

## NOTE E RASSEGNE

## NON PENSARE, MORIRE PER DANZARE

NEIL NOVELLO

Bologna

Un quintetto di nomi per un numero equivalente di studi figura la scena culturale di un libro intitolato *Sulla danza*<sup>1</sup>, nomi eterogenei al punto da generare un volume collettaneo polifonico così nella trattazione delle questioni tecniche e nell'individuazione delle tematiche come nel discorso sul linguaggio. Jean-Luc Nancy, Romano Gasparotti, Nuria Sala Grau, Maurizio Zanardi, curatore anche dell'opera, e Flavio Ermini, provenendo da mondi culturali tra più e meno lontani e comunque culturalmente non equidistanti rispetto alla sesta arte, al libro affidano infatti la loro originale parte di pensiero per capire il fenomeno della danza. Nancy è tra i più grandi filosofi viventi, Gasparotti è un pensatore "policentrico" (pratica teatrodanza, studia il filosofo Andrea Emo, insegna Fenomenologia dell'Immagine, scrive diversi libri di filosofia), Sala Grau è danzatrice, coreografa e insegnante di danza, Zanardi, filosofo e politologo (due sue curatele sono *La democrazia in Italia e Comunità e politica*), è tra i fondatori, con Maria Rosaria Alfani e Mirella Bove, della casa editrice Cronopio di Napoli, Ermini, poeta e narratore, raffinato studioso di poesia e pensatore, dirige la rivista *Anterem*. Cinque diversi nomi quindi per cinque diverse carature, tipologie e tesi sulla danza, oggetto di pensiero teorico, di meditazione filosofica, di analisi fenomenologica e interpretazione estetica.

Con *Rühren, Berühren, Aufruhr* di Jean-Luc Nancy, *Sulla danza* inaugura il tema cardinale, implicito e poi diversamente interpretato nei vari contributi, di corpo e spazio, di corporeità dello spazio e spazialità del corpo. Non è un caso che Nancy, alla ricerca di un'originarietà dell'atto danzante colga nel *feto* immerso nella "cassa di risonanza liquida" qualcosa di *naturalmente* evocativo, simbolico e *performativo* dell'idea di danza, l'origine *danzata* di una totalità *nel* più naturale dei luoghi della vita: il ventre della madre. Tra le sfere del *dentro* biologico, in cui si edifica anche il simbolico, nel pensiero di Nancy – nei fatti solo indirettamente riguardante la danza – emerge anche l'orizzonte del *fuori*, la realtà del venire al mondo come alternativa emanazione-tocco di quella condizione originaria in cui il feto già danzava naturalmente nel grembo

<sup>1</sup> **Sulla danza**, a cura di Maurizio Zanardi, Napoli: Cronopio Edizioni, 2017.

materno. Fuori, allora, danzare-toccare è il ritorno e la ripetizione *estetica* di un'origine biologica, è o appare quale ipotesi di una contro-nascita simbolica in cui il danzatore riconquista sé ripercorrendo il tragitto che dal mondo riporta – quasi tramite un'esperienza di trascendimento – all'origine materna. Nancy scrive poco e niente la parola danza, ma l'analisi fenomenologica del *danzante* è presente e attraversa il testo del filosofo di Bordeaux:

Questo è il *rühren* del toccare. Movimento liquido di un ritmo, onda, risacca dell'ex-sistere che è “essere fuori”, perché il “fuori” è l'inflessione, la curva e la scansione di quel fluttuare e sfregare secondo il quale il mio corpo è immerso tra tutti gli altri corpi e la mia pelle lungo tutte le altre pelli.

Al prologo metafisico di Nancy, *Sulla danza* fa seguire l'ampio scritto di Romano Gasparotti, *Saggezza del danzare*, la cui matrice esemplare sta anzitutto nel dialogo “teorico” tra l'ex danzatore e due libri, *La saggezza del danzatore* e *Danzare oltre. Scritti per la danza* di Dominique Dupuy, modello per così dire incastonato nello studio. Nel segno del genio Vaslav Nijinsky e dei suoi celebri *Diari*, per Gasparotti il danzatore è avulso dal pensiero, anzi ciò che determina la sua consistenza di *filosofo* è propriamente il “non-pensiero” o diversamente l'applicazione tecnica alla de-pensabilità del mondo. Nijinsky è dunque un filosofo non-pensatore, proprio come Dupuy. Il danzatore è pertanto un filosofo senza filosofia, un filosofo del non-pensabile. Anzi, il danzatore ammette soltanto l'impensabile, e ciò proprio perché è danzatore. E l'impensabilità, fra le altre cose, è tale perché il danzatore, con l'atto di danzare, produce un testo transeunte, la cui testualità, la testualità di *una* danza, non è che un ordine di *attitudes*, in altre parole si fa il soggetto di ciò che per altre vie di ricerca Muybridge teorizza e ricerca (scatta) nella sua cronofotografia, ad esempio in *Dancing Girl* del 1887. Nel racconto critico di Gasparotti, “*dansée*” – utilizzando il lessico di Dupuy – è una parola-evento, che annienta il meccanicismo scomponibile delle *attitudes* (ciò che in un secondo momento è definita come “apparizione-sparente di figurazioni”), spostando in altro orizzonte il significato più profondo della danza. È l'orizzonte in cui è possibile distinguere “dancing” da “dance” pervenendo per questa via alla definizione di “cosmicità del danzare”. Che è forse la via più complessa ed elettiva per donare il *nome* proprio all'esperienza fenomenologica della danza quale “*mostrazione* del non-pensiero”, esperienza cioè in grado di “abbandonarsi totalmente alla *dansée* nel suo infinito errare e precipitare senza rete”. Se la *dance* è figurabile in un testo, questo dovrà di necessità essere inteso come un testo di musica, producente una “musicalità” appartenente a una musica-altra, qualcosa di rintracciabile nella poesia – con il celebre aforisma di Paul Celan – non venuta a *imporsi* ma soltanto a *esporsi*.

Alla danza bisogna attribuire anche una cognizione benjaminiana –

ripensando lo *spettacolo* come iterazione di un'originarietà –, cioè un'identità *auratica* tutta sua, qualcosa che è propriamente nella danza e che la danza esprime propriamente essendo: la non comunicabilità e l'iterata unicità della sua essenza più profonda. Perché la danza appare confinata entro un cerchio d'esperienza indicibile, arte che è non per essere (uno *spettacolo* per il pubblico), ma che è perché nudamente è. Non però di questo mondo è *questa* idea della danza ma come di un altro mondo, una creazione aliena al dire e al rappresentare, l'effetto di un'indicibilità propria a un simbolo ridotto a significazione letterale. Ciò che invece è, è un anti-logos, e in quanto tale, la danza appare finalmente priva di centro e senza neanche una dimensione periferica, cioè un'esperienza simbolicamente policentrica, rizomatica come una totalità inafferrabile al *logos*. Se la *dansée* toglie dunque corporeità al *logos*, lo stesso corpo, all'apparenza centrale nella danza, è cancellato: la danza non è allora neanche più una lingua del corpo, il corpo è solo in potenza una lingua della danza, di fatto appare un *medium* fallibile. La *dansée* è allora occultata dietro una duplice assenza: la parola che dice, il corpo che agisce. Parola e corpo letteralmente si assentano, svuotano la danza di memoria e svuotandola testimoniano che il “presente” della *dansée*, nella sua rapinosa fugacità, è la sola possibilità di cogliere un residuo di ciò che è stato, di saperlo afferrare nel momento in cui *mai più* si fa, anzi è, *per sempre*.

Di diverso registro, più storiografico e rivolto a esporre la valenza *magica* della danza in India, *TEMPO-CORPO-SPAZIO: alchimia silenziosa*, il saggio di Nuria Sala Grau, introduce ai *misteri* della sesta arte partendo da Śiva, il “Signore della Danza, il danzatore cosmico”. Qui la danza vi appare come una lingua *mistica* tesa a tradurre lo “spazio teatrale” in “luogo sacro”, *locus* di un atto di creazione vissuto come esperienza catartica. L'escursione critica di Sala Grau nella storia del “teatro-danza” in India, se intraprende la difficile risoluzione di esporre la serie di tecniche non limita però l'iniziativa alla descrizione, al contrario opera allo scopo di individuare le leggi fondamentali del “corpo segreto dell'uomo”, in sostanza opera per introdurre al mistero profondo della corporeità danzante.

Il magico e il momento sacrale della danza indiana, veicolando una “filosofia di liberazione”, per Sala Grau divengono testimonianza di una grande *res amissa* nell'ambito della danza moderna e contemporanea. Qui lo spazio non è più un “luogo sacro”, è la memoria perduta di una *via* smarrita nel tempo e la condizione stessa di un suo recupero, di una riattualizzazione. Non è un caso che in veste di “danzatrice contemporanea”, anche Sala Grau operi all'interno di una ricerca rivolta al *Bharatanātyam*, il teatro-danza nato dalla filosofia *sāmkyā* e dal tantrismo indiani. In un gioco di memorie e passioni, la narrazione critica di Sala Grau metamorfosa presto in narrazione autobiografica, tra le esperienze indiane e quelle europee con diversi maestri, fino all'incontro con Françoise e Dominique Dupuy, a chiusura di un circolo di destino personale in cui il dialogo tra “Oriente e Occidente” ammette il

danzatore, la danzatrice, a una più “ampia visione dei linguaggi” della danza, a una ricerca tesa a riportare la danza entro il pieno e compiuto rango dell’arte.

Nel *limine* del saggio di Zanardi, *Dal regno dei morti*, in cui è riportato un pensiero aforistico di Jean Genet (“Ma bada di morire prima di apparire, e che sia un morto a danzare sul filo”), è iscritto il significato profondo del contributo, la cui apertura liminare tolta dal *Funambolo* (1957) genetiano, dedicato ad Abdallah Bentaga, conduce il lettore a un confine in cui il funambolo, per danzare *deve* essere, anzi farsi un danzatore *morto* in equilibrio sul filo. Questo pensoso coinvolgimento della morte nella danza (e nel contesto più generale del teatro), alla luce di un nuovo senso, cioè che la morte (e le sue declinazioni: malattia etc.) è o accade perché la danza non è ancora stata mai (che *non è* ancora, proprio perché esiste la morte), nell’intenzione critica di Zanardi, che annoda il discorso alla tesi di Artaud comparse in *Per farla finita col giudizio di Dio* (1947), presenta per fine una traiettoria di pensiero in cui il conoscitore dei Tarahumara “fa dell’esistenza della danza una questione di vita o di morte”. In altre parole, tra Genet e Artaud è giocata la partita di *morire alla vita* per cogliere, nel trascendimento ontologico, il primo *nome* della danza. A tale riguardo, Zanardi utilizza due brevi e plastiche locuzioni: “morire viventi” o “vivere morti”. Qui pertanto si invita il lettore a entrare in rotta di collisione con una *condizione inumana*, uno stato che *mortifica* l’uomo per determinare una diversa *vivificazione*, in altri termini poter dire con le parole di Artaud: “Io non sono morto, ma sono separato” (*Le nuove rivelazioni dell’essere*).

Danza e teatro, quindi, tra Genet e Artaud, *espongono* la *via* e insieme il grande *segnavia*: il “gesto”, il gesto assoluto. È compiuto allora il tentativo di delineare lo spazio culturale della “danza assoluta” (affrancata dalla testualità), un modello denegante ogni modello, un anti-modello anti-narrativo già intravisto tra gli anni Venti e Trenta del Seicento (secondo la tesi di Mark Franko, citate da Zanardi) nel balletto burlesco di corte in Francia, e poi *ritrovato* nelle cosiddette “teorizzazioni novecentesche”, ancora presente in alcune intramontabili *pratiche* antiche e moderne: Eleusi, la danza macabra medievale, il teatro balinese, la danza artaudiana del peyotl. Ripercorrere la storiografia (e la lingua, seguendo sempre le orme culturali di Franko) della “danza assoluta”, per Zanardi significa pertanto ricercare l’anti-modello per così dire *modello* allo scopo di rileggere, nella storia della danza nel Novecento, la storia di un anti-danzatore ideale, nell’attesa di scrivere una *nuova* storia, la storia di un inedito corso, quello del “divenire cadavere”, del *separarsi* per utilizzare una parola di Artaud, e così penetrare nell’orizzonte della “motilità”.

Con la bizzarra espressione “movimento di luna”, anzitutto Artaud manifesta una rinuncia al mondo-danza-teatro, una rinuncia alle sue *premesse* e alle sue *leggi*, alle sue *forme* e al suo *senso* nel nome di una *lunarità* pensata come riconquista non già di un’originarietà ontologica, ma quasi di uno *spazio* vitale fissato prima di ogni riempimento, nella sua essenza di vuoto, di luogo svuotato di ogni colmatatura culturale. Il momento critico forse più vertiginoso

del saggio di Zanardi, il “movimento di luna” come *contrazione* del totale per ambire a una totalità organica naturante (avrebbe scritto Giorgio Cesarano), per alcune assonanze *metafisiche* lascia pensare anche a un laicizzato ed estetizzato *kairòs* che più chiaramente, e direi in maniera forse definitiva, rivela il significato della *mortalità* quale preordinata condizione alla vita *sospesa* del funambolo genetiano, Abdallah Bentaga, conosciuto dall’autore di *Querelle* nel 1956, divenuto subito suo amante, suicidatosi poi nel 1964.

Per il poeta, narratore e drammaturgo francese, non diversamente da Artaud, ma più radicalmente – lo scrive Zanardi –, primeggia una sola verità: “solo un morto può danzare”. Cercare dunque la *ferita* da cui si è posseduti, riconoscerla ed esibirla come l’estrema e denudata verità di sé, e infine portarla sul filo, questo è il compito della danza funambolica. Alla ricerca della *mortalità* per intraprendere la *caduta* nel danzare, qualcosa che contenga la possibilità stessa del *mortifero*, Zanardi elenca alcune tipologie di danza (nostalgica, terapeutica, purgante, romantica, sensazionale), le cui espressioni generali immettono il discorso critico in un apparente paradosso epistemologico. La ricerca si compie nella cancellazione del già ricercato, e nella cancellazione radicale della totalità-danza com’è intesa nel pensiero e nella prassi comuni. Soltanto dopo questo radicale atto di ripensamento si crea la condizione per ritrovare, tra teoria e auspicabile prassi, il danzare perduto.

*La dimora del pensiero danzante* è il titolo del contributo di Flavio Ermini, un titolo che in parte (e, di certo, involontariamente) si ricollega al saggio di Zanardi (la danza come metafora del pensiero) e forse alla zarathustriana “stella danzante” di Nietzsche, per quella sua radicale correlazione tra pensiero caotico e per così dire astralità in danza. Concepito come decalogo in frammenti – equivalenti a dieci *attitudes* si potrebbe dire – Ermini isola la cognizione di “pensiero danzante” individuando anzitutto il suo orizzonte *aperto*. Come il corpo che danza, il pensiero danza quando cancella il *logos*: danza, il pensiero, quando è dis-astro, quando – come scrive lo stesso Ermini – si fa “trascrizione”. Pensiero e danza immettono allora nella scena della poesia: “Alcune parole ci parlano dell’esistenza come di un passo di danza e si costituiscono come una guida per un’estetica della liberazione...”. Pensiero danzante, gesto danzante e parola (poetica) danzante, è all’altezza di questo trivio che sembra collocarsi la prova originaria dell’essere (che pensa, che danza, che scrive) come esito di un *allontanamento*, un’idea dell’essere che abita altrove e guarda da lontano il mondo da danzare. Ecco allora che pensare danzando, capire lo “spazio per-la-danza”, significa anche abitare un’“essenza nuova”, un’essenza immaginata come develamento di un *sapere* (e di un essere) d’identità inedite. Il pensiero danzerà solo dopo essersi negato (come sull’asse Gasparotti-Nijinsky-Dupuy): cancellare è dunque il compito per riscrivere tutto. In questo luogo sembrano collocate la legge e l’enigma del pensiero danzante, della danza ri-pensata. Così è anche per il “corpo danzante” al suo “primo mattino”, rinascenza che sembra venire, anche e non solo, dal *Viandante* nietzscheano di *Umano, troppo umano*

(I, 638), con la sua *filosofia del mattino* e la sua attitudine – scrive Ermini – a dire ed elidere il “sovrappiù d’essere che ci assedia”. Qui anche la parola è parola danzante, ciò che l’estensore chiama “accadere poetico” individuandone la forma e inserendola in correlazione – come si rivela – con il pensiero poetico *originario* di Hölderlin. Develamento significa pertanto aver *denudato*, aver toccato un limite *statico*: nel pensiero, nel gesto, nella danza, nella loro matrice corporale, che va nel *profondo* di sé per ritrovarsi finalmente *fuori* di sé.

Dopo aver percorso il *meridiano*, il viandante terrestre ritorna alla prima orma: solo lungo il cammino *meridiano* si fa la duplice esperienza dell’andare come di un tornare. Danzare è proprio questo – scrive Ermini – interrompere il “cammino”, cioè esprimere l’esperienza volontaria di perdersi per volersi e doversi ritrovare, ritrovarsi però senza saperlo, in *una* danza, all’improvviso. Danzare e scrivere, corpo in poesia e parola in poesia, *dopo* sono la stessa cosa: loro è il “congedo”, l’“esilio” necessario, la condizione umana di un’erranza meridiana, quasi una cioraniana condizione di metafisica apolidia, dove il “gesto danzante” e il “dire poetico”, la danza e la poesia, vengono al mondo, e vengono alla comprensione, perché se possono essere così è perché nascono da una stessa madre.

---