

C'È UN TABÙ DELLA RIFLESSIONE NELLA DANZA?

Sulla natura filosofica dell'azione terapeutica

Alessandra ZAMBELLI

This article, translated from a lecture given at the *Collège International de Philosophie* in 2009, explores at first the feeling and then the sense of a dichotomic and *sacralised* defence in the Dance as opposed to the Reflection, that in this perspective becomes partial and demonized. The author follows the steps of the trials included in this attitude and shows how to open them to a more real and finally historical sense. Sociology, anthropology, aesthetics, history of the dance, theoretical philosophy and phenomenology, psychoanalysis, and real life are all called to match with psychotherapy, the work of the author. From the danced gesture to the reflexive movement, the body shows the invisible necessity of the spirit to change in order to feed its need of expression. Then the reflection reveals itself as the tool and the effective content of such movement intrinsic to the human being, that doesn't ask to be protected by it, but rather to knowingly stick to it, inexorably and *'playfully'*.

Intendo rispondere alla domanda posta nel titolo, cominciando a osservare i termini che la compongono, a partire da quello di “tabù”.

Gli etnologi hanno ricavato dalla parola polinesiana ‘tapu’¹, ‘kapu’², un termine che indica il fenomeno relativo alla proibizione di carattere sacro la cui trasgressione comporta una punizione sovranaturale.³ In seguito, tabù si applicherà genericamente a tutti i divieti di ordine magico, religioso o rituale, qualsiasi sia il popolo che formula questi divieti.

Il termine tabù diventa finalmente e rapidamente inscindibile dal concetto di sacro, come oggi ci è naturale sentirlo risuonare in noi, anche se di una sacralità arcaica, forse profonda.

¹ In tahitiano, in maori della Nuova Zelanda, in maori delle isole Cook, Samoan, Tongien, popolarizzata in Europa nel 1782, dalla traduzione di un libro di viaggio del Capitano James Cook.

² Hawaiano

³ Essendo i divieti di natura ‘profana’ designati dai termini *rahui*, *ra'ui*

Quest'ambivalenza sembra emettere dalle antiche radici della concezione stessa del sacro: tanto l'aggettivo latino *sacer* (*sacra*, *sacrum*) quanto il sostantivo greco ἅγιος, [-α, -ον],⁴ indicano sia qualcosa di santo sia qualcosa di maledetto, e fanno riferimento alla santità come alla maledizione, esprimono finalmente tanto il carattere contagioso quanto quello pericoloso: l'impuro del sacro come intrinseca necessità della sua separazione.⁵

Ma questa dialettica si fonda su un'ambiguità strutturale: dove si posiziona la frontiera tra sacro e profano, di cui si conoscono solo i tabù che la designano? In effetti la pratica religiosa oscilla tra venerazione e profanazione: il sacro invade il profano e il profano riduce la sfera del sacro.

Rudolph Otto sembra essere il primo a cogliere e valorizzare quest'ambiguità. Nel suo famoso testo *Il Sacro (Das Heilige)* del 1917, propone di considerarlo come un dato costitutivo della condizione umana, una sorta di categoria universale di ogni coscienza umana in quanto coscienza della finitezza e della morte.⁶ Differente dal sapere scientifico, questa coscienza è l'intuizione che apre al mistero che resiste in quest'altra conoscenza del mondo: il sentimento del mistero è il sentimento religioso

⁴ Troviamo in greco antico per sacro anche i termini ἄρρητος, -ον, con senso di inesprimibile, misterioso, non detto, sacro; εὐσεβής, -ές con significato di pio, religioso, rispettoso, sacro; ἔρω, -ωτος, ὁ, con significato di amore, passione; ma anche ἥρω, -ωος, ο nel senso di eroe e di semidio.

⁵ La scuola sociologica francese, con Marcel Mauss e Henri Hubert per primi, ha instaurato la coppia sacro/profano piuttosto che il termine sacro isolato (MAUSS, *Essais sur la nature et la fonction du sacrifice*, 1899; Henri HUBERT, *Esquisse d'une théorie générale de la magie*, 1902-03). Emile DURKHEIM nelle *Formes élémentaires de la vie religieuse* (1912), formula la teoria di questa concezione del sacro/profano come espressione di un pensiero binario applicantesi alla dimensione sociale, attraverso una dialettica di esclusione tanto quanto di complementarità, disseminata d'incursioni continue nei campi opposti. Si veda a proposito l'approfondita voce dell' *Enciclopedia Einaudi* "Sacro/profano" redatta da Alfonso DI NOLA (Einaudi, Torino, 1982, Vol. 12, pp. 312-366), dove ritroviamo il *témenos* = tempio, come significato di tagliato, spazio separato da...

⁶ Filosofo e teologo, Rudolph Otto si è formato al pensiero di Kant, ma è già nell'epoca postkantiana dove il sentimento, il vissuto, la vita, il corpo prendono un posto centrale nella riflessione filosofica. Segue Schleiermacher nella sua considerazione della religione legata al sentimento e al ruolo dell'intuizione capace di captare l'infinito nel finito. Otto spinge questa valorizzazione dell'intuizione sino a considerarla come una conoscenza dell'oggetto poiché essa implica una presa di possesso dell'oggetto e non solamente un presentimento.

fondamentale per Otto, che permette la concezione religiosa dell'universo, divenuta ormai complementare a quella scientifica.⁷

Ci descrive come il mondo greco-romano passa in quello giudeo-cristiano attraverso un accento più marcato sul passaggio dall'errore umano al peccato tramite la trasgressione di un tabù: in particolare il peccato originario è quello della conoscenza. E in questa figura del peccato ritroviamo l'abuso del sacro come possessione al contatto con una potenza esterna.

Mentre Rudolf Otto scrive, la psicanalisi entra nella sua seconda fase: l'istituzionalizzazione dopo due scismi. L'interno dell'uomo ha il suo nuovo demone: l'inconscio. L'interiorizzazione del sacro conosce una nuova fase. I tabù diventano leggi indirizzanti ai desideri inconsci universali. Ma il sentimento religioso del mistero non è completamente bandito dalla psicanalisi attraverso l'identificazione immediata all'eredità animista primitiva: gli eretici del dogma freudiano, Adler e Jung, resistono a questo nuovo tabù pulsionale. Nei loro sistemi psicologici il sentimento religioso mantiene un posto: quello del mistero.

Il tabù è dunque indissociabile dal bisogno di scindere questi due elementi opposti, ma apparentemente complementari, per conservare il sacro non contaminato dal suo elemento impuro, che deriva, sul piano antropologico, dalla convinzione del pericolo del sacro.

Questa convinzione è talmente forte che in certe culture non c'è più bisogno di punire poiché il trasgressore involontario, presa coscienza della sua responsabilità, che è già nel registro della colpa, cade malato e ne muore. Alla nostra epoca, la trasgressione del tabù è punita con l'ostracismo: l'esclusione. Ciò lo distingue dalle altre forme di divieto che implicano solamente sanzioni giuridiche, e fa dei tabù una situazione/condizione che investe tanto i soggetti sacri che i soggetti maledetti, i re e i paria.

⁷ Contrariamente a Wundt che considera i miti una creazione dell'immaginazione collettiva precedente la religione, Otto sostiene che la sorgente del mito è una disposizione intima: il sentimento del mistero, del divino come 'tutt'altro', senza analogia nell'umano, assolutamente differente da tutto ciò che è conosciuto o conoscibile. Un sentimento che rende possibile la credenza negli spiriti, nei demoni e negli dei. Otto analizza inoltre il passaggio dal rituale al sacrificio, animale per esempio, alla sua sostituzione attraverso la danza. Suggerisce che qui il sacro non è più solamente esteriore all'uomo, ma anche interno a esso.

Allora, a livello di un'analisi psicologica, il tabù si rivela una difesa irrazionale collettiva messa in opera razionalmente per permettere alla paura consustanziale al sentimento del mistero di rendersi visibile ed esprimersi. Non è forse senza ragione che il tabù designi tanto bene il divieto quanto la cosa vietata.

Il tabù istituzionalizza, inoltre, gli specialisti del sacro: dallo stregone e sciamano, alle sacerdotesse e sacerdoti dell'antichità, ai martiri che divennero santi, agli ecclesiastici medievali e ai guru, sino alle figure moderne e contemporanee del *duce* politico, del medico, dell'intellettuale, dell'artista e anche del terapeuta. Senza voler e poter essere esaustiva su questo soggetto del sacro e del tabù, lo utilizzo qui per evocare sfumature storiche e intuitive che mi sembrano fondamentali per la comprensione della posizione della riflessione in danza, in particolare in relazione alla conosciuta e specifica costituzione storica della laicità.⁸ Ma la laicità, valore chiave e organizzativo della modernità, si è dimostrata incapace di sostituire in modo autentico i valori religiosi che essa ha soverchiato. Così ripete spesso lo schema di base, credendo di averlo superato: il funzionamento attraverso i tabù, ovvero un posizionamento inconscio e istituzionale, al tempo stesso che il collocamento delle frontiere determinanti dei due settori opposti. Funzionamento dicotomico fondato sull'intolleranza, sull'incapacità di mettere in dialogo il riconoscimento dell'ignoto, verso il quale il comportamento religioso (e non il sentimento religioso) può rappresentare una forma di dominazione, per nulla fedele al suo preservare il mistero e il rispetto della riflessione (nelle sue figure contemporanee) come strumenti e conquiste dell'umanità. E così anche l'immagine della riflessione potrebbe talvolta essere trascinato da questa corrente di laicità moderna, ma anche postmoderna, senza accorgersene.

⁸ Come aggiunta conclusiva sul senso del termine tabù nel mio titolo questionante, mi permetto di ricordare che la lotta del profano contro il sacro è stata in Occidente condotta in particolare contro la Chiesa per sottrarle certi settori importanti della vita sociale come la cultura, la sessualità e la famiglia, per sfuggire ai suoi divieti. Si veda in merito la voce curata da Jacques LE GOFF, "Sacro/profano", in *Enciclopedia Einaudi*, pp.552-564. Le figure classiche di questa contestazione sono state i *libertini* e gli *atei*, che hanno permesso, associati ad altri protagonisti della storia europea, di profittare della *desacralizzazione* della natura per farne oggetto di conoscenza e fondare la scienza moderna, e al tempo stesso hanno saputo creare uno spazio profano della società, *il civile*, che condurrà alla separazione dei poteri politici.

E allora vediamo a quali giravolte ci sottopone la storicità dell'idea di Riflessione. In generale s'indica con questo termine l'atto o il processo attraverso il quale l'uomo comincia a prendere in considerazione le sue proprie operazioni.⁹ Nel concreto, il concetto è stato determinato in tre modalità: 1) come la conoscenza che l'intelletto ha di se stesso; 2) come coscienza; 3) come astrazione. La prima definizione [la conoscenza che l'intelletto ha di se stesso], la ritroviamo in Aristotele che ammette come evidente il fatto che l'intelletto *'può pensare se stesso'* e sa di poterlo fare.¹⁰ Ripresa dagli scolastici sotto il termine di *'seconda intenzione'*, diventa il segno dell'immaterialità dell'intelletto. Ma per gli scolastici la riflessione non è considerata fonte di conoscenza autonoma. Lo diventerà con Locke che inaugura il concetto di riflessione come *coscienza*.¹¹ A partire da questa base, si sono succedute altre definizioni di riflessione, più approfondite,¹² per arrivare a Kant che ne costruisce il

⁹ Nicola ABBAGNANO, *Dizionario di Filosofia*, UTET, Torino, 1971.

¹⁰ ARISTOTELE, *De Anima*, III, 429 b 9

¹¹ È infatti con questo filosofo inglese del XVII secolo che il concetto di riflessione come *coscienza* inaugura una nuova autonomia. Per Locke, dopo la sensazione, l'intelletto ha una seconda fonte da dove ricava le sue idee: la riflessione, attraverso la quale « la percezione delle operazioni che l'anima nostra compie dentro di sé sulle idee che ha ricevuto mediante i sensi: operazioni che, diventando l'oggetto della Riflessione dell'anima, producono nell'intelligenza un'altra specie d'idee che gli oggetti esterni non le avrebbero potuto fornire e tali sono le idee di ciò che si chiama *percepire, sentire, pensare, dubitare, credere, ragionare, conoscere, volere, ecc.* ». *An Essay Concerning Human Understanding*, 1690, II, 1, 4 (*Saggio sull'intelligenza umana*, tr. it. C. Pellizzi, Laterza, Milano, 1999, p.67)

¹² Come quella di Luc de Clapiers de Vauvenargues, che scrisse nel 1746 l'*Introduction à la connaissance de l'esprit humaine*, affermando che « La Réflexion est la puissance de se replier sur les idées, de les examiner, de les modifier ou de les combiner en différentes manières ; elle est le grand principe du raisonnement, du jugement, etc. » (I, 2, cfr. ABBAGNANO, op. cit.); o la famosa definizione di Leibniz, tratta dal suo testo redatto in francese, *Nouveaux Essais Sur l'Entendement Humain* del 1704, introducendo la concezione di Kant, e in completa contrapposizione a quella di Locke il cui decesso, durante la stesura del testo stesso ne causò il rinvio della pubblicazione al 1765, e nella cui determinante premessa si afferma che « La R. n'est que l'attention à ce qui est en nous, alors que les sens ne nous donnent guère ce que nous portons déjà en nous », (« la Riflessione non è altro che l'attenzione a ciò che è in noi, mentre i sensi non ci danno affatto ciò che noi portiamo già con noi » (trad. it., cfr. ABBAGNANO, *Dizionario di Filosofia*).

sistema nella sua *Critica della Ragion pura*.¹³ Passando dall'idealismo, dunque Hegel, e dallo psicologismo di Main de Birain, ci si rende conto che la riflessione permette alla mente di appercepire un'unità fondamentale nel gruppo di sensazioni o di fenomeni interni cangianti: unità che nominiamo Ego, recuperando l'eredità cartesiana. Husserl operò il passaggio determinante di quest'eredità.¹⁴ Per questo filosofo *la riflessione è la percezione immanente*, ovvero la percezione che costituisce un'unità istantanea con il percepito, e in questo coincide con la coscienza.¹⁵ In questo senso l'essenza si prova in un'intuizione vissuta che Husserl chiama *Wesenschau* o 'visione

¹³ Nelle due importanti edizioni del 1781 e del 1787, Kant definisce la Riflessione come quello stato dello spirito per il quale noi ci disponiamo a scoprire le condizioni soggettive che ci rendono possibile di arrivare ai concetti. Per Kant la Riflessione è coscienza della relazione tra le rappresentazioni date e le diverse fonti di conoscenza. Si veda in Kant, nella *Critica della ragion pura*, l'Analitica dei Principi. Anfibia dei concetti della riflessione. Kant differenzia una Riflessione Logica, che è il semplice paragone delle rappresentazioni tra loro per trovarvi le note comuni o divergenti; e la Riflessione Trascendentale, che focalizza gli oggetti stessi e contiene la ragione di possibilità della comparazione oggettiva delle rappresentazioni tra loro.

¹⁴ Questo fondamentale filosofo ebreo-tedesco, recuperando della definizione della riflessione in Hume il significato di riproduzione nel pensiero delle impressioni immediate (attraverso la quale le idee differiscono dalle sensazioni solamente per intensità o forza e vivacità), afferma, già nel 1913, che ogni *cogitatio* (o atto del cogito, l'intelletto) può divenire oggetto d'una percezione interna e successivamente oggetto d'una valutazione riflessiva, d'una approvazione o disapprovazione (*Ideen I*, § 68, 1922-1930).

¹⁵ Husserl ha distinto anche la Riflessione naturale dalla Riflessione fenomenologica o trascendentale, che si può raggiungere a partire dalla pratica dell'epochè: metodo trascendentale consistente nella sospensione di ogni giudizio sulla realtà del mondo per permettere l'applicazione del metodo della variazione eidetica. Husserl riconduce così l'essenza sul terreno favorito dell'empirismo, la percezione. Così facendo, conduce anche lo scetticismo dell'empirismo alla sua contraddizione. Attraverso la variazione eidetica, consistente nella capacità dell'immaginario – dell'intelletto – di far variare l'immagine del particolare percepito, vissuto, sperimentato, empirico, per trovargli il suo *eidōs*, la sua necessità, ci conduce alla scoperta d'una coscienza d'impossibilità di questa variazione immaginaria che rivela l'essenza. Come si produce questa variazione: l'oggetto percepito che può essere una cosa qualunque come il colore giallo piuttosto che il movimento d'un braccio o il suono di una nota, lo si fa variare arbitrariamente nella nostra immaginazione – *Phantasia* – sino a rendere conto che questo esercizio risponde a delle regole, a dei limiti posti alla nostra fantasia, che ci sono fissati dalle cose stesse di cui abbiamo prodotto un giudizio e che la *Phantasia* stessa individua grazie al procedimento della variazione. Questi limiti ci permettono di ritrovarci di fronte a un invariante, l'essenza, che determina anche l'esperienza della coscienza d'impossibilità, ovvero una variazione non legittima poiché l'oggetto in questione scompare.

d'essenza'. Come sottolinea Lyotard “cette démarche reprend apparemment le platonisme, et sa ‘naïveté’. Mais elle contient aussi le cartésianisme, parce qu’elle s’efforce de faire la connaissance des essences non pas la fin de toute connaissance, mais l’introduction nécessaire à la connaissance du monde matériel. En ce sens la vérité de l’eidétique est dans l’empirique ...».¹⁶

Bisogna, infine, considerare il terzo concetto di Riflessione, che la concepisce come astrazione e precisamente come *astrazione falsificatrice*, poiché è quello che è rimasto ancorato nel linguaggio comune. Quando pongo la domanda sulla Riflessione, anche a persone formate filosoficamente, senza essere degli specialisti, la loro risposta riposa su questo riferimento alla verbalizzazione astratta, come se fosse naturale e legittimo partire dall'equivalenza tra riflessione e intellettualizzazione, concettualizzazione. Questa idea di Riflessione come astrazione non è senza radici filosofiche: è l'idealismo romantico. Ma qui è piuttosto questione di ricordare come la conquista della conoscenza e della comprensione intima dell'uomo passa attraverso questo termine e la facoltà che indica. È dunque a partire da questo lavoro d'auto-riflessione che la filosofia ha saputo arrivare a riposizionare la separazione dell'unità vivente di corpo-spirito come fittizia, quindi strumentale e irreali, per porsi la questione dell'invisibile dell'essere e dell'essenza, o quella del parlare e del comprendere, del senso e del significato, semplicemente del *λόγος* greco, in modo differente nell'ultimo secolo e mezzo. Quando l'integrazione dell'esperienza, dell'*Erlebnis*, del momento vissuto, come terreno della vita tanto pratica che teoretica, si compie nella filosofia di fine XIX secolo e inizio XX secolo, il rapporto della soggettività e dell'oggettività, ovvero della loro costituzione, riprende il centro della scena, uscendo dalla sua *banalizzazione*.

Desidero mettere infine l'accento sull'interessante elaborazione di un terreno d'incontro tra i pensieri differenziati della *filosofia della vita* di Dilthey, la *fenomenologia* di Husserl e l'*ermeneutica* di Heidegger, che il filosofo Georg Misch,

¹⁶ « Quest'approccio riprende apparentemente il platonismo, e la sua ‘ingenuità’. Ma contiene anche il cartesianismo, perché si sforza di fare della conoscenza delle essenze non il fine della conoscenza, ma l'introduzione necessaria alla conoscenza del mondo materiale. In questo senso la verità dell'eidetica è nell'empirismo...» Jean-François LYOTARD, *La Phénoménologie*, PUF, Que sais-je ?, 1954-2007, p. 14 [Ndr. nostra trad. it.]

allievo e genero di Dilthey, aveva già tentato nel 1927-34, nei suoi corsi di logica all'Università di Göttingen. Le sue lezioni sono state pubblicate nel 1994, con il titolo *Der Aufbau der Logik auf dem Boden der Philosophie des Lebens*,¹⁷ e mai tradotti né in francese né in italiano.

Mi baso sul libro di Massimo Mezzananza, *Georg Misch, Dalla filosofia della vita alla logica ermeneutica*,¹⁸ per la comprensione del contenuto del pensiero del filosofo tedesco, e per il riferimento a certi passaggi tradotti in italiano, ma anche all'autore stesso, per la traduzione più esaustiva di certe pagine del testo, che mi ha gentilmente messo a disposizione per questa conferenza e articolo.

Misch sviluppa la concezione diltheyana di una *'riflessione immanente alla vita'*, come si manifesta nelle scienze dello spirito, nell'arte e in particolare in un tipo di opera, l'autobiografia, come luogo d'origine delle categorie della vita.¹⁹

A partire dal fondamentale concetto diltheyano di *Wirkungszusammenhang*, tradotto con *connessione effettuale*, che descrive la soggettività in quanto impegnata nel mondo,²⁰ e che Heidegger riprende per sottolineare la *connessione storica*, avendo sostituito il concetto di essere con quello di tempo,²¹ Misch riafferma la base della logica essere la vita: "l'enunciato viene derivato dalla vita, e appare come un modo della costituzione ontologica dell'essere".²²

¹⁷ G. MISCH, *Der Aufbau der Logik auf dem Boden der Philosophie des Lebens. Göttinger Vorlesungen über Logik und Einleitung in die Theorie des Wissens*, Freiburg i. Br.-München, Alber, 1994 (La costruzione della Logica sul terreno della Filosofia della vita. Lezioni di Göttingen su Logica e Introduzione alla Teoria del Sapere).

¹⁸ Massimo MEZZANANZA, *Georg Misch, Dalla filosofia della vita alla logica ermeneutica*, FrancoAngeli, Milano, 2001

¹⁹ Ibidem, p. 7

²⁰ « *Wirkungszusammenhang* non indica una soggettività avulsa dalle relazioni vitali, ma la connessione tra il Sé e il mondo, l'insieme di connessioni vitali, storiche e sociali, cui la soggettività appartiene », comunicazione privata di Massimo Mezzananza

²¹ Cfr. *Sein und Zeit*, § 77

²² Massimo MEZZANANZA, *Georg Misch, Dalla filosofia della vita alla logica ermeneutica*, p. 110

Misch vuole valorizzare che l'idea ontologica, l'essere, non appartiene alla vita, ma è già un elemento derivato dal dominio dell'enunciato: la sfera logica.²³ Si tratta quindi per Misch di “trovare una strada per penetrare effettivamente, partendo dalla vita, in quel movimento che nell'enunciato ha già subito un momento di arresto”.²⁴ A partire dal termine greco λόγος che significa l'unità di *parlare* e *intendere* (comprendere), e che in tedesco, così come in francese e italiano, bisogna rendere con queste due parole, Misch mette in evidenza come la traccia di questo pensiero filosofico greco non comporta un pensiero tacito, senza parole, ma che ogni pensiero è già un *pensiero discorsivo*. Il senso d'intendere e comprendere, è reso in tedesco da *Meinen*, che nella sua etimologia non è immediatamente orientato verso il senso logico, rinviando a un senso più profondo: «Esso incomincia per così dire dall'interno, cioè non dall'esternazione del pensiero attraverso il parlare (*Rede*), ma al contrario da ciò che ci viene alla mente e si esteriorizza nel parlare. E dato che risale all'interiorità dell'animo (*Gemüt*), (...) 'intendere' (*meinen*) deriva da 'amare', – un campo semantico diverso da λέγειν”.²⁵ Allora *meinen* svela il suo significato come 'essere disponibile a' (*gewillt sein*), 'avere l'intenzione di' (*willens sein*), e altre radici che vanno nel senso del rompere il pregiudizio greco dell'equivalenza tra pensiero e pensiero discorsivo, che esclude la componente evocativa.

Per Misch il *pensiero tacito* contiene già la 'dinamica riflessa'. Gli *Erlebnisse* sono già 'coscienti di se' (*Bewußtwerden*) nello stesso momento in cui sono in un'espressione.

²³ Recupera il *pensiero tacito* di Dilthey come comprensione elementare, la lega alla trilogia originaria di Heidegger composta dalla connessione tra *Befindlichkeit*, (trovarsi, essere-là), *Verstehen* (comprensione) e *Rede* (comprendere, far palesare nella parola, *logos*) in realtà per superarla. Cfr. Alfredo MARINI, “Lessico di 'Essere e Tempo'”, in HEIDEGGER, *Essere e Tempo*, Mondadori, Milano, 2006, p.1465

²⁴ G. MISCH, *Lebensphilosophie und Phänomenologie*, pp. 38-39, in M. MEZZANZANICA, *Georg Misch, Dalla filosofia della vita alla logica ermeneutica*, p.111. Ciò passerà dalla necessità di un allargamento tanto del 'logico' che di una teoria del sapere, che comincerà dall'affermazione della non identificazione del concetto e del giudizio, come Kant l'aveva *erroneamente* concepito (*Ibidem*, p. 148), per arrivare a una concezione del concetto come radicato nel vissuto.

²⁵ G. MISCH, *Der Aufbau der Logik auf dem Boden der Philosophie des Lebens*, op. cit., p. 102, traduzione di Massimo Mezzanica, comunicazione privata. Amare nel senso dell'*amor cortese* e dell'*eros* platonico, come lo stesso Misch sottolinea alle pp. 321-322 dei corsi di Logica.

«L'*espressione*, in quanto “forma originaria del divenire consapevoli”, è il punto di partenza della logica»²⁶. L'espressione indica quest'altra via per entrare nel movimento della vita, che include come comportamento vitale la comprensione del senso e la significatività del mondo già nella capacità umana di rendere oggettuale l'«aver-di-fronte-a-sé ciò che ci viene incontro».²⁷

L'espressione dà voce al mondo spirituale nel quale muove l'individuo, e diviene «palese che la sfera dell'espressione è universale, è illimitata, infinita come la vita spirituale stessa; poiché la vita spirituale giunge alla consapevolezza del proprio senso, alla *presa di coscienza*, sulla base del fatto che essa si *obbiettiva* nei diversi modi dell'espressione, in parole o in simboli o nella musica o in altre arti o nella religione, con il linguaggio delle forme che è loro proprio».²⁸

In questo contesto ermeneutico, il *gesto* è il luogo misterioso dell'origine dell'obbiettivazione della vita; esso manifesta il movimento della riflessione immanente alla vita e che co-determina la nascita dell'oggetto quanto del soggetto, prima della dimensione linguistica, in una dimensione corporea (per colui che si esprime) e intuitiva (per colui che comprende), poiché questa capacità implica una messa a distanza di ciò che è indicato, che a sua volta suppone che colui che indica sia nella capacità di assumere una posizione.²⁹

Ripristinare quindi la riflessione come *osservazione interiore, intuizione, visione di ascolto* dove l'immaginario si applica al suo corpo, per ritrovarvi l'alleanza originaria e dunque la potenza. Ciò detto, è altresì implicitamente affermato che il corpo, portatore di una *conoscenza non cosciente, non riflessiva*, si completa nella sua relazione con la sua mente che gli è intrinseca. Come uno spirito senza corpo non è un uomo, ma qualche cosa appartenente al sacro, al mistero del divino; un corpo senza spirito entra in un territorio egualmente pericoloso ma maledetto, defraudato, arcaico e bestiale.

²⁶ G. MISCH, *Lebensphilosophie und Phänomenologie*, p. 60, in M. MEZZANZANICA, Georg Misch, *Dalla filosofia della vita alla logica ermeneutica*, p.151

²⁷ G. MISCH, *ibidem* p. 72, in M. Mezzanzanica, *ibidem*, p. 150

²⁸ G. MISCH, *ibidem*, p.79, in M. Mezzanzanica, *ibidem*, p.151

²⁹ Cfr. Massimo MEZZANZANICA, *ibidem*, p. 157

1. Il posto della riflessione in danza

È arrivato il momento di passare all'analisi del posto della riflessione in danza.

Questo tema mi ha accarezzato la mente durante il mio lavoro su un progetto di Filosofia della Danza, mentre leggevo o ascoltavo le presentazioni dei coreografi che avevo evidentemente cominciato a seguire a teatro come in video con una nuova assiduità e anche una diversa angolatura. Così rimarcai subito un *décalage* importante tra il visibile presentato o danzato e i commenti orali o scritti dai coreografi stessi e dai critici di danza, quasi come spiegazioni del lavoro eseguito, rappresentato.

Confortata dalle parole di Alessandro Pontremoli, professore di Storia della Danza e del Mimo all'Università degli Studi di Torino,³⁰ che ho reperito nel suo libro *La Danza. Storia, teoria, estetica del Novecento*, dove sottolinea come oggi sia sempre più domandato ai coreografi di accompagnare la presentazione delle loro creazioni con 'giustificazioni intellettuali'; ho cominciato a desiderare di comprendere i meccanismi in gioco nella creatività coreografica e in riferimento al contesto in cui si esprime (nel senso di prodursi ed esporsi), in considerazione di questa prospettiva dialettica tra l'evento, la sua riflessione e la sua comunicazione.

Laurence Louppe³¹ è la studiosa che sembra meglio riassumere l'accoglienza e i pregiudizi che l'ambiente francese della danza riserva ai rapporti tra danza e pensiero, tra corpo danzante e riflessione, tra movimento e comprensione.

Il suo libro, *Poétique de la Danse contemporaine*,³² possiede la ricchezza di essere tanto l'espressione individuale d'una critica e storica della danza, che il risultato di un

³⁰ Presidente dell'Associazione Italiana per la Ricerca in Danza nel 2009 e autore di numerose opere sulla danza.

³¹ Laurence Louppe, scrittrice, critica e storica della danza, specialista in estetica della danza e delle arti visive e coreografiche, insegnò all'Università di Montréal, al P.A.R.T.S. (Performing Arts Research and Training Studios) di Bruxelles, che è una scuola di danza contemporanea fondata nel 1995 dalla famosa coreografa fiamminga Anne Teresa De Keersmaecker, e considerata da tempo uno dei centri di formazione di eccellenza internazionale, e ha inoltre partecipato al Cefedem-Sud d'Aubagne come insegnante della formazione superiore in cultura coreografica. Al momento della mia conferenza, aveva appena ricevuto l'Ordre des Arts et des Lettres, il 1 gennaio 2009. È deceduta nei primi mesi del 2012.

³² Collana "La pensée du Mouvement", Edition Contredanse, Bruxelles, 1997.

dialogo nato all'interno dell'incontro di una comunità di danza, realizzatasi attorno al *Cratère Théâtre d'Alès*,³³ negli anni 93'-96'.

È proprio a causa di questa caratteristica che scelsi di concentrarmi su questo testo per la conferenza al *Collège International de Philosophie*, da cui quest'articolo è tratto, poiché è sufficientemente rappresentativo ed egualmente famoso e conosciuto in Francia, particolarmente a Parigi.

Vi ritrovo una rapida deviazione verso una delle facce del tabù della riflessione che consiste nella sua confusione con la tematizzazione o l'intellettualizzazione: «La danza non deve tematizzarsi a partire dai saperi impiegati, ma integrarli a mano a mano che la dinamica creatrice appare, poi evolve, di tappa in tappa reattiva, con e nell'interprete, con lo spettatore. Tutti i testi (appassionanti) dei danzatori e coreografi che descrivono questi inizi del processo di creazione mostrano come un tema è proposto».³⁴

L'autrice ripete che la danza come creazione è una ricerca in sé, e che nella sua produzione coreografica deve restare vergine rispetto agli altri saperi per integrarli solamente nella fase della comunicazione verbale che accompagna, introduce o spiega lo spettacolo. Dunque non può accontentarsi di appoggiarsi o giustificarsi tramite le riflessioni già operate altrove, fosse anche solo quella del '*regardeur*'.

Mi sembra che in questa stessa cronologia, capovolta secondo la mia prospettiva, si pone propriamente il problema. Come può la danza d'arte contemporanea permettere al suo protagonista – il corpo – di liberarsi dei saperi acquisiti senza aver permesso alla coscienza di guadagnarne il livello razionale e culturale dove il corpo è stato cullato? Ovvero come la riflessione propria al corpo può iniziare senza partire dai suoi legami con gli altri saperi teorici e tecnici? L'autrice afferma anche che la danza non è solamente un sostrato immenso di 'lavoro' del corpo e sul corpo, «per far emergere l'immaginario del corpo»,³⁵ ma anche «un pensiero che non è parassitario di nessun

³³ Le Cratère/Scène National d'Alès, come oggi è il suo Label, è un centro e un progetto culturale e artistico che vuole coniugare i suoi tre valori seguendo questa metafora: la creazione artistica al centro, l'identità culturale nel cuore, l'accesso al pubblico in testa.

³⁴ « La danse ne doit pas se thématiser à partir de savoirs en place, mais intégrer ceux-ci au fur et à mesure que la dynamique créatrice apparaît, puis évolue, d'étapes en étapes réactives, avec et en l'interprète, avec le spectateur. Tous les textes (passionnants) de danseurs et chorégraphes décrivant ces départs de processus de création montrent comment un thème est proposé » LOUPPE, *Poétique de la Danse contemporaine*, p. 254.

³⁵ «Pour faire apparaître l'imaginaire du corps», *Ivi*, p. 13

altro sapere contemporaneo», che ha apportato una rottura epistemologica “ancora mal percepita: essa [la danza] vuole che il corpo e soprattutto il corpo in movimento sia allo stesso tempo il soggetto, l'oggetto e l'utensile del suo proprio sapere. A partire dal quale un'altra percezione, un'altra coscienza del mondo può risvegliarsi. E soprattutto una nuova maniera di sentire e creare”. La danza concerne l'ontologia, il senso dell'essere e dell'uomo che l'incarna, e la sua tecnica ne fa parte. La danza contemporanea è “corpo al lavoro in un pensiero, dove l'interprete si vuole produttore e si riconosce”.³⁶

Questo principio del riconoscimento della pratica o pragmatica come parte del processo della conoscenza, e per conseguenza la centralità del corpo nell'epistemologia, era divenuto il perno del movimento della *filosofia della vita*, tanto nella sua componente irrazionale, Schopenhauer-Nietzsche, ma anche Bergson, quanto in quella non irrazionale come nella teoria di W. Dilthey, per fondare lo statuto autonomo delle scienze dello spirito rispetto alle scienze della natura.

Questo dibattito è di molto anteriore agli inizi dell'innovazione dei Balletti Russi e della danza moderna, dei loro tentativi di opporsi alla sclerosi del Balletto Classico, come anche è precedente al pensiero di Paul Valéry.³⁷

Ciò che è forse nuovo si circoscrive all'inserzione nel mondo dell'arte di questa linea di pensiero strettamente legata al corpo: non solo le sensazioni del corpo, ma la visibilità del corpo e la sua liberazione. Dunque mi sembra corretto pretendere che la danza porti al centro della scena il corpo indipendentemente dagli scritti filosofici e psicanalitici efferati sul corpo, sul movimento, sul comportamento e la sua centralità nel rapporto col suo contesto; ma senza doverne fare per forza un dominio slegato dagli altri saperi, anche solo a livello implicito, tellurico, culturale.

Nella frase citata mi sembra sia contenuto tutto il programma filosofico del libro che prende come emblematica l'elaborazione maggioritaria in danza e in Francia del

³⁶ «Une pensée qui n'est parasitaire d'aucun autre savoir contemporaine »; - «encore mal perçue: elle veut que le corps et surtout le corps en mouvement soit à la fois le sujet, l'objet et l'outil de son propre savoir. A' partir de quoi une autre perception, une autre conscience du monde peut s'éveiller. Et surtout une nouvelle façon de sentir et de créer»; - «Corps au travail dans une pensée, où l'interprète se veut producteur et il se reconnaît»; *Ibidem*, p. 248

³⁷ Faccio riferimento al suo famoso testo *Philosophie de la danse*, Conférence à l'Université des Annales il 5 mars 1936, che fu come prima pubblicazione in *Conferencia*, 1er novembre 1936, un'edizione realizzata per i Classici delle scienze sociali da un mecenate, in seguito nella collana 'La Pléiade', Editions Gallimard, Paris, 1957.

rapporto danza e pensiero.³⁸ Non so esattamente cosa volesse sottointendere Laurence Louppe con l'aggettivo *parasitaire*, e faccio l'ipotesi che cercasse di sottolineare un'autonomia di elaborazione propria alla danza del XX secolo. L'autrice rivendicherebbe forse alla danza un'originalità di pensiero che sarebbe sfuggita alla filosofia, alla psicanalisi e a qualsiasi altra scienza dello spirito? Una riflessione che non può essere la stessa perché non verbale?

Perché c'è questa necessità di originalità assoluta e slegata? Quasi autarchica?

Vediamo questa stessa attitudine presentarsi di nuovo all'occasione dell'affermazione che la danza moderna diviene un'arte '*démunie*' (sguarnita, sprovvista di mezzi, indifesa) poiché sembra focalizzare la coscienza del soggetto nel mondo attraverso l'azione. L'autrice preferisce considerare ancora che la danza sia unica in questo '*appauvrissement*' (impoverimento),³⁹ in questo *processus d'enlever* (processo di scrematura) che in realtà ricorda da vicino, a livello paradigmatico, il senso dell'epochè in filosofia antica e contemporanea, e al livello tecnico di altre poetiche, di cui Italo Calvino ci ha lasciato, per esempio, una lezione magistrale nelle sue *Lezioni americane*, relative alla letteratura. La Louppe ha probabilmente ragione in rapporto ad altre tecniche di danza che quella contemporanea, quindi in relazione alla storia della danza, ma non mi sembra sostenibile in riferimento ad altre forme di pensiero come la fenomenologia o la psicanalisi (soprattutto non freudiana) o ad altre forme estetiche.

Sottolineare l'esclusività in quanto originalità, evita di affrontare l'affermazione della propria identità a partire dai legami con il resto del nostro mondo simbolico e paradigmatico. Legami d'altronde tessuti attraverso il supporto materiale che è il corpo-soggetto. Mi sembra una postura vicina alla negazione: marcare le frontiere identitarie in maniera forte, anche se irreali, come segno di una frontiera invalicabile, inviolabile: un tabù. *La confusione è dunque il rischio che il tabù della riflessione in danza vuole evitare: il rischio di una confusione identitaria?*

Quest'attitudine è in effetti il sintomo di un movimento di pensiero ben più tellurico in danza, che noi ritroviamo ben affermato da Laurence Louppe quando affronta la definizione di statuto dell'opera in danza e la sua costruzione: "Il movimento, assolutamente sconosciuto all'inizio di un percorso coreografico, senza tregua da

³⁸ Ritorrerò sulle posizioni minoritarie in seguito, riprendendo i testi del GERMS, diretto da Ciro Giordano Bruni.

³⁹ *Ivi*, p. 245

riscoprire, non è, in danza contemporanea, previsto per niente, se non per la sua propria apparizione, come questo pre-gesto di cui parla Hubert Godard dopo Cunningham. E che è da cogliere nell'interstizio molto furtivo del non-muoversi al muoversi, la rinomata transizione del 'Stillness' in 'stir' di cui Laban ha tratto il suo poema. Comporre in danza sarà sempre contare sulla rivelazione dell'istante, e su essa sola. È lei che darà accesso a questo grande già là, questo fondo già presente, ma velato, di cui parla Jackie Taffanel, nel suo lavoro di dottorato, *L'atelier du chorégraphe*, (...) citando Deleuze: “un linguaggio che parla prima delle parole, dei gesti che si elaborano prima del corpo organizzato”⁴⁰.

Cercando giustamente e finemente di superare l'opposizione tra *narrativo* e *non narrativo*, sviluppata nell'opposizione tra *motivo* o *sonorità interiore* all'opera coreografica, Laurence Louppe non volendo rinunciare al lato sacro della danza moderna e contemporanea, collega il lavoro creativo del coreografo a una capacità mitologica di leggere le '*résonances silencieuses*' (risonanze silenziose) e farle cantare nel movimento.

Ora silenzioso assume qui, a mio avviso, semplicemente il posto del 'non verbale', 'non concettualizzato', invisibile, poiché ha una distanza riflessiva non ancora sufficiente per permettersi di ricevere. È vicino all'invisibile di Merleau-Ponty, epigono dello stesso movimento di pensiero di Georg Misch.

Il lungo incamminamento segreto del coreografo, sarebbe in effetti un percorso proprio alla riflessione, che non ha la finalità di oggettivare l'intuizione, di ipostatizzarla sino a cristallizzarla in un falso apparente concettuale.⁴¹ L'autrice sembra quindi affermare la riflessione come il principale ruolo e la vera capacità del coreografo, ma deve assicurare un'autonomia assoluta rispetto alle altre forme spirituali e artistiche, in

⁴⁰ « Le mouvement, absolument inconnu au début d'un parcours chorégraphique, sans cesse à redécouvrir, n'est, en danse contemporaine, prévu par rien, sinon par son propre surgissement, ce pré-geste dont parle Hubert Godard après Cunningham. Et qui est à capter dans l'interstice très furtif du non-bouger au bouger, la fameuse transition du 'Stillness' en 'stir' dont Laban a tiré tout un poème. Composer en danse, ce sera toujours compter sur la révélation de l'instant, et sur elle seule. C'est elle qui donnera accès à ce grand déjà là, ce fond déjà présent, mais voilé, dont parle Jackie Taffanel (*L'atelier du chorégraphe*, thèse de doctorat Paris VIII, 1994), en citant Deleuze: 'un langage qui parle avant les mots, des gestes qui s'élaborent avant les corps organisés...' » *Ibidem*, p.246

⁴¹ *Ibidem*, p.250.

manca d'altro, sino ad autorizzarsi a negarne lo statuto di riflessione e da qui sottolineare l'alterità assoluta da qualsiasi forma di pensiero.

Allo stesso tempo l'autrice denuncia la povertà intellettuale nell'arte della composizione coreografica di oggi: “I giovani danzatori francesi, l'abbiamo visto, hanno tendenza a sfruttare un utensile formale senza preoccuparsi, e sovente senza informarsi, della filosofia che l'ispirava”.⁴² Reperisce una dissimulazione dietro questa condotta e può in fine affermare che il percorso di *decostruzione* che gli autori dell'*improvvisazione* e dell'*estetica del 'désenchaînement'* ('sconcatenamento', facendo occholino a *désenchantement* disincanto), quali Cunningham o Childs o Brown, “non può diventare operativo senza che un cammino così lungo e riflesso non sia stato percorso”. Sembra indicare che c'è una sorta di semplicismo dei giovani coreografi relativamente all'utensile riflessione. Quindi troviamo un'accusa di mancanza di riflessione lanciata contro la nuova generazione di coreografi (francesi, credo), ma allo stesso tempo un'affermazione di totale estraneità tra il momento creativo puro e la riflessione. Questa profonda e sincera ambiguità, condotta dal discorso dell'autrice, mi ha evocato la presenza di un tabù: bisogna aprirsi un varco per progredire, ma c'è il sospetto del rischio della perdita abissale d'identità. E' la paura misteriosa dalla quale il tabù ci preserva, ma al prezzo di una rigidità sterile e alquanto violenta.

Allora credo che bisogna ripercorrere una separazione storica e concettuale in danza, quella molto conosciuta tra *creazione* e *improvvisazione*, poiché rinvia immediatamente al senso stesso della danza oggi e dunque anche alle differenti danze di oggi.

Non essendo possibile qui affrontare questo vasto soggetto, circoscrivo il mio tema al semplice tentativo di porre un dubbio o una questione sul posto che ha la riflessione nella dimensione della *danza d'arte*, che possiamo identificare, credo facilmente per il nostro scopo, con la danza moderna e contemporanea, ma evidentemente nel senso non esaustivo per il livello storico, e piuttosto paradigmatico per il livello teorico - tenendo conto che certi autori come Laurence Louppe, escludono l'euristica netta separazione tra moderna e contemporanea in danza.

⁴² « Les jeunes danseurs français, on l'a vu, ont tendance à exploiter un outillage formel sans se soucier, et souvent sans s'informer, de la philosophie qui l'inspirait », L. LOUPPE, *Poétique de la danse contemporaine*, p. 238. Si riferisce in particolare alle imitazioni di condotte minimaliste..

Se il concetto di *tecniche d'improvvisazione* ha avuto un ruolo storico determinante nella iniziativa di autonomizzazione della danza moderna (e di conseguenza contemporanea) per uscire dalla sclerosi del movimento della danza classica, il movimento naturalmente libero alla Duncan si è progressivamente codificato sino a farne una tecnica. Ho avuto l'impressione che sotto il termine *improvvisazione* si nasconda una precisa filosofia della creazione, probabilmente una precisa concezione della danza, e per nulla improvvisata nel senso del pensiero.

Seguendo la descrizione e l'analisi che Philippe Guisgand⁴³ fa nel suo articolo “L'improvisation: corps démocratique/corps citoyen”, pubblicato nel libro d'Anne Boissière e Catherine Kintzler, *Approche philosophique du geste dansé. De l'improvisation à la performance*,⁴⁴ mi ritrovo di fronte a questa citazione di Emile Jacques-Dalcroze che l'autore pone come aforisma del suo algoritmo: “*Improvvisare, è esprimere sul campo i propri pensieri*”.⁴⁵ Suggestisce il passaggio dall'espressione alla composizione istantanea per la danza, per sottolineare il fatto centrale: “mettersi in stato di disponibilità e di ascolto”, quasi alla ricerca d'un luogo - o tempo, potremmo aggiungere - utopico. La similitudine con ‘il movimento di riflessione’ mi sembra tanto evidente che voluto. Guisgand, come altri autori,⁴⁶ valorizza il ruolo rivoluzionario dell'improvvisazione nella storia della creazione coreografica, aspetto storico che qui non vorrei percorrere ma solamente indicare con queste parole: “Bisogna attendere le

⁴³ Insegna danza all'Università di Lille 2 e l'analisi coreografica a Lille 3, è ricercatore al Centre d'Etude des Arts Contemporains.

⁴⁴ Presse Universitaire du Septentrion, 2006.

⁴⁵ «Improvviser, c'est exprimer sur-le-champ ses pensées », p. 63; "La rythmique, l'enseignement du piano et de l'improvisation", in *La Musique et nous*, Slatkine, Paris, 1981. Tra il [1892](#) e il [1910](#), Jaques-Dalcroze insegnò al Conservatorio di Ginevra. La pedagogia occuperà un posto sempre più ampio nelle sue occupazioni. Constatando le lacune dei suoi allievi nel dominio del ritmo, immaginò un modello d'insegnamento attraverso la musica e per la musica, tenendo in conto l'appercezione fisica della musica: la ritmica, fondata sulla musicalità del movimento. Indaga i rapporti tra musica e movimento, in particolare attraverso le interazioni «tempo – spazio – energia». La sua impostazione è al cuore dei numerosi approcci artistici (musica, danza, teatro,...), ma anche terapeutici (psicomotricità, handicap). Grazie a Mary Wigman, allieva di Jaques-Dalcroze e iniziatrice della “danza libera”, e a Marie Rambert, la danza contemporanea ha tessuto presto legami stretti con la ritmica. Contemporaneo di Rudolf Laban, Jaques-Dalcroze ha saputo influenzare persino i coreografi tedeschi degli '20 e '30.

⁴⁶ Dello stesso libro, per esempio, ma anche Laurence LOUPPE.

ricerche degli artisti della *Judson Church* degli anni sessanta perché l'improvvisazione sia considerata come diversa da un metodo infantile di espressione corporea. Steve Paxton è il principale artigiano della creazione del *Contact Improvisation*.⁴⁷ Ciò che Paxton sembra mettere in luce con questa tecnica non è solamente il cambiamento del rapporto col corpo dell'altro, ma soprattutto l'attenzione alle procedure messe in opera per ricercare e trovare nuove forme. Analizzando i differenti stati del corpo in Paxton e in Montalvo in *Les bals modernes*,⁴⁸ l'autore mostra in effetti, senza dichiararlo, la realtà del concetto di *pensée motrice* di Rudolf Laban: come le tecniche veicolino dei valori; come dietro una pratica, artistica o quotidiana, ci sia immediatamente implicata una concezione, dunque una riflessione esplicita e implicita, del contesto e degli elementi implicati.

L'improvvisazione, come sottolinea Véronique Fabbri, permette di disfarsi degli schemi corporei acquisiti mettendo in atto la riflessività che «non è il proprio della coscienza, ma innanzitutto il proprio del corpo toccante, toccato, toccantesi, ...».⁴⁹ L'improvvisazione è dunque una tecnica che cerca in danza di esplorare la soggettività nei suoi sensi originari, preverbali, acquisiti, anche psicanalitici (per il passaggio inevitabile su concetti quali desiderio o senso, eccetera.). Quando Anne Boissière può dimostrare che il gesto nel gioco, e a maggior ragione il gesto danzato, non è una banale attività mimetica, ma è già «la risposta indirizzata dal bambino all'espressione delle cose»,⁵⁰ afferma al tempo stesso che il movimento danzato non è circoscritto che alla sfera del sentire, in un mondo a-linguistico come lo pensava Erwin Strauss, ma piuttosto è già in un rapporto dialogico e attivo verso il mondo, seguendo l'apertura offerta da Walter Benjamin che si appoggia sugli scritti del neurologo Kurt Goldstein, che vi ricordo essere l'autore fondamentale anche per il primo Merleau-Ponty.

Credo che il proprio dell'improvvisazione rinvii anche al metodo delle 'associazioni libere' e all' 'attenzione fluttuante' relativa alla pratica terapeutica e al suo setting, ma in

⁴⁷ GUISGAND, op. cit., p.65

⁴⁸ *Danses à voir et à danser*, Montalvo 1989, Compagnie Montalvo-Hervieu. Corps démocratique pour Paxton, corps citoyen pour Montalvo: le arm-drop de Paxton p. 169. Cfr LOUPPE p. 225

⁴⁹ «N'est pas le propre de la conscience, mais d'abord le propre du corps touchant, touché, se touchant, ... », Véronique FABBRI, *Langage, sens et contact dans l'improvisation dansée*, in Anne BOISSIÈRE e Catherine KINTZLER, op. cit., p. 97

⁵⁰ « La réponse adressée par l'enfant à l'expression des choses », *Le mouvement expressif dansé*, Erwin STRAUSS, Walter BENJAMIN, in Anne BOISSIÈRE et Catherine KINTZLER, op. cit., pp. 121 e 124

una somiglianza metodologica, e non tramite una equivalenza annichilente, poiché la materia non è esattamente la stessa.

Mi appoggerò a questo paragone di ‘mestiere’, per sostenere la mia tesi che porta sull'intuizione che *la negligenza relativa al ruolo o posto della riflessione in danza non è solamente una questione d'ingenuità o superficialità nel mondo della danza, francese in particolare, ma anche un problema di aporia teorica originante una forma di tabù. O piuttosto il contrario: un tabù fondante la sua giustificazione teorica come elemento del tabù stesso.*

Nello stesso periodo in cui Laurence Louppe scriveva, quasi vent'anni fa ormai, troviamo pensatori più radicali nell'ambito della danza, quali il filosofo Alain Badiou, che fa riferimento ai colloqui e pubblicazioni del GERMS, di cui il redattore capo è Ciro Giordano Bruni. Vi rispolvero tre titoli decisivi e conosciuti quali *Danse et Pensée*, *L'Enseignement de la danse et après*, e *Utopie 3 La question de l'art au 3e millénaire*. Questi autori mettono in luce il fatto che la danza sia stata invasa dal pensiero nichilista che Bruni fa risalire in particolar modo al concetto di ‘opera aperta’ elaborata e sostenuta da Umberto Eco,⁵¹ come una ‘metafora epistemologica’, sino e rintracciarne l'evoluzione in una forma d'arte sintetizzata nel concetto di *arte totalizzante*. Questa frase di Ciro Bruni mi sembra rispondere positivamente alla mia domanda e anche indicarne un'uscita: “Questi coreografi [Schimidt et Pernette, ndr.] mostrano la crisi della danza che non potrà risolversi dal suo allontanamento dalla materia del pensiero”.⁵²

La mia idea si sintetizza nell'indicazione che la riflessione in danza è stata appannaggio di quei soli coreografi che hanno saputo comprendere la danza non come una ‘metafora del pensiero’, ma come un'espressione o manifestazione di una ‘conoscenza non ancora pensata’.

Questi coreografi hanno incorporato, implicitamente o coscientemente, l'evoluzione filosofica relativa alla dimensione del corpo come un *sapere tacito*, un pensiero non discorsivo, un pensiero propriamente non-pensato, una conoscenza acquisita nei primi mesi della vita del neonato prima della parola, del linguaggio, della verbalizzazione, della concettualizzazione, del logos, “*un conosciuto non pensato*” secondo l'espressione

⁵¹ BRUNI, *Utopie 3*, Germs, Sammeron, 2002, p.287

⁵² « Ces chorégraphes [Schimidt et Pernette, ndr.] montrent la crise de la danse qui ne pourra se résoudre par son éloignement de la matière de pensée » ; *Ibidem*, p. 286

di Christopher Bollas, psicanalista freudiano britannico contemporaneo che vi presenterò nel prossimo paragrafo, e che si collega in effetti, direttamente o indirettamente, all'idea tanto psicanalitica che filosofica datata del XIX e XX secolo, come ho appena descritto. Questa conoscenza non-cosciente, esprimendosi particolarmente ma non esclusivamente attraverso il corpo, manifesta tanto un'estetica che una teleologia, necessitanti uno sguardo su se stesse che potremmo chiamare riflessivo, senza per forza associarlo immediatamente a una forma di verbalizzazione.

I coreografi che hanno saputo entrare in contatto con la loro 'conoscenza non-pensata', il loro sapere incosciente (non esclusivamente psicologico) e prodotto prima di qualsiasi razionalizzazione, hanno saputo appoggiarsi su utensili tanto antichi, persino arcaici, rinnovati da questa nuova coscienza riflessiva.

Questa idea, per me immediata al punto che ho creduto vederne spuntare la testa dalle frasi scritte da Laurence Louppe, le è infine completamente estranea, allo stesso titolo che sembra rimanere estranea anche a Catherine Kintzler.

Entrambe possono affermare, con quasi dieci anni di scarto, che l'opera coreografica non dispone di alcun mediatore già dato: il suo inizio si produce sul vuoto, sul nulla, o su un cosiddetto '*così poco*'. Entrambe sembrano confondere l'azione del 'fare il vuoto' con il concetto di vuoto essenziale. Se il primo, '*faire le vide*', equivale a creare posto per eliminazione, fare astrazione dei riferimenti abitudinari; il secondo rinvia al vuoto in termini di assenza assoluta e non relativa a una conoscenza benché implicita. In effetti, le due autrici mirano segretamente e implicitamente a nient'altro che una riflessione sul corpo, uno sguardo rivolto al corpo, per posizionare così un quadro tecnico-teorico capace d'indurlo a un contatto originario trascendentale. Ma le due autrici mantengono un linguaggio ambiguo tra denuncia dell'eccesso e condivisione del punto di partenza, poiché nessuna descrive cosa ci sarebbe al posto del vuoto mitico.

Ciò mi permette di trovare il mito fondatore della danza di oggi: il suo tabù. Nel nome di una libertà radicale del corpo, non ci si è resi conto di cadere in antiche astrazioni filosofiche quali la separazione di corpo e spirito, per fare questa volta del corpo il *surcorps*, secondo l'espressione di Catherine Kintzler, ma anche nel senso di un oggetto sovra-soggetto o un *surcorps* senza spirito.

Il ‘*così poco*’, mito fondatore, serve infine per valorizzare qualche cosa della danza che rischierebbe di distruggerla: il suo rapporto con la riflessione come rapporto d'antagonismo.

Dal momento che la danza si concepisce per questi autori come ‘corpo in movimento’, con qualche dubbio persino sulla necessità dell'intenzionalità di questo stesso movimento, poiché la danza inventa tanto il movimento che il corpo nelle sue coreografie; essa deve quindi arrivare da nessuna parte, cioè soprattutto non dallo spirito, concepito in questo pensiero mitologico come già di ordine intellettuale. E se la danza può esistere oltre lo spirito, allora essa si fa senza riflessione, tramite un contatto mitico, ovvero sacro, con questo misterioso vuoto originario, grazie al suo coreografo creatore, nemmeno demiurgo - o meglio ‘*semiurge*’ con René Thom -, poiché non opera a partire da una materia data che si è creato lui stesso.⁵³ Ciò è, a mio avviso, il semplice algoritmo implicito nelle frasi grandiose che rintraccio sovente nel linguaggio degli esperti di danza. Mi sembra, invece, che *l'improvvisazione sia una delle maniere della riflessione in danza*. Michel Bernard, nel suo testo *Du ‘bon’ usage de l'improvisation en danse ou du mythe à l'expérience*, mi ha rassicurato su questa mia intuizione. Parlando di Trisha Brown e della sua corporeità che non cessa di nutrirsi attraverso il suo proprio movimento, Bernard la descrive come ‘*écoute autoaffective*’, come “questa riflessività sensorio-motrice con la sua alterità implicita, (...) quest'ascolto dell'alterità è ciò che definisce meglio la specificità e la sottigliezza pericolosa o avventurosa dell'improvvisazione in danza”.⁵⁴ L'autore desidera definire quest'alterità originaria, intrinseca alla sensibilità, come il vero immaginario radicale, al quale appartiene anche una “auto-spettacolarità immanente che ne risulta e l'anima”,⁵⁵ concezione, quest'ultima, che mi sembra invece troppo rapidamente cercata e trovata.

Il tabù della riflessione in danza permette di marcare il territorio tra la ‘sacralità’ della ricerca nelle fasi della creazione, che devono restare esoteriche, e la presentazione sacrale dello spettacolo che si rivolge ‘ai profani’ per farli partecipare ma salvaguardandoli alla giusta distanza.

⁵³ *Ivi*, p.27

⁵⁴ « cette réflexivité sensori-motrice avec son altérité implicite, (...) cette écoute de l'altérité est ce qui définit le mieux la spécificité et la subtilité périlleuse ou aventureuse de l'improvisation dansée »; M. BERNARD, *Du ‘bon’ usage de l'improvisation en danse ou du mythe à l'expérience*, nel testo antologico di Anne BOISSIÈRE e KINTZLER Ch. , op. cit., p. 136

⁵⁵ « Autospectacularité immanente qui en résulte et l'anime »; *Ibidem*, p. 140

Tutti i tabù indicano un'impossibilità di tolleranza, una mediazione gestita violentemente da un pensiero dicotomico o binario, incapace di gestire diversamente le angosce di morte che la situazione sollecita. Forse la posizione della danza nella Società e nell'Olimpo delle Arti è ancora troppo fragile per affrontare questa sfida nell'assumere la *riflessione*, nel senso che ho appena esposto, come parte integrante delle sue tecniche, come sua propria maniera di esistere?

Ciò detto, non desidero significare che il tabù è sostenuto dai danzatori o dai coreografi in modo elitistico. Al contrario. Se una manipolazione di questo tipo dovesse sussistere, credo si debba cercarla dal lato delle Istituzioni e dei loro responsabili, che restano i soli veri sacerdoti del rituale dello spettacolo, poiché in un ruolo ambiguo - nell'intermezzo - per definizione.

Questo tabù sembra esistere per altre cause, in particolare in relazione alla neofita autonomia della coreografia come arte e quindi come pensiero o riflessione non verbale. Ciò che ho tentato nella conferenza, e che suggerisco in quest'articolo, è di proporre il soggetto e di verificarne l'attualità e l'interesse. Sulle cause di questo fenomeno, si tratterebbe d'organizzare un'ulteriore ricerca.

La sola causa che mi piacerebbe già sollevare è quella, pragmatica e dunque più evidente, della formazione dei danzatori e dei coreografi: coloro che considerano la riflessione come loro utensile fondamentale, lo assumono grazie alla loro singola intuizione. Non mi sembra che vi sia una tradizione pedagogica relativa, ma c'è una pratica più o meno allargata.

Marcel Duchamp affermava nel 1960⁵⁶ che non è più l'epoca di poter restare 'bête comme un peintre', poiché l'artista è oggi completamente integrato nella società, ovvero liberato dalla sua dipendenza da un mecenate, allo stesso livello delle altre professioni liberali. Questa liberazione comporta delle responsabilità, di cui la prima e più importante è "l'education de l'intellect, bien que, professionnellement, l'intellect ne

⁵⁶ Allocuzione in inglese pronunciata da Marcel Duchamp durante un convegno organizzato a Hofstra il 13 maggio 1960, pubblicata da Flammarion, Paris, 1975-94, col titolo *Duchamp du Signe*, Scritti riuniti da Michel SANOUILLET, dall'opera *Marchand du Sel*, realizzata nel 1958 con la collaborazione di M. Duchamp, rimaneggiato a più riprese e ampliato. ["Bestia come un pittore", Ndr. nostra trad. it.].

soit pas la base de la formation du génie artistique”.⁵⁷ Duchamp considera propria all'artista la formazione universitaria poiché al di là delle conoscenze generali, “une autre partie, toute aussi importante, de la formation universitaire développe les facultés plus profondes de l'individu, l'auto-analyse et la connaissance de notre héritage spirituel”.⁵⁸ Ciò che colpisce di questo scritto, relativamente al nostro soggetto, è la frase finale del testo: “Je crois qu'aujourd'hui plus que jamais l'Artiste a cette mission parareligieuse à remplir: maintenir allumée la flamme d'une vision intérieure dont l'œuvre d'art semble être la traduction la plus fidèle pour le profane. Il va sans dire que pour accomplir cette mission le plus haut degré d'éducation est indispensable”.⁵⁹

Bisogna ricordarsi del ruolo di medium che Duchamp riserva all'artista e della struttura slegata del processo creativo che concepisce al punto da farne di questa rottura tra *intenzione artistica* e *realizzazione* il *coefficiente artistico* diretto: ovvero l'impossibilità per l'artista di conoscere il suo processo, e dunque l'impossibilità conseguente di esprimere tutto, che rinvia al ruolo di raffinamento relativo allo spettatore, che completa in tal modo l'opera d'arte.

2. Movimento come cambiamento

Mi piacerebbe introdurre ora il paradigma psicanalitico del movimento: quello che concepisce il *movimento come un cambiamento* tanto esteriore che interiore, e egualmente il suo corrispondente il *cambiamento come movimento*.

La sensazione che ho di fronte a una bella coreografia, come a certi bei paesaggi, è quella di un'immediata risonanza interna: un'intimità che si lascia condurre verso una condivisione d'ordine intuitivo, immaginario, ma non immediatamente corporeo. Un movimento ideativo prima ancora che emotivo o corporeo.

⁵⁷ «L'educazione dell'intelletto, benché, professionalmente, l'intelletto non sia la base della formazione del genio artistico » (ndr., nostra traduzione); *Ivi*, p. 237

⁵⁸ «un'altra parte, egualmente importante, della formazione universitaria sviluppa le facoltà più profonde dell'individuo, l'autoanalisi e la conoscenza della nostra eredità spirituale »; *Ibidem*, p. 238, (ndr., nostra traduzione).

⁵⁹ «Credo che oggi più che mai l'Artista abbia questa missione parareligiosa da adempiere: mantenere accesa la fiamma di una visione interiore di cui l'opera d'arte sembra essere la traduzione più fedele per il profano. È evidente che per compiere questa missione il più alto grado di educazione è indispensabile »; *Ibidem*, pp. 188-189, *Le processus créatif*, 1957, (ndr., nostra traduzione).

Se ascoltando la musica sento immediatamente il suo impatto sul corpo, come Nietzsche l'aveva ben descritto, ed è per me un corpo che domanda di danzare, di fronte alla danza, a mia sorpresa, la risonanza è ugualmente interna, ma dapprima secondo uno slancio psichico. Il corpo non pretende di muoversi, o almeno non immediatamente. È lo spirito che è catturato e che dopo, molto naturalmente, s'indirizza al corpo secondo un immaginario originario e fresco. E ho ben presente nei miei occhi i bambini di fronte a un quadro o a una scultura: i più sensibili al ritmo, iniziano a muoversi nell'atto del percepire, componendo una sorta di danza. E rinnovano così in me l'esperienza del contatto con quadri come quello di Paul Klee, *Tänze vor Angst*,⁶⁰ in cui il pittore si cimenta con la cattura ed espressione non solo del movimento, ma della disciplina del gesto estetico del movimento e dell'emozione riflessa. Quest'analisi mi ha condotto a tentare un'esperienza concettuale che si sintetizza oggi nell'idea di ricollegarmi al soggetto del seminario del professor Franz, *Metafisica del movimento*, (di cui la conferenza all'origine di quest'articolo faceva parte) attraverso un'idea di movimento che è specifica del mio mestiere: *il cambiamento*.

Per i greci la separazione Bello/Vero non era essenziale. Concezione che Hegel recupera quando sottolinea che l'interesse estetico e teorico si raggiungono su uno zoccolo comune: la loro dimensione libera rispetto alla dimensione pratica del desiderio, della volontà. In effetti, è una vecchia convinzione, oggi probabilmente per lo più abbandonata a causa della sua semplice complessità, quella di credere nelle capacità trasformative delle situazioni estetiche.

Convinzione che mi diverte testimoniarmi attraverso le contemporanee parole di un artigiano dell'estetica urbana come l'architetto Renzo Piano. Intervistato a gennaio del 2009, in occasione di una trasmissione che la televisione di Stato italiana, RAI 3, ha consacrato al suo amico Fabrizio De André,⁶¹ affermò “Fabrizio era un uomo all'antica; credeva ancora che il mondo può cambiare grazie alla Bellezza”. L'arte come pratica del Bello è dunque politica poiché può produrre un cambiamento sociale, almeno era

⁶⁰ 1938, *Danses sous l'empire de la peur*, Centre Pompidou, Paris, 2016 (“Danze sotto l'egida della paura”, ndr. nostra trad. it).

⁶¹ Cantautore e autore genovese tra i più conosciuti a livello internazionale e considerato uno degli ultimi poeti del XX secolo, nato nel 1940 e deceduto nel 1999.

l'antica convinzione che ho creduto scoprire nell'isolamento relativo della mia pratica professionale, appoggiandomi alla *poesia d'atto* come strumento mutativo.

In psicanalisi questa prospettiva si pone già all'inizio della disputa scismatica: la relazione o l'interpretazione come eziologia terapeutica?

Alfred Adler affermò immediatamente il valore della relazione nel meccanismo terapeutico, sottolineando che la terapia è un'arte, e immaginando l'inconscio come un sistema finzionale e teleologico, termini sui quali devo sorvolare.⁶²

Oggi ritrovo presso i freudiani britannici gli specialisti delle relazioni oggettuali, ovvero gli eredi di Donald Fairbairn e Melanie Klein, Winnicott e Bion, ma anche della scuola americana, quali Kernberg e Kohut, un autore, Christian Bollas, che già nel 1987, ha elaborato una teoria relativa alla nozione di *oggetto estetico* come *oggetto trasformativo* che ritraccia la relazione infantile alla madre attraverso lo schema percettivo e relazionale, per riattualizzarlo nel setting terapeutico. La sua strutturazione riassume e teorizza la semplice intuizione che me ne ero fatta e recuperandone gli aspetti adleriani attraverso un occhio e una libertà epistemologica contemporanea.

Ponendo immediatamente la distinzione tra l'esperienza di trasformazione e l'idea del piacevole, Bollas traccia un legame tra la prima estetica umana che informa lo sviluppo del bambino, e che consiste nel sistema di cure della madre (o del *caregiver*) e il suo impatto trasformativo.

Il bambino fa due esperienze allo stesso tempo: l'esperienza di essere trasformato e di farlo in conformità dell'estetica della madre di cui porterà le tracce tutta la vita. La percezione dei contenuti di questa esperienza è accompagnata dalla percezione delle forme della comunicazione materna: di più, quest'ultima è interiorizzata prima dei contenuti poiché è preverbale.

Allora il bambino arriva ai contenuti solamente dopo aver integrato l'estetica: la modalità relazionale che passa dai sensi, dal corpo, dai corpi in relazione.

Il bambino vive la madre come processo che trasforma tanto il suo ambiente interiore quanto quello esteriore, ma non sa che questa trasformazione è parzialmente iniziata dalla madre.

⁶² Ma posso rinviarvi al mio libro *Adler face a Freud: une différence à sauvegarder*, l'Harmattan, Paris, 2014. Vi rinvio egualmente ed in italiano, al n. 2 di questa stessa rivista INCIRCOLO, al mio articolo *La Sfida dell'Altro*, nella sezione Intersezioni.

L'esperienza dell'oggetto precede la conoscenza dell'oggetto,⁶³ è a causa di quest'antiorità che Bollas parla di 'conosciuto non pensato', che risuona come un'aporia nel sistema freudiano ortodosso, ma che corrisponde al paradigma dell'inconscio in Adler: un inconscio non dicotomico. Per Bollas l'esperienza estetica adulta non è qualcosa appreso nell'età adulta: è un ricordo esistenziale dell'esperienza in cui l'essere curato dall'estetica materna ha reso il pensiero apparentemente non rilevante per la sopravvivenza.⁶⁴

Sino alla scoperta della parola, il senso del bambino risiede principalmente nello psico-soma della madre. Con *la parola*, il bambino ha trovato un *nuovo oggetto trasformativo*, che facilita la transizione dall'intimità profondamente enigmatica alla cultura del villaggio umano. Quando l'oggetto trasformativo passa dalla madre alla lingua della madre, *la prima estetica umana* passa alla *seconda estetica umana*, dal Sé alla madre: la scoperta della parola per dire il Sé, o come potrebbero sostenere i lacaniani, la scoperta della parola del Sé.

Leggendo un magnifico e disorientante libro di Oliver Sachs, *Musicophilia: Tales of Music and the Brain*, che in italiano è semplicemente tradotto con il titolo *Musicofilia*, cita Rodolf Llinás, professore di neuroscienze alla New York University, che considera come motorie tutte le attività mentali, *la percezione, la memoria, l'immaginazione*, non meno del fare stesso.⁶⁵ Afferma che i processi neuronali alla base di ciò che chiamiamo creatività, non hanno niente a che vedere con la razionalità: la creatività non è figlia del ragionamento. I 'motor tapes' o 'registrazioni motorie', che sono il correlato neuronale delle 'actions patterns' o 'moduli d'attività', possono attivarsi al di là della stimolazione corticale. È interessante considerare che anche lui fa l'ipotesi di una priorità motoria anche nelle 'actions patterns' legate alle facoltà della razionalità come la memoria e l'immaginazione.

L'estetica materna, come prima estetica, è motoria tanto quanto è matrice delle facoltà psichiche proprie della seconda estetica: quella verbale.

⁶³ BOLLAS Ch., *The Shadow of the Object*, Columbia University Press, 1987; tr. it. (D. Molino), *L'ombra dell'oggetto. Psicanalisi del conosciuto non pensato*, Borla Ed, Roma, 1989, p. 48

⁶⁴ *Ibidem*, pp. 43-44

⁶⁵ Oliver SACKS, *Musicophilia: Tales of Music and the Brain*, NYC, 2007; tr. it. *Musicofilia*, Cortina Ed., Milano, 2008, p. 58

La costanza della presenza di movimento nei momenti estetici sembra dunque rinviare all'idea della *trasformazione* come *necessità intrinseca* alla struttura umana. Un 'a priori materiale' nel senso husserliano che Merleau-Ponty aveva descritto.

Questo movimento trasformativo necessario, nucleo profondo dell'estetica infantile, incluso nell'estetica adulta, è probabilmente *il sacro che il tabù della riflessione in danza vuole proteggere*, come spesso succede nell'arte in generale, separandolo dal profano della razionalizzazione, che apparterebbe alla seconda estetica.

Questo mio tentativo è consistito nel proporvi di *rivisitare il fatto della riflessione, per uscire da questa falsa necessità di proteggersene*.

Riflettere non è solamente razionalizzare, ma portare lo 'sguardo' cosciente e inconscio sul presente, per farvi emergere il passato, come il futuro. Fare in modo che il contesto permetta veramente l'abbandono della razionalità per un contatto forte con quest'estetica arcaica e trasformativa, poiché corporea e dunque sensuale sessuale, rivolta all'altro, ma in modo permanentemente mutativo e trasgressivo, e quindi non esclusivo appannaggio dell'infanzia, benché forse mai così centrale e totalizzante.

Senza la capacità di prepararsi all'evento estetico, dunque senza riflessione, la creazione come nascita di un senso fresco e globale resterà ingenua, o inibita, o difesa, o fuori luogo, o talvolta drammatica.

La strategia di mettere in contatto la conoscenza spirituale e la conoscenza *charnelle* è l'obiettivo della riflessione nel paradigma psicanalitico. Questa metodologia cerca di separare i momenti nei quali si sviluppa una riflessione strettamente epistemologica, dove il concettuale prende tutto lo spazio possibile, e che è la riflessione metapsicologica e teorica, e i momenti in cui si '*entra in scena*', dove il relazionale corporeo terapeutico fa completamente e totalmente il suo gioco.

Tra questi due estremi, il setting terapeutico è stato studiato e concretizzato e costantemente rimesso in causa per restare il garante della capacità di mettere in contatto il relazionale vivente e i suoi reciproci simbolici, per far emergere un senso nascosto nel banale (filosofico) e nell'inconscio, ma determinando questo stesso *charnel* che scatena il setting stesso, poiché mai ancora pensato. Malgrado ciò in psicanalisi dimorano forme di tabù: l'analogia che offro qui tra i due dominî è dunque paradigmatica, metodologica e tecnica, per restare vitale.