

Giulia Taddeo

Afasie e strategie: appunti di metodo attorno a una (quasi) critica di danza in Italia

La riflessione proposta nel presente contributo⁴⁹ si snoda attraverso tre tappe fondamentali, ognuna delle quali, seppur da angolazioni diverse, volta a gettare una luce sul percorso di ricerca di chi scrive. Mettendo progressivamente in campo le questioni relative alla perimetrazione dell'oggetto di interesse, alla selezione e organizzazione delle fonti e, infine, alla costruzione di opportuni rudimenti metodologici, ci interrogheremo su alcune delle problematiche fondamentali connesse allo studio delle relazioni fra danza e stampa in un momento specifico della storia italiana quale il ventennio fascista.

Definizioni preliminari dell'oggetto di ricerca

Se, muovendo dalla volontà di fornire una seppur approssimativa definizione del nostro oggetto di indagine, affermassimo che la nostra ricerca nasce con l'intento di condurre uno studio sistematico attorno alla "critica di danza italiana" del periodo fascista, compiremmo almeno due importanti imprecisioni: la prima di ordine storico, dacché, notoriamente, a quell'altezza cronologica non è dato di rintracciare, in Italia, la presenza di una vera e propria critica di danza; la seconda, invece, più specificamente connessa all'ampiezza e all'ambiguità semantica del termine "critica", il quale, raccogliendo attorno a sé una costellazione ampia e articolata di declinazioni possibili e abbracciando numerosi campi del sapere, si rivela estremamente scivoloso e non agevolmente abordabile da parte dello studioso.

Per orientarci in una simile densità contenutistica e disciplinare, ci pare opportuno individuare, come binari per la nostra riflessione, almeno due fondamentali accezioni del termine "critica", le quali, seppur diverse l'una

⁴⁹ Questo contributo prende le mosse dalla ricerca dottorale attualmente condotta da chi scrive presso il Dipartimento delle Arti dell'Università di Bologna e intitolata *All'opera ha fatto seguito il ballo: danza e stampa nell'Italia fascista*, tutor Elena Cervellati.

dall'altra, finiscono tuttavia per integrarsi felicemente: da un lato l'idea, testé appena accennata, della critica come *mestiere* connesso alla dimensione della carta stampata e, dall'altro, quella di critica come punto di vista, modalità di approccio, tipo di *sguardo* che si apre sul mondo.

Ecco allora che, riformulando la scarna definizione di partenza, potremmo dire che il nostro studio tenta sì di investigare le *relazioni* tra danza e stampa in Italia durante il Fascismo ma, per raggiungere un simile obiettivo, si interroga contestualmente sul *meccanismo* e sulle *modalità di esercizio* dello sguardo critico medesimo.

L'intento qui sottinteso, evidentemente, è quello di operare mantenendo una prospettiva costantemente duplice, forse strabica, sicuramente tesa, da una parte, a ricostruire sul piano storico i discorsi sulla danza comparsi nella stampa italiana del Ventennio e, dall'altra, a interrogare la natura stessa di un *fare critica* concepito, come vedremo, essenzialmente come *atto interpretativo*.

Costruzione di un *corpus*

La prima questione che viene a manifestarsi dinanzi a una simile ipotesi operativa consiste nell'urgenza di costruire un *corpus* di fonti capace di mappare ragionevolmente quel terreno ampio, eterogeneo e stratificato costituito da ciò che in precedenza abbiamo superficialmente definito come "stampa": per scongiurare infatti il rischio di un attraversamento cieco all'interno di questo ambito per noi ampiamente sconosciuto, è quantomai necessario operare selezioni e individuare linee di coerenza interna, al fine di giungere all'edificazione di un *corpus* di testi giornalistici che sia significativo (anche se non completo), delimitato e, ovviamente, adeguato all'ipotesi di partenza, la quale, come si sarà ormai compreso, consiste nel postulare l'esistenza, anche nella stampa del periodo fascista, di una produzione discorsiva sulla danza dotata di coerenza e caratteristiche proprie⁵⁰.

⁵⁰ Per ulteriori ragguagli circa il problema della costruzione di un *corpus* di fonti come strumento per lo studio di un determinato oggetto culturale si rimanda a Lorusso, Anna Maria, *Semiologia della cultura*, Roma-Bari, Laterza, 2010. Ben più ampio sarebbe poi il panorama dei riferimenti teorici che hanno guidato il nostro lavoro di selezione e organizzazione delle fonti; ci pare tuttavia irrinunciabile almeno il rimando alle pagine introduttive di *Archeologia del sapere* di Michel Foucault, in particolar modo per ciò che riguarda il concetto di «storia generale» (contrapposto notoriamente all'idea di una «storia globale») e quello di «serie». Su quest'ultimo punto, si legga in particolare: «Il problema è quello di costruire delle serie: di definire per ciascuna i suoi elementi, di fissarne i limiti, di evidenziare il tipo di relazione che le è specifico, di formularne la

A partire quindi da quanto appena menzionato, è venuto creandosi un insieme di materiali fondamentalmente bipartito e costituito, da un lato, da cronache di spettacolo, e, dall'altro, da articoli sulla danza di argomento genericamente "culturale", come pezzi di colore (si pensi a quelli, numerosi, dedicati al ballo da sala o a figure mitiche della danza teatrale come Nijinski), interviste, digressioni estetiche (penso almeno a quelle, quasi al limite della poesia, di Bruno Barilli⁵¹ o, su un altro versante, alle argomentate e, entro certi termini, "tecniche" riflessioni di Paolo Fabbri⁵²).

Un simile apparato documentario presenta tuttavia alcuni fattori di problematicità che, essenzialmente connessi al problema della *dicibilità* della danza e, in special modo, dei corpi che la incarnano, non potevano che porsi come un ostacolo rispetto alla nostra analisi, dacché, com'è ampiamente noto, la maggior parte dei contributi giornalistici di argomento coreico rintracciabili sulla stampa italiana del Ventennio – soprattutto per quanto riguarda le cronache di spettacolo – non compiono il tentativo di *dire* la danza, ma si limitano ad accennarvi per lo più obliquamente e spesso ricorrendo a un'aggettivazione scarna e sommaria.

La complessiva configurazione del nostro *corpus* di fonti viene poi ulteriormente complicandosi se si considera che, sullo sfondo del panorama che abbiamo appena evocato e che si potrebbe forse definire *afasico*, si stagliano alcuni percorsi eterodossi (come quelli di Anton Giulio Bragaglia o di Marco

legge, e, inoltre, di descrivere i rapporti tra serie diverse, per costruire in tal modo delle serie di serie, o dei 'quadri'. Cfr. Foucault, Michel, *Archeologia del sapere*, Milano, Rizzoli, p. 11 [ed. or. Foucault, Michel *L'archéologie du savoir*, Paris, Gallimard, 1969].

⁵¹ Scrittore, compositore, critico musicale e cinematografico, Bruno Barilli (Fano 1880-Roma 1952) ha dedicato alla danza alcune pagine visionarie, ispirate e profondamente permeate dal suo estro letterario. Fra queste, vanno certamente ricordati i contributi dedicati alle tournée romane dei *Ballets Russes* e ad alcune esperienze di danza libera come quella delle dalcroziane sorelle Braunn. Su Barilli si rimanda almeno alla prefazione di Mario Lavagetto contenuta in Barilli, Bruno, *Il sorcio nel violino*, Torino, Einaudi, 1983.

⁵² Critico di danza del quotidiano milanese «Il Secolo. La sera» sicuramente attivo all'inizio degli anni Trenta, il nome di Paolo Fabbri, sposato alla danzatrice Attilia Radice e paladino del balletto classico di tradizione italiana, si lega alla stesura di numerosi articoli (seppur tutti concentrati indicativamente tra il 1930 e il 1935) in cui la difesa del ballo di matrice ottocentesca si fonde con una considerevole consapevolezza storiografica e con una singolare capacità di analisi della tecnica accademica. Secondo quanto emerge dai documenti conservati presso la New York Public Library for the Performing Arts (Sezione «Cia Fornaroli and Walter Toscanini Papers», serie 1, box 4) il matrimonio tra Fabbri e Radice, contratto nel 1933, sarebbe già entrato in crisi attorno al 1937. Nel 1939 Fabbri si trovava ormai a Parigi, da dove tentava di ottenere l'annullamento delle nozze. Su Paolo Fabbri si veda anche Veroli, Patrizia, *Baccanti e dive dell'aria: donne, danza e società 1900-1945*, Perugia, Edimond, 2001.

Ramperti⁵³) i quali, aprendosi un varco attraverso le potenzialità della parola, si trasformano in preziosi luoghi di riflessione e discorsivizzazione attorno al fenomeno coreico.

Densi e poderosi gli interrogativi che un simile stato di cose finisce col mettere in campo: fino a che punto è opportuno (e necessario) interrogarsi sulle potenzialità della parola in relazione alla danza? Come sistematizzare la varietà degli approcci che le nostre fonti custodiscono? Come riuscire a cogliere la dinamica e, diremmo, la logica culturale sottesa a tale eterogeneità?

È a questo punto che l'apertura verso la semiotica si rivela necessaria e, per certi versi, salvifica.

Apporti della semiotica

Lo scarto teorico fondamentale rispetto alle questioni appena sollevate è consistito nel ripensamento di quell'*afasia* che, come si diceva, sembra connotare, sebbene a diversi livelli, molti dei discorsi sulla danza oggetto della nostra analisi.

Discorsi connotati dalla loro incapacità di dire. Discorsi paradossali, forse, che, pur riferendosi alla danza, vanno incontro a non pochi impedimenti e reticenze nel parlare di quello che potremmo chiamare *corpo che danza*. Letteralmente, *non lo dicono*.

Di fronte quindi a un'assenza che, come quella del corpo danzante, ci appare così macroscopica da non poter non risultare sospetta (o quantomeno *parlante*) agli occhi dello studioso, vale forse la pena di dirigere lo sguardo verso due obiettivi diversi ma complementari, interrogandoci sia su quanto, nei testi che indaghiamo, rimane inesperto e in qualche misura sotterraneo, sia sulle ragioni alla base della scelta dei riferimenti al corpo che danza effettivamente rintracciabili nelle nostre fonti.

A questo punto l'ipotesi che intendiamo avanzare è che sia possibile investigare simili questioni avvantaggiandoci dell'apporto della semiotica della

⁵³ Figura assai poco studiata e per lo più dimenticata di scrittore, giornalista, critico teatrale e romanziere, Marco Ramperti (Novara 1887 – Roma 1964), sicuramente noto come l'autore della prefazione al volume *La danza come un modo di essere* di Jia Ruskaja (Milano, I.R.A.G., 1927; ristampa Milano, Alpes, 1928), ha inoltre scritto di danza dalle colonne di diverse testate, specie tra gli anni Venti e gli anni Trenta, come «La Stampa», «L'Ambrosiano», «Comoedia». Alcuni contributi giornalistici sono poi apparsi in un volume dal titolo *Luoghi di danza* (Torino, Buratti, 1930).

cultura e muovendo innanzitutto dal riferimento a uno dei cardini della teoresi di Jurji Lotman, vero e proprio fondatore della disciplina, vale a dire il concetto di "autodescrizione".

Scrive Lotman:

[...] in una determinata tappa del suo sviluppo arriva, per la cultura, il momento dell'autocoscienza: essa si crea il proprio modello, che ne definisce la fisionomia, artificialmente schematizzata, innalzata al livello di unità strutturale. Sovrapposta alla realtà di questa o quella cultura, tale fisionomia esercita su di essa una potente azione ordinatrice organizzandone integralmente la costruzione, portandovi armonia ed eliminando contraddizioni.⁵⁴

Ogni cultura, cioè, si esprime attraverso i propri testi (oltre che mediante l'universo articolato e complesso delle pratiche) e tende a creare un'immagine di sé unitaria, stemperando eventuali contraddizioni in un'autodescrizione complessivamente coesa.

Alla luce di queste considerazioni, nuove questioni circa la natura delle nostre fonti, i periodici⁵⁵, finiscono immancabilmente col sorgere: cos'è un periodico – possiamo infatti domandarci – se non un dispositivo mediante il quale una cultura propone una visione selettiva e organizzata dei fatti del mondo e, nel far questo, rappresenta se stessa, i propri valori, le proprie priorità?

Inoltre, stando alle parole di Lotman che abbiamo appena visto, un tratto che connota fortemente l'autorappresentazione è la spinta alla coerenza e all'organicità.

Ma allora, se è vero che ogni cultura è attraversata dalla propensione a rappresentarsi come un tutto ben strutturato e armonicamente funzionante e, soprattutto, se i periodici contribuiscono alla costruzione di siffatta rappresentazione, anche i testi che, al loro interno, risultano a vario titolo connessi alla danza necessitano di essere messi in relazione al quadro discorsivo e contenutistico complessivo.

⁵⁴ Lotman, Jurij – Uspenskij, Boris, *Tipologie della cultura*, Milano, Bompiani, 1975, p. 65.

⁵⁵ Intendiamo evidentemente riferirci, con questa espressione, sia ai quotidiani che ai periodici, genericamente richiamando con il termine "periodico" la tipologia di fonte che utilizziamo (potremmo forse parlare indistintamente anche di "giornale") sospendendo ogni classificazione ulteriore.

Se infatti si tenta di indagare quale sia il *posto* della danza all'interno di quella sorta di affresco che, attraverso i discorsi giornalistici, la cultura italiana del Ventennio ha teso a realizzare in parte rispecchiandosi al suo interno, ci si accorge senza fatica di come essa occupi una posizione evidentemente marginale, quasi che parlare di corpi che danzano non risultasse funzionale rispetto all'edificazione di un'immagine culturale totalizzante e strutturata.

Quasi che, cioè, il corpo, persino quello che si muove in conformità ai codici condivisi della tecnica accademica, portasse in sé una sorta di incoercibilità inestirpabile, di fattore di *scandalo*, di *complessità* (e torneremo su questo concetto) irriducibile che ne impedisce una autentica funzionalizzazione.

Del resto, lo stesso Lotman ricordava che «Ogni cultura crea il proprio sistema di “marginali”, reietti, coloro che non si inscrivono al suo interno e che una descrizione rigorosa e sistematica esclude»⁵⁶.

Esistono quindi fenomeni, aspetti, elementi della realtà che, in un certo senso, la cultura relega deliberatamente in una posizione periferica, sia compiendo su di essi un particolare processo di elaborazione discorsiva sia, talvolta, passandoli sotto silenzio.

Si tratta di un *lavorio culturale* determinato di volta in volta da ragioni specifiche che sta allo studioso, ci pare, cercare di cogliere e approfondire dovutamente.

Tornando quindi a riflettere sulla sostanziale assenza e marginalità del *corpo che danza* nei testi giornalistici cui abbiamo accennato fin qui, non tenderemo soltanto a individuarne le cause nel banale disinteresse o nella mera sottovalutazione *tout court* del fenomeno coreico, ma, allargando la prospettiva, cercheremo di pensare il corpo danzante non tanto come un *elemento* del quale le nostre fonti tendono a parlare più o meno casualmente, quanto come un fascio di possibili percorsi interpretativi instaurabili a partire dall'individuazione di un *piano*, quello della *corporeità*, che tuttavia, nel periodo oggetto dei nostri studi, viene praticato con fatica, rimanendo incerto e traballante.

Ricorrere all'idea di *piano* significa chiamare in causa l'altro aspetto su cui intendiamo concentrarci in questa sede e che, in linea più generale, può essere

⁵⁶ Lotman, Juriĭ, *Cercare la strada. Modelli della cultura*, Venezia, Marsilio, 1994, p. 31.

considerato come uno dei principali grimaldelli concettuali di tutta la nostra ricerca, elaborato, ancora una volta, a partire da un approccio semiotico.

Il concetto di piano, infatti, rimanda non solo a quella natura *interpretativa* del fare critica a cui accennavamo in apertura (e che, vale la pena di aggiungere ora, deve essere intesa alla lettera, vale a dire come uno *stare tra le parti* mettendo in relazione domini ed elementi diversi), ma, al contempo, ci consente di tornare a riflettere su quei fattori di problematicità delle fonti che abbiamo già incontrato precedentemente.

Iniziamo dunque col chiederci che tipo di attività intellettuale si posizioni alla base dell'esercizio del mestiere del critico: qual è il suo funzionamento interno? Quali sono le reti di relazioni che mettono in connessione questo tipo di attività con la prassi operativa del critico di professione e pertanto con l'urgenza di produrre un discorso saldamente radicato in un contesto (discorsivo e, più genericamente, storico) ben preciso?

Se, da un lato, si potrebbe asserire che la produzione di un discorso legato a un qualsiasi fenomeno del mondo rappresenta l'esito del tentativo di dire qualcosa su un determinato oggetto dell'esperienza illuminandolo da un certo punto di vista, dall'altro, dinanzi a oggetti complessi, come le arti, il processo appare certamente più stratificato, dacché implica sovente la difficoltà – anche, chiaramente, per ragioni di ordine storico e sociale – di individuare una prospettiva attraverso cui rendere visibile e letteralmente *dicibile* il fenomeno a cui ci si sta rivolgendo.

Viene a porsi cioè la necessità di instaurare dei possibili *regimi di commensurabilità* all'interno di domini, come nel nostro caso la parola e il corpo danzante, spesso per molti versi non commensurabili.

Questo significa *stabilire dei piani*, delle zone praticabili, cioè, sopra le quali i discorsi possano installarsi e acquisire senso, fermo restando che, comunque, essi rimarranno sempre costitutivamente parziali, capaci di portare alla luce solo alcuni aspetti dell'oggetto con cui interagiscono, vale a dire quegli aspetti in un certo senso *coerenti* rispetto ai piani di volta in volta selezionati.

Cosa sono però questi piani? In cosa consistono? E, soprattutto, sono interamente determinabili dal soggetto che li seleziona?

È a questo punto che ci viene in soccorso il modello teorico dell'Enciclopedia di Umberto Eco, quella sorta di “libreria delle librerie” in cui tutto il sapere, tutti i possibili percorsi interpretativi, passati e a venire, trovano posto.

Riflettiamo a questo punto sulla struttura dell'Enciclopedia che, come ribadito più volte dallo stesso Eco, è quella del rizoma. In *Semiotica e filosofia del linguaggio*, ad esempio, essa è descritta in questi termini:

Il modello dell'enciclopedia semiotica non è dunque l'albero ma il rizoma: ogni punto del rizoma può essere connesso e deve esserlo con qualsiasi altro punto, e in effetti nel rizoma non vi sono punti o posizioni ma solo linee di connessione; un rizoma può essere spezzato in un punto qualsiasi e riprendere seguendo la propria linea; è smontabile, rovesciabile; una rete di alberi che si aprano in ogni direzione può fare rizoma, il che equivale a dire che in ogni rizoma può essere ritagliata una serie di alberi parziali; una serie non ha centro.⁵⁷

È proprio sullo sfondo del rizoma enciclopedico che è dunque possibile selezionare i piani capaci di conferire profondità e precisione semantica ai discorsi di volta in volta formulati, dacché si tratta, prima di tutto, di operare alcuni *tagli* all'interno del “già detto” che diano senso al nostro dire mediante una specifica lettura dell'esperienza.

Ma attenzione. È vero che tendenzialmente, com'è già stato opportunamente chiarito, «un piano si ritaglia in base a regole di genere, norme, stereotipi culturali, situazioni condivise, abiti interpretativi»⁵⁸, ma ciò non significa che, poi, alla base di qualunque produzione discorsiva, soprattutto di quella connessa all'arte, si ponga un atto di mera ripetizione del già noto, di arida ricombinazione dell'esistente.

Al contrario, il tipo di interpretazione che ci pare all'origine di qualsiasi discorso critico sulle arti (e pertanto anche di quello sulla danza) consiste piuttosto in quello che Charles Sanders Peirce, padre della semiotica interpretativa, definiva in termini di «pure play» (libero gioco) fra la tendenza, da una parte, a leggere i fenomeni del mondo portandoli sotto regole (quindi connettendoli a categorie già note) e l'intento, dall'altro, di far avanzare la

⁵⁷ Eco, Umberto, *Semiotica e filosofia del linguaggio*, Torino, Einaudi, 1984, p. 112.

⁵⁸ Paolucci, Claudio, *Strutturalismo e interpretazione*, Milano, Bompiani, 2010, p. 382. Questo poderoso volume, inoltre, va considerato come il riferimento teorico principe per gran parte delle considerazioni di ordine teorico che seguiranno, specie quelle relative a Charles Sanders Peirce.

conoscenza stabilendo dei percorsi nuovi, creando delle connessioni inedite che sortiscono l'esito di complicare ulteriormente la struttura del rizoma⁵⁹.

Si tratta dunque di rimodulare quello che è già dato (ciò che in un certo senso appartiene alla dimensione del "si dice, si pensa") attraverso il proprio punto di vista personale, in una sorta di variazione su tema che, se da un lato non può prescindere dal prendere preliminarmente posizione all'interno dell'Enciclopedia, dall'altro può muoversi in essa creando dei itinerari inusitati.

C'è sempre insomma, nella critica, questo doppio movimento che contiene in sé un'istanza creativa, capace – ed è questo l'aspetto che più ci interessa – di tracciare piani enciclopedici per poi fuggirne, facendo germogliare su di essi percorsi discorsivi tali da avvicinare ciò che in precedenza non era mai stato messo insieme.

In conclusione, per provare a riprendere le fila di un'argomentazione che ha finora proceduto forse troppo per sobbalzi, ci sembra che l'ormai più volte menzionata assenza del *corpo che danza* nella stampa italiana del Ventennio e, parallelamente, la sua presenza in quei percorsi eterodossi che, richiamando i nomi di Bragaglia e Ramperti, evocavamo in apertura possano essere viste come due possibilità antipodiche di rapportarsi a un medesimo piano, l'una senza accedervi, l'altra installandovisi apertamente e conducendovi dei percorsi discorsivi inusitati.

Facciamo qui riferimento, ovviamente, del piano del corpo inteso come spazio di complessità, luogo di corto circuito fra "natura" e "cultura", terreno di una relazione in cui, attraverso la danza, dimensione biologica e irradiazioni culturali interagiscono mantenendo ognuna le proprie specificità.

Sebbene indagare la natura di questo piano e illustrare i percorsi compiuti, dentro e fuori di esso, dai contributi critici sulla danza del periodo fascista ci porterebbe davvero fuori dai limiti di questo contributo (per quanto gli sviluppi di simili aspetti si collocano chiaramente al centro della nostra ricerca), risulta tuttavia evidente come il discorso condotto sin qui non si ponga in

⁵⁹ L'espressione per definire quest'ultimo aspetto è quella di *play of musement* che, com'è stato detto, «corrisponde a quel processo in cui si connettono tra di loro cose separate anche molto lontane, attraverso un libero gioco non riconducibile a regole, processo su cui Kant fondava il giudizio estetico». Cfr. Paolucci, Claudio, *Strutturalismo e interpretazione*, cit., p. 158.

contraddizione con un più ampio intento di storicizzazione delle relazioni fra danza e stampa durante il Ventennio.

Al contrario, esso ci spinge ad uscire dall'ambito dell'indagine storiografica in senso stretto per farvi poi rientro, il tutto seguendo un cammino nella sua essenza spurio e teso alla risoluzione dei problemi di partenza mettendo in campo un costante processo di ibridazione metodologica.

Ed è proprio con il rimando (che non può che avere il sapore dell'apertura) a una delle nostre fonti che ci pare opportuno sospendere queste considerazioni, e cioè riportando un esempio illustre di quell'attitudine, ripetutamente evocata fin qui, ad ampliare la conoscenza attraverso la produzione di discorsi capaci di stabilire nuove relazioni fra dimensioni apparentemente irrelate.

Ci riferiamo a un passo di Alberto Savinio che, seppure molto noto, ci pare comunque opportuno menzionare qui per rimarcare la rappresentatività rispetto all'esistenza un'ipotetica critica di danza italiana *prima della critica*.

In un articolo intitolato *Danza anima del corpo* e pubblicato sulla rivista «Film» del 20 marzo 1943, infatti, Savinio, unendo alle proprie doti di scrittore anche uno sguardo quantomai sensibile nei riguardi della danza come fenomeno storico e culturale, scrive:

Taluni misurano la civiltà al consumo del sapone. Noi la misuriamo al consumo delle parole e consideriamo incivile chi ne consuma molte. Civiltà per noi è avvicinamento progressivo al silenzio. Ma si tratta di un silenzio "popolato". Silenzio nel quale "tutto" è sottinteso, anche le cose che nessuno ancora ha detto, e sottinteso in maniera così suadente che nessuna cosa sente più il bisogno di testimoniarsi in suono. Pochi sanno ascoltare questo silenzio. Per gli altri questo silenzio è vuoto. Come persuaderli del contrario? Resta a sapere se persuaderli è necessario.

E, più avanti, specificamente riferendosi alla danza:

Il movimento è l'anima "fisica" dell'uomo. Quando il movimento si educa e obbedisce a canoni di ritmo e armonia diventa "poesia del corpo". Il danzatore che "scrive poesie del corpo" non mente né si vanta. Rimane a sapere però se è necessario, se è importante, se non è ridicolo scrivere poesie col proprio corpo. Ma qui si parla del mondo fisico: del mondo cui tutti credono. E se non si crede nel mondo fisico, in quale mondo credere?