



UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI PADOVA
DIPARTIMENTO DI FILOSOFIA, SOCIOLOGIA, PEDAGOGIA E PSICOLOGIA
APPLICATA

CORSO DI LAUREA IN FILOSOFIA

UN'INDAGINE SUL RAPPORTO TRA FILOSOFIA E DANZA
Attraverso il corpo e il movimento

Relatore:
Ch.mo Prof. Giovanni Gurisatti

Laureanda:
Lucrezia Molinari
Matricola n. 2013311

ANNO ACCADEMICO 2023-2024

INDICE

INTRODUZIONE	1
CAPITOLO I - Il corpo simbolico e la sua evoluzione nella civiltà occidentale	2
1. <i>Il significato del corpo e del movimento per le comunità primitive</i>	2
2. <i>Il dualismo platonico e la nascita della cultura occidentale</i>	3
3. <i>Arte e corpi</i>	5
4. <i>Il balletto</i>	6
CAPITOLO II - I principi della nuova danza con François Delsarte e Isadora Duncan	8
1. <i>Delsarte e la teoria della corrispondenza</i>	8
1.1. <i>L'importanza di Delsarte per la danza</i>	11
2. <i>Un nuovo linguaggio</i>	12
2.1 <i>Isadora Duncan e la danza libera</i>	13
CAPITOLO III - Una nuova idea di centro e il corpo in Nietzsche. Rudolf Laban e Martha Graham	16
1. <i>Nietzsche e l'autonomia del corpo</i>	16
2. <i>Il nuovo centro e una nuova autonomia</i>	19
2.1. <i>Rudolf Laban</i>	21
2.2. <i>Martha Graham</i>	24
CAPITOLO IV – La danza contemporanea, Maurice Merleau Ponty e la danza come esperienza	25
1. <i>Dalla modern dance alla danza contemporanea</i>	25
1.1. <i>La danza di Pina Bausch</i>	26
2. <i>Il corpo nella danza contemporanea</i>	27
2.1. <i>Merleau-Ponty e lo schema corporeo</i>	30
2.1.1. <i>Il corpo danzante come “Chair”</i>	32
3. <i>La Contact Improvisation come danza dell'esperienza</i>	33
CONCLUSIONI	36

BIBLIOGRAFIA	38
SITOGRAFIA	39
APPENDICE ICONOGRAFICA	40

INTRODUZIONE

La danza è considerata come un'arte vivente di corpi e questi nella storia assumono significati e simboli diversi in base al contesto storico culturale in cui si trovano immersi. Noi tutti agiamo, ci muoviamo a seconda della nostra storia passata, presente e volontà futura, seguendo le abitudini corporee, lasciando così che il nostro movimento esprima ogni giorno la nostra identità.

Alla base di questo lavoro, che prende in considerazione principalmente la cultura occidentale, si trovano l'idea di corporeità e la nozione di corpo nella loro evoluzione storico filosofica, qui riportata e raccontata attraverso la disciplina della danza. L'idea nasce dalla mia personale esperienza con lo studio di questa forma d'arte, che col tempo mi ha fatto comprendere i numerosi modi di intendere il corpo e il movimento, analisi che ha trovato supporto studiando la storia della danza e la filosofia.

Non è difficile, infatti, comprendere la differenza per esempio tra le danze nelle comunità preistoriche e il balletto classico, differenza che in una prima analisi si coglie da un punto di vista estetico, ma che in realtà riflette due diverse considerazioni dell'uomo e del suo movimento. Se inizialmente questo è inteso come simbolo di incarnazione tra umano e naturale, col tempo questa concezione muta, lasciando spazio ad un corpo che si fa strumento e che man mano nella storia trova la sua autonomia dal vincolo trascendentale.

È possibile segnare dei punti di svolta nella storia della danza e della filosofia che spieghino l'evoluzione del corpo e del movimento? Come e fino a che punto si può intendere l'idea di una danza prettamente performativa?

La nostra indagine ha questo obiettivo, e parte dagli anni dell'Ottocento, periodo in cui nasce l'interesse per lo studio teorico della danza. Da questo momento in poi si creano figure in ambito coreutico che si pongono non solo come danzatori e coreografi, ma anche come studiosi del corpo, e che lasciano plasmare la propria cifra stilistica da una particolare ideologia riguardante il movimento e la pratica corporea. Quasi tutti questi personaggi saranno idealmente accostati a rivoluzioni fenomenologiche, con l'obiettivo di evidenziare i punti cardine comuni tra l'indagine filosofica e coreutica.

CAPITOLO I

IL CORPO SIMBOLICO E LA SUA EVOLUZIONE NELLA CIVILTÀ OCCIDENTALE

1. *Il significato del corpo e del movimento per le comunità primitive*

All'interno delle comunità primitive il corpo aveva un significato e una funzione molto diversi rispetto a quelli presenti ora nella civiltà occidentale. Per comprendere meglio questo assunto è necessario considerare non solo lo stretto rapporto tra uomo primitivo e natura, ma anche l'assenza di significativi dualismi tra dimensione terrena ed ultraterrena, tra vita e morte, e di conseguenza la presenza di un modo alternativo rispetto al nostro di percepirsi e muoversi nel mondo.

Fenomeno noto all'interno delle comunità primitive era lo svolgimento di particolari forme di danza, svolte con l'intento simbolico di richiamare solitamente il manifestarsi di alcuni avvenimenti metereologici ma non solo. È attraverso queste pratiche che si comprende la circolazione simbolica, ovvero la concezione di un continuo scambio, continua circolazione di senso, all'interno della quale il corpo è inteso come *centro di irradiazione simbolica*.¹ È importante comprendere che con questo termine si fa riferimento al corpo inteso non come un "mezzo" di comunicazione, bensì come un "luogo":² una zona in cui il senso dell'organizzazione del mondo viene espresso e i corpi dei singoli comunicano tra loro e diventano un corpo comunitario. Attraverso queste pratiche, come anche, per esempio, i riti iniziatici, emerge il significato della danza come linguaggio che traduce eventi naturali in eventi simbolici, in cui i gesti sono continua produzione simbolica di senso.³ Non solo, perché ciò che per noi occidentali è fenomeno naturale, come ad esempio la nascita e la morte, per gli uomini primitivi è possibilità di traduzione simbolica in ordini culturali proprio attraverso queste pratiche.⁴ In tal modo si comprende come il corpo del primitivo sia al tempo stesso corpo naturale e culturale, sempre compreso nella logica di scambio, in una condizione non solo

¹ U. Galimberti, *Il corpo*, Feltrinelli, Milano, 1987, p. 33.

² *Ibidem*.

³ Cfr. *ivi*, p. 36.

⁴ Cfr. *ivi*, p. 35.

comunitaria ma cosmica, nella quale il corpo si lascia permeare dalle forze naturali e al tempo stesso ha il potere di crearle.

Si comprende così l'importanza e il valore della corporeità per l'uomo primitivo, il quale impiega naturalmente e ingenuamente sé stesso nella creazione di un mondo. Agisce unicamente in maniera collettiva, lontano ed ignaro da ogni tipo di coinvolgimento estetico performativo. Il movimento stesso compiuto durante danze non è codificato tecnicamente, ma si presenta come movimento spontaneo, spesso accompagnato dalla voce, o più precisamente coordinato da un respiro comune. Quest'ultimo è inteso come elemento che accorda interno ed esterno, spirito e materia ma anche continuità del corpo stesso.⁵ Gli uomini primitivi in questo senso sono esseri continuamente *in ascolto*, connessi tra loro e con la natura attraverso un legame simbolico che elogia il corpo, inteso come unico tramite comunicativo. Il principio stesso delle cose e del mondo si racchiude in questo legame.

2. *Il dualismo platonico e la nascita della cultura occidentale*

C'è un momento preciso in cui le idee di corpo e di mondo concepite dai primitivi vengono lasciate da parte. Con gli inizi della filosofia antica, in particolare partendo dai filosofi di Mileto fino all'arrivo di Platone, il dualismo anima-corpo si insinua in Occidente trovando poi una continuazione, seppure declinata, nella cultura cristiano cattolica. È principalmente grazie a Platone che si definiscono i presupposti di indagine sul corpo e sull'arte che si svilupperà poi in Occidente.

Galimberti con il termine *equivalenza generale* intende l'eliminazione dell'ambivalenza percepita dai primitivi, ovvero quell'ambivalenza irrisolvibile tra vita-morte che al tempo permetteva il continuo scambio: l'idea che ogni dimensione, manifestazione naturale fossero continuamente reversibili attraverso le pratiche simboliche corporee.⁶ La nozione di equivalenza rappresenta la ricerca dell'*arké* per i filosofi della scuola di Mileto e più in generale la nozione di unità del molteplice, che caratterizza l'intera storia della filosofia occidentale.⁷ Nonostante la logica dell'equivalenza nasca dall'espressione di un'esigenza di

⁵ Cfr. *ivi*, p. 36.

⁶ Cfr. *ivi*, p. 45.

⁷ Cfr. *ibidem*.

unità, di una spiegazione della forma del mondo tramite l'enunciazione di un unico elemento, gli effetti dell'introduzione di questo concetto a livello antropologico non rispecchiano l'idea di unione.

Nella filosofia platonica, attraverso l'utilizzo della dialettica disgiuntiva,⁸ ritroviamo la nascita del concetto di anima (*psyché*), che «[...] colloca la verità dell'essere nell'immutabilità del cielo con la conseguente riduzione della materialità della terra a puro niente».⁹ Così facendo, ovvero definendo l'anima come principio unitario dell'uomo, la filosofia platonica esige il sacrificio del corpo, che quindi viene inteso come *sôma*, i cui sensi e significati vengono sacrificati a favore del principio unificatore.¹⁰

Fino a quando noi possediamo il corpo e la nostra anima resta invischiata in un male siffatto, noi non raggiungeremo mai in modo adeguato ciò che ardentemente desideriamo, vale a dire la verità. [...] Pertanto, nel tempo in cui siamo in vita, come sembra, noi ci avvicineremo tanto più al sapere quanto meno avremo relazioni col corpo e comunione con esso.¹¹

È con queste parole che all'interno del *Fedone* si comprende quello che è per il filosofo il concetto di corpo. Quest'ultimo si allontana sempre di più dalla verità, viene concepito come prigioniero dell'anima, la quale deve impegnarsi per liberare sé stessa dalla materia. Si tratta quindi di un dualismo anima-corpo che si ritrova nella filosofia greca anche in termini di divisione tra dimensione intelligibile e dimensione materica. Sebbene l'effetto in termini antropologici sia il profondo dualismo *psychè-sôma*, il rifiuto del corpo produce la «[...] La fondazione della loro equivalenza nell'idea-modello in cui si esprime il loro valore.»¹² Un valore quindi unico, nel quale le differenze del mondo reale non sono ammesse ed accettate, condannate quindi a rimanere imprigionate e inesprese nella materialità.

⁸ *ibidem*.

⁹ *ibidem*.

¹⁰ *ibidem*.

¹¹ Platone, *Fedone*, 66 b-67 a.

¹² *Ivi*, p. 53.

3. Arte e corpi

Come si è detto, l'uomo primitivo si fa portatore di un particolare modo di stare al mondo, di vivere la collettività, di partecipare e creare tramite il corpo i fenomeni naturali, che in questo modo diventano manifestazioni simboliche.

Dino Formaggio concepisce l'evoluzione artistica nella storia come un superarsi delle diverse *coscienze*, le quali con il passare delle epoche e quindi col progresso culturale e ideologico, si susseguono penetrando l'una nell'altra secondo una logica dialettica hegeliana.¹³ Le pitture rupestri e i rituali magici primitivi sono, in questo senso, testimonianze della presenza di un completo e adeguato sistema di comunicazione segnica, espressione di un immaginario, di una cultura e naturalità magico-mistica.¹⁴ In questo contesto l'uomo primitivo da una parte può dirsi ignaro della percezione della propria produzione artistica, che non fa riferimento a precise forme o canoni ideali tesi a definirne la performatività e la bellezza; d'altra parte, le sue produzioni non devono essere considerate prive di fondamento, bensì basate su una precisa concezione di mondo e di corpo.

In seguito alle tesi platoniche, l'arte della cultura occidentale conserva in sé il dualismo anima-corpo, intelligibile-materico, e anche questo rappresenterebbe l'avvento di una precisa coscienza artistica.¹⁵ Elemento introdotto sarebbe la bellezza intesa come segno, come mediazione tra l'uno e il molteplice, l'illimitato e il limitato.¹⁶ Anche la visione estetica diventa schiava dell'idea di sommo bene identificato appunto nella bellezza e più precisamente nell'idea di misura, ordine, proporzione e forma.¹⁷

È con questi presupposti che l'indagine sulla corporeità si fa strada e prende come riferimento lo sviluppo dell'arte coreutica. Questa è considerata non solo come pratica artistica

¹³ Cfr. D. Formaggio, *L'arte come idea e come esperienza*. Mondadori, Milano, 1981², p. 23.

¹⁴ Cfr. *ivi*, p. 25.

¹⁵ Cfr. *ivi*, pp. 37-39.

¹⁶ *Ivi*, p. 38. L'autore precisa, inoltre, che la concezione di arte qui intesa si differenzia da quella presente nella *Repubblica*, (*Repubblica*, Libro X, 597 a) quale l'arte è intesa come copia del sensibile, a sua volta copia dell'idea, per questo intesa negativamente. In questo caso si fa riferimento all'idea di arte platonica presente nel *Filebo*.

¹⁷ Cfr. *ivi*, p. 39.

performativa ma come arte vivente di corpi,¹⁸ la cui concezione per l'uomo si inserisce sempre in un determinato contesto filosofico e ne è influenzata. In un primo momento preistorico troviamo l'idea di corpo come espressione simbolica di una collettività che si rispecchia nella natura, e questo si traduce nella produzione artistica con un movimento spontaneo guidato dal respiro, non rinchiuso in un codice o in una tecnica; con Platone scopriamo invece una filosofia estetica che declina il dualismo anima-corpo, intelligibile-materico e assume come riferimento l'idea di forma e proporzione.

4. *Il balletto*

Nell'arte della danza che si sviluppa negli anni del Medioevo fino al Romanticismo ritroveremo un assorbimento del concetto platonico di idea, più in generale del fondamento eterno sul quale si basa la produzione artistica. Durante gli anni del Medioevo l'arte sembra configurarsi come un servizio alla comunità. Rilegata ad una dimensione di povertà conserva dalla tradizione greca la bellezza in termini di perfette proporzioni.¹⁹

In tal senso il balletto classico verrà definito in seguito come il linguaggio coreografico che più rispecchia la cultura dell'Europa occidentale che si rifà allo stampo greco e questo per dei motivi in particolare. Da una parte la tecnica classica si basa su dei canoni quasi innaturali, che prevedono un corpo ideale affusolato, diviso in parti e proporzionato, particolarmente plastico, in grado di riprodurre attraverso posizioni innaturali la forma ideale emanata dalla tecnica. La proporzionalità e si rivede in un duplice senso: da una parte nella dinamica stessa e nella geometria del passo che di fatto è costituito da un insieme di pose, raggiunte secondo delle relazioni definite tra parti del corpo in maniera fluida e dinamica; dall'altra la tecnica accademica si basa su una concezione policentrica. Secondo quest'ultima definizione il corpo del ballerino risulta privo di un "centro" unico, e ogni arto rappresenta un centro a sé, che relazionandosi nell'insieme crea un movimento armonico secondo la tecnica.²⁰ Inoltre, il balletto prevede un particolare insieme di segni e un determinato allenamento corporeo, che

¹⁸ C. Di Rienzo, *Per una filosofia della danza. Danza, corpo, chair*, Mimesis, Milano-Udine, 2019², p. 13.

¹⁹ Cfr. D. Formaggio, *L'arte come idea e come esperienza*. cit., p. 44-48.

²⁰ Cfr. E. Randi, *Il magistero perduto di Delsarte*, Esedra, Padova, 1996, p. 175.

sono fortemente codificati in una tecnica precisa elaborata per oltre quattro secoli. Non solo, perché ad essere protagonista nella drammaturgia è la figura della donna, intesa come manifestazione di grazia e figura divina, la quale diventa rappresentazione di un essere fragile e passivo, soggetto ad un universo maschile borghese indifferenziato. Il balletto diventa così espressione di una ideologia del corpo e del suo ruolo diversificato all'interno dell'immaginario aristocratico alto borghese dell'Ottocento.²¹

Lasciati in secondo piano gli approfondimenti sul balletto classico, nei seguenti capitoli si porteranno esempi di alcuni coreografi e pedagoghi che operano durante il periodo della modernità. In questo senso si cercherà di comprendere come gli sviluppi della fenomenologia del corpo, partendo dagli strascichi della cultura greco-platonica e lungo tutto l'Ottocento ed il Novecento, abbiano influito sull'operato di alcuni dei più grandi personaggi della danza. Si tratta di un processo in cui arte e filosofia si incontrano in una dimensione estetica che ha come linguaggio il corpo, in un contesto culturale che necessita di una nuova idea di corporeità.

²¹ Cfr. A. Pontremoli, *La danza Storia teoria, estetica del Novecento*, Laterza, Roma-Bari, 2004, p. 2-4.

CAPITOLO II

I PRINCIPI DELLA NUOVA DANZA CON DELSARTE

1. *Delsarte e la teoria della corrispondenza*

La nostra vita e il nostro modo di stare al mondo sono determinati dal nostro modo di muoverci. I nostri gesti sono così divisi in gesti quotidiani, abituali, performativi. Il gesto, dunque, è ciò che ci caratterizza, artisti performer o meno. È in questo senso che la ricerca sul gesto risulta essere importante se si tratta di studiare il corpo umano nella sua evoluzione culturale e artistica.

Il personaggio di Françoise Delsarte (1811-1871)²² è fondamentale in vista della comprensione della *modern dance*²³ intesa non solo come evoluzione del balletto classico a livello tecnico ma anche come il risultato di approfondimento sul linguaggio del corpo in termini gestuali ed espressivi.²⁴ Il suo operato risulta essere decisivo in ambito teatrale e quindi gli studi sono rivolti soprattutto ad attori di metà Ottocento di impostazione romantica. Importante è però sottolineare che i presupposti del suo Sistema e la metodologia della sua indagine sono espressione di una non più ritrovata corrispondenza con la logica estetica del suo tempo, disagio che lo porta a ripensare completamente la teoria del gesto nell'intento di ritrovare una nuova mimica sincera.²⁵ Delsarte è alla ricerca di un nuovo Sistema espressivo, «depurato dai detriti dell'apparenza, dalle scorze del mondano, per rivelare i frammenti del

²² Delsarte fu un tenore di successo e un insegnante di arte oratoria a Parigi. Pubblica nel 1885 la sua raccolta di studi di mimica intitolata *The Delsarte System of Expression*, riscontrando molto successo in ambito teatrale e non solo.

²³ La disciplina nasce negli ultimi anni dell'Ottocento in contrasto al balletto classico. Nasce inizialmente come danza libera, inaugurata da Isadora Duncan, per poi declinarsi in diverse forme durante tutto il Novecento. La tecnica *modern* ancora oggi viene studiata nelle più importanti accademie e scuole di danza.

²⁴ Cfr. L. Bentivoglio, *La danza contemporanea*, Longanesi, Milano 1985, p. 59.

²⁵ P. Degli Espositi, *L'attore nell'Ottocento europeo*, Dino Audino, Roma, 2021, p. 116. Viene descritta un tipo di mimica che sia perfettamente corrispondente alle passioni dell'anima, e in questo senso sincera.

divino, ovvero di verità».²⁶ Il suo metodo è fortemente innovativo perché si pone in contrasto non solo con le tecniche recitative dell'epoca, ma in generale con le ideologie artistiche obsolete ormai inadatte ad accogliere la nuova sensibilità romantica. È in questo senso che si comprende l'importanza del suo insegnamento, perché molti coreografi successivi tendono a porsi contro il sistema del balletto, ispirandosi alle nuove strade culturali e filosofiche e fondando così la propria visione di mondo.²⁷

Fondamentale all'interno dei suoi studi è la teoria della corrispondenza tra *status* interiore e manifestazione esteriore: il grado di intensità emotiva e la vitalità si esprimono in modo veritiero attraverso precise posture e specifici atteggiamenti.²⁸ L'indagine di Delsarte ha carattere fortemente neoplatonico, e prende in esame alcune delle teorie dello Pseudo-Dionigi presenti all'interno della *Gerarchia celeste*. L'esistenza dell'uomo non viene considerata solo in senso biologico, ma intesa come rappresentazione dell'ordine celeste nonché specchio del cosmo, ed è proprio questo concetto che spiega il fondamento universale ed assoluto che Delsarte associa alla sua nuova mimica.²⁹ Il gesto compiuto dall'attore, infatti, non è solamente espressione dell'interiorità umana, ma anche simbolo e segno dell'ordine metafisico. È con questi presupposti che si riesce a comprendere l'esigenza di istituire una nuova arte mimica gestuale che riporti i gesti edenici, ovvero gestualità portatrici di verità e non condizionati dalla razionalità umana e dagli eventi storici culturali.³⁰

Da dove viene la facoltà vivificante dell'arte? Da dove viene il sovrano e irresistibile dominio che esercita sui cuori? Dalla sua origine celeste [...] E qual è, in effetti, il principio essenziale dell'arte? Non è forse, tutto insieme il bello, il vero, e il bene? [...] Ora il bello, il vero, e il bene si trovano solo in Dio. Dunque, l'arte è divina nel senso che emana delle sue divine perfezioni, nel senso che ne costituisce per noi l'idea stessa. [...] ³¹

²⁶ Cfr. E. Randi, *Il magistero perduto di Delsarte. Dalla Parigi romantica alla modern dance*, cit., pp. 31-33.

²⁷ Cfr. A. Pontremoli, *La danza. Storia, teoria, estetica del Novecento*, cit., p. 30

²⁸ *Ivi*, p. 7.

²⁹ Cfr. P. Degli Espositi, *L'attore nell'Ottocento europeo* cit., pp. 118-119.

³⁰ Cfr. *Ibidem*, p. 116.

³¹ La citazione è riportata all'interno E. Randi, *Il Magistero perduto di Delsarte*, p. 38. Di fatto la citazione è stata ritrovata all'interno della Delsarte Collection, archivio conservato nella Hill Memorial Library della Louisiana State University.

Da questa citazione si comprende la vicinanza alla filosofia neoplatonica, in particolare il verbo “emana” fa riferimento al processo tramite il quale il divino si manifesta nel reale, ovvero per emanazione.³²

A differenza di Platone, Delsarte sembra non rifiutare la dimensione sensibile, anzi nei suoi studi emergono moltissime considerazioni sul corpo preso nella sua dimensione concreta e materica, anche se esso viene sempre inteso come un mezzo usato dal divino. Più in particolare sembrerebbe che Delsarte prenda in esame il corpo oggettivo, rilegandolo alla dimensione intelligibile e intendendolo sempre come *sôma-sêma*, ma enfatizzandone la potenza espressiva attraverso il movimento. In alcuni suoi scritti sono raccontati episodi specifici dai quali si comprende un’attentissima capacità osservativa del corpo e delle sue movenze.

L’interesse per il movimento viene testimoniato anche dall’inserimento, all’interno del suo sistema, della topografia del corpo, fortemente a stampo neoplatonico, che si rimanda nuovamente allo Pseudo-Dionigi.³³ Secondo l’impostazione delsartiana il corpo è immaginato in base a un preciso schema geometrico che lo divide in varie parti, le quali sono attribuite a diverse funzioni che rispecchiano la struttura ternaria caratterizzante delle gerarchie angeliche. Le sezioni fondamentali sono tre, divise in altrettante parti, ciascuna delle quali contiene funzionalità inerenti allo Spirito, all’Anima e alla Vita. Generalmente si ha quindi la testa, contaminata dallo spirito, legato all’intelletto e alla logica, connesso all’apparato della bocca esprimibile grazie alla parola; il tronco, impegnato in qualità legate all’anima espresse tramite il gesto, e infine le membra ovvero gli arti che sono collegate all’idea di vita.³⁴ (Fig.1)

Spirito, Anima e Vita per Delsarte rappresentano i tre tipi di strumenti espressivi che, combinandosi tra loro secondo un’impostazione mimica che prende spunto dall’osservazione del naturale, sono capaci di connettersi con l’universale esprimendo verità secondo intelletto. È in questo modo che il gesto può essere inteso come vero e sincero. Solamente così non cade

³² Cfr. E. Randi, *Il magistero perduto di Delsarte*, cit., p. 32. L’emanazione consiste in una irradiazione ininterrotta di Dio, il quale così consente la nascita degli enti senza perdere nulla di sé.

³³ Cfr. Dionigi Areopagita, *Gerarchia celeste. Tutte le opere*, trad. it. di Piero Scazzoso, a cura di Enzo Bellini, Rusconi, Milano, 1983 pp. 69-135.

³⁴ Cfr. E. Randi, *Il magistero perduto di Delsarte*, cit., pp. 155-156.

sotto il potere della *ratio*, elemento che per il teorico francese porta la mimica in una dimensione di mondanità e falsità, connessa al momento della caduta dell'uomo dall'Eden.³⁵

Questo sistema era usato al fine di costruire una mimica precisa per gli attori, esattamente corrispondente alla manifestazione del divino e quindi al vero. In tal senso ogni emozione, stato interiore o *affectus* corrisponde alla combinazione delle funzioni delle tre parti fondamentali.

1.1. *L'importanza di Delsarte per la danza*

Comprendere gli studi della topografia significa anche capire come Delsarte si inserisce nelle riflessioni sul corpo e sulla danza, e in che modo la sua proposta estetica risulta essere originale rispetto al panorama artistico degli ultimi anni dell'Ottocento.

Sebbene nella divisione corporea sia presente una tripartizione di impostazione neoplatonica cristiana, approfondendo gli studi appare chiara un'importante differenza rispetto alla prospettiva cattolica occidentale rappresentata dal Dionigi. Per Delsarte, infatti, al di sopra dello spirito e della vita, al vertice della gerarchia c'è l'anima.³⁶ Se lo spirito è legato alla mente e, come precedentemente sottolineato, alla parola, l'anima è correlata precisamente al gesto. Questo risulta essere un elemento piuttosto innovativo se si pensa che per i teorici medievali il *logos*, e quindi la parola, era di fatto più in alto nella gerarchia degli strumenti espressivi umani.³⁷

La modifica applicata alla gerarchia, e la conseguente elevazione del gesto come principale strumento espressivo, si unisce in un certo modo ad un altro elemento che Delsarte riporta nella teoria della corrispondenza.

Al fine di utilizzare in scena la concezione della mimica senza rendere "fredda" la recitazione, e quindi non solo di donare verità universale al gesto ma anche una verità interpretativa credibile al pubblico, Delsarte fa riferimento al gesto "armonico".³⁸ Questo aggettivo non è solo riferito all'armonia tra sensibile ed universale, tra status esteriore ed interiore, ma intende anche una partecipazione univoca di tutte le parti del corpo per la riuscita

³⁵ Cfr. P. Degli Espositi, *L'attore nell'Ottocento europeo* cit., p. 118.

³⁶ Cfr. E. Randi, *Il magistero perduto di Delsarte*, cit., p. 42.

³⁷ Cfr. P. Degli Espositi, *L'attore nell'Ottocento europeo*, cit., p. 118.

³⁸ E. Randi, *Il magistero perduto di Delsarte*, cit., p. 172.

del gesto. Nello specifico le diverse sezioni testa-torso-membra devono agire non solo in maniera consonante ma comandate tutte dallo stesso stimolo: avere un unico centro.

Benché l'idea di un corpo unitario, di una dinamica fondata sulla consonanza tra le parti, non sia un'idea propriamente delbartiana, ma derivi dall'eredità della cultura classica recuperata tra il Settecento e l'Ottocento, è con la figura di Delsarte che tale idea trapassa nella cultura della danza, dando slancio e inizio alla *modern dance*. Questa, infatti, si basa sull'assunzione di un unico centro dal quale i movimenti devono partire in maniera libera, fluente e appunto, armoniosa, distinta quindi dai connotati del balletto tradizionale che propongono un centro frammentato. Per lo stesso Delsarte la danza classica manca di vitalità e si delinea semplicemente come esecuzione di un movimento nello spazio privo di passione.³⁹

È così che tutti questi elementi rendono gli studi delbartiani fondamentali per le nuove tecniche e pedagogie che si sviluppano nel Novecento all'interno del panorama coreutico non più accademico. Armonia, danza libera e spontanea, sono i presupposti che segnano la nuova tecnica coreografica del nuovo secolo.⁴⁰

In particolare, le tracce di Delsarte si ritrovano all'interno di un movimento artistico che prende in esame una particolare idea di corporeità: il corpo qui inteso sarà non solo armonico con l'universo e in sé stesso, ma sano, educato all'aria aperta e in contatto con la realtà e la natura.

2. *Un nuovo linguaggio*

Il linguaggio della nuova *modern dance*, che si sviluppa a cavallo tra l'Ottocento e il Novecento parallelamente in America e in Europa, ha come presupposto gli studi teorici e pratici di Delsarte. Ciò che si ritrova nelle teorie dei coreografi-pedagoghi successivi al teorico francese è fondamentalmente l'idea del corpo come centro unitario, dal quale si esprimono flussi di verità e di significato. Partendo da questa concezione, si possono comprendere anche gli studi pratici che determinano e regolamentano la teoria del movimento stesso, studi che verranno ripresi dai pionieri della danza.

³⁹ Cfr. A. Pontremoli, *La danza. Storia teoria, estetica del Novecento*, cit., p. 12.

⁴⁰ Cfr. *ivi*, cit., p. 15.

Delsarte distingue una vasta serie di categorie motorie basate sulle relazioni tra le diverse parti del corpo che accolgono il movimento e fanno sì che esso si dispieghi nel corpo: la più importante distinzione è la tripartizione tra *forme di opposizione*, *forme di parallelismo* e *forme di successione*.⁴¹ Se nella danza classica la preferenza assoluta andava all'utilizzo delle *forme di parallelismo* (che a sua volta si distinguevano in *movimenti simmetrici*, tipici del balletto, e *asimmetrici*),⁴² nella nuova *modern dance* tutte queste categorie vengono sviluppate e dilatate, con l'assunto delsartiano che i movimenti in successione sono i più adatti ad esprimere l'emotività, nella misura in cui iniziano dal centro e si "emanano" verso la periferia o viceversa.⁴³

Nell'insieme la nuova danza o danza libera, nei suoi due versanti americano ed europeo, sembra segnata dal problema del senso e del simbolo, profondamente tesa verso il tentativo di ricostruire un ponte tra corpo e significato, trovando nell'evento coreutico l'unione di fisico, emotivo e mentale.⁴⁴

Tra la fine dell'Ottocento e lungo tutto il Novecento, emerge un percorso che il corpo compie, lungo il quale, attraverso vie estetiche e performative, la corporeità e il suo sentire assumono sempre più autonomia e indipendenza. Questa strada sarà segnata e definita dalle più importanti rivoluzioni filosofiche elaborate a cavallo tra i due secoli. Interessante risulta essere quindi l'analisi di alcuni personaggi che riescono ad immergersi fin da subito in una nuova sensibilità lontana dalle istanze della danza accademica.

2.1. Isadora Duncan e la danza libera

È grazie alla figura americana della Duncan (1877-1927)⁴⁵ che nei primi anni del Novecento, la ballerina classica riesce a svincolarsi dalla sua rappresentazione che è rilegata alla dimensione borghese aristocratica ottocentesca. (Fig. 2)

⁴¹ L. Bentivoglio, *La danza contemporanea*, Longanesi, Milano 1985, p. 21.

⁴² *Ivi*, p. 22.

⁴³ *Ivi*, p. 21.

⁴⁴ V. Di Bernardi, *Cosa può la danza*, Bulzoni editore, Roma 2012, p. 36.

⁴⁵ Isadora Duncan è una danzatrice di origine americana. Pubblica una sua autobiografia, *La mia vita*, nella quale raccoglie i principi della sua nuova danza.

Per prima considerata come un'eroina romantica della danza, la Duncan, sebbene non riprenda esplicitamente i principi del Delsartismo, può considerarsi simile al teorico francese, in particolare per l'assunzione di un unico centro di origine da cui proviene il movimento. La danzatrice americana è la prima a presentare un tipo di danza totalizzante a livello espressivo, generata attraverso la completa reazione motoria dell'individuo ad uno specifico input, connesso ad una certa situazione.⁴⁶ Per rendere maggiormente l'idea di centro, la Duncan identifica addirittura un punto, chiamato "plesso solare" situato sul petto tra le due spalle e definito come il punto da cui l'anima si espande.⁴⁷

Importante e innovativo risulta il rapporto con la musica che per la danzatrice, più che una traccia da seguire, è un vero proprio impulso grazie al quale la sua anima può esprimersi.⁴⁸

Altro punto in comune con Delsarte però risulta essere l'idea di armonia che il corpo deve possedere. Questo elemento è spesso, nei numerosi scritti della Duncan, ricondotto ad una sfera ellenistica antica all'interno della quale il movimento e l'idea di bellezza assumono un significato ben preciso.

Sulla sommità dell'Olimpo, vestite di tuniche leggere, le Muse danzano in cerchio attorno ad Apollo [...] Dobbiamo ritrovare la bellezza della forma e il movimento che l'accompagna. Dalla forma ideale si dovrà ritrovare la naturale plasticità del movimento.⁴⁹

Appare significativo qui il riferimento alle Muse, dai quali riferimenti si intende che la loro funzione assume un ruolo fondamentale per l'ordinamento del cosmo. Secondo Esiodo infatti le Muse, figlie di Desiderio, benché molteplici sono in realtà un'unica cosa, un'unica armonia e voce: il loro compito è quello di rifare in perpetuo la storia del mondo, di fissare la forma dell'universo nella trama di una voce che mai si interrompe.⁵⁰ E ancora: per Pindaro il canto delle fanciulle assume il ruolo di ornare o ordinare (*katakosmein*).⁵¹ Il riferimento al movimento espresso dai diari della Duncan risulta quindi ancora più comprensibile se si pensa che il canto

⁴⁶ Cfr. L. Bentivoglio, *La danza contemporanea*, cit., p. 28.

⁴⁷ *Ibidem*

⁴⁸ *Ibidem*

⁴⁹ E. Vaccarino, S. Carandini, *La generazione danzante*, Roma, Di Giacomo, 1997, p. 85.

⁵⁰ D. Susanetti, *La luce delle muse*, Giunti editore, Firenze, 2019. p. 19.

⁵¹ *Ivi*, p. 20.

delle Muse spesso era accompagnato da un movimento ondulatorio che non farebbe che imitare il movimento dei pianeti, del cosmo, riproducendo e creando a sua volta l'universo stesso.⁵²

Tralasciando i riferimenti alla sfera magica appartenente alla letteratura greca, immaginario che viene ripreso anche tramite l'utilizzo di specifici costumi molto morbidi e drappeggiati, simili a tuniche greche, è opportuno mettere in risalto questo riferimento. È proprio con la figura di Isadora Duncan che la *modern dance* inizia ad essere concepita come danza libera, svincolata non solo dalla tecnica classica ma anche dalle convenzioni tipiche della danzatrice donna. Per la Duncan, il popolo greco conservava ancora le leggi del creato,⁵³ grazie alle quali riesce a rimanere fedele all'intero movimento del cosmo; contrariamente, l'uomo moderno si ritrova coperto da artificiosità, come i costumi o le scarpette da punta, costretto ad un movimento e ad un modo di "stare al mondo" lontano dal ritmo dell'*anima mundis*.⁵⁴

Questo discorso di inserisce in una sensibilità che tende a recuperare gli ideali della Grecia classica, che ispirano anche come Nietzsche di cui parleremo nel capitolo successivo. Sensibilità che introduce una nuova idea del corpo, questa volta molto più autonomo e finalmente distaccato dalla sua connotazione negativa di impronta cristiano-platonica. Quello che potrebbe sembrare un capriccio della danzatrice che si rifiuta di indossare la scarpetta da punta in scena, è in realtà un gesto importante, che simboleggia non solo una volontà di innovazione e cambiamento, ma anche un nuovo e ritrovato contatto, col suolo, con il peso e con la "volgare" materialità del corpo.⁵⁵

Anche sul piano pratico ritroviamo queste novità nella danza di Isadora Duncan: i movimenti per lei partono dal plesso solare e si irradiano come vibrazioni attraverso la musica. Il corpo qui è di fatto manifestazione di una totalità espressiva, concepito come mezzo per oggettivare in maniera spontanea il contenuto dell'anima, questa volta non riconducibile ad una dimensione teologica ma estremamente umana e sensibile.⁵⁶

⁵² *Ivi*, p. 21.

⁵³ E. Randi, *Il corpo pensato*, Dino Audino, Roma, 2020, p. 27.

⁵⁴ Cfr. *ibidem*.

⁵⁵ L. Bentivoglio, *La danza contemporanea*, cit., p. 23.

⁵⁶ Cfr. *ivi*. p. 28.

CAPITOLO III

UNA NUOVA IDEA DI CENTRO E IL CORPO IN NIETZSCHE. RUDOLF LABAN E MARTHA GRAHAM.

1. Nietzsche e l'autonomia del corpo

Le “passioni dell’anima” sono di fatto i punti di partenza degli artisti riportati nei capitoli precedenti: Delsarte si occupa di istituire un sistema mimico che rispecchi in maniera più sincera possibile le passioni da riportare in scena, elaborando un glossario, un linguaggio basato sulla corrispondenza tra passione e gesto. La Duncan, d’altra parte, sebbene con minor metodo e precisione, basandosi su presupposti molto più svincolati dalla visione platonica dell’anima, ritrova quest’ultima nel plesso solare che diventa punto di partenza del movimento libero.

Tramite l’analisi di un autore come Nietzsche, si evidenzieranno alcuni punti nevralgici del suo pensiero, elementi che sono presenti e discussi anche durante lo sviluppo della *modern dance* americana.⁵⁷

Il discorso sul corpo in Nietzsche è identificabile in alcune delle sue opere e in diversi suoi frammenti, e si inserisce all’interno della critica alla metafisica da lui sviluppata che di fatto riporta esiti molti importanti e rivoluzionari rispetto alla vecchia tradizione. Questo discorso, inoltre, si interseca anche con la visione di mondo, spirito e tempo grazie all’analisi dei quali l’autore tenta di dare un nuovo posto e significato all’uomo.

Per analizzare al meglio il concetto di corporeità in Nietzsche, e in particolare in *Così parlò Zarathustra*⁵⁸ (1883-1885) è necessario approfondire un concetto in particolare, attraverso il quale si comprende in parte l’evoluzione portata in campo in ambito filosofico. In questo caso

⁵⁷ Per esempio, Rudolf Laban, Martha Graham.

⁵⁸ Cfr. F. Nietzsche, *Così parlò Zarathustra*, Bur Rizzoli, trad. it. di Sossio Giametta, a cura di Giangiorgio Pasqualotto, Milano, 2022¹⁸. In questo paragrafo e in quelli successivi, parlando di Nietzsche, faremo riferimento soprattutto al commento di Giangiorgio Pasqualotto dell’opera *Così parlò Zarathustra*, in particolare, è interessante e in questo caso utile come l’autore pone l’accento sui concetti di corpo e virtù.

l'analisi sulla natura dell'uomo si fa prima di tutto di carattere morale: l'identità e il ruolo dell'uomo nel mondo è considerato in questa prospettiva nell'opera nietzschiana prendendo in considerazione il concetto di virtù.

Zarathustra inizia la perenigrazione sulla terra per portare un messaggio di liberazione agli uomini, per divulgare i frutti della sua auto-trasformazione, arrivando a identificare generalmente le "virtù meschine", contrapposte alla "virtù che dona".⁵⁹ Nel tentativo di esaminare quali siano le differenze tra le due, si arriva a comprendere la visione morale di Nietzsche riguardante l'uomo e la sua libera espressione dell'Essere. Le prime caratterizzano quegli uomini che affidano la propria vita ad un unico modo, un'unica via, una «piccola felicità»,⁶⁰ uomini che hanno bisogno di una continua guida, uno scopo e un maestro che indichi la strada.⁶¹ Questo per l'autore non è nient'altro che un sintomo di viltà,⁶² costrizione ad un unico principio che rende impossibile l'espressione del vero essere dell'uomo; come l'amore cristiano, che vede nell'idea di Dio l'unico motivo per poter essere caritatevoli e amorevoli, comportamenti dati dalla paura del dolore del peccato, e non dal proprio modo di essere indipendente da elementi esterni.

D'altra parte, la virtù che dona viene considerata da Zarathustra in maniera positiva, intesa come sintomo di sovrabbondante ricchezza, che si dà e che si nutre a sua volta. È descritta in particolare come l'insieme di due movimenti corrispondenti, dare e ricevere, accogliere ed elargire energia: autonoma e spontanea la virtù che dona non si esaurisce in un unico principio o idea, ma si muove donando il proprio essere senza volere nulla in cambio.⁶³ Il movimento ideale della virtù che dona è paragonabile a quello del respiro:⁶⁴ come i fenomeni di diastole sistole il donare e ricevere diventano bisogni fisiologici e quindi sotto involontari e necessari.

Così parla e balbetta: Questo è il mio bene, questo io amo, così esso mi piace interamente, così voglio questo bene.

⁵⁹ *Ivi*, cit., p. 399.

⁶⁰ *Ivi*, § *Della virtù che rimpicciolisce*, cit., p. 194.

⁶¹ *Ivi*, cit., p. 404.

⁶² *Ibidem*.

⁶³ Cfr. *ivi* pp. 409-413.

⁶⁴ Cfr. *ivi*, p. 413.

Non voglio come legge di un Dio, non lo voglio come un canone e una necessità degli uomini, non sia per me un indicatore di sovramondi e paradisi. Una virtù terrena è quella che io amo: c'è in essa poca avvedutezza e meno di tutto la ragione degli altri.⁶⁵ [...]

Una volta avevi delle due passioni e le chiamavi cattive. Ma ora non hai che le tue virtù: esse si sono sviluppate dalle tue passioni.⁶⁶

Da queste parole sembrerebbe che il substrato comune delle virtù, sia effettivamente universale e terreno. La virtù si sviluppa tramite le passioni, e non è mai fissa, stabile, ma rappresenta una tendenza, una direzione dell'individuo verso un certo modo di essere. L'importanza della passione in queste righe è fondamentale per comprendere il nuovo tipo di autonomia e indipendenza che il corpo assume nella filosofia nietzschiana. La rilevanza che Nietzsche sembra qui dare all'elemento corporeo e ne dà un significato nuovo che influenzerà tutta la storia della danza successiva in termini di rapporto tra il sé e il corpo.⁶⁷

Un tempo la vostra anima guardava al corpo con disprezzo: e allora questo disprezzo era la cosa più alta: essa lo voleva macilento, orribile, affamato. Così pensava di sfuggire ad esso e alla stessa.

Oh, quest'anima era la stessa ancora macilenta, orribile e affamata: e la crudeltà era la voluttà di quest'anima!

Ma anche voi, fratelli, ditemi: che cosa rivela il vostro corpo della vostra anima? Non è la vostra anima povertà e sporcizia e un miserabile benessere?⁶⁸

Evidentemente di carattere critico nei confronti dell'ideologia cristiana di matrice neoplatonica, Nietzsche rivaluta la funzione del corpo, ponendosi contro chi di questo vuole dimenticarsene, non prestando attenzione alla sua imprescindibile presenza. L'accento viene così a cadere sul necessario e inevitabile confronto con la materialità, e l'anima a semplice segno.⁶⁹ Le considerazioni nietzschiane in merito al tema però sono presenti ovunque in tutto il testo, che presenta un modello di corporeità molto più articolato e complesso. Questa, infatti,

⁶⁵ *Ivi*, § *Dei disprezzatori del corpo*, p. 52.

⁶⁶ *Ivi*, § *Delle passioni gaudiose e dolorose*, p. 54.

⁶⁷ Cfr. A. Pontremoli, *La danza. Storia teoria, estetica del Novecento*, cit., p. 34.

⁶⁸ F. Nietzsche, *Così parlò Zarathustra*, cit., pp. 28-29. Si fa riferimento in particolare ai tipi di danza come la *Contact Improvisation* che partono dall'idea di un corpo autonomo percettivo, svincolato da qualsiasi forma.

⁶⁹ Cfr. *Ivi*, p. 435.

nel capitolo dell'opera dedicato ai "dispregiatori del corpo" viene intesa come una vera e propria molteplicità con un unico senso,⁷⁰ pluralità che esclude di fatto un unico centro, un unico elemento costitutivo. «Una grande ragione [...] Molteplicità con un unico senso [...] Un gregge e un pastore [...]».⁷¹ È in questi termini quindi che emerge con maggior evidenza il carattere plurale di corporeità, intesa come pluralità di funzioni produttive di sensi e significati.

In questo senso qui l'anima non può evidentemente essere rappresentativa di un organismo plurale e sensoriale come il corpo, che proprio in questi termini acquista una certa autonomia.

Ciò da cui si svincola Nietzsche non è solamente una serie di valori che tendono a porre l'uomo, nel suo proprio modo d'essere, incatenato ad un'unica idea di assoluto. Il filosofo sembra rivendicare la materialità del corpo, riconoscendolo come organo che prova passioni, istinti e da questi ne è mosso.

La svalutazione dell'anima, ridotta a mero simbolo, appartenente ad una vecchia tradizione ormai superata, mette in gioco d'altra parte un'idea di corpo inteso come apertura ad ogni possibile ordine.⁷²

2. *Il nuovo centro e una nuova autonomia*

Data la vastissima ramificazione della *modern dance* nel Novecento risulta difficile trovarne una definizione, o delinearne con chiarezza i meccanismi e le diversificazioni. Importante è sottolineare, però, che ad un certo punto la nuova danza, nella sua elaborazione del movimento, si svincola dall'elemento della *ratio*.⁷³ In generale non si cerca più, come Delsarte fa per tutta la sua vita, una corrispondenza tra anima-corpo, un rispecchiamento che logicamente e quindi anche emotivamente sia individualizzabile dal pubblico nell'interpretazione del danzatore. Anzi le esperienze artistiche del secolo in relazione al movimento si diversificano, utilizzando linguaggi multipli.⁷⁴

⁷⁰ *Ivi*, § *Dei disprezzatori del corpo*, p. 52.

⁷¹ *Ibidem*.

⁷² *Ivi*, p. 446.

⁷³ Cfr. E. Randi, *Il corpo pensato*, cit., p. 62.

⁷⁴ L. Bentivoglio, *La danza contemporanea* cit., p. 75.

È con queste premesse che si inizia a notare, nella frastagliata e diversificata evoluzione della danza, l'influenza della nuova autonomia del corpo introdotta da Nietzsche.

Importante è sottolineare infatti che i cambiamenti introdotti da questa prospettiva si rivedono soprattutto nella pratica in termini di rapporto tra movimento e idea di "centro", inteso non solo come punto fondamentale centrale del corpo utile all'equilibrio, ma anche come origine del movimento, come ad esempio il plesso solare nel caso della Duncan. Con la danzatrice americana, infatti, è indispensabile ribadire l'importanza della facoltà dell'anima, intesa come vera e propria sorgente da cui il movimento si ispira e proviene direttamente.⁷⁵ La danza libera della Duncan dimostra un rapporto tra il sé, il corpo e l'esperienza artistica molto diverso rispetto a quello delle forme di danza precedenti. L'idea di centro che si mette qui in discussione è anche l'idea di una stabilità, non tanto pratica durante l'esecuzione di passi, quanto ideale, in termini di valori e presupposti del codice espressivo.⁷⁶

Nel caso della danza classica il centro è identificato nella colonna vertebrale: è un punto immobile, rigido che quindi concede la stabilità e l'equilibrio necessari per i movimenti degli arti, i quali invece si muovono indipendentemente.

Ciò che coinvolge la nozione di centro, ed esemplifica maggiormente il rapporto tra danza e il corpo nietzschiano, sono dei principi comuni nelle tendenze della danza moderna.

Il primo punto è che la disciplina ora è considerata in una prospettiva dinamica, il che prevede e presuppone una nuova nozione di centro, che è frutto di forze contrapposte.⁷⁷ Forze generate da un corpo che è ora autonomo rispetto all'idea di ciò che vuole esprimere, i cui arti non dipendono più dalla colonna vertebrale, da un unico principio, ma anche questi si

⁷⁵Cfr. L. Bentivoglio, *La danza contemporanea*, cit., p. 28. In I. Duncan, *La mia vita*, Savelli, Milano, 1980, p. 74 si legge inoltre "Dopo mesi di sforzo, durante i quali avevo imparato a concentrare tutta la mia attenzione su quel punto, mi accorsi che, quanto ascoltavo la musica, le irradiazioni e le vibrazioni di essa si dirigevano a ondate verso quell'unica sorgente di luce che era in me [...]. Questa sorgente era lo specchio dell'anima, ed è per questa visione riflessa che io potevo esprimere sotto forma di danza le vibrazioni musicali."

⁷⁶ E. Randi, *Il corpo pensato*, cit., p. 40.

⁷⁷ Cfr. L. Bentivoglio, *La danza contemporanea*, cit., p. 75.

esprimono secondo flussi diversi e decentrati, sono indipendenti ma sempre messi in relazione da concezioni strutturali dialettiche.⁷⁸

Il secondo punto riguarda l'autonomia che le tendenze della *modern dance* affidano sia alla disciplina stessa, che nel tempo si riconosce come arte indipendente anche dalla musica, ma anche, grazie a Nietzsche, al corpo. Vengono codificati dei veri e propri metodi e codici, in termini di improvvisazione e composizione coreografica.⁷⁹ Codici che utilizzano in altre parole il nuovo strumento della danza libera fornito inizialmente dalla Duncan, cercando di lasciarlo sempre meno influenzato dal caso, costruendo un vero e proprio vocabolario definito che, a seconda dell'ideologia del pensatore-danzatore, si diversifica. Si delinea nel panorama coreutico la figura del coreografo-pedagogo il cui obiettivo è di indagare i nessi casuali universali che mettono in relazione il corpo e il movimento attraverso processi formativi consapevoli.⁸⁰

2.1 *Rudolf Laban*

Coreografo ungherese Rudolf Laban (1895-1958) operante durante i primi anni del Novecento,⁸¹ si pone come un'importante figura non solo nella danza moderna ma anche per tutto lo sviluppo della danza contemporanea. Analizzare il suo lavoro significa approcciarsi ad un primo tentativo concreto di strutturare ed analizzare l'improvvisazione,⁸² da un punto di vista qualitativo inerente al movimento, ma anche coreografico.

Innanzitutto, è importante sottolineare che lo studioso durante il suo percorso si imbatte sia negli studi del Sartre, i quali lo ispirano all'elaborazione di un sistema, ma anche in Georg

⁷⁸ *Ibidem*. Contrariamente alla danza classica che mantiene un repertorio fisso per ogni balletto, le coreografie moderne e contemporanee vengono concepite come sequenze di passi che molto spesso vengono generati dal corpo stesso, nascono dal corpo in maniera più spontanea.

⁷⁹ Gli studi di Rudolf Laban, per esempio, non riguardano solo il movimento in sé ma anche la composizione coreografica, da lui chiamata "coreosofia".

⁸⁰ Cfr. A. Pontremoli, *La danza. Storia teoria, estetica del Novecento* cit., p. 63.

⁸¹ Cfr. E. Randi, *Il corpo pensato* cit., p. 64.

Fuchs,⁸³ erede diretto di Nietzsche, il quale lo influenza per quanto riguarda la concezione del movimento. Questo, per Laban, quando si ritrova ritmico nella danza, diventa esperienza concreta dell'armonia cosmica che regola l'universo, arte generata da un impulso dionisiaco, abbandono orgastico dell'istinto originario.⁸⁴

Tali influenze mettono in risalto fundamentalmente due aspetti della pedagogia labaniana. Il primo è la similitudine con danza della Duncan, entrambi infatti hanno come presupposto una matrice comune, riconducibile all'arte greca. Ciò che li distingue però è lo stampo molto più pedagogico e metodologico di Laban, il quale a differenza dell'americana, concretizza l'utopia del movimento libero in un vero e proprio sistema. Utopia che aveva reso la prassi coreografica della Duncan talmente personale da non essere potuta divulgata e condivisa.⁸⁵

L'altro punto fondamentale è l'assunzione, in linea con la nuova danza, di un centro del corpo che perde la rigidità acquisita nel balletto, facendo così provenire gli impulsi primari di movimento da diverse parti del corpo, dispiegandolo poi in maniera organica.⁸⁶

Le similitudini con gli studi di Delsarte si notano non solo da un punto di vista metodologico. Il danzatore coreografo ungherese per tutta la sua vita elabora un sistema teso a identificare la danza pura, con a fondamento un principio d'indagine che tende a ricercare il nesso tra sorgente volitiva e movimento.⁸⁷ In questo caso però non si indaga propriamente la sorgente, cosa sia, o in che modo influenzi il movimento. Qui ci troviamo distanti da qualsiasi tipo di principio divino che faccia da guida, anima che si esprime in un certo qual modo nel corpo in maniera fissa e riproducibile. Gli studi di Laban proseguono più con l'intento di analizzare le tipologie di movimento, non attribuendole in maniera fissa ad emozioni ma indagandone semplicemente le caratteristiche, in questo modo classificandole. La descrizione del movimento ci giunge praticamente in maniera matematica, ma svincolato dalla *ratio*.⁸⁸

⁸³ Scenografo e drammaturgo tedesco vissuto nei primi del Novecento sostiene l'idea del teatro come luogo di culto comunitario.

⁸⁴ Cfr. A. Pontremoli, *La danza. Storia teoria, estetica del Novecento* cit., p 67. “[...] noi stiamo lavorando a una nuova forma dell'opera teatrale che sia un simbolo della nostra aspirazione a vivere pari fra pari in una cultura armonica”.

⁸⁵ Cfr. E. Randi, *Il corpo pensato* cit., p 26. I tentativi della Duncan di istituire scuole falliscono.

⁸⁶ Cfr. L. Bentivoglio, *La danza contemporanea* cit., p 56.

⁸⁷ Cfr. *Ivi* p 59.

⁸⁸ *Ibidem*.

Mentre la tecnica classificatoria di Delsarte era elaborata tramite la semplice osservazione del quotidiano, come se si dovesse assistere passivamente allo svolgersi di un qualcosa per poi farlo corrispondere in maniera decisiva e affidabile ad una regola di riproduzione, qui troviamo il corpo che viene dotato di una completa autonomia compositiva. In merito a ciò è importante infatti considerare che il punto di partenza per lo studio delle teorie labaniane è e rimane sempre il corpo. Questo si deduce innanzitutto perché il movimento, anche se cosciente è comunque libero, ma anche perché non c'è un'estetica a priori che definisce il tempo e lo spazio, bensì è il corpo stesso attraverso il moto che stabilisce i limiti spaziali e temporali.⁸⁹

Prova di queste considerazioni sono soprattutto le classificazioni motorie riportate dall'autore, il quale trasfigura la concezione dello spazio del danzatore in una figura geometrica: l'icosaedro, un solido regolare costituito da venti triangoli equilateri che si incontrano in dodici punti a destra e dodici punti a sinistra. La figura racchiude le tre dimensioni fondamentali come lunghezza, larghezza e profondità, allo stesso modo il corpo umano si può muovere in senso verticale, in senso orizzontale e in profondità ovvero avanti e indietro. Il moto generato da un corpo, diviso in parte destra e sinistra, si può compiere così sempre all'interno della forma spaziale in maniera ritmica e dinamica (Figg.3-4). Laban infine arriva a definire la significatività del movimento attraverso quattro condizioni che li rendono manifesti: l'uso di una zona del corpo; la direzione del modo; il ritmo dello sviluppo della sequenza motoria e infine l'organizzazione delle frasi motorie.⁹⁰

L'esempio della teoria di Laban è utile perché esemplifica la necessità di dare forma e un metodo alla danza libera nascente, rendendola non più solamente un insieme di pose come nella tradizione classica,⁹¹ ma strutturandola in maniera dinamica, e quindi riproducibile, mantenendone l'impulso vitalistico e spontaneo.

⁸⁹ Cfr. A. Pontremoli, *La danza. Storia teoria, estetica del Novecento*, p. cit., 71. A tal proposito si veda anche L. Bentivoglio, *La danza contemporanea*, cit., p. 61.

⁹⁰ Cfr. L. Bentivoglio, *La danza contemporanea*, cit., pp. 59- 61.

⁹¹ *Ivi*, p. 60.

2.3. Martha Graham

La tecnica di Martha Graham (1894-1991) si rivela un'altra dimostrazione e declinazione di come l'autonomia del corpo e la sua materialità caratterizzano, nel corso del Novecento, le pratiche di danza contemporanea.

Elemento fondamentale di ricerca nella tecnica della Graham è l'atto elementare e fisiologico della respirazione nella sua duplice scansione di inspirazione ed espirazione.⁹²

Già questa prima nozione fa intendere una visione profondamente materialistica e terrena della disciplina, che di fatto nel movimento stesso ricerca il gioco con la gravità. Il respiro qui è inteso come gesto primordiale, atto primo e ultimo della vita umana, fulcro di energia ed espressione della contraddittorietà di forze che permeano l'universo.⁹³ *Contraction e release* si fanno in tal senso espressione immediata dell'essere, funzioni entrambe connesse ad unico centro e zona del corpo situata nel diaframma.

In questo caso, ritroviamo l'esempio di un centro e di un corpo che non appaiono frammentati, anzi il danzatore deve essere sempre cosciente dell'interezza del suo corpo, interezza che contrasta e che anzi utilizza il senso di gravità per far risultare il movimento ancora più denso e intenso.⁹⁴ Sebbene la nozione di centro sia qui ricondotta ad una dimensione unitaria, ritroviamo nella filosofia della Graham l'idea della pluralità delle forze che dominano il moto e il corpo, inteso qui come sincero strumento di espressione, a condizione però che sia adeguatamente allenato per la pratica.⁹⁵

Interessanti nei suoi studi sono anche i riferimenti alla danza rituale praticata della comunità Indios americane. Modello al quale la maestra si ispira, in particolare per la continua ricerca del suolo e per il riferimento alle forze naturali che rendono la sua danza da una parte fortemente espressiva, ma anche simbolica e a tratti primitiva.⁹⁶

⁹² E. Randi, *Il corpo pensato* cit., p. 31.

⁹³ Cfr. L. Bentivoglio, *La danza contemporanea*, cit., p. 93.

⁹⁴ Cfr. *ivi*, p. 95.

⁹⁵ Cfr. E. Randi, *Il corpo pensato*, cit., p. 32.

⁹⁶ Cfr. L. Bentivoglio, *La danza contemporanea*, cit., p. 95.

CAPITOLO IV

LA DANZA CONTEMPORANEA, MAURICE MERLEAU-PONTY E LA DANZA COME ESPERIENZA

1. *Dalla modern dance alla danza contemporanea*

Durante il Novecento la *modern dance* si distingue per il modo innovativo di utilizzare linguaggi multipli. Questi, prendendo spunto dalla danza classica, che rimane studiata ed utilizzata come principale base tecnica, si diversificano a seconda del coreografo e delle sue diverse forme stilistiche, coreografiche e di *training* del movimento. Laban tramite l'utilizzo dell'icosaedro, e la Graham con la *contraction-release*, rappresentano due esempi di come l'ideologia di base, che plasma la nozione del corpo, modifichi la tecnica e si realizzi nel linguaggio artistico. La danza libera soprattutto si offre a questa nuova corrente artistica come un importante strumento, tramite cui ci si inizia ad interrogare sulle possibilità espressive della danza e del corpo.

Diversamente rispetto alla tradizione classica precedente, che utilizza e sfrutta principalmente la tensione muscolare del ballerino,⁹⁷ è importante sottolineare che la *modern dance* riscopre alcune dimensioni naturali del corpo. La tecnica Laban, per esempio, assume l'idea dello "slancio" che consente di iscrivere il movimento nell'icosaedro; la Graham parte dalla nozione di "impulso" generato dai movimenti diaframmatici.⁹⁸ Questi elementi nella danza accademica, a causa della sua forte codificazione e del repertorio così rigido e fisso nel tempo, sono impensabili da assumere come fondamenti per l'ideologia artistica di base. La danza classica, inoltre, nella sua prassi coreografica, veniva concepita come un susseguirsi di

⁹⁷ La danza classica presuppone un muscolo costantemente in attivazione per garantire l'equilibrio e la stabilità degli arti, anche nella dinamica che non esclude quasi mai le ginocchia, le caviglie stese e le braccia sostenute.

⁹⁸ Cfr. L. Bentivoglio, *La danza contemporanea*, cit., p. 75. Il movimento nella tecnica Laban è sempre lanciato nello spazio ma controllato. Questo a livello dinamico richiede un addome molto forte in grado di regolare la traiettoria e l'intensità del gesto. La Graham nota che dai due movimenti nascono impulsi diversi, di apertura durante l'espiazione e di chiusura durante l'inspirazione. Questi impulsi riorganizzano ogni volta l'assetto corporeo degli arti e del tronco.

forme generate dal danzatore, che utilizzava un movimento finalizzato alla pura realizzazione di una posa.⁹⁹ Evidente, quindi, è la differenza rispetto la nuova danza moderna, che assume la disciplina da un punto di vista dinamico e si concentra molto più sulla transizione da una posa all'altra. È proprio questo elemento e in particolare la qualità di movimento generata nella transizione che stabilisce la capacità espressiva della *modern dance*, e d'altra parte, anche l'impronta soggettiva e stilistico-narrativa del coreografo.¹⁰⁰

Da questo momento in poi la disciplina coreutica si apre alle visioni della danza come discorso sull'Essere,¹⁰¹ come manifestazione non solo dell'interiorità emotiva dell'interprete, ma anche di un certo modo di indagare sulla corporeità, di discuterne i presupposti espressivi e fenomenologici.

1.1. *La danza di Pina Bausch*

La danza e la coreografia di Pina Bausch (1940-2009)¹⁰² rappresentano il filone del *Tanztheater* sviluppatosi in Germania tra gli anni Settanta e Ottanta del Novecento, che funge da spartiacque tra la modern dance e la nascente danza contemporanea. Evidente nel suo stile e nelle sue opere è un sentimento di urgenza e necessità di espressione che rende ogni *pièce* coreografica emotivamente molto densa. L'utilizzo delle scenografie e di diversi oggetti scena contribuisce a creare una dimensione fortemente simbolica, nella quale il danzatore si inserisce portando in scena un corpo vivo, vissuto, che utilizza movimento, gesto quotidiano e parola.

⁹⁹ Cfr. A. Pontremoli, *La danza. Storia teoria, estetica del Novecento*, cit., p. 113. La tecnica classica assume sei possibili posizioni di base per le gambe e cinque posizioni per le braccia, che si combinano tra loro in maniera codificata e regolare. (Fig.5)

¹⁰⁰ Cfr. *ibidem*.

¹⁰¹ *Ivi*, p. 117.

¹⁰² Nel 1999 le viene riconosciuto il "Premio Europa per il teatro" col merito di avere creato un vero e proprio genere che unisce recitazione, prosa, musica, ballo e arti visive. Il termine qui riportato è infatti un neologismo. Nello stesso anno le viene assegnata una laurea *ad honorem* presso l'Università di Bologna.

La “danzateatro” della Bausch viene definita come “teatro dell’esperienza”,¹⁰³ e questo perché nonostante adottati diversi tipi di linguaggi, il protagonista assoluto è il corpo, che muta la prassi formale coreografica.¹⁰⁴

La Bausch elaborava e componeva le sue coreografie utilizzando l’improvvisazione: i danzatori venivano sollecitati attraverso spunti interpretativi e domande alle quali dovevano rispondere tramite un’improvvisazione che fosse da loro codificata, e quindi resa trasmissibile e riproducibile; veniva data loro la totale libertà, ed essi potevano utilizzare qualsiasi linguaggio espressivo, dal gesto quotidiano, alla danza o parola. Il lavoro procedeva come una composizione, la coreografa utilizzava gli elementi compositivi o alcuni gesti assemblandoli, modificandoli o usandoli a suo piacimento nel corso della messa in scena.

In tal senso l’attività coreografica della Bausch viene letta come continua domanda sull’Essere, che non si lascia confinare nell’utilizzo di un solo linguaggio artistico di un’unica disciplina, ma utilizza anche elementi presi dell’ambito teatrale. Il danzatore assume un ruolo di attore-autore mettendo a disposizione le proprie improvvisazioni, ed è sollecitato da una domanda che non trova mai risposta, che non si lascia definire da un codice o presupposto creativo, affidandosi sempre all’esperienza e alla sensibilità dei danzatori.

2. *Il corpo nella danza contemporanea*

La danza contemporanea si sviluppa a partire dalla metà del Novecento arrivando fino ai giorni nostri. Spartiacque tra la *modern dance* e la danza contemporanea da noi oggi praticata è proprio Pina Bausch,¹⁰⁵ che in ambito performativo rappresenta un modo innovativo d’indagine sull’espressività corporea.

La nozione risulta essere complessa da definire, e non solo perché utilizza linguaggi molteplici e diversi, integrando l’utilizzo delle arti figurative, ma anche perché scontra e assorbe gli sviluppi fenomenologici sul corpo ed elementi tratti dalla situazione culturale e politica

¹⁰³ L. Bentivoglio, *La danza contemporanea*, cit., p. 248.

¹⁰⁴ *Ibidem*. Il balletto classico mantiene le coreografie originali ad ogni replica, diverse per ogni ruolo vengono studiate dal danzatore come “repertorio”.

¹⁰⁵ Cfr. A. Pontremoli, *La danza. Storia teoria, estetica del Novecento*, cit., p. 114.

degli anni Settanta.¹⁰⁶ Potremmo dire infatti che la danza contemporanea si definisce come un certo modo di intendere il corpo sulla scena e fuori attraverso la pratica di training.¹⁰⁷

Per comprendere meglio l'idea e i presupposti sui quali si basa la danza contemporanea è necessario affrontare e approfondire il discorso sul corpo. Se fin ora la danza accademica aveva fornito le basi per lo sviluppo della *modern dance*,¹⁰⁸ la quale a sua volta aveva cercato nuovi codici artistici e nuove forme di movimento che ribaltavano e riprendendo la danza classica, l'orizzonte coreutico del Novecento presuppone un'idea di corpo ancor più definita e consapevole, che riguarda più nello specifico l'esperienza percettiva del corpo e la sua intenzionalità.

Nel corso del secolo viene progressivamente chiesta al danzatore una maggiore conoscenza e coscienza del suo corpo, che gli permette di entrare in scena preparato, predisposto all'ascolto e in tensione verso ogni possibilità espressiva richiesta.¹⁰⁹ Il tal senso il corpo del performer è visto sempre meno in maniera virtuosistica, anzi la danza in sé assume la caratteristica di una disciplina che predispone all'ascolto, alla regolazione dei processi di azione-reazione programmati o improvvisati in scena.

¹⁰⁶ La danza inizia ad essere concepita come stile di vita, come forma di espressione al di là dell'ambito performativo. Un esempio è il *vouging*, danza che nasce all'interno delle comunità transessuali ad Harlem intorno agli anni Settanta, grazie alla quale si sviluppa la cultura *queer*. In questo contesto il *vouging* non è solo uno stile di danza ma racchiude in sé l'idea di una lotta alla transfobia, diventando luogo di incontro e comunità.

¹⁰⁷ A. Pontremoli, *La danza 2.0. Paesaggi coreografici del nuovo millennio*, cit., p. 63. Influyente è anche la *Körperkultur* del Novecento che diffonde maggiore predisposizione alla cura del corpo, e gli sviluppi in ambito teatrale che rivendicano l'utilizzo del corpo sulla scena elaborando dei training appositi (ad esempio Stanislavskij o Grotowski, contrariamente alla tendenza teatrale del tempo che metteva al centro la figura del regista e la sua idea, elaborano degli esercizi di improvvisazione per gli attori. Questi, nel caso di Stravinskij, diventavano veri strumenti di scena in grado di essere credibili e veri per la loro immedesimazione nella parte attraverso la reviviscenza, ma anche coerenti col personaggio perché allenati ad adattare le proprie emozioni e i movimenti del corpo allo spazio e al contesto registico.).

¹⁰⁸ Importante è sottolineare che la tecnica classica mantiene il proprio statuto e viene considerata la base della tecnica *modern*.

¹⁰⁹Cfr. *ivi*, p. 116.

Dalle *Meditazioni Cartesiane* del 1931 di Husserl si comprende la distinzione tra *Körper*, ovvero il corpo oggettivo, considerato solamente nella sua funzione anatomica, dal *Leib*, inteso come corpo vissuto, centro di orientamento del rapportarsi col mondo. Questa distinzione è fondamentale per gli studi fenomenologici successivi, che qui ritornano utili per comprendere il significato del movimento e della presenza del corpo nella danza, specialmente contemporanea.

Si vedrà infatti che quest'ultima appare anche svincolata dal contesto performativo teatrale, proponendo al contrario situazioni e contesti che in qualche modo sperimentano e convergono con gli studi teorici che riguardano la presenza e l'esperienza in generale.¹¹⁰

La distinzione husserliana è utile per comprendere la nozione di corpo portato in scena dalla metà del Novecento in poi perché mette al centro quest'ultimo come inteso nella sua relazione intersoggettiva con il mondo tramite la performance. La stessa Bausch, infatti, nel 2008 ripropone una diversa versione della sua coreografia *Kontakthof*, costruendola e adattandola per un gruppo di non professionisti di ultrasessantacinquenni.¹¹¹ L'esperimento porta all'osservazione di come corpi vissuti diversamente riescano a performare diversamente sul palco; la stessa rielaborazione della coreografia dimostra come altri corpi necessitino un'altra organizzazione di spazio-tempo sulla scena.

Per cercare di delineare il percorso e le proprietà del corpo in scena e fuori nel mondo, per considerare la posizione intermedia del corpo tra natura ed artificio, si intenderà quest'ultimo come «una traccia dell'essere, una sua modulazione, una regione di transito [...] quella trama di differenze che trova una unità nella relazione e in cui la dicotomia io/mondo non ha luogo».¹¹²

¹¹⁰ La Contact Improvisation, per esempio, nasce come pratica sperimentale e deriva dalle culture marziali. Inizialmente viene praticata lontano dal contesto performativo quindi in assenza di pubblico. Inoltre: «Oggi la danza stenta a trovare la propria dimensione, e sembra desiderare un nuovo azzeramento per ricominciare proprio da dove è stata messa in crisi la sua identità. [...] È un corpo che vuole ridisegnare i propri confini sulla scena e all'interno della rappresentazione.» (A. Pontremoli, *La danza. Storia teoria, estetica del Novecento*, cit., p. 124).

¹¹¹ A. Pontremoli, *La danza 2.0. Paesaggi coreografici del nuovo millennio*, cit., p. 61.

¹¹² *Ivi*, p. 67.

2.1. Maurice Merleau-Ponty e lo schema corporeo

Le riflessioni di Merleau Ponty (1908-1961) sul tema del corporeo e in particolare sulla nozione di *schema corporeo*, aiutano a comprendere il nuovo modo di vivere il movimento per il danzatore contemporaneo immerso in contesti performativi. In generale l'idea di percezione del proprio corpo e del mondo qui riportata corrisponde a quella di un uomo nel mondo, e che nel mondo si conosce.¹¹³

Delsarte, nei suoi scritti, tentava grazie all'attenta osservazione del mondo circostante, di classificare i gesti facendoli corrispondere a precise emozioni e percezioni; qui Ponty parla di "schema corporeo", cercando di riassumere e descrivere nella sua essenza l'esperienza percettiva. Svincolato dal mondo della performance gli scritti del filosofo indagano l'esperienza nella presenza, nel movimento e nel contatto con l'altro. Tutti questi elementi sono presi come stimolo per la danza contemporanea che ne farà strumento d'indagine.¹¹⁴

In particolare, ne *La fenomenologia della percezione* (1945), all'interno del capitolo Il corpo come oggetto e la fisiologia meccanicistica¹¹⁵ Merleau-Ponty delinea le condizioni del corpo nella sua presa di coscienza sul mondo.

La situazione che mette in moto le operazioni istintive non è interamente articolata e determinata, il suo senso totale non è posseduto [...]. Essa offre solo un significato pratico, invita solo ad un riconoscimento corporeo, è vissuta come situazione "aperta". [...] È questa presenza globale della situazione che dà un senso agli stimoli parziali [...].¹¹⁶

¹¹³ M. Merleau-Ponty, *Fenomenologia della percezione*, trad. it. di Andrea Bonomi, Milano, Bompiani, 2023⁸, p. 19.

¹¹⁴ Per esempio, nel filmato del 1999 *Improvisation Technologies* William Forsythe spiega come il danzatore stesso debba creare lo spazio, modellarlo attraverso il movimento facendo riferimento a figure geometriche, riprendendo anche la concezione geometrica di movimento di Laban. Un altro esempio è la Contact Improvisation che presuppone una precisa concezione e percezione del proprio corpo e dell'altro.

¹¹⁵ *Ivi*, p. 121.

¹¹⁶ *Ivi*, pp. 126-127.

Con “situazione aperta” l’autore intende una situazione di possibilità, tramite la quale il movimento compendosi si dispiega, facendo così conoscenza del mondo e degli oggetti. In merito a ciò l’analisi prosegue con l’identificazione di *corpo abituale* e *corpo attuale*.¹¹⁷

I due nell’esperienza conoscitiva hanno un ruolo diverso. Il primo, infatti, presuppone dei gesti che sono già conosciuti, gesti che nel secondo caso non si ritrovano.

L’idea di “presenza globale della situazione” è anche collegata al concetto dello “schema corporeo” che si ritrova nel capitolo sulla spazialità del corpo proprio e della motilità, in cui lo schema è descritto nei suoi due aspetti più importanti. La prima definizione lo descrive come «un riassunto della nostra esperienza corporea, atto a fornire un commento ed un significato all’enterocettività e della propriocettività del momento».¹¹⁸ In questi termini la nozione sembrerebbe rappresentare l’insieme delle nostre esperienze conoscitive di cui il corpo ha memoria, memoria che coinvolge gli spostamenti delle parti, il bilanciamento di queste e infine una «perpetua traduzione in linguaggio visivo delle impressioni cinestetiche e articolari del momento.».

Nelle pagine successive viene specificata l’importanza della regolazione di questi elementi e come essi debbano essere concepiti in un disegno globale. Da ciò si comprende il secondo aspetto dello “schema corporeo” che viene anche inteso come «una presa di coscienza globale della mia postura nel mondo intersensoriale, una forma».¹¹⁹ L’autore fa riferimento ad uno schema “dinamico” ovvero inteso mai in maniera fissa, ma che al contrario si adatta alla situazione, rendendo possibile così l’idea di “spazialità di situazione”.

Questi sono gli elementi che spiegano come

Per mezzo del mio corpo, come potenza di un certo numero di azioni familiari, posso quindi installarmi nel mondo circostante [...], senza cogliere né il mio corpo né il mio mondo circostante come oggetti in senso kantiano, cioè come sistemi di qualità collegate da una legge intelligibile, come entità trasparenti, libere da ogni aderenza locale o temporale e pronte per la denominazione o almeno per un gesto di designazione.¹²⁰

¹¹⁷ *Ivi*, p. 131.

¹¹⁸ *Ivi*, p. 150.

¹¹⁹ *Ivi*, p. 153.

¹²⁰ *Ivi*, p. 159.

2.2.1. *Il corpo danzante come “Chair”*

Un'altra nozione da considerare nell'indagine della danza contemporanea, che presuppone la scoperta di un corpo nuovo, un corpo non più strumento (Körper) bensì un corpo vivo, vissuto (Leib), è l'idea di *chair*.¹²¹ Tra il 1959 e il 1960 Merleau-Ponty tiene al Collège de France tre corsi sul “concetto di Natura”, con l'intento di fornire un accesso concreto al problema dell'Essere rivalutato a partire dalla natura. In questo senso si spiega la filosofia della *chair* ovvero una “teoria della carne” che vede l'uomo non come una «macchina animata dall'arrivo di una coscienza»,¹²² non semplicemente come oggetto, bensì come «un luogo essenziale della architettura evolutiva che ingloba l'umano».¹²³

Il corpo così concepito sarebbe la ragione dell'uomo in quanto tale, preso in considerazione mediante la *carne*, intesa come elemento che struttura l'Essere “lavorando su sé stessa” dispiegandolo ontologicamente, facendone conciliare quello corporale con quello naturale.¹²⁴ La *chair*, infatti, non si riferisce ad una qualità del corpo, ma si identifica nel corpo stesso o, meglio ancora, si spiega in quest'ultimo come «interno ed esterno che ruotano l'uno intorno all'altro».¹²⁵

È evidente che in questa prospettiva non è presente alcun tipo di dualismo che affligga il corpo e lo tenga separato dall'anima o dal mondo, la *chair* riflette più l'idea di un sensibile allargato, il quale è considerato vivo solamente se in prospettiva di un ribaltamento su sé stesso, e quindi di una corrispondenza circolare tra interno ed esterno.

Caterina di Rienzo, all'interno di *Per una filosofia della danza* intende la danza come movimento di *Chair*, combinazione di attività passiva e attiva, corrispondenza tra interno ed

¹²¹ Il termine, in italiano tradotto come “carne” rappresenta la coniugazione della dimensione materiale (Körper), e quella vissuta (Leib). Su ciò si veda anche C. di Rienzo, *Per una filosofia della danza. Danza, corpo, chair*, Mimesis, Milano-Udine 2019. p. 43).

¹²² *Ivi*, p. 40.

¹²³ *Ibidem*.

¹²⁴ Cfr. *ivi*, pp. 39-40.

¹²⁵ *Ivi*, p. 46.

esterno, movimento dell'anima che compenetra nella carne e rende così vivo l'uomo che danza.¹²⁶

3. *La Contact Improvisation come danza dell'esperienza*

Intorno agli ultimi anni del Novecento alcune pratiche di danza si discostano molto dall'ambiente teatrale performativo, considerando la pratica come esperienza che vede coinvolti i danzatori in "situazioni" nelle quali poter scoprire il contatto con l'altro.

La Contact Improvisation nasce nel 1972 con Steve Paxton (1939), con l'intento di «attuare una ridefinizione dell'individuo all'interno di un corpo reattivo e intelligente nell'ambito del teatro, delle pratiche terapeutiche e dell'atletica».¹²⁷ Prendendo spunto da alcune tecniche di arti marziali come il Tai Chi Chuan e l'Aikido, la Contact inizialmente nasce come un insieme di principi e idee sul movimento aperti all'esplorazione. In questo contesto vengono praticati diversi esercizi che diventano punto di partenza per le coreografie, fissate poi in un secondo momento. Questi esercizi molto spesso coinvolgono almeno due corpi, i quali si muovono mantenendo sempre un punto di contatto che può rimanere invariato durante la pratica, o cambiare nello svolgersi del movimento in base alla necessità della situazione. La relazione di contatto che viene imposta mette i partecipanti nella condizione di saper accogliere il movimento altrui e di proporlo altrettanto, trattando il corpo dell'altro come se fosse estensione del proprio. La preparazione del danzatore in questo caso si basa soprattutto sulla coscienza del sé in termini fisici: egli, infatti, deve essere in grado di conoscere e riconoscere nella situazione specifica, quali siano i punti di leva, di perno, che permettono così la continuazione del movimento fluido insieme all'altro. Più i partecipanti saranno esperti più sarà possibile per loro scoprire nuovi modi in cui articolare i corpi, sfruttando principi di slancio, gravità, equilibrio e

¹²⁶ Il termine in inglese "flesh" si ritrova anche all'interno del Gaga Method, una tecnica elaborata da Ohad Naharin intorno al 1980. Secondo questa visione, tramite un particolare tipo di linguaggio che lavora per immagini e metafore, sarebbe possibile guidare all'esperienza dell'improvvisazione chiunque, anche i non danzatori. Attraverso lo stimolo dell'immaginazione l'individuo lavorerebbe così sull'attivazione fisica e mentale.

¹²⁷ C. Novack, *Contact Improvisation. Storia e tecnica di una danza contemporanea*, Roma, Dino Audino, 2018, p. 13.

creando così prese e figure. Nella *Contact* il punto di partenza è sviluppare inoltre confidenza col suolo, relazione che permette di preservare il corpo da infortuni e cadute, frequenti principalmente agli inesperti. (Fig. 6-7)

In questo contesto di scambio, comunicazione e scoperta, la pratica tra due corpi assume un carattere di unicità. La riuscita del movimento, di una presa o figura dipende in maniera essenziale dalle diverse caratteristiche fisiche dei danzatori e dalla gestione di queste durante la pratica. I principi di questa danza si allontanano totalmente dall'impostazione del balletto, che tendeva a modellare il corpo secondo un'ideale perfezione irrealizzabile, o a codificare i ruoli maschili e femminili in "l'uomo che porta" e alla "donna sollevata". Qui, contrariamente, maschio e femmina non vengono divisi, ma si relazionano in maniera paritaria, interagendo tra loro come due entità dotate di peso, soggette all'azione-reazione e alla gravità senza alcun tipo di preconcetto. Questo assunto è fondamentale perché descrive la pratica come esperienza puramente percettiva, svincolata da ogni forma classica e canonica di composizione coreografica.¹²⁸

L'individuo in questo senso è "aperto" e disponibile a qualsiasi tipo di impulso, guidato dalla propria intenzionalità che offre ricevendo quella dell'altro.

Il termine "comunicare" significa "mettere in comune", per cui "essere con" prevede l'esistenza di una distanza che permetta la stessa comunicazione.¹²⁹ Questa nella *Contact Improvisation* intende la distanza da un punto di vista espressivo, perché il danzatore non è toccato emotivamente da stati d'animo o impulsi esterni che lo fanno agire in un certo modo. In tal senso la distanza diventa principio di acrobazia, il partecipante si basa su sensazioni fisiche, concrete, presenti in quella determinata situazione e solo queste diventano principio di movimento. Il risultato performativo della tecnica appare come un vero e proprio dialogo tra un corpo con un altro, una ricerca continua ed equa di modi diversi di entrare in contatto l'uno con l'altro.

¹²⁸ Steve Paxton afferma che nella danza canonica il processo coreografico abituale prevedeva di affidare la propria "motivazione" al coreografo, privando il danzatore di averne il pieno dominio. (cfr. *ivi*, p. 46.).

¹²⁹ L. Motterle, *L'esperienza dell'altro nella Contact Improvisation: un percorso fenomenologico dell'aver all'essere*, in "Danza e ricerca. Laboratorio di studi, scritture, visioni", 0, 2009, p. 65.

La modalità di queste pratiche, rese note inizialmente a scopo puramente rappresentativo, prende principalmente spunto dalle sensibilità politiche degli anni Sessanta che tendevano verso il radicalismo sociale e l'eliminazione delle gerarchie sociali. Queste idee si rivedono soprattutto nella struttura della disciplina stessa, che non impartisce ruoli, come per esempio nel balletto, e si sviluppa in contesti comunitari, con l'idea di trascendere le differenze di matrice politica, «enfaticamente i principi etici condivisi da queste danze, indirizzate al cambiamento della società».¹³⁰

¹³⁰ C. Novack, *Contact Improvisation. Storia e tecnica di una danza contemporanea*, cit., p. 41.

CONCLUSIONE

L'obiettivo di questa indagine è stato quello di affrontare i mutamenti della nozione di "corpo" nella storia, e come questi si siano riflessi e confrontati nella disciplina della danza. Inizialmente attraverso la scoperta della danza primitiva si è potuto cogliere un corpo totalmente svincolato da presupposti sociali, culturali: un *centro di irradiazione simbolica* nel quale umanità e forza naturale si ritrovano e completano. Il movimento qui rappresentato non ha nulla a che vedere con i concetti di proporzione, linea e forma che si ritrovano poi a partire dal *balletto classico* che nasce in seguito. Questo tipo di arte e di estetica, oltre a rappresentare i valori borghesi settecenteschi e a concepire quindi la danzatrice classica come figura divina esente dalla forza di gravità, assume i principi della filosofia platonica. Con la figura di Françoise Delsarte, infatti, si nota che l'arte del corpo viene elaborata secondo un'ideologia neoplatonica ispirata dalla *Gerarchia Celeste* dello Pseudo Dionigi Areopagita. Anima, spirito e vita per Delsarte compongono la trinità che regola il movimento del corpo, inteso come prigioniero o, meglio ancora, come mezzo tramite il quale l'anima si esprime. La figura di questo studioso risulta essere fondamentale per la nascita della *danza libera*, che inizia a concepire un movimento fluido, in contrasto quindi col rigore e la staticità della danza classica, la quale non riesce a reggere la complessità espressiva che quest'arte inizia a sviluppare.

Dalla seconda metà dell'Ottocento si sviluppa l'idea di una corporeità sempre meno vincolata al dualismo anima-corpo, che quindi assume maggiore autonomia. Soprattutto dopo le teorie nietzschiane, alle quali alcuni coreografi si ispirano, si riporta in scena un movimento vitalistico, armonico e inteso come interpretazione totalizzante dell'interprete. Il modo di lavorare per l'artista danzatore cambia, si iniziano quindi a concepire nuovi metodi di training che prevedono un corpo unitario, cosciente, immerso nel mondo reale e succube della gravità. Non più quindi collegato a un principio trascendentale, bensì inscritto nella sua interezza in un uno spazio-tempo reale.

Merleau-Ponty, con la sua teoria della percezione e con la nozione di *chair*, rende chiari i presupposti che portano oggi il movimento ad essere uno strumento di indagine, utilizzato da un corpo che si percepisce e percepisce, si comprende nel mondo e nell'altro. La *contact improvisation* e il *voguing* sono solo alcune delle nuove danze che sperimentano e indagano l'idea del nuovo corpo percettivo, ma che soprattutto elevano il movimento intendendolo come forma di protesta e ricerca personale di una propria identità.

Dance, dance, dance, otherwise we're lost.

Pina Bausch

BIBLIOGRAFIA

- D. AREOPAGITA *Gerarchia celeste. Tutte le opere*, trad. it. di Piero Scazzoso, a cura di Enzo Bellini, Rusconi, Milano, 1983.
- L. BENTIVOGLIO *La danza contemporanea*, Longanesi, Milano, 1985.
- P. DEGLI ESPOSTI *L'attore nell'Ottocento europeo*, Dino Audino, Roma, 2021.
- V. DI BERNARDI *Cosa può la danza*, Bulzoni editore, Roma 2012.
- C. DI RIENZO *Per una filosofia della danza. Danza, corpo, chair*, Mimesis, Milano-Udine, 2019².
- D. FORMAGGIO *L'arte come idea e come esperienza*. Mondadori, Milano 1981².
- U. GALIMBERTI *Il corpo*, Feltrinelli, Milano, 1987.
- PLATONE *Fedone*, trad. it. di M. Valgimigli, Milano, Laterza, 2005.
- M. MERLEAU-PONTY *Fenomenologia della percezione*, trad. it. di Andrea Bonomi, Milano, Bompiani, 2023⁸.
- A. PONTREMOLI *Paesaggi coreografici del nuovo millennio*, Milano, Laterza, 2018.
La danza. Storia teoria, estetica del Novecento, Laterza, Roma-Bari, 2004.

E. RANDI

Il magistero perduto di Delsarte, Esedra, Padova, 1996.

Il corpo pensato, Dino Audino, Roma, 2020.

D. SUSANETTI

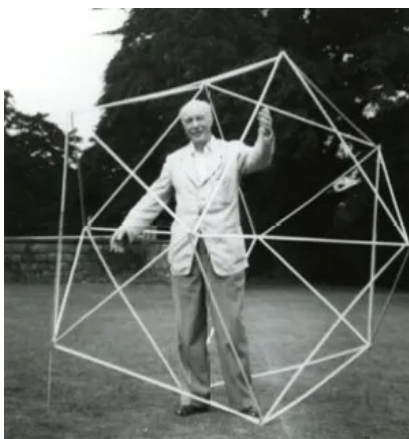
La luce delle muse, Giunti, Firenze, 2019.

SITOGRAFIA

L. MOTTERLE, *L'esperienza dell'altro nella Contact Improvisation: un percorso fenomenologico dell'aver all'essere* (in "Danza e ricerca. Laboratorio di studi, scritture, visioni", 1, 2009). <https://danzaericerca.unibo.it/issue/view/179>



Fig. 2: Isadora Duncan durante una delle sue esibizioni.



Rudolf Laban's "icosahedron", part of his theory of movement analysis

Figg. 3-4: Rudolf Laban e alcuni suoi studenti alle prese con l'analisi del movimento inscritto nell'icosaedro.

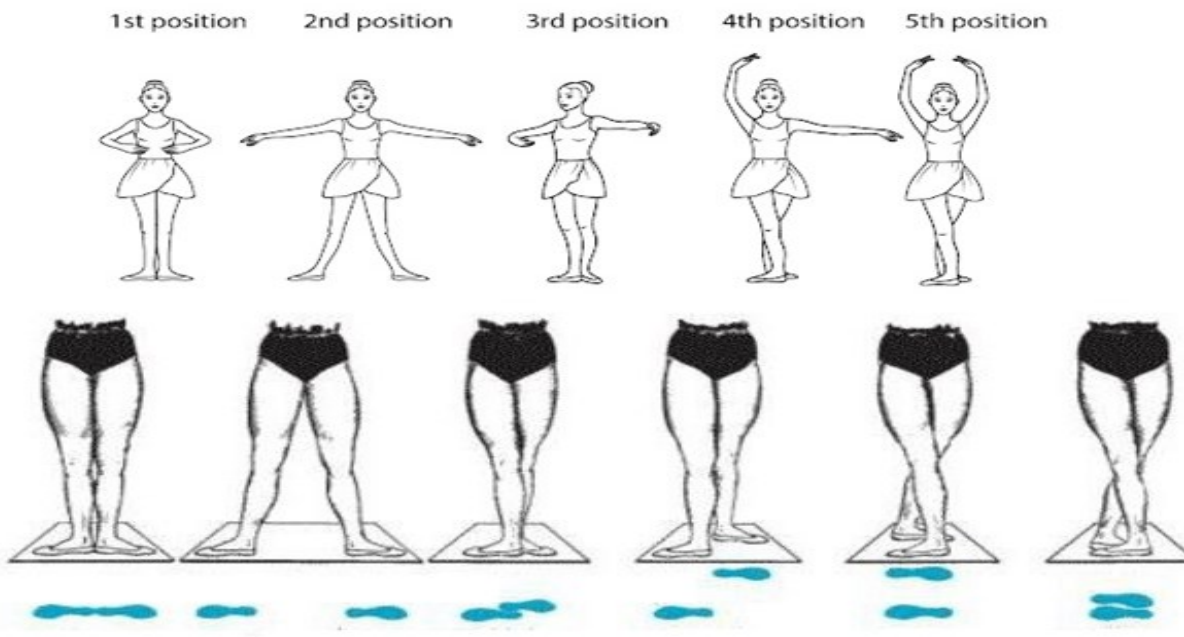


Fig. 5: Schema rappresentativo delle posizioni della danza classica.



Fig. 6: Danzatori in posizioni tipiche della danza Contact, posizioni che sono raggiunte sfruttando il peso, la gravità e gli appoggi forniti dal corpo dell'altro.