

Essere e danza: il concetto fenomenologico e mistico di danza in Paul Valéry

di Clara Sinibaldi

«La danzatrice avrebbe un tanto di socratico, nell'insegnarci, in quanto ai passi, a conoscere un po' meglio noi stessi?»

P. VALÉRY, *L'Anima e la Danza*

«Non la pinguedine, ma la più grande scioltezza e forza è ciò che un buon ballerino vuole per nutrimento – e non saprei che cosa lo spirito di un filosofo potrebbe desiderare di più che essere un buon ballerino. La danza, infatti, è il suo ideale e anche la sua arte, perfino, in definitiva, la sua unica religiosità, il suo 'servizio divino' ...»

F. NIETZSCHE, *La Gaia Scienza*

1. *Il filosofo-poeta e il sapere dell'anima*

In un'epoca storica in cui la danza teatrale era entrata in crisi e la danza di società furoreggiava nelle sale da ballo sull'onda della moda inaugurata dal *cancan* e dal *ragtime* – i nuovi balli che dispensavano ore di spensieratezza e di euforia (assolvendo, nel contempo, alla duplice funzione di rifugio e di evasione), ad una borghesia bisognosa di affogare i propri disagi sociali nei ritmi e nei colori di un mondo fatuo – scrittori e poeti come Hugo von Hofmannsthal, Rainer Maria Rilke, Stéphane Mallarmé, Paul Valéry ed altri pensatori presenti sulla scena europea, alla fine del diciannovesimo secolo, avvertono il bisogno di pensare la danza.¹

¹ Alla fine del XIX secolo poeti come H. Hofmannsthal (1874-1929) e R.M. Rilke (1875-1926) traggono ispirazione dal fascino dei danzatori dell'est (Rilke è particolarmente colpito dalle mani delle ragazze cambogiane che danzano) e dalla danza moderna (la critica di Hofmannsthal per Ruth St. Denis è valsa come un diploma per la sua carriera di danzatrice), poiché per loro l'essenza e la sorgente dell'arte sono avvolte nella meraviglia e nel gesto che nascondevano qualcosa di segreto e di originario. In questo periodo matura l'interesse dei filosofi-poeti per la danza, i quali riscoprono quest'arte come nuova via di accesso a mondi poetici sconosciuti. Filosofi poeti come S. Mallarmé (1842-1898), P. Valéry (1871-1945), F. Nietzsche (1844-1900), W.F. Otto (1874-1958), G.T. Fechner (1801-1887), scoprono che danza e poesia hanno qualcosa in comune con la ricerca filosofica. Filosofia e poesia, da sempre, hanno cercato la parola che crea l'essere e, la danza, secondo W.F. Otto «è una forma originaria dell'esserci umano ... e al tempo stesso una forma originaria dell'essere in generale ... La danza è la verità dell'essere di ciò che è, ma, nel modo più immediato, la verità di ciò che vive». Queste affermazioni di Otto sono contenute in una conferenza pronunciata a Tübingen, nel 1949, dal titolo *Per la danza della scuola di Elisabeth Duncan* in B. ELIA (ed), *Filosofia della Danza*, Genova 1992, pp. 95-101. Sui rapporti tra filosofia,

In contrasto con i balli volgari e sgargianti dei *music hall* e delle sale da ballo, fiorisce un'alta riflessione sulla danza da parte dei filosofi-poeti animati dal desiderio di scoprire l'essenza di quest'arte, teoricamente trascurata, forse per la sua natura effimera o per la sua natura corporea. In effetti l'arte della danza aveva destato assai poco la cura e l'attenzione degli intellettuali dai quali spesso veniva snobbata e liquidata frettolosamente come la 'cenerentola' del teatro.

I filosofi-poeti invece intuiscono che tra la poesia, la danza e la filosofia ci poteva essere una fusione di orizzonti perché questi saperi, in fondo avevano qualcosa in comune. Poesia, danza e filosofia sono linguaggi diversi attraverso i quali l'essere umano ha la possibilità di esplorare mondi che altrimenti rimarrebbero sconosciuti. Osservando le danzatrici, i filosofi-poeti fiutano la comunanza di senso propria del poeta, della danzatrice e del filosofo. Essi percepiscono che c'è un discorso che avvicina la poesia, la danza e la filosofia e che rimbalza dall'uno all'altro di questi linguaggi: un dire che nasce dall'urgenza di mettersi sulle tracce della verità dell'essere, per captare il senso dell'essere, il senso di quell'evento misterioso, silenzioso e raccolto che, non più catturabile nella staticità della dimostrazione logica, si disvela nel movimento di un corpo che danza.

Si va profilando, in questo periodo, la categoria del filosofo-poeta o del filosofo-artista,² una figura incarnata e vagheggiata anche da Friedrich

poesia e danza segnalano un capitolo di notevole interesse dal titolo *Fin de siècle, un nuovo inizio* in W. SORELL, *Storia della Danza*, trad. it., Bologna 1994, pp. 329-381; i due testi di J. SASPORTES, *La scoperta del corpo. Percorsi della danza nel Novecento*, trad. it., Bari 1988 e *Pensare la danza. Da Mallarmé a Cocteau*, trad. it., Bologna 1989.

² Sottolineo la categoria di «filosofo-artista» che riprendo con lo stesso significato dal filosofo J-N. Vuarnet che la tematizza in J-N. VUARNET, *Il Filosofo-Artista*, trad. it., Catania 1979. In questo testo lo studioso sostiene che pensatori come Bruno, Sade, Rousseau, Kierkegaard, Nietzsche, sono filosofi-artisti impegnati nella ricerca di nuovi modi di comprensione e di trasformazione, convinti del fatto che l'arte non è al servizio di una verità suprema. Essi guardano all'ultraterreno ma anche al terreno, a partire dall'essere umano, dalla natura, dallo spazio e dal tempo. Alla categoria di «filosofo-poeta» allude continuamente l'intera narrazione storico-filosofica di B. COMMENGÉ, *La Danza di Nietzsche*, trad. it., Parma 1994, in cui la studiosa sottolinea, a p. 74, come «per Nietzsche, l'immagine del danzatore sollevato da terra, oppure capace di 'reggersi sulla testa', riconcilia infine filosofo e poeta, saggio e artista, simboleggiando semplicemente il vivente». Anche la filosofa M. Zambrano rimanda alla categoria del «filosofo-poeta» in quanto riconosce compresenti in Nietzsche le due anime, quella del filosofo e quella del poeta: «Egli [Nietzsche] visse nella Filosofia un duplice slancio: quello per l'origine, che è proprio della Filosofia stessa, e quello dell'uomo che sogna di vedersi oltre il proprio essere». E ancora più esplicitamente la Zambrano: «Nietzsche si addentrò nel mondo magico che la Filosofia greca – essere e identità, bene e male – aveva ridotto a misura d'uomo. Fu il poeta che lo abitava ad avere i momenti migliori in tali confini, nei quali la parola non era più in grado di dire nulla. Il 'logos' della Filosofia traccia i propri limiti all'interno della luce; quello della poesia invece riacquista forza sui pericolosi confini in cui la luce si dissolve nelle tenebre, oltre l'intelligibile. Ma la poesia nacque come slancio dall'oscurità verso la chiarezza e per questo precede la Filosofia, linguaggio meramente intelligibile, e l'aiuta a nascere. Senza la poesia la Ragione non avrebbe potuto articolare il suo chiaro linguaggio. La prima coscienza che l'uomo acquisisce la potremmo chiamare 'Coscienza Poetica', dove l'alienazione sfiora quasi l'identità. L'ebbrezza poetica originaria, è – probabilmente come ogni ebbrezza – impeto, aspirazione a un'identità superiore. In Nietzsche però la poesia ha dovuto attendere che il linguaggio razionale, nella sua architettura secolare, venisse distrutto». M. ZAMBRANO, *La distruzione della filosofia in Nietzsche*, in M. ZAMBRANO, *Verso un sapere dell'anima*, Milano 1996, pp. 135 e 137-138. In questo saggio userò indifferentemente le due categorie indicate, poiché entrambe hanno in comune gli stessi presupposti filosofici.

Nietzsche, il cui pensiero non si inserisce nel contesto della storia della filosofia tradizionale rigorosa e sistematica; al contrario, esso sceglie di essere un pensiero orfano, di sfuggire al discorso dei padri per incanalarsi in altri alvei, per accedere ad altri saperi e ad altre forme di conoscenza. Una delle caratteristiche che contraddistingue il filosofo-poeta è il rifiuto del pensiero sistematico, di quel pensiero che si sistema in un'architettura, in una formulazione ideale che seppellisce i gesti del corpo e il sapere dell'anima, l'esperienza vitale dalla quale sgorga e fluisce il pensiero. La volontà di sistema è per Nietzsche volontà di menzogna, cioè di una verità assoluta e unitaria che non dà conto degli innumerevoli fili che formano la trama della realtà. Il filosofo-artista lotta per il recupero della pluralità contro ogni unitarismo: la pluralità dei mondi, dei corpi, delle verità. Egli cerca di apprendere il molteplice facendo ricorso al mezzo 'impuro' dell'arte, ad un mezzo che funge da strategia della differenza in quanto favorisce l'accesso al reticolo enigmatico del reale. La categoria di filosofo-artista, a mio avviso, forse non appartiene né all'arte né alla filosofia: è il filosofo dell'ambiguità contro l'idealismo, cioè contro quel sapere che si traduce in un discorso senza corpo in quanto si fonda sul concetto che solo la forma pura è degna del pensiero; è il filosofo consapevole del fatto che la logica che declina l'assoluto è la logica della contraddizione che sa cogliere l'assoluto nel finito. Il filosofo-poeta è il filosofo della dialettica, della reversibilità, del chiasma, del doppio, dei contrari, della necessità della duplice o triplice compresenza, della contraddizione e della negazione.

Al sapere della ragione dominante e calcolistica il filosofo-artista offre il sapere poetico, non dominabile, del cosmo e dell'essere umano, quel sapere che la filosofa Maria Zambrano chiama «il sapere dell'anima».³ Il sapere dell'anima è il sapere del mistero, dell'imperscrutabile, della meraviglia, dello stupore, della bellezza di fronte alla magnificenza di tutto il creato. I filosofi-poeti postromantici avevano compreso che se da una parte, l'uomo con la sua ragione assoggettava l'universo riuscendo a ridurre i fenomeni naturali a formule matematiche, dall'altra, da queste stesse formule emergeva con traboccante insistenza qualcosa di innominabile, di irriducibile, che lasciava l'uomo stupefatto di fronte al mistero della sua presenza.

Il sapere dell'anima è quel sapere che raccoglie il senso del mondo della vita, il profumo e la bellezza del mare, la leggerezza della danzatrice che nell'eterno presente si snoda come un'onda increspata. Il sapere dell'anima è «la ragione della vita intera dell'uomo»,⁴ e non solamente dell'uomo come

³ Zambrano si domanda che fine ha fatto la cosiddetta psiche o anima. Ella risponde che è stato dato l'incarico alla psicologia scientifica di studiarla e così la psicologia applicava all'anima i suoi metodi scientifici, ma di essa è stato scoperto gran poco. Secondo la filosofa il sapere che riguarda l'anima non può essere una filosofia qualsiasi poiché «è necessaria un'idea dell'uomo nella sua integrità e un'idea della ragione ugualmente nella sua integrità. Finché, per esempio, l'uomo è un ente razionale e nient'altro e la ragione una ragione matematica, come può darsi un sapere dell'anima?». Il saggio di M. ZAMBRANO, *Verso un sapere dell'anima* è incluso nel volume che prende il medesimo titolo, *Verso un sapere dell'anima*, pp. 18-19.

⁴ *Ibidem*, p. 19.

essere razionale. Da questo punto di vista, il filosofo-poeta mostra non soltanto che il sapere dell'anima è il sapere del corpo, il sapere delle passioni, il sapere della sensibilità, ma che è proprio questo sapere a produrre il pensiero. Un sapere che non si contrappone a quello razionale ma che viene prima della ragione; è quel sapere che conosciamo magari soltanto a macchie o che riusciamo ad intravedere in lontananza ma che solo determina la direzione verso la ricerca della verità. La ragione viene dopo fungendo da principio ordinatore e regolatore del cammino intrapreso. Nell'ottica del filosofo-poeta, infatti, la danza in quanto attestazione dell'assoluto è la fonte della poesia e l'origine del pensiero.

In definitiva, il sapere dell'anima non è un sapere irrazionale; al contrario, esso è un sapere che eccede la ragione. Il sapere dell'anima è ciò che la ragione non riesce a trattenere entro le griglie concettuali precostituite perché sporge, deborda da esse alla ricerca di altri modi per dirsi. Così il sapere dell'anima, alla fine dell'Ottocento, cerca se stesso nella poesia e nella danza, là dove l'anima si è espressa nei testi poetici, nei testi filosofici e nei corpi danzanti nei quali l'anima va riacquistando la sua consistenza corporea.

Filosofi poeti come Mallarmé, Valéry o Nietzsche hanno avuto il grande merito di ricostruire l'alleanza tra poesia e filosofia: in ciò consiste la grande conquista di questi pensatori. Essi hanno compreso che la radice da cui è nato, poeticamente e corporalmente, il pensiero si è scissa, in brevissimo tempo, in una coppia nemica. In questo modo il filosofo ed il poeta si sono allontanati l'uno dall'altro in un'ostilità che ha reso i poeti sempre più rancorosi ed i filosofi sempre più sprezzanti. Questo legame spezzato da secoli si ricostituirà con i filosofi-poeti di fine Ottocento, pensatori che hanno riaperto sentieri non più battuti e che, soprattutto, hanno ritrovato di nuovo il senso perduto di quell'amicizia che la parola filosofia porta con sé. Il filosofo-artista insegna a ritornare alle origini per cambiare sguardo, per ritrovare l'amicizia e l'intimità in certe pratiche andate perdute o in quei movimenti di danza che sappiano sentire e accogliere le categorie della vita. Questo genere di sapienza amica della danza, della musica e della poesia, sarà annunciata, in questi anni, anche dalla danzatrice americana Isadora Duncan nella sua filosofia della danza contenuta ne *La danza del futuro* (1903): un manifesto programmatico che profeticamente tratterà il nuovo compito della filosofia e dell'arte del Novecento. Compito che consiste nel fornire un alveo ai movimenti di vita più intimi ed invisibili, più oscuri ed emarginati; un compito che Nietzsche affida ai «laboriosi», a coloro che vogliono dedicarsi a tutte quelle condizioni di esistenza che hanno dato colore e senso alla vita e che non hanno ancora trovato modo di tradursi in una storia di sapienza.⁵ Il campo concettuale che corrisponde a questa

⁵ Ne *La Gaia Scienza*, in un aforisma dal titolo «Qualcosa per i laboriosi», il filosofo affida ai futuri «laboriosi» l'arduo compito di occuparsi di «tutto quanto ha dato colore all'esistenza e non ha ancora avuto una storia: dove mai si è avuta una storia dell'amore, della cupidigia, dell'invidia, della pietà, della crudeltà?»; F. NIETZSCHE, *La Gaia Scienza*, trad. it., Milano 1978, pp. 44-45. M. Zambrano

concezione del sapere filosofico io lo definisco come un 'progetto teorico aperto' o come un 'progetto di filosofia altra'. Un progetto che proponendosi di esplorare l'esperienza di danza si deve mantenere aperto per sfuggire ad ogni tentativo di unificazione, di riduzione o di semplificazione. Concepire la filosofia come sapere dell'anima significa accettare il fatto che il pensiero può anche scorrere per altri alvei, abitare in altri sentieri, fuori, nei labirinti dell'arte, della poesia, della musica, della danza. O nei luoghi della sofferenza, della malattia, del dolore, della deportazione. O negli anfratti dell'ascolto, della contemplazione, del silenzio.

2. «L'Anima e la Danza»

Nel dialogo socratico *L'Anima e la Danza* (1921),⁶ sulla falsariga del *Simposio* di Platone, Paul Valéry fa interagire tre personaggi – Socrate, Fedro e Erissimaco – i quali si interrogano e discutono sull'essenza della danza. Davanti al volteggiare di «un coro alato di danzatrici»⁷ spicca «Athikte, la danzatrice sorprendente e suprema»,⁸ che Socrate ammira convincendosi del fatto che «quel piccolo essere dà da pensare».⁹ Con questa affermazione Valéry attribuisce alla danza una rilevanza filosofica che più tardi rinforza in una conferenza che terrà in occasione della presentazione dello spettacolo di danza spagnola della danzatrice Madame Argentina, nella quale il filosofo-poeta torna ad interrogarsi sulla danza, scostandosi dalla tradizione ballettistica del tempo che considerava il balletto nella sua dimensione esclusivamente virtuosistica e narrativa.

In questo splendido dialogo, il filosofo-poeta individua il proprio della danza in un esperire¹⁰ del corpo, segreto ed ineffabile, nel quale si combinano insieme gli opposti. Questa prospettiva serve per cogliere altre costellazioni di senso che fino ad ora non hanno trovato considerazione, come ad esempio, la polarità tra razionalità e sfondo mistico¹¹ presente in *L'Anima e la Danza*. In

assumerà questo laborioso compito: l'amore, la vita, la luce, le viscere sono le condizioni di esistenza cui dedicherà diverse pagine illuminanti della sua vasta opera filosofica. Tra le opere più famose della filosofa mi piace ricordare quello che io considero il suo capolavoro, *Chiari del Bosco*, Milano 1991.

⁶ La traduzione del dialogo *L'Anima e la Danza* di Valéry si trova in P. VALÉRY, *Tre Dialoghi*, trad. it., Torino 1990.

⁷ *Ibidem*, p. 10.

⁸ *Ibidem*, p. 12.

⁹ *Ibidem*, p. 15.

¹⁰ Tengo a sottolineare la categoria «esperienza», di fondamentale importanza ed ancora troppo poco studiata e meditata in rapporto alla filosofia della danza. La filosofia e la mistica hanno studiato in modo approfondito i diversi sensi del termine esperienza che, a mio parere, contribuiscono ad illuminarne il significato in relazione ad un'esperienza particolare quale è la danza. A questo proposito segnalo lo studio di A. FABRIS, *Esperienza e Mistica*, in A. MOLINARO - E. SALMANN (edd), *Filosofia e Mistica. Itinerari di un progetto di ricerca*, Roma 1997, pp. 13-28.

¹¹ Noto con soddisfazione che anche lo studioso E. Salmann afferma che «c'è un fondo comune di esperienze tra mistica e filosofia (illuminazione, passione, intuizione, affetto, opzioni) tra la luce della ragione e la razionalità dell'esperienza, del quale raramente si tiene conto». Ci sono, soprattutto in alcuni momenti storici più densi di incontro come il Trecento tedesco, il Cinquecento spagnolo, il

questo testo di radicale importanza per l'acutezza e la profondità con le quali Valéry affronta la questione del 'che cos'è la danza', egli innanzitutto prende consapevolezza del fatto che la ragione è inadeguata a cogliere l'essenza della danza. L'occhio freddo della ragione può guardare «la danza come una straniera dallo spregevole linguaggio e dai costumi assurdi, se non offensivi o addirittura osceni»¹² perché la ragione «sembra essere la facoltà della nostra anima di non comprendere nulla del nostro corpo».¹³

Con questa affermazione il filosofo-poeta dichiara lo statuto di secondarietà della ragione rispetto ad un *primum* che è dato dall'esperienza delle danzatrici. Questo *primum* non oggettivabile, non riconducibile ad un concetto, ma visibile e ben riconoscibile, viene descritto da Socrate come

«quell'esaltazione e quella vibrazione della vita, quella supremazia della tensione e quel rapimento nella massima agilità che si possa ricavare dai movimenti e dai gesti che hanno le virtù e le facoltà della fiamma».¹⁴

In altri termini questo *primum* che io chiamo sentimento della presenza dell'assoluto (nel senso etimologico della parola *ab-solutus*, sciolto da), non è che il frutto della trasformazione che la danzatrice compie dello spazio-tempo in cui si muove, in una costante, infinita gioia che non cessa di apparire speciale per il semplice fatto di essere. È il quotidiano a ricevere dalla danzatrice il carattere dell'assoluto.

La danzatrice mentre danza vive una sorta di esperienza mistica di unità: un'esperienza del corpo spirituale¹⁵ che tutto concentra nel presente, capace di incarnare l'infinito nel finito; il tutto nel frammento. L'esperienza della danza si oppone alla strumentalità del tempo presente subordinato ad uno scopo, ad un fine, ad un risultato; al contrario, essa insegna a godere il presente, a stare al presente in piena e totale adesione perché l'essenziale si gioca tutto nel presente, in quanto la perdita del senso del presente equivale alla perdita del senso dell'essere. La danzatrice con la sua danza insegna che l'essere è presenza, è gratuità, è evento divino, e soprattutto, che l'essere è senza perché. Socrate, nel dialogo, comprende che proprio perché «la danza di Athikte non rappresenta nulla»,¹⁶ essa «fa brillare ai nostri occhi quanto vi è di divino in una creatura mortale».¹⁷ Il filosofo-poeta giunge ad istituire un legame tra il nulla e il divino, una singolare coniugazione che trova nella

Seicento francese e la filosofia postromantica senza trascurare la filosofia antica (di tradizione orientale e occidentale) e medievale, costellazioni che non trovano la dovuta attenzione come la polarità tra razionalità e sfondo mistico che l'Autore vede oltre che in Valéry anche in Anselmo, Cusano, Cartesio, Hegel, Musil e S. Weil. Cfr. E. SALMANN, *Presenza e Critica. Sulle affinità elettive tra filosofia e mistica* in A. MOLINARO - E. SALMANN (edd), *Filosofia e Mistica*, pp. 29-60.

¹² P. VALÉRY, *L'Anima e la Danza*, p. 22.

¹³ *Ibidem*, p. 23.

¹⁴ *Ibidem*, pp. 30-31.

¹⁵ Il tema del corpo spirituale in relazione all'esperienza di alcune danzatrici di danza sacra occidentale è stato da me analizzato in una ricerca dal titolo *Il corpo spirituale. Sulle tracce della danza sacra contemporanea* in «Annale di Teatro e Storia», XII, n. 19, 1997, pp. 131-159.

¹⁶ P. VALÉRY, *L'Anima e la Danza*, p. 24.

¹⁷ *Ibidem*, p. 31.

cultura occidentale un preciso riferimento alla mistica dell'essenza o mistica speculativa tedesca d'origine medievale, la quale ben conosceva i segreti di questo connubio che si conquista solamente al vertice dell'esperienza mistica di unità nello spirito e dello spirito: un'esperienza che il poeta mistico Angelo Silesio descrive nei bellissimi distici del *Pellegrino Cherubico*,¹⁸ nella quale egli scopre che «Dio è un puro nulla»,¹⁹ che «Dio è un eterno presente»,²⁰ che serve «la rinuncia anche a Dio per vivere Dio»²¹ e che l'essere è senza perché, come «la rosa è senza perché: fiorisce perché fiorisce, a se stessa non bada, che tu la guardi non chiede».²²

Quel senso dell'essere che la danzatrice evoca danzando è quell'essere senza perché di cui parla Silesio, quel senso dell'essere che è di pura gratuità e di assoluta necessità. È quel senso «divino»²³ dell'essere che è tale proprio perché trova senso in sé stesso, perché trae il suo senso dal semplice fatto che è, ciò che è. La danzatrice «tutta danza diventa e tutta quanta al moto totale si consacra».²⁴ Questo significa che Athikte non sta più eseguendo una danza, ella è la danza stessa; corpo, anima e spirito sono tutt'uno. Il corpo non è uno strumento che danza per esprimere la sua vita interiore. Al contrario, Athikte è la danza e la danza è Athikte: il dualismo è superato nell'esperienza dell'unità del corpo spirituale là dove il corpo della danzatrice non è più un oggetto ma un soggetto che non può esistere separatamente dalla danza che sta facendo.²⁵ Gli elementi fisico, psichico e spirituale non

¹⁸ *Il Pellegrino Cherubico* (1657) è l'opera più nota del poeta mistico slesiano Johannes Scheffler che, dopo la conversione al cattolicesimo avvenuta nel 1653, prenderà il nome di Angelo Silesio (angelo della Slesia). L'intera opera in distici, è caratterizzata non da una volontà di sistema quanto da un'unità di ispirazione che è da cercare nella teologia mistica. Una teologia che si fonda su un'esperienza interiore che assume il carattere di scienza superiore. Infatti la mistica è essenzialmente e intimamente dialettica in quanto l'esperienza dello spirito è al di sopra di ogni contenuto e determinazione e, nello stesso tempo, perfettamente in grado di render conto di ogni contenuto e di ogni determinazione. Intesa in questo preciso senso, Silesio insegna che la mistica è esperienza dell'Uno, ossia della profonda unità tra uomo e Dio. La mistica come esperienza di unità si discosta da tutte quelle esperienze che rimangono in una dimensione dualistica. Lo spirituale ha come sua forma propria l'unità: ad esso è completamente estranea ogni dualità che invece è tipica della psicologia o del sentimentalismo. Silesio si trova in linea con la cosiddetta mistica dell'essenza o mistica speculativa tedesca risalente a quella tradizione di pensiero che, per vie ancora poco conosciute, vede ravvicinati Eckhart, Margherita Porete, Nicola Cusano, Angelo Silesio fino a Simone Weil. Cfr. A. SILESIUS, *Il Pellegrino Cherubico*, trad. it., Cinisello Balsamo (Milano) 1989; A. SILESIUS, *Il Silenzio Felice*, trad. it., Milano 1997; M. VANNINI, *Introduzione a Silesius*, Firenze 1992; dello stesso autore si vedano anche, *Mistica e Filosofia*, Casale Monferrato 1996; *L'esperienza dello Spirito*, Palermo 1991; *Per Silesio la vera nascita abita nell'anima*, in «Avvenire», 13 dicembre 1998, p. 19.

¹⁹ A. SILESIUS, *Il Pellegrino Cherubico*, I, 25, p. 119.

²⁰ *Ibidem*, I, 133, p. 157.

²¹ *Ibidem*, II, 92 e 136, pp. 247 e 261.

²² *Ibidem*, I, 289, p. 209.

²³ L'aggettivo «divino» ricorre spesso nel dialogo *L'Anima e la Danza* nel quale Valéry presenta le movenze delle danzatrici come un evento «divino», un fenomeno danzante capace di trasportare gli interlocutori del dialogo «tra le conoscenze divine». Agli occhi di Socrate, la danzatrice appare «cosa viva e divina»; cfr. P. VALÉRY, *L'Anima e la Danza*, p. 31.

²⁴ *Ibidem*, p. 19.

²⁵ Il teologo J.G. Davies nella sua indagine sulla natura della danza in rapporto al concetto cristiano di natura umana sostiene che quest'arte è testimone costante del concetto antropologico di unità dell'essere umano presente in tutto l'Antico e Nuovo Testamento. Per esemplificare questo concetto, il teologo ricorre alla descrizione che Valéry fa della danza di Athikte, della quale si serve per sostenere

sono tre domini separati ma «nomi»²⁶ di un'unica realtà che, in diversi modi e gradazioni, si trasfondono nella corporeità che trova il suo più alto modo di manifestarsi nella danza, luogo nel quale vengono superate tutte le dicotomie e le tripartizioni nell'unità.

Nel danzare, proprio perché l'oggetto (la danza) è incluso nel soggetto (la danzatrice), scompare la differenza tra l'uno e l'altro. Il corpo della danzatrice non è un mezzo che trasmette un messaggio, ma è un soggetto che incarna nella danza stessa, qualcosa della verità dell'essere e dell'esserci. La danza deve essere vista come un simbolo effettivo da intendersi nel significato etimologico del termine (*syn-ballein*: mettere insieme, unire); ossia come l'unificazione e l'attualizzazione di ciò che è parte integrante di essa senza separazione tra dentro e fuori, tra interiorità ed esteriorità. La danza, dunque, è un simbolo effettivo molto particolare in quanto essa, pur non avendo uno scopo al di fuori di sé, ha un significato che ci permette di percepirne la portata filosofica, estetica e mistica. La danza insegna che qualcosa può essere senza scopo e, nello stesso tempo, essere ricca di significato o di senso fortemente significativo,²⁷ così come il gioco del bimbo

che «nella pratica di danza il dualismo è superato non con il monismo ma con l'unificazione di interno-esterno, dentro-fuori, anima-corpo, sentimento-forma, soggetto-oggetto. L'alternativa è contemplare il ballerino come un oggetto, come un'entità fisica che si muove distinta dalla danza, con il corpo e i suoi movimenti come fenomeni isolati. Il risultato è che gli spettatori non entrano nell'esperienza della danza e non percepiscono che un ballerino non esiste separatamente dalla forma che egli sta cercando e presentando»; cfr. J.G. DAVIES, *Liturgical Dance. An Historical, Theological and Practical Handbook*, London 1984, p. 98.

²⁶ Segnalo un interessante studio di G. Jervis, uno psicanalista che recentemente si è occupato della spinosa questione dell'identità. Lo studioso giunge ad affermare che sia gli studi naturalistici sugli animali, sia i progressi della *cognitive science*, permettono di dare un fondamento scientifico ad una problematica che pareva confinata alle speculazioni filosofiche: cioè la problematica generale della mente, della soggettività, del desiderio, della coscienza. Secondo Jervis, oggi non vi è più nulla di metafisico in questi concetti: la vecchia separazione tra mente e corpo, tra parte alta e parte bassa, l'una legata al linguaggio, alla ragione e alla cultura, l'altra legata al corpo e alle passioni, non ha alcun fondamento ed è contestata dagli psicologi contemporanei. Come si sa l'argomento è controverso. Alcuni problemi di metodo però sono stati chiariti. Ad esempio l'equivoco della mente come entità. A lungo si è creduto che se il corpo umano è una cosa, cioè un'entità materiale allora la mente dovrebbe essere un'entità di tipo non materiale. Di qui il problema di stabilire il rapporto tra le due entità. Secondo Jervis è più verosimile e più prudente concepire ciò che chiamiamo la mente o la psiche, non già come un'entità, né come un'essenza, ma come un insieme di manifestazioni, o meglio di esperienze soggettive che consistono in una serie variegata di fenomeni detti, per convenzione, fenomeni mentali come i ricordi, i sogni, i pensieri, le emozioni. L'alternativa all'errore dell'essenzialismo consiste nel considerare parole come mente, psiche, coscienza, persona, vita dell'individuo, come «nomi» del tutto convenzionali, come designazioni di comodo utili per descrivere, sebbene imprecisamente, alcuni insiemi di funzioni che, a seconda dei casi noi chiamiamo, mente, coscienza, persona, vita individuale oppure anima. Secondo Jervis, noi occidentali, per una certa pigrizia del nostro modo di pensare o per l'eredità di istanze spiritualistiche, di questi «nomi» abbiamo fatto arbitrariamente entità che collochiamo 'dentro' le realtà che stiamo esaminando. Cfr. G. JERVIS, *La conquista dell'identità. Essere se stessi, essere diversi*, trad. it., Milano 1997.

²⁷ Il filosofo R. Guardini ne *L'opera d'arte* mette in campo la distinzione tra il senso ed il fine di un'opera d'arte. Egli sostiene che «è proprio dell'essenza dell'opera d'arte che essa abbia un senso ma non uno scopo. Essa non esiste né per un uso tecnico, né per un vantaggio economico, né per un'istruzione o educazione didattico-pedagogica, ma solo per amore della forma rivelante. Non ha 'intenzioni' ma 'significati'; non 'vuole' nulla, ma semplicemente 'è'». Questa asserzione, a mio avviso, vale anche per l'arte della danza. Cfr. R. GUARDINI, *L'opera d'arte* in R. GUARDINI, *Scritti Filosofici*, trad. it., Milano 1964, I, p. 345.

è privo di scopo ma è significativo poiché in esso si esprime la massima attività che un infante può svolgere proprio perché in essa si riversa tutto il senso della sua vita.²⁸

Valéry alla fine del dialogo, giunge a catturare l'essenza originaria della danza, riacciandosi a quella antica ed importante tradizione che attribuiva alla danza il senso del divino, del sacro, del segreto. Il filosofo-poeta afferma che la danza è estasi.²⁹ Così Socrate in *L'Anima e la Danza* indirizza i suoi interlocutori sul carattere estatico della danza:

«Quel corpo, nelle sue vampe di vigore, mi propone un pensiero estremo: così come noi chiediamo alla nostra anima molte cose per le quali essa non è fatta e come quindi esigiamo che ci illumini, che profetizzi, che indovini l'avvenire addirittura scongiurandola di scoprire il Dio, così il corpo che è laggiù vuol pervenire all'intero possesso di sé e a un punto di gloria soprannaturale ... Ma avviene di lui come dell'anima per la quale il Dio e la saggezza e la profondità che le sono richiesti non sono e non possono essere se non attimi, lampi, frammenti di un tempo straniero, slanci disperati fuori dalla sua forma».³⁰

E ancora per sottolineare che la danza è estasi Socrate afferma:

«Guardate ... Ella gira ... Un corpo, con la sua semplice forza e con un suo atto, è abbastanza potente per alterare la natura delle cose, più profondo di quanto sia mai toccato allo spirito nelle sue speculazioni e nei suoi sogni».³¹

Athikte girando vorticosamente cade a terra esaurendo tutte le sue forze e gli interlocutori che, per un attimo pensano che sia morta vanno a soccorrerla, ma poi ella si ridesta dal luogo in cui era caduta e afferma: «Ero in te, o moto, fuori da tutte le cose ...».³²

L'estasi della danzatrice cui fa riferimento Valéry è vissuta come un'esperienza che si dà mediante uno spostamento nel presente (come suggerisce l'etimologia della parola *ekstasis*), nel qui e ora, e non in un'uscita da

²⁸ In un interessante saggio di G. Agamben viene preso in considerazione il gioco dei bambini capace di «spezzare la connessione tra passato e presente e a risolvere e sbriolare tutta la struttura in eventi». In fondo «ciò con cui giocano i bambini è la storia e se il gioco è quel rapporto con gli oggetti e i comportamenti umani che coglie in essi il puro carattere storico-temporale, non apparirà, allora, irrilevante che, in un frammento di Eraclito – cioè alle origini del pensiero europeo – Aion, il tempo nel suo carattere originario, figuri come un 'bambino che gioca con i dadi' e 'regno di bimbo' sia definita la dimensione che si apre in questo gioco»; G. AGAMBEN, *Infanzia e Storia*, Torino 1978, pp. 72-73.

²⁹ Lo studio storico sulla danza di C. Sachs è percorso, a mio parere, da un filo conduttore che si sussume in questa sua affermazione: «Ogni danza è, e produce estasi». Estasi che, secondo Sachs, nell'accezione più comune del termine si trova in ogni danza, anche nella più convenzionale danza di società; l'estasi come necessità invincibile di danzare e quale superamento del mondo materiale e del proprio io. Secondo lo storico, l'adulto che nella sala da ballo danza il valzer con la sua compagna ed il bambino che sulla strada saltella nel girotondo, dimenticano se stessi, si liberano dal peso dei legami terreni e dalle costrizioni della vita di ogni giorno. Estasi che nasce da un movimento reso intenso dal piacere, da una realtà viva nella quale Sachs scorge l'essenza stessa della danza: «La danza è vita ad un grado più elevato e più intenso»; cfr. C. SACHS, *Storia della Danza*, trad. it., Milano 1980, pp. 23, 69 e 282.

³⁰ P. VALÉRY, *L'Anima e la Danza*, p. 33.

³¹ *Ibidem*, p. 35.

³² *Ibidem*, p. 36.

esso. A mio avviso, il filosofo-poeta lascia intendere che la danza è la capacità di «presentizzare l'eterno»: l'essenziale nella danza, come ho già ribadito, si gioca tutto nel presente. Un presente che il corpo danzante fa coincidere con l'estasi, ossia con lo spostamento da un tempo abitualmente ritmato dall'incessante trascorrere di istanti puntuali ad uno capace di presentizzare l'eterno. Questa è la spazio-temporalità in cui è immersa la danzatrice, essere che vive intensamente nel presente ma vi è come nell'eternità. L'estasi non va qui intesa nel senso delle fruizioni estatiche particolari o come una sorta di canale privilegiato con cui Dio si comunica eccezionalmente all'uomo (l'obiettivo dell'esperienza mistica non è il raggiungimento di uno stato eccezionale), ma come luogo dello «sdivenire» del corpo, per dirla con le parole di Silesio,³³ o della trasformazione del corpo che Valéry, in questo testo chiama «metamorfosi». L'estasi non è altro che la perdita dell'inesenziale, dell'accidentale, di ogni legame egoistico con le cose, per far posto ad un luogo vuoto nel quale affiorano le più vere ed autentiche possibilità e potenzialità del corpo (tema che il filosofo-poeta svilupperà in *Réflexions simples sur le corps*). Alla domanda se la danzatrice rappresenti o meno qualcosa, Socrate non indugia a rispondere: «Nessuna cosa ... Ma ogni cosa ... L'amore, come il mare e la vita stessa, e i pensieri ... Non sentite che essa è l'atto puro delle metamorfosi?».³⁴

Il fare danza trasforma la carne in spirito (e viceversa), genera nell'essere che danza un senso di gioia, di benessere, di beatitudine che si irradia agli altri, al mondo, all'Assoluto. L'esperienza trasformante dell'essere che danza è la scoperta della propria ricchezza interiore dalla quale sboccia la verità dell'azione che si manifesta, come nel caso di Athikte, quando senso dell'essere e corporeità coincidono. In questa congiuntura, ad un certo punto, scatta lo 'sdivenire' trasfigurante della danzatrice che annullandosi si impadronisce della profondità di se stessa. L'entrata in questo stato di essere non comporta affatto, nella danzatrice, la riduzione della materia a spirito; al contrario, l'azione dell'essere danzante è trasformante, è vera, proprio quando mostra l'inesauribilità della materia, la segretezza e l'ineffabilità della materia, la capacità di spingersi verso quella soglia là dove si arresta la parola e si dischiude un orizzonte ricamato da un corpo che pensa e da una mente che danza. La trasformazione del corpo nella verità dell'azione si può intendere nel senso dello 'sdivenire' del corpo quando quest'ultimo è talmente capace di verità, di essere custodia, apertura, dimora, soggiorno

³³ Credo, che per certi aspetti, l'esperienza mistica sia molto vicina all'esperienza della danzatrice, poiché entrambe vanno oltre, e «chi va oltre» – dice Silesio – «sdiviene (si annulla, esce da se stesso)»; A. SILESIUS, *Il Pellegrino Cherubico*, II, 255, p. 303. Un concetto essenziale presente nella poesia mistica di Silesio è che, nello «sdivenire» dell'uomo, Dio diviene in noi; ciò significa che tanto più l'essere umano è vuoto di tutto, rivolto all'assoluto, al di sopra di ogni modo e senza alcun riferimento a se stesso, l'assoluto si genera in noi, in quanto spirito. M. Vannini afferma che «lo sdivenire dell'uomo, la perdita della sua egoità, delle sue proprietà, non sono la perdita di se stesso, ma la perdita dell'inesenziale, dell'accidentale, e il ritrovamento dell'essenziale – di ciò che davvero ci costituisce e che non è l'accidentale determinazione psicologica, ma la sostanziale realtà spirituale»; cfr. M. VANNINI, *Introduzione a Silesius*, p. 81.

³⁴ P. VALÉRY, *L'Anima e la Danza*, p. 24.

del senso dell'essere, da essere lui stesso (il corpo), a mostrare il senso dell'essere.

3. «*Filosofia della danza*»

In *Filosofia della Danza* (1936)³⁵ Valéry riprende a considerare la danza come una «cosa seria»³⁶ cui accostarsi con rispetto e ammirazione. Egli si addentra di nuovo nel mondo della danza ripensando alla stessa domanda che si era posto in *L'anima e la Danza* relativamente alla sua essenza. Su 'che cos'è la danza?' è imperniato tutto il discorso del filosofo-poeta che darà al quesito una serie di risposte che solo apparentemente sembrano scostarsi dalla prima e fondamentale intuizione – la danza è estasi – ma che invece contribuiscono ad arricchirne e ad approfondirne l'essenza.

Alla domanda: che cos'è la danza? il filosofo-poeta risponde producendo cinque definizioni:

1. «La danza, a mio avviso, non è soltanto un esercizio, un divertimento, un'arte ornamentale e talvolta un gioco di società; è cosa seria e, per certi aspetti, molto venerabile. Ogni epoca che ha compreso il corpo umano o che ha almeno sperimentato il senso del mistero che provoca la sua organizzazione, le sue risorse, i suoi limiti, le combinazioni di energie e sensibilità che contiene, ha coltivato e venerato la Danza».³⁷

2. «La danza è un'arte fondamentale ... È un'arte che trae origine dalla vita stessa poiché non è altro che l'azione dell'insieme del corpo umano; ovvero un'azione trasposta in un mondo, in una sorta di spazio-tempo che non è più esattamente lo stesso di quello della vita pratica»;³⁸

3. «La danza, non è dopo tutto che una forma del Tempo, non è che la creazione di una specie di tempo, o di un tempo di un genere completamente distinto e singolare».³⁹

4. «La danza è un modo della vita interiore ... Vita interiore che è però tutta costruita da sensazioni temporali di durata e da sensazioni di energia che si rispondono e formano come una cornice di risonanze».⁴⁰

5. «La danza è una poesia generale dell'azione degli esseri viventi: isola e sviluppa i caratteri di questa azione, li distacca, li dispiega e fa del corpo che in quel momento possiede, un oggetto atto alle trasformazioni, alla successione degli aspetti, alla ricerca dei limiti delle potenze istantanee dell'essere».⁴¹

³⁵ La traduzione della conferenza pronunciata da Valéry dal titolo *Filosofia della Danza* si trova in B. ELIA (ed), *Filosofia della danza*, pp. 67-93.

³⁶ *Ibidem*, p. 68.

³⁷ *Ibidem*.

³⁸ *Ibidem*.

³⁹ *Ibidem*, p. 77.

⁴⁰ *Ibidem*, p. 85.

⁴¹ *Ibidem*, p. 91.

Valéry ancora una volta pensa la danza da filosofo-poeta quale egli è. Ciò significa che da un punto di vista epistemologico egli riflette sulla danza non con la fredda e distaccata luce dell'intelletto tipica del filosofo tradizionale ma con tutto il suo bagaglio artistico, carico di sensibilità e di amore verso di essa. Un'arte che, secondo Valéry, per essere pensata esige la non contrapposizione «dell'intelligenza alla sensibilità, della coscienza riflessiva ai suoi dati immediati»,⁴² bensì, al contrario, la confluenza delle due facoltà, perché si può comprendere la danza solo con l'intelligenza ed il sentimento d'amore che quest'arte sa sprigionare dal profondo di se stessa, a gradazioni diverse, sia in chi la esegue sia in chi la osserva.

Secondo Valéry, il legame che accomuna la poesia e la danza a tutte le altre arti è costituito dall'azione:

«Una poesia è azione perché una poesia non esiste se non quando viene recitata: solo allora è in atto. Questo atto, come la danza, non ha per fine che la creazione di uno stato di cose».⁴³

Stato di cose che il filosofo-poeta chiama «mondo». La danzatrice quando danza dischiude a se stessa un altro mondo che «non è più quello che si dipinge ai nostri sguardi, bensì quello che tesse con i suoi passi e costruisce con i suoi gesti».⁴⁴ Il «mondo» della danza nel quale penetra e del quale s'avvolge la danzatrice è prodotto dal suo stesso corpo che danza, capace, in forza di una disciplina e di un'esercitazione costanti, di dilatarsi e di far affiorare tutta la potenza, l'energia e l'entusiasmo (nel senso etimologico del termine *en-theos* che significa: il corpo contiene un Dio)⁴⁵ che altrimenti rimarrebbero soffocati ed inutilizzati perché eccedenti rispetto alla normale *routine* dell'essere umano.

Il mondo della danza non è il mondo dell'esteriorità. Dentro quel mondo non ci sono scopi esteriori agli atti stessi, fini da conquistare o interessi da raggiungere, perché l'azione del corpo che danza, come l'azione poetica, è un'azione senza un fine. Nell'istituire il rapporto tra poesia e danza mediato dalla riflessione filosofica, Valéry ribadisce ciò che aveva scoperto in *L'Anima e la Danza*, e cioè che esse sono affini poiché entrambe sono azioni senza uno scopo. L'inutilità dell'azione che si svapora in un nulla pregno di significato appartiene alle due arti proprio perché secondo il filosofo-poeta «l'arte è un genere d'azione inutile per il funzionamento vitale».⁴⁶

Paradossalmente, l'arte della danza non comporta un al di fuori: «la danzatrice non ha un al di fuori ... Non esiste niente al di là del sistema che va formando con i suoi atti, sistema che fa pensare proprio ad un altro

⁴² *Ibidem*, p. 93.

⁴³ *Ibidem*, p. 87.

⁴⁴ *Ibidem*, p. 82.

⁴⁵ Lo studioso G. Rouget precisa che il termine «*en-theos* non significa mai che l'anima ha abbandonato il corpo ed è 'in Dio', come qualche studioso ha pensato, ma sempre che il corpo contiene un Dio». Questa spiegazione si trova in G. ROUGET, *Musica e Trance*, trad. it., Torino 1986, p. 259.

⁴⁶ P. VALÉRY, *Filosofia della Danza*, p. 70.

sistema».⁴⁷ Un sistema che il filosofo-poeta ravvisa in un certo modo di esserci del corpo che danza, del tutto contrario all'esteriorità, e che egli chiama «modo della vita interiore». La danzatrice si muove in un mondo tappezzato dalle articolazioni della vita interiore, fatto di slanci di energia, di guizzi di sensibilità e di lampi di immaginazione che si intrecciano in uno scambio reciproco e reversibile. Un modo della vita interiore che però non ha una valenza solipsistica in quanto esso trova modo di comunicarsi e di toccare le corde vitali di chi osserva il corpo danzante risvegliando il senso del piacere, della bellezza, del mistero, del segreto che emanano dal corpo che danza.

Il filosofo-poeta scopre che poesia danza e filosofia sono affini perché tutti e tre i saperi tentano di raggiungere l'infinito con un linguaggio finito: sia il linguaggio filosofico, sia quello poetico che quello coreografico sono continuamente assediati dal senso del limite; ma è proprio «la ricerca dei limiti delle potenze istantanee dell'essere» ad illuminare la danzatrice che, sovente, Valéry paragona ad una fiamma, ad un «fenomeno sostenuto dall'intenso consumarsi di un'energia di qualità superiore».⁴⁸ Non a caso, nei suoi scritti, Valéry innalza a simbolo della danza e della danzatrice il fuoco e la fiamma. La luce della fiamma è tipica delle teofanie, delle manifestazioni del divino in forma sensibile e la danza, agli occhi del filosofo-poeta, pur essendo ancorata ai limiti del corpo, riesce in certi attimi, a trapassare i limiti, per divenire l'espressione danzante della scintilla divina presente nel fondo della danzatrice. Dunque, anche in questo scritto il filosofo-poeta conferma che la danza è l'espressione dell'assoluto, l'incarnazione del senso dell'essere.

Ci si può chiedere se sia solo frutto del caso che alle soglie della rivoluzione filosofica del Novecento ci sia la scoperta da parte del filosofo-poeta della danza come pensiero dell'essere.⁴⁹ Oppure se invece, non è forse la voce del poeta, come avvertiva Martin Heidegger, nei suoi scritti sulla poesia,⁵⁰

⁴⁷ *Ibidem*, p. 83.

⁴⁸ *Ibidem*, p. 79.

⁴⁹ La studiosa Barbara Elia nel suo saggio *Danza e Filosofia* avverte che le affermazioni di Valéry e, in generale, dei filosofi-poeti hanno una portata ontologica. Nel vedere la danza il filosofo poeta trae «la materia prima per un ripensamento radicale della definizione ontologica dell'uomo quale artefice primo e ultimo del proprio essere-nel-mondo, della propria capacità poetante e pensante, del proprio radicale desiderio di eternità. Una ricerca dunque in direzione dell'Originario, verso quella nuova identità che tutta la cultura occidentale ha percepito a partire dalla fine del secolo scorso, e che l'ha condotta a una frattura verticale con il sistema di concetti e valori precedente. Dalla sentenza nietzscheana sulla morte di dio e dalla sua radicale demolizione delle strutture umane che conferivano un senso al nostro rapporto con l'Assoluto, nasce più o meno coscientemente la ricerca di un nuovo sito per il 'divino', di un luogo dove riporre o ritrovare quel senso dell'essere tanto difficile a dimostrare quanto impossibile a confutare»; cfr. B. ELIA, *Danza e Filosofia*, in B. ELIA (ed), *Filosofia della Danza*, pp. 9-10.

⁵⁰ Negli anni Trenta Heidegger incontra Hölderlin e dedica alcuni corsi universitari a questo poeta; ma sarà con la conferenza del 1936 su *Hölderlin e l'essenza della poesia* che si rivelerà, com'è noto, la «svolta» fondamentale nell'orientamento del pensiero heideggeriano. Cfr. M. HEIDEGGER, *La poesia di Hölderlin*, trad. it., Milano 1988; si vedano anche dello stesso autore, *Perché i poeti?* in M. HEIDEGGER, *Sentieri Interrotti*, trad. it., Firenze 1990; *In cammino verso il linguaggio*, trad. it., Milano 1990.

capace di un dire originario, capace di dire in tempi di privazione, di assenza o di sottrazione del senso? Ascoltando poeti come Hölderlin, Trakl, Rilke ed altri, Heidegger s'accorge che il poeta è un vate, è colui che sa perché ha compreso più di tutti: è il sapiente. Ma il poeta è anche il profeta, non nel senso di uno che predice il futuro, ma come colui che parla perché si sente pienamente il portavoce della coscienza storica del proprio tempo, come coscienza del presente (della fine di un'epoca), come coscienza del passato che egli rievoca nella vividezza del «tempo straniero» (come memoria della storia autentica) e come coscienza del futuro che si manifesta (come altro inizio). Ciò che il 'secondo Heidegger' aveva compreso, e cioè che «il linguaggio è la casa dell'essere»⁵¹ ovvero il luogo privilegiato dello svelamento dell'essere e, che «i pensatori e i poeti sono i custodi di questa dimora»,⁵² Valéry l'ha intuito per altra via cogliendo la connessione presente nella triade danza-essere-linguaggio.

In questo modo, Valéry irrobustisce la scoperta di Heidegger estendendo il concetto di linguaggio fino a comprendere anche i cosiddetti linguaggi non verbali o i linguaggi corporei come la danza. Se l'essere si dà come linguaggio, come annuncia il 'secondo Heidegger', la danza è un linguaggio al quale Valéry attribuisce una superiorità assoluta rispetto alle altre arti. Il filosofo-poeta privilegia quest'arte perché comprende che la verità dell'essere si svela non più come presenza assoluta, immobile, rotonda, luminosa, ma nella danza incarnata dalla danzatrice che «celebra tutti i misteri dell'assenza e della presenza».⁵³ La danzatrice fa intravedere la verità dell'essere (come *aletheia*: che alla lettera significa, non-nascondimento) che si mostra nel gioco dello svelamento e del nascondimento, della luce e dell'ombra che si avverte tra le pieghe del silenzio, dell'entusiasmo, dell'ascolto e dell'abbandono. Il filosofo-poeta vede nella danza il baluginare dell'essere, insegue la danza come ultima scia dell'essere. Da questo punto di vista il filosofo-poeta, dopo lo smascheramento e la demolizione della metafisica proclamati da Friedrich Nietzsche, si sente il solo a tenere in serbo uno spazio di salvezza che si riverbera nell'arte della danza. Lo spazio del mistero, del segreto, della bellezza, della levità dell'essere non è che l'ultima traccia di ciò che è rimasto di quella sacralità dell'essere che il poeta afferra nel corpo danzante e che Valéry ha saputo descrivere poeticamente nel suo dialogo.

Ma la vera questione che domanda di essere pensata e che trapela più o meno esplicitamente in tutta la meditazione sulla danza di Valéry è data dal corpo. Nella sua indagine sull'essenza della danza traspare in filigrana che il fulcro speculativo attorno al quale si muove il filosofo-poeta è costituito dal

«mistero di un corpo che, all'improvviso, come per effetto di uno choc interno, entra in una sorta di vita allo stesso tempo stranamente instabile e stranamente regolata;

⁵¹ M. HEIDEGGER, *Lettera sull'«umanismo»* in M. HEIDEGGER, *Segnavia*, trad. it., Milano 1987, p. 267.

⁵² *Ibidem*.

⁵³ P. VALÉRY, *L'Anima e la Danza*, p. 24.

e allo stesso tempo stranamente spontanea, ma stranamente complessa e certamente elaborata».⁵⁴

Una filosofia della danza per chiamarsi tale domanda una riflessione sul tema del corpo lasciato in ombra, per secoli, dalla tradizione filosofica occidentale. La filosofia della danza presuppone una filosofia che abbia come oggetto primario la corporeità dell'essere umano. Questa strada è chiaramente tracciata da Valéry in *Filosofia della Danza* laddove il filosofo-poeta mette in stretta correlazione il corpo e la danza. Solamente partendo dalla concezione del corpo e dei suoi diversi modi di essere nel mondo è possibile stabilire una condizione primaria tale da poter conferire uno statuto filosofico ad un'estetica e ad una poetica di danza. In *L'Anima e la Danza* e in *Filosofia della Danza* Valéry sembra dare quasi per scontato il corpo, scavalcandone la tematizzazione, e pensa la danza infilando direttamente lo sguardo tra le pieghe e le fessure del corpo che danza.

Valéry ammira la danzatrice come se la donna (e non l'uomo) fosse la sola a danzare. Certamente i filosofi-poeti sono gli eredi del romanticismo, di un'epoca in cui imperava l'immagine della danzatrice che per i romantici è divenuta l'essenza stessa dell'effimero, la figura ideale dell'inattingibile. Infatti da Stéphane Mallarmé, altro filosofo-poeta e maestro di Valéry, la danzatrice viene vista come una figura disumanizzata, un'immagine puramente spiritualizzata. In *Balletti*, uno degli scritti sulla danza di Mallarmé egli afferma che «la danzatrice non è una donna che danza ... ma una metafora».⁵⁵ Il filosofo-poeta considera la danzatrice un fenomeno che dissolve il corpo, che fa dimenticare in chi la vede che ella esiste in un corpo, per apparire nell'evanescenza di un'immagine simbolica e non come una donna che danza. Anche Valéry, in certe sue espressioni sembra abbia ereditato questa concezione di Mallarmé, poiché anch'egli si rifiuta di vedere la donna nella danzatrice. Quando Valéry dice che «non vi è nulla di lei»,⁵⁶ che ella è «una cosa senza corpo»⁵⁷ e che solo quando cessa di danzare torna alla sua natura di donna, egli riprende la visione di Mallarmé. Ma fino ad un certo punto, perché in quel processo di disumanizzazione della danzatrice operato da Mallarmé, che la idealizza e la spoglia della sua fisicità e della sua sessualità, paradossalmente, ella torna ad essere agli occhi di Valéry più reale perché più eterna, più vera perché generatrice del pensiero nell'attimo originario del suo trasfondersi nell'essere; archetipo di tutte le cose. Valéry sa riconoscere nella danzatrice anche la donna e sa vedere in lei non soltanto un simbolo ma una realtà danzante.

⁵⁴ P. VALÉRY, *Filosofia della Danza*, p. 80.

⁵⁵ S. MALLARMÉ, *Balletti*, in B. ELIA (ed), *Filosofia della Danza*, p. 53.

⁵⁶ P. VALÉRY, *L'Anima e la Danza*, p. 15.

⁵⁷ *Ibidem*.

4. *Le «Réflexions simples sur le corps»*

Sette anni dopo la pubblicazione di *Filosofia della Danza* Valéry scrive un piccolo trattato dal titolo *Réflexions simples sur le corps* (1943),⁵⁸ nel quale egli si impegna a pensare il corpo offrendo così una fondazione teorica ai suoi precedenti scritti sulla danza. Il testo si compone di due parti: nella prima parte, intitolata *Il sangue e noi*, il filosofo-poeta considera il corpo come un organismo e si chiede se si può ricondurre il corpo esclusivamente alla sua funzione biologica; nella seconda parte, intitolata *Problema dei tre corpi*, egli mostra come il concetto di corpo si definisca nel rapporto che noi abbiamo con esso e che gli altri stabiliscono con l'immagine che noi diamo di noi stessi. In questo scritto Valéry nomina «quattro corpi» e traccia le coordinate essenziali per una fenomenologia del corpo che consente di dare una nuova definizione al corpo in quella complessità che si coglie nel momento in cui la danzatrice danza il senso dell'esistenza.

Ritengo che il pensiero di Valéry vada illuminato con l'introduzione di due categorie: la categoria di fisicità, che designa l'intero dominio che il filosofo-poeta assegna ai primi tre modi di essere del corpo, e la categoria di corporeità, che il pensatore chiama misteriosamente «quarto corpo». Secondo Valéry, non la fisicità ma la corporeità è la condizione di possibilità dell'arte, del pensiero e di altre manifestazioni umane, in particolar modo della danza, pensata come la forma più completa del divenire corpo del senso dell'essere. In questo breve trattato il filosofo-poeta si domanda: che cosa si intende per corpo? Per classificare i diversi modi di essere del corpo Valéry pensa

⁵⁸ *Réflexions simples sur le corps* è contenuto in P. VALÉRY, *Oeuvres*, Paris 1957, I, pp. 923-931. Voglio sottolineare che la traduzione, nell'intento di rimanere fedele al testo, è stata fatta, per quanto è possibile, in modo letterale, mantenendo per le parole che nel testo di Valéry compaiono scritte in maiuscolo e in corsivo, la stessa trascrizione grafica. Il linguaggio del filosofo-poeta presenta delle difficoltà per il suo carattere evocativo ed allusivo fino ad essere in certi passaggi persino enigmatico: in ogni modo sono preziose pagine che invitano ad una delicata operazione ermeneutica sui quattro modi di essere corpo nel mondo. Egli come Nietzsche riconduce ogni manifestazione dell'uomo al corpo poiché solamente nel corpo risiedono le origini di tutte le espressioni (da quelle fisiologiche a quelle più creative) dell'essere umano. Per entrambi la ragione, l'io e il pensiero sono manifestazioni e funzioni del corpo. Zarathustra conferma questa scoperta dicendo: «Corpo io sono in tutto e per tutto, e null'altro; e anima non è altro che una parola per indicare qualcosa del corpo»; F. NIETZSCHE, *Così parlò Zarathustra*, trad. it., Milano 1989, p. 34. Valéry formula una teorizzazione sul corpo che, per certi versi, potrebbe sembrare sistematica, ma lo è fino ad un certo punto. Egli, come Nietzsche, si esprime ricorrendo al poetico, al mistico, al simbolico, all'aforisma, all'immagine: a prevalere è il poeta che spesso si erge sulle spalle del filosofo. Ma le due vocazioni non sono separate, al contrario, le due vene sono inscindibili l'una dall'altra e si intersecano continuamente dando vita al pensiero che fiorisce sul terreno dissodato dalla poesia e penetrato dalla filosofia. Nelle *Réflexions* Valéry sviluppa un pensiero del corpo senza alcun accenno ai suoi precedenti scritti sulla danza. A miei occhi, tuttavia, i tre testi appaiono strettamente collegati perché in essi ricorrono fondamentalmente le stesse tematiche. In *L'Anima e la Danza* e in *Filosofia della Danza*, il filosofo-poeta individua l'asse portante del suo discorso che si articola nel rapporto tra corpo e danza, ed in ultima analisi, egli si convince che una riflessione sulla danza necessita di una approfondita indagine sulla corporeità. Scrivendo le *Réflexions* il filosofo poeta obbedisce a questo intento programmatico e risponde così ai numerosi quesiti che si era posto nei suoi precedenti scritti sulla danza. Qui di seguito, per la prima volta in italiano, appare una mia traduzione del trattato di P. Valéry.

una scala che corrisponde al desiderio di fissare la situazione esistenziale dell'essere umano in rapporto ai diversi modi di essere nel corpo.

Il pensatore giunge al concetto di corporeità partendo dall'analisi della fisicità dell'organismo. Già in *L'Anima e la Danza* egli rifletteva su quanto vi è di «legittimo e di oscuro in questa macchina umana» e si chiedeva:

«Non siamo noi una fantasia organizzata? E il nostro sistema vivente non è un'incoerenza che funziona e un disordine che agisce? Gli eventi, i desideri, le idee, non si mutano in noi nel modo più necessario e più incomprensibile?». ⁵⁹

Che cos'è un corpo in quanto organismo? Nelle *Réflexions* Valéry muove da questa domanda poiché si pone il problema di determinare se ciò che nasce in noi, le passioni, i sentimenti, le idee, il pensiero, si può identificare con l'organismo che noi siamo. La risposta è negativa. L'organismo è la condizione essenziale del corpo, ma non è ancora ciò che il filosofo-poeta chiama corpo, poiché non si tratta di un meccanismo. Ma già nell'organismo si insinua la vena dell'ambiguità poiché se da una parte l'organismo non è capace di un'azione al di fuori della pura utilità biologica, dall'altra, esso non costituisce semplicemente la base dei possibili modi di essere del corpo: esso è anche l'origine del limite rispetto al quale l'essere umano prova il senso della propria finitezza più radicale. Afferma Valéry:

«Tutto l'organismo è impiegato alla ricostituzione del proprio sangue ... Ma questo stesso sangue non ha altra funzione se non quella di fornire all'apparato che lo rigenera ciò che è necessario per il funzionamento dell'apparato stesso. *Il corpo fa sangue che fa corpo che fa sangue ...*». ⁶⁰

Il filosofo-poeta sottolinea il carattere ciclico dell'organismo, che sembra rivelare nel suo moto perpetuo, una sorta di eternità. Ciò sta a significare che l'essere umano a partire dal suo organismo scopre, nel contempo, il senso della finitezza ed il desiderio dell'eternità. Secondo Valéry è nello stretto rapporto con l'organismo che il corpo si costituisce nei suoi diversi modi di essere nel mondo. Questa rete di rapporti è individuata da Valéry nei tre corpi, ovvero in tre diversi modi di essere corpo nel mondo.

Il primo corpo

«è l'oggetto privilegiato che ci troviamo in ogni istante ... Ognuno chiama questo oggetto *Mio Corpo*; ma non gli conferiamo alcun nome *in noi stessi*; vale a dire *in lui*. Ne parliamo a terzi come di una cosa che ci appartiene; ma, per noi, non è per nulla una cosa; ... per ognuno è, essenzialmente, l'oggetto più importante del mondo, ... su di esso riposa il mondo, ... è solamente una specie di accadimento infinitamente trascurabile ed instabile di questo mondo. Ma né la parola 'oggetto' di cui mi sono appena servito, né la parola 'accadimento' non sono qui le parole appropriate. Non c'è un nome per designare il sentimento che abbiamo d'una sostanza della nostra presenza, delle nostre azioni e affezioni ... Questa cosa così mia, e tuttavia così misteriosamente e talvolta, ed alla fine sempre, il nostro più temibile antagonista, è la più immediata,

⁵⁹ P. VALÉRY, *L'Anima e la Danza*, p. 20.

⁶⁰ P. VALÉRY, *Réflexions simples sur le corps*, p. 924.

la più costante e la più variabile che ci sia: poiché le appartiene la costanza e la variazione». ⁶¹

Il primo corpo è il rapporto primario che abbiamo con noi stessi, è l'autocoscienza come origine fondante il nostro esserci nel mondo. Il secondo corpo

«è quello che vedono gli altri, e che ci viene più o meno offerto dallo specchio e dai ritratti. La conoscenza del nostro *Secondo Corpo* non va più in là della visione di una superficie. Si può vivere senza essersi mai visti, senza conoscere il colore della nostra pelle; il destino dei ciechi ... È da notare che l'essere vivente, pensante e che agisce, non ha nulla a che fare con la sua organizzazione interna. Non è qualificato per conoscerla». ⁶²

La nostra immagine, secondo il filosofo-poeta, non è ancora l'esistenza corporea ma è un modo del secondo corpo che avanza e si apre verso l'esterno. Valéry scrive:

«Ogni facoltà d'agire è rivolta verso il 'mondo esterno', in maniera tale che si potrebbe chiamare 'mondo esterno' quello sul quale fanno presa i nostri mezzi d'azione: per esempio, tutto ciò che *vedo* può trasformarsi con il *mio movimento*: agisco sul mio ambiente circostante, ma non so tramite quali meccanismi interiori». ⁶³

Il secondo corpo origina il mondo esterno, ed è alla base del rapporto tra corpo e azione in riferimento al quale l'esistenza della corporeità prende forma. L'azione rappresenta il centro della corporeità; l'azione è ciò che si introduce tra il corpo e il tempo e dalla quale sorge il pensiero stesso come ciò che caratterizza l'essere umano. D'altra parte, osserva il filosofo-poeta, «c'è qualcosa di assurdo in quest'organizzazione di una conservazione reciproca monotona. Ciò sorprende lo spirito, il quale ha orrore della ripetizione». ⁶⁴ Si evince che nel secondo corpo si mette già in evidenza l'opera implicita dello spirito che anela ad uscire dalla ripetizione e che vive nell'eterna tensione di qualcosa di diverso. Il secondo corpo, anche se resta nel dominio della fisicità, possiede un altro orientamento, un modo di essere nel mondo antitetico rispetto a quello dell'organismo. L'azione del secondo corpo urta contro l'organismo, anche se quest'ultimo, a modo suo, produce l'eterno come moto perpetuo, mentre il secondo corpo tende a quell'eternità infinita che cerca il superamento di tutti i limiti.

Questi tre testi di Valéry risentono chiaramente della filosofia di Friedrich Nietzsche, oggetto di una appassionata lettura da parte del filosofo-poeta, ⁶⁵ il quale, in particolar modo, condivideva la critica che Nietzsche rivolgeva

⁶¹ *Ibidem*, pp. 926-928.

⁶² *Ibidem*, p. 928.

⁶³ *Ibidem*, p. 929.

⁶⁴ *Ibidem*, p. 924.

⁶⁵ Negli scritti sulla danza di Valéry spesso riecheggiano molte affermazioni sulla danza presenti nelle opere filosofiche di Nietzsche. A titolo esemplificativo sottolineo la stretta assonanza presente in queste due frasi appartenenti rispettivamente a Valéry e a Nietzsche: «(Nella danzatrice) meravigliosa-

alla vecchia metafisica ed il suo impegno per la nascita di una filosofia che ponesse la propria attenzione sul corpo piuttosto che sull'anima e sullo spirito. Un corpo nel quale aleggia il soffio dell'eternità che trova il suo radicamento in quello che di più finito c'è nell'uomo. Anche se il movimento del secondo corpo resta conchiuso nella sfera dell'utile e della fisicità, serve da molla per far scattare l'azione degli altri corpi: così dalla finitezza dell'utilità biologica sboccia la necessità dell'inutile in quanto azione infinita che si proietta in un desiderio di eternità, diverso da quello dell'organismo. Nello statuto ontologico del secondo corpo si manifesta una differenza qualitativa che rappresenta il fondamento del passaggio dalla sfera dell'utile a quella dell'inutile.

Il «terzo corpo» è quello dei sapienti, i quali sono giunti ad una definizione di esso attraverso un processo di astrazione razionale. Per conoscere questo corpo che

«ha la sua unità solo nel nostro pensiero, in quanto lo conosciamo solo per averlo diviso in parti ... o, per averlo ridotto in quarti e brandelli ... ci si chiede come queste fibre producano forza motrice? E quale rapporto hanno questi piccoli asterischi dai sottili radicamenti con le sensazioni e con il pensiero?».⁶⁶

Giunto a questo punto della trattazione, il filosofo-poeta constata che tra questi tre corpi esistono numerose relazioni e che sarebbe molto interessante tentare di evidenziarle. Ma egli preferisce passare a qualche «fantasticheria». Scrive Valéry:

«Per ognuno di noi esiste un *Quarto Corpo*, che posso indifferentemente chiamare il *Corpo Reale* oppure il *Corpo Immaginario* ... Non è nessuno degli altri tre corpi, poiché non è il Mio-Corpo, né il Terzo, che è quello dei sapienti, poiché è fatto di ciò che essi ignorano ... Ed aggiungo che la conoscenza tramite lo spirito è una produzione di quanto questo Quarto Corpo non è. Tutto ciò che è, per noi maschera necessariamente ed irrevocabilmente *qualcos'altro* ...».⁶⁷

Il filosofo-poeta introduce una nuova determinazione del corpo. Non si tratta di una spiritualizzazione del corpo, ma di una struttura dell'essere umano in carne ed ossa. Proprio perché radicato nella struttura e nella forma dei primi tre modi di essere del corpo, questo quarto corpo è libero dagli altri nel senso che esso si appropria delle possibilità di azione che ogni persona possiede nello spazio del pensiero.

La danzatrice con la sua danza è l'essenza stessa del pensiero, libera da ogni vincolo linguistico e dialettico. Attraverso la danza il filosofo-poeta istituisce un paragone tra il filosofo tradizionale e la nuova rivelazione ontologica del pensiero incarnato dalla danzatrice. L'azione del filosofo occidentale, costretta entro le leggi del pensiero che lo imbrigliano nel gioco dialettico

mente è l'orecchio congiunto alla caviglia». «Colui che danza porta l'orecchio nelle dita dei piedi»; P. VALÉRY, *L'Anima e la Danza*, p. 11; F. NIETZSCHE, *Così parlò Zarathustra*, p. 274.

⁶⁶ P. VALÉRY, *Réflexions simples sur le corps*, p. 929.

⁶⁷ *Ibidem*, p. 930.

della domanda e della risposta, giunge ad un pensiero senza corpo. Mentre per Valéry il pensiero è l'azione stessa dell'atto pensante, per cui l'idea, ciò che pensiamo, non è altro che una danza: ovvero la forma che prende l'azione pensante per essere. In questo senso il ricorso alla dialettica socratica in *L'anima e la Danza* non è che un espediente per restituire in qualche modo al linguaggio parlato, il movimento della danza. Ma Valéry, come quasi tutti coloro che hanno pensato la danza, è consapevole di vivere la contraddizione propria di colui che parla di un'arte «benché egli non sappia danzare»⁶⁸ e di chi, per sopperire a questa deficienza e per avvicinarsi il più possibile alle logiche del mondo della danza, architetta «una danza di idee da svolgersi intorno alla danza vivente».⁶⁹

Se per Valéry la danzatrice non è nient'altro che la corporeità stessa unitamente alla sua azione pensante, ne consegue che il cuore della corporeità è dato dalla possibilità per il quarto corpo, di superare la mera fisicità e di entrare nel dominio delle azioni libere. Si tratta della dimensione della libertà (appena accennata da Valéry nelle *Réflexions*), che permette all'essere umano di aprirsi ad un mondo distinto dall'ambiente della pura fisicità e che gli permette di muoversi e di danzare divenendo egli stesso il creatore dello spazio. Non si danza nello spazio, è la danza, quando essa è veramente tale, che mette al mondo lo spazio, che lo crea e ne traccia i limiti.

Contro la tradizione metafisica che ha astratto la coscienza dal corpo, Valéry vuole mostrare con la scoperta del quarto corpo, che una coscienza senza corpo non è che una elucubrazione fantastica. Il quarto corpo è il luogo nel quale il conflitto presente in maniera latente nei primi tre corpi viene a galla. Il filosofo-poeta fa vedere che nel quarto corpo la coscienza è legata alla dimensione corporea e che questa è totalmente radicata nell'essere umano al punto che le determinazioni della vita creativa che non avessero origine nella vita corporea non potrebbero esistere.

Il concetto di corporeità formulato da Valéry nel quarto corpo potrebbe costituire l'approfondimento del concetto heideggeriano di essere-nel-mondo, in quanto il filosofo-poeta mette in evidenza aspetti che l'analitica esistenziale di Heidegger aveva trascurato e sui quali il filosofo tedesco ritornerà nei *Seminari di Zollikon*.⁷⁰ La corporeità così intesa conferisce un significato decisivo alla spazialità come trascendenza costitutiva dell'essere umano nel senso che la spazialità si identifica con la trascendenza che la caratterizza.

⁶⁸ P. VALÉRY, *Filosofia della Danza*, p. 67.

⁶⁹ *Ibidem*, p. 91.

⁷⁰ M. Heidegger tra il 1959 e il 1969 tiene davanti ad un pubblico di medici e psichiatri alcuni seminari nel corso dei quali affronta il tema della corporeità. Nei *Seminari di Zollikon* il filosofo afferma che l'esserci in quanto essere-nel-mondo è «in sé spaziale nel senso del concedere-spazio allo spazio e della spazializzazione dell'esserci nella sua corporeità. L'esserci non è spaziale in quanto è corporeo, bensì la corporeità è possibile solo in quanto l'esserci è spaziale nel senso di concedente-spazio». Secondo Heidegger, il corpo è fondamentalmente l'originario com-portamento estatico dell'esser-ci come essere-nel-mondo; esso non è il sostrato condizionante o l'espressione di qualcosa di più profondo, di 'interiore', ma il darsi-a-vedere, il fenomeno, dell'esser-rapportato dell'esserci agli 'altri' e alle 'cose' come con-esserci con loro nel mondo; M. HEIDEGGER, *Seminari di Zollikon*, trad. it., Napoli 1991, pp. 146 e 158.

La trascendenza riceve un significato non più lineare, verticale o orizzontale, ma multidimensionale perché è orientata verso lo spazio infinito. Da questo punto di vista il concetto di trascendenza spaziale rappresenta il fondamento decisivo per una filosofia della corporeità. Nell'ottica della corporeità l'esserci non è, come afferma Heidegger in *Essere e Tempo*, originariamente tempo, e solo in un secondo momento, spazio. Valéry annuncia che l'esserci è co-originariamente spazio e tempo, dove la spazialità apre l'orizzonte umano in direzione dell'infinitezza vissuta nella corporeità, mentre la temporalità lo richiude nella finitezza della sua stessa fisicità. Giunti a questo punto possiamo guadagnare questi due concetti: la corporeità è il senso dell'infinitezza che si dà in un'azione inutile, mentre la fisicità è il senso della finitudine che si realizza in un agire utilitaristico e finalizzato ad un preciso scopo.

L'idea di infinito non nasce dall'esperienza che l'esserci fa della temporalità finita. È a partire soprattutto dalla propria costituzione corporea che l'esserci apre a se stesso un varco nel quale fa esperienza di una trascendenza spaziale propria dell'esserci, in particolare dell'essere che danza, il quale danzando fa movimenti inutili che dischiudono l'eterno. Il significato filosofico del quarto corpo è colto pienamente da Valéry quando lo definisce come un «insondabile oggetto la cui conoscenza risolverebbe d'un sol colpo tutti questi problemi, poiché li comprende».⁷¹

Ma, in fondo, che cos'è il quarto corpo? Esso appartiene a quelle sfere di realtà che non si possono conoscere e per le quali non ci sono parole che possano dare una benché minima definizione a ciò che è in questione. Ma il filosofo-poeta si sente investito dal compito di annunciare la sua profezia. Il poeta, respirando tra le radure della storia, si sente il custode della verità, di una verità suscitata dalla ricchezza e dal mistero dell'arte, di una verità senza nome ma che «punge lo spirito come un qualche pungiglione».⁷² Una verità che il filosofo-poeta comunica ricorrendo al linguaggio simbolico con il quale cerca di far intravedere il senso di ciò che gli sta più a cuore. Ed è con la bellissima immagine del mulinello d'acqua che il poeta ha la meglio sul filosofo e riesce a dire «come meglio crede dell'inconcepibile: il mio *Quarto Corpo* non si distingue da quest'ambiente inconcepibile né più né meno di quanto non si distingua un mulinello dal liquido nel quale si forma».⁷³ Vale a dire che, per Valéry, parlare del quarto corpo non significa altro che ammettere che si tratta di «una qualche Inesistenza, di cui il Quarto Corpo è una specie di incarnazione».⁷⁴

Quando il filosofo-poeta parla del quarto corpo decisamente allude a quel corpo che affiora nella pratica di danza, attraverso la quale l'artista giunge, in certi attimi, ad incarnare il senso dell'essere. L'unica forma d'arte che permette all'essere umano di oltrepassare i limiti della finitezza è la

⁷¹ P. VALÉRY, *Réflexions simples sur le corps*, p. 931.

⁷² *Ibidem*, p. 930.

⁷³ *Ibidem*.

⁷⁴ *Ibidem*, p. 931

danza poiché quest'arte permette all'artista di incorporare completamente il pensiero nella danza fino a slanciarsi nello spazio-tempo infinito. La danza, nella riflessione filosofica di Valéry, è un'azione umana che manifesta una trama di rapporti tra i quattro diversi modi di essere del corpo. Si tratta di comprendere come il filosofo-poeta intenda questi rapporti. A mio parere, Valéry concepisce la danza come un'arte che si origina da un livello dell'esperienza che viene prima, è al di qua, della divisione soggetto-oggetto, che viene da un sentire che apre ad un'eccedenza, ad un'ulteriorità, ad un 'di più' di essere, ad un senso che, se anche non è fattuale, tangibile, tuttavia insiste e sussiste nel reale. In questo senso la danza rappresenta l'incompiuta coincidenza di fisicità e corporeità o, in termini più tradizionali, di soggetto e oggetto, di materia e forma. La corporeità di colui o di colei che danza non si distende pacificamente su una liscia superficie omogenea nella quale trovano sistemazione tutti gli elementi costitutivi dell'esserci; al contrario, in essa scoppia la profonda ambiguità, l'oscura inconoscibilità, la misteriosa incatturabilità, quell'inesistenza senza nome di cui parla Valéry, che è propria e costitutiva della verità della corporeità dell'essere umano.

Il corpo dell'essere che danza è una superficie di senso dove senso e corpo si coimplicano reciprocamente. Questa reciprocità è tenuta insieme da una 'plica', una piega, un intreccio, un piegarsi e dispiegarsi del senso inscindibile dal corpo stesso. Da questo punto di vista, possiamo dire che la danza è il corpo del senso. Ovvero che il senso del 'senso' è il corpo che danza. Senso che non è affatto l'incarnazione dell'idealità del senso, quanto piuttosto l'esposizione di una sospensione, di un arresto che è costitutivo del senso stesso. Senso che si continua e si lascia essere nel corpo e che si manifesta sia a chi lo guarda sia a chi lo vive nella forma dell'ineffabile, dell'indicibile, dell'invisibile che si dà nella visibilità di un corpo che danza. Tutta la trattazione di Valéry è volta a sostenere che la danza è il corpo del senso e che ciò comporta l'addentrarsi in un terreno inesplorato ed oscuro alla stessa filosofia che, per altro, avverte l'esigenza di una ontologia del corpo. «Il corpo ontologico» – afferma Jean-Luc Nancy – «non è stato ancora pensato. L'ontologia non è stata ancora pensata; essa è fondamentalmente ontologia del corpo = del luogo dell'esistenza o dell'esistenza locale».⁷⁵

⁷⁵ J-L. NANCY, *Corpus*, trad. it., Napoli 1995, p. 16.

«Semplici riflessioni sul corpo»

Il sangue e noi

1° Come sopprimiamo l'essere vivente spogliandolo *per niente*, e nella sua migliore qualità ciò che il suo organismo e i suoi stati gli forniscono nel suo ambiente.

2° Io considero il vivente: ciò che io vedo e che colpisce il mio sguardo è questa massa d'un sol pezzo che si muove, si piega, corre, scatta, vola o nuota; che urla, parla, canta, e che moltiplica i suoi atti e le sue apparizioni, le sue rovine, le sue opere e se stesso in un ambiente che lo accoglie e dal quale non lo si può astrarre.

Queste cose, la sua attività discontinua, la sua spontaneità nata bruscamente da uno stato immobile e che vi ritorna sempre, sono curiosamente combinate: notiamo che gli apparati propulsivi visibili, gambe, zampe, ali, formano una parte piuttosto considerevole della massa totale dell'essere, e in seguito scopriamo che il resto del suo volume è occupato da organi del cui lavoro nascosto percepiamo solo gli effetti esteriori. Sappiamo che tutta la durata di questo essere è l'effetto di questo lavoro, e che tutta la sua produzione, visibile o no, serve ad alimentare questo insaziabile consumatore di materia che è questo stesso essere.

3° Ma so anche che ciò che viene in questo modo continuamente cercato o elaborato dal sistema che costituisce quasi tutto l'animale, potrebbe essere fornito da altri mezzi che non i suoi stessi. Se il suo sangue ricevesse già pronte le sostanze la cui elaborazione richiede tante attività coordinate e un tale apparato coordinatore, se ne deduce che reso inutile questo materiale ed il suo funzionamento, la vita stessa verrebbe mantenuta ed anche più esattamente e con maggior sicurezza di quanto non avvenga tramite i meccanismi naturali. Questo modo di conservazione artificiale risparmierebbe per primi gli organi connettivi: i sensi, gli organi motori, gli istinti, la «psyche», ed in seguito tutto ciò che esige frantumatori, manipolatori, trasportatori, filtri, tubi, fornaci e radiatori, il lavoro a catena che s'innescia nel momento in cui i sensi hanno ordinato la sua messa in moto.

4° Tutto l'organismo è impiegato alla ricostituzione del proprio sangue, – tutto, salvo, forse, il mantenimento ed il servizio del materiale per la riproduzione, funzione del tutto particolare, e in quanto laterale, spesso abolita senza danni vitali.

Si pubblica qui, nella versione italiana curata da Clara Sinibaldi, il breve trattato di P. VALÉRY, *Réflexions simples sur le corps* (1943), contenuto in P. VALÉRY, *Oeuvres*, Paris 1957, I, pp. 923-931.

Ma questo stesso sangue non ha altra funzione se non quella di fornire all'apparato che lo rigenera ciò che è necessario per il funzionamento dell'apparato stesso. *Il corpo fa sangue che fa corpo che fa sangue ...* D'altronde tutti gli atti del corpo sono ciclici in rapporto a se stesso, poiché essi si scompongono tutti in andate e ritorni, contrazioni e rilassamenti, mentre il sangue stesso compie i suoi percorsi ciclici e fa continuamente il giro del suo mondo di carne; in ciò consiste la vita.

5° C'è qualcosa d'assurdo in questa organizzazione di una conservazione reciproca monotona. Ciò sorprende lo spirito, il quale ha orrore della ripetizione, e cessa persino di comprendere e di prestare attenzione nel momento in cui afferra quel che chiama 'legge'; una *legge* è per lui l'annientamento degli 'eterni ritorni' ...

6° Si osservano tuttavia due modalità di fuga dal ciclo d'esistenza del corpo: da una parte, per quanto si faccia, *il corpo si usura*; d'altra parte, *il corpo si riproduce*.

7° Vorrei tornare su di un punto. Supposto dunque che il sangue si rigeneri direttamente, e che l'essere si conservi come si fa oggi con dei frammenti di tessuto, in un liquido e ad una temperatura appropriati, l'animale si ridurrebbe a nulla, o forse ad una 'cellula' unica, dotata di non so quale vita elementare. Necessariamente abolito ciò che noi chiamiamo sensibilità ed azione, lo spirito deve scomparire con ciò che gli fornisce l'occasione e l'obbligo di apparire, poiché il suo unico scopo indispensabile alla vita è di affrontare la varietà, l'incertezza e l'imprevisto delle circostanze. Egli pone in essere delle azioni che rispondono all'informe ed al multiforme. Ma in tutti quei casi in cui sono sufficienti delle operazioni incoscienti o delle risposte di riflesso (vale a dire uniformi), lo spirito non ha nulla da fare. Può tutt'al più disturbare o compromettere il corretto funzionamento dell'organismo. Non se ne vergogna, e ne ricava dei famosi oggetti di vanto.

8° Così, tutti i prodigiosi valori che attribuiamo a questi prodotti della vita che sono la memoria, il pensiero, il sentimento, l'invenzione, ecc., devono, per il ragionamento che ho appena spiegato, essere rapportati al rango di accessori di questa vita. Tutte le nostre passioni dello spirito, tutte le nostre azioni superiori, la nostra volontà di conoscere o di creare, ci offrono tuttavia degli sviluppi *incalcolabili a priori* di un funzionamento che tendeva solamente a compensare l'insufficienza o l'ambiguità delle percezioni immediate e ad eliminare l'indeterminazione che ne risulta.

La gran varietà di specie, la stupefacente diversità delle figure e dei mezzi in cui si manifestano, le risorse di ognuna, la quantità delle soluzioni del problema di vivere, fanno pensare che la sensibilità e la coscienza pensante possano essere sostituite da proprietà completamente diverse che offrissero gli stessi servizi.

Ciò che una specie ottiene per tentativi successivi e quasi per via statistica, un'altra l'ottiene per l'intervento di un *sensò* che la precedente non

possiede, oppure ... con una qualche elaborazione interiore del tipo 'ragionamento'.

9° Osservo che i nostri sensi ci procurano solamente un minimo d'indicazioni che traspongono per la nostra sensibilità una parte infinitamente piccola della varietà e delle variazioni probabili di un 'mondo' che per noi non è né concepibile né immaginabile.

10° Ciò che ho detto sopra si riassume in questo: se spogliamo ciò che chiamiamo la *nostra vita* di tutto quanto abbiamo considerato poter essere sostituibile, – organi, forme, funzioni rimpiazzate artificialmente e relegate in tal modo al rango d'accessori resi inutili (il che ci fa pensare a quelle atrofie che si sono prodotte nel corso dell'evoluzione) – questa vita si riduce a nulla o quasi nulla; e come conseguenza, sensazioni, sentimenti, pensiero, non le sono essenziali. Sono solo ... *per accidens*.

Ora, tutto ciò non è privo di esempi: questa vita ridotta alla vita è quella dell'embrione, così poca cosa all'inizio della sua carriera, e così povera cosa sorta da quasi niente: un germe.

11° Infine, un'ultima riflessione, che si presenta come problema: in cosa l'attività dello spirito si rivela assolutamente indispensabile alla conservazione della vita, nelle circostanze che lasciano all'essere la possibilità di agire? Credo che sarà interessante precisare questo punto. Saremmo portati, senza dubbio, a definire lo spirito come un 'potere di trasformazione' delle sue rappresentazioni, che, applicato ad una situazione non risolvibile tramite automatismi o semplici riflessi, e che stimola l'esercizio di questo potere, si sforza di fargli corrispondere l'idea e gli impulsi all'azione per mezzo della quale il sistema vivente sarà finalmente posto in uno stato di disponibilità delle proprie risorse, – stato che potremmo chiamare 'libertà'. Quali che siano le combinazioni, le creazioni, le modificazioni interiori intervenute, – tutto questo processo arriverà sempre a restituire al sistema uno stato d'uguale possibilità.

Problema dei tre corpi

Il nome Corpo risponde nell'uso a molteplici bisogni d'espressione molto diversi. Possiamo affermare che per ognuno di noi nel proprio pensiero esistono *Tre Corpi*, – *almeno*.

Ora lo spiego.

Il primo è l'oggetto privilegiato che ci troviamo in ogni istante, per quanto la conoscenza che ne abbiamo possa essere molto variabile e soggetta ad illusioni, – come tutto quanto è inseparabile dall'istante. Ognuno chiama questo oggetto *Mio-Corpo*; ma non gli conferiamo alcun nome *in noi stessi*; vale a dire *in lui*. Ne parliamo a terzi come di una cosa che ci appartiene; ma, per noi, non è per nulla una cosa; e ci appartiene un po' meno di quanto noi gli apparteniamo ...

Per ognuno è, essenzialmente, l'oggetto più importante del mondo, che si oppone a questo, dal quale sa che dipende strettamente. Possiamo dire, con pari evidenza, ma semplicemente cambiando la *regolazione* della nostra visione intellettuale, che su di esso riposa il mondo, che questo mondo fa riferimento a lui; oppure che è solamente una specie di accadimento infinitamente trascurabile ed instabile di questo mondo.

Ma né la parola 'oggetto' di cui mi sono appena servito, né la parola 'accadimento' non sono qui le parole appropriate. Non c'è un nome per designare il sentimento che abbiamo d'una sostanza della nostra presenza, delle nostre azioni ed affezioni, non solo attuali, ma allo stato imminente, o differito, o puramente possibile, – qualcosa di più staccato, e quindi meno intimo delle nostre intenzioni occulte: noi siamo dotati della capacità di produrre modificazioni quasi tanto varie quanto le circostanze in cui siamo immersi. Ciò obbedisce o disobbedisce, porta a termine od ostacola i nostri disegni. Ne derivano delle forze e delle debolezze sorprendenti associate a questa massa più o meno sensibile, nell'insieme o nel particolare, che ben presto lo fanno agire in virtù di non si sa quale mistero interiore; oppure sembra divenire il peso più soffocante ed immutabile ...

Questa stessa cosa è informe: a vista ne conosciamo solo qualche parte mobile che si sposta nella regione visibile dello spazio di questo *Mio-Corpo*, spazio strano, asimmetrico, e nel quale le distanze sono delle relazioni eccezionali. Non ho alcuna idea delle relazioni spaziali tra la 'Mia Fronte' e il 'Mio Piede', tra il 'Mio Ginocchio' e la 'Mia Schiena' ...

Ne derivano delle scoperte singolari. La mia mano destra ignora generalmente la mia mano sinistra: prendere l'una nell'altra significa prendere un oggetto *non mio*. Queste estraneità devono avere un ruolo nel sonno e, *se esiste il sogno*, ordinarli ed offrirgli delle combinazioni infinite.

Questa cosa così mia, e tuttavia così misteriosamente e talvolta, ed alla fine sempre, il nostro più temibile antagonista, è la più immediata, la più costante e la più variabile che ci sia: poiché le appartiene la costanza e la variazione. Nulla si muove davanti a noi se non attraverso una specie di corrispondente modificazione che traccia e che segue o imita questo movimento percepito; e nulla si immobilizza che non venga fissato in qualche parte.

Non ha passato. Questa parola non ha senso per essa che è il presente stesso, ogni accadimento e presenza. Alle volte certe sue parti o regioni si manifestano, si illuminano, assumono un'importanza davanti alla quale tutto si riduce a nulla e che si impongono all'istante la loro dolcezza o il loro rigore incomparabile.

Il nostro *Secondo Corpo* è quello che vedono gli altri, e che ci viene più o meno offerto dallo specchio e dai ritratti. È quello che ha una forma e che viene offerto dalle forme d'arte; quello sul quale le stoffe, le acconciature, le armature si adeguano. È quello che vede l'Amore o che vuol vedere, ansioso di toccarlo. Ignora il dolore al quale non offre che una smorfia.

È questo stesso corpo che fu così caro a Narciso, ma che fa disperare molta gente, e che ci rattrista ed incupisce quasi tutti, a suo tempo, quando dobbiamo ammettere che quel vecchio essere nello specchio ha dei rapporti terribilmente stretti, per quanto incomprensibili, con colui che lo guarda e che non lo accetta. Non vogliamo ammettere di essere quella rovina ...

Ma la conoscenza del nostro *Secondo Corpo* non va più in là della visione di una qualche superficie. Si può vivere senza essersi mai visti, senza conoscere il colore della nostra pelle; il destino dei ciechi. Ma ogni persona vive senza che la vita le imponga la necessità di sapere ciò che riveste questa pelle piuttosto unita del nostro *Secondo Corpo*. È da notare che l'essere vivente, pensante e che agisce, non ha nulla a che fare con la sua organizzazione interna. Non è qualificato per conoscerla. Nulla gli fa sorgere il sospetto di avere un fegato, un cervello, dei reni, ed il resto: d'altronde queste informazioni gli sarebbero totalmente inutili in quanto, allo stato naturale delle cose egli non ha modo di agire su questi organi. Ogni facoltà di agire è rivolta verso il 'mondo esterno', in maniera tale che si potrebbe chiamare 'mondo esterno' quello sul quale fanno presa i nostri mezzi di azione: per esempio, tutto ciò che *vedo* può trasformarsi con il *mio movimento*: agisco sul mio ambiente circostante, ma non so tramite quali meccanismi interiori.

Vi è dunque un Terzo Corpo. Ma questo ha la sua unità solo nel nostro pensiero, in quanto lo conosciamo solo per averlo diviso in parti. Conoscerlo significa averlo ridotto in quarti e brandelli. Ne fuoriescono dei liquidi scarlatti o pallidi, o ialini, talvolta molto vischiosi. Se ne estraggono delle masse di diversa grandezza, conformate per essere incastrate in maniera piuttosto esatta: sono delle spugne, dei vasi, dei tubi, delle barre articolate ... Tutto ciò ridotto in pezzi molto piccoli o in stille, mostra, al microscopio, delle figure di corpuscoli che non assomigliano a niente. Si cerca di decifrare questi criptogrammi istologici. Ci si chiede come queste fibre producano forza motrice? E quale rapporto hanno questi piccoli asterischi dai sottili radicamenti con le sensazioni e con il pensiero? Ma cosa farebbero un Cartesio o un Newton, ignoranti come sarebbero del nostro elettromagnetismo, dell'induzione e di tutto quanto fu scoperto dopo di essi, se sottoponessimo al loro esame, senza spiegazione, una dinamo, dicendogli solo i suoi effetti? Farebbero quello che noi facciamo con un cervello: smonterebbero l'apparecchio, srotolerebbero le bobine, noterebbero che trovano qui del rame, là dei carboni, là dell'acciaio, ed alla fine si darebbero per vinti, incapaci di indovinare il funzionamento di questa macchina, di cui si è loro reso noto che essa produce le trasformazioni che noi sappiamo.

Tra questi *Tre Corpi*, di cui ho appena parlato, esistono necessariamente numerose relazioni, che sarebbe molto interessante, per quanto laborioso, tentare di mettere in luce. Preferisco al momento passare a qualche fantasticheria.

Dico che per ognuno di noi esiste un *Quarto Corpo*, che posso indifferentemente chiamare il *Corpo Reale* oppure il *Corpo Immaginario*.

Questo viene considerato indivisibile dal mezzo sconosciuto ed incomprendibile che ci fanno sospettare i fisici quando tormentano il mondo sensibile, e tramite il passaggio *da cambiamento a cambiamento*, fanno apparire dei fenomeni di cui pongono l'origine ben al di là o al di qua dei nostri sensi, della nostra immaginazione, e persino della nostra stessa inteliezione.

Il mio *Quarto Corpo* non si distingue da quest'ambiente inconcepibile né più né meno di quanto non si distingua un mulinello dal liquido nel quale si forma. (Ho ben il diritto di disporre come meglio credo dell'inconcepibile.)

Non è nessuno degli altri Tre Corpi, poiché non è il Mio-Corpo, né il Terzo, che è quello dei sapienti, poiché è fatto di ciò che essi ignorano ... Ed aggiungo che la conoscenza tramite lo spirito è una produzione di quanto questo Quarto Corpo *non è*. *Tutto ciò che è*, per noi, maschera necessariamente ed irrevocabilmente *qualcos'altro* ...

Ma perché introdurre qui questa nozione così perfettamente vana? È che un'idea, anche se totalmente assurda, non è mai priva di valore; e che un'espressione, un segno vuoto, non esiste mai senza pungere lo spirito con un qualche pungiglione. Da dove mi arriva questa parola *Quarto Corpo*?

Mentre pensavo alla nozione di Corpo in generale, ed ai miei *Tre Corpi* di cui ho appena trattato, gli illustri problemi che questi temi hanno sollevato si sono vagamente pronunciati nella penombra del mio pensiero. Ammetto che ho l'abitudine di allontanarli dal punto più sensibile e più immediato della mia attenzione. Non mi chiedo quale sia l'origine della vita e quella della specie; se la morte sia un semplice cambiamento di clima, d'abito e d'abitudini, se lo spirito sia o non sia un sottoprodotto dell'organismo; se le nostre azioni possano talvolta essere ciò che definiamo *libere* (senza che nessuno abbia mai potuto dire quel che si intende propriamente con questo); ecc.

È sullo sfondo di grandi difficoltà che si delineò la mia assurda e luminosa idea: «Definisco *Quarto Corpo*, mi dico, l'insondabile oggetto *la cui conoscenza risolverebbe d'un sol colpo tutti questi problemi, poiché esso li comprende*».

E mentre in me si levava una protesta, la Voce dell'Assurdo aggiunse: «Pensaci bene: da dove pensi di derivare una qualche risposta a queste riflessioni filosofiche? Le tue immagini, le tue astrazioni derivano solamente dalle proprietà e dalle esperienze dei *Tre Corpi*. Ma il primo offre solo degli istanti; il secondo, qualche visione; ed il terzo, al prezzo d'atti spaventosi e complicate preparazioni, una quantità di figure più indecifrabili dei testi etruschi. Il tuo spirito, con il suo linguaggio, tritura, compone, dispone tutto ciò; ammetto che esso ne derivi, tramite l'abuso del suo questionario familiare, questi famosi problemi; ma può dare loro un'ombra di senso solo supponendo, senza ammetterlo, una qualche Inesistenza, di cui il Quarto Corpo è una specie di incarnazione».