

Ermini, Gasparotti, Nancy, Sala Grau, Zanardi, *Sulla danza*, a cura di Maurizio Zanardi, Cronopio, Napoli 2017.

In effetti, è vero, c'è ancora molto da pensare sulla danza, al di là delle tante storie, dei tanti studi critici e dei tantissimi studi tecnici. A parte alcuni (noti) testi, tra i quali quelli di Mallarmé e di Valéry, cui bisognerebbe aggiungere quelli di Alain o di Susanne Langer e infine, negli anni più a noi vicini, quelli, importanti, di Badiou, una riflessione filosofica sulla danza è forse solo ai suoi esordi. Questa raccolta di saggi appena pubblicata da Cronopio, con l'attenta cura di Maurizio Zanardi, ha la giusta ambizione di provare a colmare questo vuoto.

Il volume raccoglie cinque saggi. Mi soffermerò, quasi esclusivamente, sui due più ampi, quello di Gasparotti e quello dello stesso Zanardi, che, nelle loro consonanze e divergenze, contribuiscono a mio avviso a delineare il campo di tensione concettuale di una possibile filosofia della danza.

Romano Gasparotti è un filosofo che è stato danzatore. Il suo articolato saggio – *Saggezza del danzare* – manifesta appieno la sua competenza coreutica oltre a contenere una riflessione sulla danza molto ponderata e sedimentata.

La sua tesi principale, che si appoggia su alcuni testi di Vaslav Nijinsky e Dominique Dupuy, è che la danza implichi il *venir meno* del pensiero. «Io sono un filosofo che non pensa», ha scritto Nijinsky nei suoi *Diari*. Il danzatore è un filosofo del tutto particolare, un filosofo che ha abbandonato il pensiero, o meglio che si è abbandonato al *non pensiero*, al “de-pensamento” avrebbe forse detto Carmelo Bene. Il *venir meno* del pensiero nella danza autentica si manifesta come venir meno della stazione eretta, come *caduta* dalla verticalità specie-specifica. Non è affatto un caso, sostiene Gasparotti, che un altro danzatore-filosofo “non pensante”, cioè Dominique Dupuy, abbia sottolineato che il danzatore sperimenti la sua condizione danzante non nello slancio verso l'alto, nei balzi del suo corpo, ma nella discesa-caduta che ha sempre un tratto di involontarietà. Chi non abbia mai sperimentato una caduta involontaria in una buca, non ha mai sperimentato ciò che il danzatore e la danzatrice autentici sperimentano ogni volta che, dopo i loro ripetuti slanci, cadono giù sulla terra, in forza della gravità che accomuna tutti i corpi, quelli umani e quelli non umani, potremmo dire.

Per tale ragione, «il danzatore non è (più e solo) l'*Homo sapiens*, che ha definitivamente fondato e radicato il frammezzo della sua postura verticale. Ma è colui il cui sporgersi su e avanti è un “precipitare alla rovescia” e il cui andare indietro e giù è un “immersione senza limiti”» (p. 31). Gasparotti rivaluta così la famosa caduta di Talete nel pozzo – caduta ridicolizzata dalla “servetta tracia”, servetta che in Italia un po' di anni fa ha trovato importanti sostenitrici nel campo della filosofia – come del tutto simile a quella del danzatore. Talete è stato il primo filosofo ma anche il primo a sperimentare il *venir meno* repentino del pensiero.

La danza non può ridursi perciò alle *attitudes* (cfr. pp. 34-49), cioè al repertorio delle figure, disegnate e immobili, della tradizione classica. Per Gasparotti, teorico (bergsoniano) della superiorità del movimento e dell'azione artistica sull'opera, la profonda natura ritmica della *dansée* «impedisce lo statico indugiare in qualsiasi forma di *attitude*» (p. 39). Ma il suo discorso a questo punto si apre (o si chiude, a seconda la prospettiva a partire dalla quale lo si intende) ad una simbolica cosmologica. Ciò avviene attraverso un breve ma interessante commento ad un passo delle *Enneadi* (IV, 4, 33, 7-41). Si tratta del brano in cui Plotino paragona il danzatore al cosmo intero che, nella diversità delle sue configurazioni, aspira all'Uno. Per il filosofo neoplatonico il danzatore, per danzare, deve mirare “ad altro” e questo “altro” è l'Uno (p. 46). Gasparotti commenta questo passo seguendo un'interpretazione in qualche misura eterodossa: l'Uno cui il cosmo aspira non è “pienezza” di vita ma “vuoto” o meglio – anche se egli non utilizza questa parola – *apeiron*. È come se, nel momento stesso in cui tutte le cose del mondo arrivano a convergere nell'Uno, proprio in tale istante esse deflagrino moltiplicandosi in una danza cosmica che è, certo, moltitudine ma, come accade per le membra del danzatore, moltitudine che manifesta un'armonia profonda, non certo un dissidio.

È indicativa a tal proposito l'interpretazione che Gasparotti ci dà della relazione del danzatore con lo specchio. Si tratta, a suo dire, di una relazione non narcisistica ma dionisiaca. Il Dioniso della tradizione orfica e neo-platonica, infatti, specchiandosi, invece che perdersi, distruggendosi, nell'*identità* della propria immagine, crea il mondo come infinita, ma armonica, moltiplicazione di immagini (p. 53-54).

Il cosmo manifesta così il suo immanente *telos* verso un'origine che raduna i molti in un'armonia priva di *skopos*, come Kant, nella sua *Analitica del bello*, in epoca moderna avrebbe enfatizzato. Per tale ragione Gasparotti sostiene che la danza “pura” sia la suprema arte *bella*.

A questo punto nel suo saggio egli inserisce un'ultima torsione. Citando di nuovo Dominique Dupuy e Francesco Scavetta, Gasparotti ritiene che il danzatore e la danzatrice autentici debbano tendere all'abbandono del corpo, non solo a quello delle parole, del significato e del pensiero (*sortez des corps!*). Ecco che allora la danza, come movimento di elevazione del corpo risulta percorsa da un'istanza orfica di liberazione *dal* corpo. Istanza che, secondo Gasparotti, fa della danza il *simbolo* di un “soprasensibile” che sembrerebbe davvero il fondamento *reale* cui il danzatore aspirerebbe a ri-tornare. E questo, a mio avviso, dà problema: il soprasensibile è fondamento della danza pura? O il fondamento è piuttosto quel corpo, del tutto *sui generis*, come quello umano, percorso certo da un'*esigenza* simbolica, ma da un'*esigenza* che, per essere autentica, deve necessariamente *fallire*, nel senso che può darsi solo nelle modalità del sul fallimento?

Passo ora al saggio di Maurizio Zanardi – *Dal regno dei morti* – che è innanzitutto un lungo commento ad una frase di Antonin Artaud, contenuta nel suo poema radiofonico *Pour en finir avec le jugement de dieu* (1948), secondo la quale «Se

esistono la peste, il colera, il vaiolo nero, è solo perché la danza e di conseguenza il teatro non hanno ancora cominciato ad esistere». La danza, commenta Zanardi, non solo è indicata da Artaud come la sorgente del teatro, ma innanzitutto come una questione di *vita o di morte*: «attribuendo l'inesistenza del teatro "efficace" all'inesistenza della danza, *Artaud fa dell'esistenza della danza una questione di vita o di morte*. Più precisamente, di alternativa tra una forma di vita che non respinge la morte [...] e un modo della vita che, contrapponendosi alla morte, *vive morto* e dà la morte» (p. 107). Non si tratta, tuttavia, della morte biologica quella che la danza autentica dovrebbe "assumere", ma della morte *all'ordine socio-simbolico* del mondo, a quell'ordine colpevole, secondo Artaud, di avergli sottratto un "vuoto" d'origine – un vuoto che è l'anima, potremmo dire, l'anima che emerge in quel dissidio iniziale che è il venire al mondo e che muore in quel dissidio terminale che è la nostra uscita dal mondo. Se infatti la danza è la sorgente del teatro autentico, scrive Zanardi, questa sorgente non ha in sé niente di armonico o di simbolico, perché è lacerazione e dramma, è gesto senza forma né somiglianza (pp. 113-114). Viene in mente a tal proposito un verso dell'ultimo Hölderlin, quello della poesia *Gestalt und Geist*; il verso recita: *Alles ist innig, das scheidet*. Più il mondo sprofonda nell'intimo più esso appare come dissidio.

Invece che continuare a farci vivere *contro* la morte, legandoci con ciò infinitamente all'Altro, quindi alle relazioni etiche, alle relazioni sociali, alle relazioni economiche e a quelle politiche, il gesto della danza, condizione necessaria del teatro, scioglie, separa. E, in tale separazione dal simbolico, paradossalmente *accomuna* coloro che scelgono di danzare la loro separazione, il loro vuoto.

Invece che viventi-morti che girano intorno al proprio cadavere, bisogna diventare dei morti-viventi sostiene Artaud. Bisogna diventare quindi dei non-morti *perché* "separati" dalla "vita che non vuole morire", separati da quell'impulso alla vita che, opponendosi alla morte, è responsabile del furto dell'anima-vuoto, furto che consiste nella sua invasione da parte dello spirito e delle sue "piattole" – come scrive Artaud. La crudeltà della danza e del teatro è questo separarsi dalla vita simbolica, è questo ritrovare il proprio vuoto, la propria lacerazione iniziale.

Secondo questa prospettiva artaudiana, quindi, non c'è alcun simbolo del sopra-sensibile che la danza possa e debba attivare.

A questo punto si comprende la ragione per la quale il volume si apra con un saggio apparentemente estraneo alla questione della danza, come quello di Nancy, dal titolo *Rühren, Berühren, Aufruhr*, dedicato alle risonanze semantiche tra il *muovere*, l'*agitare*, il *toccare* e il *sollevare*.

«Soltanto un corpo separato può toccare» (p. 16), scrive ad un certo punto il filosofo francese. Tuttavia, potremmo dire anche: soltanto un corpo separato può *danzare*...

Vincenzo Cuomo