

Tobia Rossetti*

Il corpo come costruito: coordinate filosofiche per una epistemologia della danza contemporanea

27 dicembre 2021, pp. 287-304

DOI: <https://doi.org/10.6092/issn.2036-1599/14135>

Section: Studi [peer reviewed]



Articles are published under a Creative Commons Attribution NonCommercial 3.0 Unported licence (Authors retain copyright in their articles, permission to reuse third party copyrighted content is not included).

Email: danzaericerca@unibo.it

Www: <https://danzaericerca.unibo.it/>

Abstract

L'articolo intende fornire le coordinate filosofiche per affrontare la danza contemporanea da un punto di vista epistemologico. In primo luogo si rintracciano le due principali episteme corporee che hanno informato la danza nel corso del Novecento, laddove alla danza moderna appartiene un modo di vedere e descrivere il corpo tendenzialmente ontologizzante, mentre a quella contemporanea uno costruttivista. In un secondo momento si presentano le filosofie di tre autori della postmodernità che si sono pronunciati in maniera significativa sul corpo contribuendo a mutarne radicalmente lo statuto. Tali teorie radicali e innovative, provenienti dal post-strutturalismo e dal femminismo, hanno registrato notevoli ripercussioni anche sull'estetica coreografica del secondo Novecento e oltre.

The paper intends to provide the philosophical coordinates to address contemporary dance from an epistemological point of view. In the first place the two main epistemes of the body that informed dance during the Twentieth Century are traced. A way of seeing and describing the body that tends to be ontologizing belongs to modern dance, while a constructivist way to the contemporary one. In a second moment the philosophies of three authors of postmodernity are presented, who have pronounced themselves in a significant way on the body, contributing to radically change its statute. These radical and innovative theories, coming from post-structuralism and feminism, would also have had significant repercussions on the choreographic aesthetics of the late Twentieth Century and beyond.

* Ricercatore indipendente.

Tobia Rossetti

Il corpo come costruito: coordinate filosofiche per una epistemologia della danza contemporanea

Negli ultimi decenni la danza contemporanea è stata in grado di captare ed elaborare numerosi segnali provenienti dalle più recenti ricerche teoriche e filosofiche. La disciplina coreutica, in un incessante dialogo con le proprie forme, la propria storia e il proprio statuto, ha progressivamente messo in scena le più innovative conquiste della teoria critica, del post-strutturalismo, del femminismo, degli studi di genere e di altri importanti progetti teorici. Essa ha conosciuto interessanti progressi estetici incentivati dalla rinnovata prospettiva epistemologica che ha assunto a partire almeno dal secondo Novecento, ben diversa da quella *moderna* che ne aveva caratterizzato gli esiti nella prima metà del secolo, all'epoca della danza libera prima e della modern dance, americana e tedesca, poi. La danza contemporanea¹, infatti, è emersa come innovativo fenomeno culturale in un orizzonte epistemico profondamente mutato rispetto a quello che aveva dato origine alle rivoluzionarie esperienze di Isadora Duncan, di Martha Graham, di Rudolf Laban, di Émile Jaques-Dalcroze. La ricerca coreutica ha intrapreso a partire dal secondo dopoguerra un avvincente percorso estetico-teorico che ha marcato un distacco sempre più netto dal precedente modo di concepire la pratica di danza. Dopo aver associato, insieme alla filosofia contemporanea, che al corpo appartenesse uno statuto ambiguo, chiasmatico, mai definibile una volta per tutte, essa ha prodotto di rimando effetti tangibili anche nel mondo degli studi accademici, dove sono gradualmente emersi nuovi approcci alla materia. È successivamente alla *svolta del contemporaneo*, infatti, che lo studio della danza ha stretto relazioni sempre più solide con settori disciplinari prima distanti, venendo a definire nuove storiografie della danza metodologicamente identificabili². Dall'incontro della storia della danza con gli studi culturali sono emersi, in

1. Nel tentativo di definire univocamente la *danza contemporanea* gli studiosi non si trovano ancora pienamente d'accordo. Qui ci si riferirà a essa intendendo genericamente tutta la danza prodotta in Occidente successivamente al Secondo Conflitto Mondiale, escludendo le coeve correnti di balletto accademico (balletto moderno, balletto contemporaneo, balletto neoclassico, balletto postclassico, ecc.) e di danza popolare. In questo senso ci si allineerà con la definizione che ne ha dato Alessandro Pontremoli descrivendola come «storicamente collocabile dal secondo dopoguerra in poi» e caratterizzata da due spartiacque: Merce Cunningham negli Stati Uniti e il Tanztheater in Europa (cfr. Alessandro Pontremoli, *La danza. Storia, teoria, estetica nel Novecento*, Laterza, Roma-Bari 2004, p. 114).

2. Nuove storiografie che Eugenia Casini Ropa ha per prima in Italia ben riassunto e delineato in *Note sulla nuova storiografia della danza*, in «Culture Teatrali», n. 7-8, autunno 2002-primavera 2003, pp. 97-105.

ambito anglosassone, i *Dance studies*, una nuova prospettiva metodologica che si colloca all'incrocio tra gli studi culturali, la storia del corpo, la critica femminista e di genere, talvolta orientata anche in prospettiva sociopolitica. Particolarmente strategica all'interno dei *Dance studies* si è rivelata la metodologia offerta dalla storia di genere³, specialmente l'applicazione della teoria della performatività del genere che la filosofa americana Judith Butler ha elaborato a partire dagli anni Novanta. Se tale teoria – che più avanti verrà illustrata – è stata adottata con convinzione dagli studi di danza ciò è avvenuto prima di tutto perché una nuova episteme⁴ relativa al modo di vedere il corpo permeava già da diverso tempo numerose aree del sapere compresa quella coreutica. Il presente lavoro intende tracciare in primo luogo una breve ricognizione epistemologica per poter meglio osservare il quadro complessivo relativo all'evoluzione delle teorie di danza nel XX secolo. Successivamente verranno espone alcune elaborazioni della filosofia contemporanea responsabili di aver profondamente influenzato le teorie coreutiche, incidendo attivamente sul mutamento epistemico precedentemente trattato.

Epistemologia della danza moderna e contemporanea

Da un punto di vista prettamente epistemologico, il mutamento che ha caratterizzato la pratica coreutica lungo il corso del Novecento va compreso attraverso due diversi approcci alla danza, uno tipico del cosiddetto *dogma moderno*, caratteristico del primo Novecento, e l'altro sviluppatosi a partire dalla *svolta del contemporaneo*, cioè dalla seconda metà del secolo in avanti. Nello studio delle teorie di danza è consuetudine riferirsi a un *dogma moderno* quando con un unico termine si vuole comprendere lo spettro di teorie e di ideologie che hanno accompagnato la danza moderna. Questo prevede, implicitamente, almeno due proposizioni fondamentali: l'«isomorfismo dogmatico di danza e movimento»⁵, laddove senza il movimento di un corpo nello spazio non si può parlare di danza, e «la messa all'esterno di un contenuto interiore»⁶, ovvero l'espressione o l'affermazione della soggettività

3. Si osservi, a titolo informativo, che in Italia il rapporto tra studi di genere e studi di danza non è dei più fortunati, come messo in luce da Susanne Franco in un suo intervento apparso in una raccolta di studi di settore. La studiosa rimprovera la critica italiana Elisa Vaccarino la quale, nel sostenere la predominanza storica dei coreografi uomini sulle coreografe donne asserisce anche che la maggior parte di essi, in quanto omosessuali, abbiano a disposizione più tempo da dedicare alla pratica coreografica poiché svincolati dagli impegni che comporterebbe l'aver una famiglia. Cfr. Susanne Franco, *Introduzione a Immaginari corporei e rappresentazioni di genere tra danza, scrittura e società*, in Laura Guidi – Maria Rosaria Pelizzari (a cura di), *Nuove frontiere per la Storia di genere*, Università degli Studi di Salerno, Salerno 2013, pp. 217-222, in particolare p. 221.

4. Si adotta qui il termine “episteme” secondo l'interpretazione ormai assodata che ne ha dato Michel Foucault. Per il filosofo l'episteme identifica i rapporti intercorsi in una certa epoca tra le scoperte scientifiche e i discorsi che queste hanno prodotto nei più disparati ambiti disciplinari. In altre parole secondo Foucault le strutture epistemiche definiscono le pratiche discorsive che a loro volta informano i vari aspetti della vita socio-culturale, tra i quali possono figurare anche i modi in cui si pensa, si crea, si guarda e si insegna la danza.

5. Alessandro Pontremoli, *Pensare il corpo danzante*, in «Ágalma», n. 35, 2018, pp. 18-31: p. 23.

6. *Ibidem*.

realizzata attraverso il movimento. In altri termini la danza moderna coincide sempre con il movimento corporeo e in essa il movimento è la diretta manifestazione di una soggettività. Questi semplici assunti, che paiono scontati nei decenni in cui la danza libera si afferma impetuosamente come nuova forma d'arte indipendente dal balletto, definiscono un orizzonte epistemologico preciso, storicamente connotato, che si potrebbe definire «ontologizzante»⁷. Ontologizzante poiché presume *ontologicamente* l'esistenza di un corpo in quanto oggetto naturale, autonomo e indipendente da agenti esogeni quali sguardi e discorsi, e che esprime altrettanto naturalmente il sentire del soggetto che lo muove. Un orizzonte epistemologico che è diretta manifestazione del pensiero romantico poiché non intacca l'esistenza del corpo della danza in quanto corpo sociale, ma lo descrive come strumento privilegiato del potenziale creativo proprio di ogni soggetto: l'individuo, che ha il pieno controllo del corpo, può attraverso di esso esternare intenzionalmente il proprio universo emotivo.

Presupposti epistemici ben diversi sono invece quelli che animano la danza contemporanea e che si presentano in maniera sempre più consistente a partire dalla stagione coreografica del secondo dopoguerra inaugurata da Merce Cunningham e Alwin Nikolais. I due coreografi americani saranno responsabili dei primi consapevoli tentativi di scardinare il verbo romantico – incarnato al meglio negli Stati Uniti da Isadora Duncan e Martha Graham – di una danza che si voleva sempre come sincera e diretta espressione dell'anima. Dopo di loro a informare la danza contemporanea non sarà più l'ipostatizzazione di un corpo in movimento attraverso il quale il soggetto esprime intenzionalmente se stesso, bensì una pluralità di complesse cristallizzazioni estetiche ed epistemiche che rifiuteranno progressivamente ogni forma di ontologizzazione corporea fino a frantumare l'identità del soggetto danzante, minacciandone l'unitarietà. Su un piano storico-culturale, quello relativo alle teorie della danza contemporanea – come ha evidenziato Caterina Di Rienzo in un suo recente volume dedicato ai rapporti tra danza e filosofia – è «un discorso in cui risuona, evidentemente, la messa in discussione dell'identità del soggetto moderno operata dalla filosofia contemporanea, che ha preso in carico la rottura concettuale dell'unità sostanziale dell'io, il suo non compiersi ed esaurirsi nelle strutture della razionalità e della coscienza»⁸. È infatti attraverso un ripensamento filosofico della nozione di corpo che si è manifestata una radicale trasformazione della pratica di danza laddove l'impalcatura epistemologica della filosofia postmoderna ha tassativamente rifiutato di affiancare al concetto di corpo attributi universali come quelli di “corpo naturale”, “corpo organico” o “corpo originario”. Michel Bernard, studioso di danza francese, ha registrato con grande efficacia questo mutamento epistemico,

7. A formulare questa definizione è Alessandro Pontremoli nell'articolo appena citato: nella sua elaborazione egli fa riferimento alle categorie adottate da una studiosa dell'Università di Bologna nell'ambito della semiotica della prassi performativa (cfr. María José Contreras Lorenzini, *Il corpo in scena. Indagine sullo statuto semiotico del corpo nella prassi performativa*, tesi di dottorato, Università degli studi di Bologna 2008, relatrici prof.ssa Patrizia Violi e prof.ssa Cristina Demaria).

8. Caterina Di Rienzo, *Per una filosofia della danza. Danza, corpo, chair, Mimesis*, Milano 2017, p. 23.

proponendo di adottare il termine *corporeità* per definire la nuova idea di corpo che la filosofia contemporanea è venuta delineando:

A dispetto o al di là delle differenze d'approccio, filosofi ed estetologi contemporanei si accordano per sovvertire radicalmente la categoria tradizionale di "corpo" e per proporgliene una visione originale, al tempo stesso, plurale, dinamica e aleatoria, come un gioco chiasmatico instabile di forze intensive o di vettori eterogenei. Visione che è opportuno designare, ormai, con il vocabolo dalle connotazioni più plastiche e spettrali di "corporeità"⁹.

Quasi sempre i teorici del dopoguerra hanno contestato e problematizzato l'esistenza di un corpo naturale in un'ottica decostruzionista per restituire, tanto al corpo quanto al soggetto che lo abita, uno statuto di ambiguità strutturale ineliminabile. È in virtù di questa ambiguità che, in opposizione al punto di vista ontologizzante, si potrebbe attribuire a questo genere di teorie un approccio «costruttivista»¹⁰, che oppone alla naturalizzazione e alla conseguente *ontologizzazione* del corpo e del soggetto l'idea che questi siano invece dei costrutti, cioè sempre i prodotti di un processo costruttivo – addizionale, storico, relazionale, graduale, insomma mai dato *a priori*. Da *corpo sociale* quello postmoderno diviene un *costrutto* sociale, con un'accezione più radicale nella misura in cui, in un orizzonte neoliberale, esso subisce la pressione di forze estrinseche – culturali e politiche, ma anche economiche e mediatiche – che ne modellano le sembianze attraverso molteplici rappresentazioni simboliche che agiscono con forza dall'esterno su un'identità divenuta più malleabile. Riconoscendo il corpo in quanto prodotto di un preciso contesto semiotico, dunque, l'atteggiamento costruttivista rifiuta di adottare categorie aprioristiche e universali e allo stesso tempo decostruisce le formazioni discorsive ipostatizzate, retoriche e talvolta ideologiche di corpo e di danza. Esso è insomma il costruttivismo epistemologico della filosofia, cioè quella posizione relativista che opera un'impresa di *de-oggettivazione* e *de-sostanzializzazione* della realtà, in base alla quale il decostruttivismo è una conseguenza e non un contrario.

È dunque un approccio di tipo costruttivista a caratterizzare molta della produzione coreutica collocabile alla svolta del contemporaneo, cioè in quel momento storico nel quale la danza – le sue pratiche, le sue estetiche, nonché le teorie e i discorsi che su di essa si sono prodotti – ha preso conge-

9. Michel Bernard, *Della corporeità come "anticorpo" o del sovvertimento estetico della categoria tradizionale di "corpo"*, in «*Ágalma*», n. 35, 2018, pp. 11-17: pp.14-15. Il testo è la traduzione italiana di una comunicazione esposta nel 1990 al Colloque international dell'UQAM/Université du Québec à Montréal intitolato *De la corporéité comme "anticorps" ou de la subversion esthétique de la catégorie traditionnelle de "corps"*, che Bernard avrebbe poi inserito nel suo volume *De la création chorégraphique* (Centre national de la danse, Pantin 2001) alle pp. 17-24. Cfr. anche il saggio di Sophie Walon, *Les corporéités de la danse contemporaine française expérimentale: une pratique philosophique et politique de "résistance"*, in «*Agôn*», 2011, online: <http://journals.openedition.org/agon/1927> (u.v. 24/6/2021). Qui l'autrice espone il concetto di corporeità elaborato da Bernard e lo applica ad alcuni *case studies* della coreografia contemporanea, avvicinandosi metodologicamente alle riflessioni presenti nel nostro intervento.

10. La definizione è ancora di Pontremoli, mutuata da Contreras Lorenzini. Cfr. Alessandro Pontremoli, *Pensare il corpo danzante*, cit., p. 19.

do dal dogma moderno, elaborando una proposta variegata di nuove definizioni degli oggetti che la costituiscono: il corpo, il movimento, la tecnica, il linguaggio, la forma, il contenuto. Alterando la definizione del proprio statuto e talvolta della propria funzione, la danza contemporanea ha proposto un nuovo orientamento epistemologico all'insegna della permeabilità delle forme, dell'integrazione degli stili e del rifiuto di una interpretazione essenzialista delle sue stesse componenti. La prima componente a essere gradualmente esclusa dal campo della danza contemporanea è stata la tecnica codificata, messa al bando insieme ai relativi codici espressivi, ai training, alle estetiche coreografiche che produceva nel *modern*¹¹. La ricerca coreutica si è così proiettata al di là di tecniche e accademismi costrittivi, rimettendo in discussione i propri confini disciplinari e di conseguenza l'identità corporea degli stessi danzatori. Anche il *danzatore* e la *danzatrice* sono divenuti concetti obsoleti, specie all'interno di un sistema di mercato che ha richiesto agli interpreti una sempre maggiore malleabilità tecnica e fisica: le *meta-tecniche*, oggi molto richieste nel mondo della danza, sono quelle strategie di insegnamento che prediligono l'inventiva motoria e performativa a discapito di una rigida interpretazione del codice coreografico¹². Spiccata sensibilità propriocettiva, movimento consapevole prima che tecnico, scelte autonome dell'interprete e improvvisazioni di varia natura sono alcune delle qualità che un danzatore deve possedere all'interno dell'attuale panorama produttivo. Anche la danza contemporanea ha così prodotto a sua volta un nuovo dogma, ancora difficile da mettere compiutamente a fuoco, nel quale il corpo viene generalmente approcciato come un rizoma, parallelamente al decentramento degli stimoli espressivi caratteristici delle nuove pratiche di danza. Questa formula caratterizza la danza teatrale occidentale – pur senza essere la formula esclusiva – almeno dal secondo Novecento in avanti. Nel nuovo millennio, inoltre, essa si è confermata la cifra prevalente in quegli ambienti artistici in cui la pratica coreutica procede di pari passo con la ricerca teorica, allacciandosi con forza alle contemporanee conquiste della filosofia.

Alcune nuove filosofie del corpo: il post-strutturalismo e il femminismo

Se si volessero enucleare i filosofi che hanno inciso con maggiore vigore teorico sul modo post-moderno di concepire il corpo e il suo statuto, venendo a definire gradualmente un approccio di tipo costruttivista, si dovrebbero certamente considerare alcuni esponenti del post-strutturalismo francese

11. Considerate le debite eccezioni, tra cui ad esempio la tecnica Cunningham.

12. A questo proposito cfr. ad esempio Meghan Quinlan, *Gaga as Metatechnique: Negotiating Choreography, Improvisation, and Technique in a Neoliberal Dance Market*, in «Dance Research Journal», vol. XLIX, n. 2, 2017, pp. 26-43, online: <https://doi.org/10.1017/S0149767717000183> (u.v. 10/5/2021), che propone una disamina critica della celebre meta-tecnica elaborata da Ohad Naharin agli albori del nuovo millennio.

e del femminismo statunitense. Nella storia del pensiero con il termine post-strutturalismo si identifica – non senza contraddizioni – un indirizzo filosofico che è insieme prosecuzione, correzione ed estremizzazione di alcuni assunti propri dello strutturalismo¹³. Il pensiero strutturalista, sviluppatosi in Francia durante gli anni Sessanta a partire dallo strutturalismo linguistico, si era opposto a tutte quelle filosofie, «come la fenomenologia o l'esistenzialismo, che consideravano irriducibili la coscienza, la soggettività e l'individuo: la coscienza infatti, secondo gli strutturalisti, è solo il riflesso deformato e misconosciuto dei meccanismi inconsci che la producono»¹⁴. Il post-strutturalismo, partendo da un approccio affine a quello strutturalista, ne ha estremizzato le forme enfatizzando, in un'ottica nietzschiana, un indirizzo anti-metafisico:

Alla nozione cartesiana, idealistica, fenomenologica di soggettività, e alla sua esteriorizzazione nella struttura, il poststrutturalismo contrappone l'idea di un universo desoggettivizzato, attivato da differenze libere, non vincolate a nessuna forma o "immagine" del pensiero (Deleuze), oppure l'idea del soggetto come "enunciato", evento linguistico escogitato in una certa epoca (l'età cartesiana) per dare un ordine alla ragione ed escluderne la non-ragione (Foucault)¹⁵.

Le basi per l'attribuzione ad alcuni dei filosofi post-strutturalisti di un punto di vista costruttivista, per come lo si intende in questa sede, sono subito evidenti: i classici oggetti ontologizzati dalla metafisica occidentale, quali la coscienza e il soggetto, deflagrano di fronte a tale approccio, riducendosi a mere stratificazioni culturali, prive di un fondamento ultimo, laddove «l'individuo è solo il punto casuale d'intersezione delle strutture che lo attraversano e lo determinano»¹⁶. Lo statuto di inconsistenza attribuito al soggetto¹⁷ da parte dello strutturalismo prima e del post-strutturalismo poi si rivela categoricamente incompatibile con l'assunto romantico sul quale si era edificato il dogma della danza moderna, che presupponeva l'esistenza aprioristica di un soggetto unitario e di un corpo naturale di cui l'individuo aveva pieno dominio.

Gilles Deleuze: il corpo come rizoma

Uno dei filosofi post-strutturalisti che si è pronunciato per una radicale decostruzione e «destra-

13. Cfr. Giovanni Fornero – Salvatore Tassinari, *Le filosofie del Novecento*, Mondadori, Milano 2002, vol. II, p. 1156.

14. Cfr. Sandro Nannini, *Strutturalismo*, in *Enciclopedia Garzanti di filosofia*, Garzanti, Milano 1981, *ad vocem*, p. 910.

15. Giovanni Fornero – Salvatore Tassinari, *Le filosofie del Novecento*, cit., p. 1157.

16. Sandro Nannini, *Strutturalismo*, cit., p. 910.

17. Infatti, «il nucleo permanente dello strutturalismo è una sorta di antiumanistica e antistoricistica "filosofia senza soggetto" che si colloca in una peculiare posizione polemica rispetto a gran parte del pensiero filosofico del Novecento» (*ibidem*).

tificazione»¹⁸ del corpo è Gilles Deleuze¹⁹. La complessa filosofia deleuziana, sull'onda della riscoperta francese di Nietzsche, adotta categorie quali la *ripetizione*, la *differenza*, il *rizoma*, per destrutturare l'impianto filosofico dialettico di matrice hegeliana. La filosofia di Deleuze incarna e declina su più piani l'immanenza di un punto di vista costruttivista, negando ad ogni categoria concettuale la provenienza da un centro dato *a priori* e applicando allo studio della realtà il modello strutturale del rizoma, in sostituzione di quello arborescente²⁰. La categoria deleuziana che meglio incarna il nuovo modo di pensare il corpo – come suggerito dallo stesso Michel Bernard nel suo intervento già citato²¹ – è quella di “corpo senza organi”, una corporeità idealmente connotata da uno statuto di immanenza assoluta, *destratificata* fino idealmente a scomparire. Essa si trova esposta in *Mille piani* (1980), un'opera scritta a quattro mani con lo psicanalista Félix Guattari, nella quale i due autori propongono un'idea del corpo – una corporeità appunto – radicalmente immanente, tutta spostata sul piano del desiderio, secondo una traiettoria squisitamente nietzschiana.

In *Mille piani* Deleuze e Guattari continuano il progetto iniziato con l'*Anti-Edipo* (1972) alcuni anni prima e da cui riprendono il sottotitolo: *Capitalismo e schizofrenia*. Se nell'opera del 1972 avevano elaborato un'accesa critica filosofica alla psicanalisi e alle istituzioni psichiatriche proprio a partire da una riformulazione positiva della nozione freudiana di desiderio, nell'opera del 1980, che è la prosecuzione e conclusione di quella precedente, essi si pronunciano per un ripensamento anti-dialettico del sapere, di cui intendono destrutturare e decostruire l'organizzazione gerarchica “ad albero”, da ripensare secondo un modello rizomatico. Il testo, suddiviso in due volumi, si presenta come «un'ipotesi di rifondazione generale della cultura, nell'idea di un'epistemologia decentrata e pluralistica»²². Come spiegano Deleuze e Guattari nella prefazione all'edizione italiana, mentre l'*Anti-Edipo* aveva ancora un'aspirazione kantiana,

Mille piani rivendica un'ambizione post-kantiana (benché risolutamente anti-hegeliana). Il

18. Cfr. Gilles Deleuze – Félix Guattari, *Mille piani. Capitalismo e schizofrenia*, Istituto Treccani, Roma 1987, vol. I, p. 233 (I ed. *Mille Plateaux*, tome II, *Capitalisme et schizophrénie*, Éditions de Minuit, Paris 1980).

19. Il rapporto fra la filosofia di Deleuze e la danza è stato analizzato, tra gli altri, da Petra Sabisch nel suo denso volume *Choreographing Relations: Practical Philosophy and Contemporary Choreography in the works of Antonia Baehr, Gilles Deleuze, Juan Dominguez, Félix Guattari, Xavier Le Roy and Eszter Salamon* (epodium, München 2011) e da Roland Huesca nel saggio *Ce que fait Deleuze à la danse*, in «Le Portique», n. 20, 2007, online: <http://journals.openedition.org/leportique/1368> (u.v. 14/7/2021). Già nel 2002 Estelle Jacoby aveva impostato uno studio di questo genere nell'intervento *Penser la danse avec Deleuze*, in «Littérature», numéro monographique *Biographiques*, n. 128, 2002, pp. 93-103, online: <https://doi.org/10.3406/litt.2002.1777> (u.v. 10/5/2021).

20. Sul rizoma cfr. Gilles Deleuze – Félix Guattari, *Introduzione: Rizoma*, in Id., *Mille piani*, cit., pp. 3-36.

21. «Il corpo-organismo che noi apprendiamo quotidianamente non è che uno “strato su un ‘corpo senza organi’, cioè un fenomeno di accumulazione, di coagulazione, di sedimentazione che gli impone delle forme, delle funzioni, dei legami, delle organizzazioni dominanti e gerarchiche, delle trascendenze organizzate per estrarne un lavoro utile”. Ciò che in questo contesto [Deleuze e Guattari] chiamano, sulla scorta di Artaud, il “corpo senza organi”, che subirebbe un tale lavoro di normalizzazione, si definisce come un puro campo di intensità, una connessione di molteplici forze eterogenee a-significanti, in breve, secondo la loro terminologia, “un rizoma”» (Michel Bernard, *Della corporeità come “anticorpo”*, cit., p. 14).

22. Giovanni Fornero – Salvatore Tassinari, *Le filosofie del Novecento*, cit., p. 1165.

progetto è “costruttivista”. È una teoria delle molteplicità per se stesse, là dove il molteplice passa allo stadio di sostantivo, mentre l'*Anti-Edipo* lo considerava ancora in sintesi e sotto le condizioni dell'inconscio. [...] Le molteplicità sono la realtà stessa e non presuppongono alcuna unità, non entrano in alcuna totalità più di quanto non rinvino a un soggetto. Le soggettivazioni, le totalizzazioni, le unificazioni sono al contrario processi che si producono e appaiono nelle molteplicità²³.

Nel testo i due autori dedicano allo studio del corpo il “piano” sesto, intitolato *28 novembre 1947. Come farsi un corpo senza organi?*, partendo da un concetto già proprio di Antonin Artaud, il quale aveva parlato di “corpo senza organi” nella famosa registrazione radiofonica *Pour en finir avec le jugement de dieu* (“Per farla finita col giudizio di dio”) del 1947, «una sperimentazione che non è solo radiofonica, ma anche biologica, politica, e attira su di sé censura e repressione»²⁴. Attraverso alcune suggestioni artaudiane, spinoziane, taoiste e trascrizioni di alcuni casi di masochismo e di altre anomalie psichiche, i due autori tentano di delineare impressionisticamente l'idea di una corporeità vissuta su un piano diverso da quello comune, spostato verso l'incorporeità e l'inorganicità, al fine di raggiungere una sorta di immanenza del desiderio da sperimentare nel corpo stesso, in una libera circolazione delle forze, delle energie, dei vettori di intensità. Quello che Deleuze e Guattari chiamano “corpo senza organi” – anche abbreviato “CsO” – «non è assolutamente una nozione, un concetto, piuttosto è una pratica, un insieme di pratiche. Il Corpo senza Organi non lo si raggiunge, non si può raggiungere, non si finisce mai di accedervi, è un limite»²⁵. E nella fattispecie è una pratica della quale gli autori invitano al più presto a fare esperienza: «Trovate il vostro corpo senza organi, sappiatelo fare, è una questione di vita o di morte, di giovinezza e di vecchiaia, di tristezza e di allegria. Ed è qui che tutto si gioca»²⁶. Il corpo senza organi è una «connessione di desideri, congiunzioni di flussi, continuum d'intensità»²⁷, tutto teso alla conquista – come avverrebbe, secondo gli autori, nell'amore cortese – «di uno stato in cui il desiderio non manca più di nulla, si riempie di se stesso e costruisce il suo campo d'immanenza»²⁸. Un campo d'immanenza nel quale – e questo è significativo per una filosofia della danza che si appoggi anche inconsapevolmente all'episteme di Deleuze e Guattari – «l'esterno e l'interno fanno ugualmente parte dell'immanenza in cui essi si sono fusi»²⁹.

Ipotizzando di trasferire il corpo senza organi su di un piano coreutico, nella contingenza cioè di una pratica di danza che adotti simbolicamente le proposte di *Mille piani*, ci si troverebbe a sperimentare una corporeità nella quale la dicotomia tra interno ed esterno si annulli, proiettando il corpo in un'esperienza dell'immanenza assoluta sul piano propriocettivo e motorio. La corporeità del corpo

23. Gilles Deleuze – Félix Guattari, *Prefazione per l'edizione italiana*, in Id., *Mille piani*, cit., p. XII.

24. *Ivi*, p. 217.

25. *Ibidem*.

26. *Ivi*, p. 219.

27. *Ivi*, p. 234.

28. *Ivi*, p. 227.

29. *Ibidem*.

senza organi è agli antipodi di quella metafisica e neoplatonica immaginata ad esempio da François Delsarte nel XIX secolo – che riuniva in un progetto unitario la vita, l’anima e lo spirito – nonché di tante corporeità coreutiche ontologizzanti, teorizzate nella prima metà del Novecento dalla danza moderna. In Deleuze corpo e soggetto non si danno se non come accumulazioni, costrutti stratificati all’infinito, perché c’è sempre «uno strato dietro un altro strato, uno strato incastrato in un altro strato»³⁰. Sono gli strati a costituire la realtà metafisica, ma al di là – o prima – di essi, non esiste origine, manca una qualsivoglia totalità primaria, una fonte naturale a cui fare riferimento. I due autori sono chiari a riguardo: «[Nel corpo senza organi] non ci sono assolutamente organi frammentari in rapporto a una unità perduta, né ritorno all’indifferenziato in rapporto a una totalità differenziabile»³¹. La corporeità cui alludono Deleuze e Guattari è una corporeità incorporea, priva di alcun fondo metafisico, come anche, metaforicamente, di un piano fisico, naturale, biologico e organico. Lontana dalle teorie della danza, questa corporeità si avvicina tuttavia a quella che avrebbero incarnato – o “disincarnato” – alcuni artisti della danza contemporanea, specie in Francia, prima e dopo *Mille piani*. In una teorizzazione del corpo così impostata, ad esempio, ha trovato spazio la poetica della danza contemporanea propria del «corpo semiotico»³² di Jérôme Bel, coreografo francese che a partire dagli anni Novanta ha proposto una danza poi definita dalla critica *non-danse*³³, nella quale ha portato in scena corpi non danzanti, scuotendo i comuni parametri di riconoscimento di un’opera coreografica. L’artista, «fermando il corpo e denudandolo, allontanandosi da passi codificati o da uno stile coreografico, [...] per mettere a punto un movimento basico, opaco»³⁴, ha ricercato il “grado zero” della danza, prendendo a prestito un concetto dello strutturalismo di Roland Barthes. Inoltre, è stato lo stesso Bel ad aver riconosciuto il debito della *non-danse* verso Deleuze quando, descrivendo l’estetica coreutica del collega Xavier Le Roy, l’ha accostata proprio al corpo senza organi di *Mille piani*³⁵.

30. *Ibidem*.

31. *Ivi*, p. 239.

32. Lo definisce così Silvia Fanti nella quarta di copertina del volume da lei curato *Corpo sottile. Uno sguardo sulla nuova coreografia europea*, Ubulibri, Milano 2003.

33. Sull’origine del termine cfr. Céline Roux, *Danse(s) performative(s)*, L’Harmattan, Paris 2007. Nell’ambito della danza contemporanea europea, la *non-danse* francese, forte del proprio retroterra filosofico, è senza dubbio quella che più ha dimostrato di possedere una consapevolezza di tipo costruttivista. Non è un caso, infatti, che Roland Huesca citi come coreografi maggiormente debitori del pensiero deleuziano Hervé Diasnas, Boris Charmatz, Jérôme Bel e Xavier Le Roy (cfr. il suo *Ce que fait Deleuze à la danse*, cit.).

34. Elena Cervellati, *L’ultimo velo. Nudi e nudità in danza, tra l’Ottocento e oggi*, in «Ágalma», n. 35, 2018, pp. 49-62: p. 59.

35. Cfr. Jérôme Bel, *Crepino gli artisti. A proposito di Self-Unfinished di Xavier Le Roy*, in Silvia Fanti/Xing (a cura di), *Corpo sottile*, cit., pp. 80-87 (I ed. *Qu’ils crévent les artistes*, in «Art press», numéro spécial *Médium: danse*, n. 23, 2002, pp. 92-98).

Michel Foucault: il corpo come superficie di iscrizione

A cavallo tra strutturalismo e post-strutturalismo, a seconda delle interpretazioni e del periodo di attività preso in esame³⁶, si colloca invece l'opera di Michel Foucault. Appartenente alla cerchia di filosofi francesi che a partire dagli anni Sessanta, in aperto dialogo con le premesse epistemologiche e metafisiche dello strutturalismo, «ritennero che non si dovesse accordare alcun privilegio gnoseologico e assiologico all'uomo e alla figura del *cogito* cartesiano», Foucault riabilitò e radicalizzò la «polemica nietzschiana contro la ricerca di un fondamento ultimo (quale sarebbe ancora il ruolo della struttura)»³⁷. Volendo sintetizzare almeno uno dei tratti caratteristici del pensiero foucaultiano, si potrebbe affermare che tra i compiti principali della sua filosofia figurò il tentativo di storicizzare *archeologicamente* – o *genealogicamente*, secondo l'approccio storiografico già proprio di Nietzsche – ogni formazione del sapere che si dia come *a priori*, scardinando il trascendentale attraverso un meticoloso lavoro di storicizzazione e fornendo le basi per restituire a ogni forma del pensiero la sua radice immanente. Una tale concezione del sapere – che di fatto *coincide* con l'approccio costruttivista – si applica funzionalmente anche all'idea del corpo. In molte delle sue opere Foucault sostiene che se esiste un'origine delle epistemi storiche essa va rintracciata direttamente *nel* corpo e nella sua storia fisiologica, in quanto «superficie d'iscrizione»³⁸. Il corpo emerge dai suoi lavori come un costruito malleabile, plasmato dai discorsi e dalle pratiche normative che su di esso esercitano considerevoli forme di potere. Esso viene calato in una dimensione autenticamente sociale e viene concepito, insieme con Deleuze, come oggetto *stratificato*, privo di un centro trascendente e dei connotati di naturalità e di organicità. Alcune delle opere di Foucault dove questo tema assume maggiore centralità sono *Nascita della clinica* (1963), *Sorvegliare e punire* (1975) e *Storia della sessualità* (1976-1984), tre opere spesso citate dagli studiosi di danza, ora per supportare quegli studi che prendono in analisi i rapporti tra danza e politica³⁹, ora per confermare il forte potenziale dell'incontro tra studi di danza e studi di genere⁴⁰, ora per presentare i fertili incroci metodologici che la storiografia della danza può intessere con i più recenti ambiti disciplinari⁴¹. Tuttavia, molti altri documenti foucaultiani non frequentati dagli studi di danza

36. Cfr. il paragrafo *Fra strutturalismo e poststrutturalismo: Foucault*, in Giovanni Fornero – Salvatore Tassinari, *Le filosofie del Novecento*, cit., pp. 1135-1149.

37. *Post-strutturalismo*, in *Enciclopedia Garzanti di filosofia*, cit., p. 871.

38. Michel Foucault, *Nietzsche, la genealogia, la storia*, in Id., *Microfisica del potere. Interventi politici*, Einaudi, Torino 1977, pp. 29-54: p. 37 (I ed. *Nietzsche, la généalogie, l'histoire*, in Suzanne Bachelard (sous la direction de), *Hommage à Jean Hyppolite*, Presses universitaires de France, Paris 1971, pp. 145-172).

39. Cfr. Mark Franko, *Danza e politica: stati d'eccezione*, in Susanne Franco – Marina Nordera (a cura di), *I discorsi della danza. Parole chiave per una metodologia della ricerca*, Utet, Torino 2005, pp. 5-29.

40. Cfr. Marina Nordera, *Generi in corso. Note per storie ancora da scrivere*, in Susanne Franco – Marina Nordera (a cura di), *I discorsi della danza*, cit., pp. 203-226.

41. Nel caso degli studi postcoloniali cfr. ad esempio Mahalia Lassibille, *Quando la memoria dell'etnologo vacilla. Oblivio, confronto e riappropriazione di una ricerca*, in Susanne Franco – Marina Nordera (a cura di), *Ricordanze. Memoria in movi-*

si prestano a delle pregnanti considerazioni sul corpo.

In una conferenza radiofonica del 1966 intitolata *Il corpo utopico*⁴² Foucault «rovescia tutte le categorie che hanno regolato i rapporti fra anima e corpo, fra corpo proprio e corpo somatico»⁴³, criticando il corpo della tradizione fenomenologica. L'aspetto più interessante dell'intervento è l'assunto secondo il quale il corpo non è una cosa esistente *in quanto tale*, bensì un'idea, un'oggetto costruito dalla «capacità sintetica dell'io, di cui l'unità del corpo non è che il riflesso»⁴⁴. Considerato sotto questa luce «il corpo, nella sua materialità, nella sua carne, sarebbe come il prodotto dei suoi stessi fantasmi. Dopo tutto, il corpo di chi danza non è appunto un corpo dilatato, secondo uno spazio che gli è interno ed esterno allo stesso tempo?»⁴⁵. Al di là della suggestiva ipotesi di un corpo danzante quale corpo *dilatato*, in grado cioè di percepire lo spazio in maniera diversa e più ampia rispetto alla percezione comune, Foucault delinea un'idea di corpo quale autentico prodotto dell'immaginazione, il punto zero del mondo – postulato dalla fenomenologia – e insieme oggetto senza luogo, altrove rispetto al mondo. Infine fornisce due esempi suggestivi, utili a comprendere il punto di vista costruttivista: «i bambini ci mettono parecchio tempo a capire che hanno un corpo», dal momento che per mesi «hanno solo un corpo disperso, membra, cavità, orifizi»⁴⁶ fino a che non si pongono di fronte a uno specchio elaborando il proprio corpo come organismo; «i greci di Omero non avevano alcuna parola per indicare l'unità del corpo» e sotto le mura di Troia «non c'erano corpi, c'erano braccia levate, petti coraggiosi, gambe agili, elmi scintillanti sopra le teste, ma non c'erano corpi», dal momento che «la parola greca che vuol dire corpo appare in Omero solo per indicare il cadavere»⁴⁷. Sarebbero pertanto lo specchio e il cadavere a insegnarci «che abbiamo un corpo, che questo corpo ha una forma, che questa forma ha un contorno, che in questo contorno ci sono uno spessore, un peso: insomma che il corpo occupa un luogo»⁴⁸, mentre preso in sé e per sé l'oggetto *corpo* non esiste.

In un saggio del 1971 dedicato al metodo genealogico, *Nietzsche, la genealogia, la storia*, scritto in omaggio al suo maestro Jean Hyppolite, Foucault si pronuncia in un lungo elogio del metodo genealogico introdotto da Nietzsche in ambito filosofico e rimodula alcune categorie nietzschiane alla luce della sua personale proposta filosofica. In un passaggio nel quale tenta di delimitare l'oggetto spe-

mento e coreografie della storia, Utet, Torino 2010, pp. 267-285; nel caso degli studi focalizzati sulle dinamiche del corpo cfr. invece Alessandro Pontremoli, *Danza, cultura e società: identità, potere, memoria*, in Id., *La danza 2.0. Paesaggi coreografici del nuovo millennio*, Laterza, Bari-Roma 2018, pp. 28-62.

42. La conferenza si tenne sulla rete radiofonica France Culture il 21 dicembre, nell'ambito di un programma dedicato all'utopia e alla letteratura, presentato da Robert Vallette (cfr. Antonella Moscati, *Avvertenza*, in Michel Foucault, *Utopie Eterotopie*, Cronopio, Napoli 2006, pp. 7-8, in particolare p. 7).

43. Antonella Moscati, *Spazi senza luogo*, in Michel Foucault, *Utopie Eterotopie*, cit., pp. 49-59: p. 51.

44. *Ibidem*.

45. Michel Foucault, *Utopie Eterotopie*, cit., p. 42.

46. *Ivi*, p. 43.

47. *Ibidem*.

48. *Ivi*, p. 44.

cifico della genealogia, il filosofo francese perviene a una interessante metafora del corpo quale luogo immanente alla *provenienza* (*Herkunft*) di cui la genealogia andrebbe in cerca:

Infine la provenienza ha a che fare col corpo. S'iscrive nel sistema nervoso, nell'umore, nell'apparato digestivo. Cattiva respirazione, cattiva alimentazione, corpo debole e spossato di coloro i cui antenati hanno commesso errori; [...] è il corpo che porta, nella vita e nella morte, nella forza e nella debolezza, la sanzione di ogni verità e di ogni errore, come porta anche, e inversamente, l'origine-provenienza. [...] Il corpo – e tutto ciò che ha a che fare col corpo, l'alimentazione, il clima, il suolo – è il luogo della *Herkunft* [provenienza]: sul corpo, si trova lo stigma degli avvenimenti passati, così come da esso nascono i desideri, i cedimenti, e gli errori. [...] Il corpo: superficie d'iscrizione degli avvenimenti [...], luogo di dissociazione dell'io [...], volume in perpetuo sgretolamento. La genealogia, come analisi della provenienza, è dunque all'articolazione del corpo e della storia: deve mostrare il corpo tutto impresso di storia, e la storia che devasta il corpo⁴⁹.

Fondamentalmente, spiega Foucault, se esiste un'origine – e si consideri il mito dell'origine che permeava la filosofia europea primonovecentesca nonché la coeva danza libera – essa è da rintracciarsi nel corpo e nella sua storia fisiologica, in quanto «superficie d'iscrizione». Il corpo è inoltre suggerito come «luogo di dissociazione dell'io», confermandone la collocazione nell'universo desoggettivato proprio del post-strutturalismo, e addirittura come «volume in sgretolamento», anticipando un vocabolario che sarà proprio di *Mille piani*. Più avanti Foucault intensifica la sua visione costruttivista del corpo, anticipando alcune considerazioni che confluiranno di lì a poco nella teorizzazione della biopolitica:

Noi pensiamo in ogni caso che il corpo almeno non ha altre leggi che quelle della fisiologia e che sfugge alla storia. Errore di nuovo; esso è preso in una serie di regimi che lo plasmano; è rotto a ritmi di lavoro, di riposo e di festa: è intossicato da veleni – cibo o valori, abitudini alimentari e leggi morali insieme; si costruisce delle resistenze. La storia «effettiva» [sviluppata con il metodo genealogico] si distingue da quella degli storici per il fatto che non si fonda su nessuna costante: nulla nell'uomo – nemmeno il suo corpo – è abbastanza saldo per comprendere gli altri uomini e riconoscersi in essi. [...] La storia sarà «effettiva» nella misura in cui introdurrà il discontinuo nel nostro stesso essere; dividerà i nostri sentimenti; drammatizzerà i nostri istinti; moltiplicherà il nostro corpo e l'opporrà a se stesso. Non lascerà nulla al di sotto di sé che abbia la stabilità rassicurante della vita o della natura; non si lascerà trascinare da nessuna sorda caparbia, verso un fine millenario. Scaverà ciò su cui si ama farla riposare, e si accanirà contro la sua pretesa continuità⁵⁰.

Foucault imbraccia il martello nietzschiano nel dichiarar guerra tra le righe a molti degli approcci filosofici e storiografici precedenti – tra cui lo stesso strutturalismo – e lo fa ancora una volta attraverso la suggestione del corpo in quanto oggetto che più di altri avverte sulla propria materialità il peso della storia.

Ancora, in un'intervista apparsa nel 1975 su «*Quel corps?*» con il titolo *Pouvoir et corps* Foucault immagina che l'intera archeologia delle scienze umane possa essere costruita a partire dallo studio

49. Michel Foucault, *Nietzsche, la genealogia, la storia*, cit., pp. 36-37.

50. *Ivi*, pp. 42-43.

dei meccanismi di potere che investono il corpo, i gesti e i comportamenti⁵¹: un programma filosofico che per molti aspetti coincide con l'attuale agenda degli studi di danza⁵². Nell'intervista il filosofo procede nell'elaborazione di una teoria che in un futuro prossimo sarebbe stata inglobata nelle riflessioni sulla biopolitica: «non è il consenso che fa apparire il corpo sociale, ma la materialità del potere sul corpo stesso degli individui»⁵³. Foucault sembra implicitamente comprendere nel suo discorso quelle forme di *cura di sé* che nel Novecento andranno dalla *Körperkultur* tedesca⁵⁴ al nuovo culto del corpo caratteristico degli anni Settanta:

La padronanza, la coscienza del proprio corpo, non si sono potute raggiungere che per effetto dell'investimento del corpo da parte del potere: la ginnastica, gli esercizi, lo sviluppo muscolare, la nudità, l'esaltazione del bel corpo... tutto questo è nella linea che conduce al desiderio del proprio corpo attraverso un lavoro insistente, ostinato, meticoloso che il potere ha esercitato sul corpo dei bambini, dei soldati, sul corpo in buona salute⁵⁵.

Foucault, com'è noto, avrebbe declinato questo genere di indagini ne *La storia della sessualità*, e in particolare nel terzo dei volumi che compongono quest'opera, studiando il fenomeno della *cura di sé* nell'antichità⁵⁶. Allo studioso di danza viene spontaneo domandarsi che conclusioni avrebbe potuto trarre il filosofo francese da una tale riflessione se non avesse rivolto il suo studio all'antichità ma, perché no, alla diffusione novecentesca della danza moderna, in gran parte animata da una nuova e diversa forma di “desiderio del proprio corpo”, passibile di essere interpretata all'incrocio tra il puro edonismo e uno strumento di *tecnologia del sé*. Un confronto interessante può essere intrapreso con l'analisi che pochi anni prima aveva compiuto Michel Bernard in *Le corps* (1972), che Vito Di Bernardi ha illustrato nel seguente passaggio:

Giustamente Bernard, studioso di Freud e Foucault, annotava sin dagli anni Settanta come “la riscoperta del corpo” nei comportamenti delle nuove generazioni, nelle scienze umane, nelle arti, nel teatro di ricerca (Living e Grotowski), nella danza dionisiaca di Bédart, portava con sé insieme alle istanze rivoluzionarie il pericolo di un rovesciamento, di una banalizzazione consumistica. Spiritualizzato, erotizzato, terapeutizzato, palestrato, cosmetizzato, ostentato e fagocitato dai media, il corpo è in effetti presto diventato un mito di oggi: è divenuto l'emblema stesso della liberazione da ogni tabù del passato, simulacro del Nuovo. [...] Il corpo intimo dei sentimenti e della sessualità, esposto e spettacolarizzato – per poter valere davvero – è diventato il terreno di un nuovo colonialismo⁵⁷.

51. Cfr. Michel Foucault, *Potere-corpo*, in Id., *Microfisica del potere*, cit., pp. 137-145, in particolare p. 143 (I ed. *Pouvoir et corps*, in «Quel corps?», n. 2, septembre-octobre 1975, pp. 2-5. L'intervista è del giugno 1975).

52. Cfr. Alessandro Pontremoli, *L'agenda – in divenire – degli studi di danza*, in Id., *La danza 2.0*, cit., pp. 34-62.

53. Michel Foucault, *Potere-corpo*, cit., p. 137.

54. Su questo tema cfr. l'ormai classico volume di Eugenia Casini Ropa, *La danza e l'agitprop. I teatri-non-teatrali nella cultura tedesca del primo Novecento*, Il Mulino, Bologna 1988.

55. Michel Foucault, *Potere-corpo*, cit., p. 138.

56. Cfr. Michel Foucault, *Storia della sessualità*, vol. III, *La cura di sé*, Feltrinelli, Milano 2019 (I ed. *Histoire de la sexualité*, tome III, *Le souci de soi*, Gallimard, Paris 1984).

57. Vito Di Bernardi, *Cosa può la danza. Saggio sul corpo*, Bulzoni, Roma 2012, p. 54.

Anche Michel Bernard si allaccia al nuovo paradigma critico inaugurato da Foucault che, contestando l'attribuzione al corpo di uno statuto metafisico, riconduce quest'ultimo alla sua natura di oggetto culturale, su di un piano radicalmente immanente. La filosofia post-strutturalista ha dunque svolto un ruolo di prim'ordine nel traghettare la concezione occidentale del corpo da una visione ontologizzante a una costruttivista. Volendo rintracciare una simile filosofia in ambito coreutico, non si può non pensare ai radicalismi della stagione post-modern, che in anni di grandi contestazioni politiche ridussero al minimo il gradiente estetico e teatrale del movimento⁵⁸. Yvonne Rainer, ad esempio, lucida profetessa della natura costruita del corpo, propose nel suo celebre *No Manifesto*⁵⁹ la rinuncia a tutti i manierismi, i tecnicismi e gli estetismi della danza, al fine di raggiungere un'idealizzata corporeità spontanea e decontratta. Pur cavalcando l'idea di corpo come «emblema stesso della liberazione da ogni tabù del passato»⁶⁰, la motilità corporea proposta dalla post-modern dance, mirando al raggiungimento di un movimento derivato dalla quotidianità, lasciava emergere sulla scena un intrinseco bagaglio di informazioni culturali – quel “peso della storia” che secondo Foucault è iscritto nel corpo – carico di un portato drammaturgico in sé più eloquente di qualsiasi coreografia⁶¹.

Judith Butler: la sostanza corporea come prodotto culturale

Successivamente, un importante lavoro di problematizzazione e *destratificazione* del rizoma corporeo è stato realizzato, sulle orme dei filosofi appena citati, dall'ondata di filosofia femminista diffusasi negli Stati Uniti negli anni Ottanta e Novanta del XX secolo. A partire da questo periodo storico le pensatrici femministe hanno incominciato a operare nelle università, consacrando la loro disciplina a livello accademico, insieme all'ingente contributo dei *gender studies*⁶². In questi stessi anni si sono sviluppate le frange più radicali del femminismo, rappresentate tra gli altri da Donna Haraway e Judith Butler, due studiose impegnate «a mettere in discussione e a demolire la dicotomia genere/ sesso»⁶³, rigettando con forza ogni concezione binaria della realtà, specie quella di genere. In particola-

58. Cfr. Sally Banes, *Terpsichore in Sneakers: Post-Modern Dance*, Houghton Mifflin Company, Boston 1980 (ed. it. *Terpsichore in scarpe da tennis. La post-modern dance*, Ephemera, Macerata 1993).

59. Yvonne Rainer, *Works 1961-1973*, New York University Press, New York 1974, p. 51. Il manifesto era già apparso in «Tulane Drama Review», vol. X, n. 2, Winter 1965, p. 178.

60. Vito Di Bernardi, *Cosa può la danza*, cit., p. 54.

61. All'esempio statunitense va poi aggiunto nuovamente quello della *non-danse* francese, come riporta ancora Huesca nel suo saggio dedicato ai rapporti tra la filosofia di Foucault e la danza contemporanea: *Michel Foucault et les chorégraphes français*, in «Le Portique», n. 13-14, 2004, online: <https://doi.org/10.4000/leportique.632> (u.v. 14/7/2021).

62. Cfr. *Femminismo*, in *Enciclopedia filosofica*, Bompiani, Milano 2006, *ad vocem*, vol. IV, p. 4027.

63. Giovanni Fornero – Salvatore Tassinari, *Le filosofie del Novecento*, cit., p. 1292.

re Judith Butler⁶⁴ è responsabile di aver radicalizzato la visione biopolitica di Foucault in un'ottica più marcatamente "materialista". Filosofa americana paladina della *gender theory*, la Butler ha elaborato una fortunata teoria che interpreta il genere come intrinsecamente performativo. Il concetto si trova esposto in due opere apparse negli anni Novanta e divenute dei classici della filosofia contemporanea: *Questione di genere* (1990) e *Corpi che contano* (1993). Secondo la teoria butleriana il potere dei discorsi influirebbe sulla stessa materialità dei corpi poiché alla lingua non appartiene uno status mimetico o rappresentativo, bensì «produttivo, costitutivo, si potrebbe dire anche performativo, dal momento che tale atto significativo delimita e delinea il corpo che sostiene di trovare prima di ogni significazione»⁶⁵. Rimodulando in maniera originale le categorie di sesso e di genere, l'autrice ha criticato con forza l'idea che al corpo appartenga una materialità naturale, arrivando a negare qualunque forma di determinazione fisica. Come spiega – nell'ambito degli studi di danza – Marina Nordera, citando un significativo passo di *Corpi che contano*:

Judith Butler, con lo scopo di de-essenziare sia il biologico sia la costruzione culturale, propone un "ritorno alla nozione di materia, non come sito o superficie, ma in qualità di processo di materializzazione che si stabilizza nel tempo per produrre quell'effetto di delimitazione, fissità e superficie che noi chiamiamo materia". Dunque nemmeno il sesso è da considerare come biologicamente determinato e invariabile, così come il genere non è dato una volta per tutte, ma è il risultato di un processo continuo di acquisizione da parte dell'individuo nell'arco della sua esistenza⁶⁶.

In altre parole, attraverso una radicalizzazione dell'insegnamento foucaultiano, per la filosofa americana il corpo materico non ha maggiore densità del corpo in quanto discorso costruito *performativamente*. Nei suoi lavori sesso e genere assumono una natura performativa rivelandosi categorie instabili, mobili e dinamiche, sulle quali agiscono forze endogene – la volontà del soggetto – ed esogene – l'ambiente circostante e il sistema normativo in cui l'individuo è inserito. Più precisamente, la filosofa sostiene che il genere non sia altro che «la ripetuta stilizzazione del corpo, una sequenza di atti ripetuti all'interno di una rigida regolamentazione che produce l'apparenza di una sostanza, di un modo d'essere naturale»⁶⁷. È dunque la performatività del genere a produrre e modellare la sostanza corporea, determinando il sesso e conferendo a esso l'illusione di naturalità. Da un punto di vista epistemologico, Judith Butler ha spinto alle estreme conseguenze la nozione costruttivista di corpo,

64. Anche Judith Butler viene spesso citata dagli studiosi di danza, specie in ambito statunitense: cfr. ad esempio Susan Leigh Foster, *Choreographies of Gender*, in «Signs», vol. XXIV, n. 1, 2003, pp. 1-33, online: <https://www.jstor.org/stable/3175670> (u.v. 16/7/2021); André Lepecki, *Exhausting Dance. Performance and the politics of movement*, Routledge, New York-London 2006; Linda J. Tomko, *Femminile/Maschile*, in Susanne Franco – Marina Nordera (a cura di), *I discorsi della danza*, cit., pp. 117-140.

65. Judith Butler, *Corpi che contano. I limiti discorsivi del sesso*, Feltrinelli, Milano 1996, p. 26 (I ed. *Bodies that matter. On the discursive limits of sex*, Routledge, London 1993).

66. Marina Nordera, *Generi in corso*, cit., p. 208.

67. Marianna Ginocchietti, *La nozione di performatività: un confronto tra Judith Butler e John L. Austin*, in «Esercizi Filosofici», n. 7, 2012, pp. 65-77: p. 72.

teorizzando la stessa materialità corporea in quanto costruzione sociale e performativa. Il corpo perde la sua apparenza ontologica e deflagra in una gamma potenzialmente infinita di identità di genere modificabili *performativamente*.

A partire dagli anni Novanta la pratica di danza si gioverà profondamente di una tale teoresi, rivendicando per se stessa un potenziale creativo che mentre produce nuove forme estetiche, contemporaneamente modella l'identità del performer, influenzando sui suoi processi di soggettivazione. Addirittura, dal momento che la materialità dei corpi diviene un effetto di pratiche e discorsi, la danza assume la capacità stessa di plasmare la sostanza corporea in quanto pratica privilegiata di messa in forma del corpo. Non stupisce dunque che un altro artista della *non-danse* francese, Xavier Le Roy, interrogato circa i legami tra la sua danza e la rappresentazione di genere, abbia dichiarato: «sono stato molto influenzato dagli scritti femministi, che interpretano il ruolo della donna in termini di performance»⁶⁸. L'artista inoltre ha inserito nel testo della conferenza-performance intitolata *Product of Circumstances* (1998-1999) una significativa riflessione sull'opera di Elizabeth Grosz, filosofa femminista vicina a Judith Butler⁶⁹. Ma un'applicazione pratica delle teorie butleriane si può riscontrare anche *ante litteram* in tutte quelle forme di danza orientate verso una rappresentazione *altra* del corpo umano che plasmandone la forma e le sembianze ne faccia perdere i connotati di riconoscibilità antropica, evocando corporeità aliene, ora sinistre ora ludiche. È questo il caso, ad esempio, della pirotecnica danza serpentina di Loïe Fuller analizzata dalla lente critica di Stéphane Mallarmé⁷⁰, delle intuizioni degli artisti del primo Novecento vicini alle avanguardie storiche⁷¹, dei surreali spettacoli di Alwin Nikolais, delle forme del Butō giapponese: tutti fenomeni in un modo o nell'altro progenitori dei recenti lavori di Xavier Le Roy⁷². Una macro-categoria di danza, insomma, che ha messo in gioco i presupposti naturali e biologici di una morfologia corporea data *a priori*, proponendo una pluralità di corporeità "altre" che hanno dato *performativamente* sostanza a nuove materialità organiche attraverso innovativi *enunciati* coreografici.

68. Dorothea von Hantelmann (a cura di), *Una conversazione con Xavier Le Roy*, in Silvia Fanti/Xing (a cura di), *Corpo sottile*, cit., p. 94.

69. Cfr. Xavier Le Roy, *Un prodotto delle circostanze*, estratto dal testo usato come partitura per l'omonima conferenza-performance, in Silvia Fanti/Xing (a cura di), *Corpo sottile*, cit., pp. 71-79, in particolare p. 75.

70. Cfr. il capitolo *La danza della luce* in Jacques Rancière, *Aisthesis. Scene del regime estetico dell'arte*, Orthotes, Napoli-Salerno 2017, pp. 133-148 (I ed. *Aisthesis. Scènes du régime esthétique de l'art*, Galilée, Paris 2011) e il saggio di Caterina Di Rienzo, *Mallarmé e Valéry: leggere la danza*, in «Ágalma», n. 23, 2012, pp. 70-79.

71. Si pensi ad esempio a Oskar Schlemmer (*Triadisches Ballett*, 1922), a Fortunato Depero (*Balli Plastici*, 1918 e *Anibccam del 3000*, 1924), alla dichiarazione d'intenti presente nel manifesto *La danza futurista* firmato nel 1917 da Filippo Tommaso Marinetti, nonché alla sua nota collaborazione con Giannina Censi.

72. Cfr. i suoi primi tre spettacoli *Things I Hate to Admit* (1994), *Zonder Fact* (1995) e *Burke* (1997), nonché il più celebre *Self-Unfinished* (1998).

Conclusioni

Trait d'union delle filosofie qui descritte è un atteggiamento *denaturalizzante*, indirizzato alla decostruzione dell'apparato metafisico occidentale, sulla scorta della filosofia nietzschiana. I filosofi che più hanno influenzato la danza contemporanea mirano a eliminare ogni residuo di trascendenza attraverso l'alleanza intellettuale con un'immanenza desoggettivizzante. Per Deleuze il corpo è un rizoma, descritto come se non avesse organi e privo di un centro e di una dimensione interiore; per Foucault è un costrutto discorsivo, debole e inerme contro le forze biopolitiche; per Butler è un prodotto performativo addirittura nella sua sostanzialità materiale. Di conseguenza, una filosofia della danza che voglia interpretare il corpo secondo un'ottica costruttivista non potrà più essere intesa in una prospettiva olistica⁷³, non ricercherà una fonte originaria né uno stato naturale del corpo, ma rinunciando a tali enunciati accetterà l'inafferrabile molteplicità semiotica di cui il corpo è costituito e di cui è a sua volta produttore. Sarà una prospettiva decentralizzante, rizomatica, in grado di muoversi tra le correnti della filosofia contemporanea lasciandosi alle spalle la metafisica e proponendo la corporeità e la soggettività umane come piani di immanenza assoluta. Non concepirà più un dentro o un fuori, perderanno per essa ogni significato i vecchi concetti di interiorità ed exteriorità di cui si era ampiamente nutrita l'epistemologia romantica, e con questa la danza moderna e le teorie che aveva prodotto. Per una danza contemporanea in linea con l'atteggiamento costruttivista non si potrà più affermare – modulando le parole di Foucault, che le riferiva al potenziale dell'amore – che «il corpo è qui»⁷⁴. Il rizoma del corpo diventerà piuttosto in questa forma di danza una superficie plurale sulla quale si manifesteranno in maniera dislocata, secondo un'irriducibile processualità, movimenti e mutamenti privi di una direzione univoca e di un centro permanente di produttività intenzionale. Si può dunque affermare che le coordinate filosofiche fin qui delineate, a partire dall'idea del corpo come un costrutto, hanno messo alla prova l'intero settore della danza. Tanto il danzatore quanto il coreografo, lo studioso o il critico di danza, sono stati chiamati a ripensare la loro attività alla luce di nuove e rivoluzionarie categorie di corpo e di movimento. Dal secondo Novecento, di conseguenza, la ricerca coreutica ha mosso i propri passi insieme a quelli della filosofia, confermandosi debitrice, più o meno esplicitamente, delle nuove teorie relative al corpo e al suo statuto, specie di quelle filosofie che si sono battute per un graduale abbattimento del confine esistente tra la sfera biologica e la sfera culturale. Oggi, nel terzo decennio del XXI secolo, si può già osservare che l'episteme costruttivista,

73. In riferimento al paragrafo *Pensare la danza significa andare verso una nuova epistemologia di carattere olistico*, che Clara Sinibaldi inseriva in un suo saggio del 1999 nel quale proponeva alcune idee per una filosofia della danza fondata su premesse metodologiche differenti da quelle costruttiviste. Cfr. Clara Sinibaldi, *Idee per una filosofia della danza*, in «Comunicazioni Sociali», numero monografico *Ai confini della danza*, a cura di Alessandro Pontremoli, anno XXI, fascicolo 4, 1999, pp. 381-415, in particolare pp. 404-405.

74. Michel Foucault, *Utopie Eterotopie*, cit., p. 45.

se ancora non ha esaurito la propria portata rivoluzionaria, ha prodotto un tipo di danza divenuto a sua volta il nuovo mainstream coreografico, essendosi a più riprese integrato nel sistema di produzione dell'arte contemporanea. È dunque lecito, mentre si studia il corpo come costruito, incominciare a interrogarsi su quali nuove forme del sapere definiranno nel futuro prossimo il rizoma della corporeità e quali strutture conoscitive alimenteranno le pratiche coreutiche del domani.