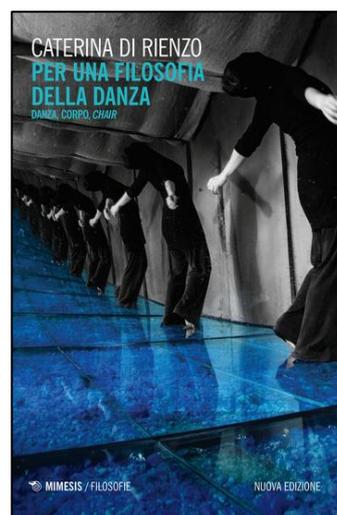


## **Dialogando con Caterina Di Rienzo, a proposito di filosofia e danza**

**D** Non sono molti gli intrecci fra filosofia e danza nel corso della storia del pensiero. Il titolo del suo libro, ***Per una filosofia della danza. Danza, corpo, chair*** (Mimesis, 2019, pp. 136), suggerisce quindi una direzione di ricerca quanto mai preziosa. È vero che fra Ottocento e Novecento varie voci hanno riflettuto sullo statuto della danza. Nondimeno, la danza contemporanea, o meglio la “nuova danza” – espressiva del profondo rinnovamento della coreutica avvenuto durante il Novecento –, è ancora ai margini del pensiero. In questo contesto, qual è il senso dell’operazione teorica che lei porta avanti? In altre parole, che cosa la filosofia deve alla danza e che cosa la danza può portare alla filosofia oggi?



**R** Mantenendoci in una ricostruzione schematica della relazione filosofia e danza, possiamo tracciarne le coordinate fondamentali secondo due possibili metodiche: una operazione di “riduzione”, per esprimerci con la fenomenologia, che mette a nudo la danza; e una pratica di “decostruzione” dei codici della scena. In entrambi i casi si tratta di un modo di comprendere la danza non solo in termini di produzione di spettacoli ma anche come qualcosa grazie a cui risalire alle condizioni originarie della nostra esperienza col mondo, col corpo, con gli altri; e inoltre, attraverso la lettura della sua struttura segnica, come un linguaggio fatto di scarti e di assenza. Questa doppia prospettiva sull’arte del movimento, pur con tutte le differenze del caso, risuona nei discorsi di due autori cruciali: Valéry, che ne *L’âme et la danse* attribuisce alla danzatrice il potere di insegnarci quanto di originario ci sfugge nella ovvietà di ciò che è abituale; e Mallarmé, che nel celebre scritto *Ballétes* decostruisce la testualità della scena teatrale, immaginando una danzatrice che scrive una parola emancipata da tutti i dispositivi empirici del logos. Con Valéry e Mallarmé, insieme ad altri importanti esponenti della cultura poetico-filosofico-letteraria, a cavallo tra il XIX e il XX, nasce una visione profondamente innovativa sulla coreutica.

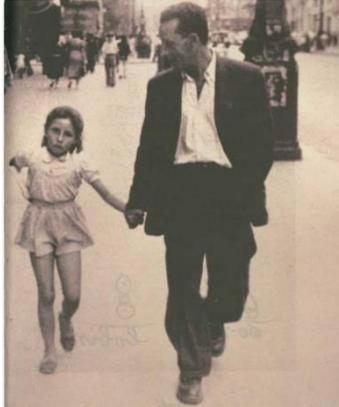
Un nucleo di autori e di piste teoriche che, pur non costituendo un *corpus* organico e sistematico, dà origine a una storia della 'danza pensata' che trova il suo sviluppo nelle molteplici e più attuali direzioni di ricerca della filosofia della danza contemporanea.

Ma non è tutto. Accanto a questi 'fondamentali' della riflessione sulla danza, è essenziale rilevare la rivoluzione artistica compiuta nel Novecento dalla danza stessa, poiché nell'ultima parte del secolo essa giunge a una interessante ricollocazione epistemologica che richiede un nuovo e diverso significato della relazione danza-pensiero, danza-filosofia. In quanto arte contemporanea che fuoriesce dalle categorie canoniche e fa esplodere i generi riconoscibili, ridefinendo le condizioni stesse del danzare, essa non è solo qualcosa che *fa pensare*, ma qualcosa *che pensa*. È un pensiero, una particolare forma di pensiero, in cui corpo, gesto e movimento non sono solo elementi su cui riflettere, ma essi stessi *forme di un pensiero al lavoro nel carnale*.

In questa ricollocazione, la danza supera anche l'idea che la vuole metafora di qualcosa, simbolo allusivo di qualcos'altro – la leggerezza, la vita, l'imminenza evenemenziale – com'è nella grande tradizione da Nietzsche a Badiou. In quanto pensiero che nasce come gesto unito alla carne, la danza non è più soltanto una trasposizione rappresentativa del reale, o del pensiero, ma è essa stessa una fonte del reale che, al contempo, si fa pensiero di questo reale.

È un complesso portato, grazie al quale ho provato a individuare nella danza gli elementi teorici per una specie di spostamento dalla 'filosofia della danza' alla danza come 'filosofia della *carne*'. In questa ottica, forse, non dobbiamo più addurre ragioni per giustificare la relazione o la giustapposizione tra filosofia e danza perché, assumendo la corporeità danzante come una filosofia della carne viva, si arriva a una nuova teoria, che supera l'approccio, per esempio, ancora vigente nell'ambito dell'Accademia Nazionale di Danza italiana: una "teoria della pratica". E qui vanno menzionati gli attuali *Dance studies*. Un orizzonte di ricerca – nato negli Stati Uniti negli anni Settanta del '900 e poi estesosi in un vasto sviluppo internazionale – che si interroga con un'innovativa prassi metodologica sullo statuto teorico della danza all'incrocio tra discipline universitarie e artistiche e che – nella filiazione genealogica con i *Cultural Studies* – lavora negli snodi cruciali, politici, ideologici e sociali della cultura contemporanea. Il convegno internazionale tenutosi a Berlino, *Tanz [aber/als/durch/in/und/aus] Theorie*, e il connesso volume, *Dance [and] Theory*, suggellano questa operazione, grazie anche a una impostazione legata alla French

Theory in base a cui evidenziare quanto *danza* e *teoria* interagiscano e si ridefiniscano reciprocamente.



**D** Il suo testo si avvale fecondamente di quella “nozione ultima”, profilata da Maurice Merleau-Ponty, che è la *chair*. Più vicina a un “elemento” in senso presocratico che alla terminologia filosofica tradizionale (materia, spirito, sostanza), la *chair* sfugge alle maglie della definizione. Senza dunque pretendere di circoscrivere tale “essere transazionale”, come si giocano le relazioni fra soggetto e oggetto, uomo e mondo, interno ed esterno, corpo e spirito, io e l’altro, in questo paradigma ontologico?

**R** Indubbiamente la *chair* (in italiano *carne*) è una nozione problematica, che eccede le categorie del logos occidentale, perché sfugge a ogni tipo di dualismo, essendo piuttosto un *composto*, una *cosa generale*, dice Merleau-Ponty, senza tuttavia essere una ‘sostanza’ in senso classico.

Per cercare di render conto di questo ‘impensato’ filosofico – problematico non solo perché per esso non c’è un nome nella filosofia tradizionale, ma anche per la sua lunga genealogia giudaico-greco-cristiana e per l’incompletezza stessa di questa figura nel pensiero merleau-pontiano – possiamo provare a immaginare la *chair* come un tessuto universale originario, dove noi passiamo gli uni negli altri, entriamo e usciamo da noi stessi in quanto esseri individuali, per diventare parte degli altri corpi, addirittura del mondo. Non solo quindi siamo noi diventando ‘altro’, l’altro, ma ci troviamo tutti a essere punti singolari di un essere universale in cui non c’è più separazione, bensì co-appartenenza, tra corpo e spirito, tra soggetto e mondo. Si tratta di un profondo antidualismo, che però non sbocca su una coincidenza o annullamento delle differenze; e non è neanche giustapposizione; bensì qualcosa di enigmatico. La *chair* è un’unità internamente differenziata, dove carne umana e carne

del mondo sono lo stesso senza coincidere, un dentro e un fuori che passano l'uno nell'altro ruotando insieme in una gravitazione che non ha centro ma è un moto di sopravanzamento reciproco continuo, senza però sovrapposizione. In questo tessuto ontologico della carnalità connettiva, aperto, le relazioni diventano così "sconfinamento", movimento di "promiscuità". L'ontologia della *chair* è dunque la possibilità di un sensibile allargato a dimensione totale, all'essere di una carne ripiegata e differenziata in una costante "reversibilità". Tutto ciò conduce a un'unione complessa che non ricompone l'identità, ma richiede al contrario una nuova idea non dicotomica del corpo animato: un 'divenire anima o spirito del corpo stesso'.



**D** Nel corso del Novecento la corporeità è stata riabilitata dallo statuto di oggetto soprattutto grazie alla distinzione della fenomenologia tedesca fra *Leib* e *Körper*. Merleau-Ponty riprende il progetto husserliano per poi superarlo nella fase ontologica, prematuramente interrotta, del suo pensiero, proprio tramite la nozione di *chair*, che si delinea come una sorta di "Ur-Leib". In che modo si configura la corporeità in un'ontologia della *chair*? Quali sono le principali differenze fra questo *Ur-Leib* e il *Leib* fenomenologico?

**R** Sullo sfondo di questo discorso si trovano i percorsi più importanti della filosofia contemporanea occidentale, da Heidegger a Wittgenstein, da Husserl a Merleau-Ponty, da Deleuze a Nancy. Un arco epocale in cui la corporeità ha costituito un campo di indagine capitale della riflessione filosofica, che l'ha portata oltre la distinzione oggetto/soggetto e oltre la centralità dell'ego. Di qui il superamento dell'identità stabile e unitaria, e della "proprietà" individua, in direzione di una presenza più complessa di quella del 'corpo di qualcuno'.

Com'è noto, Merleau-Ponty – pur partendo da Husserl, cioè dai temi della costituzione pre-teoretica della corporeità e della distinzione tra *Körper* (corpo come estensione fisica) e *Leib* (corpo vissuto come unità di movimento e percezione) – nella sua ricerca di un Essere "grezzo" e "selvaggio" giunge a una rilettura della corporeità

come *chair*, passando da una filosofia del corpo a una 'filosofia della *chair*'. Un'espressione che – come dicevo prima – inaugura una dimensione del corporeo più estesa del corpo fisico e, al tempo stesso, più originaria del corpo vissuto: una sorta di *Ur-Leib*, di corpo originario, che comprende non solo l'intimità di me stesso al mio corpo vissuto, ma diventa luogo di rivelamento di un sensibile allargato a dimensione totale. E quindi conduce a una sorta di generalità anonima, a uno sfondo di impersonalità in cui i confini dell'individuo, dell'io, del 'proprio', vengono trascesi, sospesi, in direzione di un essere più ampio, in una sorta di singolare al plurale.



**D** “La danza è *chair*” lei dice, seguendo Merleau-Ponty. Ma non si può non chiedersi: *chi* danza quando si danza? Un corpo o un'anima? Un interno o un'esterno? O un'unità di queste due dimensioni?

**R** Della danza possiamo parlare come di una pratica che ha nel corpo origine e fine, o che invece affonda nell'enigma della *chair*. Con le più recenti frontiere coreografiche, la danza non è più solo un'arte del corpo, in quanto in essa vi è un'*eccedenza del corpo*, qualcosa che lo supera e ci consente di dire che la danza è un '*corpo che è più del corpo*'. L'ontologia carnale di Merleau-Ponty permette allora di rifondarne lo statuto come 'arte della *chair*' – dandoci la chiave per decifrare la profonda mutazione avvenuta negli ultimi trent'anni.

Certamente la danza si fa col corpo, suo elemento imprescindibile e fondamentale. Ma, dalla fine del '900, essa sembra averlo portato oltre il limite del 'corpo proprio', del corpo singolare di un soggetto individuale, aprendo un nuovo corso che lo rimette in discussione come entità circoscritta a un ente finito e definito. Se il corpo che danza incarna la *chair*, non comunica più un contenuto interiore, spirituale o psichico rivolto all'esterno. Esso testimonia invece che il dentro è un rivoltare il fuori, e viceversa; che il corpo diventa passaggio dall'uno all'altro. La danza così intesa esce dalla soggettività autocentrata, sposta corpo e movimento dal cardine dell'identità, per operare in uno “stato senza ego”, disorganizza il corpo portandolo

su un piano in cui c'è un proliferare del movimento senza centro, come in una sorta di "rizoma" senza unità che si riorganizza altrove. Essa dunque non solo prescinde ormai dal corpo-oggetto (*Körper*) e dal corpo-soggetto (*Leib*), ma è tale veramente solo quando la cogliamo come *chair*, ossia come concentrazione di un corpo universale.



**D** Un'esperienza disarmante, che pure appartiene alla quotidianità del danzatore, è la relazione con la propria immagine allo specchio. In questa esperienza si incarna l'ontologia visiva della *chair*, in cui il vedente avverte riflessivamente la sua stessa esposizione originaria, anche quando nessuno lo vede. Il soggetto non soltanto vede se stesso *nello* specchio, ma anche *dallo* specchio, ossia dall'altro sé che sta nella superficie speculare. Che tipo di rottura dell'identità monolitica accade attraverso questo 'occhio dello specchio'?

**R** In questo fondamentale 'sentirsi guardati' si racchiude il complesso congegno di una visione che, oltre la sensorialità fisico-ottica, è relazione tra il sé che guarda e quell'altro sé che restituisce lo sguardo. Ciò di cui di cui la danza è compiuta incarnazione. Qui ritroviamo la struttura di trasgressione e sopravanzamento della *chair*: il corpo è fatto della stessa carne del mondo e questa rispecchia quella del corpo – dove i piani del vedere non si giustappongono né si sovrappongono, ma semmai si raddoppiano.

La danza è una 'cosa' visibile che si sente vista. Si dà allo sguardo, è certamente esibizione e spettacolo. Ma in sé avverte riflessivamente la propria stessa esposizione, la sente dentro la propria carne, come un visibile aperto alla propria stessa visibilità, ritrovando l'esposizione originaria del sentirsi visto anche quando non c'è nessuno che guarda. Il che porta a una vera e propria dislocazione, non tanto nei termini di una proiezione in immagine del sé, quanto di una specie di trasmigrazione del sé nell'immagine speculare. È un'esperienza riconducibile alla qualità intrinsecamente

riflettente della *chair*, di cui lo specchio reale rappresenta una sorta di prolungamento. La danza è un'arte che si specchia, ma non si può comprendere fino in fondo il suo rapporto con la superficie speculare considerando quest'ultima solo come l'ordinario strumento che tutti usiamo. In realtà, chi danza si guarda allo specchio vedendovi non tanto lo sguardo di un occhio esterno, ma il suo stesso occhio rovesciato. E in questo ribaltamento ottico, lo sguardo che torna indietro origina dall'occhio non di un altro ma di una sorta di se stesso trasmigrato nell'"occhio rotondo dello specchio".

Come diceva lei, torna qui la questione della non-identità corporea, che segna la rottura dell'identità monolitica di un soggetto forte. Chi danza non rappresenta solo se stesso come singolarità empirica, ma – proprio come nella "chair [che] è fenomeno di specchio" – vede l'altro riflesso nella propria carne. In tal senso la danza, potremmo dire, è lo specchio della *chair*, l'emblema di una carne riflessa che sempre si dà a qualcosa che la guarda, ma che, anche sempre, la riflette.



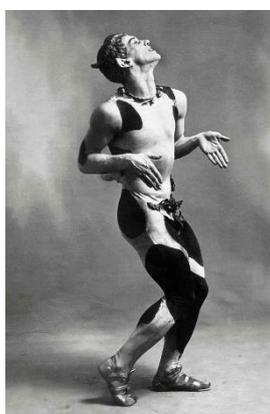
**D** L'approccio contemporaneo al corpo danzante sta nel solco di una frattura con la tradizione, soprattutto con quella che prescrive la purezza e la rigidità delle forme. Oggi si parla persino di "non-danza" o "danza concettuale": dobbiamo considerare queste forme contemporanee soltanto come fenomeni di rottura oppure in esse è riflessa l'essenza della danza come arte vivente dei corpi?

**R** Già dalla fine dell'800, la coreutica compie una vera svolta, un cambio di paradigma in rottura con varie tradizioni, non solo con quella ottocentesca del balletto classico, che la porta a legittimarsi come arte autonoma, prima 'moderna' e poi 'contemporanea', rivoluzionando i dispositivi estetici e le pratiche creative del suo fare, alla ricerca di un'idea del tutto nuova di corpo, di movimento e di espressione.

Ma dalla fine del '900 essa va anche oltre tutto questo, ad esempio con le sfide della 'non-danza' degli anni '80: la danza che non si muove più; oppure la danza con il corpo virtuale e inorganico delle attuali tecnologie digitali. Questo odierno campo,

diventato un territorio al centro delle più avanzate ricerche teoriche (soprattutto in Francia, Belgio, Germania e nei paesi anglosassoni), rappresenta uno degli esiti di quella rivoluzione, passata, fino a oggi, attraverso complesse e articolate svolte.

In questo profondo rinnovamento, è indubbio che la danza sia un'*arte vivente dei corpi* – ma, appunto, di quale corpo? Sicuramente non quello biologico o vitalistico. E neppure – come dicevo prima – quello inteso come 'soltanto mio', espressione di un'interiorità. Dunque un corpo come dimensione più estesa e più profonda del corpo singolare 'di' qualcuno. Definito ormai come "anticorpo", esso diventa la categoria di una corporeità non considerata più nel senso di organismo o sostanza stabile, ma piuttosto come "passaggio" e "transito".



**R** Si dice che Vaslav Nijinsky danzava come se non ci fosse. Questa forma paradossale di presenza-assenza può forse riflettersi in alcuni risvolti concettuali della danza come *chair*, quali la relazione con l'invisibile e l'impossibile, e la riabilitazione dell'impermanenza. Come pensare l'evento della danza, il suo "stato eternamente nascente, tra l'accadere e il dissolversi, tra l'essere e il nulla"?

**R** Tutti questi aspetti che lei giustamente evoca, a partire da una delle figure più geniali e disperate, Vaslav Nijinsky, ci permettono di tornare sulla "nuova ontologia" di Merleau-Ponty. Nel suo nesso con la 'dimensione invisibile della visibilità', danzare è un'esperienza che consegna chi danza al dissolvimento, realizzando una drammatica dell'esistenza in cui si impara a sottrarsi a se stessi e alla propria identità. Occorre pensare il danzatore contemporaneo come un pieno-vuoto che attraverso un corpo ci fa vedere ciò che supera il corpo, in un movimento di trascendimento immanente del "corpo momentaneo" verso un "corpo glorioso", che figura l'invisibile dentro il visibile, centrato su un nucleo di assenza. L'esposizione di questa mancanza, di una esistenza destinata a non durare, a 'morire' ogni volta, non

significa però confermare l'idea della danza come arte effimera ed evanescente, ma al contrario riscattarla da questo statuto consegnandola a una visibilità che non smette di continuare nella invisibilità. Pensare la danza – per una sorta di “ubiquità” o di simultaneità di presente, passato e futuro, da essa preannunciata mentre svanisce – come ciò che ci immette nel cuore di una visione sottratta alla demarcazione del puro visibilismo, se da un lato la consegna alla sparizione, dall'altro la destina a permanere nel visibile come una sua cavità, aprendovi una nuova dimensione.

**Caterina Piccione**

Università Vita-Salute S. Raffaele – Milano  
caterina.piccione@hotmail.it