle diverse influenze nella formazione del concetto langeriano di simbolo e sulla distinzione tra simbolo discorsivo e presentazionale (o presentativo), si veda Moro, N., *Il cerchio labirintico dell'intelligibile. Sentimento e forma nella teoria del simbolo in Susanne K. Langer*, in «ACME – Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università degli Studi di Milano», Volume LX, Fascicolo I, Gennaio-Aprile 2007, online: www.ledonline.it/acme/, (u.v. 20/07/20). Si veda anche *infra*, nota 25.

³⁵⁸ Langer, S.K., "Sentimento e forma", cit. p. 49.

pulsare della vita stessa e non sono organizzati in modo logico-analitico, ma assomigliano più ad una *Gestalt*, le cui parti sono connesse non per semplice giustapposizione o accostamento, ma come elementi legati da un rapporto intrinseco e significativo, da una relazione tale che la percezione della totalità è primaria rispetto a quella delle parti.³⁵⁹ Questo tipo di “significanza” è tipico dell’arte e non del linguaggio ordinario, infatti la significanza artistica reca in sé un «significato implicito», mentre il significato proprio del linguaggio è «sempre esplicabile, definibile e traducibile».³⁶⁰

Tutta l’arte è azione simbolica nel senso appena detto, ma l’autrice cerca il “principio specifico” di ogni arte. È utile fare un breve riferimento ad una delle teorie sulla specificità della danza prese in esame e confutate da Langer sia perché essa periodicamente ritorna, sia perché ci dà conto della costitutiva ambiguità/paradossalità della danza e della difficoltà della filosofia di inquadrarla in forme concettuali. Si tratta delle “teorie naturalistiche per cui la danza sarebbe un libero sfogo di energie superflue o di eccitazione emotiva”.³⁶¹ La tendenza, in altre parole, a pensare la danza come forma di espressione diretta dell’energia vitale o dei sentimenti di chi danza.

La filosofa nota la contraddizione di chi,³⁶² pur considerando l’arte una forma simbolica, quando parla della danza, tende a non considerarla tale: “Solo nella letteratura della danza la pretesa di una diretta autoespressione è pressoché unanime [...], ma, se tutte le arti sono forme simboliche, perché la danza non lo è?”³⁶³ Questa eccezione, se accettata, dovrebbe mettere in discussione l’intera teoria dell’arte come forma simbolica. Se la danza avesse solo valore autoespressivo non sarebbe arte, se chi danza esprimesse solo la propria condizione emotiva di quel momento, non avrebbe quel valore universale che le si riconosce.

³⁵⁹ Vedi Susanne K. Langer, *Filosofia in una nuova chiave*, cit., p. 125. Sui rapporti tra Langer e la Psicologia della *Gestalt*, disciplina fondata da Max Wertheimer (1880-1943), Wolfgang Köhler (1887-1967) e Kurt Koffka (1886-1941), si veda Lucia Demartis, *L’estetica simbolica di Susanne Katherina Langer*, cit., p. 15.

³⁶⁰ *Ibidem*

³⁶¹ Langer, S.K., “Sentimento e forma”, cit. p. 198. L’autrice qui si riferisce a Margaret H’Doubler, (autrice di *Dance: A Creative Art Experience*, The University of Wisconsin Press, Madison 1940), ma anche ad Isadora Duncan (di cui Langer cita passi da *My Life*, Horace Liverwright, New York 1927) e a Mary Wigman, quando parlano della loro arte.

³⁶² Langer, S.K., “Sentimento e forma”, cit. p. 198.-199. L’autrice si riferisce alla critica teatrale Merle Armitage, a Curt Sachs, e a Rudolf von Laban. La critica di Langer si colloca probabilmente, anche se non dichiaratamente, nel dibattito sulla continuità o meno tra le danze animali e quelle umane, in particolare in relazione al testo di Darwin sull’espressione delle emozioni: Charles Darwin, *The expression of the emotions in man and animals*, John Murray, London 1872. Per una sintesi ed una bibliografia su come questo testo abbia influito sul dibattito relativo all’espressione delle emozioni si veda Scarantino, A., de Sousa, R., in *The Stanford Encyclopedia of Philosophy*, Winter 2018 Edition, Edward N. Zalta (ed.), online: <https://plato.stanford.edu/archives/win2018/entries/emotion/>, (u.v. 20/07/2020), *ad vocem Emotion*.

³⁶³ Langer, S.K., “Sentimento e forma”, cit. p. 198.

Questa difficoltà nell'inquadrare la danza in una teoria che la comprenda insieme alle altre arti e, allo stesso tempo, l'impossibilità di escluderla dal novero delle arti, ci dà un ulteriore indizio sullo statuto "speciale" della danza e anche sulla seconda questione trattata da Langer, che sarà approfondita nel prossimo paragrafo.

Tuttavia anche chi in linea teorica sostiene questo principio di autoespressività della danza in generale poi lo smentisce quando parla di una particolare danza. A testimonianza di una difficoltà teorica, ma non pratica, Langer nota che tra gli esperti veramente grandi, coreografi danzatori, critici,

nessuno, per quanto ne so, ha mai sostenuto che la rappresentazione che la Pavlova faceva della vita lentamente declinante ne "La morte del cigno" riuscisse meglio quando ella si sentiva veramente debole e ammalata, e nessuno ha proposto mai di mettere Mary Wigman nello stato d'animo adatto per le sue tragiche "Danze serali" dandole una notizia terribile pochi minuti prima che entrasse in palcoscenico. Un buon direttore di balletto, se vuole che una ballerina esprima abbattimento le dirà: "Prova a pensare che il tuo ragazzo proprio ora sia fuggito con la tua migliore amica!" ma non le dirà con aria seria: "Il tuo ragazzo mi ha detto di salutarti, non tornerà mai più."³⁶⁴

Così come avviene per le altre arti, è "il sentimento immaginato che governa la danza, non le reali condizioni emotive".³⁶⁵ Distinguere tra sentimento effettivo e sentimento immaginato non è sempre facile, in generale, e massimamente quando si tratta di movimento del corpo.³⁶⁶

A volte, sostiene Langer, è la natura stessa del sentimento o dell'emozione immaginati e non realmente sentiti che può suonare strana ai più. Tuttavia gli affetti immaginati esistono e la filosofa li esemplifica così: "quelli che immaginiamo come nostri, quelli che attribuiamo a persone reali sul palcoscenico nel dramma o nella danza; quelli che vengono attribuiti ai personaggi fittizi della letteratura o sembrano raffigurati in un quadro o in una scultura".³⁶⁷

E dunque bisogna individuare cosa e come immaginiamo/creiamo attraverso la danza, quale sia la sua "illusione primaria", cioè quel "qualcosa di creato, e creato a prima vista: in questo caso con il primo movimento eseguito o soltanto accennato".³⁶⁸

In altre parole, il movimento, sin dall'inizio della danza, subisce una trasformazione, da azione o semplice movimento diventa gesto: "Ogni movimento di danza è gesto",³⁶⁹ dice Langer,

³⁶⁴ Langer, S.K., "Sentimento e forma", cit. p. 199.

³⁶⁵ Langer, S.K., "Sentimento e forma", cit. p. 199.

³⁶⁶ Langer, S.K., "Sentimento e forma", cit. p. 202.

³⁶⁷ Langer, S.K., "Sentimento e forma", cit. p. 203.

³⁶⁸ Langer, S.K., "Sentimento e forma", cit. p. 195.

³⁶⁹ Langer, S.K., "Sentimento e forma", cit. p. 196.

notando che quest'affermazione mette d'accordo quasi tutti quelli che sostengono le più diverse teorie sulla danza. Il carattere gestuale della danza è dunque riconosciuto dalla maggior parte dei danzatori e coreografi, e Langer, cercando di individuare cosa si intenda per gesto nella danza, lo definisce così: il gesto è "l'astrazione fondamentale in forza della quale viene creata e organizzata l'illusione della danza".³⁷⁰ Detto in altri termini, il rapporto tra sentire e dare forma nella danza si dà nel gesto, che è qualcosa che crea immagini ("creato", "illusorio") e allo stesso tempo organizza il sentire. L'illusione primaria è qualcosa che la danza fa apparire, qualcosa che prima non c'era, ma che è allo stesso tempo sensibile. È, in altre parole, la dimensione simbolico/immaginativa della danza. Ogni gesto è movimento vitale ed è sentito come esperienza cinestetica da chi lo compie e allo stesso tempo appare come movimento visibile a se stessi e agli altri. Si tratta qui della natura ambigua del gesto danzato, espressione vitale e potenziale simbolo, che lo colloca nello spazio transizionale della nascita della dimensione culturale.

Nella vita quotidiana ogni nostro movimento, volontario o involontario, funziona come segnale o *sintomo* dei nostri desideri, intenzioni, aspettative, sentimenti, cioè esso è sempre autoespressivo, un po' come accade nel parlare, quando il tono della voce rivela, di proposito o no, qualcosa che va oltre il contenuto strettamente linguistico. La prevalenza dell'autoespressività della nostra gesticolazione quotidiana conduce i molti di cui si è parlato sopra a considerare anche la danza, che usa lo stesso "codice" - il gesto - come astrazione primaria, prevalentemente autoespressiva. Per questo motivo è comprensibile, per Langer, che si scambi la danza per movimento direttamente espressivo del sentire di chi danza, mentre invece è un gesto che *sembra* scaturire dal sentire effettivo.³⁷¹

Un gesto, infatti, rivela il sentire di chi lo compie grazie alla sua *forma*: "è libero e ampio, o nervoso e rigido, veloce o lento, e così via, secondo la condizione psicologica della persona che lo compie".³⁷²

Se consideriamo gli aggettivi che Langer usa per descrivere la forma del gesto – libero, ampio, nervoso, rigido, veloce, lento – possiamo facilmente trovare analogie con alcune caratteristiche del movimento analizzate da Rudolf von Laban,³⁷³ e con quegli stessi aspetti dell'esperienza dinamica a cui Daniel N. Stern si riferisce per delineare le sue "forme vitali".³⁷⁴

³⁷⁰ *Ibidem*.

³⁷¹ Langer, S.K., "Sentimento e forma", cit. p. 205.

³⁷² *Ibidem*.

³⁷³ Langer non afferma esplicitamente di essersi ispirata a Laban per l'elaborazione di queste qualità del gesto. Tuttavia, proprio nelle pagine precedenti a quelle che trattano di questi aspetti (pp. 199-205), Laban è citato spesso. Questi aspetti sono stati analizzati nel paragrafo 5 del Capitolo 2 di questa tesi, a cui rimando.

Ritengo che si possa rintracciare una linea di continuità tra Laban, Langer e Stern proprio su quegli aspetti che caratterizzano ogni “forma del sentire” in maniera trasversale, cioè che sono indipendenti da quale sia il senso da cui proviene lo stimolo.³⁷⁵

Quelle stesse “qualità” che ci appaiono sintomi diventano potenziali simboli: sono proprio alcune qualità “estraibili” dal corpo che si muove a costituire quel codice, per cui possiamo parlare di forma.

Questo passaggio è importantissimo, per cui, anche a rischio di ripetere, vale la pena sottolinearlo. Abbiamo visto nel capitolo precedente che il sentimento di vitalità, a cui fa riferimento Langer, si esprime nel movimento in forma amodale attraverso certe “qualità” o “forme vitali” che rappresentano il vissuto di una forza in movimento, “variazioni dinamiche o schemi di cambiamento dentro di noi”,³⁷⁶ legate al sentire di essere vivi. Essi non sono né sensazioni, né emozioni, né azioni, ma sono “forme del sentire”,³⁷⁷ che esprimono il *modo* in cui ciò che sentiamo viene esperito e si riflettono nella *qualità* di ogni nostro movimento. Queste forme del sentire, aspecifiche, sottostanti a qualsiasi altro sentire, percepire, immaginare, pensare, agire, costituiscono una *Gestalt* che alcuni autori hanno descritto mettendo in evidenza alcuni aspetti piuttosto che altri, ma hanno un nucleo comune: ogni movimento ha un profilo temporale, si svolge in uno spazio ed è accompagnato dalla percezione di una o più “forze” o “energie” “sottostanti” o “interne” ad esso e

Ricordo solo che Laban individua quattro fattori di osservazione: *Effort*, Forma, Corpo, Spazio. Gli *efforts* sono a loro volta quattro: flusso, peso, tempo e spazio ed esprimono il modo in cui un essere umano investe la propria energia cinetica; in generale ciascuno di questi *efforts* varia in un *continuum* tra due atteggiamenti opposti: quello di resistenza e quello di resa nei confronti dei fattori di movimento. Esempi delle diverse “qualità” di movimento sono: fluttuare, scivolare, colpire, frustare, premere, torcere, picchiare, scrollare. L’elenco completo è alle pp. 73-74 di Laban, R., “L’arte del movimento”, cit.

³⁷⁴ Come si è detto nel Capitolo 2, par. 5, è lo stesso Stern a riconoscere il debito nei confronti di Susanne Langer per il concetto di “forme del sentire”. Ricordo alcune espressioni usate da Stern per descrivere un movimento o uno stato ci possono far capire di quali aspetti stiamo parlando: “strisciante, energico, al culmine, affrettato, in espansione, rilassato, contratto, teso, trascinato, fermo, crescente, prorompente, in dissolvenza, forte, pulsante, tirato, languido, faticoso, lieve, oscillante, lentamente, accelerato, decrescente, fuggevole, debole, esitante, spinto, fluttuante, agevole, titubante, rigido, saltellante”, Stern, D. N., “Le forme vitali. L’esperienza dinamica in psicologia, nell’arte, in psicoterapia e nello sviluppo”, cit., p. 9. Per una descrizione più dettagliata vedi Capitolo 2, par. 5.

³⁷⁵ Non mi risulta che la linea di continuità tra questi tre autori, provenienti da discipline diverse, su questo tema, sia stata esplicitamente tematizzata da altri.

³⁷⁶ Stern, D. N., “Le forme vitali. L’esperienza dinamica in psicologia, nell’arte, in psicoterapia e nello sviluppo”, Raffaello Cortina, Milano, 2011, p. 35.

³⁷⁷ Espressione che Stern riprende da Susanne Langer, di cui si parlerà nelle pagine seguenti. Stern, D. N., “Le forme vitali. L’esperienza dinamica in psicologia, nell’arte, in psicoterapia e nello sviluppo”, cit., p. 32.

sembra puntare ad una direzione, avere un'intenzionalità.³⁷⁸ Questi aspetti sono allo stesso tempo il “vissuto” del movimento e la sua “forma”. Sono legati sia alla forma sia al contenuto.

Il fatto è che queste qualità, che sono del movimento, sono rigiocate, nella danza, di nuovo in un movimento effettivo, concreto, e non “tradotte”, per esempio, in parole, segni grafici, colori, volumi. Questo movimento concreto – il gesto - sembra un sintomo (e non può cessare di esserlo del tutto) ma è allo stesso tempo usato anche come simbolo. È una dimensione simbolica che rimane ancora molto “attaccata” alla dimensione autoespressiva, è una figura che non si distacca molto dallo sfondo, è l'inizio di quella separazione che crea spazio per l'immagine, la cultura, la tecnica.

Se un movimento rivela sempre qualcosa di chi lo compie attraverso il “come” lo compie, è proprio questo stesso “come” a permettere la *mimesis*, il sentimento immaginato, la possibilità, per esempio, per chi danza di “mostrare” la morte del cigno senza essere in fin di vita. È proprio questo passaggio che colloca il gesto in quello spazio potenziale in cui il gioco tra unione e separazione, tra identità e differenza si apre alla possibilità dell'immaginazione, del simbolo, della dimensione culturale stessa. E questo avviene “per la prima volta” ontogeneticamente e filogeneticamente in modo cinestetico, nella fase transizionale per l'infante, nella fase “primitiva” per l'umanità, come la stessa Langer, lo vedremo nel prossimo paragrafo, molto efficacemente spiega.

Dunque ogni movimento è autoespressivo, ma solo quando esso viene *immaginato*, cioè quando può essere eseguito indipendentemente dalla situazione particolare in cui è nato e dalle percezioni di chi lo compie, esso diventa un possibile gesto di danza. Non è più solo *sintomo*, ma potenzialmente *simbolo*: “Diventa allora una libera forma simbolica, che può essere usata per esprimere *idee* di emozione, di consapevolezza e premonizione, o può essere combinato con altri gesti virtuali o incorporato ad essi per esprimere altre tensioni fisiche e mentali”.³⁷⁹

La filosofa introduce dunque il concetto di “gesto virtuale” per identificare ogni movimento che è allo stesso tempo movimento vitale e simbolo, per distinguerlo dall'uso comune del termine gesto, che è piuttosto vago e indifferenziato e include anche la quotidiana gesticolazione, che è prevalentemente autoespressiva (sintomo), ma non simbolo.

Il paradosso della danza è che è proprio la natura della sua “illusione primaria” a richiedere un sentimento illusorio:

³⁷⁸ Stern, D. N., “Le forme vitali. L'esperienza dinamica in psicologia, nell'arte, in psicoterapia e nello sviluppo”, cit., p. 5.

³⁷⁹ *Ibidem*.

Il gesto reale scaturisce dal sentire (fisico e psicofisico); la parvenza del gesto, perciò, se esso è compiuto per mezzo del movimento effettivo, deve essere un movimento che sembra scaturire dal sentire. Ma il sentimento che è implicito in un siffatto “gesto” apparentemente spontaneo è esso stesso un elemento creato della danza – uno *Scheingefühl* – e può essere addirittura attribuito non al danzatore, ma a un qualche potere naturale o soprannaturale che si esprime per mezzo di esso. Si può immaginare che la volontà cosciente che sembra motivare o animare il danzatore risieda al di là della sua persona, che figura come puro ricettacolo o addirittura come concentrazione di esso (*Ballung von Tanzenergien*, nella terminologia di Laban).³⁸⁰

Per diventare simbolo, il gesto ha bisogno di essere immaginato: il materiale sensibile quotidiano, concreto, che colpisce l’immaginazione del danzatore diventa forma simbolica attraverso il movimento corporeo. “I gesti virtuali non sono segnali, bensì simboli di volontà. Il carattere spontaneamente gestuale dei movimenti della danza è illusorio e illusoria è la forza vitale che essi esprimono; i “poteri” (cioè i centri di forza vitale) nella danza sono entità create: create dalla parvenza del gesto”.³⁸¹

Il gesto virtuale crea o fa apparire una sfera simbolica di “poteri” che Susanne Langer chiama “forze di danza”, cioè un gioco di forze o energie “sentite”, diverse dalle forze naturali, ed è il gesto ritmato, controllato, formalmente concepito che genera l’illusione della “sfera dei poteri”.³⁸²

Per comprendere meglio cosa intenda con “sfera di poteri” leggiamo le parole che descrivono come questi poteri siano visti osservando una danza:

Nell’osservare una danza collettiva - per esempio un balletto ben riuscito dal punto di vista artistico – non si vedono *persone che corrono intorno*: si vede la danza che procede in questo o nell’altro senso, che qui si raccoglie e là si allarga, con fughe, pause, slanci e così via; e tutto il movimento sembra scaturire da poteri che sono al di là degli esecutori. In un *pas de deux* i due ballerini sembrano magnetizzarsi l’un l’altro; la relazione tra loro è più che una relazione spaziale, è una relazione di forze; ma le forze che essi esercitano e che sembrano essere forze fisiche come quelle che orientano l’ago della bussola verso il polo, dal punto di vista fisico in realtà non esistono affatto. Sono *forze di danza, poteri virtuali*.³⁸³

Questo tipo di potere non assomiglia quindi alle forze oggettive della fisica, misurabili quantitativamente), ma all’esperienza soggettiva della volizione e dell’azione libera.

Langer nota che, anche quando vengano professate concezioni sulla natura della danza molto diverse da quella da lei esposta, c’è sempre il riconoscimento, almeno implicito, di “forze

³⁸⁰ Langer, S.K., “Sentimento e forma”, cit. p. 205.

³⁸¹ Langer, S.K., “Sentimento e forma”, cit. p. 196/7.

³⁸² Langer, S.K., “Sentimento e forma”, cit. p. 206.

³⁸³ Langer, S.K., “Sentimento e forma”, cit. p. 196.

della danza create, di azioni impersonali, e specialmente del gesto controllato, formalmente concepito, che genera l'illusione di emozioni e di volontà in conflitto".³⁸⁴ Anche quegli autori che attribuiscono a singoli danzatori l'espressività della propria interiorità, quando poi descrivono la danza, "parlano di creazioni di tensioni, di manifestazione di forze, di creazione di gesti che connotano i sentimenti o addirittura pensieri".³⁸⁵

Se da una parte, dunque, si continua a descrivere, dal punto di vista dello spettatore, una danza come autoespressione del sentire del danzatore, dall'altra non si può far a meno, più o meno consapevolmente, di sentire, nel corpo che osserva un corpo o più corpi che danzano, un gioco di tensioni nello spazio, di energie, di forze, che vengono definite "forze di danza", "poli di energia", "tensioni virtuali", che sono e non sono attribuibili ai danzatori. Anzi, "il danzatore sembra dissolversi", come afferma Arthur Michel parlando di Mary Wigman, la quale, a detta dell'autore, quando danza, "riesce, nel senso proprio della danza, ad incarnare l'esistenza umana come tensione".³⁸⁶

In questa "sfera di poteri", dunque, il danzatore si trasfigura: non è più quell'essere umano concreto, la sua personalità scompare e subentra la "personalità creata".³⁸⁷ Allo stesso tempo, anche lo spazio si trasfigura, anzi, l'espressività del movimento sta precisamente nel suo inaugurare uno spazio, crearlo, in quella reciproca inerenza tra gesto e spazialità, tanto bene descritta da Merleau-Ponty.³⁸⁸

3.3 La danza "estrae" i simboli dal corpo

Per spiegare la natura dei "poteri" evocati dalla danza, la filosofa risale, genealogicamente, alle origini di ogni civiltà, ai tempi di quella che Cassirer definisce "coscienza mitica", in cui si nota un fiorire precoce della danza rispetto ad altre attività,³⁸⁹ collegando, in questo modo, la prima questione, la specificità della danza, alla seconda, la precoce fioritura e l'ugualmente precoce perdita di importanza della danza nelle diverse civiltà. L'idea di un mondo retto da "poteri

³⁸⁴ Langer, S.K., "Sentimento e forma", cit. p. 206.

³⁸⁵ *Ibidem*

³⁸⁶ Michel, A., "The Modern Dance in Germany" Virginia Stewart, New York, 1935, p. 5, cit. in Langer, S.K., "Sentimento e forma", cit. p. 207.

³⁸⁷ Langer, S.K., "Sentimento e forma", cit. p. 206.

³⁸⁸ Vedi cap.1, par. 2.

³⁸⁹ Langer, S.K., "Sentimento e forma", cit., p. 211.

misteriosi” domina, infatti, l’immaginazione pre-scientifica: nelle civiltà più antiche, nota Langer, il cosmo viene visto come un insieme di forze che si possono attribuire a tutti gli esseri, che sono animati da volontà e desiderio. Tale visione del mondo si origina, secondo la filosofa, in analogia con l’essere umano, è un mito costruito sul simbolo più primitivo, il corpo umano: "La comprensione delle relazioni dinamiche parte dalla nostra esperienza dello sforzo e dell’ostacolo, del conflitto e della vittoria o sconfitta".³⁹⁰

Questo tipo di coscienza della natura come interconnessione di forze, di poteri individuali nasce, quindi, sulla base di come le forze sono sperimentate nel corpo, proprio nel momento in cui le interazioni dinamiche del cosmo vengono rigiocate/espresse in termini cinestetici nei nostri gesti:

Ma nei primi stadi dell’immaginazione non c’è una forma così definita che incarni i terribili e fecondi poteri che circondano l’umanità. Il primo riconoscimento di essi avviene attraverso il sentimento del potere e della volontà personale nel corpo umano, e la loro prima rappresentazione attraverso un’attività corporea che astrae il senso del potere dalle esperienze pratiche in cui quel senso è presente, in generale come fattore oscuro. Questa attività è la *danza, che crea un’immagine di poteri senza nome e addirittura senza corpo* che popolano un regno compiuto e autonomo, un “mondo”. È questa la prima presentazione del mondo come sfera di forze mitiche.³⁹¹

Tutti i “poteri” non misurabili quantitativamente, come per esempio, "forze ctonie, potenze divine, fato, azioni mistiche, il potere della preghiera, della volontà, dell’odio",³⁹² secondo Langer, devono essere definiti “virtuali”, illusori.

La coscienza di questi «poteri senza nome e addirittura senza corpo», che popolano il mondo mitico, è dunque la prima comprensione (non intellettuale ma sentita) della natura come un tutto dinamico, un mondo, anzi, il primo mondo.

La comprensione delle dinamiche cosmiche avviene, dunque, in primo luogo attraverso il nostro corpo e ha carattere cinestetico: l’esperienza della direzionalità/intenzionalità, dello sforzo (*Effort*), dell’ostacolo, del fluire, della pesantezza, della leggerezza, del conflitto, sono sentite nel corpo in modo mimetico e rigiocate sempre con il corpo in modo cinestetico. L’attribuzione agli elementi della natura e agli oggetti di poteri naturali che operano come impulsi è tipico dell’immaginazione primitiva e viene definita animismo o, con diverse sfumature, pansichismo (tutto è animato) o ancora ilozoismo (la natura è viva).

³⁹⁰ Langer, S.K., “Sentimento e forma”, cit., p. 210.

³⁹¹ Langer, S.K., “Sentimento e forma”, cit., p. 212. Il corsivo è mio.

³⁹² Langer, S.K., “Sentimento e forma”, cit., p. 210.

Questa coscienza del mondo come sfera di poteri viventi e intenzionali è considerata da Langer la chiave di ogni interpretazione mitica. Anzi, il processo stesso di questa attribuzione viene definito “mitico”:³⁹³ esso è il “primo mito”, che si basa sul simbolo più primitivo, il corpo, "proprio come la maggior parte del nostro linguaggio descrittivo si basa sul simbolismo di testa e piedi, braccio e gamba, bocca, dorso, collo, ecc.".³⁹⁴

Non dobbiamo pensare, tuttavia, che il “primo mito” sia un’antropomorfizzazione del cosmo, cioè una proiezione di ipotetici “processi interni” sull’universo, esso è semmai un gioco e rigioco continuo di atti mimetici in cui il corpo si sintonizza con le dinamiche cosmiche e solo così esse esistono, un continuo gioco di unione e separazione, di figura e sfondo, in cui però le due polarità rimangono vicine, tanto da essere in alcuni casi considerate identiche.

Quella della “sfera dei poteri” sarebbe la nostra concezione “naturale” del mondo – dice Langer³⁹⁵ – che la mente che pensa con parole considera, *a posteriori*, una “grande metafora”, ma che nella coscienza mitica è la realtà, in cui il simbolo e il suo significato sono molto vicini, inseparabili e *quasi* indistinguibili.

Ed è proprio la danza, "la più seria attività intellettuale della vita primitiva",³⁹⁶ che crea quei simboli che, nelle civiltà arcaiche, sono concepiti come fortemente reali: essa è il simbolo del cosmo visto come insieme di forze, che non sono sentite come create dalla danza, ma come forze invocate, placate, sfidate.

La danza si conferma, dunque, per la filosofa, come la più originaria di tutte le attività simboliche. Nella pittura, nella scultura e nella letteratura arcaiche, infatti, questi poteri, in cui gli esseri umani sono immersi, si mostrano "già fissati in forma visibile o descrivibile, antropomorfa o zoomorfa, un bisonte sacro, una vacca sacra, uno scarabeo, un Tiki, uno Hermes o una Kore, infine un Apollo, un’Atena, un Osiride, un Cristo".³⁹⁷ Nei primi stadi dell’immaginazione, invece, questi poteri assumono nella danza una forma impersonale, quella di un gioco di tensioni, di forze, di vibrazioni, ritmo e movimento.

La danza è proprio quell’attività che estrae/astrea questo senso del potere, sentito nel corpo in modo "oscuro",³⁹⁸ dice Langer. Ma è importante ricordare che in questo caso l’aggettivo “oscuro” non assume una connotazione negativa o comunque non significa che questo senso debba

³⁹³ Langer, S.K., “Sentimento e forma”, cit., p. 211.

³⁹⁴ Langer, S.K., “Sentimento e forma”, cit., p. 210.

³⁹⁵ Langer, S.K., “Sentimento e forma”, cit., p. 211.

³⁹⁶ Langer, S.K., “Sentimento e forma”, cit., p. 197.

³⁹⁷ Langer, S.K., “Sentimento e forma”, cit., p. 212.

³⁹⁸ *Ibidem*.

diventare “chiaro”. Si intende piuttosto una dimensione di interezza, di integrità, di non totale separazione e distinzione dallo sfondo indifferenziato (chiarezza e distinzione vanno bene insieme, come ci ha insegnato Cartesio). Essa è la coscienza sentita cinesteticamente della «vita come un tutto: vita continua, sovraperonale, segnata dalla nascita e dalla morte, circondata e alimentata dal resto della natura».³⁹⁹ Questa concezione ecologica, in senso lato, è allo stesso tempo trascendente ed immanente: «Il simbolo del mondo, la sfera delle forze nella danza è il mondo e la partecipazione alla danza è la partecipazione ad esso dello spirito umano»⁴⁰⁰.

Questo spiegherebbe, afferma la filosofa, il precoce sviluppo della danza come una forma d'arte compiuta quando le altre arti erano solo agli inizi e poi il suo essere soppiantata da forme d'arte più “chiaro”, in cui i “poteri” prendono forme via via più definite e trovano dei supporti non corporei su cui fissarsi.⁴⁰¹

La danza circolare è, per Langer, il simbolo, nel senso forte appena spiegato, della sfera del sacro, la dimensione che è qui, nella quotidianità, e allo stesso tempo non è qui.⁴⁰² Il cerchio di danza separa e unisce la dimensione mondana, caratterizzata da una parziale separatezza dalla natura, e quella dell'appartenenza al tutto, che possiamo definire extramondana o ultramondana solo se intendiamo questi termini come legati ad un sentirsi mimeticamente parti di una totalità immanente.

Il cerchio di danza o la danza in cerchio adempie alla funzione di delimitare lo spazio sacro, funzione che in seguito sarà assunta dal tempio, uno spazio fisso e non fatto di “carne viva”. Nel cerchio si liberano i poteri impersonali, le relazioni dinamiche, i demoni, gli dei, riconfermando sempre di nuovo che è il cerchio – la comunità – che inaugura il sacro e rende accessibile il sentimento di appartenenza. Fatto, questo, che ci mostra come la dimensione ecologica e quella politica siano cooriginarie, e come solo la comunità – il cerchio – possa accedere a questa dimensione estatica.

Tutto avviene intorno ad un asse, il centro del cerchio sul terreno (ma che ha anche una verticalità), il cui uso catalizza energie o demoni diversi a seconda di cosa vi si trova: altare, totem, sacerdote, animale ucciso. Anche alcuni oggetti, come le maschere, danno una qualità diversa ai poteri evocati e danzati, così come ritmi, movimenti e gesti diversi favoriscono poteri diversi.⁴⁰³

³⁹⁹ *Ibidem*.

⁴⁰⁰ Langer, S.K., “Sentimento e forma”, cit., p. 213. Il corsivo è dell'autrice.

⁴⁰¹ Langer, S.K., “Sentimento e forma”, cit., p. 212.

⁴⁰² Langer, S.K., “Sentimento e forma”, cit., p. 213.

⁴⁰³ Langer, S.K., “Sentimento e forma”, cit., p. 212.

Tuttavia, "girare su se stessi, o in cerchio, scivolare, saltare, molleggiare"⁴⁰⁴ e altri movimenti, che "scaturiscono dai ritmi della vita fisica in se stessa, in quanto tali, non presentano "oggetti" esterni, ma oggettivano la vitalità in se stessa"⁴⁰⁵ ed è proprio questo rendere visibile/sensibile la vitalità in se stessa che apre la dimensione del sacro, sfondo su cui si alternano figure diverse.

Langer spiega che tutti i "motivi" che entrano nella danza acquisiscono un accento di danza, nel senso che subiscono un processo di ritmicizzazione e formalizzazione che li rendono sensati all'interno della sfera dei poteri di danza: "l'atto di sollevare un bambino o un calice, le imitazioni di animali o uccelli, il bacio, l'urlo di guerra"⁴⁰⁶ assumono un significato diverso (sacro) nel cerchio di danza.

Il gesto danzato, nella sua duplice dimensione, è sentito da chi danza e visto da chi guarda come una vittoria sul peso, sulla forza di gravità, anche se, solo per fornire qualche esempio, i salti si eseguono proprio grazie alla spinta che parte da terra, i piedi sulle punte sono ben piantati sul pavimento, seppure su una superficie ridotta, e sono sostenuti con molta forza dal collo del piede e dalla caviglia e dunque la vittoria è una vittoria apparente, illusoria, virtuale.

Così lo spiega Langer: "Il libero movimento di danza produce, soprattutto (tanto per l'esecutore come per lo spettatore), l'illusione di una conquista della gravità, cioè una libertà dalle forze reali che sono normalmente conosciute e sentite come controllo esercitato sul corpo del danzatore"⁴⁰⁷ e la interpreta, appunto, come "vittoria sulla resistenza materiale in quanto tale".⁴⁰⁸

Così, come nella scultura si lavora per "trionfare" sulla pietra, nella pittura sulla superficie piatta e nella poesia sul linguaggio, la danza lavora dialetticamente con la resistenza per eccellenza, la forza di gravità o peso, ottenendo una "vittoria virtuale" quando cerca l'elevazione o la leggerezza, che in realtà è piuttosto un'alleanza, come ha ben mostrato la danza contemporanea, che ha fatto del gioco con il peso una delle sue cifre caratteristiche.⁴⁰⁹

⁴⁰⁴ Langer, S.K., "Sentimento e forma", cit., p. 214. (Nota come queste azioni siano riconducibili alle "qualità" del movimento di Laban o alle "forme vitali" di Stern, di cui si è parlato sopra).

⁴⁰⁵ *Ibidem*.

⁴⁰⁶ *Ibidem*.

⁴⁰⁷ Langer, S.K., "Sentimento e forma", cit., p. 216.

⁴⁰⁸ Langer, S.K., "Sentimento e forma", cit., p. 217. Per un approfondimento su questo aspetto, di origine nietzscheana, vedi Cap. 4 par. 2.

⁴⁰⁹ Non è possibile in questa sede indicare tutte le varianti della dialettica danza-peso nella coreografia contemporanea. Si pensi, ad esempio, alla già citata *Contact Improvisation*, in cui il cedere peso al partner o al pavimento è la spinta propulsiva del movimento, oppure all'importanza della caduta per Dominique Dupuy. Per la prima vedi il Capitolo 1 e Paxton, S., "Drafting Interior Techniques", in «Contact Quarterly», n.1, 1993, pp. 64-78; sulla caduta nella Contact Improvisation, vedi Paxton, S., "Fall After Newton: Contact

È importante ricordare che la vittoria/alleanza con la gravità è sentita anche dal danzatore, che Langer, con un'espressione che, se estrapolata dal contesto, potrebbe creare malintesi, definisce "danzatore come apparizione", per sottolineare che colui o colei che danza entra in una dimensione trasfigurata: "Il danzatore sente la sua danza e la vede con lo spostamento del suo campo visivo e la comprende come unità. Le linee descritte dal suo corpo sono implicite nello spostarsi del suo campo visivo, anche se egli danza da solo, sono garantite dal gioco ritmico dei suoi muscoli, dalla libertà con cui i suoi impulsi si esprimono in movimenti compiuti e consapevoli".⁴¹⁰

Nell'esecuzione di un movimento di danza, anche quando è difficile, faticoso e tecnicamente raffinato, e richiede anni di studio, il danzatore sente una certa "facilità" nell'esecuzione, come se fosse un movimento spontaneo, in questo senso più "spontaneo" dei movimenti quotidiani autoespressivi che giudichiamo tali, ma che in realtà spesso sono frutto di condizionamenti. Questa spontaneità virtuale, o libertà dei gesti (diverso dall'impulso liberato), passa a chi è presente, agli eventuali altri danzatori o a chi assiste, in vario modo, tramite indizi non solo visivi, ma anche uditivi, propriocettivi e soprattutto cinestetici:

Il gioco dei poteri virtuali si manifesta nei movimenti dei personaggi illusori, i cui gesti riempiono il mondo che essi creano: un mondo remoto, razionalmente indescrivibile, in cui le forze sembrano farsi visibili. Ma ciò che le rende visibili non è esso stesso sempre visivo; l'udito e gli elementi cinestetici alimentano l'immagine ritmica nel suo movimento, al punto che l'illusione della danza esiste tanto per il danzatore quanto per gli spettatori.⁴¹¹

Secondo la filosofa è proprio la compresenza del sentire ed essere visto che fa del gesto un gesto virtuale: "La nostra diretta conoscenza dell'espressione gestuale è il sentire muscolare",⁴¹² ma, sostiene Langer, la danza come arte è sostanzialmente rivolta alla vista, il gesto è fatto per essere visto, anche quando non sono presenti spettatori.⁴¹³

La duplice natura del gesto spiega, secondo la filosofa, anche il processo di perdita di importanza e di esemplarità della danza nella storia della civiltà.

Improvisation 1972-83", Video, 1988, online: <https://www.artandeducation.net/classroom/video/265905/fall-after-newton-contact-improvisation-1972-1983>, (u.v. 20/07/2020); per il secondo, vedi Dupuy, D., "La saggezza del danzatore", Mimesis, Milano-Udine 2014 (I ed. La sagesse du danseur, Jean-Claude Béhar, Parigi, 2011); sulla caduta in Dupuy, vedi Romano Gasparotti, "Saggezza del danzare", in Maurizio Zanardi (a cura di), "Sulla danza", Cronopio, Napoli 2017, pp. 27-75.

⁴¹⁰ Langer, S.K., "Sentimento e forma", cit., p. 219.

⁴¹¹ Langer, S.K., "Sentimento e forma", cit., p. 219.

⁴¹² *Ibidem*.

⁴¹³ Langer, S.K., "Sentimento e forma", cit., p. 218.

Se, infatti, nelle civiltà arcaiche la separazione tra chi danza e chi guarda è minima, poiché tutta la comunità partecipa della danza e, anche quando non la esegue direttamente, è coinvolta fisicamente e ne riceve gli effetti, accedendo alla sfera dei poteri, questo incanto si rompe quando la danza diventa spettacolo:

una nuova esigenza si propone alla danza quando essa deve trascinare non soltanto i propri esecutori, ma un pubblico passivo (gli spettatori primitivi che forniscono essi stessi la musica cantando e battendo le mani sono veri e propri partecipanti, di essi non si parla in questo caso). La danza come spettacolo [...] è uno sviluppo naturale, anche entro i confini della coscienza mitica, poiché la magia della danza può essere proiettata in uno spettatore, per curarlo, per purificarlo o iniziarlo.⁴¹⁴

Gli sciamani, i curatori, gli stregoni e i maghi "eseguono comunemente danze per conseguire effetti magici non sul danzatore, ma sugli ammalati che ne sono spettatori".⁴¹⁵

Questa è però già un'evoluzione rispetto alla danza puramente estatica, cioè quella che celebra e rinnova l'appartenenza della comunità a quella comunità più grande che è il cosmo. In questo passaggio, secondo Langer, comincia a prevalere il fine di rendere *visibile* la sfera dei poteri e questo suggerisce tutta una serie di nuove tecniche perché "per dare forma e continuità alla danza, non si può più contare sulle esperienze corporee, sulle tensioni muscolari, sull'impulso, sul senso di equilibrio precario o sulla spinta dello squilibrio". Bisogna dunque sostituire questi elementi cinestetici con "elementi visibili, udibili od istrionici, atti a creare per il pubblico un'analogia illusione estatica".⁴¹⁶

Il passaggio della danza dalla sfera del sacro a quella delle arti performative viene visto spesso come una degenerazione, ma secondo Langer esso è già contenuto nella duplice natura, cinestetica e visiva, del gesto virtuale. La nuova sfida, per la danza che gradualmente diventa spettacolo, è quella di creare la sfera dei poteri in modo diverso, non coinvolgendo lo spettatore direttamente, ma di fronte al suo sguardo, non animato da movimento che lo coinvolge, ma seduto, quasi immobile.⁴¹⁷

La presenza di un pubblico passivo accentua la necessità di una o più tecniche, che, naturalmente, già esistevano, e la rende anche sottoposta ad una disciplina, che diventa più rigida, e la danza si fa più raffinata e formalizzata, soprattutto laddove il pubblico rappresenta il potere, come davanti a spettatori regali.

⁴¹⁴ Langer, S.K., "Sentimento e forma", cit., p. 222.

⁴¹⁵ *Ibidem*.

⁴¹⁶ *Ibidem*.

⁴¹⁷ In questo senso si comprendono bene i tentativi della danza contemporanea di coinvolgere gli spettatori.

Questo processo di formalizzazione ha interessato anche la danza orientale, la quale, anche se, in gran parte, non si svolge più nel tempio, non si è mai del tutto secolarizzata, non ha mai abbandonato del tutto la dimensione religiosa, ma ugualmente, o forse anche in misura maggiore di quella occidentale, ha raggiunto una perfezione tecnica e di raffinatezza culturale.⁴¹⁸ Questo, afferma Langer, a riprova del fatto che la scissione tra danzatore e spettatore non dipende solo dalla secolarizzazione, ma che è già presente *in nuce* nella duplice natura del gesto di danza e, reciprocamente, che l'essere diventata spettacolo, l'essere rappresentata in un teatro non esclude che nella danza vi possa essere una dimensione del sacro.⁴¹⁹

Una delle conseguenze più importanti della presenza di un pubblico passivo è, a lungo andare, la scissione tra la danza come attività e la danza come spettacolo e la conseguente separazione della loro storia. La prima, infatti, si è mantenuta nelle danze popolari e si esprime in epoca recente soprattutto nelle danze cosiddette sociali; la seconda ha dato luogo al balletto professionale, caratterizzato da un'estrema specializzazione tecnica e poi ad altre forme sempre professionali di danza moderna e contemporanea.⁴²⁰

Come mai, si domanda la filosofa: "Senza più motivi di culto o di prassi magica, si continua ancora a ballare?"⁴²¹

Dopo lo "scisma", nota Langer, entrambe le varianti, monche dell'altra, tentano comunque di evocare una sfera dei poteri. La potenza estatica della danza come spettacolo si mantiene, ma non fornisce più un'immagine dei poteri, bensì un'immagine del mondo, una metafora, che ha valore da un punto di vista artistico. Anche nei balli sociali si creano poteri virtuali: "Le semplici forze magnetiche che uniscono un gruppo, per lo più semplicemente una coppia, di danzatori, e i poteri del ritmo, che "trascinano" il corpo attraverso lo spazio con uno sforzo che sembra minore di quello generalmente richiesto"⁴²² ed esercitano quindi la vitalità propria della nostra corporeità quando entra in una dimensione ludica, oppure erotica.

⁴¹⁸ A questo proposito si veda Di Bernardi, V., "Il corpo sottile del Kutiyattam", in ID., "Cosa può la danza. Saggio sul corpo", Bulzoni, Roma 2012, pp. 171-203 ; Sala Grau, N., "Tempo-corpo-spazio: alchimia silenziosa", in Zanardi, M. (a cura di), "Sulla danza", cit., pp.77-103.

⁴¹⁹ Langer, S.K., "Sentimento e forma", cit. p. 223.

⁴²⁰ Langer, S.K., "Sentimento e forma", cit., p. 224. Ricordo che la filosofa scrive nel 1953 e che i numerosi tentativi, più o meno riusciti, di ibridazione tra questi due aspetti, che sono frequenti nella danza contemporanea, nascono proprio a partire da questa scissione, per problematizzarla, integrarla, esasperarla, superarla. Si pensi, solo a titolo di esempio, al lavoro di Virgilio Sieni, ricostruito in Mazzaglia, R., "Virgilio Sieni", Editoria & Spettacolo, Spoleto 2015; si veda anche Di Bernardi, V., "Virgilio Sieni", L'Epos, Palermo 2011.

⁴²¹ Langer, S.K., "Sentimento e forma", cit. p. 224.

⁴²² Langer, S.K., "Sentimento e forma", cit., p. 225.

La danza come arte performativa richiede invece sempre una “traduzione”, che enfatizzi quegli elementi non cinestetici, ma canalizzati nei sensi convenzionali, soprattutto la vista e l’udito, affinché arrivi anche a chi guarda e non si muove:

Perché la danza diventi opera d’arte è necessario che avvenga quella traduzione dell’esperienza cinestetica in elementi visivi e auditivi che ho ricordato sopra come disciplina artistica imposta dalla presenza di spettatori passivi. Il danzatore, o i danzatori, devono trasformare il palcoscenico, per il pubblico come per se stessi, in una sfera virtuale autonoma, completa, ed ogni movimento in un gioco di forze visibili entro in un ininterrotto tempo virtuale, senza perciò compiere un’opera d’arte plastica [...] Sia lo spazio che il tempo, come fattori percettibili, scompaiono quasi interamente nell’illusione della danza, servendo a generare l’apparenza di poteri interagenti piuttosto che apparire essi stessi: vale a dire che la musica deve essere inghiottita dal movimento, che gli spazi bianchi, la composizione pittorica, il costume, la decorazione – tutti gli elementi veramente plastici – diventano struttura e contesto del gesto.⁴²³

Questi elementi modali devono dunque essere integrati nella danza, non sovrastarla, ed è proprio questa capacità di integrazione complessa, non più immediata come nelle danze puramente estatiche, che rende possibile quel piccolo miracolo per cui lo spettatore immobile, grazie alla propria facoltà mimetica/cinestetica, ricordi/crei con il suo corpo un sentire cinestetico, la propria “metà” del simbolo della danza vista.

L’esperienza della fruizione della danza, fa notare Langer, è tanto immediata come quella della musica o delle arti plastiche, ma più complessa: sia lo spazio sia il tempo sono creati con essa, contiene storie, pantomime, musica, arredi, luci, voci, maschere, costumi, scenografie, ma essi non sono autonomi; la danza possiede un’egemonia su tutti i materiali dell’arte, che sono trasformati e che vengono definiti dalla filosofa “illusioni secondarie” della danza. Esse hanno confuso i teorici, che le hanno considerate di volta in volta come “illusioni primarie”, come abbiamo visto sopra, e hanno considerato la danza figlia di altre arti: "L’essenza della danza stessa, la sua illusione primaria sta nella sua peculiare complessità: [...] il suo spazio è plastico, il suo tempo è musicale, i suoi temi sono fantasia, le sue azioni sono simboliche".⁴²⁴

La conclusione a cui arriva Susanne Langer è che proprio questa complessità unificante, che è all’origine delle difficoltà teoriche di definizione della danza, costituisca la cifra distintiva di quest’arte e che oggi essa, ormai desacralizzata e consapevole della propria condizione “illusoria”, conservi la serietà e la “magia” che aveva quando era la principale attività donatrice di senso.⁴²⁵

⁴²³ Langer, S.K., “Sentimento e forma”, cit., p. 227.

⁴²⁴ Langer, S.K., “Sentimento e forma”, cit., p. 209.

⁴²⁵ Langer, S.K., “Sentimento e forma”, cit., p. 230.

3.4 Danza come metamorfosi. La trasformazione del simbolo e la temporalità dell'immagine

Voglio ora riprendere alcuni degli aspetti che la disamina di Susanne Langer ha messo in evidenza per collegarli agli altri fili del discorso di questa ricerca e per poter proseguire, mutando leggermente prospettiva.

Il gesto come simbolo, il risuonare mimeticamente con il cosmo, il corpo pensante che cinesteticamente e in forma amodale crea la "sfera dei poteri", che è un mondo di immagini (amodale anch'esso o, almeno, multimodale), un bosco fitto che un corpo denso crea muovendosi: sono tutti modi diversi per dire che in questo sfondo di sentire e muoversi, di risuonare e rigiocare emergono figure, che sono e non sono distinte dallo sfondo "oscuro". La chiarezza e la distinzione non appartengono al gesto così inteso che, dunque, più che separare, unisce, crea collegamenti, analogie, somiglianze immateriali.

Quando la danza diventa arte performativa, per coinvolgere il sentire dello spettatore passivo bisogna enfatizzare la figura modalmente, cioè canalizzare la sua forma rivolgendosi a sensi diversi, soprattutto, come spiega Langer, alla vista e all'udito, e la figura si stacca dallo sfondo indifferenziato, fino, a volte e molto tempo dopo, a occultarlo del tutto, a presentarsi come pura figura.

Il momento di passaggio viene colto da Langer, in modo embrionale, già nella fase della "magia", cioè quando nelle danze rituali si separa l'attività di danzare dai suoi "effetti", quando la danza non è più solo puramente estatica, di comunione della comunità con la natura/Grande Madre, ma si concepisce una sorta di nesso di causalità, una separazione tra mezzi e fini, che, anche se molto diverso da quello della scienza moderna, introduce comunque un principio di causa-effetto e di temporalità lineare, un prima e un dopo.

Di questo stesso passaggio, definendolo nei termini di uno stadio intermedio tra simbolo e segno, tra magia e *logos*, parla Aby Warburg, in una conferenza intitolata "Il rituale del serpente",⁴²⁶ mediante l'analisi di una serie di danze degli indiani Hopi, da lui osservate, utilizzando appunti e materiali raccolti nel 1895-96, durante un viaggio nel sud-ovest degli Stati Uniti.

⁴²⁶ Warburg, A., "Il rituale del serpente", Adelphi, Milano, 1998. Per una collocazione della conferenza all'interno del percorso intellettuale di Warburg e per una bibliografia aggiornata vedi Cieri Via, C., "Introduzione a Aby Warburg", Laterza, Roma, 2011; per la genesi della conferenza, i materiali usati, gli

In tale scritto l'oggetto, se se ne può individuare uno, non sono le danze, ma proprio il processo che ha portato alla "spiritualizzazione dell'unione dell'essere umano con un'entità estranea, fino a diventare puramente mentale", il passaggio da "un simbolismo reale corporeo e tangibile" ad uno astratto,⁴²⁷ processo che si esprime nell'immagine potente e metamorfica del serpente.⁴²⁸ E di come questa immagine si trovi anche nella tradizione europea, a testimonianza di un'analoga trasformazione del simbolismo nel nostro continente. Di questo testo, breve ma ricco di immagini, concetti, ambivalenze e molto commentato, prenderò in considerazione solo ciò che riguarda il particolare momento di passaggio, di nascita, evoluzione (e poi impoverimento) del processo simbolico, attraverso le cerimonie danzate descritte da Warburg.⁴²⁹

In questa conferenza, letta nel 1923, come discorso d'addio al termine di un soggiorno nella casa di cura Belleuve di Kreuzlingen, pubblicata nel 1939 sul "Journal" del Warburg Institute, Warburg costruisce un'ermeneutica dell'immagine/simbolo che permette di leggere le manifestazioni "estetiche" di culture non occidentali (amerindie, in questo caso) e non completamente passate alla "modernità", non solo da un punto di vista antropologico, ma anche da quello delle immagini, introducendo nella storia dell'arte una visione ampia, che mostra proprio il sorgere del potere simbolico delle immagini.

Se, in generale, l'autore ha lavorato per rintracciare la sopravvivenza (*Nachleben*) delle forme simboliche arcaiche soprattutto europee nella storia della civiltà successiva,⁴³⁰ qui apre invece un dialogo con una civiltà non occidentale, quella degli nativi americani Pueblo, denominazione che comprende al suo interno popolazioni (come gli Hopi, o Moki, qui presi in esame), che vivono nella zona del Nuovo Messico e Arizona, e che presentano diversi stati di

studi compiuti dall'autore prima di recarsi presso i Pueblo, vedi la "Postfazione" di Ulrich Raulff a Warburg, A., "Il rituale del serpente", cit., pp.69-112.

⁴²⁷ Warburg, A., "Il rituale del serpente", cit., p. 61.

⁴²⁸ Di questo passaggio, "da simbolo a segno", parla anche Galimberti, secondo il quale i primitivi non vivevano il corpo diviso tra natura e cultura perché la funzione della danza era proprio quella di dare senso (culturale) a eventi dell'ordine naturale. La "danza del corpo" era il punto di congiunzione tra eventi naturali e significati culturali, nelle due direzioni: "ogni gesto esprimeva il senso di un simbolo che il gesto successivo dissolveva per evitare che divenisse segno, e quindi che nascesse un codice. *Non conoscendo più simboli, ma solo segni, i nostri corpi si sono allontanati dalla danza*, e quando ballano non tracciano più lo spazio della rappresentazione, ma semplici gesti, dove non è possibile rinvenire una produzione di senso" Galimberti, U., "Cristianesimo. La religione del cielo vuoto", Feltrinelli, Milano, 2012, p. 329, corsivo mio.

⁴²⁹ In relazione al fatto che questo testo sia stato molto commentato, D. Freedberg riporta l'osservazione di Gombrich, secondo il quale "in lingua inglese è stato pubblicato su questo viaggio più che su ogni altro aspetto della sua opera" e afferma che l'intervento di Warburg è "diventato un talismano". Vedi Freedberg, D. "Pathos a Oraibi. Ciò che Warburg non vide", in Cieri Via, C., Montani, P. (a cura di), "Lo sguardo di Giano. Aby Warburg fra tempo e memoria", Nino Aragno editore, Torino, 2004, pp. 569-611. Per le ambivalenze vedi *infra* nota 85.

⁴³⁰ Per questo aspetto rimando a Cieri Via, C., "Introduzione a Aby Warburg", cit., pp. 20-24.

“ibridazione”, cioè, come nota lo stesso Warburg, che hanno subito l'imperialismo culturale in almeno due diverse fasi: quella della colonizzazione spagnola, con la sua catechesi ispano-cattolica (che ha due ondate successive, la seconda delle quali non arriva però fino ai Moki), e quella degli Stati Uniti, portatrice della cultura della tecnica, rappresentata, in quel contesto, dall'arrivo della ferrovia.⁴³¹

Le cerimonie danzate che suscitavano l'interesse dello studioso sono tre: quella delle antilopi a San Ildefonso, la *humis kachina*, associata al culto dell'albero, che aveva osservato nel villaggio Hopi di Oraibi in Arizona, e infine quella che dà il titolo alla conferenza, non osservata dall'autore in prima persona, la danza con i serpenti vivi.

In qualità di storico delle civiltà, Warburg si propone di comprendere come

riuscisse a sopravvivere, nel mezzo di un paese che aveva fatto della cultura tecnica una mirabile arma di precisione nelle mani dell'uomo razionale, un'enclave di uomini primitivi e pagani i quali, pur affrontando con assoluto realismo la lotta per l'esistenza, proprio in relazione all'agricoltura e alla caccia continuavano a praticare con incrollabile fiducia rituali magici da noi solitamente ritenuti con disprezzo solo un segno di totale arretratezza. Ma qui la cosiddetta “superstizione” accompagna l'attività quotidiana, e consiste in una venerazione religiosa per i fenomeni naturali, gli animali e le piante, cui gli indiani attribuiscono anime attive che credono di poter influenzare in primo luogo con le loro danze mascherate.⁴³²

Ponendosi da un punto di vista eurocentrico, che, forse, più che rappresentare integralmente lo sguardo di Warburg stesso, potrebbe essere rivolto a tranquillizzare il “pubblico non specialistico”⁴³³ di medici e pazienti della clinica a cui era diretta la conferenza, l'autore nota quella che a lui sembra la compresenza di un aspetto magico e di uno realistico.⁴³⁴

⁴³¹ Warburg, A., “Il rituale del serpente”, cit., p.13. La relazioni di queste popolazioni con i coloni, prima spagnoli e poi statunitensi è stata fortemente conflittuale. Proprio negli anni della visita di Warburg era in atto un conflitto interno, tra coloro che volevano conservare le tradizioni (“Ostili”) e coloro che volevano aprirsi ad una modernizzazione (“Amichevoli”), che avrebbe comportato l'arrivo della ferrovia, della scuola americana, degli abiti, della religione ed in generale dei costumi e delle abitudini americane. Vedi Freedberg, D. “Pathos a Oraibi. Ciò che Warburg non vide”, cit., p. 598. Vedi inoltre, Whiteley, P.M., “Deliberate Arts: Changing Hopi Culture through the Oraibi Split”, Tucson, 1988.

⁴³² Warburg, A., “Il rituale del serpente”, cit., p. 12.

⁴³³ La conferenza, letta da Aby Warburg a medici e pazienti in occasione delle sue dimissioni dalla clinica psichiatrica in cui era ricoverato, doveva essere anche, nelle sue intenzioni, la testimonianza della sua guarigione e del cammino di autoguarigione che egli aveva percorso. Sullo stato di salute psichica dell'autore e sui collegamenti che lo stesso istituisce tra la sua malattia e le sue riflessioni, vedi Binswanger, L., Warburg, A., “La guarigione infinita. Storia clinica di Aby Warburg”, Neri Pozza, edizione ebook, 2015.

⁴³⁴ Questa conferenza, anche a causa della sua particolare genesi, di cui si è detto, e dell'eclettismo caratteristico dell'autore, presenta aspetti ambivalenti. Da una parte, mi sembra che ci siano delle intuizioni fondamentali sulla natura dell'immagine, vista nella sua natura primigenia di simbolo nascente e sul legame della nascita del simbolico con la metamorfosi e con il tempo, la causalità, la magia, la scienza e la tecnica.

La profonda connessione con tutti gli esseri della natura, a cui vengono attribuite “anime attive”, e il sacro vissuto in una dimensione rituale e comunitaria, che abbiamo visto essere quella coscienza della vita stessa come totalità espressa originariamente dalla danza, viene qui definita “paganesimo”, “arretratezza”, e viene descritta come apparentemente “schizoide”: Warburg sembra sorprendersi dello stretto collegamento tra la dimensione che lui definisce di “magia fantastica”, che riguarda le danze rituali, e quella “razionale utilitaristica”,⁴³⁵ cioè il credere che questi rituali abbiano un effetto sulle attività di procacciamento delle risorse alimentari e sull’arrivo della pioggia necessaria in una terra afflitta da siccità. Tale schizofrenia è però solo apparente, afferma, a sorpresa, lo stesso Warburg, essa infatti “significa l’esperienza liberatoria di un’illimitata possibilità di correlazione tra l’uomo e il mondo circostante”.⁴³⁶ L’autore precisa, allora, che la danza mascherata, “che noi siamo abituati a considerare puro gioco, è dunque per sua natura una pratica seria”.⁴³⁷

In queste pratiche, ad uno sguardo occidentale acuto e profondo, appariva evidente la connessione tra la religiosità “pagana” e l’attività artistica, tanto da fondare, per Warburg, la possibilità di comprendere molti aspetti di un popolo attraverso le immagini/simboli da esso prodotte. Così lo esprime Cieri Via: “Nell’osservazione dei rituali delle feste indiane e delle danze che esprimevano chiaramente dei sentimenti religiosi, egli comprese il modo in cui in tali ritualità, come nella produzione artistica di queste popolazioni, si formassero e si trasmettessero i simboli”.⁴³⁸

Il punto è, secondo l’autore, che gli amerindi cacciatori ed agricoltori, con l’uso delle maschere e danze, si identificano mimeticamente con la loro preda o l’evento desiderato, come nel caso della danza delle antilopi o della danza propiziatoria della pioggia, anticipando i frutti di quello che nel frattempo si sforzano di ottenere con il loro lavoro, in una sincronia di “civiltà logica” e “causalità magico-fantastica”.⁴³⁹ Per questo motivo, dunque, secondo Warburg, i Pueblo “si trovano

Dall’altra, rimane, anche ad una lettura che vuole essere il più “benevola” possibile, l’uso ripetuto di una terminologia “giudicante” nei confronti degli usi delle popolazioni osservate, in cui emerge lo sforzo dell’autore di lottare, non sempre con esiti positivi, contro la sua tendenza a considerare quello che vede come “arretratezza”, “superstizione”, “parodia”, come si vedrà nelle righe successive. Sulla fortuna e sui limiti di questa conferenza vedi Freedberg, D. “Pathos a Oraibi. Ciò che Warburg non vide”, in Cieri Via, C., Montani, P. (a cura di), “Lo sguardo di Giano. Aby Warburg fra tempo e memoria”, Nino Aragno editore, Torino, 2004, pp. 569-611.

⁴³⁵ Warburg, A., “Il rituale del serpente”, cit., p. 12

⁴³⁶ *Ibidem.*

⁴³⁷ Warburg, A., “Il rituale del serpente”, cit., p. 27.

⁴³⁸ Cieri Via, C., “Introduzione a Aby Warburg”, Laterza, Roma, Edizione digitale, 2014, p. 57.

⁴³⁹ Warburg, A., “Il rituale del serpente”, cit., p. 27.

a metà strada fra magia e *logos*, e lo strumento con cui si orientano è il simbolo. Tra il raccoglitore primordiale e l'uomo che pensa si trova l'uomo che istituisce connessioni simboliche. E le danze dei Pueblo sono un esempio di questo stadio simbolico del pensiero e del comportamento".⁴⁴⁰

Le cerimonie danzate descritte da Warburg non sono tutte ascrivibili allo stesso stadio della trasformazione del processo simbolico. Egli ipotizza, sulla base di studi compiuti prima di recarsi nei villaggi Hopi e di "ragguagli"⁴⁴¹ avuti da Frank Hamilton Cushing,⁴⁴² uno dei pionieri della ricerca antropologica sugli amerindi, uno stadio precedente a quelli osservati, quello del sacrificio rituale,⁴⁴³ in cui un essere umano o un animale⁴⁴⁴ si offriva alla divinità, la terra, la Grande madre, in questo caso nella veste di dea della morte, per assicurare la rinascita e la continuità del ciclo naturale.

La danza *humis kachina*, associata al culto dell'albero, osservata nel villaggio Hopi di Oraibi in Arizona, è più vicina, osserva Warburg,⁴⁴⁵ a questo stadio più primitivo, anzi, il suo sguardo attento riesce a cogliere in essa la nascita del simbolo, o meglio della condizione di possibilità del simbolo: il nesso tra essere umano e forze naturali.⁴⁴⁶

Questa cerimonia danzata, che dura un'intera giornata, viene eseguita da venti-trenta uomini e da una decina di "danzatori femminili", cioè uomini che rappresentano figure vestite da donna e si svolge in uno spazio circolare intorno ad una piccola costruzione in pietra davanti alla quale è piantato un pino nano adorno di penne.⁴⁴⁷ In diverse fasi, gli uomini in fila girano su se stessi uno dopo l'altro, mentre le figure femminili suonano con una raganella e un pezzo di legno, poi, a loro volta, accompagnano i movimenti rotatori delle figure maschili. Durante la danza un sacerdote

⁴⁴⁰ Warburg, A., "Il rituale del serpente", cit., p. 28. Su questo aspetto Warburg è influenzato da Friedrich Theod. Vischer, "Das Symbol" (1887), in "Kritische Gänge", a cura di Robert Vischer, vol. 4, München 1922 (2ª ediz. aumentata), 420-456. Vedi Carchia, G., "Aby Warburg: simbolo e tragedia" in "Aut Aut" 199-200 (1984), pp. 92-108.

⁴⁴¹ Warburg, A., "Il rituale del serpente", cit., p. 30.

⁴⁴² Prima di recarsi presso i Pueblo, Warburg aveva fatto visita alla Smithsonian Institution di Washington, dove aveva potuto conoscere Frank Hamilton Cushing, Cyrus Adler, James Mooney, e i loro pionieristici studi sulle civiltà amerindie e, grazie anche all'incontro a New York con Franz Boas, aveva compreso l'importanza "universale dell'America preistorica e selvaggia". Vedi la "Postfazione" di Ulrich Raulff a "Il rituale del serpente", cit., pp. 71-112.

⁴⁴³ Warburg, A., "Il rituale del serpente", cit., p. 45.

⁴⁴⁴ Tale sacrificio pare fosse non solo volontario, ma riservato a persone nobili o ad animali ritenuti sacri. Vedi Gottner-Abendrotth, H., "Le Società Matriarcali", cit. Il sacrificio volontario rituale nelle società matriarcali è studiato anche da Robert Graves, in "I Miti Greci", Longanesi, Milano, 2011, e "La Dea bianca", delphi, Milano, 1992. Vedi anche Newman, E., "Storia delle origini della coscienza", Astrolabio Ubaldini, Roma, 1978.

⁴⁴⁵ Warburg, A., "Il rituale del serpente", cit., p. 41.

⁴⁴⁶ Warburg, A., "Il rituale del serpente", cit., p. 54.

⁴⁴⁷ Warburg, A., "Il rituale del serpente", cit., pp. 35-36.

cosparge farina consacrata sui corpi dei danzatori. Il centro della danza è l'alberello ricoperto di penne, il quale è, per Warburg, un perfetto esempio di

culto dell'albero, patrimonio universale dei popoli primitivi [...], tramandatosi nel paganesimo europeo fino alle odierne cerimonie per il raccolto. Si tratta di stabilire un nesso tra le forze naturali e l'uomo, di creare cioè il *symbolon*, l'anello di congiunzione ed ecco che il rito magico opera allora un collegamento reale inviando un mediatore – in questo caso un albero, più vicino dell'uomo alla terra poiché in essa affonda le sue radici. Questo albero è il mediatore prestabilito che introduce nel mondo ctonio. Il giorno successivo le penne vengono portate presso una determinata sorgente nella valle, dove vengono piantate oppure appese come offerte votive. Esse debbono far sì che questo voto di fertilità venga esaudito e che i chicchi del mais siano grandi e abbondanti.⁴⁴⁸

Nel pomeriggio la cerimonia continua con la danza di sei figure, tre maschili quasi completamente nude, con il corpo cosparso di creta e con i capelli annodati a forma di corna e tre femminili. Mentre il "coro" continua con i suoi movimenti rotatori, queste sei figure eseguono quella che Warburg definisce "una rozza parodia di quegli stessi movimenti", ma che non era considerata tale da nessuno, oltre che, in un primo momento, da lui stesso.⁴⁴⁹

In tutta la cerimonia Warburg legge l'istituzione del nesso con il divino, con ciò che trascende l'essere umano, in tutte le sue dimensioni, quella benevola e quella terrificata, quella celeste e quella ctonia, la vita e la morte, tutte legate in un ciclo, e nessuna esaurisce la totalità del divino: "Il nascere e il morire della natura appaiono in un simbolo antropomorfo, ma non in un simbolo grafico, bensì nella danza magica, realmente vissuta in forma di dramma".⁴⁵⁰

Questa forma di cerimonia danzata, in cui il rito istituisce, fonda sempre di nuovo l'unione con la natura, con la Grande Madre, è una forma "affinata",⁴⁵¹ dice Warburg, di quella religiosità più primitiva, che era basata sul sacrificio cruento.

La danza delle antilopi, invece, è legata, alla caccia, e ha, secondo Warburg, un carattere mimetico più accentuato. In questa cerimonia

i danzatori si disposero in due file parallele e assunsero con la maschera e la postura sembianza di antilope. Le file di danzatori si muovevano in due maniere differenti: gli uni imitavano l'andatura dell'animale, mentre gli altri si muovevano sul posto appoggiandosi a due corti bastoni avvolti di penne, che fungevano da zampe anteriori. Aprivano ciascuna delle due file una figura femminile ed un cacciatore. Quanto alla figura femminile, riuscii a sapere solo che

⁴⁴⁸ Warburg, A., "Il rituale del serpente", cit., p. 44.

⁴⁴⁹ *Ibidem*.

⁴⁵⁰ Warburg, A., "Il rituale del serpente", cit., p. 45.

⁴⁵¹ Warburg, A., "Il rituale del serpente", cit., p. 29.

era chiamata la *madre di tutti gli animali*. A lei rivolgono le loro invocazioni i danzatori che mimano gli animali.⁴⁵²

Gli Hopi attuano una metamorfosi rituale con un atteggiamento reverenziale nei confronti del mondo animale. Essi considerano gli animali superiori all'essere umano, aspetto di cui Warburg si mostra sorpreso,⁴⁵³ e nell'identificazione con le antilopi, grazie alle maschere e alla danza, cercano, secondo l'autore, sia di ottenere i poteri degli animali, sia di appropriarsi dell'animale "in anticipo nella mimesi dell'aggressione".⁴⁵⁴ Non sembra tuttavia, nella descrizione di questa danza, esserci traccia di aggressione, né lo scopo sembra essere il buon esito della caccia alle antilopi, tanto più che Warburg aggiunge che le antilopi in questa zona sono "estinte da più tre generazioni".⁴⁵⁵

Queste danze, afferma poi lo stesso Warburg, vanno intese come modo in cui le popolazioni primitive si relazionano al divino: "significano una totale sottomissione ad un'entità estranea".⁴⁵⁶ Quando un indiano imita un animale lo fa "senza finalità giocose, bensì per carpire magicamente alla natura, trasformando il suo essere, qualcosa che mai spererebbe di ottenere senza ampliare e modificare la sua condizione umana".⁴⁵⁷ È proprio questo il punto che Warburg, grazie alla tenacia con cui cerca di superare la precomprensione che gli fa apparire tutte queste cerimonie come qualcosa di ludico, coglie bene: si tratta di modificare la propria natura, entrare in un tempo ed in uno spazio altri, sentire la comunione con "un'entità estranea", che trascende l'essere umano: il divino, la natura, la madre di tutti gli animali e cambiare stato di coscienza: "in questa danza pantomimica l'imitazione è dunque un atto cultuale, una perdita di sé, un consegnarsi fideistico ad un'entità estranea. La danza mascherata dei cosiddetti popoli primitivi è nella sua originaria essenza una testimonianza di religiosità collettiva".⁴⁵⁸

In questa capacità di comunione con "un'entità estranea", comunione che è dunque solo parziale, in quanto in queste danze Warburg nota che gli amerindi riconoscono il "come se" della mimesi, anche se durante la cerimonia l'identificazione sembra totale, c'è lo spazio per la nascita del simbolo, quell'immagine (non solo visiva, ma multimodale) che unisce l'essere umano con qualcosa che sente parzialmente altro da sé, ma rispetto alla quale sente anche appartenenza. Questa

⁴⁵² *Ibidem*.

⁴⁵³ Warburg, A., "Il rituale del serpente", cit., p. 30.

⁴⁵⁴ Warburg, A., "Il rituale del serpente", cit., p. 29.

⁴⁵⁵ Warburg, A., "Il rituale del serpente", cit., p. 31.

⁴⁵⁶ Warburg, A., "Il rituale del serpente", cit., p. 29.

⁴⁵⁷ *Ibidem*.

⁴⁵⁸ Warburg, A., "Il rituale del serpente", cit., p. 29.

appartenenza, che c'è e non c'è allo stesso tempo, deve essere rinnovata ciclicamente, altrimenti si perde.

La terza cerimonia, quella dei serpenti, è molto complessa e si svolge in varie fasi.

In agosto, periodo di siccità, gli Hopi catturano nel deserto numerosi serpenti, tra cui molti a sonagli e li conducono nelle *kivas*, camere sotterranee considerate spazi sacri. Qui li tengono sedici giorni, trattandoli come degli “iniziandi ai misteri”, e sottoponendoli a lavacri con acque medicamentose e consacrate e infine li scagliano su delle pietre su cui precedentemente sono state composte delle pitture di sabbia, rappresentanti nuvole con fulmini-serpenti.⁴⁵⁹

La fase centrale della cerimonia si svolge l'ultimo giorno, così la descrive Warburg:

Un gruppo di tre indiani si avvicina al cespuglio. Il gran sacerdote del clan del serpente solleva un serpente, e un altro indiano – col viso dipinto e tatuato e una pelle di volpe sul dorso – lo afferra e lo stringe tra i denti. Un compagno tiene costui per le spalle e distrae il serpente agitando un bastone piumato. Il terzo uomo è colui che vigila e afferra il serpente nel caso scivoli via dalla bocca del secondo. La danza si svolge in poco più di mezz'ora in questo luogo ben circoscritto del villaggio di Walpi. Dopo essere stati portati in giro così per un po' nel fragore dei sonagli – gli indiani hanno sia i sonagli globulari sia gusci di tartaruga legati alle ginocchia da cui pendono dei sassolini, con cui fanno rumore -, i serpenti vengono in tutta fretta portati nella pianura, dove scompaiono.⁴⁶⁰

Warburg ricorda che il culto del serpente è presente nelle antiche leggende cosmologiche di questa popolazione: in una di queste si narra dell'eroe Ti-yo che intraprende un viaggio nel mondo ctonio per trovare la sorgente d'acqua. Egli giunge nella *kiva* dei serpenti dove riceve il *baho*, bastone magico che provoca la pioggia. Da questo viaggio negli Inferi, l'eroe ritorna anche con due fanciulle-serpente che gli daranno figli ibridi, creature "pericolose" che spingeranno le tribù a migrare. I serpenti in questo mito sono quindi interpretati “sia come divinità meteorologiche sia come totem che determinano le migrazioni dei clan”.⁴⁶¹

Nella cerimonia della danza dei serpenti, gli animali non sono sacrificati, ma vengono inviati come messaggeri presso le anime dei defunti, dove, sotto forma di fulmini, potranno suscitare il temporale.⁴⁶² Warburg nota, a questo proposito, come per l'umanità primitiva ci sia una stretta

⁴⁵⁹ Warburg, A., “Il rituale del serpente”, cit., p. 47.

⁴⁶⁰ Warburg, A., “Il rituale del serpente”, cit., pp. 48-49.

⁴⁶¹ Warburg, A., “Il rituale del serpente”, cit., p. 49.

⁴⁶² Questo è un passaggio importante nel processo di spiritualizzazione del simbolo: se per compiere il viaggio nel mondo ctonio e tornare con il bastone della pioggia e con le informazioni per le migrazioni, in un ipotetico passato più primitivo, sarebbe servito un sacrificio concreto dell'animale, riconosciuto come parte di sé che, morendo, oltrepassa la soglia, ora è sufficiente inviare i serpenti come messaggeri, senza ucciderli. Il sacrificio per i primitivi, che si sentivano distinti ma non separati dalla natura e dagli animali, serviva a far

correlazione tra mito e pratica magica, o rito, che è come dire che questi due aspetti, quello teorico e quello pratico, i fini e i mezzi, sono distinguibili, ma non separabili, che il legame è ancora molto concreto, ma non del tutto. Su questa base l'autore, con un balzo di tempo e di luogo, istituisce il collegamento con i culti dionisiaci che avevano luogo nell'antica Grecia, in cui "le Menadi danzavano con un serpente vivo avvolto come un diadema intorno al capo, recando in una mano dei serpenti e nell'altra l'animale che doveva essere dilaniato in onore del dio nel corso di un'ascetica danza sacrificale".⁴⁶³ Il sacrificio cruento, come abbiamo visto, è ritenuto da Warburg uno stadio precedente a quello in cui colloca le cerimonie più raffinate degli Hopi. Così l'autore può individuare un'analogia evoluzione in Europa: anche all'origine della civiltà occidentale Warburg trova, infatti, quel passaggio dal sacrificio cruento alla fase simbolica, poi quella magica e infine alla progressiva "sublimazione religiosa".⁴⁶⁴ E così prosegue, seguendo l'ambivalenza, o meglio la ricchezza, del simbolo del serpente, dotato del morso letale e della capacità di stritolare, ma anche capace di rinascere, sgusciando via dall'involucro corporeo, di infilarci nella terra e poi riemergere.⁴⁶⁵

In un breve *excursus*, dichiaratamente non esaustivo, Warburg segue questo potente simbolo del serpente che, oltre a significare la dialettica di vita e morte e la rinascita nella morte, diventa anche una sorta di meta-simbolo, cioè esibisce l'origine e la trasformazione del processo simbolico stesso, aprendo la possibilità di leggerlo in diverse culture e in diverse epoche, in una dialettica tra il tentativo di superarlo con la razionalità e la strenua resistenza di una dimensione più "selvaggia", corporea, naturale: il serpente è la storia della "redenzione dal sacrificio cruento".⁴⁶⁶

E così non c'è simbolo "più provocatorio e ostile del serpente" nell'Antico Testamento: il "serpente dell'albero del paradiso – causa prima del male e del peccato – regge infatti il corso degli eventi nella Bibbia".⁴⁶⁷ Il serpente primigenio Tiamat nel mito babilonese, ripreso dalla Bibbia è lo spirito del male e della tentazione.⁴⁶⁸ Nelle Sacre Scritture compare anche l'altra polarità del

morire una parte di sé per compiere un viaggio nel mondo ctonio e poi tornare con la conoscenza, per esempio verso dove migrare. (Questa è già la fase dell'"età dell'argento" (Esiodo, "Le opere e i giorni"), perché nell'"età dell'oro" non c'era bisogno del sacrificio, si era già in uno stato di coscienza di comunione con la natura.).

⁴⁶³ Warburg, A., "Il rituale del serpente", cit., p. 50.

⁴⁶⁴ Warburg, A., "Il rituale del serpente", cit., p. 51.

⁴⁶⁵ Warburg, A., "Il rituale del serpente", cit., p. 54.

⁴⁶⁶ Warburg, A., "Il rituale del serpente", cit., p. 51.

⁴⁶⁷ Warburg, A., "Il rituale del serpente", cit., p. 57. (Genesi, 3: 1-5).

⁴⁶⁸ Nella mitologia babilonese, Tiāmat è la madre di tutto il cosmo, la dea primordiale degli oceani e delle acque salate. Raffigurata nell'iconografia tradizionale come un serpente marino o un drago, essa era il simbolo e l'incarnazione del caos primordiale. (Thorkild Jacobsen, *The Battle between [Marduk] and Tiamat*,

serpente, quella salvifica della rinascita, la sopravvivenza della dimensione pagana della rinascita, del dio che risana, nel miracolo del serpente di bronzo.⁴⁶⁹

Nell'antica Grecia, oltre che nei culti dionisiaci il serpente è anche uno “spietato divoratore sotterraneo”⁴⁷⁰ e gli dei inviano serpenti per punire. Ma il simbolo più tragico è quello che si mostra nel gruppo scultoreo del Laocoonte, in cui il sacerdote e suoi due figli vengono divorati da serpenti marini.⁴⁷¹

A questo aspetto fa da contraltare la figura del dio della salute e delle anime dipartite Asclepio, che ha come simbolo un bastone con un serpente attorcigliato e nel cui tempio a Kos era custodito, nutrito e curato un serpente vivo.⁴⁷² In un calendario spagnolo del XIII secolo, rinvenuto dallo stesso Warburg in un manoscritto vaticano, si mostra in maniera paradigmatica la “spiritualizzazione”, il processo di astrazione subito da questo potente simbolo: “in trenta scomparti, vediamo indicati in forma di geroglifici i rituali del culto di Kos, che sono identici alle esplicite pratiche magiche con le quali gli indiani cercano l'unione con il serpente: dal rito dell'incubazione al serpente portato in mano e onorato come divinità delle sorgenti”.⁴⁷³

In questo calendario medievale, le figure rappresentate diventano sempre più simili a segni, a geroglifici; Asclepio da dio con radici ctonie diventa divinità astrale, è completamente sottratto al reale, alla terra, all'elemento ctonio ed è visto solo come costellazione, sotto il cui influsso nascono medici e profeti.⁴⁷⁴

L'evolversi della civiltà verso la razionalità ha dunque separato il dio serpente dalla terra fino a farlo diventare costellazione, usata anche per misurare le grandezze. Ma il culto del serpente, dice Warburg, “è refrattario ad ogni razionalizzazione”⁴⁷⁵ e sopravvive in numerose forme nella

in *Journal of the American Oriental Society*, vol. 88, n. 1, 1968, pp. 104–108. Stephanie Dalley, *Myths from Mesopotamia*, Oxford University Press, 1987, pp. 329.) Una versione diversa si trova: <https://il-matriarcato.blogspot.com/2013/03/la-dea-dei-serpenti.html>.

⁴⁶⁹ La Bibbia racconta che Mosè per convincere il Faraone che le sue parole venivano da Dio, buttò per terra il bastone di Aronne e questo si trasformò in serpente. Il Faraone dunque chiamò i suoi maghi che ripeterono l'incantesimo, ma, a prova della superiorità del Dio di Mosè, il serpente del patriarca mangiò i serpenti dei maghi del Faraone (Esodo 7: 8-12).

⁴⁷⁰ Warburg, A., “Il rituale del serpente”, cit., p. 51. Warburg ricorda che “l'Erinni è circondata da serpenti guizzanti”.

⁴⁷¹ Si riferisce ovviamente al noto gruppo scultoreo di Laocoonte e i suoi figli, una scultura ellenistica della scuola rodia, in marmo conservata nel Museo Pio-Clementino dei Musei Vaticani. Raffigura il famoso episodio narrato nell'Eneide che mostra il sacerdote troiano Laocoonte e i suoi figli assaliti da serpenti marini. L'opera è probabilmente una copia romana della versione originale in bronzo.

⁴⁷² *Ibidem*.

⁴⁷³ Warburg, A., “Il rituale del serpente”, cit., pp. 55-56.

⁴⁷⁴ Warburg, A., “Il rituale del serpente”, cit., p. 56.

⁴⁷⁵ *Ibidem*.

concezione del mondo cristiano medievale,⁴⁷⁶ mostrando “l’indistruttibilità del culto degli animali”.⁴⁷⁷

La tragica perdita del contatto con la natura è all’origine della sublimazione religiosa, se “religione significa unione”,⁴⁷⁸ tra l’essere umano e l’altro da sé, questa unione non è più concreta, ma si realizza in modo puramente mentale, evolvendosi in “una mitologia linguistica sistematica”.⁴⁷⁹ Se gli indiani afferravano concretamente il serpente, “come causa vivente in luogo del fulmine” e poi lo infilavano in bocca in modo che si compiesse l’unione effettiva tra il danzatore e l’animale, ora il simbolo è divenuto più astratto, spirituale, invisibile.⁴⁸⁰

Nelle pagine conclusive della conferenza Warburg afferma:

Sarò lieto se queste immagini tratte dalla vita quotidiana e dal cerimoniale degli Indiani Pueblo vi avranno mostrato come le loro danze mascherate non siano un gioco, bensì la formulazione primitiva e pagana della risposta all’immane, tormentoso interrogativo intorno alla causa prima delle cose: all’inafferrabilità dei fenomeni naturali l’indiano oppone la sua volontà di comprensione, trasformandosi egli stesso nella causa di quei fenomeni. Istintivamente egli sostituisce, nel modo più intelligibile ed evidente, l’effetto inesplicito come causa. *La danza mascherata è causalità danzata.*⁴⁸¹

La danza è dunque per Warburg, come per Langer, la prima forma di “causalità”, non nel senso della scienza moderna, come supposto collegamento di tra due eventi nettamente separati causa ed effetto, dispiegati su una temporalità lineare del prima e del dopo, bensì come primo nesso - *religio* - non logico né linguistico, ma corporeo, cinestetico, mimetico della comunità danzante con l’altro da sé, la natura, tutta animata. Anzi, la natura diventa tale, un tutto animato, nella danza e grazie alla danza.

La “redenzione dal sacrificio cruento”, la sublimazione religiosa, il processo di allontanamento dalla concretezza del legame sacro ha portato con sé tanti cambiamenti, non solo il simbolo è diventato segno, ma il fine è stato separato dal mezzo. È l’umanità moderna che è nella scissione, nella schizofrenia, che inizialmente sembrava poter essere attribuita agli Hopi. Siamo noi che separiamo ciò che originariamente era distinto ma non separato: teoria e prassi, mito e rito, pratica religiosa e attività produttiva, l’individuo dal suo ambiente naturale e dalla collettività, tanto

⁴⁷⁶ Warburg ne ritrova tracce, per esempio nel nord della Germania, vedi Warburg, A., “Il rituale del serpente”, cit., p. 57.

⁴⁷⁷ Warburg, A., “Il rituale del serpente”, cit., p. 60.

⁴⁷⁸ Warburg, A., “Il rituale del serpente”, cit., p. 61.

⁴⁷⁹ *Ibidem.*

⁴⁸⁰ *Ibidem.*

⁴⁸¹ *Ibidem.* Il corsivo è mio.

da non comprendere più il senso di pratiche come quelle descritte. La perdita del nesso concreto è anche la perdita di immagini:

L'americano moderno non teme più il serpente a sonagli. Lo uccide, ad ogni modo non lo adora. Il fulmine imprigionato nel filo - l'elettricità catturata - ha prodotto una civiltà che fa piazza pulita del paganesimo. Ma che cosa mette al suo posto? Le forze della natura non sono più concepite come entità biomorfiche o antropomorfiche, ma come onde infinite che obbediscono docili al comando dell'uomo. In questo modo la civiltà delle macchine distrugge ciò che la scienza naturale, derivata dal mito, aveva faticosamente conquistato: lo spazio per la preghiera, poi trasformatosi in spazio per il pensiero (*Denkraum*).⁴⁸²

La causalità danzata non è dunque la causalità pensata, intesa come collegamento *a posteriori* tra due eventi separati, la causa e l'effetto, in una dimensione temporale lineare, ma la comprensione sentita e immaginata di un nesso, che appunto Warburg definisce *symbolon*, il sentire di essere parte della natura, pur non coincidendo totalmente con essa. La danza Hopi sembra avere un fine: propiziare la crescita del grano, scatenare il temporale, acquisire i poteri dell'antilope o del serpente, ma il fine non è separato dalla danza stessa.

Entrare nella "sfera dei poteri", danzare in un bosco fitti di immagini, partecipare di una causalità danzata, sentire la natura come un tutto, apre una dimensione temporale altra: la temporalità dell'immagine/simbolo è diversa dalla linearità unidirezionale del tempo misurato scientificamente. Warburg ci mostra come questo modo dell'immagine/simbolo porti con sé anche un cambiamento di temporalità. Il serpente è anche una divinità temporale:⁴⁸³ il serpente attorcigliato, come il cerchio, è simbolo del ritmo del tempo.⁴⁸⁴

Vediamo così che il modo di istituire nessi, cioè il modo in cui si creano i simboli, porta con sé il modo di concepire la causalità e la temporalità: causa/effetto, mezzi/fini, prima/dopo.

Se i simboli sono istituiti tramite una *mimesis* cinestetica, in cui i corpi si sentono concretamente legati al cosmo, il simbolo si presenta, in senso forte, come danza, come "causalità danzata", e non è segno.

Così afferma Di Giacomo, in riferimento non solo a questa conferenza, ma in generale rispetto all'opera di Warburg: "Del resto, l'idea di un corso progressivo del tempo è espressione della cultura dei dominatori, e tale idea si costituisce al prezzo dell'esclusione, prima nella pratica e poi nella memoria, di una molteplicità di possibilità e di immagini. [...] Come Warburg, infatti, lo

⁴⁸² Warburg, A., "Il rituale del serpente", cit., p. 66.

⁴⁸³ Warburg, A., "Il rituale del serpente", cit., p. 20.

⁴⁸⁴ Warburg, A., "Il rituale del serpente", cit., p. 26.

stesso Benjamin⁴⁸⁵ ha compreso che il riconoscimento di questa crucialità dell'immagine esige in primo luogo l'elaborazione di nuovi modelli di tempo. Non a caso l'immagine possiede, o piuttosto produce, una temporalità caratterizzata da una doppia faccia: se Warburg parla di "polarità", Benjamin parla piuttosto di «immagine dialettica».⁴⁸⁶

Che questa diversa temporalità sia legata al sentire di muoversi, alla danza così intesa, emerge, anche se in modo non completamente sviluppato, dall'evoluzione del pensiero di Warburg.⁴⁸⁷ In altre parole, le tracce mnestiche acquisite cinesteticamente sono, per Warburg, simboli dinamici, o "forme vitali" si potrebbe dire, che sono universali e informano di sé la memoria collettiva, che guida, probabilmente in modo non del tutto consapevole, anche la mano dell'artista (la memoria del suo corpo) che le disegna o scolpisce, come si vedrà nelle prossime righe.

Nell'introduzione all'Atlante Mnemosyne,⁴⁸⁸ infatti, Warburg fa riferimento a tale concetto:

Nell'ambito dell'esaltazione orgiastica di massa bisogna ricercare la matrice che imprime nella memoria le forme espressive della massima esaltazione interiore, espressa nel linguaggio gestuale con una tale intensità che questi engrammi⁴⁸⁹ dell'esperienza emotiva sopravvivono come patrimonio ereditario della memoria determinando in modo esemplare il contorno creato

⁴⁸⁵ Di Giacomo, G., "L'immagine-tempo da Warburg a Benjamin e Adorno". *Aisthesis. Pratiche, Linguaggi E Saperi dell'estetico*, 3(2), 2012, online: <https://oajournals.fupress.net/index.php/aisthesis/article/view/552>, p. 4.

⁴⁸⁶ Di Giacomo, G., "L'immagine-tempo da Warburg a Benjamin e Adorno", cit., p.75.

⁴⁸⁷ Secondo Cieri Via le riflessioni contenute in questo saggio preparano la riflessione sulle *Pathosformeln* e l'Atlante Mnemosyne, vedi "Introduzione a Aby Warburg", Laterza, Roma, Edizione digitale, 2014, p. 57.

⁴⁸⁸ Mnemosyne è un "atlante figurativo (*Bilderatlas*) composto da una serie di tavole, costituite da montaggi fotografici che assemblano riproduzioni di opere diverse: testimonianze di ambito soprattutto rinascimentale (opere d'arte, pagine di manoscritti, carte da gioco, etc.); ma anche reperti archeologici dell'antichità orientale, greca e romana; e ancora testimonianze della cultura del XX secolo (ritagli di giornale, etichette pubblicitarie, francobolli). Obiettivo dell'Atlante è illustrare i meccanismi di tradizione di temi e figure dall'antichità – orientale e greco-romana – all'attualità, con particolare riguardo alla ripresa di moti, gesti e posture che esprimono l'intera gamma dell'eccitazione emozionale (l'aggressione, la difesa, il sacrificio, il lutto, la malinconia, l'estasi, il trionfo, etc.). Si tratta di *Pathosformeln* – formule espressive dell'emozione – dedotte direttamente in forma artistica dai modelli antichi, o anche riemergenti senza diretto collegamento ai modelli, nella forma di engramma, esito spontaneo dell'istinto gestuale umano" ("Engramma", http://www.gramma.it/eOS/core/frontend/eos_atlas_index.php?id_articolo=1177). Nelle rivista online "Engramma", si trovano le tavole dell'Atlante, commentate e con percorsi e saggi di approfondimento, <http://www.gramma.it/>.

⁴⁸⁹ "Engramma" è un termine usato dal biologo Richard Semon, che nel 1904 lo usò nell'opera "Die Mneme", per riferirsi alla rappresentazione neurale di una memoria. L'engramma era per l'autore un cambiamento permanente nel sistema nervoso, la traccia mnestica che conserva gli effetti dell'esperienza nel tempo, grazie alla facoltà degli organismi di ricordare le proprie esperienze con la varietà di stimoli ricevuti, ma anche un simbolo dinamico che in virtù dell'energia accumulata occupa la memoria collettiva umana. Vedi Semon, R., "Die Mneme als erhaltendes Prinzip im Wechsel des organischen Geschehens", (1904), Leipzig, Engelmann, 1911.

dalla mano dell'artista nel momento in cui i valori più alti del linguaggio gestuale vogliono emergere nella creazione attraverso la sua mano.⁴⁹⁰

Ecco dunque che un sentire (un'esperienza emotiva, *pathos*), fissato nella memoria cinestetica ed espresso in un gesto attraverso la sua forma, (la "matrice che imprime nella memoria le forme espressive della massima esaltazione interiore"), diventa simbolo ("nel momento in cui i valori più alti del linguaggio gestuale vogliono emergere nella creazione"); e lo diventa, per Warburg, originariamente proprio nel linguaggio gestuale stesso, nella danza, che usa, come abbiamo visto, lo stesso "codice" multimodale del sentire, per passare poi nelle immagini dipinte o scolpite, espresse in forma solo visiva, ma cariche di energia cinetica, capace di muovere il corpo di chi le guarda e risveglia il sentire della stessa postura.

In realtà, pur non essendo al centro della sua riflessione, la danza ritorna, come una specie di sottofondo e in modo non sistematico, in tutta l'opera di Warburg, anche nel concetto di *Pathosformel*, che è uno dei più noti dell'autore,⁴⁹¹ con quale indica appunto quelle "formule gestuali e sentite" che sopravvivono nell'arte classica e moderna e nella ritualità primitiva, come abbiamo visto.⁴⁹² Così lo racconta Cieri Via:

Alla danza dunque Warburg dedicò nel corso della sua vita molte riflessioni sia in riferimento al tema del movimento, dalla corrispondenza fra i moti del corpo e i moti dell'animo al patetismo a esso implicito, sia in rapporto al ruolo sociale della bassa danza in contrapposizione alla moresca,⁴⁹³ che al valore antropologico delle danze rituali, non solo quelle amerindiane,

⁴⁹⁰ Warburg, A., "Mnemosyne. L'Atlante delle immagini", a cura di M. Warnke, con la collaborazione di C. Brink, ed. it. a cura di M. Ghelardi, Nino Aragno Editore, Torino 2002., p. 3, cit. in Cieri Via, C., "Introduzione a Aby Warburg", cit., p.60.

⁴⁹¹ Su questo concetto, qui solo accennato, oltre al capitolo di "Introduzione a Aby Warburg" ad esse dedicato (pp. 95-86) vedi anche Cieri Via, C., "Aby Warburg. Il concetto di *Pathosformel* fra religione, arte e scienza", in Bertozzi (a cura di), "Aby Warburg e le metamorfosi degli antichi dei", Franco Cosimo Panini, Modena 2002, pp. 114-140.; Settis, S., "*Pathos* ed *Ethos*. Morfologia e funzione", in «Moderna», V, 2, 2004, pp. 23-35.; Careri, G., "*Pathosformeln*, Aby Warburg e l'intensificazione delle immagini", in M. Bertozzi (a cura di), "Aby Warburg e le metamorfosi degli antichi dei", cit., pp. 50-62; Per l'importanza dei gesti corporei nelle arti visive vedi Pinotti, A., "Memorie del neutro. Morfologia dell'immagine in Aby Warburg", Milano, Mimesis, 2001. Nel Capitolo 4, par. 3, riprenderò il concetto di *Pathosformel*.

⁴⁹² Per una documentatissima rassegna sulla danza nell'opera di Warburg vedi Cieri Via, C. "Aby Warburg e la danza come "atto puro della metamorfosi", online: https://www.academia.edu/35696202/Aby_Warburg_e_la_danza_come_atto_puro_della_metamorfosi_danza_a_pdf;

⁴⁹³ La bassadanza era la più popolare danza di corte del XV e inizio XVI secolo, specialmente nella corte borgognona. Le coppie, accompagnate da una musica lenta, si muovevano sobriamente e con grazia in un lento scivolare o movimento "a passi strisciati" sollevando e abbassando i loro corpi, movimenti questi che hanno dato origine al suo nome. Descritta già verso il 1455 da Domenico da Piacenza e dai suoi successori Guglielmo Ebreo e Antonio Cornazzano, la bassadanza diventa popolare in Francia alcuni anni dopo ed viene abbondantemente trattata nelle due opere principali: il "Manoscritto delle bassedanze" di Maria di

osservate in occasione del suo viaggio fra gli indiani Pueblo, ma anche dell'Europa orientale. Le danze rituali – alle quali Warburg si interessò fino agli ultimi anni della sua vita, come dimostra il ricco materiale conservato nel Warburg Archive – ebbero un ruolo fondamentale per l'elaborazione intellettuale del suo pensiero in termini antropologici.⁴⁹⁴

A conferma di questa lettura, Cieri Via ricorda che la prima volta che Warburg parla di *Pathosformeln* lo fa in riferimento alle Menadi danzanti, che uccidono Orfeo, mettendo in atto una danza rituale dionisiaca, "una danza raffigurata in numerosi sarcofagi e rilievi antichi".⁴⁹⁵

della scena di Orfeo ucciso dalle menadi nel disegno di Dürer alla Kunsthalle di Amburgo, per il quale, per la prima volta, Warburg usa il termine concettuale di *Pathosformeln*. Le figure di menadi che volteggiano in preda a un furore orgiastico intorno a Orfeo mettono in atto una danza rituale dionisiaca, d'importazione asiatica, ossessionata dal suono dell'aulos; una danza estatica fino ai limiti convulsivi e patogenici dei primitivi e dei barbari, come afferma Euripide nelle Baccanti, una danza raffigurata in numerosi sarcofagi e rilievi antichi".⁴⁹⁶

Le *Pathosformeln* sono dunque interpretabili come atteggiamenti posturali che riaffiorano più volte nella storia dell'arte proprio perché incarnano in maniera esemplare l'atto della mimesis, rispecchiano l'atto mimetico originario, il sentirsi cinesteticamente in connessione, sono atteggiamenti corporei archetipici, che, per ricevere vita, devono essere sentite dalla mano dell'artista che le raffigura, ma soprattutto, poi, nel corpo di chi le guarda. Esse sono letteralmente posture, *attitudes*⁴⁹⁷. L'*attitude* (Figura 1), nella sua duplice accezione di "atteggiamento" e di "posa" della danza accademica è proprio un esempio di questo processo: nel balletto classico indica la posizione nella quale una gamba è sollevata e piegata all'indietro (o più raramente davanti o laterale), mentre l'altra, posata per terra, è tesa. Un solo braccio normalmente è sollevato, il piede della gamba di appoggio può essere *à terre*, sollevato sulla punta o sulla mezza punta. Carlo Blasis,⁴⁹⁸ uno dei fondatori della Scuola italiana di balletto, porta come esempio di perfetta attitude il Mercurio del Giambologna (Figura 2). L'*attitude* può essere considerata esemplare sia di quello

Borgogna (1495 ca.) e l'"Art et instruction de bien dancer" di Michel Toulouse (1496 ca.). La Moresca è una danza di origine araba di carattere grottesco in ritmo binario o ternario, che veniva rappresentata nelle corti gentilizie da compagnie di danzatori professionisti o da giullari. I danzatori si disponevano in due schiere contrapposte armate di spade che mimavano un combattimento al ritmo marziale di uno o più tamburi. Una delle due schiere di danzatori si anneriva il volto e tutti portavano dei campanelli ai polsi e alle caviglie per simulare il rumore delle armi.

⁴⁹⁴ Cieri Via, C. "Aby Warburg e la danza come "atto puro della metamorfosi", cit, p. 50.

⁴⁹⁵ Cieri Via, C. "Aby Warburg e la danza come "atto puro della metamorfosi", cit., p. 51.

⁴⁹⁶ *Ibidem*.

⁴⁹⁷ Su "attitude" vedi Rossi, L., "Dizionario di Balletto, Edizioni della Danza, Vercelli 1977, e American Ballet Theater, "Online ballet dictionary" <https://www.abt.org/explore/learn/ballet-dictionary/>. Vedi anche Gasparotti, R. "La saggezza del danzare".

⁴⁹⁸ Blasis, C., "Trattato dell'arte della danza" [1820], tr. it., a cura di Pappacena F., Roma, Gremese, 2008.

che può essere un gesto (inteso come una postura "ferma" di qualcosa di dinamico), sia della tendenza al "formulismo" di cui parla Jousse, al diventare formula, qualcosa di parzialmente rigido, seppure capace, a certe condizioni, di evocare *pathos*.



Figura 1: Due esempi di "attitude". Il primo è del danzatore del Teatro Bolshoi Jacopo Tissi (<https://www.lapersonne.com/en/post/jacopo-tissi-bolshoi-theatre/>). Il secondo è un disegno illustrativo tratto dall'Enciclopedia "Larousse" (<https://www.larousse.fr/encyclopedie/images/Attitude/1001237>)



Figura 2: Giambologna, Mercurio, 1580, bronzo, h cm 180. Firenze, Museo Nazionale del Bargello.

In generale possiamo affermare che Warburg riconosce la capacità di certe immagini di suscitare movimenti carichi di affettività e la attribuisce al fatto che quelle immagini sono “archetipi” di posture, sono atteggiamenti posturali carichi di energia cinetica, fermati in un istante.⁴⁹⁹

Riassumendo, con questi spunti warburghiani, possiamo aggiungere elementi alla riflessione sul rapporto tra movimento sentito, immagine/simbolo, memoria cinestetica, tema di questo capitolo, e approfondire la dimensione temporale che scaturisce da quello stato.

3.5 La forma del tempo. Per una lettura temporale e dinamica della danza.

È molto più difficile percepire il disegno nel tempo che quello nello spazio.

Doris Humphrey⁵⁰⁰

Se riflettiamo sul passaggio dalla danza danzata dalla comunità intera a quella danzata da pochi e vista da altri, così come lo descrive Langer, e lo colleghiamo a quello che emerge dalla lettura del "Rituale del serpente" di Warburg, emergono almeno due questioni, che svilupperò in questo paragrafo facendo riferimento alle riflessioni di Maxene Sheets-Johnstone.

La prima riguarda il rapporto tra la dimensione cinestetica e quella visiva. Abbiamo visto che, secondo Langer, per trasmettere "i poteri" della danza anche a chi non vi partecipava attivamente, è stato necessario accentuare gli aspetti visivi, rispetto a quelli cinestetici, tanto che,

⁴⁹⁹ Questa è una delle idee portanti dell'Atlante Mnemosyne. Purtroppo non è possibile approfondirla in questa sede. Vedi, solo a titolo di esempio, la tavola 5, in cui "il mito si fa posa": in cui troviamo il gesto di difesa, di fuga, di disperazione, la postura dolente, quella dell'energia trattenuta, quella aggressiva, e il saggio. La tavola 5 si può consultare ne "La Rivista di Engramma. La tradizione classica nella memoria occidentale rivista", Centro Studi ClassicA, IUAV, Venezia, online: http://www.egramma.it/eOS/core/frontend/eos_atlas_index.php. Vedi anche il saggio [Madre della vita, madre della morte. Figure e Pathosformeln. Saggio interpretativo di Mnemosyne Atlas, Tavola 5](#) a cura del Seminario Mnemosyne Engramma n. 1, settembre 2000.

⁵⁰⁰ Humphrey, D., "L'arte della coreografia. The art of making dance", tr. it. a cura di N. Giavetto, Gremese, 2001, p. 51.

dopo un lungo processo, la danza è diventata un'arte rivolta prevalentemente alla vista. Quello che non bisogna dimenticare, però è che, affinché la dimensione simbolico/immaginativa si dia, è necessario, come condizione di possibilità, che ci sia un senso cinestetico consapevole in chi danza e che alcuni aspetti di questo, la sua "forma", la sua "qualità", nei sensi definiti in questo lavoro, si trasmettano a chi guarda. Questi aspetti sono quelli descritti, in modi diversi, da Laban, da Langer e da Stern e riguardano la dimensione qualitativa, dinamica ed energetica della danza. Anche secondo Maxene Sheets-Johnstone: "le variabili qualitative non sono semplicemente parametri osservabili, ma variabili che sono cinestheticamente sentite dall'individuo che si sta muovendo".⁵⁰¹

Se descriviamo il movimento danzato solo in termini di linee e traiettorie, limitandoci ad una considerazione solo spaziale della danza, ma anche del movimento in generale, arriviamo a quel luogo comune che lamenta o esalta la "fuggevolezza" della danza, il suo essere per natura "effimera". La descrizione del movimento basata su punti di riferimento visivi, afferma Sheets-Johnstone, è insufficiente: "i punti non dicono niente delle dinamiche di movimento, essi descrivono un mondo spaziale fondamentalmente statico interrotto da cambiamenti di posizione del corpo".⁵⁰²

È certamente vero che la danza non si fissa su un supporto materiale,⁵⁰³ ma non è invece del tutto vero che di essa non resta nulla. Se, invece di fermarci alla considerazione della dimensione spaziale, consideriamo la danza da un punto di vista anche temporale ed energetico, il movimento viene apprezzato nei suoi aspetti dinamici o "qualitativi", nel senso sopra definito. Quello che rimane della danza è nella memoria cinestetica del nostro corpo.⁵⁰⁴

La memoria corporea non è basata solo su sensazioni modali, come abbiamo visto, ma sulla percezione globale del flusso di movimento: "la memoria non è una memoria di posizioni, afferma Sheets-Johnstone, ma di un intero corpo dinamico",⁵⁰⁵ e la danza, proprio attraverso la pratica e la

⁵⁰¹ Sheets-Johnstone, M., "From movement to dance", in "Phenomenology and the Cognitive Science", vol. 11, n. 1, 2012, pp. 39-57, p. 44. Tutte le traduzioni dalle opere dell'autrice sono mie.

⁵⁰² Sheets-Johnstone, M., "Kinesthetic memory", in "The Corporeal Turn: An Interdisciplinary Reader", Chapter II, Exeter, Imprint Academic, p. 272. In "Emotion and Movement. A Beginning Empirical-Phenomenological Analysis of Their Relationship", in "Journal of Consciousness Studies", Gennaio, 1999, afferma che sono i corpi a cambiare posizione nello spazio, non il movimento (p. 267).

⁵⁰³ Secondo Diana Taylor, "la vera frattura non sta tanto tra la parola scritta e quella parlata, ma tra l'archivio di materiali supposti durevoli (per es. testi, documenti, edifici, ossa) e il cosiddetto repertorio evanescente di pratica/conoscenza incorporata (per es. linguaggio parlato, danza, sport, rituale)", Taylor, D., "The archive and the repertoire. Performing cultural memory in the Americas", Durham and London, Duke University Press, 2003, cit. a p. 19.

⁵⁰⁴ Il concetto di "memoria cinestetica" ritorna in molte opere della filosofa, ma è tematizzato in modo specifico in Sheets-Johnstone, M., "Kinesthetic memory", cit.

⁵⁰⁵ Sheets-Johnstone, M., Kinesthetic memory, cit., p. 274.

rimessa in gioco di queste memorie, costituisce un tutto configurato cinestheticamente.

In questo senso, il corpo è stato definito "corpo-archivio",⁵⁰⁶ non tanto nel senso di deposito statico di gesti e movimenti, ma come un continuo processo creativo di evocazione della memoria del corpo che, come abbiamo visto, nel momento in cui si muove, ricorda, riconfigura la memoria stessa.

La lettura in termini dinamici della danza ci porta così alla seconda questione: la temporalità della danza, che, come abbiamo visto, non è quella lineare del prima e del dopo, ma richiede di essere considerata in modo diverso. La temporalità lineare, introdotta dai "dominatori", è successiva a quella della presenza estatica del qui ed ora e a quella ciclica e ricorsiva dei fenomeni naturali, scandita dai ritmi della nascita, morte e rinascita, e richiede l'intervento decisivo di una mente controllante che pensa per concetti e parole.

È utile, per approfondire il collegamento tra l'aspetto qualitativo e quello temporale, ricorrere alla distinzione che Sheets-Johnstone opera tra una temporalità intesa quantitativamente e una intesa qualitativamente. La prima è quella misurabile, che ben conosciamo. La seconda, sostiene la filosofa, ha invece sempre una risonanza affettiva ed è legata a qualità cinetiche dinamiche.⁵⁰⁷ Abbiamo già visto, in modo non esaustivo, come viene descritto il "come" del movimento da Laban, da Langer e da Stern. Anche Sheets-Johnstone, in parziale continuità con i pensatori citati, individua alcune qualità, anzi, possiamo dire che l'esigenza di descrivere le qualità cinetiche è una delle costanti nelle sue opere, e arriva al risultato di collegare queste ultime alla temporalità del movimento.

La filosofa, danzatrice e coreografa statunitense, già negli anni sessanta, in "Phenomenology of dance",⁵⁰⁸ aveva proposto "una presentazione di un'analisi fenomenologica delle qualità strutturali inerenti ai movimenti".⁵⁰⁹ Quando osserviamo la danza con un atteggiamento genuinamente fenomenologico, sostiene Sheets-Johnstone:

⁵⁰⁶ Per il concetto di "corpo-archivio" vedi Lepecki, A., "Body-archive", "Etcetera", n. 121, aprile 2010, pp. 39-45, e "The body as archive. Will to re-enact and the afterlives of dance", in "Dance Research Journal", vol. 42, n. 2, inverno 2010, traduzione italiana a cura di Alessandro Pontremoli, Lepecki, A., "Il corpo come archivio", *Mimesis Journal*, 5, 1 | 2016, 30-52.

⁵⁰⁷ Sheets-Johnstone, M., "Emotion and Movement. A Beginning Empirical-Phenomenological Analysis of Their Relationship", cit. p. 259.

⁵⁰⁸ Alarcon, M., "Interview with Maxine Sheets-Johnstone/Entrevista con Maxine Sheets-Johnstone", in "O Percejo online", Volume 3, numero 2, Agosto-Dicembre 2011, p. 10

⁵⁰⁹ Alarcon, M., "Interview with Maxine Sheets-Johnstone/Entrevista con Maxine Sheets-Johnstone", cit., p.7

mettendo tra parentesi tutti i preconcetti che non le appartengono, [...] quando smettiamo di nominare, concepire e categorizzare anticipatamente, [...] ci troviamo di fronte qualcosa la cui descrizione è una sfida. Troviamo una forma cinetica declinata qualitativamente che si dispiega davanti a noi, una forma dinamica articolata come una *melodia cinetica* da un corpo o da diversi corpi in movimento. La forma è caratterizzata da *crescendo* e *diminuendo*, momenti di contrazione ed espansione, intensità, diluizioni, velocità, tranquillità e così via.⁵¹⁰

Il concetto di "melodia cinetica", elaborato dal neuropsicologo russo Aleksandr Luria,⁵¹¹ nell'ambito degli studi sulle patologie del movimento, e ripreso da Merleau-Ponty,⁵¹² è utilizzato da Sheets-Johnstone, che lo attribuisce non al cervello ma al corpo intero, per sottolineare come la memoria cinestetica e il suo essere evocata e rigiocata nel movimento e nella danza sia una *Gestalt* dinamica, una risposta globale e cinestetica del corpo.

Tale concetto, ricorda la stessa Sheets-Johnstone, è spiegato da Luria con l'esempio della scrittura:

La scrittura dipende dalla memorizzazione delle forme grafiche di ogni lettera. Essa avviene attraverso una catena d'impulsi motori isolati, ognuno dei quali è responsabile dell'esecuzione di un solo elemento della struttura grafica; con la pratica, questa struttura del processo è radicalmente alterata e la scrittura è convertita in una singola "melodia cinetica", che non richiede più la memorizzazione della forma visiva di ogni lettera isolata né tanto meno un singolo impulso motorio associato a ciascun movimento.⁵¹³

Secondo Sheets-Johnstone, che propone come ulteriore esempio quello della firma, ciò che rende caratteristica la firma di ogni persona è spesso confuso con un mero atto grafico, ma in realtà consiste in diverse "serie coordinate di movimenti" che risiedono in un flusso dinamico.⁵¹⁴ Vi sono, infatti, delle dinamiche costanti ogni volta che scriviamo il nostro nome:

momenti di forza maggiore e minore si verificano in certi momenti del flusso, momenti in cui si accentua una lettera o parte di essa, per esempio; i cambi di direzione avvengono in modo fluido o brusco in certi punti, e in modo frastagliato o arrotondato; le pause si verificano in certi

⁵¹⁰ Alarcon, M., "Interview with Maxine Sheets-Johnstone/Entrevista com Maxine Sheets-Johnstone", cit., pp. 10-11.

⁵¹¹ I testi di riferimento di Aleksandr Romanovič Luria, sono "Human brain and psychological processes", trad. inglese di Basil Haigh, New York, Harper & Row, 1966; Idem, "The working brain", trad. inglese di Basil Haigh, Harmondsworth, Middlesex, Penguin Books, 1973; Idem, "The making of mind", a cura di Michael Cole e Sheila Cole, Cambridge, Harvard University Press, 1979; Idem, "Higher cortical functions in man", 2° ed., trad. inglese di Basil Haigh, New York, Basic Books, 1980.. Luria, A. The working brain, cit., p. 32.

⁵¹² Vedi cap.1 par.2.

⁵¹³ Luria, A.R., "The working brain", (tr.it. Lurija, Aleksandr R., "Come lavora il cervello", trad. it. di P. Bislacchi, Bologna, Il Mulino, 1982, citato in Sheets-Johnstone, M. "Kinesthetic memory", cit., p. 258.

⁵¹⁴ Maxine Sheets-Johnstone, "Kinesthetic memory", cit., p. 258.

momenti della scrittura, magari con un senso di sospensione percepito, come quando si punteggia una i o si mette una stanghetta ad una t; l'inizio della firma e la sua fine sono chiaramente segnati in qualche modo. Insomma, nella scrittura del proprio nome si gioca una caratteristica dinamica spazio-temporale-energetica, e con essa si sperimenta una certa dinamica che è al tempo stesso familiare e unica. *L'unicità della dinamica è prima di tutto un'unicità cinestesica, non un'unicità visiva*. Infatti, sono fondamentalmente le dinamiche cinetiche e cinestesiche che rendono la firma sia visivamente unica che visivamente familiare.⁵¹⁵

Ogni atto grafico è prima di tutto un gesto, come ci ricorda Benjamin,⁵¹⁶ e anche ogni atto pittorico⁵¹⁷ è un atto cinestetico globale del corpo, come nota Warburg.⁵¹⁸

Un altro concetto fondamentale introdotto da Luria, spiega ancora Sheets-Johnstone, è quello di "automatizzazione del movimento", ovvero la capacità di un singolo impulso di attivare o risvegliare le melodie cinetiche: quando evochiamo un singolo stimolo appartenente ad una memoria cinestetica divenuta "automatica", il movimento fluisce senza sforzo in una dinamica coerente perché conosciamo e ricordiamo il flusso globalmente nel senso cinestetico. Tuttavia, sottolinea Sheets-Johnstone: "Ciò che è automatico è, in effetti, la memoria cinestesica. La melodia scorre da sola perché una dinamica familiare viene risvegliata nella memoria cinestesica e da essa generata".⁵¹⁹

Se consideriamo l'esperienza di chi danza, e l'emergere di una forma, da non considerare statica, come si è detto, ma dinamica, nell'intenzione di comprendere come si costruisce il senso e come esso possa essere trasmesso a chi guarda, dobbiamo comprenderne come le dinamiche cinetiche e cinestetiche siano collegate alla sua peculiare temporalità.

Il movimento, abbiamo visto, non si manifesta soltanto nei suoi aspetti spaziali lineari, ma soprattutto in quelli temporali, che, come vedremo, per Sheets-Johnstone, sono un complesso di

⁵¹⁵ Maxine Sheets-Johnstone, "Kinesthetic memory", cit., p. 259. Corsivo mio.

⁵¹⁶ Vedi cap. 2 par. 4. "Ma il ritmo – afferma Benjamin - quella velocità nel leggere e nello scrivere che difficilmente può essere distinta da questo processo, non sarebbe che quello *sforzo*, quella dote che consente allo spirito di partecipare di questa frazione di tempo, in cui le similitudini balenano fugacemente dal flusso delle cose per poi scomparirvi nuovamente. . Così, la lettura profana ha ancora questo in comune con quella magica - se non si vuole perdere del tutto la capacità di comprendere: essa *sottostà a un ritmo necessario* o meglio a un momento critico, che colui che legge non può trascurare per nessuna ragione, se non vuole restare a mani vuote." (Benjamin, W., "Aura e choc. Saggi sulla teoria dei media", cit., p. 317-18).

⁵¹⁷ Un esempio di come l'atto pittorico possa essere gesto di mimesis cinestetica lo si può vedere nel film di Giorgio Diritti sul pittore Ligabue "Volevo nascondermi" (2020). Nell'interpretazione del regista e dell'attore che impersona il pittore (Elio Germano), è molto chiaro che i quadri che rappresentano animali sono il risultato di una danza mimetica animale, che il pittore compie, prima immedesimandosi cinestheticamente nell'animale e poi riportando sulla tela la stessa qualità dinamica sentita nel corpo.

⁵¹⁸ Vedi *supra* par. 4.

⁵¹⁹ Sheets-Johnstone, M., "Kinesthetic memory. Further critical reflections and constructive analyses", in "Body Memory, Metaphor and Movement", John Benjamin Publishing Company, Amsterdam, 2012, p. 52. Lo stesso processo è descritto da Merleau-Ponty in termini di abitudine, vedi cap1 par 2

"qualità proiettive e tensionali"⁵²⁰ e non possono essere ridotti integralmente a parametri osservabili; omettere queste proprietà qualitative ed emozionali dal discorso sulla danza significherebbe "detemporalizzare ciò che per natura è temporale o processuale".⁵²¹

A tale scopo Sheets-Johnstone ricorda che Aristotele, nella parte della "Fisica" che tratta del tempo, involontariamente sottolinea in modo calzante la natura di una dinamica qualitativa, quando analizza i diversi sensi in cui si dice "ora", per esempio in espressioni come "a un certo momento", "ultimamente", "solo ora", "molto tempo fa" e "improvvisamente".⁵²² Di tutti questi esempi, nota la filosofa, "qualcosa di radicalmente diverso viene trasmesso dall'ultimo esempio: "improvvisamente ha un aspetto decisamente dinamico".⁵²³ Anche se Aristotele prende "improvvisamente" come termine quantitativo al pari degli altri esempi (si riferisce a ciò che si è allontanato dalla sua condizione precedente in un tempo impercettibile a causa della sua piccolezza" (Fisica 222b15-16),⁵²⁴ la filosofa sottolinea che:

È una temporalità qualitativamente vissuta, così come le temporalità affrettate, prolungate e striscianti sono temporalità qualitativamente vissute. In breve, la dinamica distintiva che definisce "improvvisamente" deriva dall'esperienza vissuta. Fondamentalmente non è un termine quantitativo, ma una qualità cinetica vissuta. Come tale, ha una certa aura affettiva: "improvvisamente" può descrivere un terremoto, una caduta, un bacio ardente, un impulso o un'ispirazione, o una delle molteplici altre possibili esperienze, ognuna delle quali ha una certa risonanza affettiva. Ciò che è cinetico è affettivo, o potenzialmente affettivo; nella stessa misura qualitativa, ciò che è affettivo è cinetico, o potenzialmente cinetico.⁵²⁵

Per Sheets-Johnstone, è proprio la natura stessa della sua dinamica spazio-temporale-energetica che rende il movimento del corpo un avvenimento formale. La forma è il risultato delle qualità del movimento e del modo in cui si modulano e si svolgono dinamicamente.⁵²⁶

La filosofa individua quattro fondamentali qualità del movimento:⁵²⁷ la "qualità lineare", che riguarda sia con il contorno lineare percepito del nostro corpo in movimento sia i percorsi lineari

⁵²⁰ Sheets-Johnstone, M., "Emotion and Movement. A Beginning Empirical-Phenomenological Analysis of Their Relationship", cit. p. 268.

⁵²¹ Sheets-Johnstone, M., "Emotion and Movement. A Beginning Empirical-Phenomenological Analysis of Their Relationship", cit. p. 273.

⁵²² Fisica 222b 27-29. Traduzione italiana: Aristotele, Fisica, traduzione a cura di Antonio Russo, in "I classici del pensiero. Aristotele", vol.1, p 170.

⁵²³ Sheets-Johnstone, M., "Emotion and Movement. A Beginning Empirical-Phenomenological Analysis of Their Relationship", cit. p. 259.

⁵²⁴ Fisica 222b 15-16, tr. it. cit, p. 169.

⁵²⁵ Sheets-Johnstone, M., "Emotion and Movement. A Beginning Empirical-Phenomenological Analysis of Their Relationship", cit. p. 259.

⁵²⁶ Sheets-Johnstone, M., "Emotion and Movement. A Beginning Empirical-Phenomenological Analysis of Their Relationship", cit. p. 268.

che descriviamo nel processo di spostamento, ed è quindi collegata con l'aspetto direzionale del nostro movimento; la "qualità amplitudinale" che è la possibilità di espandere e contrarre percepita del nostro corpo in movimento ed è quindi legata all'ampiezza del nostro movimento; la "qualità tensionale", che ha a che fare con il nostro sforzo ("effort") sentito nel movimento ed è legato alla tonicità muscolare; la "qualità proiettiva", che ha a che vedere con il modo in cui rilasciamo forza o energia (per esempio in modo sostenuto, in modo esplosivo). Le prime due (qualità lineare e quella amplitudinale), sottolinea Sheets-Johnstone, costituiscono ovviamente aspetti spaziali del movimento; gli aspetti temporali del movimento, che sono quelli che qui ci interessano di più, sono invece un complesso di qualità proiettive e tensionali.⁵²⁸

Per esempio, il camminare è un fenomeno dinamico le cui qualità variabili sono da noi facilmente e chiaramente osservabili:

camminiamo in modo determinato, con passi fermi, incerti, misurati; camminiamo in modo sbarazzino con passi leggeri, ondeggianti, esagerati; camminiamo in modo nervoso con passi tesi, irregolari che vanno ora in questa direzione, ora in quella, e che ora sono strettamente concentrati, ora dispersi; camminiamo regolarmente per andare da qualche parte con passi facili, scorrevoli e veloci.⁵²⁹

Come mostra l'esempio del camminare, le dinamiche formali del movimento sono descrivibili attraverso le qualità del movimento. La questione che si pone l'autrice è quale tipo di congruenza possiamo individuare tra il movimento e l'emozione, tra il corpo cinetico e quello affettivo, tra il muoversi ed il sentire. O meglio quale sia la "congruenza dinamica formale"⁵³⁰ tra il muoversi e il sentire. A tale scopo l'emozione presa in esame è quella della paura, che la filosofa analizza in vari modi,⁵³¹ dai quali riesce ad individuare alcuni aspetti qualitativi dinamici, di cui questa descrizione è un esempio:

⁵²⁷ Con le cautele che derivano dal dare un nome a ciò che non è linguistico, la filosofa pensa che comunque valga la pena e sia necessario trovare delle caratteristiche che servano da guida per il nostro sentire, guardare e pensare il movimento, così come hanno fatto Laban, Langer e Stern. Vedi Sheets-Johnstone, M., "Emotion and Movement. A Beginning Empirical-Phenomenological Analysis of Their Relationship", cit., p.268, nota 15.

⁵²⁸ Sheets-Johnstone, M., "Emotion and Movement. A Beginning Empirical-Phenomenological Analysis of Their Relationship", cit. p. 268.

⁵²⁹ Sheets-Johnstone, M., "Emotion and Movement. A Beginning Empirical-Phenomenological Analysis of Their Relationship", cit. p. 267.

⁵³⁰ A questo concetto è dedicato il paragrafo 4 del saggio "Emotion and Movement. A Beginning Empirical-Phenomenological Analysis of Their Relationship", cit. pp. 269-271.

⁵³¹ "Dal punto di vista fenomenologico, afferma, è sufficiente immaginare di avere paura (Husserl, 1983, sezione 4) - come essere inseguiti di notte da uno sconosciuto aggressore in un'area deserta di una città - per

Una tensione intensa e incessante di tutto il corpo spinge il corpo in avanti. [...] C'è una durezza in tutto il corpo che lo congela in una massa singolarmente compatta; [...] Il movimento frontale è a volte irregolare; ci sono improvvisi cambi di direzione [...]. Il movimento è ogni volta brusco. Il corpo può improvvisamente sterzare, schivare, torcere, abbassarsi o accovacciarsi e la testa può ruotare su se stessa prima che la corsa in avanti con le sue energie acutamente concentrate e ininterrotte continui⁵³².

Le descrizioni delle dinamiche della paura attraverso le quattro qualità fondamentali del movimento non solo sono possibili e pertinenti, secondo Sheets-Johnstone, ma illustrano come esse siano intrinseche alla dinamica cinetica in atto e come quella dinamica sia congruente con la dinamica della paura:

la sua urgenza sentita, la stretta, gli arresti e gli inizi, il desiderio di fuga, il senso di disastro improvviso e imminente proveniente da ogni dove e dal nulla, e così via. In breve, le qualità del movimento possono essere descritte (e sia più finemente sia più estesamente che nei brevi schizzi sopra); e il movimento della paura può a sua volta essere dettagliatamente descritto e in diverse tipologie, così come in diversi casi. *Ciò è essenzialmente perché il movimento è movimento - è analiticamente lo stesso in tutti i casi - e perché la paura ci muove - creature viventi, forme animate - come tutte le emozioni ci muovono: ci muoviamo in modi coincidenti con le sue dinamiche sentite*".⁵³³

Qualunque sia il caso particolare, quando la paura "accade" a noi, cioè quando ci muove, ci muoviamo in modi qualitativamente congruenti con il modo in cui siamo spinti a muoverci. Le qualità spaziali, temporali ed energetiche del nostro movimento, spiega Sheets-Johnstone, assumono una forma cinetica che è dinamicamente congruente con la forma dei nostri sentimenti in atto. Unificate da un'unica dinamica, le due modalità di esperienza avvengono contemporaneamente: la simultaneità di emozione e movimento è resa possibile da una dinamica condivisa.⁵³⁴

È evidente, quindi, sottolinea Sheets-Johnstone, che una particolare forma cinetica di un'emozione non è identica all'emozione, ma è dinamicamente congruente con essa. Poiché esiste

iniziare a studiare le dinamiche cinetiche della paura". A questo aggiunge la descrizione che Konrad Lorenz fa dell'oca Martina quando aveva paura e una tratta da William Faulkner's *Sanctuary*".

⁵³² Sheets-Johnstone, M., "Emotion and Movement. A Beginning Empirical-Phenomenological Analysis of Their Relationship", cit. p. 269.

⁵³³ Sheets-Johnstone, M., "Emotion and Movement. A Beginning Empirical-Phenomenological Analysis of Their Relationship", cit. p. 270. Corsivo mio.

⁵³⁴ Sheets-Johnstone, M., "Emotion and Movement. A Beginning Empirical-Phenomenological Analysis of Their Relationship", cit. p. 270.

una congruenza formale, si può separare l'emozione - l'aspetto affettivo sentito e l'atteggiamento posturale che lo genera, o gli permette di generare - dalla forma cinetica che lo esprime.

Da un lato, infatti, un'emozione può essere sentita nel corpo, anche se non è espressa in movimento, dall'altro, può essere mimata o agita, ma non sperimentata o vissuta realmente. In altre parole, esemplifica la filosofa:

si possono inibire le dinamiche del movimento verso cui ci si sente inclini: aprire le braccia, muoversi rapidamente in avanti e abbracciarsi; [...] e allo stesso modo, si può passare attraverso i movimenti dell'emozione - aprire le braccia, muoversi rapidamente in avanti e abbracciarsi - senza provare l'emozione stessa. Le duplici possibilità testimoniano inequivocabilmente la congruenza dinamica di emozione e movimento.⁵³⁵

Da un punto di vista ontogenetico, le due facce della scindibilità tra sentire e muoversi sembrano avere origini diverse, nota la filosofa.

La prima e più studiata, quella di un autocontrollo⁵³⁶ volto ad inibire l'espressione cinetica di ciò che sentiamo, si impara normalmente nella prima infanzia che per evitare certe conseguenze indesiderate. Tuttavia, spiega Sheets-Johnstone, proprio in queste circostanze, si può imparare anche a simulare, a seguire i movimenti di ciò che i genitori o altri adulti ritengono appropriato. Mentre l'inibizione viene appresa attivamente, cioè a un bambino viene insegnato a trattenersi, ad esempio, dal colpire qualcuno, nessuno insegna a un bambino a simulare, ad esempio, di muoversi in un certo modo quando decide di colpire, indipendentemente da quello che prova. Un bambino "impara questo dalla propria esperienza e pratica intuitivamente l'arte dell'inganno del movimento".⁵³⁷

In altre parole, questa identità/differenza tra muoversi e sentire ci mostra sia che entrambi usano lo stesso "codice" (hanno una congruenza dinamica formale), sia che abbiamo possibilità di scelta: quando siamo mossi da un'emozione, quando un sentire accade a noi:

⁵³⁵ Sheets-Johnstone, M., "Emotion and Movement. A Beginning Empirical-Phenomenological Analysis of Their Relationship", cit. p. 270.

⁵³⁶ Autocontrollo che avviene soprattutto attraverso la modulazione della tonicità muscolare. Su come le tensioni muscolari ci impediscano di sentire l'energia vitale e le emozioni hanno scritto molto Reich e Lowen, di cui ho parlato nel cap. 1 par 4. In particolare Lowen ha individuato nella variazione della tono muscolare (da rigido a lasso) il principale meccanismo di difesa da emozioni troppo dolorose. Vedi Lowen, A. "Paura di vivere", Astrolabio - Ubaldini Editore, Edizione Kindle, pos.133-148.

⁵³⁷ Sheets-Johnstone, M., "Emotion and Movement. A Beginning Empirical-Phenomenological Analysis of Their Relationship", cit. p. 271.

per quanto ci spinga a muoverci, e per quanto si sia una creatura abitudinaria, si può scegliere di muoversi - con rabbia o compassione, per esempio - o di non muoversi, ad esempio, di essere indifferenti o non coinvolti, che significa cinematicamente voltare le spalle in qualche modo, distogliere lo sguardo e così via. Uno è, in breve, sempre responsabile del proprio movimento (comportamento).⁵³⁸

3.6 "*Thinking in movement*". La razionalità cinestetica e la non separazione tra il pensare e il fare

Questa possibilità, che è anche la capacità simbolica primigenia (nel senso di Langer) è una grande risorsa che la nostra corporeità custodisce, come corpo della memoria, ma anche come capacità di riconfigurarla, ed è una forma di razionalità più ampia di quella che pensa per concetti.

A questo proposito, Sheets-Johnstone conia l'espressione "*thinking in movement*" ("pensare in movimento", ma anche "pensare al movimento"),⁵³⁹ per riferirsi a quello che succede sul piano della coscienza quando portiamo la nostra attenzione all'esperienza del movimento che stiamo compiendo. Nel saggio che porta questo titolo, l'intenzione è proprio quella di sottolineare l'importanza di questo tipo di pensiero, anzi di "pensare", del ruolo esso che ha nella costruzione di qualsiasi tipo di conoscenza, riconsiderando e ampliando il concetto di razionalità.⁵⁴⁰

L'esempio, in senso forte, attraverso cui Sheets-Johnstone sceglie di spiegare questa particolare modalità di pensiero è l'improvvisazione, in particolare la *Contact-Improvisation*, fondata da Steve Paxton e da Nancy Stark Smith, di cui ho già parlato, ma essa si riferisce a qualsiasi esperienza di movimento sentito.⁵⁴¹ Anzi, la studiosa ci propone una riflessione sull'origine della razionalità cinestetica nella vita umana, ma anche animale, per cui utilizza anche

⁵³⁸ *Ibidem*.

⁵³⁹ Sheets-Johnstone, M., "Thinking in Movement", in "The Primacy of Movement", *Advances in Consciousness Research*, John Benjamins Publishing Company Amsterdam / Philadelphia, 1999, pp. 419-450.

⁵⁴⁰ Per questo aspetto vedi Cap.1.

⁵⁴¹ La scelta cade sull'improvvisazione perché l'autrice si vuole svincolare da danze "simboliche", termine che usa in senso diverso da come lo abbiamo usato sinora, cioè come danze che hanno riferimento a qualcosa di esterno, che sono un "discorso su qualcosa". Non si riferisce all'improvvisazione come ad una tecnica specifica, la intende piuttosto come uno stile di creazione, come un processo che, sulla base di capacità e memorie acquisite grazie ad un lungo training di ascolto del corpo e del respiro, e della capacità di aprirsi al bosco denso di immagini che scaturisce da questo tipo di attenzione, ha luogo nel qui ed ora della creazione stessa. Esso non è dunque un processo di adeguamento ad un'idea coreografica già pensata, ma è danza che accade nel momento stesso in cui si danza. Per questo motivo è un esempio particolarmente significativo per comprendere come nasca il senso, la forma, il simbolo, direbbe Langer.

gli strumenti teorici e i risultati sperimentali della psicologia e dell'etologia, in un lavoro interdisciplinare, che, come spero sia ormai evidente, è necessario per affrontare questi argomenti.

Basandosi anche sulla sua esperienza di coreografa e danzatrice, la filosofa trova che sia essenziale all'improvvisazione la non separazione tra pensare e fare. Chi danza improvvisando non pensa di eseguire idee coreografiche, ma è immerso in un flusso dinamico che è in sé un pensare, un sentire e dare forma allo stesso tempo, per cui, conclude la filosofa, "pensare è per natura cinetico",⁵⁴² in cui pensiero e movimento sono strettamente legati.

Anche se chi improvvisa ha nella memoria del proprio corpo gesti e movimenti che sono tratti da tecniche di danza specifiche, come per esempio Graham o Cunningham, o che sono legati a significati riconoscibili nella vita quotidiana, o a emozioni codificate socialmente, nell'improvvisazione,⁵⁴³ se fatta con l'attenzione al corpo che si muove, questi aspetti passano in secondo piano e costituiscono, come dice Langer, "accenti di danza", cioè sono integrati nella complessità gestaltica che caratterizza la danza.

"*Thinking in movement*" non accade solo nell'improvvisazione, ma ogni volta in cui "c'è danza". In generale chi danza può accedere ad uno stato di coscienza in cui l'attenzione è concentrata sul movimento, in cui non c'è scarto tra la coscienza ed il corpo in movimento, sia che stia danzando una sequenza di passi già stabilita oppure che essa nasca in quell'istante. Esistono dunque, per la filosofa, forme di pensiero diverse dal pensare per concetti, il quale non sarebbe possibile se non sulla base del *logos* cinetico del corpo che si muove e sente. "*Thinking in movement*" è, in realtà, in atto sempre, ma esemplarmente quando si danza e, ancor di più, quando lo stile di creazione della danza coincide con la sua messa in opera.

Questo non significa tuttavia che il movimento sia da intendere come veicolo di idee o concetti o che sia un sistema di segni o un codice per riferirsi a qualcosa, è il movimento stesso che è pensare, un pensare non linguistico, ma cinetico e cinestetico. Non è l'intelligenza cinetica che è pre-linguistica, dice Sheets-Johnstone, "è il linguaggio che è post-cinetico".⁵⁴⁴ Questa modalità del

⁵⁴² Sheets-Johnstone, M., "Thinking in Movement", cit., p. 430.

⁵⁴³ Un altro esempio è la danza Butoh, che è una forma di improvvisazione che parte da un profondo lavoro di consapevolezza e di training in cui si cerca di eliminare tutti i significati e i codici preconetti. Vedi Zuluaga, D. P., "La experiencia del movimiento y de la danza", in AA.VV., "Pensar la danza 2005", Instituto Distrital de Cultura y Turismo, Bogotá, 2005, p.29. Sulla danza Butoh, vedi per esempio: Mizohata, T. - Guaraldi Perchiazzi, M., "Cent'anni di danza / A hundred years of dance. Kazuo Ohno icona del Butoh". Posters e flyers 1949-2007, trad. di J. Denton, Rimini, Guaraldi, 2007; Salerno, G., "Suoni del corpo, segni del cuore. La danza Butō tra Oriente e Occidente", Genova-Milano, Costa & Nolan, 1998.

⁵⁴⁴ Sheets-Johnstone, M., "Movement as a Way of Knowing", *Scholarpedia*, 8(6):30375, 2013, p.1.

pensare ci mostra, infatti, l'importanza primaria ("*primacy*") del movimento nella formazione della nostra razionalità.⁵⁴⁵

Se ci domandiamo cosa rimane della danza, dove rimane, e, soprattutto, come, abbiamo qualche elemento per rispondere: le qualità dinamiche sono la forma del movimento, ma anche del sentire, perché il sentire ci muove e il muoverci ci fa sentire, esse riguardano il corpo nella sua totalità, così come ci mostra il concetto di cinestesia. Tali qualità formali non sono statiche, ma, appunto, dinamiche, per questo è così difficile coglierle, cioè è difficile pensare cinesteticamente, *thinking in movement*, se siamo abituati a guardare le cose solo con gli occhi ed ad esprimerle solo con parole.

Il movimento è molto complesso, avvengono molte cose contemporaneamente, collegate tra loro in una *Gestalt* dinamica, come ci mostrano i tentativi di descrizione di cui ho parlato. Peggy Hackney, continuatrice della Laban Movement Analysis, esprime questa complessità dicendo che ogni movimento è un'orchestra.⁵⁴⁶

Come sorge, allora, l'immagine/simbolo? Quando, di questa complessità, sentiamo gli elementi qualitativi e dinamici?

Quando per esempio, ci fermiamo per un istante,⁵⁴⁷ mentre danziamo o ci muoviamo, quando rallentiamo, quando acceleriamo, quando, insomma il nostro corpo si apre al "come" energetico e dinamico del movimento, allora permettiamo all'immagine di sorgere e possiamo riprendere a danzare e a muoverci in un bosco fitto di immagini (multimodali). Questo, per esempio, significa pensare in movimento.

Per concludere, ritorno sull'identità/differenza di sentire e muoversi, che è stato uno dei temi principali di questo capitolo, in collegamento con l'immagine e la temporalità.

Se pensiamo alla trasformazione del simbolo da connessione concreta a segno astratto, che ha evidenziato Warburg, a quel processo di sublimazione del rapporto degli esseri umani con la natura come un tutto, alla "tragica rottura del patto con la natura", si può ora facilmente riconoscere che questo processo è legato al modo sempre più "riduttivo" di concepire la corporeità e alla perdita di esemplarità della danza nelle nostre società.

⁵⁴⁵ Questo aspetto, l'importanza del movimento dal punto di vista ontogenetico, è stato trattato nel Capitolo 1 par. 5 e con Stern cap. 2 par. 5.

⁵⁴⁶ Hackney, P., *Making connections: "Total Body Integration through Bartenieff Fundamentals"*, Routledge, New York, 1998.

⁵⁴⁷ Questo aspetto della pausa non immobile, ma carica di energia cinetica, è conosciuto dai corpi di tutti i danzatori. Ne parla, per esempio, il noto trattatista di danza Domenico da Piacenza, "De la arte di ballare e danzare" (1450-60), ripreso da Agamben in Agamben, G. "Per un'ontologia e una politica del gesto", cit. p. 3. Ne ho parlato nel cap.1 par 5 e lo riprenderò nel cap. 4.

È proprio la (parziale) separabilità tra sentire e muoversi che all'inizio ha permesso l'apertura della dimensione simbolica, ma, in un lungo processo, ha creato una distanza tale che ora il nesso è difficilmente percepibile.

Aggiungiamo che questo processo, dal punto di vista corporeo, è proprio la progressiva incapacità di sentire e "leggere" la dimensione qualitativa del movimento, a causa di una rigidità e/o lassità dei nostri muscoli ed in generale una ridotta capacità di ascoltare i nostri corpi, quasi incapaci ormai di risonanza o di mimesis cinestetica. Concretamente, come abbiamo visto, sono le tensioni muscolari che impediscono quella risposta globale del corpo alle vibrazioni, che apre la possibilità del simbolo.⁵⁴⁸ È, dunque, proprio questo il punto dove inizia quella separazione che poi ci fa rompere il patto con la natura, fino ad arrivare a considerarla oggetto, come il nostro stesso corpo, e in quanto tale sfruttabile e depredatevole a piacimento.

Ma se, come dice Benjamin, la capacità mimetica del corpo è diventata inconsapevole, allora essa non è perduta.⁵⁴⁹ Del resto come potrebbe esserlo se è un aspetto fondante del nostro essere corpi?

Nel prossimo capitolo cercherò di mostrare come la danza, intesa in senso ampio, possa essere un esercizio critico della corporeità, sia nel senso di rendere visibili tutte quelle posture/formule o automatismi che abbiamo incorporato inconsapevolmente, sia nel senso di trovare quel luogo/tempo a partire dal quale si possono riconfigurare.

⁵⁴⁸ Vedi capitolo 2, par.5.

⁵⁴⁹ Vedi capitolo 2, par.5.

Capitolo 4

Anti-corpi, altri corpi: la danza come “esempio” di esercizio critico della corporeità

Immagina una cultura in cui una discussione è vista come una danza.

George Lakoff e Mark Johnson⁵⁵⁰

Introduzione

In un saggio⁵⁵¹ del 2001, Michel Bernard, autore di *"Le corps"*,⁵⁵² domandandosi cosa comporti e cosa significhi utilizzare la parola "corpo", riflette su come essa non sia per nulla innocente dal punto di vista assiologico e ideologico, poiché veicola una configurazione empirica che si presenta come autofondativa del suo referente: in altre parole, mette in atto e dà per scontato che esista qualcosa come un corpo in generale, oggetto possibile di conoscenza, con caratteristiche universali e descrivibili.⁵⁵³ Essa è invece l'emanazione di una cultura e di una storia, tanto che l'equivalente esatto di questa parola non esiste in tutte le lingue: in certe lingue orientali, ci ricorda Bernard, "il cinese per esempio, non c'è alcun termine che denota l'esistenza del corpo come

⁵⁵⁰ Lakoff, G. Johnson, M., "Metaphors We Live By", London, The University of Chicago Press, 2003, p. 191.

⁵⁵¹ Bernard, M., "Della corporeità come “anticorpo” o del sovvertimento estetico della categoria tradizionale di “corpo”, tr. it. a cura di Di Rienzo, C., in "Algama. Rivista di studi culturali e di estetica fondata da Mario Perniola", n.35, Aprile 2018. Online: <http://www.agalmarivista.org/articoli-uscite/michel-bernard-della-corporeita-come-anticorpo-o-del-sovvertimento-estetico-della-categoria-tradizionale-di-corpo/> (Ed. or., "De la corporeité comme “anticorps” ou de la subversion esthétique de la catégorie traditionnelle de “corps”, in: Bernard, M., "De la création chorégraphique", Pantin, Centre national de la danse, 2001, pp. 17-24.)

⁵⁵² Nel Capitolo 1, par.1 ho citato più volte questo testo. Già a partire da quest'opera, che sostiene di aver intitolato "Il corpo" ironicamente, proponeva di sostituire tale espressione con "corporeità". Bernard, M. "Le Corps", Le Seuil, 1995, Edizione Kindle, pos. 400.

⁵⁵³ Bernard, M., "Della corporeità come “anticorpo” o del sovvertimento estetico della categoria tradizionale di “corpo”, cit., capoverso 3. Essendo il testo online tutto di seguito, senza numero di pagina, riporto il numero di capoverso.

sostanza autonoma reperibile, ma soltanto dei lessemi che designano stati o situazioni. [...] Posture, attitudini, gesti, movimenti e mimiche: corpo eretto, seduto, inclinato, che cammina, che corre, sorprendente, avvincente, ridente, urlante, etc., in breve, molto lontano dall'essere l'oggetto evidente di una esperienza universale e necessaria".⁵⁵⁴

Oltre a presentarsi come universale, la parola "corpo", usata per designare la dimensione materiale e sensibile del nostro vissuto, porta con sé, secondo Bernard, un approccio riduzionista rispetto ai cinque processi che lo costituiscono e assicurano il nostro rapporto con noi stessi, l'Altro e il mondo.⁵⁵⁵ la percezione si riduce a informazione, l'espressione a comunicazione, l'azione a qualcosa che ha uno scopo utile, il pensiero che lo accompagna si tramuta in capacità organizzativa e programmazione, infine la vocalità e la poetica della parola sono ridotte ad emissione di un messaggio.⁵⁵⁶

Dato che l'arte contemporanea,⁵⁵⁷ continua Bernard, ha profondamente trasformato il processo di creazione, decostruendo questo modello, e numerosi pensatori⁵⁵⁸ hanno mostrato che "l'atto creatore non è un fatto di potere inerente a un "corpo" come struttura organica permanente e significativa",⁵⁵⁹ si sente la necessità, a dispetto o al di là delle differenze d'approccio, di sovvertire radicalmente la categoria tradizionale di "corpo". Bernard propone, come già accennato, il vocabolo di "corporeità",⁵⁶⁰ un modello di corpo non più sostanzialista e permanente, ma reticolare e mobile.

Ho usato in questo lavoro molto spesso il termine "corporeità" nell'accezione di superamento del modello oggettivo ed universale di corpo, che è stato tradizionalmente considerato come il supporto, il veicolo e il termine della relazione con gli altri e l'altro da noi. Non lo uso, tuttavia, esattamente nel senso specifico in cui lo usa Bernard,⁵⁶¹ ma per parlare di quello che, di

⁵⁵⁴ Bernard, M., "Della corporeità come "anticorpo" o del sovvertimento estetico della categoria tradizionale di "corpo", cit., cap. 5.

⁵⁵⁵ Bernard, M., "Della corporeità come "anticorpo" o del sovvertimento estetico della categoria tradizionale di "corpo", cit., cap. 6.

⁵⁵⁶ Bernard, M., "Della corporeità come "anticorpo" o del sovvertimento estetico della categoria tradizionale di "corpo", cit., cap. 11.

⁵⁵⁷ Bernard cita Cézanne, Artaud, Klee, Kandinsky, Bacon e Cage.

⁵⁵⁸ Bernard si riferisce a Merleau-Ponty, allo psicoanalista austriaco Anton Ehrenzweig, a Deleuze e Guattari.

⁵⁵⁹ Bernard, M., "Della corporeità come "anticorpo" o del sovvertimento estetico della categoria tradizionale di "corpo", cit., cap. 13.

⁵⁶⁰ Bernard, M., "Della corporeità come "anticorpo" o del sovvertimento estetico della categoria tradizionale di "corpo", cit., cap. 17.

⁵⁶¹ Il modo di intendere la corporeità del filosofo francese non è per nulla incompatibile con l'uso che se ne è fatto in questa ricerca, anzi presenta numerose affinità. Intendo solo includere nell'uso del termine anche gli altri significati citati di seguito. Così definisce la corporeità il filosofo: "Il concetto di "corporeità" implica un intreccio polisensoriale o, se si preferisce, un chiasma intersensoriale che invita l'artista a un perpetuo

volta in volta, è stato chiamato schema corporeo, corpo pensiero, *thinking in movement*, cinestesia, praktognosia, ecc..

Quello che mi sembra interessante sottolineare è la profonda consapevolezza del filosofo francese del fatto che "sovvertire" la categoria di corpo implichi una vera e propria rivoluzione: "Così il rifiuto teorico del concetto tradizionale di corpo è una reazione e una protezione immunitaria contro la visione filosofica che questo concetto veicola, in breve, un vero "anticorpo" nel doppio senso della parola".⁵⁶²

Uno dei temi di questo capitolo è proprio quello degli "anticorpi" o altri corpi, pensati e agiti attraverso la danza e la pratica del gesto consapevole.

Se i condizionamenti sociali e culturali che passano attraverso la parola e le immagini sono stati oggetto di riflessione e, rispetto ad essi, sono stati elaborati strumenti critici, quelli che sono operati nei confronti dei corpi, per esempio attraverso le tecniche del corpo,⁵⁶³ sono più profondi, molto precoci, non verbali e non verbalizzabili, per cui più difficili da individuare in una cultura che concepisce l'esercizio critico soprattutto attraverso la parola.

Non che non si sia riflettuto su come i nostri corpi possano essere manipolati e controllati,⁵⁶⁴ ma sempre da un punto di vista solo intellettuale. Possiamo certamente riconoscere che tutte le pratiche artistiche comportano un esercizio critico non solo intellettuale, ma credo che il valore

viaggio, a un'erranza infinita. [...] In questo modo, si dà una sorta di "spettro estetico" dove si congiungono, come sulla tavolozza, colori fondamentali, tonalità energetiche e sensoriali connessi: pittoricità, plasticità, musicalità, fragranza, sapore, teatralità, e, ciò che per la danza oso chiamare, orchestricità (in riferimento alla sua origine greca, *orchèsis*)", Bernard, M., "Della corporeità come "anticorpo" o del sovvertimento estetico della categoria tradizionale di "corpo", cit., cap.19 e 20.

⁵⁶² Bernard, M., "Della corporeità come "anticorpo" o del sovvertimento estetico della categoria tradizionale di "corpo", cit., cap. 23.

⁵⁶³ Mi riferisco al concetto di tecniche del corpo elaborato da Marcel Mauss (Mauss, M., "Tecniche del corpo", in "Teoria generale della magia", Einaudi, Torino, 1991), di cui ho parlato nel Capitolo 1, par. 3.

⁵⁶⁴ Si pensi al concetto di biopolitica, su cui tornerò brevemente in seguito, introdotto nel dibattito filosofico da Foucault, a partire dalla fine degli anni '70 del secolo scorso, secondo il quale nell'età moderna si è prodotto il passaggio, nel funzionamento del potere, dal paradigma del "sovrano", un potere che controlla, ordina, proibisce e minaccia, ad un paradigma biopolitico e governamentale che produce, normalizza, individualizza e sostiene i soggetti di cui necessita per funzionare. Quest'ultimo è orientato soprattutto al governo dei corpi individuali e del corpo collettivo della popolazione. Tale paradigma è definibile biopotere perché si rivolge a quei processi di riproduzione, risanamento, profilassi i quali attengono al prolungamento e al miglioramento delle condizioni di vita. Il concetto di biopolitica è stato ripreso e reinterpretato oggi per esempio da Agamben (di cui si parlerà in seguito), da Esposito, da Negri, ma anche dal pensiero femminista, con una declinazione interessante per questa ricerca, per esempio da Angela Putino, che mostra come, se sui corpi si giochi una partita sempre aperta fra un potere che vuole averne il pieno controllo, e se i corpi non sono mai neutri, neppure lo è la strategia della loro normalizzazione, e i corpi delle donne sono il luogo privilegiato di una normalizzazione e di un disciplinamento che è garanzia del buon funzionamento della società. (Putino, A., "I corpi di mezzo. Biopolitica, differenza tra i sessi e governo della specie", Ombre Corte, Verona, 2011.) Vedi anche *infra*, nota 194.

aggiunto della danza intesa come esercizio critico della corporeità sia proprio che essa usa, come ho ampiamente mostrato, lo stesso "codice" del modo in cui sentiamo ciò che ci accade e ci circonda e quindi anche di come il nostro corpo viene "scritto", da noi o da altri, a volte in modo consapevole, più spesso senza che ce ne rendiamo conto. In altre parole, essa ci riporta ad un momento sorgivo del gesto, prima che ogni gesto sia fissato in un nome e in cui si possono dare nuovi nomi.

Una descrizione molto efficace di come il corpo possa essere visto come una scrittura, anzi, come la *prima scrittura* è quella compiuta da Ugo Volli in "Una scrittura del corpo".⁵⁶⁵

Il corpo è *scritto*. Esso è il primo e il più fondamentale supporto di scrittura del mondo umano. Su di esso segniamo costantemente le tracce che ci permettono di organizzare il suo rapporto con gli altri corpi, con la natura non umana, con la società. Ogni modificazione del corpo, ogni sua cura, e naturalmente anche l'abbigliamento, lavora su queste tracce e le modifica. [...] Di solito, messi di fronte a un corpo, non immaginiamo affatto di leggere una scrittura. Al contrario, viviamo l'illusione di una trasparenza o di un'evidenza.⁵⁶⁶

Secondo Volli, il nostro corpo si adatta ai gusti e alle scelte della società cui appartiene, in modo da essere accettato, o da apparire autorevole, seducente, anonimo, normale e così via. Solo gli esseri umani, spiega l'autore, manipolano il proprio corpo, mentre gli animali non lo fanno, eventualmente subiscono una manipolazione umana: "decoriamo e infiocchettiamo, tagliamo code e orecchie ai cani, spuntiamo le ali agli uccelli che non vogliamo far volare, ingrassiamo gli animali da carne, selezioniamo le forme che ci piacciono in bulldog e siamesi, canarini e cavalli purosangue".⁵⁶⁷ Mentre gli animali non modificano di proposito il loro corpo, piuttosto lo curano, non esiste invece "tribù umana", sottolinea Volli, che lasci il corpo come viene, che lo tratti come "un pezzo di natura intatta". Tutte le società manipolano profondamente il corpo, ma ciascuna in maniera diversa dalle altre⁵⁶⁸.

Vale la pena leggere una selezione dei possibili modi di scrivere il corpo elencati con grande efficacia da Volli, alcuni dei quali sono descrivibili anche come "tecniche del corpo":

Gli esseri umani infliggono al proprio corpo ferite, scarificazioni, cicatrici, tatuaggi, circoncisioni, infibulazioni. [...] Lo rasano, dappertutto o in certe zone. Lo tingono, lo decorano, lo disegnano. Strappano i peli dal corpo, li diradano oppure ne aggiungono dei falsi sul capo o ne disegnano sul viso, li incerano per farne dei baffi orgogliosi o delle capigliature piramidali. Regolano i contorni del pelo secondo forme caratteristiche, soprattutto sulla testa e sul pube.

⁵⁶⁵ Volli, U., "Una scrittura del corpo", in AA. VV., "Pelle di donna", Stampa Alternativa, Roma, 1998, online: https://www.academia.edu/4179768/Una_scrittura_del_corpo.

⁵⁶⁶ Volli, U., "Una scrittura del corpo", cit., pp. 9 e 11.

⁵⁶⁷ Volli, U., "Una scrittura del corpo", cit., p. 1.

⁵⁶⁸ Volli, U., "Una scrittura del corpo", cit., p. 2.

Costringono certe parti, per esempio i piedi, a restare piccole, fasciandole strettamente. Ne allungano delle altre, come le labbra, le orecchie e il collo, con pesi ed anelli. Usano imbottiture e astucci per allungare e gonfiare peni, natiche e seni. O li comprimono sotto fasce strettamente legate. [...] Modellano il corpo con esercizi di ginnastica. Gonfiano certi muscoli, ne allungano altri. Lo ingrassano, nutrendolo apposta. Lo smagriscono, con diete e altre tecniche. [...] Con tecniche chirurgiche modellano le ossa e i tessuti, estraggono il grasso, introducono qua e là cuscinetti di silicone, eliminano pezzi di pelle giudicati in eccesso. Cambiano il profilo del naso. [...] Dipingono le unghie di colori brillanti o le sostituiscono con artigli artificiali. Le allungano o le tagliano. Fanno abbronzare il corpo, o lo lasciano bianchissimo. [...] Gli impediscono certi cibi e gli impongono certi altri. Gli proibiscono il sesso o glielo prescrivono, in una forma o nell'altra. Solo dopo tutto ciò, lo vestono.⁵⁶⁹

Queste pratiche vengono considerate da chi le mette in atto finalizzate a "stare meglio", "mantenere la salute", "curare il corpo" (per esempio saune, diete, digiuni, esercizio fisico), oppure come necessità religiose (la circoncisione ebraica, la testa rasata dei monaci buddisti o la tonsura di quelli cattolici), o come regole di "buona educazione" necessarie per marcare una certa posizione nello spazio sociale e per accedervi (per esempio lavarsi tutti i giorni, usare posate, portare i capelli e la barba in un certo modo). Una piccola minoranza di esse è annoverata sotto la categoria dell'estetica, più spesso nelle società moderne che in quelle tradizionali. Tutte le motivazioni che si danno per queste pratiche, tuttavia, che lo si sappia o no (e in genere non lo si sa), riposano su "la possibilità di collocare il corpo in uno spazio sociale articolato. [...] Gli esseri umani trovano decente, sano, attraente ciò che permette loro di esprimere dei significati sociali fondamentali, che hanno a che fare innanzitutto con la classificazione di se stessi e dei loro simili".⁵⁷⁰

I corpi di tutti noi sono allora *scritti*, li scriviamo noi, apparentemente, senza coercizione, ma in realtà il condizionamento è potente, di quella potenza nascosta che supera la nostra capacità critica basata sulla ragione discorsiva. E l'inconsapevolezza di questa scrittura è resa possibile dal concepire la nostra corporeità come "corpo", al singolare, ad indicare un oggetto descrivibile e universale, un esecutore di ordini mentali, oppure come organismo biologico, "nuda vita", come vedremo.

Se nei capitoli precedenti ho cercato di mostrare soprattutto cosa possa il corpo, per riprendere – non filologicamente – l'espressione di Spinoza,⁵⁷¹ che dà il titolo ad una raccolta di lezioni spinoziane di Deleuze⁵⁷² spesso citata nella letteratura sulla danza, in questo voglio

⁵⁶⁹ Volli, U., "Una scrittura del corpo", cit., pp. 3-5.

⁵⁷⁰ Volli, U., "Una scrittura del corpo", cit., pp. 7-8.

⁵⁷¹ "Nessuno, infatti, ha sinora determinato che cosa possa il corpo, cioè l'esperienza sinora non ha insegnato a nessuno che cosa, per le sole leggi della natura [...], il corpo possa e che cosa non possa". Spinoza, B. *Ethica*, III, 2, *scolio*.

⁵⁷² Deleuze, G., "Cosa può un corpo. Lezioni su Spinoza", Ombre corte, Verona, 2013.

sottolineare invece, grazie agli strumenti fin qui elaborati, cosa un corpo può non fare. E che sono possibili, grazie alla pratica e alla fruizione della danza, o meglio, del movimento consapevole e creativo, *altri corpi*.

Il valore di questa riflessione sull'esperienza del corpo che danza sta, in primo luogo, nella "scoperta" che ascoltare/sentire la nostra corporeità è già un esercizio critico/creativo. Anzi, è l'esercizio più profondamente critico, perché arriva laddove la parola e il pensiero, i principali strumenti critici della nostra civiltà, non arrivano.

Nel paragrafo 1, prendendo spunto dalle riflessioni di Alain Badiou, mostrerò come la danza, che abbiamo visto essere il modo in cui ogni capacità simbolica nasce, possa riportarci ad una dimensione sorgiva in cui il corpo e il pensiero di cui è portatore sono inaugurali, quando i nomi non sono ancora assegnati e in cui è possibile darne di nuovi. Alain Badiou considera, infatti, la danza come "evento prima del nome",⁵⁷³ come arresto provvisorio dei "nomi" che diamo alle cose e quindi come possibilità di attribuirgliene altri. La danza è dunque molto distante dalla parola, non tanto perché esprime una dimensione istintuale e pre-linguistica del corpo, ma soprattutto perché ci mostra, in maniera radicale, come la dimensione linguistica configuri e strutturi la nostra realtà, spesso senza che ne siamo consapevoli.

Abbiamo così i "corpi disobbedienti" della danza, grazie a quella che l'autore definisce "intensità trattenuta" e alla disponibilità ad una temporalità diversa da quella lineare, a conferma di quanto detto nel precedente capitolo sull'importanza di una lettura temporale della danza e del fatto che questa sia legata al "come" del movimento.

Nel paragrafo 2, sempre sulla scia di Badiou, cercherò di sottolineare la natura sottrattiva della danza, e del corpo che danza, un corpo negativo, anonimo (letteralmente, prima di avere un nome), o meglio il corpo che nasce come corpo nell'istante in cui danza.

Un altro modo di vedere la possibilità che la danza sia una pratica critica è quella proposta da Giorgio Agamben, nel cui pensiero la riflessione sul gesto è accompagnata dall'incontro con la danza, grazie anche alla collaborazione con Virgilio Sieni. Nei paragrafi 3 e 4 analizzerò, insieme ad alcuni esempi tratti dalla danza di Sieni, la concezione agambeniana del gesto come terzo modo dell'attività umana, come "antidoto" all'illusoria libertà del moderno soggetto autonomo che, illudendosi di avere il controllo del proprio corpo, fa il gioco della sovranità, del controllo politico.

⁵⁷³ Badiou, A., "*La danse comme métaphore de la pensée*", in *Idem*, "*Petit Manuel d'inesthétique*", Le Seuil, Paris, 1998. Edizione Kindle., pos. 1134-1412.

E riprenderò, in una prospettiva agambeniana, la stretta correlazione tra immagine e gesto, e la capacità del gesto consapevole di riconfigurare la memoria e con essa la dimensione temporale.

Nel paragrafo 5 continuerò il discorso sulla dimensione politica della corporeità, mostrando, anche grazie a qualche esempio concreto, come sia possibile una pratica della consapevolezza dei corpi e degli spazi, in contesti comunitari, in relazione a dimensioni territoriali specifiche, in particolare in contesti urbani, fuori dall'ambito dello spettacolo (inteso qui più come organizzazione industriale e commerciale delle rappresentazioni), ma comunque in una dimensione che possiamo in qualche modo definire estetica.

In questo capitolo emergerà quindi anche l'altra faccia della valenza "immunitaria" della danza, quella della possibilità di dare luogo ad altri corpi, sia dal punto di vista della danza performativa che, a partire dal secolo scorso ci ha mostrato una molteplicità di corpi possibili,⁵⁷⁴ sia, in senso più profondo, per mostrare come l'esercizio critico della pratica del corpo pensante (*thinking body*),⁵⁷⁵ in tanto in quanto decodifica i condizionamenti, ci mostra la creatività sorgiva della natura (corporea) umana. La creatività, quindi, non è da vedersi solo come uno stile o una competenza che possiamo acquisire grazie ad una tecnica, ma come l'essenza stessa del nostro modo di stare al mondo.

4.1 Il "corpo-pensiero". La danza come evento prima del nome

Riprendo il concetto di memoria cinestetica come capacità di riconfigurare e ricordare di un corpo attento che si muove per riflettere sul fatto che questa capacità e quella mimetica sono molto ridotte, oggi che chiamiamo solo "corpo" la nostra intelligenza cinestetica.

⁵⁷⁴ La liberazione del corpo è innanzitutto l'uscita dalle convenzioni rappresentative: "Un corpo militante, desiderante, straniato, e bizzarro; ma anche un corpo ordinato, parte impeccabile di un meccanismo perfetto, atletico e grammaticale. Cadavere, insetto, guerriero, ciccione, travestito, clown, visionario, bambina in sottoveste, acrobata, amante, maschera, contadino, profeta, animale, perfino ballerino: tutte queste cose e molte altre ancora sono state i contenuti (si badi: non i travestimenti teatrali, i personaggi, ma l'essenza segreta) del corpo in danza.", Volli, U., "Il corpo della danza", Osiride, Rovereto, 2001, p. 20.

⁵⁷⁵ *Thinking body* è un'espressione usata da Mabel Elsworth Todd (1880 – 1956), danzatrice e terapeuta statunitense, fondatrice di un metodo di integrazione psicorporea usato anche da danzatori e di un training riabilitativo chiamato in seguito "ideocinesi", in cui la coordinazione neuromuscolare viene favorita dall'uso di immagini e dalla consapevolezza cinestetica. vedi Todd, M., "The Thinking body", Charles T: Bradford Company, Boston, 1949, p.7, cit. in Di Bernardi, V., "Ossatura. Mimmo Cuticchio e Virgilio Sieni: marionette e danza in Nudità", Bulzoni, Roma, 2019, p. 66.

Ricordo anche che una parte delle memorie cinestetiche è inconscia, e che essendo configurate come delle "melodie cinetiche", un movimento ne richiama gli altri. Nella quotidianità la consapevolezza di ciò che sentiamo quando ci muoviamo viene messa sullo sfondo, per una "economia" dell'uso delle nostre energie. Se, infatti, dovessimo prestare attenzione ed essere consapevoli di ogni minimo gesto che compiamo, dovremmo "inventarlo" sempre di nuovo e ciò otterrebbe un effetto paralizzante. Alcune operazioni, dunque, diventano inconsce, così da poter essere eseguite senza pensarci e vanno a costituire parte della memoria del corpo.⁵⁷⁶

Oggi però viviamo in società molto complesse, dai ritmi accelerati, e questa naturale e necessaria messa sullo sfondo, o rimozione, del sentire il nostro corpo non riguarda più solo le operazioni che è utile che diventino inconsapevoli, ma pervade ogni nostro movimento: nelle vite della maggior parte di noi ci sono poche occasioni per fermarci ad ascoltare quello che proviene dal nostro corpo, che si muove sempre, anche quando è apparentemente fermo, altrimenti non sarebbe vivo. Questo non avere tempo per fermarsi ad ascoltare è così comune che abbiamo perso la capacità di accedere a quello stato di attenzione che ci permette di farlo.⁵⁷⁷

A tale proposito, trovo calzante la metafora proposta dal coreografo e pensatore Mårten Spångberg,⁵⁷⁸ che vede la nostra società del capitalismo finanziario come una grande "macchina coreografica", che decide dei destini e dei corpi degli individui, assegnando loro *a priori* un ritmo, una scansione del tempo caratterizzata dall'accelerazione e dal riadattamento continuo. È, per Spångberg, l'idea del "flusso finanziario", che non si ferma mai, che cambia continuamente i valori delle cose, delle attività e delle vite, rispetto al quale, per non soccombere, è richiesto un continuo adeguamento.⁵⁷⁹ Esso assomiglia, dice provocatoriamente Spångberg, ad una grande coreografia, perché, in primo luogo, ai corpi di chi vi partecipa è richiesto uno stato di *performance* continua, per stare dietro ad obiettivi continuamente in cambiamento e, in secondo luogo, stabilisce in

⁵⁷⁶ Sulla memoria del corpo vedi Capitolo 1 par. 4.

⁵⁷⁷ Su questo aspetto, collegato alla danza, vedi Addis, M.C., "L'intelligenza della specie: la danza e il diritto all'incanto nella società della stanchezza", Festival di Danza Urbana Ballo Pubblico, Siena, 18-20 settembre 2014, [online: https://www.academia.edu/16836972/L_intelligenza_della_specie_la_danza_e_il_diritto_all_incanto_nella_societ%C3%A0_della_stanchezza](https://www.academia.edu/16836972/L_intelligenza_della_specie_la_danza_e_il_diritto_all_incanto_nella_societ%C3%A0_della_stanchezza).

⁵⁷⁸ Mårten Spångberg, coreografo, critico e teorico svedese, ha tenuto un blog "*Spangbergianism*", poi diventato il libro "*Spangbergianism - The Book*", Stoccolma 2011 (testo auto-prodotto in licenza Creative Commons).

⁵⁷⁹ Spångberg citato in Addis, M.C., "L'intelligenza della specie: la danza e il diritto all'incanto nella società della stanchezza", p. 5.

anticipo il ritmo di ciò che deve accadere, un ritmo rapido e in continua accelerazione, senza spazi intermedi, pause, interruzioni, che permettano di riconfigurare o riconsiderare ciò che è accaduto.⁵⁸⁰

In questo tempo lineare a senso unico, come una freccia diretta verso la produttività, una delle prime cose che si perdono è proprio l'intervallo, l'arresto, quel tempo "altro", in cui non dobbiamo rispondere alle sollecitazioni esterne.

Intendo mostrare, a conferma di quanto già detto da diverse prospettive,⁵⁸¹ che la danza ha la possibilità di farci esperire e immaginare modi di stare nel tempo diversi da quello lineare a senso unico: essa concede a chi danza e allo spettatore disponibile, quell'arresto, quella lentezza, la possibilità di stare nel qui ed ora, che è la condizione per cui si riesce a chiamarsi parzialmente fuori dal flusso delle continue sollecitazioni e a trovarsi in uno spazio "a partire dal quale - come afferma Winnicott - tutto è creativo"⁵⁸² e in cui il corpo stesso, non obbligato a rispondere in modo reattivo, nasce a se stesso come altro corpo.

Per riflettere su come questo accada nella danza, e su come questo accadere sia collegato ad una capacità critica, "sottrattiva" in senso forte, prenderò spunto dalla lettura che dell'arte coreutica dà Alain Badiou in un saggio intitolato "La danza come metafora del pensiero".⁵⁸³

Il filosofo, che in questo saggio usa, in modo non filologico, come fonti quello che sulla danza hanno scritto Nietzsche⁵⁸⁴, Valery⁵⁸⁵ e Mallarmé⁵⁸⁶, inizia con il domandarsi perché Nietzsche consideri la danza come metafora del pensiero e, seguendo la costellazione di metafore⁵⁸⁷

⁵⁸⁰ Spångberg citato in Addis, M.C., "L'intelligenza della specie: la danza e il diritto all'incanto nella società della stanchezza", p. 6.

⁵⁸¹ Vedi Capitolo 3, paragrafi 4, 5 e 6.

⁵⁸² Winnicott, D.W., "Gioco e realtà", Armando Editore, Roma, 2006.

⁵⁸³ Badiou, A., "*La danse comme métaphore de la pensée*", in *Idem*, "*Petit Manuel d'Inesthétique*", Le Seuil, Paris, 1998. Edizione Kindle., pos 1134-1412. Tutte le traduzioni da questo testo sono mie. Su Badiou e le arti performative, vedi Ceraolo, F. (a cura di), "Teorie dell'evento. Alain Badiou e il pensiero dello spettacolo", Mimesis/Filosofie del teatro, Milano-Udine, 2017.

⁵⁸⁴ Per Nietzsche Badiou si riferisce a "Così parlò Zarathustra". Per una precisazione sulle citazioni vedi *infra* nota 36.

⁵⁸⁵ Valery, P. "Filosofia della danza", in Fechner, Mallarmé, Valery, Otto, "Filosofia della danza", Il Melangolo, Genova, 2004 e Valery, P., "L'anima e la danza", Mimesis, Milano-Udine, 2014.

⁵⁸⁶ Mallarmé, S., "Balletti" e "Altro studio di danza" in Fechner, Mallarmé, Valery, Otto, "Filosofia della danza", cit.

⁵⁸⁷ Per evitare di appesantire il testo con numerose note, indico sin dall'inizio che tutta la riflessione sulle metafore di Nietzsche si svolge dalla posizione 1140 alla 1156 di Badiou, A., "*La danse comme métaphore de la pensée*", cit. Nella nota seguente indicherò invece i riferimenti all'opera di Nietzsche. Poiché Badiou cita Nietzsche senza indicare i luoghi dell'opera da cui trae le citazioni, la responsabilità di eventuali errori nell'individuare i passi citati è mia.

riferite direttamente e indirettamente alla danza in “Così parlò Zarathustra”⁵⁸⁸ (il volo, l’uccello, il fanciullo, la leggerezza),⁵⁸⁹ individua nella danza ciò che si oppone allo "spirito di pesantezza", il grande nemico di Zarathustra.⁵⁹⁰ La danza di cui parla Nietzsche è, infatti, interpretata dal filosofo francese come immagine di un pensiero sottratto a qualsiasi spirito di pesantezza. Per Badiou, Nietzsche, attraverso la rete compatta di immagini che si contrappongono allo spirito di pesantezza e riferibili alla danza, ci mostra il corpo danzante come un corpo che oblia il suo peso, non tanto per quel *topos* della ballerina sulle punte eterea e senza peso, tanto diffuso nella seconda metà dell'Ottocento, ma in senso più radicale. L'immagine dell'uccello, come contrapposta allo spirito di pesantezza, e riferita alla danza, viene interpretata da Badiou come una "germinazione, una nascita danzante" del corpo dal suo interno, e così il fanciullo, che "avanza simile ad un danzatore", è "innocenza e oblio, nuovo cominciamento, gioco, ruota che si muove da sola, primo mobile, affermazione semplice". Il corpo danzante è "innocenza" perché è un nuovo corpo, "un corpo prima del corpo", inaugura "un nuovo cominciamento" perché il gesto danzante ogni volta di nuovo inventa il suo inizio, come "una ruota che si muove da sola", come "un cerchio che si disegna da solo". La danza è anche "gioco", poiché libera il corpo da tutta la mimica sociale e dalla serietà, dalla convenienza, "primo mobile", perché ogni tracciato di danza si presenta non come conseguenza, ma come fonte della stessa mobilità, "affermazione semplice" perché la danza esibisce un corpo sottrattivo. Così l'immagine dell'aria, che racchiude anche le precedenti ci mostra che "la danza suppone il soffio, la respirazione della terra".⁵⁹¹

Il corpo danzante è, dunque, per Badiou, un corpo verticale, che dissolve e allo stesso tempo mostra l'attrazione terrestre, esso rende possibile un "paradosso: che la terra e l'aria scambino le loro

⁵⁸⁸ La traduzione italiana utilizzata è Nietzsche, F., "Così parlò Zarathustra. Un libro per tutti e per nessuno", tra. di Occhipinti, M.F., Mondadori, Milano, 1986, ed. Kindle.

⁵⁸⁹ La metafora del volo la troviamo associata alla danza per esempio, nel paragrafo intitolato "Del leggere e scrivere": "Ora sono leggero, ora volo, ora mi vedo sotto di me; ora un dio danza in me. Nietzsche, F. "Così parlò Zarathustra: Un libro per tutti e per nessuno", cit., p. 69. La metafora dell'uccello come contraria allo spirito di pesantezza/gravità la troviamo per esempio, nel paragrafo intitolato: "Dello spirito di gravità": "Pesante è per lui la terra e la vita; così vuole che sia lo spirito di gravità! Ma chi vuole diventare leggero come un uccello, deve amare se stesso: – così io insegno". Nietzsche, F. "Così parlò Zarathustra: Un libro per tutti e per nessuno", cit., p. 207. La metafora del fanciullo si riferisce alla terza metamorfosi ed è associata alla danza, per esempio, nel Cap.II della parte Prima: “Sì, riconosco Zarathustra. Il suo occhio è puro e sulla sua bocca non vi è traccia di disprezzo. Il suo incedere non è forse come una danza? Trasformato è Zarathustra, un bambino è diventato Zarathustra", Nietzsche, F. "Così parlò Zarathustra: Un libro per tutti e per nessuno", p.41.

⁵⁹⁰ Vedi per esempio, il paragrafo intitolato "Un canto di danza": "Una canzone di danza e di scherno contro lo spirito di gravità, il mio supremo e più potente demonio, del quale si dice che sia il signore del mondo." – Nietzsche, F. "Così parlò Zarathustra: Un libro per tutti e per nessuno", cit., p.129.

⁵⁹¹ Badiou, A., “*La danse comme métaphore de la pensée*”, cit., pos. 1156.

posizioni".⁵⁹² Il corpo che danza cambia interiormente l'aria con la terra, o meglio, il rapporto tra verticalità e attrazione passa per il corpo danzante. È per tutte queste ragioni che il pensiero troverebbe, per Badiou, la sua metafora nella danza.

Secondo Badiou, infine, l'arte coreutica rappresenterebbe per Nietzsche la vittoria sull'inerzia: «Colui che insegnerà agli uomini a volare avrà infranto ogni limite, [...], potrà ribattezzare la terra la leggera».⁵⁹³ Questa è per Badiou, una bella definizione della danza: "un nome nuovo dato alla terra".⁵⁹⁴

Tale concezione della danza si contrappone ad una immagine diffusa che vede la danza come l'esibizione di corpi forti e (discretamente) muscolosi, obbedienti alla musica e alla coreografia, corpi potenti e allo stesso tempo sottomessi.⁵⁹⁵ Tale concezione ridurrebbe la danza a "ginnastica", o "sfilata militare", in cui i passi sonori obbediscono al ritmo imposto.⁵⁹⁶

La danza invece ci mostra un corpo leggero e disobbediente, "dedicato al suo zenith", immagine di un pensiero verticale, pensiero come intensificazione immanente del pensiero stesso, movimento, non come spostamento o trasformazione, ma come "mobilità" attaccata a se stessa, che si espande dal suo centro, senza allontanarsene.⁵⁹⁷

Fin qui sembrerebbe che Badiou consideri la danza, come recita il titolo del saggio preso in esame, metafora del pensiero, ma, in realtà, come vedremo, a poco a poco, nel corso del saggio, tale posizione si trasformerà, o si mostrerà per quello che sin dall'inizio era, cioè l'affermazione che la danza è pensiero, pensiero sorgivo, non linguistico, prima del nome. Infatti subito dopo Badiou specifica che sta parlando della danza come immagine del pensiero e come "realtà del corpo".⁵⁹⁸

Il discorso si sposta dunque più sulla danza come "realtà del corpo", che l'autore, comincia definire come doppia disobbedienza.⁵⁹⁹ Il corpo danzante si sottrae, afferma Badiou, sia ai vincoli esterni sia ai condizionamenti interni.

I vincoli esterni sono di vario tipo: anatomici, fisiologici, sociali, in particolare il danzatore lavora sulla forza di gravità (o di pesantezza), che rappresenta il vincolo per eccellenza di ogni corpo. Ogni movimento si può considerare infatti un gioco dialettico con il peso: sia che lo si

⁵⁹² Badiou, A., "La danse comme métaphore de la pensée", cit., pos. 1158.

⁵⁹³ "Chi un giorno insegnerà agli uomini a volare, avrà spostato tutte le pietre di confine; tutte le pietre di confine voleranno nell'aria per lui, egli battezzerà di nuovo la terra come "la leggera"". Nietzsche, F., "Così parlò Zarathustra: Un libro per tutti e per nessuno", cit., p. 207.

⁵⁹⁴ Badiou, A., "La danse comme métaphore de la pensée", cit., pos. 1138.

⁵⁹⁵ Badiou, A., "La danse comme métaphore de la pensée", cit., pos. 1170.

⁵⁹⁶ Badiou, A., "La danse comme métaphore de la pensée", cit., pos. 1175.

⁵⁹⁷ Badiou, A., "La danse comme métaphore de la pensée", cit., pos. 1182.

⁵⁹⁸ *Ibidem*.

⁵⁹⁹ Badiou, A., "La danse comme métaphore de la pensée", cit. pos.1196.

contrasti per cercare la leggerezza, come nel balletto classico, sia che lo si ceda al pavimento o all'altro danzatore per riceverne una spinta senza dover usare la forza muscolare, come avviene in certe tecniche di danza contemporanea.

Il corpo danzante non obbedisce nemmeno alla musica o al ritmo, come abbiamo visto e come invece molti sono portati a pensare, infatti, ribadisce Badiou: “tutta la danza che obbedisce alla musica fa della musica una marcia militare”.⁶⁰⁰

Per quanto riguarda i condizionamenti interni, “La danza – afferma Badiou - non è l'impulso corporeo liberato, l'espressione dell'energia selvaggia del corpo. È, al contrario, la dimostrazione corporea della disobbedienza ad un impulso”.⁶⁰¹

Tale capacità del corpo danzante di non obbedire né alle regole esterne né agli impulsi interni non è una questione di controllo, né solo di tecnica, né di libera espressione dell'interiorità. Il corpo danzante, nel suo movimento, trova un equilibrio dinamico, mai definitivo, tra controllo e non controllo, tra contenimento e dispiegamento, tra muoversi ed essere mosso, e mostra come gli impulsi interni e i condizionamenti esterni possono essere resi momentaneamente inefficaci.

Grazie a questo gioco, che Badiou chiama “intensità trattenuta”, il corpo che danza mostra il “principio di lentezza” cioè la “lentezza segreta di ciò che è rapido”.⁶⁰² Il movimento della danza, infatti, spesso è rapido, a volte anche troppo per il nostro sguardo, che fatica a seguirlo, ma è abitato da una lentezza latente che è “la potenza affermativa del suo trattenere”.⁶⁰³

Ciò spiega bene l'iniziale frustrazione dello spettatore di danza contemporanea, che si può sintetizzare con l'espressione “non ci ho capito nulla”, che lo sguardo abituato ad altri tipi di spettacolo,⁶⁰⁴ carichi di significati, attribuisce inizialmente ad una propria insufficienza, ma, se accetta di stare al gioco, e attua una sospensione dell'ansia classificatoria e denominatoria, lascia emergere la lentezza segreta e virtuale del movimento attuale.

Tale sospensione annuncia per Badiou un evento: una cesura nella temporalità lineare, nella quale si istituisce un prima e un dopo, accade qualcosa, che fa eccezione alle leggi del mondo, che crea una nuova possibilità.

⁶⁰⁰ Badiou, A., “*La danse comme métaphore de la pensée*”, cit. pos. 1229. Metafora di origine nietzschiana.

⁶⁰¹ Badiou, A., “*La danse comme métaphore de la pensée*”, cit. pos. 1188. È un altro modo di dire che la danza non è sintomo, ma simbolo, nei termini di Langer.

⁶⁰² Badiou, A., “*La danse comme métaphore de la pensée*”, cit., pos. 1207.

⁶⁰³ Badiou, A., “*La danse comme métaphore de la pensée*”, cit., pos. 1210.

⁶⁰⁴ Badiou elabora, come vedremo, le caratteristiche della danza in contrapposizione a quelle del teatro.

Poiché l'unico modo di fissare un evento è dargli un nome, il nome è quello che decide l'aver luogo o meno di qualcosa. Ebbene, la danza è, per Badiou, "evento prima del nome":⁶⁰⁵ è quello che resta indeciso tra l'aver luogo o non avere luogo, un sorgere che è indiscernibile dal suo scomparire.

"La danza – afferma il filosofo - indica il pensiero come evento, ma prima che abbia il proprio nome, all'estremo confine della sua sparizione, nel suo svanire, senza la protezione di un nome",⁶⁰⁶ pensiero nativo, ancora indeciso, non fissato in un unico significato, ma gravido di innumerevoli sensi.

Se è il nome che diamo all'evento a fondare un prima e un dopo, la danza, in quanto evento prima del nome, non può partecipare di questa temporalità, che solo il nome con il suo taglio istituisce. Nella danza, sottratta alla decisione del tempo, c'è qualcosa di pre-temporale e questo elemento è giocato nello spazio: "La danza è ciò che sospende il tempo nello spazio".⁶⁰⁷

Se riprendiamo l'immagine della leggerezza, vediamo allora che essa è la capacità del corpo di manifestarsi come corpo non costretto, né dall'esterno, né dall'interno. La danza non è dunque solo metafora, ma nella danza la leggerezza accade, grazie al trattenere immanente al movimento danzato, all'intensità trattenuta. La danza "avvera" la forza del trattenere: essa è "la potente leggibilità di questo trattenere".⁶⁰⁸ Se quello che è importante è quello che è trattenuto, "il movimento ha la sua essenza in quello che non ha luogo".⁶⁰⁹

Quando l'impulso non è trattenuto abbiamo quello che Nietzsche chiama "volgarità", cioè l'autoespressione senza filtro, senza forma, "sintomo" e non "simbolo", nei termini di Langer. Esso è l'incapacità di resistere ad una sollecitazione, oppure l'essere costretti ad obbedire ad ogni impulso.⁶¹⁰ E dunque la danza è movimento sottratto ad ogni volgarità. La danza rende inefficace l'impulso, attraverso un "raffinamento", un trattenere interno al movimento stesso.⁶¹¹

Questo "raffinamento" permette la leggerezza, la capacità del corpo di manifestarsi come non costretto. Ecco che la leggerezza è diventata una metafora del corpo, un corpo particolare, definito di volta in volta "verticale", "silenzioso", "anonimo" (letteralmente senza nome), "corpo

⁶⁰⁵ *Ibidem*.

⁶⁰⁶ Badiou, A., "La danse comme métaphore de la pensée", cit. pos.1224.

⁶⁰⁷ Badiou, A., "La danse comme métaphore de la pensée", cit. pos.1227.

⁶⁰⁸ Badiou, A., "La danse comme métaphore de la pensée", cit., pos. 1186.

⁶⁰⁹ Badiou, A., "La danse comme métaphore de la pensée", cit., pos. 1191.

⁶¹⁰ Badiou, A., "La danse comme métaphore de la pensée", cit., pos. 1194.

⁶¹¹ Badiou, A., "La danse comme métaphore de la pensée", cit., pos. 1199.

prima del corpo", ed infine "corpo pensiero".⁶¹² Ne risulta, afferma Badiou, che l'essenza della danza è il movimento virtuale, più che il movimento attuale: "movimento virtuale come lentezza segreta del movimento attuale".⁶¹³

Ecco di nuovo la virtualità del movimento, in termini apparentemente molto diversi da quelli di Langer. Ma l'intensità trattenuta, che rende l'impulso movimento virtuale, gesto danzato, è comunque giocata in termini dinamici e temporali: "La danza mostra la strana equivalenza tra la velocità e la lentezza, tra il gesto e il non gesto".⁶¹⁴

Se la danza gioca l'evento prima del nome, al posto del nome c'è il silenzio.⁶¹⁵ Allora comprendiamo meglio il ruolo della musica che, come per Langer, non detta il ritmo alla danza, ma serve a "marcare" (*marquer*) il silenzio del nome. Essa, al servizio della danza, marca il silenzio fondatore dove la danza presenta il pensiero nativo.⁶¹⁶

4.2 Il "corpo disobbediente". La natura sottrattiva della danza

In base a queste premesse, ma soprattutto ispirandosi ai due testi di Mallarmé⁶¹⁷ sulla danza, Badiou elabora i suoi sei "principi filosofici della danza", considerata nel suo rapporto con il pensare e in contrapposizione implicita al teatro.⁶¹⁸

Il primo principio è "l'obbligo di spazio":⁶¹⁹ la danza è l'unica arte, afferma Badiou sulla scia di Mallarmé, che necessita di uno spazio reale, essa è costretta ad uno spazio concreto. Mentre la danza è evento prima del nome, il teatro, al contrario, secondo l'autore, è il risultato di un nominare.⁶²⁰ E dunque, se c'è un testo, un nome, lo spazio diventa scena, il tempo narrativo, il *performer* personaggio, gli arredi e le luci scenografia.

⁶¹² Badiou, A., "La danse comme métaphore de la pensée", cit., pos. 1210.

⁶¹³ *Ibidem*.

⁶¹⁴ *Ibidem*.

⁶¹⁵ Badiou, A., "La danse comme métaphore de la pensée", cit., pos. 1233.

⁶¹⁶ Badiou, A., "La danse comme métaphore de la pensée", cit., pos. 1249.

⁶¹⁷ Mallarmé, S., "Balletti" (1945) e "Altro studio di danza" (1945) in Fechner, Mallarmé, Valery, Otto, "Filosofia della danza", cit.

⁶¹⁸ Per Badiou teatro e danza hanno funzioni estetiche diverse: mentre il primo mostra il valore universale di individui, tempi e luoghi singolari, che rappresentano aspetti della condizione umana, la seconda esibisce il valore potenziale di un'azione senza scopo, potenzialità sorgiva.

⁶¹⁹ Badiou, A., "La danse comme métaphore de la pensée", cit., pos. 1251.

⁶²⁰ Badiou, A., "La danse comme métaphore de la pensée", cit., pos. 1264.

Il gesto coreutico, invece, istituisce lo spazio, lo integra nella sua essenza, ed esibisce lo spaziale e la spazialità del pensiero. Tutti gli altri elementi presenti nella scena, come abbiamo imparato da Langer, diventano elementi di danza. La danza opera dunque nello spazio concreto, non trasforma lo spazio in luogo, così come non trasforma la durata in tempo, né il danzatore in soggetto.⁶²¹

Il secondo principio, strettamente collegato al primo, è "l'anonimato del corpo",⁶²² in cui ritroviamo l'assenza di ogni nome, il "pre-nome". Il corpo danzante, afferma il filosofo, non è mai qualcuno, non esprime alcuna interiorità, non interpreta nessun ruolo, come invece avviene nel teatro, in cui il corpo dell'attore è plasmato dal ruolo.⁶²³ È lui stesso l'interiorità, mostra il soggetto prima che possa dire "io", è anonimo, nel senso specifico che non ha ancora un nome, non preesiste all'evento, è un corpo che "nasce sotto i nostri occhi come corpo". Esso è dunque corpo inaugurale, è un "primo corpo".⁶²⁴

Il terzo principio è quello della "onnipresenza neutralizzata (*effacé*)⁶²⁵ dei sessi":⁶²⁶ tutta la danza sembra mettere in scena le relazioni tra i corpi, riconducibili, secondo Badiou, in ultima istanza all'attrazione e alla repulsione sessuali, tanto da generare, nella diversità degli stili e delle tecniche, una prossemica del desiderio. Tuttavia, grazie a quell'"intensità trattenuta", a quel contenimento di cui si è parlato prima, le linee di tensione dell'incontro, della presa e della separazione mostrano come la differenza irriducibile dei corpi danzanti stia a fondamento del rapporto tra avvicinamento e separazione. Così lo esprime Badiou:

In realtà, l'onnipresenza della differenza della danzatrice e del danzatore, e attraverso di essa l'onnipresenza "ideale" della differenza tra i sessi, viene gestita solo come *organon* del rapporto tra avvicinamento e separazione, in modo che la coppia danzatore/danzatrice non è nominalmente sovrapponibile alla coppia uomo/donna. Ciò che entra in gioco nell'allusione onnipresente ai sessi è in definitiva la correlazione tra essere e scomparire, tra avere luogo e abolizione, di cui l'incontro, l'abbraccio e la separazione forniscono un codice corporeo riconoscibile⁶²⁷.

⁶²¹ *Ibidem*.

⁶²² *Ibidem*.

⁶²³ Badiou, A., "La danse comme métaphore de la pensée", cit., pos. 1278.

⁶²⁴ *Ibidem*.

⁶²⁵ Traduco in modo insoddisfacente "effacé" con "neutralizzata", anche se dalla spiegazione successiva credo che si capisca di cosa si tratti. Si tenga presente che nella tecnica della danza classica "effacé" è una posizione in cui il danzatore si pone ad angolo obliquo rispetto al pubblico, così che una parte del corpo rimane tenuta indietro e quasi nascosta alla vista. (Rossi, L., Dizionario di Balletto, Edizioni della Danza, Vercelli 1977; American Ballet Theater, "Online ballet dictionary", <https://www.abt.org/explore/learn/ballet-dictionary/>).

⁶²⁶ Badiou, A., "La danse comme métaphore de la pensée", cit., pos. 1280.

⁶²⁷ Badiou, A., "La danse comme métaphore de la pensée", cit., pos. 1290.

La descrizione ricorda quella dei "poteri senza nome e addirittura senza corpo",⁶²⁸ che secondo Susanne Langer, permettono di descrivere la danza come "creazioni di tensioni, di manifestazione di forze",⁶²⁹ che un corpo che osserva un corpo o più corpi che danzano, non può fare a meno di sentire come un gioco di tensioni nello spazio, di energie, di forze, che vengono definite "forze di danza", "poli di energia", "tensioni virtuali", e che sono e non sono attribuibili ai danzatori, nelle quali, anzi, "il danzatore sembra dissolversi".⁶³⁰

Il quarto principio, la "sottrazione a sé"⁶³¹ ci mostra che la danza ha una essenziale natura sottrattiva, indica un pensiero sorgivo che è sottratto alle conoscenze preesistenti. Il sapere del corpo danzante non è infatti tecnico, anche se questo corpo ha lavorato duramente anni per acquisire la tecnica, e "c'è danza" solo se il sapere tecnico è dimenticato e lo spettatore assiste allo schiudersi di un corpo in movimento:

[...] la "vera" danzatrice non dovrebbe mai apparire come quella che sa la danza che sta danzando. Il suo sapere (che è tecnico, immenso, dolorosamente conquistato) è attraversato, come niente, dal sorgere puro del suo gesto. "La danzatrice non danza" significa che ciò che vediamo non è mai la realizzazione di un sapere [...]. La danzatrice è miracolosamente dimentica di tutte le sue conoscenze di danzatrice, non esegue nessuna danza, è questa intensità trattenuta che manifesta l'indecisione del gesto. In verità, la danzatrice abolisce ogni danza conosciuta perché dispone il suo corpo come se fosse inventato. Sicché lo spettacolo della danza è il corpo sottratto a ogni sapere di un corpo, il corpo come un'esplosione.⁶³²

Il quinto principio è la "nudità"⁶³³ e ci dice che "il corpo danzante è nudo", non della nudità di chi si spoglia, ma della nudità prima di vestirsi: "La "nudità" è allora intesa come segue: la danza,

⁶²⁸ Riporto qui, per comodità, la descrizione di Langer: "Nell'osservare una danza collettiva - per esempio un balletto ben riuscito dal punto di vista artistico - non si vedono persone che corrono intorno: si vede la danza che procede in questo o nell'altro senso, che qui si raccoglie e là si allarga, con fughe, pause, slanci e così via; e tutto il movimento sembra scaturire da poteri che sono al di là degli esecutori. In un pas de deux i due ballerini sembrano magnetizzarsi l'un l'altro; la relazione tra loro è più che una relazione spaziale, è una relazione di forze; ma le forze che essi esercitano e che sembrano essere forze fisiche come quelle che orientano l'ago della bussola verso il polo, dal punto di vista fisico in realtà non esistono affatto. Sono forze di danza, poteri virtuali". Langer, S.K., "Sentimento e forma", cit. p. 196

⁶²⁹ *Ibidem*.

⁶³⁰ Michel, A., "The Modern Dance in Germany" Virginia Stewart, New York, 1935, p. 5, cit. in Langer, S.K., "Sentimento e forma", cit. p. 207.

⁶³¹ Badiou, A., "La danse comme métaphore de la pensée", cit., pos. 1320.

⁶³² Badiou, A., "La danse comme métaphore de la pensée", cit., pos. 1323.

⁶³³ Badiou, A., "La danse comme métaphore de la pensée", cit., pos. 1324.

come metafora del pensiero, ce lo presenta senza alcun rapporto con nient'altro che se stesso, nel nudo del suo emergere".⁶³⁴

Infine, il sesto principio è quello dello "sguardo assoluto".⁶³⁵ Come il danzatore non è mai qualcuno, l'osservatore di danza è sguardo di nessuno, perché posto di fronte a un agire anonimo e impersonale che inibisce l'immedesimazione soggettiva. In questo senso, a differenza di altre arti performative, soprattutto il teatro, che, secondo il filosofo, richiedono che lo spettatore investa la scena del suo desiderio, la danza non è da guardare come uno spettacolo. Poiché infatti il danzare non esprime e non significa niente, nemmeno una vera e propria posizione soggettiva può costituirsi nello spettatore della danza, colui che ne accetta il gioco, sospensione spazio-temporale di fronte a un'apertura di senso che precede ed eccede le idee fissate in nomi e il soggetto che le riconosce e vi si riconosce.⁶³⁶

Una delle conseguenze che Badiou ricava da questi principi è che "la danza non è un'arte, perché è il segno della possibilità dell'arte, tale come è iscritta nel corpo"⁶³⁷.

Per spiegare questa affermazione, Badiou continua: "Spinoza diceva che noi cerchiamo di sapere che cos'è il pensiero, mentre non sappiamo nemmeno di cosa è capace un corpo. Io dirò che la danza è precisamente ciò che mostra che il corpo è capace di arte e la misura esatta, in un momento dato, in cui ne è capace".⁶³⁸

La danza, dunque, esibisce la creatività originaria del corpo. Questo però non vuol dire che la danza sia un'arte del corpo: "Dire che il corpo, in quanto corpo, è capace d'arte, è mostrarlo come corpo-pensiero. Non come pensiero preso in un corpo, ma come corpo che è pensiero. Questo è il compito della danza: il corpo-pensiero si mostra sotto il segno evanescente di una capacità d'arte".⁶³⁹

La particolare sensibilità che abbiamo nei confronti della danza dipende dal fatto che questa risponde, alla sua maniera, cioè in modo cinestetico, alla domanda di Spinoza: di cosa è capace un corpo come tale? Badiou suggerisce che dire che un corpo come tale è capace d'arte equivale a dire che esso "è mostrabile come pensiero nativo".⁶⁴⁰

⁶³⁴ Badiou, A., *“La danse comme métaphore de la pensée”*, cit., pos. 1328.

⁶³⁵ Badiou, A., *“La danse comme métaphore de la pensée”*, cit., pos. 1332.

⁶³⁶ *Ibidem*.

⁶³⁷ Badiou, A., *“La danse comme métaphore de la pensée”*, cit., pos. 1376.

⁶³⁸ Badiou, A., *“La danse comme métaphore de la pensée”*, cit., pos. 1383.

⁶³⁹ Badiou, A., *“La danse comme métaphore de la pensée”*, cit., pos. 1385.

⁶⁴⁰ Badiou, A., *“La danse comme métaphore de la pensée”*, cit., pos. 1393.

E, infine, secondo Badiou, l'emozione di un corpo che guarda un altro corpo danzare, se è disponibile ad uno sguardo (ma "sguardo" qui deve essere inteso in senso multimodale) impersonale e assoluto è quella di una "vertigine esatta":⁶⁴¹ vertigine perché l'infinito appare come latente nella finitezza di un corpo visibile, esatta è invece la precisione trattenuta che rende possibile l'infinito. "C'è danza", dunque, quando c'è la vertigine dell'infinito nell'esattezza del gesto. Secondo il filosofo la dialettica tra vertigine ed esattezza percorre e delinea tutta la storia della danza. C'è una storia della danza perché non esiste *la* verità: "se ci fosse la verità, ci sarebbe una danza estatica definitiva", ma ci sono "verità disperate, un multiplo aleatorio di eventi di pensiero",⁶⁴² e la danza si appropria di questa molteplicità nella storia. Così, è vero che la danza dà un nuovo nome alla terra, ma nessun nome è l'ultimo: "la danza, presentazione corporea del pre-nome delle verità, incessantemente rinomina la terra".⁶⁴³

Tutte queste caratteristiche della danza non sono nuove alle riflessioni di questo lavoro, ma il testo di Badiou, oltre ad esprimerle da una prospettiva propriamente filosofica, mette in evidenza due aspetti importanti.

Il primo è che il corpo mostra la creatività sorgiva della natura umana grazie al suo essere corpo disobbediente. Tale disobbedienza non è un atto di volontà, una reazione alle sollecitazioni, che sarebbe comunque obbedienza o "volgarità", ma ha natura sottrattiva: grazie all'intensità trattenuta, al movimento virtuale esibito dal movimento attuale, il corpo danzante decodifica e destruttura quello che le tecniche del corpo hanno scritto su di lui, tanto da esibire un corpo prima del corpo, o, detto in altri termini, la corporeità, la riconfigurazione della memoria cinestetica, il corpo-pensiero, nel movimento concreto del corpo.

La danza, dunque, mostra la creatività sorgiva della corporeità perché esibisce ciò che il corpo può non fare. Questo aspetto "negativo" è declinato da Badiou in prima istanza in relazione alle sollecitazioni sia interne (gli "impulsi" e le caratteristiche anatomico/fisiologiche), sia a quelle esterne (la gravità, nella doppia valenza di peso e di "spirito di pesantezza", la musica, i condizionamenti sociali che passano attraverso le tecniche del corpo); tuttavia, quando il filosofo passa a definire quella che per lui è l'essenza della danza, il valore di "disobbedienza", di decondizionamento è visto soprattutto nei confronti del nome, del linguaggio.⁶⁴⁴

⁶⁴¹ Badiou, A., "*La danse comme métaphore de la pensée*", cit., pos. 1390.

⁶⁴² Badiou, A., "*La danse comme métaphore de la pensée*", cit., pos. 1405.

⁶⁴³ *Ibidem*.

⁶⁴⁴ Secondo Maria Cristina Addis, questa disobbedienza alle sollecitazioni e il misconoscimento dei nomi che Badiou ascrive al corpo danzante presenta diversi punti di continuità con il concetto di "corpo senza organi" elaborato da Deleuze e Guattari (G. Deleuze, G., Guattari, F., "Millepiani. Capitalismo e

Il peculiare rapporto individuato da Badiou tra danza e nome è il secondo aspetto che voglio sottolineare. È diffusa, anche tra danzatori e coreografi, l'idea che ci sia una radicale alterità e incompatibilità tra danza e linguaggio, e questo è stato uno dei cavalli di battaglia della *modern dance*,⁶⁴⁵ in una fase in cui la priorità della danza era quella di rivendicare la propria autonomia estetica, in definitiva la propria esistenza, rispetto alle altre arti.

La riflessione di Badiou muta prospettiva: che la danza sia evento prima del nome non significa che essa mostri un corpo universale e selvaggio, prelinguistico, ma che rivela, come una cartina tornasole, i condizionamenti che sono operati dal nome. Dunque il linguaggio non è completamente alieno alla danza, che, anzi, svolge su di esso un'azione di deconfigurazione, e ne permette la riconfigurazione incessante in un nuovo nome, che non è mai l'ultimo.

La danza non rappresenta, dunque, il corpo prima del pensiero, ma esibisce il pensiero prima del linguaggio, non solo ampliando la concezione di cosa sia pensare, ma trovandone le radici e l'unica possibilità veramente critica, nella corporeità.

Che il pensiero non coincida con concetti e parole, e che pensare sia in prima istanza (onto e filogeneticamente) di natura senso-motoria ed affettiva, è, del resto stato mostrato con grande efficacia da Lev Vygotskij, secondo il quale il pensiero e il linguaggio (o discorso) hanno radici genetiche completamente diverse.⁶⁴⁶ I rapporti tra parola e pensiero non sono, secondo lo psicologo russo, una grandezza originaria, ma compaiono nel corso dello sviluppo della coscienza umana. Il pensiero, per Vygotskij, nasce tramite l'azione senso motoria sulla realtà, mentre il linguaggio viene

schizofrenia", tr. it., Castelvechi, Roma 1996) che, contrapposto a quello configurato dai saperi e i poteri che lo assoggettano e ne fanno un soggetto compiuto e un individuo riconoscibile, "non è un corpo plastico e reversibile, definitivamente affrancato dai limiti fisici e sociali, ma una dinamica di de-codifica degli strati di linguaggio che lo striano, dell'insieme di rapporti che lo scrivono dall'esterno e incanalano a monte le sue forze in funzioni e significati specifici". Addis, M. C., "Il primo mobile: sulla danza o dell'evento prima del nome", in Ceraolo, F. (a cura di), "Teorie dell'evento. Alain Badiou e il pensiero dello spettacolo", cit., pp. 208.

⁶⁴⁵ Sulle basi teoriche della *Modern dance*, vedi Bentivoglio, L., "La danza contemporanea", Longanesi, Milano, 1985; Pontremoli, A. "Storia della danza in occidente", vol.III, Gremese, Roma, 2016; Casini Ropa, E., "Alle origini della danza moderna", Il Mulino, Bologna 1990, pp. 8-10.

Sul rapporto tra danza e linguaggio vedi Addis, M. C., "Il primo mobile: sulla danza o dell'evento prima del nome", in Ceraolo, F. (a cura di), "Teorie dell'evento. Alain Badiou e il pensiero dello spettacolo", cit., pp. 205-214.

⁶⁴⁶ Mi riferisco ai saggi contenuti in Vygotskij, L.S., "Pensiero e linguaggio", tr. it. Laterza, Bari, 2015. In particolare, "Le radici genetiche del pensiero e del linguaggio", pp. 95-127; "Pensiero e parola", pp. 323-396 e "Indagine preliminare sullo sviluppo dei concetti", pp.129-200. Nel primo di questi saggi Vygotskij afferma di aver trovato dei punti fermi nello studio, insieme sperimentale e teorico, della relazione tra pensiero e linguaggio nello sviluppo sia filogenetico sia ontogenetico. In particolare nell'ontogenesi lo studioso rileva che "il pensiero del bambino nel suo sviluppo ha una stadio pre-verbale" (p.109), legato all'uso del corpo in modo strumentale e all'agire; e il linguaggio ha origini pre-intellettive (il grido, il balbettio le prime parole), la cui funzione non è quella di pensare, ma emozionale e sociale (*ibidem*).

invece appreso dal bambino tramite l'ambiente, costituito da persone che lo usano e dunque esprime sin dall'inizio la sua natura sociale: il bambino, infatti, inizia a parlare per mettersi in rapporto con l'altro, per richiedere attenzione e risposte ai suoi bisogni, con modalità sempre più comunicative. Solo in seguito essi si incontrano e si legano indissolubilmente, tanto da sembrare la stessa cosa.⁶⁴⁷

Questo a conferma non solo del fatto che pensare per nomi e concetti non è l'unica forma di pensiero (bensì una forma con una forte connotazione sociale e culturale), ma che esiste, come mostra Badiou, non più da un punto di vista dello sviluppo cognitivo, ma filosoficamente, un corpo-pensiero, un pensiero prima del nome. E questo pensiero, che coincide con la creatività originaria del nostro modo di essere corpi, è esibita dalla danza, che, quindi, non è (solo) un'arte del corpo, ma l'esercizio stesso di un particolare tipo di "libertà": quella di non marciare ad un ritmo prestabilito, la possibilità di non essere "volgari".

4.3 Il corpo sospeso. L'archeologia del gesto

La danza è un'operazione condotta sulla memoria

Giorgio Agamben⁶⁴⁸

Un altro modo di vedere la possibilità che la danza sia una pratica critica è quella proposta da Giorgio Agamben, il quale non solo ha riflettuto sulla danza,⁶⁴⁹ ma ha anche riflettuto *con* la

⁶⁴⁷ C'è dunque un'intelligenza preverbale, anzi, l'intelligenza è in primo luogo senso-motoria ed affettiva. Ad un certo punto le due linee (pensiero e discorso) si intersecano, dopo di che il pensiero diventa verbale e il linguaggio diventa intellettuale. "Per scoprire il linguaggio bisogna pensare", afferma Vygotskij (Vygotskij, L.S., "Pensiero e linguaggio", cit. p.112). Progressivamente il linguaggio tende all'interiorizzazione, cioè serve sempre di più da ausilio alla riflessione. Subentra poi la fase del linguaggio egocentrico ed è qui che pensiero e linguaggio, che finora avevano seguito traiettorie separate, anche se parallele, si uniscono (Vygotskij, L.S., "Pensiero e linguaggio", cit. p.113). Durante questa fase il pensiero acquisisce un nuovo strumento che potenzia le sue capacità: il simbolo (segno). Nel percorso di pensiero e linguaggio dunque il pensiero tende progressivamente ad esteriorizzarsi, mentre il linguaggio tende sempre di più all'interiorizzazione, attraverso forma di pensiero silenzioso. (Vygotskij, L.S., "Pensiero e linguaggio", cit. p.117). Ad un certo punto, dunque, le due linee si intersecano, dopo di che il pensiero diventa verbale e il linguaggio diventa intellettuale. (Vygotskij, L.S., "Pensiero e linguaggio", cit. p.110 e p.121). È interessante notare che la filosofia contemporanea sta rivalutando la dimensione pre-intellettuale della parola, in particolare della voce. Vedi, per esempio Cavarero, A., "A più voci. Filosofia dell'espressione vocale", Feltrinelli, Milano, 2003.

⁶⁴⁸ Agamben, G., "Ninfe", cit., p. 14.

⁶⁴⁹ Agamben parla di danza, in contesti diversi e mai in modo sistematico, ma essa ritorna come esempio, in senso forte, del gesto e legata ad una costellazione di concetti tra loro solidali quali: uso, inoperosità, forma-di-vita, potenza/atto, potenza destituente. I testi di Agamben utilizzati qui sono i seguenti: "Note sul gesto" in "Mezzi senza fine. Note sulla politica", Bollati Boringhieri, Torino, 1996; "Ninfe", Bollati Boringhieri,

danza, collaborando e muovendosi⁶⁵⁰ con il coreografo e danzatore Virgilio Sieni,⁶⁵¹ muovendosi, così, in direzione di un superamento di uno dei dualismi che la danza, come vedremo, rende inoperosi, quello tra teoria e prassi. La collaborazione tra Agamben e Sieni inizia nel 2008, con l'opera di Sieni "Interrogazione alle vertebre", in cui il filosofo collabora come *dramaturg*.⁶⁵² In questo stesso ruolo Agamben è presente in "La natura delle cose" (2008), e in "Oro" (2009), poi lo scambio continua in maniera meno diretta, ma concreta, in "Tristi tropici" (2010) e "Kore" (2011 e 2012).⁶⁵³

La riflessione di Agamben sul gesto, inizia tuttavia, a detta dello stesso filosofo,⁶⁵⁴ in modo discontinuo e sotterraneo, già negli anni Ottanta del secolo scorso e poi continua, in modo sempre meno discontinuo e sotterraneo, fino ad oggi. A poco a poco, infatti, il tema del gesto diventa centrale ed il collegamento con la danza si fa sempre meno episodico.

Torino, 2007; "Karman. Breve trattato sull'azione, la colpa e il gesto", Bollati Boringhieri, Torino, 2017; "Per una ontologia e una politica del gesto", in "Giardino di studi filosofici", (materiali del convegno che si è svolto all'Università di Cagliari il 29 e il 30 giugno 2017 sul tema del gesto), 2018; "Sulla tecnica e sull'arte" in "Una voce. Rubrica di Giorgio Agamben, 23/3/2020 Quodlibet, online, <https://www.quodlibet.it/una-voce-giorgio-agamben>, (u.v. 20/4/2020); "Quando la casa brucia" in "Una voce. Rubrica di Giorgio Agamben, 0/10/2020 Quodlibet, <https://www.quodlibet.it/giorgio-agamben-quando-la-casa-brucia>, ma l'esempio della danza e del mimo, ritorna anche in alcune conferenze, vedi per esempio: "Homo sacer", Palazzo Serra di Cassano, 29 novembre 2018, online: <https://www.youtube.com/watch?v=WFA7EQRJRN8>

⁶⁵⁰ In un incontro con gli allievi della Scuola normale di Pisa, Sieni, parlando della collaborazione con Agamben, racconta di essere "riuscito a metterlo a piedi scalzi" e a farlo muovere ("Incontro con Virgilio Sieni", 2/5/2019, online: <https://www.youtube.com/watch?v=vmaZehbUs7M>)

⁶⁵¹ Su Sieni vedi Mazzaglia, R., "Virgilio Sieni. Archeologia di un pensiero coreografico", Editoria & Spettacolo, Spoleto, 2015; Di Bernardi, V. "Virgilio Sieni", L'Epos, Palermo, 2006; Di Bernardi, V., "Corpi sospesi e risonanti" in Id., Cosa può la danza", cit., pp.133-170; Di Bernardi, V., "Ossatura. Mimmo Cuticchio e Virgilio Sieni: marionette e danza in Nudità", Bulzoni, Roma, 2019; Nanni, A., a cura di , "Anatomia della fiaba. Virgilio Sieni tra teatro e danza", Ubulibri, Milano, 2002.

⁶⁵² Quello del *dramaturg* o drammaturgo, una presenza sempre più frequente oggi, mutuata dal panorama teatrale tedesco, è un ruolo di un collaboratore interno al processo di creazione, che lavora con l'artista, di cui spesso è il consulente e il garante culturale. Vedi Guy Cools, G., "Imaginatives Bodies, Dialogues in Performance Practices", Antennae Valiz, Amsterdam 2016, online: <http://www.ricerca.com/> (u.v. 1/8/2018). Vedi anche Guzzo, E. (2018). Vivere la danza, danzare la vita. Danze partecipate, danze esposte. *Danza E Ricerca. Laboratorio Di Studi, Scritture, Visioni*, 10(10), 371-395.

⁶⁵³ I testi di Agamben legati a questa collaborazione sono: Agamben, G., "Caro Virgilio.." lettera a V. Sieni, in Sieni, V., "Interrogazioni alle vertebre", Maschietto Editore, Firenze, 2008; "Lucrezio, appunti per una drammaturgia", in Sieni, V., "La natura delle cose", Maschietto Editore, Firenze, 2008. Negli anni successivi, sono alcuni titoli di opere coreutiche di Sieni a indicarci come il pensiero di Agamben sia di ispirazione per il coreografo: "Altissima povertà", "Nudità", "Il mondo salvato dai pulcinella"; vedi <http://www.virgliosieni.it/>.

⁶⁵⁴ Agamben, G., "Per una ontologia e una politica del gesto", cit., p. 1.

In "Note sul gesto",⁶⁵⁵ Agamben scrive che alla fine del XIX secolo la borghesia occidentale sembrava aver perduto i suoi gesti. Lo mostrerebbe esemplarmente quella che fu in seguito definita "Sindrome di Gilles de la Tourette", dal nome del neurologo che nel 1885 ne descrisse il quadro clinico:⁶⁵⁶ un insieme di movimenti involontari stereotipati, di carattere gestuale e vocale, come tic, contrazioni muscolari improvvise, produzioni di suoni,⁶⁵⁷ in cui sembra che la muscolatura danzi in modo indipendente e senza scopo (*chorea*),⁶⁵⁸ che, nota Agamben, "non si può definire altrimenti che come una catastrofe generalizzata della sfera della gestualità".⁶⁵⁹ Questo tipo di sindrome, nota il filosofo, osservata in migliaia di casi a partire dal 1885, cessa quasi di essere registrata a partire dai primi anni del XX secolo.⁶⁶⁰ L'ipotesi del filosofo è che, nel frattempo, questa catastrofe dei gesti fosse diventata la norma, e che, anche se non in modo così radicale come nella forma patologica, la maggior parte degli occidentali avesse preso a camminare e a gesticolare in modo scattoso e frenetico, perdendo parzialmente il controllo dei propri gesti.⁶⁶¹ Così la vita, in particolare per la borghesia, che fino a pochi decenni prima era "in possesso dei suoi simboli",⁶⁶² diventa indecifrabile.

Il filosofo individua numerosi tentativi di recuperare i gesti perduti, che ne registrano allo stesso tempo la perdita, in diversi campi e con diversi mezzi: la nuova danza di Isadora Duncan e i

⁶⁵⁵ Agamben, G., "Note sul gesto" in "Mezzi senza fine. Note sulla politica", Bollati Boringhieri, Torino, 1996.

⁶⁵⁶ Gilles de la Tourette, G. E. A. B., "Etude sur une affection nerveuse caractérisée par de l'incoordination motrice accompagnée d'écholalie et de coprolalie", In: "Archives de neurologie" Paris, 1885, Vol. 9, pp. 19-42.

⁶⁵⁷ Per una descrizione dei sintomi e sullo stato attuale degli studi vedi il sito dell'Associazione Italiana Sindrome di Tourette: <https://www.tourette-aist.com/sindrome>: "La Sindrome di Tourette è una condizione caratterizzata dalla presenza di movimenti rapidi e improvvisi, o, viceversa lenti e sostenuti, stereotipati, e da vocalizzi di vario tipo che sono conosciuti come tic. Questi tic possono essere semplici, come uno sbattere delle palpebre, oppure complessi, coinvolgendo un numero maggiore e più articolato di gruppi muscolari, e si presentano quindi con smorfie del viso o di una parte del viso, o con scosse delle spalle, movimenti di torsione delle mani strette fra loro, movimenti che simulano il disegnare, oppure con un picchiare delle dita su un oggetto, etc. A volte c'è una tendenza ad annusare le persone oppure, più spesso, a toccarle. I tic vocali possono essere in forma di 'grugniti', di colpi di tosse, simili all'"abbaiare", delle sequenze vocali particolari, oppure possono essere frasi formulate, o ripetendo parole o la parte terminale di parole dette da altri, come in un gioco, o invece di immediato contenuto scurrile, e quindi coprolaliche. Caratteristica di questi tic è il variare per intensità nel corso del tempo, e spesso, il cambiare di forma e di sede: a un certo tipo di tic ne succede un altro in una diversa parte del corpo".

⁶⁵⁸ Patologia caratterizzata da contrazioni muscolari involontarie non ripetitive degli arti o dei muscoli facciali; i movimenti di salto o danzanti sono quelli tipici della corea.

⁶⁵⁹ Agamben, G., "Note sul gesto" in "Mezzi senza fine. Note sulla politica", Bollati Boringhieri, Torino, 1996, p. 46.

⁶⁶⁰ Agamben, G., "Note sul gesto", cit., p. 47.

⁶⁶¹ *Ibidem*.

⁶⁶² Agamben, G., "Note sul gesto", cit., p. 48.

Ballets Russes di Diaghilev, il romanzo di Proust, la poesia di Pascoli e Rilke.⁶⁶³ Ma è soprattutto il cinema, dice il filosofo, che tenta di evocare ciò che era andato perduto. A partire dalla riflessione di Deleuze,⁶⁶⁴ che individua la falsità della distinzione tra l'immagine come realtà psichica e il movimento come realtà fisica,⁶⁶⁵ per cui le immagini cinematografiche sono "immagini-movimento", Agamben la radicalizza e propone di estenderla allo statuto generale dell'immagine nella modernità: "Ma ciò significa che la rigidità mitica dell'immagine è stata qui spezzata, e che non di immagine si dovrebbe propriamente parlare, ma di gesti."⁶⁶⁶

Il filosofo spiega la relazione tra gesto e immagine nel seguente modo:

Ogni immagine, infatti, è animata da una polarità antinomica: da una parte essa è la reificazione e lo scancellamento di un gesto (è l'*imago* come maschera di cera del morto o come simbolo), dall'altra essa ne conserva la *dynamis* (come nelle fotografie di Muybridge o in una qualunque fotografia sportiva). La prima corrisponde al ricordo di cui si impossessa la memoria volontaria, la seconda *all'immagine che balena nell'epifania della memoria involontaria*. E mentre la prima vive in un magico isolamento, *la seconda rimanda sempre al di là di se stessa, verso un tutto di cui fa parte*⁶⁶⁷.

Da una parte, dunque, il gesto rimane catturato in una immagine "cristallizzata" (intesa qui sia come immagine "interna", conservata dalla memoria cosciente, sia come figura fissata su un supporto, per esempio un quadro, una scultura, una pellicola), dall'altra, in questa immobilità si conserva la *dynamis*, la potenza, la capacità di muovere o di muoversi.

Ed è per questo che, per esempio, la Gioconda o *Las meninas* possono essere viste come "frammenti di un gesto" e che "è come se da tutta la storia dell'arte si levasse una muta invocazione verso la liberazione dell'immagine nel gesto".⁶⁶⁸

⁶⁶³ *Ibidem*.

⁶⁶⁴ L'opera di Deleuze a cui si riferisce è sicuramente "Cinéma 1. L'Image-mouvement" (1983), tr. it. "L'immagine-movimento. Cinema 1", molto amata da coreografi, danzatori e persone che lavorano con tecniche corporee in movimento, che si sorprendono del fatto che l'analisi del filosofo sia riferita al cinema e non alla danza, come invece parrebbe loro opportuno. E Agamben sembra cogliere questo aspetto, anche se non direttamente in riferimento alla danza, bensì al gesto. Su danza e cinema vedi Montani, P. "Spazio e gesto, espressione e danza dal punto di vista di una *tecno-estetica*", in Di Bernardi, V., Monda, L.G., (a cura di), "Immaginare la danza. Corpi e visioni nell'era digitale", Massimiliano Piretti editore, Roma, 2017. Vedi anche Dobbels, D., Bouquet, S., (a cura di), "Danse/Cinéma", Parigi, Coédition CND/Capricci, 2012.

⁶⁶⁵ Agamben, G., "Note sul gesto", cit., p. 49.

⁶⁶⁶ *Ibidem*.

⁶⁶⁷ Agamben, G., "Note sul gesto", cit., p. 50. Corsivo mio. È molto interessante vedere come Agamben associ la dimensione "dinamica" dell'immagine e del gesto alla memoria involontaria, cioè quella cinestetica, che, appunto, rappresenta l'aspetto "estatico" e creativo dell'immagine, della memoria che si riconfigura mentre si forma.

⁶⁶⁸ *Ibidem*. A questo proposito è interessante riflettere sull'intimità che si è creata tra danzatori o performers e gli spazi espositivi, musei, gallerie. Sul rapporto tra danza e musei vedi il dossier dedicato a questo tema nel

Non è difficile trovare forti analogie tra questa analisi e il progetto, mai terminato, che, in quegli stessi anni, Warburg, dopo l'esperienza presso gli Hopi, avviava, cioè il già citato Atlante Mnemosyne, che va visto, spiega Agamben, non come archivio di immagini, ma come un archivio di gesti: "una rappresentazione in movimento virtuale dei gesti dell'umanità occidentale, dalla Grecia classica al fascismo".⁶⁶⁹

Al centro di Mnemosyne sta, afferma Agamben, "il gesto come cristallo di memoria storica, il suo irrigidirsi in un destino e lo strenuo tentativo degli artisti e dei filosofi per affrancarlo da esso attraverso una polarizzazione dinamica. [...] Warburg ha trasformato l'immagine (che ancora per Jung fornirà il modello della sfera metastorica degli archetipi) in un elemento decisamente storico e dinamico".⁶⁷⁰

È proprio questa dualità tra immobilizzazione e potenza cinetica/patematica che Agamben attribuisce all'immagine, ma anche al gesto che la genera e a quelli che eventualmente la libereranno, che permette al gesto di essere considerato dall'autore "un terzo genere di azione" dopo l'agire e il fare, come vedremo.

Per comprendere cos'è il gesto non basta, infatti, secondo Agamben, la nota distinzione aristotelica tra "fare" (*poiesis*) e "agire" (*praxis*), in base alla quale il fine del primo è altro dal fare stesso, mentre il secondo ha il suo fine in se stesso.⁶⁷¹ Il gesto, infatti, non si lascia iscrivere nei due poli di questa alternativa: non è un'attività rivolta a uno scopo esteriore, come la *poiesis*, né un fine in sé come la *praxis*.

Più utile è, invece, secondo il filosofo, la distinzione operata da Varrone,⁶⁷² che, pur iscrivendo il gesto (*gestus*) e il verbo da cui deriva (*gero*) nella sfera dell'azione, lo distingue dal fare e dall'agire e lo concepisce come qualcosa che non si produce né si agisce. Per spiegarlo Varrone ricorre al verbo *sustinere*, con degli esempi che vanno dal trattenere i cavalli nel loro

n.12 (2020) di "Danza e ricerca. Laboratorio di studi, scritture visioni", online:: <https://danzaericerca.unibo.it/issue/view/905>.

⁶⁶⁹ Agamben, G., "Note sul gesto", cit., p. 49.

⁶⁷⁰ Agamben, G., "Note sul gesto", cit., p. 48-49.

⁶⁷¹ "Il genere della *praxis* è diverso da quello della *poiesis*. Il fine del fare è infatti altro dal fare stesso, mentre il fine della prassi non può essere altro, poiché agire bene è in se stesso il fine". Aristotele, "Etica nicomachea", VI 1140b.

⁶⁷² "Si può fare (*facere*) qualcosa e non agire (*agere*), come il poeta che fa un dramma, ma non lo agisce [*agere* significa anche "recitare"]; al contrario, l'attore (*actor*) agisce un dramma, ma non lo fa. Così il dramma è fatto dal poeta, ma non è agito, mentre dall'attore è agito, ma non fatto. Invece l'*imperator* [il magistrato munito del potere supremo, l'*imperium*], che si dice *res gerere*, con questo non fa né agisce, ma *gerit*, cioè sostiene/trattiene (*sustinet*), espressione traslata da coloro che portano un peso [o, secondo altri codici, rivestono una carica]" (Varrone, De lingua latina VI VIII 77), cit. in Agamben, G., "Karman. Breve trattato sull'azione, la colpa e il gesto", Bollati Boringhieri, Torino, 2017, p.137.

impeto (*sustinere incitatos equos*), astenersi da qualcosa (*sustinere ab aliqua re*), fermarsi (*se sustinere*), assumere una causa pubblica (*sustinere causam publicam*) o recitare una parte in teatro (*sustinere personam*).⁶⁷³ Esso è dunque "un terzo genere di azione", che esprime uno speciale atteggiamento dell'agente nei confronti dell'azione: "Colui che *gerit* non si limita ad agire, ma, nell'atto stesso in cui compie la sua azione, insieme l'arresta, la espone e la tiene a distanza da sé".⁶⁷⁴

Proprio per questo agire trattenuto, per l'espone e allo stesso tempo tenere a distanza, per il compiere e fermarsi, intrinseci al gesto, quest'ultimo, afferma il filosofo, "spezza la falsa alternativa tra fini e mezzi che paralizza la morale e presenta dei mezzi che, *come tali*, si sottraggono all'ambito della medialità, senza diventare, per questo, dei fini".⁶⁷⁵

Una caratteristica del gesto è dunque, per Agamben, l'esibizione di una pura medialità, il rendere visibile un mezzo come tale, nella sua emancipazione da ogni finalità. Il gesto non ha nulla da dire, è "comunicazione di una comunicabilità".⁶⁷⁶

Un esempio portato spesso da Agamben per spiegare questo aspetto è il mimo.⁶⁷⁷ "Che cosa imita il mimo? Non il gesto del braccio al fine di prendere un bicchiere per bere o per qualsiasi altro scopo, altrimenti la mimesi perfetta sarebbe la semplice ripetizione di quel determinato movimento tale e quale. Il mimo imita il movimento, sospendendo, però, la sua relazione a un fine. Egli espone, cioè, il gesto nella sua pura medialità e nella sua pura comunicabilità, indipendentemente dalla sua relazione effettiva a un fine".⁶⁷⁸

Per comprendere come si ottiene concretamente l'effetto mimo, cioè mostrare un'azione sospendendone la relazione ad un fine, ci viene in aiuto la riflessione di Eugenio Barba, che ha

⁶⁷³ Varrone, *De lingua latina*, VI, 77, cit. in Agamben, G., "Karman. Breve trattato sull'azione, la colpa e il gesto", cit., p.137.

⁶⁷⁴ *Ibidem* (Karman 137)

⁶⁷⁵ Agamben, G., "Note sul gesto", cit., p. 51, corsivo dell'autore.

⁶⁷⁶ Agamben, G., "Note sul gesto", cit., p. 52.

⁶⁷⁷ Non è questa la sede per trattare le diverse accezioni del termine "mimo", che viene a volte usato anche per indicare la pantomima classica oppure una storia raccontata con gesti che, spesso, traducono parole o azioni già codificate (come succede nel "gioco dei mimi", per esempio). Credo che Agamben si riferisca qui al "mimo corporeo", così come lo ha fondato Étienne Decroux negli anni quaranta del novecento. Un tipo di mimo che i più conoscono grazie ad uno dei più famosi allievi di Decroux, Marcel Marceau, oppure grazie ai mimi di strada o ad alcune tecniche riprese da Michael Jackson, come il *moonwalking*. Gli scritti di Decroux sono in Decroux, E. "Paroles sur le mime" Gallimard, Parigi, 1963. Su pantomima e danza vedi Pagnini, C., "Dalla pantomima classica al *ballet d'action*", Mantichora, dicembre 2017.

Per avere un'idea della tecnica del mimo corporeo consiglio la visione di "The mime of Etienne Decroux" online : https://www.youtube.com/watch?v=ETToB_FJpLs&feature=emb_title e "Le theatre de Etienne Decroux" online : https://www.youtube.com/watch?v=UGSwB3PWa6Q&feature=emb_title.

⁶⁷⁸ Agamben, G., "Per una ontologia e una politica del gesto", cit., pp. 2-3.

individuato alcuni presupposti universali sulla base dei quali le differenti culture dello spettacolo elaborano tecniche corporee, che hanno lo scopo ottenere una particolare "evidenza", un'efficacia rappresentativa, o di alimentare l'attenzione e l'immaginazione del pubblico.⁶⁷⁹

Uno di questi presupposti è il dispendio energetico di gran lunga superiore rispetto alla pura necessità pratica dell'azione. Il corpo del *performer* in generale (non solo del mimo) è un corpo che si dona, come fa notare Ugo Volli:

L'economia dell'attore è basata sul consumo gratuito di energie che lo rendono superiore (più interessante) dello spettatore comodamente seduto, come in una sorta di *potlâc* (Mauss 1923-24).⁶⁸⁰ Spesso questo dispendio energetico è basato su un *equilibrio di lusso*, cioè su uno spostamento, apparentemente disfunzionale dell'equilibrio normale del corpo, per esempio per mezzo del cambiamento degli appoggi (come nella danza sulle punte della tradizione europea, o l'eliminazione dell'appoggio sulle dita dei piedi come in certe danze balinesi), o per via di altri dispositivi (calzature, costumi, disposizione dello spazio scenico ecc.)⁶⁸¹.

Nel mimo agisce molto chiaramente anche il principio dell'*azione contraria*, per cui, per rappresentare una certa azione, si passa per l'azione simmetrica e contraria (da un punto di vista che può essere descritto in termini labaniani), oppure, più in generale si può dire che, dal punto di vista "scenico", ogni azione genera e necessita del suo contrario.⁶⁸²

Si consideri che, per mostrare un'azione che coinvolge un oggetto, il mimo deve allo stesso tempo compiere l'azione ed esercitare la resistenza che esso oppone. Se, per esempio, si vuol far vedere che si spinge qualcosa di pesante, senza che ci sia questo qualcosa, "il corpo può più utilmente compiere l'azione di tirare (concretamente: inarcare indietro la colonna vertebrale) piuttosto che quella di spingere davvero (piegandosi cioè in avanti)".⁶⁸³

⁶⁷⁹ Barba, E., Savarese, N., "L'arte segreta dell'attore. Dizionario di antropologia teatrale", Argo, Lecce, 1996.

⁶⁸⁰ Il *potlâc* è un insieme di cerimonie studiate da Marcel Mauss in "Saggio sul dono. Forma e motivo dello scambio nelle società arcaiche" in Mauss, M., "Teoria generale della magia", cit., pp. 155-296.

⁶⁸¹ Volli, U., "Il corpo della danza", cit., p. 15.

⁶⁸² Vedi per esempio un classico del mimo, in cui il performer si trova in una gabbia o stanza dai muri invisibili, esemplarmente agito da Marcel Marceau in "La cage", on line: <https://www.youtube.com/watch?v=Gh2wHLcOuY8>.

⁶⁸³ Volli, U., "Il corpo della danza", p. 15. Questo aspetto è legato a quella forma di significazione che Ernst Gombrich ha chiamato "*intrinsically coded acts*", come il gioco del bambino che "cavalca" un manico di scopa. Gombrich, Ernst (1951) "Meditations on a Hobby Horse"; trad. it. "A cavallo di un manico di scopa", Einaudi, Torino 1972. (Per una discussione vedi Eco, U., "Trattato di semiotica generale, Bompiani, Milano.1975: § 3.5.8 e § 3.6.3.).

Il mimo, dunque, genera allo stesso tempo un'azione e il suo contrario, la compie e la trattiene, mostrando come, in ogni caso, l'azione che vediamo in figura non possa esistere senza uno sfondo dinamico complesso.

Vediamo ora, con qualche esempio, come questa duplicità del gesto e dell'immagine si mostri nella danza. Descrivendo l'assolo di Sieni "Interrogazione alle vertebre" (2008),⁶⁸⁴ Agamben, rivolgendosi al coreografo, afferma:

Come la voce del cantante (che è spesso uno sciamano) emette contemporaneamente due suoni, è come se tu compissi nello stesso istante due gesti - o, meglio, *un gesto più qualcosa che, dentro di esso e attraverso di esso, lo disfa, lo sposta, lo accelera e rallenta, lo storce e disarticola, lo perde e ritrova*. Come se in ogni tuo gesto - e in ogni tua "creazione" - agisse una forza de-creativa, che lo interrompe e tiene in sospenso, per riprenderlo immediatamente nell'atto stesso del suo compiersi.⁶⁸⁵

"Interrogazione alle vertebre" si compone di una serie di studi sul tentativo, ogni volta diverso, di imparare di nuovo a camminare.⁶⁸⁶ Il lavoro di ricerca, in dialogo con la musica composta per l'occasione dal contrabbassista Stefano Scodanibbio, è descritto dal coreografo come "quel vertebrarsi attraverso esercizi articolari per reinventare la camminata, l'inginocchiarsi, il volto trasfigurato sulla vetta del corpo disumano in preda al primo passo, *ricercando cesure, attese e sospensioni di tempo tra le vertebre*, privilegiando l'equilibrio attraverso le costole".⁶⁸⁷

Sieni lavora soprattutto sui piani orizzontali, che attraversano il corpo ad ogni punto articolare, ad ogni vertebra (il "vertebrarsi"), per separarle, disarticularle, con spostamenti di peso e di energia, cambio di appoggi, sfide ai limiti delle possibilità fisiche. Ogni volta ricomincia da capo, "sbriciolando" il quotidiano atto del camminare, come in un rito di iniziazione motoria e cinestetica.

⁶⁸⁴ Coreografia e interpretazione: Virgilio Sieni. Collaborazione alla drammaturgia: Giorgio Agamben. Musica originale composta ed eseguita dal vivo: Stefano Scodanibbio. Prima rappresentazione: Avignone, Festival d'Avignon, Sujets à Vif, Chiostro del liceo Saint-Joseph, 18 luglio 2008.

⁶⁸⁵ Agamben, G., "Lettera a Virgilio Sieni, "in Sieni, V., "Interrogazioni alle vertebre", Maschietto Editore, Firenze, 2008, pagine non numerate. Quando parla del cantante sciamano Agamben si riferisce al canto difonico di cui parla Tania Berio di alcuni popoli dell'Asia centrale in cui si emettono allo stesso tempo due suoni: il basso e gli armonici. Corsivo mio.

⁶⁸⁶ Per una descrizione ed un'analisi perspicua vedi Di Bernardi, V., "Corpi sospesi e risonanti", cit. p. 143.

⁶⁸⁷ Sieni, V., ""Diario improvviso di un gesto", in Idem, "Commedia del corpo e della luce. Interrogazioni alle vertebre", Maschietto Editore, Firenze, 2009, p.6. Corsivo mio.

Il lavoro sulle vertebre, che Sieni riprende e rinnova, è già presente nella *post-modern dance*, per esempio in Eric Hawkings,⁶⁸⁸ che lavorava sullo scheletro, e cercava un allineamento perfetto delle vertebre, una verticalità non muscolare ma sentita, cinestetica, ottenuta entrando nell'articolazione per scoprirne la leggerezza. Anche Steve Paxton, come abbiamo visto,⁶⁸⁹ aveva esplorato lo scheletro, tanto da creare una nuova disciplina definita "*Material for the spine*",⁶⁹⁰ in cui cercava l'origine del movimento nello scheletro che respira e si muove naturalmente dentro di noi, senza sforzo muscolare. La coscienza dello scheletro, della sua architettura e la capacità di muovere le ossa modifica completamente la qualità di movimento del danzatore. È importante sottolineare che, in tutte queste tecniche, il movimento non deve provenire dall'attivazione volontaria della muscolatura, dallo sforzo, dalla volontà diretta a compiere un movimento, ma dalla visualizzazione o dal sentire le ossa, che permettono ai movimenti di nascere.⁶⁹¹

In "Interrogazione alle vertebre", in cui già nel titolo si sottolinea la dimensione esplorativa cinestetica, Sieni si concentra, più che sul risultato formale, sul processo di "azzerare ogni preesistente codice gestuale e coreutico, di accedere ad un ascolto originario del corpo, non un corpo generico, ma quello singolare del danzatore: è dall'ascolto delle vertebre che nasceranno i diversi tentativi di "rivertebrarsi" e di rimparare a camminare".⁶⁹² I due processi, quello del "devertebrare" e quello del "rivertebrare" sono in qualche modo distinguibili, ma non separati. Entrambi scaturiscono dall'ascolto cinestetico, dalla memoria del corpo, che al ricordare, come sappiamo, riconfigura.

Nel 2009, l'approfondimento di questo ascolto interrogante delle vertebre, che costringe a mettere in secondo piano la vista e a vedere e a sentire lo spazio con la spina dorsale, spinge Sieni a coinvolgere, in una nuova creazione coreutica, evoluzione della precedente, Giuseppe Comuniello, un ragazzo non vedente, alla sua prima esperienza nella danza e nel teatro: "gli ho chiesto di indicarmi il suo modo di ascoltare e di stare nello spazio. Le azioni precedentemente studiate hanno

⁶⁸⁸ Erick Hawkings (1909-1994) danzatore e coreografo statunitense, ha perseguito la ricerca di un movimento "senza sforzo", basato su una disciplina corporea che toglieva al corpo ogni tensione che ostacolasse la consapevolezza corporea. Vedi Di Bernardi, V., "Corpi sospesi e risonanti", cit., p.124

⁶⁸⁹ Cap.1 par.6.

⁶⁹⁰ Johnstone-Sheets, M., Paxton, S. Sterna, D., "*Dance, movement and body: Forays into Nonlinguistic*", <https://www.youtube.com/watch?v=-pTxptDPQzI>

⁶⁹¹ Se vogliamo spingerci più indietro nell'archeologia dello scheletro o delle vertebre, ricordo che nei Veda la spina dorsale era considerata axis mundi e che in alcune tradizioni (sciamanismo eschimese, induismo esoterico, buddismo theravada) esiste la meditazione sullo scheletro. (Vedi cap. 2)

⁶⁹² Di Bernardi, V., "Corpi sospesi e risonanti", cit., p.144.

accolto questa presenza come sdoppiamento di un corpo, mi sono sentito completamente decentrato, disbasico, e comunque guidato da dentro".⁶⁹³

"Commedia del corpo e della luce. Interrogazione alle vertebre",⁶⁹⁴ è questo il titolo dell'opera, è composto di dieci quadri: "dieci meditazioni sul colore, dieci notturni, dieci modi di camminare e ascoltare lo spazio",⁶⁹⁵ in cui i due danzatori, Sieni e Comuniello, usano una serie di oggetti come mezzi per l'ascolto, oggetti-impedimenti che permettono di esplorare le fonti del movimento e dell'energia: "un tamburello bianco suonato e strisciato per far emergere il corpo dinoccolato, due birilli di legno per un saltimbanco ilare e oscurato; una bandiera nera a segnare i margini estremi del volto; due barre di metallo come segmenti di uno spasticismo oracolare; una palla come ciste impazzita e migratoria; un'asta di legno a definire il campo asimmetrico dell'inginocchiarsi; due mattoncini per sostenere gli arti e il corpo orizzontale a terra".⁶⁹⁶

Così Agamben scrive di quest'opera:

Decroux ha definito una volta le condizioni di possibilità del mimo e dell'attore facendo riferimento all'esempio di due condannati. "Si immaginino, scriveva, due condannati: uno imbavagliato, ma col corpo libero, l'altro legato a un palo, ma senza bavaglio. Il primo è il mimo, il secondo l'attore che parla". Ciò significa che possiamo fare esperienza delle nostre facoltà solo nel punto in cui qualcosa le intralcia e impedisce, che è proprio e soltanto quando qualcosa ci tappa la bocca che ci accorgiamo di che cosa significa parlare. Come nella tecnica mistica descritta da Juan de La Cruz, in cui le potenze del corpo e dell'anima vengono disattivate una a una (si "fa la notte" in esse) e solo a questo punto, quando ciascuna è stata così oscurata, rivelano la loro "potenza" specifica. Virgilio Sieni ha messo a frutto questa severa lezione per una coreografia che è, in qualche modo, *una meditazione sulle condizioni trascendentali della danza*. E l'ha resa, se possibile, ancora più crudele e assoluta: Canoni della danza sono qui la paresi, la disbasia, l'andatura strascicata dello storpio. [...] Per questo si può dire che Virgilio - e il suo cieco doppio, Giuseppe - *danzino qui con l'impossibilità di danzare*".⁶⁹⁷

Emergono qui, più facili da individuare perché portati all'estremo, alcuni elementi che esemplificano alcuni dei modi in cui un gesto danzato possa diventare "una meditazione sulle condizioni trascendentali della danza", esibizione della medialità in se stessa. In altre parole, queste due opere ci aiutano a rispondere, sempre parzialmente e provvisoriamente, alla questione su che

⁶⁹³ Sieni, V., "Diario improvviso di un gesto", cit., p.6.

⁶⁹⁴ "Commedia del corpo e della luce. Interrogazioni alle vertebre", 2009. Si può vedere nell'archivio della Mediateca Toscana: https://www.mediatecatoscana.it/catalogo/multimedia/multimedia_view.php.

⁶⁹⁵ *Ibidem*.

⁶⁹⁶ Sieni, V., "Diario improvviso di un gesto", cit., p. 8.

⁶⁹⁷ Agamben, G., "La "notte oscura" della danza" in Sieni, V., "Commedia del corpo e della luce. Interrogazioni alle vertebre", Maschietto Editore, Firenze, 2009, p.4.

cos'è, nel gesto, quel "qualcosa che, dentro di esso e attraverso di esso, lo disfa, lo sposta, lo accelera e rallenta, lo storce e disarticola, lo perde e ritrova".⁶⁹⁸

A questo proposito Sieni parla di "sospensione del gesto", uno dei concetti chiave della sua coreutica,⁶⁹⁹ o anche solo di "sospensione". Questa è collegata alla dimensione temporale: "il gesto crea la figura e dilata il tempo".⁷⁰⁰ La sospensione è per Sieni un "dispositivo" per evitare che la danza sia sintomo, impulso liberato o risposta ad una sollecitazione, e si ottiene soprattutto grazie all'ascolto del corpo e dello spazio, ad un tipo particolare di attenzione, che è considerata dal coreografo una forma occidentale di meditazione.⁷⁰¹

L'esperienza fondamentale dell'essere in scena, racconta Sieni in una intervista, è "un sentirsi in continua risonanza con qualcosa che va e ritorna. [...] È come se la risonanza si nutrisse di una continua circolazione di eventi e di avventi. Questo fatto include anche una temporalità particolare dell'atto scenico, l'essere dentro un tempo non cronologico, riuscire a giocare con la durata e, perfino, con un'assenza di durata. Credo che sia determinante affermare che tutto è durata e che, quindi, percepire la non durata significa probabilmente entrare in una dimensione di sospensione".⁷⁰²

In questa dimensione si ritrova il respiro come continuo scambio tra dentro e fuori, che non è duale ma ciclico, come ci ha insegnato Platone, e prima di un nuovo inizio c'è sempre una sospensione, in cui il dentro e il fuori "esistono in una forma di unisono, neanche di parallelismo, perché è come essere in un'unica sostanza. Ecco perché a volte si parla di fantasma. Non è il fantasma di te perché è il tuo stesso corpo che senti trasmigrare oltre di te, perché va oltre tutto quello che è spostamento cronologico e temporale. Sei qui e lì allo stesso tempo".⁷⁰³

Un altro modo per parlare della sospensione in termini temporali è quella della "momentaneità", nel senso di un tempo atomico, di un momento in cui il danzatore risponde al problema del movimento e la risposta sta nella densità dell'istante.⁷⁰⁴ La densità è uno scavo nell'istante, nel qui ed ora, in cui si ascoltano "i canali che danno vita al movimento", andando a ritroso verso le origini del movimento.

⁶⁹⁸ *Ibidem*.

⁶⁹⁹ "La sospensione del gesto" è anche il titolo del catalogo completo delle sue opere dal 2005 al 2008, pubblicato da Maschietto Editore nel 2008. Vedi Di Bernardi, V., "Corpi sospesi e risonanti", cit., p. 139.

⁷⁰⁰ Sieni, V., "Tra volo e caduta", p.11, cit. in Di Bernardi, V., "Corpi sospesi e risonanti", cit., p. 139.

⁷⁰¹ "Incontro con Virgilio Sieni" youtube

<https://www.youtube.com/watch?v=vmaZehbUs7M>

⁷⁰² Di Bernardi, V. "Virgilio Sieni", cit., p. 13.

⁷⁰³ Di Bernardi, V. "Virgilio Sieni", cit., p. 14.

⁷⁰⁴ *Ibidem*.

Sieni chiama questa ricerca delle origini del movimento "archeologia del gesto", ispirandosi in questo ad Agamben, e considerandola come scarto tra il gesto stesso e il suo punto di insorgenza, decostruendo, con un lavoro di sottrazione, di cancellazione, di cesura, di sospensione, i modi in cui il nostro corpo ha incorporato e automatizzato i saperi corporei. Essa è dunque anche una "archeologia del corpo", perché è proprio nell'attivazione e nell'ascolto della memoria somatica, nell'accesso al sentire il corpo e lo spazio che troviamo le occasioni mancate del movimento, l'inatteso.

E questo è possibile, come ormai sappiamo, solo ad un corpo preparato con una tecnica e pronto, non irrigidito ed in ascolto. La tecnica e l'ascolto vanno sempre insieme, tanto che la tecnica può essere definita da Sieni come un esercizio di "misura del corpo, una forma consapevole e razionale".⁷⁰⁵ Nella tecnica c'è una consapevolezza del modo di dirigere le energie del corpo, un sentire e costruire la muscolatura, il canalizzare le energie e la capacità di lasciarsi guidare dalle immagini che sorgono.

Una cifra tecnica molto caratteristica della danza di Sieni è la disarticolazione del corpo,⁷⁰⁶ che il danzatore ha appreso sia da Merce Cunningham,⁷⁰⁷ sia da Steve Paxton, le cui tecniche Sieni ha studiato,⁷⁰⁸ e che poi ha sviluppato autonomamente, che permette di sentire e poter muovere separatamente le diverse parti del corpo. Il saper sentire e muovere (quasi) ogni parte del corpo separatamente è uno dei modi di fare archeologia del movimento, del risalire all'indietro e di poter interrompere laddove il movimento del segmento successivo si attacca in modo automatico e inconsapevole a quello precedente. È dunque una tecnica dell'interruzione, della cesura, dello iato, che impedisce l'automatismo del gesto e allo stesso tempo crea una forma, una partitura, disfa continuamente la figura e scongiura quel pericolo sempre imminente per chi lavora con il corpo

⁷⁰⁵ Di Bernardi, V. "Virgilio Sieni", cit., p. 23.

⁷⁰⁶ Di Bernardi, V., "Corpi sospesi e risonanti", cit., p.134.

⁷⁰⁷ Merce Cunningham (1919-2009), danzatore e coreografo statunitense, è stato uno dei maggiori rappresentanti della *modern dance*, i cui principi ha, allo stesso tempo, superato, gettando le basi per la *post modern dance*. Ha lavorato per primo sulla capacità di muovere separatamente le parti del corpo, intendendo la composizione coreografica come *ars combinatoria*, in collaborazione con il suo compagno d'arte e di vita John Cage.

⁷⁰⁸ La prima è stata appresa da Sieni direttamente da Cunningham a New York nel 1983, la seconda ad Amsterdam presso la School for new Dance Development, stesso dove studiò anche la tecnica *release*, e poi con lo stesso Paxton. Altri importanti aspetti "tecnici" provengono al danzatore Sieni dalle arti marziali (da 2000 è cintura nera di Aikido). Per la formazione completa vedi Di Bernardi, V. "Virgilio Sieni", cit., pp. 7-12.

che è quello di "cadere nella figurazione", cioè adeguarsi con il movimento e con il corpo a qualcosa come immaginiamo dovrebbe essere rappresentata.⁷⁰⁹

Per pensare questo processo dal punto di vista dell'effetto sullo spettatore, possiamo ricorrere di nuovo ad uno dei concetti elaborati da Eugenio Barba: quello di "punti di scelta". Nella descrizione che ne dà Ugo Volli, essi sono luoghi, o meglio, tempi, in cui "l'azione indugia impercettibilmente proprio perché a partire da essi potrebbe evolversi in direzioni diverse, dando così allo spettatore il sentimento di un'esitazione o piuttosto di un'imprevedibilità risolta e continuamente riproposta. Sono *punti caldi* sul piano semiotico come su quello fisico, che rendono la storia non tautologica e il corpo interessante a tutti i suoi livelli di articolazione, dal singolo gesto alla macrosequenza narrativa".⁷¹⁰

Nelle pause, nell'indecisione che dura un istante, si crea in chi guarda la possibilità che il movimento possa prender infinite direzioni.⁷¹¹

4.4 Il corpo inoperoso. La disattivazione dei dualismi

E cos'è la danza se non l'esibizione dei gesti
nella loro pura inoperosità? Giorgio
Agamben⁷¹²

⁷⁰⁹ A questo proposito Sieni fa spesso riferimento alla marionetta, in particolare alla supermarionetta di Gordon Craig, come figura extraquotidiana, disumana e mascherata (Sieni, V., "Diario improvviso di un gesto", cit., p. 6). Il rapporto tra marionetta e danzatore è stato occasione di molte riflessioni e ha ispirato molti danzatori, oppure l'immagine della marionetta è stata usata come chiave di lettura del corpo nella danza (per esempio vedi Kleist, H. von, "Sul teatro di marionette", *La vita felice*, Milano, 2011) o della natura umana in generale (per esempio vedi Platone, "Leggi", 644 e sgg., e 863). Le marionette hanno un rapporto particolare con la forza di gravità, materia nemica e amica di ogni danzatore. Lo stesso Sieni da anni lavora con il "puparo" palermitano Mimmo Cuticchio, sull'anatomia della marionetta e sulle possibilità che il corpo del danzatore ha di appropriarsi di tecniche e azioni considerate superficialmente 'non umane'. In "Nudità" (2018), i due artisti, in scena insieme, instaurano forme di dialogo tra corpo e marionetta "nuda" (non vestita, che viene definita "ossatura") sugli elementi fondamentali dello stare al mondo: camminare, sedersi, cadere, voltarsi, toccare. La relazione tra danza e opera dei pupi rappresenta, secondo i due artisti, un modello che guarda alla trasfigurazione dell'essere umano e alla natura del gesto: danzatore e pupo, ascolto e risonanza, tattilità e sospensione, corpo articolare e gravità, orizzontalità e verticalità, sono gli elementi che fanno da canovaccio a questo lavoro. Una monografia su quest'opera: Di Bernardi, V., "Ossatura. Mimmo Cuticchio e Virgilio Sieni: marionette e danza in Nudità", cit..

⁷¹⁰ Barba, E., Savarese, N., "L'arte segreta dell'attore. Dizionario di antropologia teatrale", Argo, Lecce, 1996, cit. in Volli, U., "Il corpo della danza", cit., p. 15.

⁷¹¹ Questo può essere descritto anche come esibizione della schema corporeo. Vedi cap.1 par 2.

⁷¹² Sieni, V., "Interrogazione alla vertebre", Maschietto Editore, 2008, senza numero di pagine, cit. in Di Bernardi, "Cosa può la danza. Saggio sul corpo", p.148.

Abbiamo visto che per comprendere la natura del gesto è fondamentale il momento dell'interruzione e della sospensione. Abbiamo ora diversi elementi concreti per comprendere quello che uno dei grandi maestri e trattatisti rinascimentali di danza suggeriva ai suoi allievi e che Agamben cita spesso.⁷¹³

Nel suo trattato "*De arte saltandi et choreas ducendi/De la arte di ballare et danzare*" (1441-1450),⁷¹⁴ Domenico da Piacenza per definire l'arte/mestiere della danza suggerisce sei elementi fondamentali: *mexura, memoriae, agilitade, mainera, mexura de terreno, fantaxsmate*.

Quest'ultimo elemento, *fantasmata*, uno dei più importanti e dibattuti,⁷¹⁵ perché di non immediata interpretazione, viene definito nel modo seguente:

Dico a ti che chi del mestiero vole imparare, bisogna *danzare per fantasmata* e nota che fantasmata è una prestezza corporale, la quale è mossa cum lo intelecto del mesura ... *facendo requie* a cadauno tempo che pari aver veduto lo capo di medusa, como dice el poeta, cioè che facto el moto, sii tutto di pietra in quello istante e in istante metti ale come falcone che per paica mosso sia, secondo la regola disopra, cioè operando mesura, memoria, maniera cum mesura de terreno e aire.⁷¹⁶

Vediamo dunque di che si tratta. Danzare per fantasmata è una capacità del corpo ("prestezza corporale") di cui Domenico suggerisce aspetti che oggi chiameremmo "tecnici": la capacità di rapportarsi ad un ritmo ("misura" in senso musicale),⁷¹⁷ la consapevolezza del corpo ("misura" in senso cinestetico), la capacità di assimilare movimenti e di rievocarli nella memoria del corpo ("memoria"), di canalizzare le energie per muoversi attraverso lo spazio nei suoi livelli, non solo sul piano del terreno, ma in modo tridimensionale, in un volume ("aire", "misura" in senso spaziale).

Senza un corpo pronto e preparato ("prestezza corporale") non si comprende appieno quello che è l'aspetto *qualitativo* dell'insegnamento del maestro. Ad ogni tempo (inteso come tempo-

⁷¹³ Agamben, G., "Per una ontologia e una politica del gesto", cit., p. 3.

⁷¹⁴ Per uno studio del testo, oggi conservato nella Bibliothèque Nationale de France (f. it. 972), vedi Procopio, P., "Il De arte saltandi et choreas ducendi di Domenico da Piacenza. Edizione e commento", Ravenna, Longo, 2014. Per una contestualizzazione storica vedi Pontremoli, A., "Danza e Rinascimento. Cultura coreica e "buone maniere" nella società di corte del XV secolo", Macerata, Ephemeria, 2011.

⁷¹⁵ Per un orientamento sulle interpretazioni vedi Anzellotti, E., "Fantasmata: l'astanza della danza?", in "Danza e Ricerca. Laboratorio di studi, scritture, visioni", anno VIII, numero 8, 2016.

⁷¹⁶ Domenico da Piacenza, "*De arte saltandi et choreas ducendi/De la arte di ballare et danzare*", f2r, cit. in Anzellotti, E., "Fantasmata: l'astanza della danza?", cit, p. 47. Corsivi miei.

⁷¹⁷ Sul rapporto tra danza e musica in Domenico da Piacenza vedi Nocilli, C., "*De arte saltandi et choreas ducendi/De la arte di ballare et danzare*" (1441-1450) Di Domenico da Piacenza: composizione e ricezione", Le Verger – bouquet, XVI, settembre 2019.

misura musicale o ritmica), suggerisce Domenico a chi vuole imparare il mestiere, il danzatore si deve fermare ("fare requie") come se avesse visto la testa di medusa; una volta iniziato il movimento deve rimanere per un istante come pietra, e immediatamente riprendere il movimento mettendo le ali come un falco che repentinamente inizi il volo.

Possiamo intendere in diversi modi questo "fare requie". Quando osserviamo qualcuno danzare raramente vediamo un vero e proprio arresto del movimento e certamente non "ad ogni tempo", anzi, quello che si osserva in genere è un flusso modulato di movimento. A questo proposito, un altro grande maestro e trattatista di danza, Antonio Cornazano, nel *Libro dell'arte del danzare* (1455-1465), interpreta questo stare fermi "un tempo" come una tecnica che si può usare occasionalmente: "Talhor tacere un tempo e starlo morto".⁷¹⁸ Abbiamo già visto, parlando dell'improvvisazione,⁷¹⁹ come l'uso di un momento di arresto è molto importante: interrompere un movimento improvvisamente favorisce un sentire che può far sorgere un'immagine, una forma che, pur essendo immobile, è carica, insieme di memoria e dell'energia dinamica, della presenza e dell'espressività di tale movimento.

Suggerisco tuttavia di interpretare il "fare requie", più in generale, come un rallentare (in alcuni casi anche fino a fermarsi) e poi un accelerare, recuperando il "tempo" (inteso come unità temporale) che si è perso. Per comprenderlo meglio uso un esempio di Warren Lamb,⁷²⁰ riportato da Daniel Stern: "In un momento drammatico, una ballerina deve entrare in scena dalle quinte per incontrare, dopo tanto tempo, l'uomo che ama. Entra a tempo di musica, come sembra logico. Il coreografo allora le dice: "Aspetta mezza battuta prima di entrare, poi entra e recupera la battuta mentre lo raggiungi". D'un tratto, il desiderio di incontrare l'amante si manifesta in tutta la sua forza

⁷¹⁸ Antonio Cornazano, "Libro dell'arte del danzare" (1455-1465). (Copia di questo codice è conservata presso la Biblioteca Apostolica Vaticana, sotto la segnatura *Capp.* 203. Ulteriori informazioni su questo codice e su quello di Guglielmo Ebreo da Pesaro, che ugualmente si rifà al *De arte saltandi (De pratica seu arte tripudii)*, 1463 oggi alla Bibliothèque Nationale de France sotto la segnatura: f. ital. 973) sono riscontrabili in: Castelli, P. Mingardi, M. Padovan, M. (a cura di), «*Mesura et arte del danzare*». *Guglielmo Ebreo da Pesaro e la danza nelle corti italiane del XV secolo*, Comune di Pesaro, 1987) Vedi Anzellotti, E., "Fantasmata: l'astanza della danza?", cit, p. 47.

⁷¹⁹ Vedi Cap.1 par. 4.

⁷²⁰ Per Lamb, studioso di Laban, il movimento deriva da una coordinazione tra "posture", il modo in cui le parti del corpo incessantemente si adattano, e "gesti", azioni in cui il movimento è limitato solo ad una o ad alcune parti del corpo. E ciascuno di essi è caratterizzato da una "spinta" e da una "forma". È interessante notare che per Lamb, come per Laban, il gesto propriamente detto è quello che coinvolge una sola o alcune parti del corpo, che non siano coinvolte nell'appoggio a terra, cioè che non stiano sostenendo il peso del corpo. In questo senso un calcio sarebbe da considerare un gesto, un salto no.

e intensità. Ora l'ingresso è veramente drammatico: la donna ha uno scopo immediato e impellente".⁷²¹

Per Stern questo aspetto appartiene alle forme dinamiche vitali,⁷²² quegli aspetti qualitativi che riguardano il "come" un movimento avviene, che corrispondono, in gran parte, alle "qualità" del movimento individuate da Laban come combinazioni di *efforts*.⁷²³ Esse possono essere descritte come "accenti" e riguardano la dimensione temporale, quella della direzionalità/intenzionalità, quella dell'impiego della forza e del peso. E così si può parlare di accelerazione, decelerazione, forza, potenza, energia, fluidità. Se consideriamo l'integrazione dell'impulso a muoversi (*effort*) e della "misura" possiamo dire che un movimento per esempio cresce, si ritira, si distende, cinge, si libera, esplose, muore, ecc.⁷²⁴

Questa dimensione dinamica è quella che permette che nella durata si crei un tempo di "momentaneità" e di "densità", per usare due termini di Sieni, in cui le immagini, stimulate dal movimento compiuto, sorgono spontaneamente come memoria cinestetica, e, allo stesso tempo, forniscono quello *sfondo* in cui si trovano nuove soluzioni ai problemi del movimento, quel bosco denso di immagini in cui sempre di nuovo si impara a camminare e a cercare una nuova *figura*.

Non dobbiamo dunque interpretare il "danzare per fantasmata" come un danzare per immagini, almeno non nel senso di immagini già pronte a cui ci si ispira, anche se anche questo avviene. "Danzare per fantasmata" è un modo di mostrare come immagine e gesto siano strettamente connaturati, come l'immagine sorga originariamente dal gesto e come grazie al gesto possa rivivere, e che questo avviene, da sempre, in modo esemplare, nella danza.⁷²⁵

Non è difficile riconoscere, come lo stesso Agamben fa, che il "danzare per fantasmata", sia affine alle *Pathosformeln* di Warburg.⁷²⁶ In particolare, Warburg è molto sensibile al fatto che le immagini di cui è fatta la nostra memoria tendono a irrigidirsi, nel corso della loro trasmissione

⁷²¹ Lamb, W., "Posture and Gesture: an Introduction to the Study of Physical Behaviour", Dickworth, Londra, 1965, cit. in Stern, D., "Le forme vitali", cit., pp. 75-76.

⁷²² Vedi Cap.2 par. 5

⁷²³ Ricordo che per Laban l'*effort* (traduzione del tedesco *Antrieb*) è l'impulso, la portata dinamica del movimento, l'urgenza dell'organismo a farsi conoscere. Vedi Cap.2 par. 5

⁷²⁴ Stern, D., "Le forme vitali", cit., p. 76.

⁷²⁵ Vincenza Roberta Sichera per esempio utilizza l'espressione "lavorare per *fantasmata*" in riferimento al teatro danza di Pina Bausch: Sichera, V. R., "Pathos, movimento e memoria. Pina Bausch e la danza dell'anima", in «The Rope», n. 8-9, cit., pp. 66-73.

⁷²⁶ Agamben, G., "Ninfe", cit., p.15. Agamben ipotizza che Warburg abbia avuto conoscenza del testo di Domenico da Piacenza quando preparava a Firenze il suo studio sui "Costumi teatrali per gli intermezzi del 1589".

storica, in formule/spettri, e che la loro vita è sempre sopravvivenza (*Nachleben*).⁷²⁷ Questo vale sia per i gesti diventano che diventano ripetitivi e stereotipati, sia per le immagini, che, quando si staccano dal corpo, diventano formule.⁷²⁸ La formula di cui parliamo è sempre, tuttavia, una formula patemica, carica di un sentire che è nato per dare espressione alla "vita in movimento" (*bewegtes Leben*), che non è morto e che può essere risvegliato. Il compito che il creatore di "Mnemosyne" si propone è, infatti, quello di liberare le immagini dal loro destino spettrale, cogliere quel potenziale cinetico che è già presente in esse.

Per ritrovare la "vita in movimento" nei gesti divenuti cristalli di memoria bisogna dargli un corpo, passando inevitabilmente attraverso il nostro, e poi, eventualmente, questo corpo la deposita nella pittura, nella scultura, nella parola. Le immagini hanno vita, ricorda Agamben, ma ciò non è scontato. Per rimetterle in vita è necessaria un'operazione, grazie alla quale il passato si rimette in movimento, ridiventa possibile.⁷²⁹

Se torniamo al gesto come terzo modo dell'attività umana, che Agamben designa con un insieme di termini, prima di tutto inoperosità, come ho già accennato, ma anche uso e potenza costituente, possiamo dire allora che esso, in quanto esibizione della medialità pura, del punto in cui si può prendere una nuova via, "spezza la falsa alternativa tra il fare che è sempre rivolto a un fine - la produzione - e l'azione che ha in se stessa il suo fine - la prassi. Ma anche e innanzi tutto quella tra un'azione senz'opera e un'azione necessariamente operosa. Il gesto non è, infatti, semplicemente privo di opera, ma definisce piuttosto la propria speciale attività attraverso la neutralizzazione delle opere cui era legato in quanto mezzo ([...] i movimenti quotidiani rivolti a un fine nel caso della danza e del mimo)".⁷³⁰

L'inoperosità, diversa dall'inerzia e dall'inattività, è definita come "contemplazione della potenza di agire",⁷³¹ interna all'azione stessa, capace di disattivare e rendere inoperose tutte le "opere", i cristalli di quelle immagini e di quei gesti che si sono fissati in forme parzialmente rigide, per aprirle ad un nuovo possibile uso. È un'operazione archeologica, un luogo per il possibile nel passato, per le occasioni mancate, per i gesti possibili. E questo è uno dei sensi in cui si può intendere che la danza è un'operazione sulla memoria.

Continua infatti Agamben, riferendosi sempre al gesto: "Esso è, cioè, un'attività o una potenza che consiste nel disattivare e rendere inoperose le opere umane, e, in questo modo, le apre a

⁷²⁷ Agamben, G., "Ninfe", cit., p. 22.

⁷²⁸ È lo stesso processo che Jousse chiama "algebrosi". Vedi Cap. 2 par.4.

⁷²⁹ Agamben, G., "Ninfe", cit., p.26.

⁷³⁰ Agamben, G., "Karman", cit., pp. 137-138.

⁷³¹ Agamben, G., "Karman", cit., p.135.

un nuovo, possibile uso. Ciò vale tanto per le operazioni del corpo che per quelle della mente: il gesto espone e contempla la sensazione nella sensazione, il pensiero nel pensiero, l'arte nell'arte, la parola nella parola, l'azione nell'azione".⁷³²

L'aspetto che, all'interno di un'analisi complessa e articolata, qui impossibile da ricostruire, interessa questa ricerca è quello che vede il gesto, e la sua esibizione esemplare nel mimo e nella danza, come attività che destituisce quella concezione moderna della soggettività in cui si concepisce il soggetto umano, sia nella sua funzione gnoseologica, sia in quella pratica, come un soggetto autonomo e autocentrato: "Di qui l'impossibilità di fissare o esaurire il gesto in un'azione identificabile e, come tale, imputabile ad un soggetto".⁷³³

Il gesto, in particolare quello danzato, è dunque un altro modello di attività umana, soprattutto rispetto al modello dell'azione imputabile ad un soggetto, volontaria e rivolta ad un fine. Proprio per questo esso esibisce "la pura potenza del corpo umano":

Tanto nelle evoluzioni del danzatore che nei cenni e nelle movenze in cui ci atteggiamo senza accorgercene, il gesto non è mai per colui che lo compie (o, piuttosto, sembra compierlo) mezzo per un fine, ma ancor meno può essere considerato un fine in sé. E come, pur nella sua assenza di intenzione *la danza è la perfetta esibizione della pura potenza del corpo umano*, così si direbbe che, nel gesto, ciascun membro, una volta liberato dalla sua relazione funzionale a un fine - organico o sociale -, possa per la prima volta esplorare, sondare e mostrare senza mai esaurirle tutte le possibilità di cui è capace.⁷³⁴

La danza è dunque quell'attività umana, quella capacità di agire che non si fissa mai in un atto "colpevole" ed attribuibile ad un soggetto autonomo, che il filosofo indica con i termini di *crimen*, un'azione sanzionata, cioè imputabile e produttrice di conseguenze⁷³⁵ e *karman*, un'azione compiuta consapevolmente che genera un frutto, una "reazione", anche apparentemente distante nel tempo e nello spazio.⁷³⁶ *Crimen* e *karman*, nota Agamben, designano entrambi un atto intenzionale

⁷³² *Ibidem*. La contemplazione della propria potenza di agire è quella che Spinoza chiama "acquiescenza in se stessi" (Ethica, Libro VI pag. 52) la letizia che nasce dalla contemplazione di se stesso e della propria potenza di agire. È la "presenza", è la metaoperatività (in termini garroniani): così come la poesia (la contemplazione della lingua) rende inoperoso un certo uso del linguaggio, la danza rende inoperoso un certo uso dell'azione staccata dalla contemplazione.

⁷³³ *Ibidem*.

⁷³⁴ Agamben, G., "Karman", cit., p.135. Corsivo mio. È interessante notare, a questo proposito, che Laban definisce "gesto" in senso stretto solo quello compiuto con un arto o parte del corpo che non sostiene il peso del corpo. Per esempio: un calcio è un gesto, un salto no.

⁷³⁵ Agamben, G., "Karman", cit., p. 52. Vedi anche le pp. 44-46.

⁷³⁶ Agamben, G., "Karman", cit., p. 48.

con uno scopo. Esse sono azioni colpevoli perché il soggetto si illude di essere indipendente, di avere una volontà e che le azioni gli appartengano.⁷³⁷

Questo superamento del paradigma della scissione mezzo-fine, viene definito da Agamben "potenza destituente". Come abbiamo appena visto, la danza è "potenza" perché espone la potenza del corpo, "destituente" perché disattiva le polarità, i dualismi, rende inoperose le "opere", i frutti delle azioni, mostrando all'interno delle azioni stesse un orizzonte di senso all'interno della quale si possono manifestare gesti inaspettati.

E questo è un altro modo in cui si può intendere l'affermazione che la danza è operazione della memoria e sulla memoria: è un'archeologia del gesto, come la denomina Virgilio Sieni ispirandosi ad Agamben, un risalire alle condizioni stesse di possibilità del gesto e quindi anche di ogni azione e di ogni contemplazione, di ogni mezzo ed ogni fine particolari, mai completamente separabili l'uno dall'altro.⁷³⁸

In quei momenti felici in cui "c'è danza", il tempo è simultaneo, vi è la sospensione della durata, come lo racconta Virgilio Sieni, il passato e il futuro non sono successivi ma uno contenuto nell'altro.

A questo punto è possibile riconoscere che Agamben si riferisce qui a quello che in altre parti di questa ricerca è stato definito come la "dimensione estatica" della corporeità, quello stato ampliato di coscienza in cui i confini egoici sono più permeabili, in cui la dimensione spazio-temporale si manifesta come presenza, come istante. E, come spero ormai sia chiaro, in tali esperienze la danza non è l'autoespressione del soggetto danzante, ma è lo stesso "cosmo", lo sfondo rispetto a cui si staglia la figura del corpo che danza, che si mostra attraverso quel corpo.

Quello che Agamben chiama gesto è il modo primario in cui ci rapportiamo all'altro, allo sfondo, inteso sia come ambiente naturale sia come collettività umana. È legato alla facoltà mimetica, quel dono della nostra corporeità sia di scorgere/sentire le somiglianze in natura, sia di produrle, che ha, come si è visto, una dimensione di trascendenza rispetto ai limiti di ciò che di solito chiamiamo "io". Questo ci riporta alla stretta correlazione tra la dimensione ecologica

⁷³⁷ *Ibidem*. Nel rituale, dice Agamben, si prepara l'azione e poi si chiede che agiscano gli dei.

⁷³⁸ Questo risalire al punto di insorgenza è affine al quel tempo messianico di cui parla Benjamin e che Agamben spesso cita, e soprattutto al concetto di "immagine dialettica": "Non è che il passato getti la sua luce sul presente o il presente la sua luce sul passato, ma immagine è ciò in cui quel che è stato si unisce fulmineamente con l'ora (*Jetzt*) in una costellazione. In altre parole: immagine è la dialettica nell'immobilità. Poiché, mentre la relazione del presente con il passato è puramente temporale, la relazione tra ciò che è stato e l'ora è dialettica: non è un decorso, ma un'immagine discontinua, a salti. Solo le immagini dialettiche sono autentiche immagini (cioè non arcaiche); e il luogo, in cui le si incontra, è il linguaggio". Benjamin, W., *Parigi. Capitale del XIX secolo*, ed. it. a cura di Giorgio Agamben, Torino, Einaudi, 1986, p. 598.

(sentirsi parte della natura), politica (sentirsi parte di una collettività) ed estatica (sentirsi parte di un "tutto"), tutte legate alla corporeità ed esibite nella danza.

4.5 Corpi politici. La pratica del gesto come esercizio critico

Abbiamo agito nei luoghi delle nostre città: ora li sentiamo anche nostri.

Manifesto 111, punto 42⁷³⁹

L'esibizione della pura potenza dei corpi, oltre alla già descritta destituzione della rigidità del soggetto moderno e del suo agire scisso tra teoria e prassi, manifesta la cooriginarietà di questa scissione con una serie di altre, come la già citata mezzi-fini, attivo-passivo, natura-cultura, *bíos* e *zoé*.

Rispetto a quest'ultima dualità, che spezza il carattere unitario di ogni fenomeno vitale, separando la vita intesa dal punto di vista biologico, in comune con piante ed animali (*zoé*), da quella intesa come "forma di vita", portatrice di aspetti simbolici (*bíos*), il gesto si pone come esibizione della coesenzialità di questi due aspetti.

Abbiamo visto, nel corso di questa ricerca, come, a partire da prospettive e ambiti diversi, la vita (Langer), la vitalità (Stern), la "vita in movimento" (Warburg), la vita stessa che si esprime (Jousse), siano proprio il nucleo di quello che la danza esibisce.

Il gesto danzato è politico e destituisce "la macchina biopolitica dell'Occidente",⁷⁴⁰ proprio perché si pone in quel punto, in quello spazio potenziale in cui la vita appare come un tutto (Langer), in cui sorgono le forme vitali (Stern) in cui dal ritmo dei corpi sorgono le immagini (Platone), in cui il plesso creativo umano rigioca il mimismo (Jousse), mostrandoci così che la vita biologica è già sempre simbolica e che la vita simbolica è da sempre biologica. E dunque, quale migliore esercizio critico nei confronti di una "vita privata della sua forma" di una pratica che dà forma alla vita?

⁷³⁹ "Manifesto 111. Manifesto politico poetico dei cittadini. L'arte del gesto/costruire la città", online: <http://www.virgiliosieni.it/manifesto-111-manifesto-politico-poetico-dei-cittadini/>.

⁷⁴⁰ Agamben, G., "L'aperto. L'uomo e l'animale", Torino 2002, p. 25.

Alle dualità citate bisogna aggiungere, ma nessuno degli autori trattati ne fa cenno, che il pensiero binario che istituisce queste scissioni è lo stesso che costruisce la soggettività maschile rispetto ad un'alterità femminile. In questo senso, proprio questa logica binaria è stata ed è uno degli oggetti principali della critica femminista,⁷⁴¹ che sottolinea come proprio la separazione tra *zoé* e *bíos*, tra natura e cultura, tra animale e umano, sia stata la condizione di possibilità per la rimozione del femminile dalla sfera del politico e di come questa sia un'operazione profondamente filosofica, che si esprime nella distinzione, gerarchica, tra immanenza e trascendenza, tra sensibile e intellegibile, tra corpo e mente, tra ombra e luce, tra sfondo e figura, dove il secondo termine è sempre superiore al primo.

Uno dei temi centrali dell'intera riflessione femminista è la questione di come la differenza sessuale sia divenuta un elemento privilegiato nell'espressione della cesura tra un ordine biologico, vitale e l'ordine linguistico, sociale, culturale.

Così sintetizza questo aspetto Tristana Dini:

A partire dalla riflessione di Simone De Beauvoir sulla costituzione della soggettività maschile in rapporto a un Altro femminile, alla riflessione di Luce Irigaray sulla rimozione della potenza materna nella cultura occidentale come atto fondativo del Soggetto, alle considerazioni di Julia Kristeva sull'abiezione del materno come forma primaria della cesura interna all'umano, alla tesi dell'espulsione del corpo femminile per la fondazione della *polis* di Adriana Cavarero, le teorie femministe hanno sottoposto a una critica radicale e spietata i dualismi della metafisica occidentale, mettendone in rilievo il nesso inscindibile con la politica.⁷⁴²

La categoria di "biopolitica", utilizzata da Michel Foucault negli anni Settanta e recentemente rielaborata da Agamben e da altri/i,⁷⁴³ individua nel nesso particolare instauratosi tra vita e politica uno strumento privilegiato per la comprensione dello scenario contemporaneo. La separazione e articolazione della vita in diverse dimensioni è alla base delle pratiche con le quali la

⁷⁴¹ Dini, T., "Tra «bíos» e «zoé»: teorie femministe della biopolitica", in «*Annali di Studi religiosi*», 7 (2006), pp. 29-52.

⁷⁴² Dini, T., "Tra «bíos» e «zoé»: teorie femministe della biopolitica", cit., pp. 33.

⁷⁴³ Di Foucault vedi: *La volontà di sapere. Storia della sessualità 1*, trad. it., Milano, 2003, pp. 119 ss.; *Bisogna difendere la società*, trad. it., Milano, 1998; *Sicurezza, territorio, popolazione*, trad. it., Milano 2005; *Nascita della biopolitica*, trad. it., Milano, 2005. Sulla biopolitica vedi: Esposito, R., Bazzicalupo, L., "Politiche della vita: sovranità, biopotere, diritti", Roma - Bari, 2003; Amato, P., (ed), "La biopolitica. Il potere sulla vita e la costituzione della soggettività", Milano 2004; A. Cutro, "Michel Foucault tecnica e vita. Bio-politica e filosofia del bíos", Napoli, 2004; O. Marzocca, (ed), "Lessico di biopolitica", Roma, 2006; A. Cutro (ed), "Biopolitica. Storia e attualità di un concetto", Verona 2005; L. Bazzicalupo, "Il governo delle vite. Biopolitica ed economia", Roma - Bari 2006; il numero di «*Filosofia politica*», 1 (2006) interamente dedicato alla «Biopolitica». Vedi anche *supra*, nota 15.

rete di poteri organizza la gestione del corpo umano nella società dell'economia e finanza capitalista. La posta in gioco è la manipolazione e il controllo della corporeità, fondati sulla separazione della "nuda vita"⁷⁴⁴ dalle molteplici forme di vita concrete, così come "l'essere in quanto essere", il puro essere, separato dalle sue forme concrete, è a fondamento della metafisica occidentale.

Se la separazione della vita dalla sua forma è all'origine di tante altre dualità che ne permettono la manipolazione e il controllo, ciò che ce lo mostra e che, allo stesso tempo, ci indica che la via per la sua destituzione è quella che nei termini di questa ricerca possiamo chiamare capacità cinestetica, mimetica, praktognostica o gestuale.

E dunque il rifiuto del concetto tradizionale di corpo, non solo a livello teorico, ma in una pratica critica, veicola un vero e proprio cambio di paradigma.

Considererò ora questo aspetto politico/comunitario, già trattato per quanto riguarda la "danza delle origini", in relazione alla contemporaneità, visto che molti degli autori hanno evidenziato una perdita oppure una migrazione di questa potenza del corpo che in altri tempi era il modo principale di rapportarsi all'altro.

Porterò qualche esempio, proveniente da momenti storici e paesi diversi, di come la danza possa collocarsi in una dimensione comunitaria che può essere destituente di dualità trasmesse con le tecniche del corpo e con la potenza strutturante del linguaggio verbale, oppure può andare in direzione contraria, anche se bisogna fare attenzione a non separare del tutto le due istanze.

Ci sono state epoche nella storia della danza in cui quest'ultima non solo non ha svolto una funzione di destrutturazione dell'azione del sociale, del politico e del religioso sul corpo, ma l'ha rafforzata e sostenuta. Per esempio nelle corti del Rinascimento, la figura del "maestro di danza" era quella di un professionista dell'addomesticamento del comportamento, dell'autocontrollo e della disciplina del corpo.⁷⁴⁵ La danza è stata uno degli strumenti principali del processo di creazione di quella che Norbert Elias definisce la "civiltà delle buone maniere",⁷⁴⁶ attraverso cui la classe dominante, per distinguersi dalle classi popolari, apprendeva un'etichetta del corpo, in cui la

⁷⁴⁴ Il concetto di "nuda vita", pur essendo alla base del progetto *Homo sacer*, non viene mai definito in modo univoco da Agamben, ma mostrato soprattutto attraverso esempi. Per una rassegna e riflessione con bibliografia su questo concetto vedi Salzan, C., "Nudità e vita", in *Lo Sguardo - rivista di filosofia* - N. 15, 2014 (ii) - La "differenza italiana". Vedi Agamben, G., "Homo sacer. Il potere sovrano e la nuda vita", Torino 1995; G. Agamben, "L'aperto. L'uomo e l'animale," Torino 2002; Agamben, G. Nudità.

⁷⁴⁵ Cervellati, E., "La danza in scena. Storia di un'arte dal Medioevo a oggi", Bruno Mondadori, Milano, 2009. Casini Ropa, E., "Danza, cultura e società nel Rinascimento italiano", Macerata, Ephemeria, 2007

⁷⁴⁶ Elias, N., "La civiltà delle buone maniere", Il Mulino, Bologna, 2009.

spontaneità lasciava il posto alle regole di buona educazione (anche quelle più apparentemente banali come non grattarsi in pubblico, non mettersi le dita nel naso e nelle orecchie, non fare rumori sconvenienti, ecc.), fino a costruire un codice di stili del comportamento in pubblico.

Anche oggi una certa danza televisiva o presente sui social networks⁷⁴⁷ presenta un campionario di stereotipi gestuali e coreutici, che esprimono in maniera irriflessa significati cristallizzati riguardanti la sessualità, i generi, i presunti corpi perfetti.

Di esempi in senso opposto, decostruttivo, invece, se ne possono trovare diversi nella danza contemporanea. Tra i tanti ho scelto di iniziare con *Roof Piece* di Trisha Brown⁷⁴⁸ per la sua immediatezza e facilità di descrizione (Figura 1).

Nel 1971 la coreografa americana Trisha Brown concepì una coreografia in spazio urbano: si recò nel quartiere newyorchese di SoHo, bussando alle porte di 12 inquilini a lei sconosciuti e chiese loro di poter danzare sul tetto della loro abitazione assieme alla sua compagnia di danza. La struttura della coreografia è semplice: una serie di 12 danzatrici e danzatori vestiti di rosso si posizionano sui tetti di altrettanti grattacieli contigui che, in totale, coprono una distanza di 7 isolati per 3.

La danzatrice sul tetto del primo grattacielo, la stessa Trisha Brown, improvvisa una serie di semplici movimenti, che sono imitati in sequenza da ciascuno degli altri danzatori situati sui tetti degli altri edifici, in modo da trasferire ogni singolo gesto dal corpo di un danzatore all'altro e da un tetto all'altro, fino a che si raggiungeva la fine della catena, come nel gioco del "telefono senza fili". La successione dei movimenti produceva un effetto cumulativo di piccole variazioni, dovuto allo scarto visivo e di spazio-tempo da un danzatore all'altro. Poiché nessun danzatore era in grado di vedere tutti gli altri, ciascuno si basava solo su quello che vedeva del precedente per trasmetterlo, nella sua interpretazione, al successivo. Dopo 15 minuti di movimenti, la catena si invertiva, ripartiva dall'ultimo e ritornava indietro alla Brown. Le figure rosso sgargiante che si stagliavano sui tetti dei palazzi divennero così dei mezzi di comunicazione che lanciavano lontano il loro messaggio.

L'intenzione era, infatti, quella di indagare l'erosione del movimento nella trasmissione a grande distanza, sfidando l'idea tradizionale di coreografia come un insieme di movimenti memorizzati e ripetuti identici.

⁷⁴⁷ Vedi per esempio i "balletti" da massimo 60 secondi diffusi da Tik tok, che si vedono eseguiti, esattamente nello stesso modo, da giovanissimi di tutto il mondo.

⁷⁴⁸ Mangolte, B. "About Roof piece", 2007, <http://www.babettemangolte.org/maps.html>.

Roof piece è anche una profonda indagine sull'interazione del corpo all'interno del contesto urbano. Da nessun punto di vista, infatti, l'osservatore poteva vedere la sequenza di tutti i movimenti. Gli sguardi degli spettatori occasionali erano costretti a viaggiare insieme alla catena dei movimenti e alcuni cominciarono a spostarsi per seguirla meglio, diventando così parte attiva della *performance*.

Questa semplice coreografia mette fisicamente gli spettatori casuali di fronte a corpi sottratti ai vincoli quotidiani: corpi che si trovano in alto, sopra agli edifici, e, in questo modo, introduce una rottura momentanea dei ritmi e delle traiettorie cittadini. Costringe i passanti a guardare non frontalmente, come per raggiungere un luogo, ma in verticale una città come New York, che è molto sviluppata in altezza. Introduce la lentezza tipica della danza: una durata che non racconta niente, non rappresenta niente, non richiede virtuosismo tecnico, eppure, proprio per questo, ci disorienta: e si ha il tempo di guardare la città ed il nostro attraversarla in modo diverso.



Figura 1: "Roof Piece" di Trisha Brown (1971). Foto di Babette Mangolte, Museo Reina Sofia, Madrid.

Il rapporto tra danza contemporanea e vita urbana mette bene in evidenza come, alle dualità individuate, se ne debba aggiungere una interna alla stessa capacità mimetica, o intelligenza del corpo, in un'istanza produttiva, creativa, e una riproduttiva, che perpetua e irrigidisce i gesti in cristalli.

La prima riflette il modo cinestesico di stare nel mondo, cioè il fatto che prima di qualsiasi movimento il corpo non è in una situazione "neutra" o di indifferenza e che vibra con l'universo, con lo sfondo, con l'altro da sé. Il movimento sentito è proprio il movimento che nasce dalla consapevolezza di questa non indifferenza, che solo attraverso un gesto, una forma, accede all'esistenza. È quello che Jousse chiama ritmo-mimismo, cioè il ricevere nel corpo segnali dalla realtà, che si depositano nella memoria del corpo come "mimemi" e vengono poi "rigiocati" dall'essere umano come azione e come pensiero, memoria, immaginazione.⁷⁴⁹

Nel processo creativo coreutico il movimento "sentito", che è generatore di ritmo e che esprime la consapevolezza dei ritmi e delle forme dinamiche vitali del proprio corpo e la riconosce fuori di esso, produce qualcosa di "originale", sia nel senso che non si basa su esempi o regole già esistenti, sia nel senso che dà origine ad una forma gestuale che non esisteva prima.

La seconda istanza del senso cinestesico, quella riproduttiva e tendente alla ripetizione e alla fissazione, non è qualcosa di totalmente eterogeneo alla prima, ma è riconducibile alla stessa origine: il movimento sentito, e si esplica nella sfera pratica dell'azione, che, come abbiamo visto, ha sempre uno scopo, che pone in secondo piano quella creativa. Così abbiamo il gesto affettivo, come l'abbraccio o i saluti, il gesto rituale, come la preghiera, il gesto produttivo, come il lavoro e il gesto efficace, come lo sport, fino ad arrivare a forme miste più complesse come il ballo con funzione sociale. Questo aspetto è analizzato da Mauss, che sottolinea come le tecniche del corpo abbiano natura essenzialmente sociale e riproduttiva.

Questi due aspetti si implicano a vicenda: la sfera pratica del gesto quotidiano fornisce nuova "materia" alla consapevolezza, che produce le occasioni di creazioni coreutiche, le quali, a loro volta, prese come "esempio", arricchiscono la gestualità comune. Quest'ultima, che coniuga la forma creativa del gesto con altre funzioni, tutte di carattere intersoggettivo, svolge il ruolo di condivisione dello spazio di sensatezza che ogni gesto creativo apre. La circolarità, in altre parole, sottolineando la dimensione sia originaria, sia collettiva della corporeità in senso cinestesico, evita

⁷⁴⁹ Jousse, M., "L'antropologia del gesto", cit., p. 41.

il pericolo di concepirlo o solo come atto fondante ed originario, o come possibile combinazione di elementi gestuali già dati e perciò compresi da tutti.

Tuttavia, pur essendovi tale cooriginarietà e circolarità tra la creazione del gesto espressivo, attività originaria e fondante, e l'uso quotidiano di esso, vediamo che, al pari di tutte le dualità nominate, essa tende oggi non a mostrare la sua paradossalità fondante, ma a presentarsi come dualismo o scissione.

Dal punto di vista della creazione coreutica, negli ultimi decenni troviamo un panorama ricco ed estremamente eterogeneo di opere, che propongono linguaggi diversi, tanto che si potrebbe dire che ogni opera è un "mondo", in contrapposizione a ciò che accadeva quando la forma dominante era il balletto classico in cui esisteva un unico linguaggio - sia pure con alcune differenze al suo interno - conosciuto a priori dal pubblico, che nell'opera cercava il riconoscimento del già conosciuto.

Dal punto di vista della quotidianità gestuale, invece, osserviamo un fenomeno di impoverimento e omogeneizzazione del gesto, un'ampia diffusione di gesti meccanici e non consapevoli. Si tratta di una mancanza di autonomia cinestesica, in cui la consapevolezza del nostro corpo non deriva dal movimento sentito, ma riflette, come uno specchio, modelli esterni.

È probabilmente questo che intende Agamben quando dice che, nel passaggio dal diciannovesimo al ventesimo secolo, l'umanità occidentale ha perduto i suoi gesti: un'exasperazione dell'opposizione tra i due aspetti, creativo e riproduttivo, che ha come sintomo la mancanza di consapevolezza della circolarità tra di esse. Sono infatti non solo gli anni della seconda rivoluzione industriale e della nascita della società di massa, ma anche della nascita della *Modern dance*, e degli altri tentativi di recuperare l'orizzonte di senso della gestualità.

Nella *Modern dance*, ma ancora di più nella *Post-modern dance*, infatti, vi è spesso un'exasperazione dell'aspetto produttivo: essa non conta più su una circolarità già data con la sfera pratica, cioè su una riconoscibilità scontata dei suoi significati, ed ha dunque la necessità di fornire tutte le condizioni che le permettono di avere senso. La danza contemporanea (intesa qui in senso ampio come ricerca di grammatiche diverse dal balletto classico), dunque, tenta di fondare, ogni volta di nuovo, la sensatezza del proprio linguaggio, senza ricorrere a riferimenti esterni, presentandosi come un atto ogni volta fondante ed originario, e come tale rischia, in alcuni casi, l'incomunicabilità.

Allo stesso tempo, anche al suo interno, la danza contemporanea (intesa qui come denominazione di carattere temporale riferita agli ultimi due decenni), mostra certi suoi aspetti

"canonici", di ripetizione e di fissazione di schemi. La stessa danza contemporanea, nata come reazione all'accademismo, si scinde in alcuni casi nelle sue due componenti e produce quindi anche opere uniformi, ripetitive, stereotipe.

Per esempio così afferma il coreografo Jérôme Bel: "La danza contemporanea? La trovo terribilmente uniforme. Nel 99 per cento degli spettacoli i danzatori hanno dai 20 ai 35 anni, sono agili, in piena forma, e abbastanza belli, se non bellissimi. Una scelta estremamente limitativa. Esistono moltitudini di corpi, e bisognerebbe rappresentarli tutti! Ammettiamolo: la danza contemporanea ha prodotto un accademismo degno della danza classica".⁷⁵⁰

Lo scollamento del gesto quotidiano dalla circolarità e dalla cooriginarietà con l'aspetto originario e fondante è pensabile come una delle basi della manipolazione e del controllo dei nostri corpi, di cui, per esempio, il culto narcisistico del corpo e la mancanza di rispetto per esso che si esplicita nella violenza sono solo due aspetti polari.

Da questo punto di vista, l'exasperata originalità della creazione coreografica contemporanea appare ogni volta un tentativo estremo contro l'attentato all'aspetto creativo del nostro essere cinestetico nel mondo, che è in atto nelle nostre società, una ricerca di un argine di difesa a quella manipolazione del senso cinestesico che avviene nella vita di tutti i giorni.

Se ci domandiamo cosa significa vivere in una città contemporanea dal punto di vista cinestetico, della capacità mimetica, se consideriamo la nostra corporeità come "ritmo-mimismo", comprendiamo come questa esperienza non possa non essere in ogni istante rigiocata nei nostri gesti.

La situazione di estrema diversificazione delle forme della danza riflette sicuramente, in modo emblematico, la città contemporanea, in quanto luogo di un'esperienza multiforme e plurale, disseminata in una rete di connessioni imprevedibili tra fenomeni eterogenei, facendosi carico di tale esperienza multiforme senza la possibilità di stabilire gerarchie di linguaggi o di chiavi di lettura del mondo. Alcune manifestazioni della danza appaiono, allora, come ricerche nell'agire quotidiano, che in alcuni casi si immergono nella rappresentazione di fatti verosimili, prosaici, anche banali, suscettibili di apparire come la semplice trascrizione di gesti del quotidiano, da cui però affiorano verità essenziali, in altri casi, invece, rifiutano l'effettività banale del gesto quotidiano, rappresentando eventi straordinari, inverosimili, gesti al limite dell'impossibilità di esecuzione, e tuttavia capaci di rivelare inaspettate attinenze con la vita vissuta. L'apparente

⁷⁵⁰ Intervista di Laura Martellini a Jérôme Bel: «La mia danza democratica, tutti sono ammessi», Il Corriere della Sera, 9/9/2018.

banalità del quotidiano e l'originale creatività coreografica appartengono allo stesso orizzonte nella danza contemporanea.

A questo proposito ricordo l'esperienza della visione di "Galà" (Figure 2 e 3),⁷⁵¹ del citato Jérôme Bel. Lo spettacolo, che ha debuttato nel 2015 al *Brussels Kunsten Festival des Arts*⁷⁵² e poi è stato portato in 71 città diverse, presenta 20 danzatori (quattro ballerini e due attori professionisti, e sedici "dilettanti"), diversi da città a città. A Roma i venti protagonisti, selezionati da Jérôme Bel e Chiara Gallerani, per il suo "evento collettivo di decostruzione della rappresentazione istituzionale della danza",⁷⁵³ danno a turno dimostrazione di brevi coreografie, ispirate a diversi "stili" di danza ("Michael Jackson" "balletto", "valzer", "ecc.", indicato di volta in volta da un cartello in scena).

Ciascuno dei venti danzatori, molteplici in tutti i sensi, si cimenta in semplici movimenti danzati, gli stessi per ognuno, ma a cui ogni corpo si accosta diversamente, alcuni professionalmente, selezionando le qualità che di quello stesso movimento la loro corporeità sceglie di giocare e rigiocare, mostrando che se i corpi sono molteplici anche il pensare in movimento è molteplice. Il passo successivo è l'espressione di un breve lavoro individuale coreografato dallo stesso singolo danzatore ("compagnia compagnia" dice il cartello), che l'intero gruppo con impegno e concentrazione tenta di rifare. Così descrive l'effetto dello spettacolo Benedetta Perilli in una recensione:

Silenzio in sala, Chiara è immobile, dietro a lei ci sono gli altri 19 ballerini quasi per caso di "Gala", di Jérôme Bel. "She's a maniac": quando parte la musica si riconosce subito il motivo di "Flashdance". Chiara tiene il tempo con la gamba, gli altri la imitano. Poi esplose in una danza tanto incontenibile quanto pura. Chiara ha 48 anni, il viso truccato, gli abiti che indossa li ha scelti lei. Chiara ha anche la sindrome di Down ma a vederla muoversi sembra proprio l'ultima delle sue qualità. Il risultato è che vedere ballare Chiara è bello come vedere Patrizia, che di anni ne ha 70 e improvvisa dei passi ispirati al tai chi, e come vedere la splendida Ella che con le sue

⁷⁵¹ Ho visto lo spettacolo il 9 settembre 2018 al Teatro Argentina di Roma. "Gala" di Jérôme Bel; ideazione: Jérôme Bel; con Anastasia Cristini, Andrea Ginevra, Cecilia Borghese, Chiara Lupi, Ella David, Emiliano Argentero, Giacomo Curti, Gioele Fangano, Komara Djiba, Lucia Cammalleri, Lucia Lucidi, Luisa Merloni, Nedzad Husovic, Nicola Gentile, Nina Solfiti, Riccardo Festa, Riccardo Peyronel, Sergio Morgia, Patrizia Vosa, Zhou Fenxia (Sonia); assistente Maxime Kurvers; assistenti per riallestimento locale Chiara Gallerani e Henrique Neves; produzione R.B. Jérôme Bel (Paris).

Durata: 1 h 30'', applausi del pubblico: 3' 30''.

⁷⁵² Vedi il Programma del Festival online: <https://www.kfda.be/en/program/gala-3>.

⁷⁵³ Perilli, B., "Perché tutti dovrebbero vedere almeno una volta "Galà" di Jérôme Bel", Repubblica, 11/9/2018, online: https://www.repubblica.it/spettacoli/teatro-danza/2018/09/11/news/je_ro_me_bel_gala_e_l_elogio_della_diversita_a_passi_di_danza-206145368/. Vedi anche: Lei, C., "Galà. Il nostro corpo in scena con Jérôme Bel ", in Krapp's last post, 28/1/9/18, <http://www.klpteatro.it/gala-jerome-bel-recensione>. <https://www.kfda.be/en/program/gala-3> e Zingari, A., "Per un'ontologia della danza. Galà di Jérôme Bel", in "Scene contemporanee.it", 11/9/18, online: <http://www.scenecontemporanee.it/unontologia-della-danza-gala-jerome-bel-short-theatre/>.

lunghe trecce si muove come Beyoncé e come Giacomo, che gli altri li guida muovendo la sedia a rotelle. Dà la stessa emozione. C'è pure un 85enne vestito con tuta rossa e gilet dorato, con tanto di nipote in platea che a vederlo danzare ride di gioia; ci sono tre bambini, tra i quali un dinoccolato felice, uno scalmanato e una atletica con le codine; una ginnasta in body fucsia; due signore sulla cinquantina e forse anche più; c'è pure Sonia, la cinese più famosa di Roma proprietaria di un noto ristorante capitolino.⁷⁵⁴

Bel non è nuovo alle sperimentazioni che includono gli esclusi, era successo già con i disabili protagonisti di "Disabled Theater" e con gli spettatori "attori" di "Cour d'honneur".⁷⁵⁵

Questo però sembra essere più un lavoro sul pubblico che sugli interpreti. Incredibilmente non c'è giudizio, non c'è retorica, non c'è patetismo, né senso di superiorità: "C'è un grande lavoro di decostruzione dell'ego, di imitazione dell'altro. Il pubblico ti guarda con occhio pulito perché non c'è errore se non c'è un riferimento e allora io e il ragazzo sulla sedia a rotelle diventiamo la stessa cosa", afferma Riccardo Festa, attore professionista tra i venti della versione romana di "Gala".⁷⁵⁶



Figura 2: "Galà" di Jérôme Bel. Questa e la foto seguente non si riferiscono alla rappresentazione di Roma, ma a quella di Bruxelles.

⁷⁵⁴ Perilli, B., "Perché tutti dovrebbero vedere almeno una volta "Galà" di Jérôme Bel", cit.

⁷⁵⁵ Lei, C., "Il nostro corpo in scena con Jérôme Bel", cit.

⁷⁵⁶ Perilli, B., "Perché tutti dovrebbero vedere almeno una volta "Galà" di Jérôme Bel", cit.

⁷⁵⁶ Lei, C., "Il nostro corpo in scena con Jérôme Bel", cit.



Figura 3: "Galà" di Jérôme Bel.

Questa decostruzione favorisce, in chi assiste, un atto mimetico, quasi senza mediazione. Siamo questi danzatori e non lo siamo. L'esperienza è entusiasmante, tanto che è difficile parlarne. Mi guardo intorno e sento che il pubblico non è più una folla sconosciuta e anonima, ma in qualche modo una comunità, ci si scambiano sorrisi e sguardi. E si esce dal teatro con un passo che è una danza.

4.6 La democrazia del corpo. La pratica consapevole del gesto

Il fatto di considerare la consapevolezza del movimento come una forma d'intelligenza è estraneo alla tradizione culturale occidentale, in cui in genere è solo l'attività teorica che viene vista come intelligenza e considerata degna di essere coltivata. Tuttavia il saper usare il proprio corpo a partire dalla consapevolezza del movimento sentito è qualcosa di complesso e non istintivo, il cui approfondimento conduce, come abbiamo visto, ad una consapevolezza della non banalità di tutto ciò che è gestuale.

Un altro esempio che voglio riportare non riguarda un'opera coreutica, per quanto ampia possa essere la definizione che diamo a questa espressione, ma un insieme di progetti e pratiche

comunitarie e gestuali, legate all'abitare la città in modo cinestetico, i cui principi si possono leggere ora in un documento, ancora *in fieri*, che tali pratiche hanno prodotto: "Manifesto111. Manifesto politico poetico dei cittadini. L'arte del gesto/costruire la città".⁷⁵⁷

Così si legge nella presentazione:

Il Manifesto 111 è una raccolta di punti, frasi e affermazioni sull'abitare e sull'operare nei territori attraverso l'arte del gesto. Nasce all'inizio del 2020 a Firenze grazie all'incontro di numerosi cittadini che, partendo da esperienze dirette sulle pratiche del gesto e la relazione con il territorio, hanno riflettuto sui temi dell' "operare in vita". È un documento collettivo scritto grazie all'invito di Virgilio Sieni e con la collaborazione di Giulia Mureddu, Delfina Stella e tutti gli operatori dell'Accademia sull'arte del gesto con l'obiettivo di riflettere su temi condivisi nelle esperienze con i cittadini di Matera, Napoli, Udine, Ruvo di Puglia, Mantova, Bologna, Roma, Genova, Livorno, Pistoia, Milano, San Sepolcro, Palermo, Torino, Venezia, Brescia, Novara e di altre città italiane. I punti del **Manifesto 111** presentano il lavoro compiuto fino a oggi e la necessità di continuare e diffondere queste esperienze volte alla cura, all'accoglienza, alla sensibilità e alla cooperazione. Ogni punto porta con sé il carattere empatico di un gesto rivolto all'altro. Il senso di apertura, politica e poetica, risuona da un'affermazione all'altra, lasciando tempi e spazi di attesa, di sospensione tra concetti che richiamano alla cura degli spazi, alla crescita dell'individuo, al senso di comunità e al corpo politico".⁷⁵⁸

Tali pratiche sono iniziate almeno nel 2007, quando Sieni ha fondato "L'accademia sull'arte del gesto", che propone, come recita la presentazione sul sito ad essa dedicato:

un *continuum* di progetti nelle città e nei territori e tende a rinnovare l'idea della trasmissione del movimento secondo un approccio conoscitivo sul corpo in relazione con l'altro, con lo spazio, l'ambiente e la natura, sviluppando percorsi cognitivi, sul dialogo fisico-percettivo tra professionisti e cittadini, tra il gesto, il paesaggio e l'arte. L'Accademia sull'arte del gesto è rivolta a tutti: cittadini, artisti, amatori e performer, persone con diverse abilità che vogliono sperimentare, attraverso percorsi di trasmissione sul gesto, i temi che legano da una parte la crescita individuale allo sviluppo della comunità, dall'altra la memoria e la cura dei luoghi alla partecipazione attiva negli spazi della città.⁷⁵⁹

All'interno di questa grande cornice, si sono svolti e si svolgono diversi progetti, creando gruppi di lavoro in collaborazione con artisti e studiosi di diversi ambiti disciplinari e che coinvolgono partecipanti di ogni età e provenienza.

Alcuni di questi progetti costituiscono una vera e propria pratica warburghiana di ascolto cinestetico di immagini pittoriche/frammenti di gesti, rispondendo alla "muta invocazione verso la liberazione dell'immagine nel gesto", per riprendere la felice espressione di Agamben. Sieni e i suoi

⁷⁵⁷ "Manifesto111. Manifesto politico poetico dei cittadini. L'arte del gesto/costruire la città", 2020, online: <http://www.virgiliosieni.it/manifesto-111-manifesto-politico-poetico-dei-cittadini/>. In questo sito c'è anche la possibilità di firmare il manifesto.

⁷⁵⁸ "Manifesto111. Manifesto politico poetico dei cittadini. L'arte del gesto/costruire la città", cit.

⁷⁵⁹ <http://www.virgiliosieni.it/accademia-generale/>

collaboratori conducono laboratori con bambini, adulti e professionisti della danza, in cui si lavora con alcune opere della tradizione pittorica del luogo dove si svolge l'attività.⁷⁶⁰ Il lavoro si concentra in genere sul periodo che va dal Quattrocento al Seicento. Un esempio recente sono le "Lezioni sull'arte e sulla natura", visibili in video,⁷⁶¹ per esempio la numero 2, in cui il coreografo mostra la via che la sua corporeità trova per completare/liberare quei "frammenti di gesto", che emergono da due quadri di Antonello da Messina: "L'annunciata" (1475/6, conservata a Palazzo Abatellis a Palermo) e "Cristo in pietà e un angelo" (1476/8, conservato al Museo del Prado a Madrid). Il punto di partenza è sempre l'ascolto consapevole del corpo e dello spazio, per iniziare una pratica di mimesis che eviti il rischio di rappresentare l'opera d'arte come un *tableau vivant*. Si pratica il tempo della lentezza, per lasciare che l'opera venga a noi, si offra o, ci appelli. Lo spazio tra il corpo e l'opera diventa tattile e l'opera ci tocca anche senza "tangere".

Questo aspetto, la possibilità di uno spazio tattile, espressione che Sieni comincia ad usare anche grazie al lavoro con Comuniello,⁷⁶² che nel frattempo è diventato un danzatore professionista, è molto importante, sottolinea Sieni, citando il concetto di "aura" di Benjamin, in tempi di "distanza", di distanziamento sociale.⁷⁶³ Attraverso il farsi simili all'altro, in questo caso un dipinto, si ascolta il proprio corpo in modo nuovo, instaurando quella circolarità tra gesto e immagine che è stata oggetto di trattazione in questo lavoro. In un'intervista Sieni esplicita la domanda che muove questa pratica: "come quell'artista riesce in questo preciso momento a spostare il mio corpo e come queste pieghe del mio corpo riescano, nonostante siano passati cinque, seicento anni, ad assumere delle sembianze simili".⁷⁶⁴

⁷⁶⁰ Delle numerosissime attività già svolte in questo senso si può trovare traccia sul sito ufficiale della Compagnia Virgilio Sieni: <http://www.virgiliosieni.it/accademia-generale/>

⁷⁶¹ "Lezioni sull'arte e sulla natura", iniziate durante il lockdown di marzo-aprile 2020, svolte in video a causa delle misure restrittive dovute alla pandemia di Covid19. <http://www.virgiliosieni.it/virgilio-sieni-lezioni-sullarte-e-la-natura/>. Le prime lezioni sul gesto in video sono state le "lezioni sull'attesa" (<http://www.virgiliosieni.it/virgilio-sieni-lezioni-sullattesa/>), che testimoniano un periodo in cui ci si aspettava una "fine" netta della pandemia, che si sono poi trasformate infine in "Lezioni sull'arte e sulla natura", in cui, al posto dell'attesa, vi è una nuova proposta di abitare lo spazio. <http://www.virgiliosieni.it/virgilio-sieni-lezioni-sullarte-e-la-natura/>

⁷⁶² Vedi per esempio, "Danza cieca" (2019), con Sieni e Comuniello, <http://www.virgiliosieni.it/schede/danza-cieca/>

⁷⁶³ Intervista a Virgilio Sieni di Donatella Bertozzi "Manifesto 111. L'arte del gesto. Costruire una città": pagina Facebook: "Alla fine della città. Narrazioni arte e viandanze" <https://fb.watch/1YIIOMRbSI/>, min. 36.

⁷⁶⁴ Intervista a Virgilio Sieni di Donatella Bertozzi "Manifesto 111. L'arte del gesto. Costruire una città": cit., min. 60.

Altra pratica dichiaratamente warburghiana, strettamente collegata alla precedente, sono i diversi progetti che portano il nome di "Atlante del gesto", svolto in diverse città. Sono in genere progetti triennali e sono strettamente legati al territorio e alle persone che lo abitano.⁷⁶⁵

La domanda che guida queste attività è se è possibile, tramite la consapevolezza del corpo, abitare in modo diverso la città.⁷⁶⁶

Da più di dieci anni Sieni lavora, insieme a molte altre persone, ad un contesto di pratiche e di esperienze legate principalmente alla relazione del corpo con tutto quello che è la dimensione cittadina e del territorio, volte a creare quella che definisce "una comunità del gesto", in cui si cercano occasioni molteplici di incontro e di inclusione attraverso la pratica dell'ascolto di quei corpi in quei luoghi, di pratiche mimetiche, di riconoscimento, di condivisione e anche di riflessione, cercando di risalire ad un patrimonio che è comune ai nostri corpi, in generale, ma che è comune soprattutto a quei corpi che entrano in una relazione mimetica con quegli spazi specifici. Si costruisce così, a poco a poco, un repertorio, un archivio di gesti semplici, come il camminare il sedersi, l'afferrare, il piegarsi, il raccogliere, e così via, che non sono più automatici, non sono più acquisiti inconsapevolmente, ma sono stati esplorati nelle molteplici forme in cui sono possibili, imparandoli sempre di nuovo, dall'inizio. Sono anche quei gesti utili rivolti ad uno scopo pratico, per i quali non serve più tanta attenzione e memoria consapevole, ma ora non sono più automatici e risuonano con lo spazio che li invita.

Come sappiamo, fa parte della creatività originaria dello stare nel mondo dover inventare sempre nuovi gesti per abitare l'ambiente: "la danza arriva a noi, dice il coreografo, perché l'essere umano si ritrova su due gambe, esce dall'acqua e comincia a respirare diversamente; la danza serve a creare cesure rispetto a schemi abitudinari".⁷⁶⁷ Questo patrimonio è vivo nei nostri corpi, ma a poco a poco lo dimentichiamo. Conosciamo infatti anche la tendenza alla fissazione, alla stereotipia

⁷⁶⁵ Così viene descritto l'Atlante del gesto di Genova sul sito della compagnia Virgilio Sieni: "Partendo dal senso dalla raccolta di immagini *Bilderatlas Mnemosyne* di Aby Warburg vieni qui proposto un Atlante del gesto dove il gesto diviene veicolo della tradizione culturale (posturale) e della memoria sociale (racconto di gesti e tracce del quotidiano). Il gesto inteso non come un frammento, un movimento circoscritto, bensì come un racconto: il tratto del gesto racchiude il percorso fisico che ci guida verso la scoperta del corpo e del tempo quali fondamenti necessari dell' ascolto e dello sguardo.

Si può riavvicinare e ricomporre oggi una comunità che nel corso del tempo ha perso il senso della relazione? Si può immaginare un rimedio per rapporti interpersonali sempre più impoveriti, per piazze sempre meno affollate da persone disabitate all'incontro, per palazzi storici visitati da turisti distratti, per città assuefatte alla velocità a discapito del godimento dell'esplorazione e della scoperta?"

⁷⁶⁶ "Manifesto 111. L'arte del gesto. Costruire una città", cit., min. 58.

⁷⁶⁷ "Manifesto 111. L'arte del gesto. Costruire una città", cit., min. 25.

che si accompagna a questa creatività, che tende a divenire inconsapevole della cooriginarietà con la prima e che tende a separarsi dallo sfondo, ricco di potenzialità.

Uno dei concetti che ispira queste pratiche è quello di "democrazia del corpo", "laboratorio continuo di ricerca che indaghi la postura dell'uomo nell'abitare il mondo", come si legge nella prestazione sul sito della compagnia.⁷⁶⁸

Se andiamo a vedere cosa intenda esattamente il coreografo con questa espressione, ci rendiamo conto che non è tanto l'idea che i corpi sono tutti "uguali" o hanno gli stessi diritti, ma che la democrazia si impara dall'ascolto del corpo, che solo così può essere esperita e compresa in modo integrale, non astratto.

Per essere in ascolto del corpo e dello spazio la tecnica è quella del rilassamento. Come sappiamo, le tensioni non permettono l'ascolto cinestetico, con la rigidità si ottiene uno schermo che riflette il già dato. È importante ricordare che qui rilassamento non significa passività, né lassità muscolare, ma un uso attivo del peso che asseconda e non contrasta la forza di gravità. Con il rilassamento il corpo diventa "poroso", cioè si lascia invitare dalle qualità del luogo e dei suoi abitanti e risponde in modo non automatico.⁷⁶⁹

La democrazia del corpo significa che, se non siamo rigidi, le piccole parti del nostro corpo sostengono quelle grandi, e se ci volessimo muovere solo con quelle grandi mancherebbe il sostegno delle parti marginali. Se nella danza classica si usava e in parte si usa il potenziamento muscolare, Sieni trova la sua tecnica e il suo stile, che è anche preparazione all'abitare il mondo in modo cinestetico, "nella percezione posturale del corpo sentito e pensato come un'architettura delicata di parti, ossa e masse di peso".⁷⁷⁰

In questo si ispira all'idea di movimento naturale della danzatrice e terapeuta Mabel Todd,⁷⁷¹ per la quale il corpo pensante (*thinking body*) è un corpo che si muove assecondando la gravità, in

⁷⁶⁸ Così viene definito il concetto sul sito della Compagnia Virgilio Sieni: "La Democrazia del corpo rappresenta un contesto di esperienze nell'ambito dei linguaggi del corpo e della danza, posti in risonanza con le altre arti allo scopo di tracciare un laboratorio continuo di ricerca che indaghi la postura dell'uomo nell'abitare il mondo. Performance, pratiche, residenze, coproduzioni, creazioni site specific: artisti di fama internazionale si incrociano con le azioni e le riflessioni sviluppate da un nutrito gruppo di giovani coreografi nell'intento di dar vita a un tessuto organico d'incontri e verifiche. Ogni residenza è pensata come una sosta articolata in percorsi di trasmissione, rivolti a danzatori e cittadini, con esito una performance site specific, e la presentazione al pubblico di uno spettacolo dell'artista con la sua Compagnia. Virgilio Sieni <http://www.virgiliosieni.it/firenze-cango-festival-la-democrazia-del-corpo-ott-dic-2>.

⁷⁶⁹ Di Bernardi, V., "Ossatura. Mimmo Cuticchio e Virgilio Sieni: marionette e danza in Nudità", ossatura 66.

⁷⁷⁰ Di Bernardi, V., "Ossatura. Mimmo Cuticchio e Virgilio Sieni: marionette e danza in Nudità", cit., p. 68.

⁷⁷¹ Mabel Elsworth Todd (1880 – 1956), danzatrice e terapeuta statunitense, fu fondatrice di un metodo di integrazione psicorporea usato anche da danzatori e di un training riabilitativo chiamato in seguito

un movimento che si produce da sé, senza sforzo, "esattamente come quando capiti che nevichi o piova",⁷⁷² ma anche alla "danza senza sforzo" del già citato Eric Hawkings e ancora alla tecnica *release* di Steve Paxton.⁷⁷³ Il rilassamento è qui inteso dunque come il potenziamento della capacità cinestetica e mimetica della corporeità, alla ricerca di movimenti fondati sulla risposta del corpo agli spostamenti anche minimi del suo centro di gravità.

Il corpo ascoltato è un grande insegnamento concreto sulla democrazia, in una risonanza tra microcosmo e macrocosmo, se intendiamo il suo movimento come risalire all'inizio del gesto, reimparare sempre di nuovo quello che già sappiamo, e farlo usando non la "prepotenza" e lo sforzo della grande muscolatura volontaria, ma facendolo partire dai piani orizzontali che attraversano le articolazioni, dai piccoli muscoli ed ossicini, della cui esistenza forse non siamo ancora neanche consapevoli.

E così si impara a non rintanarsi in una maniera rigida rispetto a nuove situazioni, a non praticare costantemente le forme di invasione dell'altro e del territorio, a sapersi muovere senza devastare, ad agire con tatto, ad avere misura (come insegna il maestro antico Domenico da Piacenza), si impara che per poter spingere bisogna prima cedere, che "il corpo in ogni istante chiede aiuto ed è pronto a dare sostegno".⁷⁷⁴

Se pratichiamo il gesto con lentezza, lasciando che il luogo arrivi a noi, ci rendiamo conto, dice Sieni, che " il gesto ha a che fare con un infinito".⁷⁷⁵

Riporto qui alcuni punti del Manifesto 111, che non è strutturato in modo sistematico, ma, come lo definisce lo stesso Sieni, è "un nomadismo di parole", in cui alcune idee tornano in modo ricorsivo:

1

Abbiamo bisogno di creare, curare e sviluppare spazi dedicati alle pratiche del gesto per percorrere le strade della consapevolezza del corpo.

22

Il corpo è la soglia da ricercare in ogni momento perché ci avvicina e ci espone agli altri.

72

"ideocinesi", in cui la coordinazione neuromuscolare viene favorita dall'uso di immagini e dalla consapevolezza cinestetica.

⁷⁷² Todd, M., "The Thinking body", Charles T: Bradford Company, Boston, 1949, p.7, cit. in Di Bernardi, V., "Ossatura. Mimmo Cuticchio e Virgilio Sieni: marionette e danza in Nudità", cit., p. 66._in Ossatura p. 66.

⁷⁷³ La tecnica "release" è una tecnica di danza contemporanea che si focalizza sul respiro, sulla consapevolezza dell'allineamento scheletrico e delle articolazioni e sull'uso del peso e della dinamica per facilitare un movimento più efficiente, fluido, leggero e al contempo potente.

⁷⁷⁴ "Manifesto 111. L'arte del gesto. Costruire una città", cit., min. 37.

⁷⁷⁵ "Manifesto 111. L'arte del gesto. Costruire una città", cit., min. 38.

Le comunità del gesto rappresentano delle esperienze per la costruzione della democrazia che interagisce con la libertà del gesto.

73

Le comunità del gesto si formano spontaneamente attraverso cicli di incontri che accolgono persone di ogni età, provenienza, abilità, stabilendo inedite forme di relazione.

74

La libertà del gesto nasce dalla sopraggiunta consapevolezza sull'origine del gesto. Ognuno di noi pratica il senso di "provenienza" per poi dislocare quest'energia nel movimento.

79

Nella comunità del gesto lavoriamo sul senso di fragilità, attraverso un ascolto percettivo fondato sull'attesa, vivendolo come una civile e laica scoperta di una ricchezza culturalmente sommersa.

88

Lavorare sul corpo per noi vuol dire conoscere il luogo dove siamo nati, rinascere, sperimentare la bellezza attraverso un percorso sull'abbandono di alcuni degli schemi abitudinari.

90

L'attenzione al gesto è una scoperta multisensoriale, è consapevolezza del respiro, della pelle, delle vibrazioni e dello spazio tra le cose e gli altri.

97

Ogni spazio sensibilizzato dall'arte rappresenta per noi un'officina di idee e pratiche da condividere con tutti.

111

Dobbiamo cooperare e convivere con ascolto e attenzione, attraverso azioni coraggiose che stimolano al rinnovato contatto con la natura.⁷⁷⁶

Da esperienze e riflessioni legate a questa serie di progetti spesso nascono azioni coreografiche, di natura molto varia. Sono situazioni in cui c'è danza, ma non si può dire che siano spettacoli di danza.

Un esempio, scelto tra tanti possibili, è "Agorà Tutti" (Figure 4, 5 e 6) il cui percorso si è concluso con l'azione coreografica svoltasi a Venezia, Campo San Maurizio, 29 giugno 2013, nell'ambito della Biennale Danza del 2013, una pratica che ha condotto ad una complessa composizione coreografica urbana intergenerazionale, accompagnata dal vivo dal contrabbasso di Daniele Roccatò. Così viene descritta da Sieni:

Una piccola folla composta da danzatori, ragazzi, bambini, uomini e donne dà vita a un mosaico di contatti ispirato ai gruppi raffigurati nelle tele del Tintoretto: ogni gesto si crea in conseguenza dell'altro. Questa comunità sempre in movimento, alimenta una pittura di esistenze che si genera attraverso vortici e sospensioni, *continuum* di smarginamenti e fughe con lo spazio che viene svuotato e frazionato dalla massa dei corpi. [...] Così, lo stesso movimento, lo stesso passaggio delle esistenze nelle tele del Tintoretto è ripetuto e svelato in una nuova partitura.

⁷⁷⁶ "Manifesto111. Manifesto politico poetico dei cittadini. L'arte del gesto/costruire la città", cit.



Figura 4: "Agora tutti"



Figura 5: "Agora tutti"



Figura 6: "Agora tutti"

Questa "Agorà" è stata preceduta da un lavoro preparatorio basato sui principi sopra esposti,⁷⁷⁷ che è la parte più importante, che sosta e prende forma in varie tappe.

Come per esempio "Agorà madri e figli",⁷⁷⁸ coppie formate da bambini, adolescenti, giovani o adulti con madri a loro volta anziane, adulte, giovani danzano esplorando i diversi modi di abitare l'amore, le possibilità di stare nello spazio della relazione fondante, di allontanarsi e ritornare ad un corpo caro, di sollevarsi, di giocare, di guardarsi negli occhi, di sostenersi, di riposarsi, di insegnare, di abbracciarsi e ritrovarsi.

Oppure "Visitazione Venezia" (Figura 7),⁷⁷⁹ sorella di "Visitazione Taranto", la danza delle donne del quartiere che vive e muore sotto l'Ilva (Figura 8),⁷⁸⁰ la danza delle merlettaie veneziane

⁷⁷⁷ Per un approfondimento della fase preparatoria e per una riflessione sull'esperienza di Agorà tutti, vedi Tomassini, S., "Danzare isolati", in "Danza e Ricerca. Laboratorio di studi, scritture, visioni", anno VI, numero 5, 2014. Vedi anche la "recensione" di Massimo Marino, "La polis in danza di Virgilio Sieni", Doppiozero, 3 luglio, 2013, online: <https://www.doppiozero.com/materiali/scene/la-polis-danza-di-virgilio-sieni>

⁷⁷⁸ Laboratorio d'arte sul corpo. Deposizioni e Visitazioni/Agorà madri e figli, Maschietto Editore, Firenze, 2014.

⁷⁷⁹ Recensione "Quando il merletto diventa danza Parte la Biennale di Virgilio Sieni" di Vera Mantegoli, Nuova Venezia, 27/06/2013. Online:

che ricamano al tombolo secondo le antiche regole artigiane. Guidate dalla coreografa Ambra Senatore, cinque donne anziane trovano/ritrovano i gesti partendo da un movimento conosciuto, da una raffinata abilità tecnico/manuale: dal cucire estraggono, astraggono movimenti per una coreografia del ricamo, il gesto dell'ago diventa una danza mentre il corpo ondeggia, proprio come accade al filo che entra ed esce dal tombolo.⁷⁸¹



Figura 7: "Visitazione Venezia".

https://ricerca.gelocal.it/nuovavenezia/archivio/nuovavenezia/2013/06/27/NZ_43_C-20-020A.html?ref=search

⁷⁸⁰ *Visitazione Taranto*: regia e coreografia Virgilio Sieni, con Filomena Ferrari, Santina Novellino, Lucia Simonetti, Grazia Vacca, al violoncello Naomi Berrill, assistenti al progetto Giulio De Leo ed Erika Guastamacchia, in collaborazione con Crest, con il sostegno di Dansystem – The Puglia Dance Network. Vedi <http://www.teatrocrest.it/visitazione-taranto/>.

⁷⁸¹ "Quando il merletto diventa danza Parte la Biennale di Virgilio Sieni" di Vera Mantegoli, cit.



Figura 8: "Visitazione Taranto".

Tornando all'azione conclusiva, alla forma "finale" che questo lavoro prende, *Agorà Tutti*, così la racconta Massimo Marino:

Si apriva al ritratto dal vero e all'utopia la meravigliosa *Agorà tutti* di Virgilio Sieni, incedere di folla che si frammenta in ritratti individuali o di piccoli gruppi, in pause, sentimenti, momenti di ascolto, e si ricomponde in cortei che marciano contro il pubblico come in una manifestazione, in ondeggiamenti della folla, in movimento centrifugo impazzito o in gravitazione che cerca un centro di consistenza. Accompagnata dal contrabbasso elettrificato di Daniele Roccato era immagine della massa che diventa persone, sogno di una città ideale dell'osservazione, dell'ascolto, della comunicazione.⁷⁸²

Questa forma di attività estetica e cinestetica e numerosissime altre pratiche, alcune delle quali sono racchiuse sotto definizioni diverse, come "danza di comunità", "teatro sociale", "danza educativa", "danceability",⁷⁸³ che spostano l'accento più sull'inclusione e sull'alfabetizzazione

⁷⁸² Marino, M., "La polis in danza di Virgilio Sieni", Doppiozero, 3 luglio, 2013, online: <https://www.doppiozero.com/materiali/scene/la-polis-danza-di-virgilio-sieni>.

⁷⁸³ Per un approfondimento e una bibliografia su queste pratiche vedi Guzzo, E., "Vivere la danza, danzare la vita. Danze partecipate, danze esposte", in "Danza e ricerca. Laboratorio di studi, scritture, visioni", anno X, numero 10, 2018; Zagatti, F., "Le parole per dirsi: verso un lessico condiviso della danza di comunità", in "Danza e ricerca. Laboratorio di studi, scritture, visioni", anno X, numero 10, 2018; Per una riflessione su

cinestetica, e altre, che sfuggono a qualsiasi definizione, dimostrano che una pratica del gesto come esercizio critico, è non solo possibile, ma necessaria e urgente.

Il rifiuto del concetto tradizionale di corpo è una decostruzione della visione filosofica che questo veicola, un pensiero duale, squilibrato gerarchicamente verso una delle due polarità, ma anche di una pratica ugualmente scissa, nella quotidianità gestuale e all'interno della stessa danza, come abbiamo visto. Una critica di questi aspetti non può avvenire né in modo solo teorico né solo pratico. Si richiede uno spostamento epistemologico e filosofico in generale, di cui sottolineo la concretezza cinetica del primo termine, una capacità di comprendere che il corpo non solo è capace di pensiero, ma è all'origine stessa di ogni capacità creativa e culturale.

Per concludere, invito a riflettere su questa frase pronunciata da Virgilio Sieni, a proposito dei suoi progetti con i cittadini, che sembra una banalità, ma è invece qualcosa di potenzialmente rivoluzionario: "Il messaggio non è che tutti possono danzare, ma che tutti hanno un corpo".⁷⁸⁴

quei casi in cui persone con disabilità vengono coinvolte in percorsi non a scopi riabilitativi, ma artistici o per la produzione di spettacoli, vedi Germanà, G., "In ascolto, verso un atlante del bianco. Nuovi danzatori sulle scene dello spettacolo contemporaneo", in "Danza e ricerca. Laboratorio di studi, scritture, visioni", anno IV, numero 1, 2012.

⁷⁸⁴ Petricca., M., "Il corpo politico. Incontro con Virgilio Sieni", 26 giugno, 2016, Venezia. Intervista realizzata nell'ambito della Biennale Danza 2016 di Venezia. Produced by Bed and Art Edizioni. www.bedandart.it, online: <https://www.youtube.com/watch?v=eZ1FvWbmIuk>, min.1.

Riflessioni conclusive

Non è facile scrivere delle riflessioni conclusive senza ripetere quanto già detto nelle conclusioni dei diversi capitoli. Vorrei pertanto ripercorrere brevemente in queste pagine alcuni itinerari già percorsi, ma anche toccare alcune delle questioni emerse nel corso di questa ricerca che richiedono ancora riflessione, e che rendono lo spazio e il tempo di questa tesi ancora aperti, e lo farò muovendomi intorno ad una frase che non smette di farmi riflettere per la sua semplicità e radicalità.

È una frase, che ho già citato in esergo nel paragrafo 1.6, pronunciata da Steve Paxton, in un video chiamato "*Fall after Newton*", in cui il coreografo commenta, in *voice off*, immagini di repertorio, in cui Nancy Starck Smith, lo stesso Paxton e altri danzatori improvvisano secondo le modalità della *Contact Improvisation*: "Quando una mela cadde sulla sua testa, Newton fu ispirato a descrivere le tre leggi del moto che recano il suo nome, che costituiscono il fondamento delle nostre idee sulla fisica. Nel suo tentativo di essere oggettivo, Newton trascurò la domanda su cosa si prova a essere la mela".⁷⁸⁵

In questo video Paxton parla dell'importanza della forza di gravità, della forza centrifuga, del principio di azione e reazione, e spiega come il lavoro di improvvisazione sia basato su un dialogo con il peso e con queste altre forze, che chiama "forze elementari". Al contrario di un certo tipo di balletto classico in cui, alla ricerca di una astratta "leggerezza", si cercava di contrastare la forza di gravità, o, in generale quelle che ad uno sguardo oggettivante apparivano le leggi deterministiche della natura, nella *Contact Improvisation* e nella danza contemporanea si cerca l'alleanza con queste forze, per danzare non con la potenza oppositiva e prepotente dei grandi muscoli, ma per assecondare le forze di natura, le leggi fisiche, acquisendo la forza fragile dei piccoli muscoli, dei nervi, dello scheletro. Per questo chi improvvisa può immedesimarsi

⁷⁸⁵ Paxton, S., "*Fall After Newton: Contact Improvisation 1972-83*", Video, 1987. Color and B&W. Duration: 22:45 A sweeping look at 11 years of practice of Contact Improvisation by Nancy Stark Smith and initiator, Steve Paxton. The progression – from its beginnings in 1972 through successive years of performances up to 1983 – shows one strand of the development of this multifaceted duet dance form. Featured performers: Steve Paxton, Nancy Stark Smith. Script/Narration: Steve Paxton Editing: Steve Christiansen, Lisa Nelson, Steve Paxton, Nancy Stark Smith
<https://www.artandeducation.net/classroom/video/265905/fall-after-newton-contact-improvisation-1972-1983>.

nell'immaginaria mela di Newton, che si lascia andare alla gravità, e ad altre forze, senza l'illusione di poterle "vincere".

Nel muoversi rapidamente girando o cadendo, come avviene nel video, chi improvvisa non ha il tempo di prevedere la direzione in cui andrà, né come, dove e quando toccherà il pavimento o il partner, e così la sua esperienza (di "mela") è quella di muoversi, girare, cadere e rotolare e simultaneamente entrare in contatto in più punti con l'altro da sé. In questo modo, afferma Paxton in un altro video, chiamato "Chute", la spazialità diventa "sferica": "come se guardando rapidamente in tutte le direzioni, invece della pelle, avessi su tutto il mio corpo una superficie capace di vedere. La pelle è la miglior fonte di immagine, perché funziona in tutte le direzioni. Se potessimo spegnere la pelle, l'apprezzeremmo molto di più".⁷⁸⁶

Se qualsiasi parte della pelle è un luogo di contatto possibile, un luogo di appoggio in cui cedere o ricevere peso o spinta, dal pavimento o dal partner, tutte le parti della superficie del corpo diventano quindi un luogo del visibile, una fonte di sguardo o di immagini. Questo è il senso di quello che Paxton definisce "spazio sferico", che ha caratteristiche cinetiche/tattili/cinestetiche.

È dunque molto radicale qui lo spostarsi da uno sguardo solo visivo, centrale e frontale, che rimuove (ma non può eliminare) il suo correlato cinestetico, ad uno sguardo "sferico", che va in tutte le direzioni, e che, per analogia con la sensibilità della pelle, può essere associato al tattile, ma in realtà è amodale o multimodale. Questo spostamento non significa infatti sostituire la vista con un altro senso, il tatto, oppure la frontalità con la "dorsalità" e lo sguardo centrale con quello periferico, si tratta invece di avvicinarsi alla paradossalità della percezione/sensibilità, altro argomento molto trattato in questo lavoro.⁷⁸⁷

Se la percezione è amodale, ascoltare è un altro modo di vedere, guardare è un altro modo di toccare e la pelle è il luogo della visibilità senza direzione e senza verso. E questo è un passaggio che riguarda sia la danza che la conoscenza. La frontalità e il conseguente spazio bidimensionale sono, infatti, anche quelli del palcoscenico dove dei professionisti danzano di fronte ad un pubblico passivo, che, in qualche modo (così almeno è stato quando questo modello si è formato), ha il

⁷⁸⁶ Paxton, S., "Chute", 1979. Durata: 9:36. Edit of the first Contact Improvisation demonstrations/installation in N.Y.C. at the John Weber Gallery in 1972. Performers from N.Y.C., University of Rochester, Oberlin College, and Bennington College. With narration by Steve Paxton describing some of the original concerns of the form. Script/Narration: Steve Paxton. Camera: Steve Christiansen. Editing: Steve Christiansen, Lisa Nelson, Steve Paxton. online: <https://www.artandeducation.net/classroom/video/265896/chute-contact-improvisation-at-john-weber-gallery-1972>.

⁷⁸⁷ Una riflessione su questi aspetti si trova in Bardet, M., "Mirar, escuchar, tocar y dejarse tocar. Desplazamientos epistemológicos en investigaciones en danza", in "Investiga+", Universidad Provincial de Córdoba, Argentina, año 1, número 1, 2018.

potere. La frontalità si dispone di fronte al potere, o il potere dispone di fronte a sé una frontalità. Se ci spostiamo da una fisica (come disciplina che studia oggettivamente il movimento e le forze) dell'osservazione distante e frontale ad una "fisica" (ma qui intesa etimologicamente come *physis*) dello sguardo cinestetico, da uno spazio bidimensionale ad uno volumetrico e tridimensionale, contaminiamo la vista con gli altri sensi, senza aggiungere nulla a quello che già c'è, ma non è visto: che il corpo è un organo percettivo globale che precede i sensi specifici e che la percezione/sensibilità è un *gesto*, è forse il primo gesto, né attivo né passivo, che ha le caratteristiche della transizionalità ed è dunque anche un gioco.

Andando forse al di là delle intenzioni di Paxton, direi quindi che, in questa frase, oltre all'importanza della gravità e delle forze elementari per la *Contact Improvisation*, vi è anche una riflessione epistemologica su come la cosiddetta "oggettività" della scienza (ma per Paxton quello di Newton è solo un "tentativo" di essere oggettivo) escluda una parte importantissima dell'esperienza umana, quella del sentire in generale, dell'essere un corpo, un "grave", come si diceva ai tempi di Galilei, cioè che la forza di gravità non è solo quella forza oggettiva e misurabile che si esprime in una formula, ma è ciò che noi sentiamo sempre, che è la condizione di ogni nostro movimento o stasi.

Il chiedersi cosa si prova ad essere la mela è certamente l'appello a tutti i tipi di saperi corporei, in particolare al sapere cinestetico, di cui ho sottolineato l'importanza a partire dal primo capitolo, tra cui, in particolare, la mimesis cinestetica, forse la più importante capacità della corporeità, per cui per chi si muove rimanendo in ascolto e consapevole, può certamente immaginare e anche sentire le "qualità" del movimento di un corpo che si abbandona alla forza di gravità, oppure alla forza centrifuga, o del rotolare, dell'azione e reazione, come in alcuni esempi dei due video di Paxton, in generale approccia il movimento non dal punto di vista di una conoscenza solo teorica, ma da quello dell'esperienza cinetica, cinestetica e tattile.

Allo stesso tempo, il "trascurare" di domandarsi che cosa si prova ad essere la mela, rappresenta, a mio parere, l'atteggiamento non solo di uno dei fondatori della fisica classica, ma della nostra civiltà, di negazione (in parte inconsapevole) dell'evidenza che siamo noi la mela, in quanto corpi, grazie ai quali costantemente *sentiamo* tutte le forze della natura, senza mai potercene separare, se non rimuovendo, come tenta in tutti i modi di fare la nostra cultura, questo sentire, che la logica dell'osservazione, lo sguardo meramente visivo, centrale e oggettivante non vede. E questo è un po' il destino di tutto ciò che è cinestetico, che, nella fisica e in tutte le scienze che la prendono

come modello, è stato messo in secondo piano e poi, spesso, rimosso: esso è così manifesto e fondante che non viene visto.

Come è facile immaginare, la questione di cosa si prova ad essere una mela ha subito richiamato alla mia mente il noto saggio di Thomas Nagel, intitolato "Che cosa si prova ad essere un pipistrello",⁷⁸⁸ al quale non credo che Paxton faccia riferimento, su cui si è molto dibattuto, e che pone, tra l'altro, proprio il famigerato "body-mind problem", che ho volutamente evitato, nei termini specifici di relazione corpo-mente, anche solo di sfiorare all'interno della tesi, anche se per anni l'ho studiato, pensando che fosse la via per comprendere l'esperienza della corporeità e da cui, finalmente e fortunatamente, mi sono spostata, poiché mi sembra che da quel luogo non si veda granché, se non che la domanda implica un paradosso.

In queste righe, fuori dai capitoli, ma comunque dentro alla tesi, in una zona liminare, richiamo brevemente il modo in cui Emilio Garroni propone la sua riflessione su questo tema, modo che mi è sempre sembrato il più sensato, e mi sembra tale ancora di più dopo aver compiuto questa ricerca.

Dalla domanda di Thomas Nagel: "Che cosa si prova ad essere un pipistrello?", nel modo saggio che caratterizza il suo approccio, Garroni trae spunto per sostenere che, se non è possibile per noi, come dice Nagel, sapere cosa si prova ad essere un pipistrello, dato che non ne abbiamo esperienza, è altrettanto arduo rispondere alla domanda: "Che cosa si prova ad essere un *homo sapiens*?"⁷⁸⁹.

Si tratta, secondo Garroni, sottolineando la feconda paradossalità della domanda "che cosa si prova ad essere *homo sapiens*?", di mettere a fuoco - e lo fa usando una metafora "teatrale" - la correlazione tra ciò che si trova nel "proscenio dell'esperienza" (il determinato, la figura, la particolarità, la mente) e la "scenografia di sfondo", qualcosa che non si può indentificare intellettualmente, che presenta caratteri di alterità, "forse non in tutti i sensi inconscio, che c'è e non c'è, che siamo noi e sono nello stesso tempo gli altri e le cose stesse" (l'indeterminato, lo sfondo, la totalità, il diverso, il corpo).⁷⁹⁰

Al contrario di molti che oggi mostrano un rinnovato interesse per il corpo in varie discipline, Emilio Garroni non nega, infatti, la dimensione ambigua e paradossale della corporeità,

⁷⁸⁸ Nagel, Th., "Cosa si prova ad essere un pipistrello?", Castelvechi, Roma, 2013.

⁷⁸⁹ E. Garroni, "Che cosa si prova ad essere un *homo sapiens*?", saggio introduttivo a A. Ferrari, "L'eclissi del corpo", Borla, Roma, 1992. Questo saggio sarà poi ampliato in "La mente, il corpo e le cose", uscito postumo in P. Carignani, F. Romano, "Prendere corpo. Il dialogo tra corpo e mente in psicoanalisi: teoria e clinica", Franco Angeli, Roma, 2006, pp. 27-36.

⁷⁹⁰ E. Garroni, "La mente, il corpo e le cose", cit., p. 31.

né la pone in termini di dualismo metafisico, come nella cosiddetta tradizione platonico-cristiana, e neanche riduce uno dei due termini all'altro.

Garroni infatti tematizza la questione del corpo e dei suoi rapporti con la mente nei termini di una "duplicità critica": duplicità all'interno dell'esperienza stessa e necessaria affinché vi sia una conoscenza: "una differenza interna al nostro modo di esperire, e quindi in qualche modo *un'apparenza necessaria di dualità*. Qualcosa, dunque, come una correlazione di aspetti esperiti e non automaticamente omologabili tra di essi che insistono tuttavia su un'unità condizionante e difficilmente comprensibile, è all'origine del nostro stesso provare, cioè di sentire senza sapere, di essere un *homo sapiens*".⁷⁹¹

La dualità mente corpo sembra essere la prima, dice Garroni, la più originaria di tutte le altre che verranno poi a seguire nello sviluppo ontogenetico, come quella tra identità personale e identità di specie, tra noi e le cose, tra il piacere e il dovere, e altre, che riguardano molti aspetti della nostra vita, fino a giungere al modo in cui le diamo senso, al senso stesso dell'esperienza.⁷⁹²

Tale questione viene affrontata da Garroni a partire proprio dall'analisi della percezione, che considera un aspetto altamente enigmatico dell'esperire umano, soprattutto se lo si pensa mettendo tra parentesi l'operare quotidiano in vista di scopi. È proprio in ragione del peculiare modo di percepire dell'essere umano che la corporeità si presenta una e duplice allo stesso tempo.⁷⁹³

La percezione umana, infatti, secondo Garroni, che anticipa le ricerche sull'amodalità, non è passiva, né solo visiva, ma coinvolge il corpo nella sua interezza ed è piuttosto un'operazione, un avere a che fare con i fenomeni, che implica movimento nell'ambiente e manipolazione delle cose.⁷⁹⁴ Essa, poi, è fortemente selettiva, "incompleta", non funziona come segnale univoco, e la

⁷⁹¹ E. Garroni, "La mente, il corpo e le cose", cit., p. 32.

⁷⁹² E. Garroni, "La mente, il corpo e le cose", cit., p. 34.

⁷⁹³ E. Garroni, "La mente, il corpo e le cose", cit., p. 35.

⁷⁹⁴ Pur non usando la terminologia di Stern, Garroni riconosce l'amodalità della percezione e dell'immagine interna che da essa sorge, così come riconosce che la percezione non è né attiva né passiva, avvicinandosi, in questo secondo aspetto, come ha mostrato Stefano Velotti, a quelle teorie dette "enattive" (*enactive*) della percezione, il cui maggiore rappresentante al momento è Alva Noë, il quale, non a caso, considera la danza e la coreografia come esemplari del modo in cui siamo organizzati e organizziamo l'esperienza. Per Noë la "coreografia" (intesa non come "partitura" della danza, ma come danza in quanto arte performativa) è infatti l'esempio più significativo di come le arti siano "strange tools": meta-pratiche che esibiscono la natura dell'organizzazione delle attività degli esseri umani. Essendo poi una meta-attività, come la filosofia, la coreografia, mostrandoci come siamo organizzati dall'*habitus* del danzare, ci mostra anche altre organizzazioni possibili. Per un confronto tra Garroni e Noë, vedi Velotti, S., "La "facoltà dell'immagine" di Emilio Garroni", www.filosofia.it 2013, p. 4, "Il senso dell'esperienza: Emilio Garroni e l'estetica come filosofia non speciale", *Syzetesis VII* (2020), p.283, online: <https://www.syzetesis.it/rivista.html>, e anche Velotti, "Tecnica", in G. Ferrario, "Estetica dell'arte contemporanea", Meltemi, Milano 2019, pp. 149-170.

sua ambiguità costitutiva la rende bisognosa di essere interpretata. È, questa, la dimensione costitutivamente creativa del modo di esperire dell'essere umano.⁷⁹⁵ La particolare "incompletezza" del nostro modo di percepire costituisce allo stesso tempo una difficoltà e una fondamentale apertura di senso: essa richiede una capacità organizzativa creativa per poter agire, e tale capacità è presente nella corporeità.

Non si tratta, infatti, come ormai dovrebbe apparire chiaro, di una mente concepita come qualcosa che viene aggiunto al corpo, come "un di più" o "un altro", ma è lo stesso corpo percipiente che è necessariamente già organizzante e interpretante, in ragione della selettività non univoca e ambigua della percezione umana.⁷⁹⁶

Dal punto di vista ontogenetico, Garroni nota che proprio in ragione dell'originarietà dell'esperienza duale, è difficile integrare i due aspetti, che non sono due cose, ma una stessa cosa che si sdoppia. Dalla gestione di questa integrazione dipende quindi anche la salute psichica della persona: la paradossale esperienza di familiarità ed estraneità del nostro corpo, il parallelo riconoscimento della "stranezza" delle cose che ci circondano sono forse la cosiddetta "normalità", che vacilla, incontrando le nevrosi e le psicosi, di fronte alla negazione del paradosso, al voler essere a tutti i costi identici a se stessi, alla risposta univoca alla domanda "che cosa si prova ad essere un *homo sapiens*?".

La nostra "buona salute psichica" è affidata, pertanto, "non alla forza unilaterale dell'identico o delle razionalizzazioni, ma alle astuzie del diverso, al senso uno-dupliche che permette anche l'uso della ragione, sempre di nuovo riconquistato come l'identico del diverso".⁷⁹⁷

Questa familiarità/estraneità con noi stessi e il nostro corpo ha a che fare, secondo Garroni, con la nota analisi freudiana del "perturbante": è come se l'essere umano ospitasse in sé un meccanismo che lo rende estraneo a se stesso e alle cose del mondo, come se non potesse stare a casa propria proprio nel luogo e nel momento in cui ci sta.⁷⁹⁸

Essere qualcosa e allo stesso tempo qualcosa d'altro è, infatti, uno dei modi in cui possiamo esprimere questa dimensione paradossale del nostro essere immersi nell'esperienza ed è strettamente collegato con quella dimensione transizionale, che è uno dei concetti che hanno permesso/permeato questa ricerca, in particolare, dice Garroni, con quelli che Winnicott chiama

L'opera di Alva Noë che tematizza la danza e la coreografia è "Strange tools. Art and human nature", Straus and Giroux, New York, 2015, cap. II.

⁷⁹⁵ E. Garroni, "La mente, il corpo e le cose", cit., p. 29.

⁷⁹⁶ E. Garroni, "La mente, il corpo e le cose", cit., p. 32.

⁷⁹⁷ E. Garroni, "La mente, il corpo e le cose", cit., p. 35.

⁷⁹⁸ E. Garroni, "Senso e paradosso. L'estetica, filosofia non speciale", Laterza, Roma-Bari, 1986, p. 273.

“oggetti transizionali”, oggetti che stanno a metà strada tra un’originaria identità indistinta del neonato con la propria madre e la percezione di oggetti differenziati da un io, a sua volta differenziato.⁷⁹⁹

La nostra identità di *homo sapiens* è dunque sempre legata ad un sentire la correlazione di figura e sfondo, di identico e diverso e di molti altri aspetti duali che sono concretamente esibiti nella dualità ontogeneticamente più originaria, quella della corporeità al contempo una e bina.

Quello che mi sembra che sia soprattutto da sottolineare, in questo contesto, è che la creatività, termine oggi tanto usato che, similmente (non a caso) a come accade con il gesto, è quasi imbarazzante parlarne, non è una delle caratteristiche del modo di essere umani, ma ne è una condizione, legata al modo di "percepire" (ma questo termine mi sembra ormai inadeguato), cioè a quel gesto originario di stare/muoversi/aprire/mimare uno spazio ed un tempo in cui le relazioni sono possibili.

La conquista più bella di questa ricerca è stata per me lo spostamento dall'evidenza sentita ("sentire senza sapere", come dice Garroni), che chi danza ben conosce, dello stretto collegamento tra il muoversi in modo consapevole e il sorgere di immagini interne, alla consapevolezza compresa (e qui c'è anche un sapere) della cooriginarietà tra muoversi, sentire e immaginare, che permette il sorgere del simbolo.

Se l'umanità, perdendo i suoi gesti, ha perso i suoi simboli, questo è avvenuto, in base alla prospettiva di questa ricerca, in parallelo al processo di separazione della vista dagli altri sensi, descritto nel terzo capitolo, che non ha ovviamente riguardato solo la danza; anzi, è stato quello il passaggio in cui essa ha perso la sua esemplarità, ma anche quello in cui l'umanità ha cominciato lentamente la tragica separazione dalla natura (compreso il nostro stesso essere corporei), che è divenuta oggetto di fronte a noi.

Allora il danzare, inteso in senso ampio ed esemplare della creatività originaria della nostra corporeità, che non è solo dei professionisti ma di ogni essere umano in quanto tale, è sicuramente uno strumento critico, non solo in quanto rivela i condizionamenti verbali e non verbali, ma perché si pone in quello spazio/tempo potenziale dove possono sorgere nuove immagini e nuovi gesti, a cui dare nuovi nomi, mai definitivi.

Saperi corporei, mimesis, amodalità, spazio, tempo, simbolo, gesto sono pertanto tutti strumenti critici di cui siamo già da sempre dotati. Bisogna solo *vederli* (lascio immaginare al lettore il tipo di sguardo a cui mi riferisco), e avere fiducia nella nostra corporeità, basta solo non

⁷⁹⁹ E. Garroni, "Senso e paradosso. L'estetica, filosofia non speciale", cit., p. 276.

ingabbiarla nell'oggettività e ascoltarla. Non è facile, per i condizionamenti di cui si è ampiamente detto, ma è possibile ricordare/riconfigurare, grazie a quella memoria corporea filogenetica e ontogenetica, con la pratica, meglio dire le pratiche, dell'attenzione al sentire di muoversi, anche solo alla "piccola danza" dello stare in piedi o del camminare.

Se, come ho detto nell'Introduzione, uno dei fili conduttori di questo lavoro è quello di cercare un nome o i nomi per quell'insieme di saperi che ci mostra quel qualcosa di unico che si sdoppia, quell'esperienza paradossale dell'essere ed avere un corpo, di vivere, muoversi, sentire, immaginare e allo stesso tempo guardare-attraverso questo essere sensibili nel mondo, alla fine di questa ricerca posso dire che quel nome è quello da cui sono partita, anche se adesso ha acquistato un senso più ampio: danzare.

Bibliografia

AA.VV., "Crescere è una danza", Alpes, Roma, 2016.

AA.VV., "Donna è ballo. La nascita della danza moderna nei testi delle donne che l'hanno inventata", Savelli editori, Milano, 1980.

AA.VV., "I nomi della dea. Il femminile nella divinità", Ubaldini, Roma, 1992.

AA.VV., "La parola alla danza", Ubulibri, Milano, 1991.

AA.VV., "Lasciar parlare il corpo", Edizioni Magi, 2012.

AA., VV., "Movimento autentico", Cosmopolis, Torino, 2003.

AA.VV., "Pensar la danza", IDCT, Bogotà, Colombia 2004.

AA. VV., "Prendere corpo", Franco Angeli, Milano, 2006.

AA.VV., "Sulla danza", Cronopio, Napoli, 2017.

Alberini, C. M., "Memoria: traccia fragile e dinamica", in Cena, L., Imbasciati, A. (2014), "Neuroscienze e teoria psicoanalitica", Springer, 2014.

Addis, M.C., "L'intelligenza della specie: la danza e il diritto all'incanto nella società della stanchezza", Festival di Danza Urbana Ballo Pubblico, Siena, 18-20 settembre 2014, online: https://www.academia.edu/16836972/L_intelligenza_della_specie_la_danza_e_il_diritto_all_incanto_nella_societ%C3%A0_della_stanchezza.

Adler, J., "Il corpo cosciente", Astrolabio, Roma, 2002.

Agamben, G., "Caro Virgilio.." lettera a V. Sieni, in Sieni, V., "Interrogazioni alle vertebre", Maschietto Editore, Firenze, 2008.

Agamben, G., "Homo sacer. Il potere sovrano e la nuda vita", Torino, 1995.

Agamben, G., "Karman. Breve trattato sull'azione, la colpa e il gesto", Bollati Boringhieri, Torino, 2017.

Agamben, G., "La "notte oscura" della danza" in Sieni, V., "Commedia del corpo e della luce. Interrogazioni alle vertebre", Maschietto Editore, Firenze, 2009.

Agamben, G., "Lettera a Virgilio Sieni, "in Sieni, V., "Interrogazioni alle vertebre", Maschietto Editore, Firenze, 2008.

Agamben, G., "Mezzi senza fine. Note sulla politica", Bollati Boringhieri, Milano, 1996.

Agamben, G. "Ninfe", Bollati Boringhieri, Torino, 2007.

Agamben, G., "Per una ontologia e una politica del gesto", in "Giardino di studi filosofici", (materiali del convegno che si è svolto all'Università di Cagliari il 29 e il 30 giugno 2017 sul tema del gesto), 2018.

Akre, V., Ludvigsen S.R., "Learning Medical Practice", Nordisk Pedagogik 17 (3), 1997.

Alarcon, M., "Interview with Maxine Sheets-Johnstone/Entrevista com Maxine Sheets-Johnstone", in "O Percevejo online", Volume 3, numero 2, Agosto-Dicembre 2011.

Ammanniti, M., "Ricordo di Daniel Stern", online: https://infanziaeadolescenza.it/r.php?v=1268&a=13993&l=20018&f=allegati/01268_2013_01/fulltext/01_In%20memoriam.pdf.

Anzellotti, E., "Fantasmata: l'astanza della danza?", in "Danza e Ricerca. Laboratorio di studi, scritture, visioni", anno VIII, numero 8, 2016.

Anzieu, D., "L'io pelle", Borla, Roma, 2005.

Arici M., "Chora-carne. Un confronto tra Merleau-Ponty e Derrida, in «Segni e comprensione», anno XXIII, Nuova Serie, n. 67, pp. 7-33.

Arici, M. "Empatia e corporeità. Il pensiero di Merleau-Ponty in musicoterapia", in «De musica», anno XIII, 2009.

Attolini, J., "Origine e linguaggio della danza", Città di Castello, Edaat Framar, 2005.

Au, S. "Balletto e danza moderna", Rizzoli, Milano, 2003.

Autiero, S., "Shiva Nataraja (Signora della danza)", Museo Nazionale D'arte orientale "Giuseppe Tucci", 2013.

Bachofen, J.J., "Il matriarcato", Einaudi, Milano, 1988.

Badiou, A., "La danse comme métaphore de la pensée", in Danse et pensée, Germ, Sammeron, 1993.

Balmes, T., "Babies" <https://vimeo.com/67691334>, consultato a febbraio 2019.

Banes, S., "Tersicore in scarpe da tennis", Ephemeria, Macerata, 1993.

Barbagiovanni, G. "Le identità del corpo: viaggio nell'antropologia della danza", Torino, Ananke, 2006

Barba, E., Savarese, N., "L'arte segreta dell'attore. Dizionario di antropologia teatrale", Argo, Lecce, 1996.

- Bardet, M., "Mirar, escuchar, tocar y dejarse tocar. Desplazamientos epistemológicos en investigaciones en danza", in "Investiga+", Universidad Provincial de Córdoba, Argentina, año 1, número 1, 2018.
- Bardet, M., "Penser et mouvoir: une rencontre entre danse et philosophie", Paris, L'Harmattan, 2011.
- Bartenieff, I., Lewis, D., *Body movement: coping with the environment*, Gordon and Breach Science Publishers, New York, 1980.
- Bateson, G., "Verso un'ecologia della mente", Adelphi, Milano 1987.
- Beaquel, J. "Esthétique de la danse: Le danseur, le réel et l'expression", Rennes, Pur, 2015.
- Belli, G., Guzzo Vaccarino, E. (a cura di), "La danza delle avanguardie: dipinti, scene e costumi, da Degas a Picasso, da Matisse a Keith Haring", Milano, Skira, 2005.
- Bellia, V. "Crescere è una danza", Alpes, Roma, 2016.
- Bellia, V., "Danzare le origini", Magi, Roma, 2000.
- Bellia, V., "Dove danzavano gli sciamani", Cuecm, Catania, 1995.
- Bellia, V., "Se la cura è una danza", Franco Angeli, Milano, 2007.
- Belting, H., "Antropologia delle immagini", Carocci, Roma, 2011.
- Bentivoglio, L., "La danza contemporanea", Longanesi, Milano, 1985.
- Benjamin, W., "Aura e choc. Saggi sulla teoria dei media", Einaudi, Torino, 2012.
- Benjamin, W., "Sulla funzione mimetica" in "Angelus Novus", Einaudi, Milano, 1962.
- Bentivoglio, L., "La danza contemporanea", Longanesi, Milano, 1985.
- Bernard, M., "Le corps", Editions du Seuil, 1995.
- Bernard, M., "Della corporeità come "anticorpo" o del sovvertimento estetico della categoria tradizionale di "corpo", tr. it. a cura di Di Rienzo, C. , in "Algama. Rivista di studi culturali e di estetica fondata da Mario Perniola", n.35, Aprile 2018. Online: <http://www.agalmarivista.org/articoli-uscite/michel-bernard-della-corporeita-come-anticorpo-o-del-sovvertimento-estetico-della-categoria-tradizionale-di-corpo/>.
- Bernard, M., "De la création choréographique", Pantin; Centre national de la danse, Parigi, 2000.
- Bertozzi (a cura di), "Aby Warburg e le metamorfosi degli antichi dei", Franco Cosimo Panini, Modena, 2002.

- Binswanger, L., Warburg, A., "La guarigione infinita. Storia clinica di Aby Warburg", Neri Pozza, edizione ebook, 2015.
- Blackeslee, S., M. Blakeslee, *The body has a mind of its own*, New York, Random House Trade Paperback Edition, 2008.
- Blasis, C., "Trattato dell'arte della danza" [1820], tr. it., a cura di PAPPACENA Flavia, Roma, Gremese, 2008.
- Boas, F., Bateson, G. "La funzione sociale della danza. Una lettura antropologica", Ghibli, 2015.
- Boggio, M., "Il corpo creativo, la parola e il gesto in Orazio Costa", Bulzoni Editore, 2001.
- Bonnet, J., "Histoire generale de la danse sacre et profane", Bologna, Forni stampa, 1972.
- Borgna, P., "Sociologia del corpo", Bari, Laterza, 2005.
- Bossie', A., Kintzler, C. "Approche philosophique du geste dansé: de l'improvisation à la performance", Lille, Presses Universitaire du Septentrion, 2006.
- Bruni, C., "Danse et pensée", Sammeron, Germs, 1993.
- Brusa Zappellini, G., "Lo stregone danzante. Mito e mimesis nell'arte delle origini" Arcipelago Edizioni, Milano, 1996.
- Bunker, J., Pakes; A., Rowell, B., "Thinking through dance: the philosophy of dance performance and practices", Southwold, Dance Books Ltd, 2013.
- Butler, J., Malabou, C., "Che tu sia il mio corpo", Mimesis, Milano-Udine, 2017.
- Buzzoni, P., Tosto, M.L., "Gesto musica danza", Torino, EDT, 1998.
- Calvo-Merino B. et al., "Action Observation and Acquired Motor Skills: An FMRI Study with Expert Dancers", *Cerebral Cortex*, n° 15, 2005, pp. 1243–1249.
- Calvo-Merino B. et al., "Configural and local processing of human body in visual and motor areas", *Neuroscience Meeting Planner*, 43, 2006, program number 438.5/H2, 2006.
- Calvo-Merino B. et al., "Seeing or doing? Influence of visual and motor familiarity in action observation", *Current Biology*, 16, 2006, pp. 1905–1910.
- Capra, F., "Il tao della fisica", Adelphi, Milano, 1989.
- Carandini, S., "L'astrazione danzata: le arti del primo Novecento e lo spettacolo di danza", Roma, La Nuova Italia scientifica, 1996.
- Carandini, S., Vaccarino, E., "La generazione danzante. L'arte del movimento in Europa nel primo Novecento", Roma, Di Giacomo, 1997.

Carbone, D., Staro, P., Introduzione alla scrittura del movimento. Cinetografia Laban, Bologna, Università degli studi di Bologna, Dipartimento di musica e spettacolo ANTAM, Materiali di lavoro n. 5a, 1987.

Carchia, G., "Aby Warburg: simbolo e tragedia" in "Aut Aut" 199-200 (1984).

Carignani, P., Romano, F., "Prendere corpo. Il dialogo tra corpo e mente in psicoanalisi: teoria e clinica", Franco Angeli, Roma, 2006.

Carizzoni, P. G. – Ghilardotti, A., "Isadora Duncan, Pina Bausch: danza dell'anima, liberazione del corpo", Skira, Milano 2006.

Carlson, C., "Dialogue avec Rothko", Paris, Musée National d'Art Moderne- Centre Georges Pompidou, 2012.

Casari, M, de Concini, G., (a cura di), "Danzare il Natya. Permanenze e trasformazioni del teatro-danza indiano", AlmaDL, Bologna, 2020.

Casartelli, G., Daniel N. Stern. Sviluppo e struttura dell'esperienza umana in una prospettiva intersoggettiva, Mimesis Edizioni, Udine-Milano 2015.

Casini, L. "La riscoperta del corpo. Schopenhauer, Feuerbach, Nietzsche", Edizioni Studium, Roma, 1990.

Casini Ropa, E., "Alle origini della danza moderna", Bologna, Il Mulino, 1990.

Casini Ropa, E., "Danza, cultura e società nel Rinascimento italiano", Macerata, Ephemeria, 2007.

Casini Ropa, E., "La danza e l'agit-prop: i teatri-non-teatraòì nella cultura tedesca del primo Novecento" Bologna, Il Mulino, 1988.

Castelli, P. Mingardi, M. Padovan, M. (a cura di), «Misura et arte del danzare». Guglielmo Ebreo da Pesaro e la danza nelle corti italiane del XV secolo, Comune di Pesaro, 1987.

Cavarero, A., "Corpo in figure. Filosofia e politica della corporeità", Milano, 1995.

Cavarero, A., "A più voci. Filosofia dell'espressione vocale", Feltrinelli, Milano, 2003.

Ceraolo, F. (a cura di), "Teorie dell'evento. Alain Badiou e il pensiero dello spettacolo", Mimesis/Filosofie del teatro, Milano-Udine, 2017.

Cervellati, E., "Gli studi sulla danza, dai websites alla bibliografia", in Vincenzo Bazzocchi, Paola Bignami (a cura di), Le arti dello spettacolo: dall'evento al catalogo, Corazzano, Titivillus, 2011.

Cervellati, E., "La danza in scena. Storia di un'arte dal Medioevo a oggi", Milano, Bruno Mondadori, 2009.

- Cieri Via, C. "Aby Warburg e la danza come "atto puro della metamorfosi", online: https://www.academia.edu/35696202/Aby_Warburg_e_la_danza_come_atto_puro_della_metamorfosi_danza_pdf.
- Cieri Via, C., "Introduzione a Aby Warburg", Laterza, Roma, 2011.
- Cieri Via, C., Montani, P. (a cura di), "Lo sguardo di Giano. Aby Warburg fra tempo e memoria", Nino Aragno editore, Torino, 2004.
- Colombo, E., "Il teatro del corpo: 1950-2000: viaggio attraverso la danza contemporanea", Catania, Akkuaria, 2006.
- Commenge, B., "La danza di Nietzsche", Parma, Guanda 1994.
- Condon, W.S., Sanders, L.W., "Synchrony demonstrated between movement of neonate and adult speech". *Child development*, 45:456-62, 1974.
- Chodorow, J., "Danzaterapia e psicologia del profondo", Edizioni Red!, Milano, 2004.
- Cools, G., *Imaginatives Bodies, Dialogues in Performance Practices*, Antennae Valiz, Amsterdam 2016, online: <http://www.ricercax.com/>.
- Coomaraswamy, A.K., "La danza de Siva", Ediciones Siruela, Madrid, 1996.
- Csikszentmihalyi, M., "Creativity: Flow and the Psychology of Discovery and Invention", New York, Harper Perennial, 1996.
- Damasio, A., "The Feeling of What Happens: Body and Emotion in the Making of Consciousness", New York, Harcourt Brace, 1999.
- Danielou, A., "Yoga. Mastering the Secrets of Matter and the Universe", Inner Tradition International, Rochester, Vermont, 1991.
- Darwin, Ch., "The expression of the emotions in man and animals", John Murray, London, 1872.
- Davies, E., "Beyond Dance: Laban's Legacy of Movement Analysis", Routledge, New York, 2006.
- Decroux, E. "Paroles sur le mime" Gallimard, Parigi, 1963.
- Deleuze, G., "Cosa può un corpo", Ombre Corte, Verona, 2013.
- Del Monte, D., "Antropologia della danza: una disciplina in espansione", in "Danza e ricerca. Laboratorio di studi, scritture, visioni", Anno 1, num.0, 2009.
- Demartis, L., *L'estetica simbolica di Susanne Katherina Langer*, Aesthetica Preprint, Centro Internazionale Studi di Estetica, Palermo 2004.

- De Mauro, T., "E' morto Emilio Garroni il filosofo che amava le arti", La Repubblica, 7 agosto 2005.
- Desmond, J.C., (a cura di), "Meaning in Motion: New Cultural Studies of Dance", Duke University Press, 1997.
- Di Bernardi, V., "Cosa può la danza. Saggio sul corpo", Bulzoni, Roma, 2012.
- Di Bernardi, V., "Ossatura. Mimmo Cuticchio e Virgilio Sieni: marionette e danza in Nudità", Bulzoni, Roma, 2019.
- Di Bernardi, V. "Virgilio Sieni", L'Epos, Palermo, 2011.
- Di Bernardi, V., Monda, L.G., (a cura di), "Immaginare la danza. Corpi e visioni nell'era digitale", Massimiliano Piretti editore, Roma, 2017.
- Di Fazio, C., "Il Corpo Libero. Note sulla fenomenologia del movimento in Maurice Merleau-Ponty", <http://www.gianfrancobertagni.it/>.
- Di Giacomo, G., "Dalla logica all'estetica. Un saggio intorno a Wittgenstein", Pratiche, Parma 1989.
- Di Giacomo, G., "L'immagine-tempo da Warburg a Benjamin e Adorno". Aisthesis. Pratiche, Linguaggi E Saperi dell'estetico, 3(2), 2012, online: <https://oajournals.fupress.net/index.php/aisthesis/article/view/552>.
- Dini, T., "Tra «bíos» e «zoé»: teorie femministe della biopolitica", in «Annali di Studi religiosi», 7 (2006), pp. 29-52.
- Di Rienzo, C., "Pensare il corpo in movimento come tensione etica all'oltre" <http://www.retidededalus.it/Archivi/2011/dicembre>.
- Di Rienzo, C., "Per una filosofia della danza", Mimesis, Milano, 2017.
- Di Tondo, O., Pappacena, F., Pontremoli, A. "Storia della danza in Occidente" Vol. I, Gremese, Roma, 2019.
- Dobbels, D., Bouquet, S., (a cura di), "Danse/Cinéma", Parigi, Coédition CND/Capricci, 2012.
- Dolto, F., "L'immagine inconscia del corpo", Milano, 2001.
- Dowing, P. et al., "A cortical area selective for visual processing of the human body", Science, vol. 293 (5539), 2001, pp. 2470-2473.
- Duncan, I., "La mia vita", Roma, Audino, 2003.
- Dupuy, D., "La saggezza del danzatore", Mimesis, Milano-Udine, 2014.

- Eisler, R., "Il calice e la spada. La nascita del predominio maschile", Pratiche Editrice, Parma 1996.
- Eisler, R., "Il piacere è sacro", Frassinelli, Milano, 1995.
- Elia, B., (a cura di) "Filosofia della danza", Genova, Il Melangolo, 2004.
- Eliade, M., "Tecniche dello yoga", Boringhieri, Torino, 1984.
- Elias, N., "La civiltà delle buone maniere", Il Mulino, Bologna, 2009.
- Emde, R.N., Remembering Daniel Stern (1934–2012): A Legacy for 21st Century Psychoanalytic Thinking and Practice, in «Psychoanalytic Inquiry», Volume XXXVII, n. 4, pp. 216-219, 2017, on line: <https://www.tandfonline.com/doi/full/10.1080/07351690.2017.1299481> (u.v. 23/8/2020).
- Esposito, R., Bazzicalupo, L., "Politiche della vita: sovranità, biopotere, diritti", Roma - Bari 2003.
- Fabbri, V., "Danse et philosophie, une pensée en construction", Paris, Harmattan, 2007.
- Fabbrizi, C., "L'attenzione di Kant per la corporeità: tra medicina e filosofia trascendentale, in *Consecutio rerum*, 12/2/2012.
- Fabius, J., "Seeing the body move. Choreographic investigations of kinaesthetics at the end of the twentieth century", in *Routledge Reader in Contemporary Choreography*, a cura di Butterworth J., Wildshut L., London, Routledge on the Theatre and Performance Studies, 2009.
- Fasoli, A., "Intervisata ad Emilio Garroni" in *Cultura & Libri. Trimestrale di studi umanistici e sociali e di orientamento bibliografico*, n. 138, gennaio-marzo, 2002, pp. 14-21.
- Fasoli, A., "Comprendere o narrare?" Intervista a Emilio Garroni di Dorian Fasoli, in *Close up. Rivista trimestrale*, n. 2, anno 6, ottobre 2002, pp. 47-50.
- Fechner, Mallarmé, Valery, Otto, "Filosofia della danza", Il Melangolo, Genova, 2004.
- Ferrari, A.B., "L'eclissi del corpo", Borla, Roma, 2004.
- Franco, S., Nodera, M., "Ricordanze. Memoria in movimento e coreografie della storia", UTET Università, Torino, 2010.
- Franko M., *Danza e politica*, in *I discorsi della danza*, Utet, Torino 2007.
- Frawley, D., "Tantra yoga", Edizioni Il punto d'incontro, Vicenza, 2004.
- Freud, S., voce "Psicoanalisi" nel "Dizionario di Sessuologia" Opere, 9, Bollati Boringhieri.
- Freud, S., "Consigli al medico nel trattamento psicoanalitico", Opere, 6, Bollati Boringhieri.
- Fronterotta, F., "Anima e corpo: immortalità, organicismo e psico-fisiologia nel Timeo platonico", in "Études platoniciennes", (en ligne), 2/2006, <http://etudesplatoniciennes.revues.org/1068>.

- Gabrielli, P., “Sulla facoltà mimetica. Benjamin, Wittgenstein e il balenare dell’aspetto”, in “Polemos. Materiali di filosofia e critica sociale”, 6-7/2014, gennaio, pp. 24- 54.
- Galimberti, U., “Cristianesimo. La religione del cielo vuoto”, Feltrinelli, Milano, 2012.
- Galimberti, U. “Il corpo”, Feltrinelli, Milano, 1983.
- Galimberti, U. “La danza del corpo”, "XÁOS. Giornale di confine", Anno II, N.1 Marzo-Giugno 2003, http://www.giornalediconfine.net/anno_2/n_1/4.htm.
- Galimberti, U., “Nuovo dizionario di psicologia, psichiatria, psicoanalisi, neuroscienze”, Feltrinelli, Milano, 2018.
- Gallagher, S., “How the body shapes your mind”, Clarendon Press, Oxford, 2005.
- Gallagher, S., Zahavi, D., “La mente fenomenologica”, Raffaello Corptina, Milano, 2009.
- Gallese, V., “Aby Warburg e il dialogo tra estetica, biologia e fisiologia”, in Ph, 2-2012.
- Gallese, V., “Embodied simulation: from neurons to phenomenal experience”, *Phenomenology and the Cognitive Sciences*, n° 4, 2005, pp. 23–48.
- Gamelli, I., “Una pedagogia a piedi nudi” in *Animazione sociale*, n.3-2007.
- Garaudy, R. “Danzare la vita”, Cittadella Editrice, Assisi, 1973.
- García, M. E., “Timbro e movimento espressivo”, in “Atti del XXXI convegno sull’educazione musicale”, 2006.
- Garcia, M.E., Plevin, M., Macagno, P., “Movimento creativo e danza”, Gremese, Roma, 2006.
- Gardner H., *Formae mentis. Saggio sulla pluralità dell’intelligenza*, Feltrinelli, Milano, 1987.
- Garrone, C., “Macro e microcosmo nei confini del corpo danzante”, in AA. VV., “Danzaterapia”, Edizioni Magi, Roma, 2004.
- Garroni, E., “Che cosa si prova ad essere un homo sapiens?”, Introduzione a A.B. Ferrari, "L’eclissi del corpo. Una ipotesi psicoanalitica", Borla, Roma, pp. 7-16, 1992.
- Garroni, E., “Creatività”, introduzione di Paolo Virno, Quodlibet, Macerata, 2010.
- Garroni, E., “Estetica. Uno sguardo-attraverso”, Garzanti, Milano, 1992.
- Garroni, E., “Immagine, linguaggio, figura. Osservazioni e ipotesi”, Laterza, Roma-Bari, 2005.
- Garroni, E., “La mente, il corpo e le cose”, in P. Carignani e F. Romano, a cura di, “Prendere corpo. Il dialogo tra corpo e mente in psicoanalisi: teoria e clinica”, Franco Angeli, Roma 2006, pp. 27-36.

- Garroni, E., "La narrazione originaria. La temporalità nella relazione analitica e nel racconto" (in coll. con A. Ferrari), in AA.VV., *Psicoanalisi e narrazione*, Il Lavoro Editoriale, Ancona, pp. 33-54, 1987.
- Garroni, E., "La richiesta di psicoanalisi come richiesta interdisciplinare?", in *Rivista di psicoanalisi*, XXIX, 1, pp. 2-13, 1983.
- Garroni, E., "L'arte e l'altro dall'arte", Laterza, Roma-Bari, 2003.
- Garroni, E., "Ricognizione della semiotica", Officina edizioni, Roma, 1977.
- Garroni, E., "Schema di progetto per uno studio della 'relazione analitica'" (in coll. con A. Ferrari), in *Rivista di psicoanalisi*, XXV, 2, pp. 282-322, 1979.
- Garroni, E., "Senso e paradosso. L'estetica, filosofia non speciale", Laterza, Roma-Bari, 1986.
- Garroni, E., "Spazialità", in *Enciclopedia*, vol. XIII, Einaudi, Torino, pp.244-272, 1981.
- Gasparotti, R., "L'amentale. Arte, filosofia e ultrafilosofia", Cronopio, Napoli, 2019.
- Germanà, G., "In ascolto, verso un atlante del bianco. Nuovi danzatori sulle scene dello spettacolo contemporaneo", in "Danza e ricerca. Laboratorio di studi, scritture, visioni", anno IV, numero 1, 2012.
- Gibson, J., "Un approccio ecologico alla percezione visiva", Bologna, il Mulino, 1999.
- Gil, J. "Movimento Total - O Corpo e a Dança", Relógio D'Água, 2001.
- Gimbutas, M., "Le dee viventi", Edizioni Medusa, Milano, 2005.
- Gimbutas, M., "Il linguaggio della dea", Venexia, Roma, 2008.
- Goettner-Abendroth, H., "Le società matriarcali", Venexia, Roma, 2013.
- Gombrich, E., "Meditations on a Hobby Horse"; trad. it. "A cavallo di un manico di scopa", Einaudi, Torino, 1972.
- Graves, R., "I Miti Greci", Longanesi, Milano, 2011.
- Graves, R., "La Dea bianca", delphi, Milano, 1992.
- Griffero, T., "Il corpo (proprio) rappresentato", in *Teorie & modelli*, 15(2-3), 241-257.
- Guatterini, M., "Discorsi sulla danza: Bausch, Childs, Ek, Gallotta, Martha Graham Dance Company: cinque incontri", Milano, Ubulibri, 1994.
- Guatterini, M., "L'ABC della danza: La storia, le tecniche, i capolavori, i grandi coreografi della scena moderna e contemporanea", Milano, mondadori, 2008.

- Guzzo, E. Vivere la danza, danzare la vita. Danze partecipate, danze esposte. *Danza E Ricerca. Laboratorio Di Studi, Scritture, Visioni*, 10(10), (2018), pp. 371-395.
- Hackney, P., *Making connections: Total Body Integration through Bartenieff Fundamentals*, Routledge, New York, 1998.
- Harari, Y. H., "Sapiens. Da animali a dèi. Breve storia dell'umanità", Bompiani, Milano, 2011.
- H'Doubler, M., "Danza, un'esperienza creativa", Gremese, Roma, 2017.
- Hodgson, J., Preston-Dunlop, V., "Rudolf Laban: An Introduction to his Work and Influence", Plymouth, Northcote House, 1990.
- Humphrey, D., "L'arte della coreografia. The art of making dance", tr. it. a cura di N. Giavetto, Gremese, 2001.
- Hutchinson Guest, A., *Labanotation. The System of Analyzing and Recording Movement. Fourth edition*, New York, Oxon. Routledge, 2005.
- Knust, A., "A Dictionary of Kinetography Laban", McDonalds & Evans, Estover, Plymouth, 1979.
- Jola, C. et al., "Motor Simulation without Motor Expertise: Enhanced Corticospinal Excitability in Visually Experienced Dance Spectators", *PloS ONE*, vol. 7, 3, 2012, pp. 333-343
- Jousse, M., "L'antropologia del gesto", Edizioni paoline, Roma, 1979.
- Jung, C.G., "L'archetipo della madre", Bollati Boringhieri, Milano, 1981.
- Jung, C.G., "Tipi psicologici", Bollati Boringhieri, Milano, 2011.
- Jung, C.G., "Gli archetipi dell'inconscio collettivo", Bollati Boringhieri, Milano, 1977.
- Kant, I., "Critica della facoltà di giudizio", Einaudi, Torino, 1999.
- Kepner, I. J., "Body process. Il lavoro con il corpo in psicoterapia", FrancoAngeli, Milano, 1997.
- Kestenberg, J. S., Sossin, M. K., "The Role of Movement Patterns in Development". *Dance Notation Bureau Press*, New York, 1977.
- Kleist, H. von, "Sul teatro di marionette", La vita felice, Milano, 2011.
- Koller, H. (1954), "La mimesis nell'antichità". In *Studi di estetica*, 7/8, 1993, pp. 13-26.
- Laban, R. "L'arte del movimento", Libri dell'icosaedro, Bologna, 1999.

- Lain Entralgo, P., "El cuerpo humano. Oriente y Grecia Antigua", Espasa Universidad, Madrid, 1987.
- Lakoff, G. Johnson, M., "Metaphors We Live By", London, The University of Chicago Press, 2003.
- Langer, S. K., *Filosofia in una nuova chiave*, trad. it. di G. Pettenati, Armando, Roma 1972.
- Langer, S.K., *Problemi dell'Arte*, a cura di Giovanni Matteucci, Aesthetica, Palermo, 2013.
- Langer, S.K., "Sentimento e forma", Feltrinelli, Milano, 1975.
- Le Poidevin, R., "The Experience and Perception of Time", *The Stanford Encyclopedia of Philosophy* (Summer 2019 Edition), Edward N. Zalta (ed.), <https://plato.stanford.edu/archives/sum2019/entries/time-experience/>.
- Le Breton, D., "Il sapore del mondo. Un'antropologia dei sensi", Raffaello Cortina Editore, Milano, 2007.
- Lepecki, A., "Body-archive", "Etcetera", n. 121, aprile 2010.
- Lepecki, A., "Il corpo come archivio", *Mimesis Journal*, 5, 1 | 2016, 30-52.
- Lepecki, A., "The body as archive. Will to re-enact and the afterlives of dance", in "Dance Research Journal", vol. 42, n. 2, inverno 2010, traduzione italiana a cura di A. Pontremoli.
- Leroi-Gourhan, A., "Il gesto e la parola", Milano, Einaudi, 1977.
- Licciardello, N., "Pietre che danzano", *Rivista di Studi Indo-Mediterranei III*, (2013), <http://kharabat.altervista.org/index.html>.
- Lowen, A., "Arrendersi al corpo", Astrolabio, Roma, 1994.
- Lowen, A., "Il tradimento del corpo", Edizioni mediterranee, Roma, 1997
- Lowen, A., "La spiritualità del corpo", Astrolabio, Roma, 1991.
- Lowen, A. "Paura di vivere", Astrolabio - Ubaldini Editore, 1991.
- Lurija, Aleksandr R., "Come lavora il cervello", trad. it. di P. Bislacchi, Bologna, Il Mulino, 1982.
- Mancia, M. "L'inconscio e la sua storia", <https://tertuliapsicoanalitica.files.wordpress.com/2013/06/linconscio-psiche.pdf>.
- Mancia M., "Psicoanalisi e Neuroscienze", Springer-Verlag. Implicit memory and early unrepressed unconscious: Their role in the therapeutic process (How the neurosciences can contribute to psychoanalysis). *International Journal of Psychoanalysis*, 87(1), 83-104, 2006.
- Mancia, M. "L'inconscio e la sua storia", <https://tertuliapsicoanalitica.files.wordpress.com/2013/06/linconscio-psiche.pdf>.

- Mancia M., "Coscienza Sogno Memoria", Borla, Roma, 1998.
- Mancia, M., "Dream actors in the theatre of memory: their role in the psychoanalytic process. *International Journal of Psychoanalysis*, 84(4), 945-952, 20083.
- Mancia, M., "Sentire le parole. Archivi sonori della memoria implicita e musicalità nel transfert". Bollati Boringhieri, Torino, 2004.
- Manning, E., "The minor gesture", Duke University Press, 2016.
- Manning, E., "Relationescapes. Movement, Art, Philosophy", Massachusetts Institute of Technology, 2009
- Mauss, M., "Tecniche del corpo", in "Teoria generale della magia", Einaudi, Torino, 1991.
- Mazzaglia, R., "Virgilio Sieni", Editoria e spettacolo, Spoleto, 2015.
- Marchino, L., Mizrahil, M., "Il corpo non mente", Frassinelli, 2004.
- Martin, J., "Introduction into the Dance", New York, Dance Horizons, 1939.
- Marzano, M. "La filosofia del corpo", Il Melangolo, Genova, 2010.
- Mauss, M., "Tecniche del corpo", in "Teoria generale della magia", Einaudi, Torino, 1991.
- Mazzaglia, R., "Virgilio Sieni. Archeologia di un pensiero coreografico", Editoria & Spettacolo, Spoleto, 2015.
- Mead, M., "L'inverno delle more", Arnoldo Mondadori, Milano, 1977.
- Mead, M., Bateson, G., "Bathing babies in three cultures" ¹ (1954)
<https://www.youtube.com/watch?v=c5NUoy0fMLQ>.
- Merleau-Ponty, M., "Elogio della filosofia", Edizioni SE, Milano, 2014.
- Merleau-Ponty, M., "Fenomenologia della percezione", Il Saggiatore, Milano, 1965;
 Merleau-Ponty, M., "Il visibile e l'invisibile", Bompiani, Milano, 2007.
- Merleau-Ponty, M., "La struttura del comportamento", Mimesis, Milano, 2009.
- Merleau-Ponty, M., "L'occhio e lo spirito", Edizioni Se, Milano, 1989.
- Merleau-Ponty, M., "Senso e non senso", Il Saggiatore, Milano, 2016.
- Michaelian, Kourken and John Sutton, "Memory", *The Stanford Encyclopedia of Philosophy* (Summer 2017 Edition).
- Milloss, A.M., "Coreosofia", Leo S. Olscki, Venezia, 2002.

- Mizohata, T., Guaraldi Perchiazzi, M., "Cent'anni di danza / A hundred years of dance. Kazuo Ohno icona del Butoh". Posters e flyers 1949-2007, trad. di J. Denton, Rimini, Guaraldi, 2007.
- Montani, P., "Bioestetica", Carocci, Roma, 2007.
- Montani, P., "Tre forme di creatività: tecnica, arte, politica", Cronopio, Napoli, 2017.
- Montani, P., "Tecnologie della sensibilità. Estetica e immaginazione interattiva". Raffaello Cortina Editore, Milano, 2014.
- Moore, C-L., Meaning in Motion: Introducing Laban Movement Analysis, MoveScape Center, Denver, 2014.
- Moro, N., Il cerchio labirintico dell'intelligibile. Sentimento e forma nella teoria del simbolo in Susanne K. Langer, in «ACME – Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università degli Studi di Milano», Volume LX, Fascicolo I, Gennaio-Aprile 2007, online: www.ledonline.it/acme/.
- Moutspoulos, E. "La musica nell'opera di Platone", Vita e Pensiero, Milano, 2002.
- Nagel, Th., "Cosa si prova ad essere un pipistrello?", Castelvecchi, Roma, 2013.
- Nancy, J.L., "Corpus", Cronopio, Napoli, 2014.
- Nancy, J.L., "Indizi sul corpo", Ananke, Torino, 2009.
- Nancy, J.L., Monnier, M., "Allitérations, Conversations sur la danse", Paris, Editions Galilée, 2005.
- Nanni, A., a cura di , "Anatomia della fiaba. Virgilio Sieni tra teatro e danza", Ubulibri, Milano, 2002.
- Neumann, E., "La grande madre. Fenomenologia delle configurazioni femminili dell'inconscio", Astrolabio Ubaldini, Roma, 1981.
- Newlove, J., Dalby, J., Laban per tutti. La teoria del movimento di Rudolf Laban. Un manuale, a cura di Francesca Falcone, Dino Audino Editore, Roma, 2018.
- Newman, E., "Storia delle origini della coscienza", Astrolabio Ubaldini, Roma, 1978.
- Nietzsche, F., "Così parlò Zarathustra. Un libro per tutti e per nessuno", tra. di Occhipinti, M.F., Mondadori, Milano, 1986.
- Nijinsky, V., "Il diario", Adelphi, Milano, 1979.
- Nocilli, C., "De arte saltandi et choreas ducendi/De la arte di ballare et danzare" (1441-1450) Di Domenico da Piacenza: composizione e ricezione", Le Verger – bouquet, XVI, settembre 2019.
- Noë, A., "Action in Perception", MIT Press, 2004.

- Noë, A., "Strange tools. Art and human nature", Hill & Wang Pub., 2015.
- Novack, C. J., "Sharing the Dance: Contact Improvisation and American Culture", Madison, University of Wisconsin Press, 1990.
- Oliverio, A., "Le età della vita: dal movimento al linguaggio"
<http://www.uisp.it/giochitradizionali2/.pdf>.
- Oliverio, A., "Motricità, linguaggio e apprendimento",
<http://www.edscuola.it/archivio/antologia/scuolacitta/oliverio.pdf>.
- Oschman, J., "Medicina energetica", Macro edizioni, Cesena, 2012.
- Pagnini, C., "Dalla pantomima classica al ballet d'action", Mantichora, dicembre 2017.
- Pallaro, P. "Il movimento autentico", Cosmopolis Edizioni, Torino, 2011.
- Palumbo, C., "La danza-educativa. Dimensioni formative e prospettive educative", EA ANICIA, Roma, 2016.
- Panksepp, J., Biven, L.; "Archeologia della mente", Milano, Cortina, 2014.
- Paxton, S., Drafting Interior Techniques, in "Contact Quarterly", n.1, 1993.
- Paxton, S., "Fall After Newton: Contact Improvisation 1972-83", Video, 1988.
<https://www.artandeducation.net/classroom/video/265905/fall-after-newton-contact-improvisation-1972-1983>
- Paxton, S., Q & A, in «Contact Quarterly», n. 1, 1981.
- Paxton, S., "...To Touch", "Contact Quarterly v.21 n.2 estate/autunno'96.
- Paxton, S., "The small dance", "Contact Quarterly", v.3, n2 inverno 1978.
- Percovich, L., "Colei che dà la vita. Colei che dà la forma", Venexia, Roma, 2009.
- Percovich, L. "All'Inizio erano le Madri. Le radici gilantiche dell'Europa Antica nel lavoro di Marija Gimbutas", Academia.edu.
- Pfefferkorn, J. "La $\chi\omicron\rho\epsilon\acute{\iota}\alpha$ come incantesimo. La creazione di consenso nelle Leggi di Platone", in Epekeina, vol.7, nn1-2 (2016).
- Pinotti, A., "Memorie del neutro. Morfologia dell'immagine in Aby Warburg", Milano, Mimesis, 2001.
- Pirrongelli, C., "Memoria implicita", Spinweb, Società Psicoanalitica Italiana, Aprile 2019, online:
https://www.spiweb.it/spipedia/memoria-implicita-cura-cristiana-pirrongelli__trashed/.

- Platone, "Cratilo", in "Opere complete 2", Laterza, Roma, 1991.
- Platone, "Le leggi", BUR, Milano, 2015.
- Platone, "Simposio", in "Opere complete 3", Laterza, Roma, 1991.
- Platone, "Timeo", a cura di Fronterotta, F., BUR, Milano, 2017.
- Plevin, M., "Particelle in movimento-cambiamenti di stato. Movimento autentico e fisica quantistica", in AA., VV., "Danzamovimentoterapia. Modelli e pratiche nell'esperienza italiana", Edizioni Magi, Roma, 2004.
- Pontremoli, A., "Danza e Rinascimento. Cultura coreica e "buone maniere" nella società di corte del XV secolo", Macerata, Ephemeria, 2011.
- Pontremoli, A., "La danza", Laterza, Roma, 2004.
- Pontremoli, A., "La danza 2.0. Paesaggi coreografici del nuovo millennio", Laterza, Roma 2018.
- Pontremoli, A. "Storia della danza in occidente", vol.III, Gremese, Roma, 2016.
- Pozzi, E. "Appunti per la lettura di Merleau-Ponty", Matrioska, marzo 2015.
- Procopio, P., "Il De arte saltandi et choreas ducendi di Domenico da Piacenza. Edizione e commento", Ravenna, Longo, 2014.
- Putino, A., "I corpi di mezzo. Biopolitica, differenza tra i sessi e governo della specie", Ombre Corte, Verona, 2011.
- Ragazzi, G. "Danza nella preistoria", in "In tema di medicina e cultura", anno XXIV , 15 marzo 1992.
- Randazzo, I., "Cassirer e Langer: a proposito di "Linguaggio e mito"", in «Studi di estetica», anno XLVIII, IV serie, n. 1/2020.
- Reale, G. "Corpo, anima e salute. Il concetto di uomo da Omero a Platone"; Raffaello Cortina Editore, Milano, 1999.
- Rella, F.; "Ai confini del corpo", Feltrinelli, Milano, 2000.
- Restelli, B., "Giocare con tatto. Per una educazione plurisensoriale con il metodo Bruno Munari", Franco Angeli, Milano, 2016.
- Rigotti, F., "Partorire con il corpo e con la mente. Creatività, filosofia, maternità", Bollati Boringhieri, Torino, 2010.

Rizzolati, G., Sinigaglia, C., "So quel che fai. Il cervello che agisce e i neuroni specchio", Milano, Raffaello Cortina editore, 2006.

Rossi, L., "Dizionario di Balletto, Edizioni della Danza, Vercelli 1977, American Ballet Theater, online ballet dictionary.

Sachs, C., "Storia della danza", Il Saggiatore, Milano, 1994.

Salerno, G., "Suoni del corpo, segni del cuore. La danza Butō tra Oriente e Occidente", Genova-Milano, Costa & Nolan, 1998.

Salzan, C., "Nudità e vita", in *Lo Sguardo - rivista di filosofia* - N. 15, 2014 (ii) - La "differenza italiana".

Sasportes, J., "La scoperta del corpo. Percorsi della danza nel Novecento", De Donato, Bari, Roma 1988.

Sasportes, J. "Pensare la danza", Il Mulino, Bologna, 1989.

Savo, R., "La contact improvisation dalla vita quotidiana come danza alla danza come progetto di vita quotidiana"
https://www.academia.edu/12096303/La_contact_improvisation_dalla_vita_quotidiana_come_danza_a_alla_danza_come_progetto_di_vita_quotidiana

Schechner, R., "Il nuovo terzo mondo dei performance studies", Bulzoni Editore, 2017.

Schilder, P., "Immagine di sé e schema corporeo"(1935), Franco Angeli, Milano, 1973.

Schott-Billmann, F., "Quando la danza guarisce. Approccio psicoanalitico e antropologico alla funzione terapeutica della danza", Franco Angeli, Milano, 2011.

Scarantino, A., de Sousa, R., in *The Stanford Encyclopedia of Philosophy*, Winter 2018 Edition, Edward N. Zalta (ed.), online: <https://plato.stanford.edu/archives/win2018/entries/emotion/>.

Settis, S., "Pathos ed Ethos. Morfologia e funzione", in «Moderna», V, 2, 2004, pp. 23-35.

Sheets-Johnstone, M., "From movement to dance", in "Phenomenology and the Cognitive Science", vol. 11, n. 1, 2012, pp. 39-57.

Sheets-Johnstone, M., "Emotion and Movement. A Beginning Empirical-Phenomenological Analysis of Their Relationship", in "Journal of Consciousness Studies", Gennaio, 1999.

Sheets-Johnstone, M., "Kinetic Tactile-Kinesthetic Bodies: Ontogenetical Foundations of Apprenticeship Learning" in *Human Studies* 23: 343–370, 2000, Kluwer Academic Publishers, Netherlands.

Sheets-Johnstone, M., "Kinesthetic memory", in "The Corporeal Turn: An Interdisciplinary Reader", Chapter II, Exeter, Imprint Academic.

- Sheets-Johnstone, M., "Movement as a Way of Knowing", in *Scholarpedia*, 8(6):30375.
- Sheets-Johnstone, M. "The Phenomenology of Dance", Temple University Press, Philadelphia, 2015.
- Sheets-Johnstone, M., "The primacy of movement", John Benjamins Publishing, Amsterdam/Philadelphia, 1999.
- Sheets-Johnstone, M., "Thinking in movement", [Journal of Aesthetics and Art Criticism](#) 39(4):399 · October 1982.
- Sheets-Johnstone, M., Stern, D.N., Paxton, S., Fagen, R., Gewertz Harris, J. "Dance, Movement, and Bodies: Forays into the Nonlinguistic", 2007, <https://www.youtube.com/watch?v=-pTxptDPQzI>.
- Shusterman, R., "Dance as Art, Theatre, and Practice: Somaesthetic Perspectives", *Midwest Studies in Philosophy*, XLIV (2019).
- Shusterman, R., Somaesthetics: A Disciplinary Proposal, "The Journal of Aesthetics and Art Criticism", vol. 57, 3, 1999, pp. 299-313, trad. it. in Id., *Estetica pragmatista*, a cura di G. Matteucci, Palermo, Aesthetica, 2010.
- Sieni, V., ""Diario improvviso di un gesto", in Idem, "Commedia del corpo e della luce. Interrogazioni alle vertebre", Maschietto Editore, Firenze, 2009.
- Sieni, V., "La natura delle cose", Maschietto Editore, Firenze, 2008.
- Sieni, V., "Manifesto 111. Manifesto politico poetico dei cittadini. L'arte del gesto/costruire la città", online: <http://www.virgiliosieni.it/manifesto-111-manifesto-politico-poetico-dei-cittadini/>.
- Sini, C., "La mente e il corpo", Cuem, Milano, 1998.
- Sinisi, S., "Storia della danza occidentale", Carocci, Roma, 2005.
- Spångberg, M., "Spangbergianism - The Book", Stoccolma 2011 (testo auto-prodotto in licenza Creative Commons).
- Stern, D.N., "Il momento presente. In psicoterapia e nella vita quotidiana", Raffaello Cortina Editore, Milano, 2004.
- Stern, D. N., "Il mondo interpersonale del bambino", Bollati Boringhieri, Torino, 1992.
- Stern, D. N., "Le forme vitali. L'esperienza dinamica in psicologia, nell'arte, in psicoterapia e nello sviluppo", Raffaello Cortina, Milano, 2011.
- Stival, C., "Śiva Naṭarāja e la danza della beatitudine", <https://italian-directory.it/india-siva-nataraja-danza-beatitudine>, novembre 2017.

- Svorova, D., *Estetica e antropologia in Susanne K. Langer. Una lettura di Mind: An Essay on Human Feeling*, Aesthetica Preprint, Centro Internazionale Studi Estetica, Palermo 2013.
- Tagore, R. "Poesie", Newton Compton, Roma, 1971.
- Taylor, D., "The archive and the repertoire. Performing cultural memory in the Americas", Durham and London, Duke University Press, 2003.
- Todd, M. E., "The Thinking Body: A Study of the Balancing Forces of Dynamic Man", Charles T. Branford Company, Boston, 1949.
- Tolja J., Puig T., "Essere corpo: Come ripensare lavoro, educazione, sport, architettura, design, moda, salute e spiritualità da una prospettiva corporea", Tea, 2017.
- Tolja J., Speciani F. "Pensare col corpo", TEA, 2015.
- Tomasello, M., *The cultural origins of Human Cognition*, Harvard University Press, Cambridge (Mass.)/London, 1999.
- Tomasello, M., *Origins of Human communication*, MIT Press, 2008.
- Tomassini, S., "Danzare isolati", in "Danza e Ricerca. Laboratorio di studi, scritture, visioni", anno VI, numero 5, 2014
- Topaz, M., *Elementary Labanotation: A Study Guide*, Dance Notation Bureau Press, New York, 2001.
- Tronick E. Z. "Emotional connections and dyadic consciousness in infant-mother and patient-therapist interactions", *Psychoanalytic Dialogues*, 11 (2): 187-194., 2001.
- Tucci, G., "Storia della filosofia indiana", Laterza, Roma, 1987.
- Umbelino, Luís A. *Sobre o Hábito de Dançar: notas para uma estética pré-humana do movimento*. In *Arte e Universidade*, ed. Coimbra: Colégio das Artes, 2016.
- Umbelino, Luís A; Vieira, Nuno S., "Memória do Corpo, Tentação do Espaço", ed. 1, 1 vol., Coimbra: CAPC, 2015.
- Urgesi, C. et al., "Representation of Body identity and the body actions in extrastriate body area and ventral premotor cortex", *Nature Neuroscience*, vol. 10, n° 1, 2007.
- Valcarengi, M., "L'aggressività femminile", Mondadori, Milano, 2003.
- Valery, P., "L'anima e la danza", Mimesis, Milano-Udine, 2014.
- Vegetti, M. "Il corpo tra servitù e signoria nel pensiero antico", audio integrale della conferenza tenuta il 26/10/2007 presso la Fondazione San Carlo, <https://www.fondazioneancarolo.it/conferenza/il-corpo-tra-servitu-e-signoria-nel-pensiero-antico/>.

- Velotti, S., "Dialettica del controllo", Castelvecchi, Roma, 2017.
- Velotti, S., "La filosofia e le arti. Sentire, pensare, immaginare", Laterza, Roma, 2012.
- Velotti, S., "La "facoltà dell'immagine" di Emilio Garroni", www.filosofia.it 2013.
- Velotti, S., "Il senso dell'esperienza: Emilio Garroni e l'estetica come filosofia non speciale", *Syzetesis VII* (2020), online: <https://www.syzetesis.it/rivista.html>.
- Velotti, S., "Tecnica", in G. Ferrario, "Estetica dell'arte contemporanea", Meltemi, Milano 2019.
- Vignemont (de), F., "Bodily Awareness", "The Stanford Encyclopedia of Philosophy", (Fall 2020 Edition), Edward N. Zalta (ed.), online: <https://plato.stanford.edu/archives/fall2020/entries/bodily-awareness/>.
- Vignoli, S., "La danza come educazione", Milano, Ghibli, 2015.
- Volli, U., "Il corpo della danza", Osiride, Rovereto, 2001.
- Volli, U., "Una scrittura del corpo", in AA. VV., "Pelle di donna", Stampa Alternativa, Roma, 1998, online: https://www.academia.edu/4179768/Una_scrittura_del_corpo.
- Vygotskij, L.S., "Pensiero e linguaggio", tr. it. Laterza, Bari, 2015.
- Warburg, A., *Il rituale del serpente*, Adelphi, Milano, 1998.
- Warburg, A., "Mnemosyne. L'Atlante delle immagini", a cura di M. Warnke, con la collaborazione di C. Brink, ed. it. a cura di M. Ghelardi, Nino Aragno Editore, Torino 2002.
- Watkin, C., "Quando penso, danzo", *Logoi.ph – Rivista di filosofia N. I*, 2011.
- Whiteley, P.M., "Deliberate Arts: Changing Hopi Culture through the Oraibi Split", Tucson, 1988.
- Winnicott, D.W.; "Dalla pediatria alla psicoanalisi", Martinelli, Firenze, 1975.
- Winnicott, D.W., "Gioco e realtà", Armando Editore, Roma, 2006.
- Wittgenstein, L., "Ricerche filosofiche", Torino, Einaudi, 1983.
- Zagatti, F., "Muoversi per dislocamento: il corpo e i saperi danzanti" in "Danza e Ricerca. Laboratorio di studi, scritture, visioni", anno VII, numero 7, 2015.
- Zagatti, F., "Le parole per dirsi: verso un lessico condiviso della danza di comunità", in "Danza e ricerca. Laboratorio di studi, scritture, visioni", anno X, numero 10, 2018.