

Laura Aimo

## **Sconfinamenti.** **Per uno stile di pensiero tra estetica e coreologia**

Ti seguo. Attendo. So  
che quando non ti osservino  
gallerie né astri,  
quando il mondo crederà  
di sapere ormai chi sei  
e dirà: «Sì, ora so»,  
tu scioglierai,  
con le braccia in alto,  
dietro ai capelli,  
il nodo, guardandomi.

*P. Salinas*

La danza sfugge a una definizione univoca ed esaustiva. Il suo minimo comune denominatore, il *gesto*, lungi dal limitarne il campo di apparizione specifico, la espone in modo obliquo rispetto a molteplici possibilità fenomeniche nonché declinazioni teoriche. Chi studi una o più di queste “epifanie coreiche” è inevitabilmente chiamato al costante riposizionamento e ridefinizione del proprio luogo di indagine; è costretto – volente o nolente – a continui faccia a faccia con territori limitrofi, ciascuno con le proprie radure e zone d’ombra, linguaggi e saperi; ma è anche obbligato a confrontarsi con i codici degli abitanti o nomadi che attraversano le altrui e proprie terre, fosse solo per imparare a riconoscerne l’idioma e poter così scegliere consapevolmente di non approfondirne il dialogo. Dalla storia del teatro all’antropologia, dai *cultural studies* alla musicologia, dalla letteratura alle neuroscienze, dalle arti visive all’estetica ogni studioso di danza fa così esperienza di continue migrazioni e slittamenti di confine, smarrimenti ma anche fecondi incontri.

Ed è proprio su un incontro, quello tra danza ed estetica, che ruota il presente contributo al fine non soltanto di rendere ragione di un personale progetto e metodologia di ricerca, ma anche di riflettere sul carattere *sconfinato* e *sconfinante* della coreologia ovvero di ogni “discorso, studio di danza”<sup>5</sup>.

---

<sup>5</sup> Non vi è lo spazio per un approfondimento del concetto di coreologia che, qui assunto a par-

L'intreccio tra studi filosofici e coreologici qui proposto, infatti, non è solo legato alla specifica formazione di chi scrive, ma affonda le sue radici – come dimostra la contemporanea fondazione settecentesca qui presa in esame<sup>6</sup> – in una profonda affinità tra le due regioni del sapere. Un'affinità che permette agli studi di danza non soltanto di confrontarsi con una scienza più consolidata ma anche di lasciarsi guidare da essa proprio nell'interrogazione della comune "extraterritorialità": di quell'essere fuori e, al tempo stesso, dentro differenti aree disciplinari. Un'affinità che, lungi dal sortire effetti di assorbimento o riduzione, consente inoltre a entrambe le scienze di mettersi alla prova: l'una imparando a riconoscere nella varietà e spesso incomunicabilità delle ricerche che la compongono per lo meno un tratto comune, ovvero quella costituzionale tensione a unire il diverso che qualsiasi parola sul corpo porta inscritta in sé; l'altra avendo la possibilità di saggiare la propria capacità investigativa e, soprattutto, la delicatezza del proprio sguardo di fronte a un oggetto così materico ed effimero, povero e al tempo stesso evocativo, come la danza.

### Estetica

La disciplina estetica è considerata una scienza *moderna* non perché prima non ci siano state indagini sul bello, il corpo o l'immaginazione, ma perché a partire dal XVIII secolo un termine di uso comune come l'aggettivo "estetico" viene risemantizzato per indicare e difendere un ampio territorio

---

tire dal più ampio spettro semantico concesso dalla sua etimologia, consente di includere al suo interno tanto riflessioni teoriche, di diverso taglio e approccio, quanto forme di trasmissione orale e di notazione tecnica relative all'arte coreica. Si rimanda dunque per un primo approfondimento a Nocilli, Cecilia - Pontremoli, Alessandro (a cura di), *La disciplina coreologica in Europa. Problemi e prospettive*, Roma, Aracne, 2010 e al saggio ivi contenuto da parte di chi scrive (*Danzare l'imitazione, danzare l'espressione. Il gesto nella riflessione filosofica settecentesca e nella fenomenologia delle arti di Susanne Langer*, pp. 79-103). Per ulteriori indagini sui saperi e i linguaggi attualmente impiegati in ambito coreologico si rinvia inoltre a: Franco, Susanne - Nordera, Marina (a cura di), *I discorsi della danza. Parole chiave per una metodologia della ricerca*, Torino, UTET, 2005; Brandstetter, Gabriele - Klein, Gabriele (a cura di), *Methoden der Tanzwissenschaft. Modellanalysen zu Pina Bausch "Le Sacre du Printemps"*, Bielefeld, transcript, 2007; Brandstetter, Gabriele - Klein, Gabriele (a cura di.), *Dance [and] Theory*, Bielefeld, transcript, 2012.

<sup>6</sup> Per ragioni di spazio si è preferito mettere a fuoco questo periodo storico non solo perché oggetto della ricerca di dottorato e della conseguente pubblicazione da parte di chi scrive (cfr. Aimo, Laura, *Mimesi della natura e ballet d'action. Per un'estetica della danza teatrale*, Pisa-Roma, Fabrizio Serra, 2012) ma anche perché luogo di emergenza privilegiato di questioni che verranno poi variamente dispiegate nei secoli successivi, fino all'attuale esplosione e centralità nella scena, tanto coreica quanto estetica, contemporanea (oggetto attualmente d'indagine da parte di chi scrive e a cui ci si riserva di dedicare a breve una riflessione specifica).

dell'esperienza umana fino ad allora trascurato – o almeno sottovalutato – dalla ragione. L'estetica nasce infatti da un'esigenza mediatrice volta a riconoscere valore scientifico al mondo della contingenza e al tempo stesso a ripensare valori assoluti come la bellezza secondo facoltà soggettive come il gusto. La definizione che Baumgarten ne dà nel 1750 è in tal senso evidente:

§ 1. L'estetica (teoria delle arti liberali, gnoseologia inferiore, arte del pensare in modo bello, arte dell'analogo della ragione) è la scienza della conoscenza sensibile.

§ 2. Il grado naturale delle facoltà conoscitive inferiori, sviluppato con la sola pratica senza alcuna conoscenza disciplinare, può essere detto estetica naturale, ed essere distinto, come è d'uso anche per la logica, in estetica innata (l'ingegno bello innato) e acquisita; questa a sua volta la si può distinguere in dottrinale e applicata.

§ 3. Fra le applicazioni principali dell'estetica artificiale (cfr. § 1), che si aggiunge a quella naturale, ci sarà: (1) preparare la materia adatta per le scienze che devono essere conosciute in modo preminente con l'intelletto, (2) adattare alla comprensione comune le conoscenze scientifiche, (3) estendere l'affinamento della conoscenza anche al di là dei limiti di ciò che possiamo conoscere in modo distinto, (4) fornire buoni principi a tutti gli studi più gentili e alle arti liberali, (5) nella vita comune, a parità di condizioni, eccellere nella condotta.

§ 4. Da ciò le applicazioni speciali: (1) filologica, (2) ermeneutica, (3) esegetica, (4) retorica, (5) omiletica, (6) poetica, (7) musicale, eccetera<sup>7</sup>.

Senza addentrarsi in un'analisi dettagliata del complesso testo baumgartiano<sup>8</sup>, ciò che emerge immediatamente è il carattere *aperto* della definizione. Da una parte l'estetica viene descritta in modo sintetico quale scienza della conoscenza sensibile, dall'altra questa stessa spiegazione viene amplificata dall'affollarsi tra parentesi di ulteriori termini che, al pari di *scientia*,

<sup>7</sup> Baumgarten, Alexander Gottlieb, *Aesthetica (1750-58)*, ed. it. a cura di Salvatore Tedesco, L'Estetica, Palermo, Aesthetica, 2000, p. 27.

<sup>8</sup> Per approfondimenti si rimanda a: Piselli, Francesco, *Alle origini dell'estetica moderna: il pensiero di Baumgarten*, Milano, Vita e Pensiero, 1992; Tedesco, Salvatore, *L'estetica di Baumgarten*, Palermo, Centro internazionale studi di estetica, 2000.

fanno riferimento al gradiente teorico della disciplina complicando così lo sforzo di comprensione del lettore: se infatti l'estetica è insieme teoria, gnoseologia, arte e scienza, sorge la domanda in merito all'accezione in cui vadano intesi simili termini.

La questione è resa poi ancora più spinosa dalle successive distinzioni operate da Baumgarten. Il filosofo afferma che l'estetica come disciplina di studio è preceduta anzitutto da un vasto sapere implicito. Si tratta di tutta quella serie di esperienze e osservazioni che articolano la vita quotidiana e che rappresentano la condizione di possibilità della disciplina estetica, ma non la esauriscono. I paragrafi 3 e 4 ampliano poi ulteriormente questo orizzonte profilando una serie di possibili percorsi di applicazione della cosiddetta disciplina artificiale. L'estetica pare configurarsi nei termini di un'educazione alla sensazione che può assumere il carattere tanto di una propedeutica al pensiero intellettuale e, in particolar modo, alla logica quanto di un'investigazione ed espressione del sapere più propriamente poetico, ossia di regioni – come quella dell'arte – simbolicamente capaci di produrre ed esibire la portata significativa del sensibile.

L'indefinitezza metodologica della disciplina estetica non è che una diretta conseguenza di questa eterogeneità e complessità del suo campo oggettuale, ovvero dell'inesauribile potenza creatrice e conoscitiva del plesso mente-corpo. Rispetto a un terreno così vasto come quello dell'esperienza artistica e più ancora sensibile, oggetto di sezionamento e approfondimento da parte di innumerevoli sguardi disciplinari, la possibilità di definire in modo preciso e univoco i concetti e le metodologie propri ed esclusivi dell'estetica risulta quantomai arduo. Il dubbio ricorrente – tanto da parte degli studiosi di altre discipline come dell'estetica stessa – è se questa scienza non rischi di volta in volta, a seconda dello specifico focus d'indagine o del punto d'osservazione, di ridursi a uno dei saperi speciali che condividono lo stesso orizzonte investigativo: si tratti della storia e critica d'arte piuttosto che della psicologia della percezione o della filosofia della scienza.

Come ci tiene però a precisare Baumgarten subito dopo la definizione proposta, una simile impasse, lungi dal rappresentare una penalizzazione o un nodo da sciogliere, costituisce il vero punto di forza dell'estetica. Un po' come

le rocce, la sabbia o l'acqua che ricoprono la terra – per riprendere da un'altra prospettiva la metafora spaziale con cui si è aperto il presente contributo – non sono un possesso esclusivo di una o più regioni, ma ne precedono la stessa formazione e denominazione, costringendo inoltre a un loro costante ripensamento a causa del processo trasformativo che le investe, così l'estetica può e deve presupporre tutta una serie di questioni che si pongono in diversi settori scientifici perché è intrecciata e insieme distinta da essi, se ne nutre e al tempo stesso sembra integrarli.

Più che la definizione di una scienza coerente e in sé compiuta, dotata di un oggetto o metodo univoco, ciò che bisogna cercare è allora l'*interrogazione*, ovvero considerare l'estetica come un problema aperto di cui ci si domanda, prima che i contorni, in che misura si possa parlare di un "insieme"<sup>9</sup>.

### Coreologia

Un discorso analogo vale anche per gli studi di danza o per lo meno ne rappresenta un possibile orizzonte esplorativo e una preziosa bussola d'orientamento. Il movimento di individuazione e insieme di ineludibile "messa in relazione" che caratterizza nel Settecento l'ingresso di Tersicore nel Parnaso delle arti imitatrici lo esemplifica in maniera emblematica<sup>10</sup>.

Accanto al processo di professionalizzazione che porta alla separazione del ballo sociale da quello teatrale si assiste a una serie di innovazioni tecnico-coreografiche e dibattiti teorici che tendono a valorizzare la disciplina coreica sia rispetto alle semplici forme di divertimento o esercizio fisico a cui era spesso ricondotta sia alle altre espressioni artistiche quali poesia o pittura. In linea con il gusto del secolo per la sistematizzazione del sapere, la danza tende

<sup>9</sup> Cfr. in proposito Garroni, Emilio, *Senso e paradosso*, Roma-Bari, Laterza, 1995. Per un primo approfondimento dello statuto della disciplina estetica in Italia oggi si rinvia infine a Russo, Luigi *et al.*, *Ripensare l'estetica: un progetto nazionale di ricerca*, Palermo, Centro internazionale studi di estetica, 2000; Matteucci, Giovanni (a cura di), *Riconcepire l'estetica*, numero monografico di «Aisthesis. Pratiche, linguaggi e saperi dell'estetico», n. 5, 2012.

<sup>10</sup> Utili studi per una prima messa a fuoco di tale dinamica: Foster, Susan Leigh, *Choreography and Narrative. Ballet's Staging of Story and Desire* (1996), tr. it. di Alessia Polli, rivista da Clelia Falletti, *Coreografia e narrazione. Corpo, danza e società dalla pantomima a Giselle*, Roma, Dino Audino, 2003; Woitas, Monika, *Im Zeichen des Tanzes. Zum ästhetischen Diskurs der darstellenden Künste zwischen 1760 und 1830*, Herbolzheim, Centaurus, 2004; Pappacena, Flavia, *La danza classica. Le origini*, Roma-Bari, Laterza, 2009; Nye, Edward, *Mime, music and drama on the eighteenth-century stage: the Ballet d'action*, Cambridge, Cambridge University Press, 2011. Per ulteriori approfondimenti bibliografici e storico-teorici a riguardo si rinvia infine a Aimo, Laura, *Mimesi della natura e ballet d'action*, cit.

dunque a specializzarsi e a definire il proprio dominio dal punto di vista tanto artistico quanto riflessivo.

Al tempo stesso, però, questo cammino di identificazione e riconoscimento è reso possibile solo attraverso continui esperimenti e contaminazioni fuori dai canali ufficiali della danza accademica nonché del pensiero e della scrittura a riguardo. L'utilizzo di metafore e similitudini come “poesia muta”, “scultura animata”, “musica sensibile” o “pittura vivente” lo evidenzia efficacemente. L'assenza di una tradizione consolidata e di un codice espressivo specifico costringe ogni discorso sulla danza – si tratti di critica, trattatistica, letteratura o quant'altro – ad avvicinare il proprio oggetto attraverso un continuo lavoro di differenziazione e sconfinamento tra diverse arti, saperi, immagini. Un processo di approssimazione, questo, che sembra inoltre destinato allo scacco. Ogni definizione infatti non solo risulta insufficiente se presa singolarmente ma si fonda su una relazione dialettica tra due termini opposti che pare annullarne la portata semantica: alla staticità di un'arte visiva viene, ad esempio, accostato un aggettivo indice di mobilità oppure all'impalpabilità delle note musicali viene attribuito un carattere sensibile.

L'estraneità di Tersicore a qualsiasi dispositivo linguistico-concettuale che pretenda di definirne con precisione e univocità i confini è dovuta alla natura concreta, metaforica e attiva del suo mezzo espressivo, il *corpo*. Un corpo che diviene però nel Settecento oggetto di intensa interrogazione proprio da parte della ricerca estetologica prima richiamata. Pensatori della statura di Du Bos, Batteux, Condillac, Diderot, Lessing ed Engel – solo per citare alcuni degli autori a cui gli stessi coreografi e teorici di danza del periodo fanno esplicito riferimento – cominciano a investigare il legame tra gesto e affettività recuperando così una portata significativa all'espressione corporea, fino a quel momento sottovalutata o ignorata in quanto non conforme ai criteri rappresentativi modellati sulla falsariga del linguaggio verbale. Ciò determina una riformulazione dello statuto stesso dell'arte e, più in generale, del modello della conoscenza, ma permette anche alla danza – in quanto “messa in scena del gesto” – di entrare a far parte, di diritto, di questo nuovo sistema del sapere in costruzione<sup>11</sup>.

---

<sup>11</sup> Per ulteriori approfondimenti si rinvia a Aimo, Laura, *Mimesi della natura e ballet d'action*, cit. Il volume propone infatti due tesi tra loro intrinsecamente legate: dal punto di vista metodologi-

A fianco di questo riconoscimento teorico della danza da parte della riflessione estetica settecentesca, bisogna poi ricordare il particolare taglio speculativo che adottano gli stessi riformatori della disciplina coreica. Cahusac tiene a precisare, ad esempio, come il suo trattato voglia distinguersi sia dai lavori storici di Bonnet e Ménestrier sia da quelli più propriamente tecnici di Arbeau e Feuillet: passi e figure di danza sono dati nel suo lavoro per scontati come la grammatica, ciò che egli propone è «une espèce de poétique de cet art»<sup>12</sup>. Oltre agli intenti programmatici dei riformatori della danza vi è poi il riconoscimento del loro lavoro da parte degli stessi filosofi del periodo a provare il nuovo taglio dato al discorso coreologico. Noverre rappresenta in quest'ottica una figura chiave proprio per l'attenzione che gli viene riservata sin dalla pubblicazione delle *Lettres sur la danse*: a partire da Lessing – che insieme a Bode si occupa nel 1769 di tradurla in tedesco – fino ad arrivare all'inserimento di alcune tra le pagine più significative delle lettere all'interno della sezione *Danse* di un volume dell'*Encyclopédie methodique*.

Lo sguardo del maestro di ballo è considerato *filosofico* perché – riprendendo un'espressione di Sulzer<sup>13</sup> – è capace di “rischiare” l'arte della danza: esso non si limita infatti a descriverla ma a intrecciarla e confrontarla con le altre Muse interrogandone fini e mezzi specifici. Mettendo in discussione la disciplina coreica a partire dai suoi fondamenti teorici costitutivi, il coreografo francese è inoltre capace di illuminare non soltanto specificità proprie della danza stessa, ma anche regioni dell'esperienza tanto artistica quanto conoscitiva ancora inesplorate. La struttura della sua opera maggiore lo chiarisce. Ogni lettera è sviluppata intorno a un tema preciso – si tratti della scelta del soggetto o della

---

co si sostiene che la danza settecentesca possa essere avvicinata solo *ex negativo*, ovvero attraverso tutte quelle tracce e intersezioni con altre discipline da essa lasciate: uniche orme capaci di rifletterne, seppur in modo indiretto e sempre parziale, un profilo. Dal punto di vista teorico-storiografico, invece, si mostra come la sperimentazione e riflessione coreica del XVIII secolo abbia svolto un ruolo determinante nello slittamento del più ampio paradigma classico della mimesi della natura da un'accezione imitativo-riproduttiva a una espressivo-creativa.

<sup>12</sup> Cahusac, Louis de, *La danse ancienne et moderne ou traité historique de la danse* (1754), a cura di Nathalie Lecomte, Laura Naudeix, Jean Noë Laurenti, Paris, Desjonquères/Centre National de la Danse, 2004, p. 41.

<sup>13</sup> Sulzer, Johann Georg, s.v. *Ballet*, in Id., *Allgemeine Theorie der schönen Künste in einzelnen, nach alphabetischer Ordnung der Kunstwörter aufeinanderfolgenden, Artikeln abgehandelt* (1792), ripr. anast. Hildesheim, Georg Olms, vol. I, 1970, pp. 289-296: p. 289 («Si è abituati a dare il nome di balletto a ogni danza figurata sul palcoscenico; ma a tal proposito Noverre – che analizza la sua arte con l'occhio di un filosofo – merita di essere ascoltato. Egli considera come un mero divertimento ogni danza che non rappresenti un'azione precisa con intrighi e soluzioni in modo chiaro e senza confusione» traduzione di chi scrive).

composizione di un balletto o ancora delle conoscenze necessarie per un buon maestro di ballo – e segue un tipo di argomentazione che, muovendo da una descrizione e critica della danza del tempo, ne mette in discussione i difetti ma anche le potenzialità attraverso un confronto con i progressi delle altre arti ma soprattutto con i loro principi teorici<sup>14</sup>. L'opera di Noverre, inevitabilmente focalizzata sulla questione della rappresentazione gestuale, diviene così a sua volta termine di confronto per le altre arti e riflessioni teoriche che si trovino a intrecciare l'espressione corporea, come dimostra l'attenzione – seppure critica – che gli riserva Engel nel suo trattato sull'arte della recitazione<sup>15</sup>.

### **Per uno stile di pensiero**

Da questo rapido schizzo di alcune direttrici di intersezione settecentesche, estetica e coreologia emergono quali cerchi concentrici di cui il primo comprende l'altro ma al tempo stesso il secondo esibisce il primo.

Da una parte la riforma coreica – che vede trasformarsi la danza da puro intrattenimento a spettacolo compiuto, anticipando così quello che sarà il balletto romantico – non sarebbe stata possibile senza quell'opera di valorizzazione dell'esperienza sensibile che caratterizza il sapere del XVIII secolo. Solo in virtù della “grande catena dell'essere” – ovvero di quella che, per parafrasare Joseph Addison, rappresenta il graduale processo e la prodigiosa varietà di specie del mondo della vita – il pensiero settecentesco recupera le regioni più oscure del soggetto ed elabora termini, concetti e immagini per esprimerlo, sia in campo più strettamente coreologico sia in quello estetologico.

Al tempo stesso queste riflessioni filosofiche avrebbero perso preziosi motivi di stimolo ed esemplificazione senza le innovazioni in campo coreico ovvero a prescindere da quell'arte che fa del corpo l'inaggrabile suo mezzo e

<sup>14</sup> Cfr. Noverre, Jean Georges, *Lettres sur la danse et sur les ballets* (1760), ed. it. parziale a cura di Alberto Testa, *Lettere sulla danza*, Roma, Di Giacomo, 1980. Per un primo approfondimento dell'opera si rinvia a: Randi, Elena, *Pittura vivente. Jean Georges Noverre e il balletto d'action*, Venezia, Corbo e Fiore, 1989; Dahms, Sybille, *Der konservative Revolutionär. Jean Georges Noverre und die Ballettreform des 18. Jahrhunderts*, München, epodium, 2010. Per un accompagnamento alla lettura italiana della nuova edizione dell'opera che il maestro di ballo dà alle stampe a inizio Ottocento si rinvia inoltre a Noverre, Jean Georges, *Lettere sulla danza, sui balletti e sulle arti (1803)*, a cura di Flavia Pappacena, tr. it. di Alessandra Alberti, Lucca, LIM, 2011.

<sup>15</sup> Cfr. Engel, Johann Jakob, *Ideen zu einer Mimik* (1785-1785), tr. it. di Giovanni Rasori, *Lettere intorno alla mimica*, Milano, Giovanni Pirrotta, 1818-1819, 2 tt. (rist. anast. Roma, E&A, 1993), in particolare le lettere XXIX-XXXII.

fine espressivo. Basti pensare, ancora una volta, all'importanza ricoperta nelle riflessioni di Du Bos dall'analisi della pantomima antica piuttosto che di alcune sue rielaborazioni coreiche di inizio Settecento – come la messa in scena del quarto atto dell'*Horace* di Corneille durante le *Grandes Nuits* al castello di Sceaux (1714-1715) – oppure agli studi di Condillac sull'origine delle conoscenze umane così influenzati dall'indagine del *langage d'action* o, ancora, al ruolo essenziale ricoperto dalla danza, a fianco della musica, nello slittamento del paradigma mimetico dell'arte in termini espressivi, a partire dalla riflessione di Batteux fino ad arrivare alle soglie del Romanticismo.

Pur sempre in balia di quella dialettica tra inclusione ed esclusione che caratterizza foucaultianamente qualsiasi discorso scientifico, sia l'oggetto estetico sia quello più specificatamente coreico diventano a partire dal Settecento ineludibili termini di studio, interrogazione e confronto. Non solo. L'extraterritorialità tanto della disciplina estetologica quanto di quella coreologica, lungi dal significare immunità o estraneità alla chiarezza e distinzione del metodo, riporta all'attenzione della comunità scientifica – di ieri e di oggi – il doppio movimento inscritto nella radice stessa di *logos*: ovvero il gesto di selezione e scelta, ma anche di raccolta e unione che caratterizza qualsiasi attività razionale del pensiero e funzione dichiarativa della parola e, dunque, ogni ricerca autentica e feconda.

In conclusione – pur nella comprensiva e necessaria ricerca di confini e statuti per la disciplina coreologica – occorre forse chiedersi se gli studiosi di danza non condividano anzitutto uno statuto di "apolidia" che, impedendo loro di rispondere esclusivamente alle leggi di uno o più regioni del sapere, li chiama a fare del proprio oggetto di indagine anche uno stile di pensiero: ovvero un preciso e chiaro, quanto mai inafferrabile o assoluto, passo di danza tra sponde straniere e insieme inaspettatamente familiari.