

**Declinations of Taste in Pina Bausch's Theatre-Dance: the Melancholy of the
Fleeting**

Gaia Clotilde Chernetich

gaiaclotilde@gmail.com

In this essay, I try a first attempt at matching the reflection upon dance and aesthetics. For this purpose, I will draw some examples from the repertory of the Tanztheater Wuppertal Pina Bausch. In my contribution, I consider the possibility to recognise an analogy between dance and theatre from an epistemological perspective.

Articolazioni del gusto nel teatro-danza di Pina Bausch: la melanconia dell'effimero

di Gaia Clotilde Chernetich
gaiaclotilde.chernetich@gmail.com

In this essay, I try a first attempt to match the reflection upon “dance” and “taste”. For this purpose, I take some examples from the repertory of the Tanztheater Wuppertal Pina Bausch. In my text, I consider the possibility to recognize an analogy between “dance” and “taste” from an epistemological perspective.

Nell’Universo vi sono forse un milione di cose che, per essere conosciute, richiederebbero in voi un milione di organi diversi tra loro...

Se io volessi spiegarvi ciò che percepisco con i sensi che vi mancano, voi ve lo rappresentereste come qualcosa che può essere udito, visto, toccato, odorato o assaporato, e tuttavia esso non è nulla di tutto ciò.

Histoire comique des Etats et Empires de la Lune, Cyrano de Bergerac

Introduzione

Nel 2007, gli studiosi di danza Sally Banes e André Lepecki hanno curato un saggio in cui l’universo delle arti performative viene messo in relazione con quello dei sensi.

Un legame molto profondo sembra legare questi due ambiti; in particolare, secondo gli autori è proprio nelle pratiche sceniche che il corpo e la storia culturale si incontrano mettendo in evidenza modalità alternative di comportamento.

To carry out the task of analyzing “the senses in performance” is also to carry out bio-political investigations of the many critical thresholds where the

corporeal meets the social, the somatic meets the historical, the cultural meets the biological, and imagination meets the flesh.¹

Tanto nel campo della filosofia dell'arte quanto nell'ambito degli studi sulla percezione, la storia del gusto esplora e cerca di spiegare la costruzione e la decostruzione dell'interesse che gli individui presentano nei confronti di un determinato oggetto nel corso del tempo. Tuttavia, è molto difficile individuare quale sia, esattamente, la forma destinataria di questa particolare forma di attenzione, le sue mutazioni e le modalità attraverso cui si esprime. Questa stessa complessità appartiene anche alla danza e alla sua storia, storia di una disciplina artistica che non è riducibile alla mera possibilità di tenere traccia delle evoluzioni e delle estetiche dei corpi in movimento, ma che è anche storia della sua ricezione e dei mutamenti motori e percettivi che interessano l'ambito dell'espressione corporea in campo sociale e artistico.

Danza e gusto sembrano dunque condividere, in prima istanza, la necessità di essere descritti come entità complesse e “multiple”, caratterizzate da un primo grado di ambiguità che è quello che le situa allo stesso tempo nell'ambito delle nozioni concrete e nell'ambito di quelle astratte. La mera accezione filosofica, infatti, non è affatto sufficiente per definire la nozione di “gusto” che, naturalmente, rimanda anche al gusto come senso percettivo proprio del corpo umano. Nel vocabolario, le rispettive voci - “danza”² e “gusto”³ - possiedono almeno un significato concreto, legato alle capacità sensori-motorie e cognitivo-percettive del corpo, e uno figurato, di natura astratta.

Per quanto riguarda il gusto, come ricorda Maddalena Mazzocut-Mis nell'introduzione del volume da lei curato *Dal gusto al disgusto: l'estetica del*

¹ Sally Banes, André Lepecki (ed. by), *The senses in performance*, Worlds of performance, Routledge, New York 2007, p. 1: «Portare avanti il compito di analizzare “i sensi della performance” significa anche portare avanti indagini su molte soglie critiche dove il corporeo incontra il sociale, il somatico incontra lo storico, il culturale incontra il biologico e l'immaginazione incontra la carne». Tutte le traduzioni dall'Inglese e dal Francese sono a cura dell'autrice del presente saggio.

² Cfr. “Danza” in Vocabolario - Treccani, s.d., <http://www.treccani.it/vocabolario/danza> (pagina consultata in data 20 Agosto 2016)

³ Cfr. “Gusto” in Vocabolario - Treccani, s.d., <http://www.treccani.it/vocabolario/gusto> (pagina consultata in data 20 Agosto 2016)

*pasto*⁴, la polisemanticità di questo termine viene affrontata già da David Hume che per primo ne mise in luce la capacità di situarsi contemporaneamente nella dimensione corporea, filosofica e conoscitiva. L'intento e allo stesso tempo la sfida di questo saggio, che è da considerarsi come un primo studio sull'argomento, non è quello di indagare in generale il rapporto - già approfonditamente studiato da altri studiosi - tra arte e cibo⁵ e neppure quello di approfondire i temi della cosiddetta *Eat Art* fondata dall'ex danzatore del teatro di Berna Daniel Spoerri⁶ i cui richiami potrebbero essere rintracciabili all'interno della storia della danza e in particolare nel teatro-danza tedesco.

Il mio proposito è quello di rilevare se e in quali modi queste nozioni interagiscano e si articolino tra loro e, di conseguenza, quali prospettive questo accostamento sia in grado di aprire in particolar modo rispetto agli studi sulla danza.

Per animare questo tentativo di composizione di un excursus epistemologico, ho selezionato alcuni esempi tratti dal repertorio coreografico del Tanztheater Wuppertal Pina Bausch, compagnia nata a Wuppertal nel 1973 sotto la guida della coreografa tedesca Pina Bausch⁷.

⁴ M. Mazzocut-Mis (a cura di), *Dal gusto al disgusto: l'estetica del pasto*, Raffaello Cortina, Milano 2015, p. 11.

⁵ Una buona bibliografia sul tema "arte e cibo" è reperibile in calce al libro di S. Malaguzzi, *Arte e cibo*, Giunti, Firenze 2013.

⁶ Daniel Spoerri (1930) inizia a realizzare negli anni Sessanta i suoi "tableaux-pièges" ("quadri-trappola"), composizioni di oggetti, resti di pasti o accumuli di materiali che vengono fissati sul loro supporto d'origine che da orizzontale (piano d'appoggio) diventa verticale (quadro). All'inizio della sua carriera, Spoerri ha studiato danza e teatro per poi lavorare, negli anni Cinquanta, come danzatore e coreografo al Teatro di Berna. Allontanatosi dalla danza, negli anni Settanta fonda a Düsseldorf la Eat Art Gallery. Una ricca bibliografia sull'artista è disponibile nel sito Internet di Daniel Spoerri alla pagina http://www.danielspoerri.org/web_daniel/italienisch_ds/literatur.htm (consultata in data 20 Agosto 2016).

⁷ Pina Bausch (1940-2009) è stata dal 1973 al 2009 la direttrice del Tanztheater Wuppertal, successivamente nominato "Tanztheater Wuppertal Pina Bausch". Allieva di Kurt Jooss, Bausch si è formata alla Volkwang Hochschule di Essen e a New York, dove ha trascorso un periodo di un anno e mezzo grazie a una borsa di studio e dove è potuta entrare in contatto con i maggiori esponenti della danza americana degli anni Cinquanta e Sessanta (Antony Tudor, José Limón, Alfredo Corvino, Margret Craske, ecc.). Al rientro in Europa, la danzatrice ha ricominciato a lavorare con la compagnia di Kurt Jooss dal quale era stata richiamata. Nel 1973 le è stata affidata la direzione del corpo di ballo del Teatro dell'Opera di Wuppertal, la compagnia divenuta poi "Tanztheater Wuppertal Pina Bausch" e da lei diretta fino al 2009, anno della sua morte. Una biografia completa di Pina Bausch è disponibile nel sito internet della compagnia alla pagina http://www.pina-bausch.de/en/pina_bausch/index.php?text=lang (consultata in data 29 Agosto 2016).

1. Epistemologia di una cattiva reputazione

Se da un lato è vero che la danza non corrisponde all'idea del solo corpo in movimento, né alle composizioni fatte dei singoli movimenti del corpo danzante – posture, posizioni e passi – e che possono essere isolati e identificati singolarmente, dall'altro è vero anche che il gusto non corrisponde semplicemente al cibo che il nostro corpo può ingerire, né all'arte della sua preparazione, né alla storia dei suoi utilizzi in campi diversi da quello della nutrizione. Innanzitutto il cibo è, in questo senso, l'elemento materiale e organico che attiva la dimensione sensoriale del gusto⁸ dalla quale derivano, successivamente, tutte le sue connotazioni filosofiche.

Il movimento corporeo e gli alimenti sono dunque da considerare come le materie prime di due sistemi complessi che si dispiegano a partire da questi due elementi di base. A fronte del delinarsi di questo potenziale spazio di ragionamento e di studio, la prima evidenza che sembra emergere dal campo di ricerca che ho appena delineato è che la danza e il gusto condividano innanzitutto un problema di natura epistemologica che si basa sull'assenza, per entrambi, di un vero e proprio, unico e identificabile oggetto concreto di conoscenza.

Questa assenza, che agisce come una fessura che resta sempre aperta, permette a queste due nozioni di assumere connotazioni mutevoli e di accogliere un numero sempre maggiore di oggetti, o di escluderli, a seconda dei contesti di riferimento.

Sembrerebbe dunque possibile, secondo questa prospettiva, stabilire un'analogia tra la danza e il gusto anche a partire da quella che per molto tempo è stata una reputazione negativa e che potrebbe derivare - se non del tutto, almeno in parte - dalla loro instabile connotazione semantica.

È noto come entrambe le nozioni subiscano un "complesso di inferiorità" all'interno dei propri sistemi di riferimento, quello delle arti e quello dei sensi e questa condizione sembra essere una possibile diretta conseguenza del modo in cui si delineano rispetto ai loro rispettivi "colleghi" – le altre arti, gli altri sensi – e del loro *modus operandi* nella creazione di forme e di significati.

⁸ Cfr. *ibidem*.

Si può forse ipotizzare una corrispondenza tra l'inferiorità attribuita al senso del gusto, come illustra il filosofo Giorgio Agamben proprio nell'apertura del suo saggio⁹, e l'inferiorità storicamente attribuita alla danza rispetto alle altre arti. Effettivamente, mancando di un oggetto cui fare riferimento e veicolando quindi una componente di incertezza che è tale in ragione del loro conclamato legame con la dimensione corporea, una dimensione culturalmente connotata come opposta e talvolta addirittura nemica della nobile superiorità del razziocinio e dei sensi cosiddetti "superiori": vista e udito. Allo stesso modo, la danza si relaziona con le arti visive e la musica, di cui è in qualche modo la "sorella minore".

Tuttavia, se per il gusto l'articolazione tra dimensione materiale e filosofica è andata via via definendosi attraverso connotazioni diversificate e chiare, e la demarcazione di ambiti di riferimento definiti, per la danza il peso dell'assenza di un vero e proprio oggetto si esprime in una sorta di melanconia cronica che riguarda la sua apparente impossibilità di arrendersi completamente agli strumenti canonici dell'indagine scientifica e di essere completamente compresa, di conseguenza, dalla scienza, dalla pura sensazione o dalla pura esperienza.

Nonostante negli ultimi decenni diversi studiosi si siano espressi in modo da illustrarne la complessità della natura e quindi cercando di contrastare la connotazione negativa assegnata alla danza a causa della sua componente effimera, ancora non si è completamente ridefinita né la percezione e il funzionamento esatto della danza in ambito storiografico¹⁰ né il modo in cui le altre discipline dialoghino con un'arte che, grazie al suo ruolo fondamentale

⁹ Cfr. G. Agamben, *Gusto* (1979), Nottetempo, Roma 2015, p. 9.

¹⁰ Nell'Ottobre 2003, l'UNESCO ha approvato la Convenzione per la salvaguardia del patrimonio culturale immateriale (il testo completo della Convenzione è disponibile al seguente indirizzo: <http://www.unesco.it/files/PATRIMONIOimmateriale/convenzionePatrImm.pdf> - pagina consultata in data 20 Agosto 2016). Come si può leggere all'articolo 2.2b, le arti dello spettacolo sono considerate un esempio di patrimonio immateriale. Importante è notare come nella definizione di "patrimonio immateriale" inserita al punto 2.1 della stessa Convenzione, l'UNESCO tenga conto non solo delle pratiche, delle espressioni e delle conoscenze incorporate, ma anche degli oggetti e degli strumenti che vi sono associati. Questa contestuale presa in carico di "pratiche immateriali" e oggetti è utile al fine della salvaguardia degli stessi, ma tende a mettere in ombra – già a livello istituzionale - la componente "concreta" e materiale della danza e delle sue tracce che sono parimenti necessarie e funzionali alla sua trasmissione.

per lo sviluppo di tutte le altre discipline e pratiche artistiche, ma non solo per questo, continua ad essere considerata “a statuto speciale”¹¹.

2. Danza in tutti i sensi

Dalla preziosa ricognizione storico-filosofica realizzata da Agamben nel suo saggio, risulta come i sensi dell'olfatto, del tatto e del gusto, tutti necessari nell'esperienza della percezione del sapore di un alimento, siano considerati inferiori in virtù del fatto che si tratta di capacità sensoriali possedute sia dall'uomo che dagli animali. Scrive Agamben nel suo incipit:

In opposizione allo statuto privilegiato assegnato alla vista e all'udito, nella tradizione della cultura occidentale il gusto è classificato come il senso più basso, i cui piaceri l'uomo condivide con gli altri animali [...] e alle cui impressioni non si mescola «nulla di morale».¹²

Di conseguenza, quindi, verrebbe la cattiva reputazione del “gusto” come di qualcosa capace di mettere in discussione e di intaccare la percezione della superiorità umana.

Per quanto riguarda la danza, invece, risulta più difficile stabilire quale sia, se ve n'è una, la sua capacità sensoriale umana di riferimento. In particolare, per il fatto che in qualsiasi modo la si pensi essa non potrà mai fare a meno del corpo, la danza si offre come osservatorio privilegiato di quel “posizionamento eccentrico” tra mente e corpo proprio della natura umana che è stato teorizzato da Helmuth Plessner al quale Gallese fa riferimento nel suo articolo sul rapporto tra simulazione incarnata e teatro¹³.

Inoltre, a differenza di quanto accade per il gusto, nel caso della danza la difficoltà di individuare il processo percettivo in atto durante uno spettacolo si sdoppia: vi è la percezione del danzatore di sé stesso e quella dello spettatore che vi assiste.

¹¹ Si vedano a questo proposito: S. Franco, M. Nordera (a cura di), *Ricordanze: memoria in movimento e coreografie della storia*, UTET, Torino 2010; S. Franco, M. Nordera (a cura di), *I discorsi della danza: Parole chiave per una metodologia*, UTET, Torino 2007.

¹² G. Agamben, *Gusto*, cit., p. 9.

¹³ Cfr. V. Gallese, “Il corpo teatrale: mimetismo, neuroni specchio, simulazione incarnata”, *Culture Teatrali*, 2008, pp. 13-38. Disponibile all'indirizzo: http://old.unipr.it/arpa/mirror/pubs/pdf/cultureteatrali_2008.pdf, consultato in data 20 Agosto 2016.

Scendendo nel dettaglio dei singoli sensi, senza dubbio la vista è necessaria a entrambi gli agenti: al danzatore, per regolare la propria posizione nello spazio scenico, per innescare o evitare di proposito un contatto con il pubblico, ma anche come “strumento espressivo-mimetico” che partecipa all’espressività del corpo dell’artista laddove, normalmente, vi è la maggiore concentrazione di segni espressivo-emotivi ovvero nel volto¹⁴. Al pubblico, invece, il senso della vista serve sia per osservare la scena e il corpo del danzatore in azione sia per percepire – di rimando – la presenza e la condotta degli altri spettatori. Per quanto riguarda l’udito, esso è necessario a spettatore e danzatore per poter ascoltare la musica che accompagna la danza o, eventualmente, il silenzio e il rumore dei passi. Vi è poi naturalmente il tatto, che è attivo nel danzatore nei confronti del proprio corpo e eventualmente per percepire l’altro, come accade per esempio nel modello coreografico del “passo a due” che implica un contatto tra i due danzatori¹⁵.

Vi è una dimensione sensoriale ulteriore, inoltre, che ingloba nell’esperienza della spettatorialità e in quella dell’artista anche la possibilità di percepire degli odori in scena, determinati per esempio dall’uso nello spazio scenico di oggetti o sostanze capaci di emanare una traccia olfattiva. Alla stregua di molte installazioni e opere di arte visiva della contemporaneità, in cui la componente sensoriale gioca un ruolo predominante nell’esperienza di fruizione dell’opera d’arte stessa, anche la danza – e in particolar modo la danza contemporanea - si avvale di questa possibilità.

Se potesse intervenire oggi, probabilmente Voltaire dovrebbe estendere a più voci quello che nell’*Encyclopédie* scrisse alla voce “gusto”: «al gusto non basta vedere, conoscere la bellezza di un’opera; ha bisogno di sentirla, di esserne colpito»¹⁶. Anche nella danza entra in gioco, di fatto, una dimensione

¹⁴ Su questo argomento, si rimanda al contributo di A. Richardson, “Facial Expression Theory from Romanticism to the Present” in Lisa Zunshine (ed. by), *Introduction to cognitive cultural studies*, Johns Hopkins University Press, Baltimore 2010.

¹⁵ Questa riflessione tiene conto di individui normodotati. È necessario però ricordare che nella danza contemporanea non è infrequente la partecipazione di soggetti non normodotati in particolari progetti di ricerca coreografica come quelli condotti da Jérôme Bel, Alessandro Sciarroni, i DV8 e molti altri.

¹⁶ M. Mazzocut-Mis (a cura di), *Dal gusto al disgusto: l’estetica del pasto*, cit., p. 64.

più complessa del sentire, immateriale e allo stesso tempo profondamente carnale/incarnata, che caratterizza l'esperienza del danzatore e dello spettatore in maniera globale¹⁷. Questa visione trova ampie conferme nei numerosi studi neuro-scientifici sulla percezione del movimento da parte degli spettatori e in quelli condotti sui danzatori in movimento¹⁸. Come scrive Vittorio Gallese: «l'oggetto artistico – che non è mai oggetto in se stesso, ma polo di una relazione intersoggettiva, quindi sociale – e-moziona in quanto evoca risonanze di natura sensori-motoria e affettiva in colui che si mette in relazione»¹⁹. Queste parole ci mostrano, infine, come le arti della scena richiedano e stimolino necessariamente un approccio integrato dei sensi e della sfera emotivo-affettiva determinato proprio dalla natura relazionale delle proprie estetiche.

La versione di Pina Bausch de *La sagra della Primavera* (titolo originale: *Das Frühlingsopfer*) del 1975²⁰, rappresenta un ottimo esempio di come la danza rappresenti una pratica che non solo mette in atto, ma anche richiede – ai fini della sua fruizione – un approccio dove i sensi umani agiscono organicamente insieme alle capacità empatiche degli spettatori.

Nella sua versione della Sagra, Bausch fa ricoprire il palcoscenico di uno spesso strato di terra: si tratta di una terra umida, fresca, morbida e friabile che quando viene schiacciata, sollevata e mossa dal movimento dei danzatori a piedi nudi, sprigiona nell'aria del teatro un odore organico e vegetale. In questo spettacolo, come anche in molti altri del suo repertorio, lo spettatore è

¹⁷ Di proposito, in questo saggio non sono prese in considerazione, ma solo citate qui per conoscenza, le teorie relative all'empatia e alla possibilità che nel cervello umano si attivino delle reazioni-specchio "pre-intenzionali" determinate dagli stimoli che il cervello stesso riceve attraverso la percezione del mondo esterno. Esiste ormai una vasta letteratura sul funzionamento dell'empatia a partire dalla fenomenologia e dalle ricerche condotte sui neuroni specchio negli anni Novanta e negli anni successivi presso l'Università degli Studi di Parma. Nel corso di questi ultimi anni, in particolare il neuroscienziato e neurofisiologo Vittorio Gallese, membro del gruppo di ricercatori cui si deve questa importante scoperta, si è occupato anche di teatro in diversi momenti, si veda per esempio l'articolo appena citato.

¹⁸ Si veda per esempio il testo di B. Bläsing, M. Puttke-Voss, T. Schack (ed. by), *The neurocognition of dance: mind, movement and motor skills*, Psychology Press, Hove-New York 2010.

¹⁹ V. Gallese, "Il corpo teatrale: mimetismo, neuroni specchio, simulazione incarnata", cit., p. 13.

²⁰ Un accurato modello di analisi de *La sagra della Primavera* nella versione del Tanztheater Wuppertal Pina Bausch è reperibile in G. Brandstetter, G. Klein (ed. by), *Methoden der Tanzwissenschaft: Modellanalysen zu Pina Bauschs "Le Sacre du Printemps/Das Frühlingsopfer"*, Transcript, Bielefeld 2015.

raggiunto da un insieme di stimoli che passano attraverso lo sguardo, ma anche attraverso gli altri sensi: attivando una più globale dimensione del sentire.

La presenza della terra sul palcoscenico conferisce ai corpi dei danzatori un'andatura particolare – sottraendo loro quella “leggerezza” di movimento che spesso contraddistingue i ballerini – e li “contamina” nel vero senso della parola, macchiando i loro costumi e sporcando loro la pelle: erodendo cioè dall'interno della scena stessa l'idea nietzschiana che il corpo del danzatore sia un corpo che appartiene al cielo, più che alla terra, e che la sua maestria sia – attraverso la danza intesa come pratica di elevazione – quella di smarcarsi dalla propria natura terrena, animale e mortale²¹.

La Sagra della Primavera di Pina Bausch, con l'insieme delle sollecitazioni sensoriali, visive e olfattive, genera tanto nel pubblico di oggi tanto in quello “originario” degli anni Settanta una diversa qualità dell'osservazione che è sostenuta, dal punto di vista neuro-cognitivo, da una forma di empatia più globale derivante, probabilmente, dal maggior numero di sensi coinvolti cui naturalmente corrisponde – a monte - un maggior numero di stimoli. In questo modo, tanto il corpo del danzatore sulla scena quanto quello dello spettatore è coinvolto in un'esperienza di relazione a tutto tondo dove il ruolo solitamente primario della visione è messo in discussione e posto sullo stesso livello delle altre capacità sensoriali. Prendendo nuovamente in prestito le parole di Gallese: «nella danza lo scopo dell'azione è l'azione, un'azione che già al puro livello motorio di descrizione è però carica di significati per chi la esegue e chi la osserva. Nella danza si aggiunge la dimensione sociale, che consiste nella programmatica interscambiabilità□ fra attore e fruitore, tra “artista” e pubblico»²².

Anche rispetto al senso del tatto, inoltre, si rileva un'affinità tra la danza e le altre pratiche dell'arte contemporanea. Rispetto al repertorio del Tanztheater Wuppertal Pina Bausch si può fare riferimento a spettacoli come

²¹ Questo tipo di effetto è ancor più visibile nel balletto classico, a partire dall'Ottocento, e in particolare nella tecnica della danza classica femminile dove, con l'utilizzo delle scarpette da punta, la figura della danzatrice pare letteralmente sollevarsi dal suolo vincendo la gravità.

²² V. Gallese, “Il corpo teatrale: mimetismo, neuroni specchio, simulazione incarnata”, cit., p. 13.

1980 – *Ein Stück von Pina Bausch* (1980), *Nelken* (1982) oppure *Der Fensterputzer* (1997) e molti altri dove i danzatori, in alcune scene, scendono in platea entrando in contatto diretto col pubblico, trapassando cioè la soglia non solo fisica – la classica “quarta parete” – ma anche emotiva del teatro facendolo emergere come pratica partecipativa²³ e modello di estetica relazionale.

Anche affrontati dal punto di vista fenomenologico dell’esperienza, dunque, danza e gusto sembrano condividere un aspetto del funzionamento della loro “fruizione” legata proprio alla necessità di “sentire” come azione composita e complessa – partecipata, emotiva ed empatica - non riducibile a un’unica azione percettiva. Nell’introduzione al suo testo sulla filosofia della percezione²⁴, Clotilde Calabi introduce quello che sarà il tema del prossimo paragrafo di questo articolo spiegando molto chiaramente il rapporto tra esperienza percettiva e credenza.

Il verbo “vedere”, come il verbo “sentire” (col naso, le orecchie, le mani), è un verbo di percezione. I verbi di percezione sono generalmente considerati dai filosofi del linguaggio verbi implicativi o con significato implicativo (a volte li si chiama “verbi fattivi”). Questi verbi impongono delle condizioni agli enunciati in cui occorrono. Più precisamente quando li usiamo, la verità dell’enunciato in cui occorrono implica la verità di un certo altro enunciato.²⁵

3. Danza e gusto, un caso di parità epistemica?

A conclusione della prima parte di questo articolo e a partire dalle considerazioni esposte precedentemente, è possibile avanzare l’ipotesi che danza e gusto funzionino dal punto di vista epistemologico come due esempi in cui le capacità sensoriali del corpo agiscono in congiunzione con le capacità razionali-enunciative e grazie alla combinazione delle loro diverse inferenze possano continuamente arricchirsi e evolversi attraverso meccanismi di tipo confermativo e generativo²⁶.

²³ Sulle pratiche partecipative del teatro contemporaneo, si veda C. Bishop, *Inferni artificiali. La politica della spettatorialità nell’arte partecipativa* (2006), tr. it. di M. Ulbar, Luca Sossella Editore, Bologna 2015.

²⁴ Cfr. C. Calabi, *Filosofia della percezione*, Laterza, Bari 2009 (edizione Kindle).

²⁵ Ivi, posizione 81 (edizione Kindle)

²⁶ Cfr. R. Audi, *Epistemologia: un’introduzione alla teoria della conoscenza*, tr. it. di P. Monti, Quodlibet, Macerata 2016, p. 241.

Ogni enunciato contenente un verbo fattivo – come sono quelli legati alle capacità sensoriali – chiede implicitamente a chi lo riceve di essere considerato veridico.

Questa prospettiva linguistica che si rileva nell'avvicinare le nozioni di “danza” e “gusto” proviene dal fatto che entrambe richiedano l'uso di verbi fattivi. Tra i due termini in esame emerge allora la possibilità di trovarsi in un caso di parità epistemica²⁷, una condizione che chiede di considerare tanto l'esperienza percettiva dell'agente/fruitori quanto la sua posizione intellettuale complessiva. In questo senso, il sentire e l'esperire della danza e del gusto si propongono entrambi per essere considerati “veri”, facendo appello agli stessi strumenti.

Questa ipotesi di parità epistemica tra danza e gusto concede alla danza di agire come elemento che attiva la riflessione sulla dimensione del gusto in questo scritto.

In maniera più approfondita, prenderò in considerazione un estratto da uno spettacolo del Tanztheater Wuppertal Pina Bausch che mi consente di avviare il ragionamento sul rapporto tra danza e gusto a partire dalle fonti. La traccia video e i testi autobiografici su cui si appoggia questa riflessione sono forme mnestiche capaci di preservare dall'oblio l'esperienza cui si riferiscono. Essi sono anche in grado di produrre una memoria ulteriore che è quella cui abbiamo accesso oggi e che, mediata dall'esperienza che continuamente si rinnova (ogni volta che facciamo partire la traccia video o rileggiamo i testi), ci permette di superare il limite che avrebbe questa riflessione se fosse unicamente riconducibile a due tipologie di fonti “organiche”, la percezione e la memoria dell'evento nel solo momento del suo accadimento.

Ho definito, prima, le arti sceniche come esempio emblematico di “arte del sentire”, arte partecipativa e relazionale. In particolare, nel suo saggio sull'estetica relazionale²⁸, estetica propria della modernità, Nicolas Bourriaud mette in luce come il presente dell'arte si iscriva in un'ottica

²⁷ Ivi, p. 472.

²⁸ Cfr. N. Bourriaud, *Estetica relazionale* (1998), tr. it. di M.E. Giacomelli, Postmedia, Milano 2010

materialista per cui «quando un artista ci mostra qualcosa, dispiega un'etica transitiva che posiziona la sua opera fra il “guarda-mi” e il “guarda-lo” generando non una serie di immagini, ma una sequenza visiva, di «informazione in loop»²⁹.

Secondo questa prospettiva, il rapporto che si genera tra l'artista e la sua opera è dunque innanzitutto un lavoro di relazione che si esprime nel rapporto col pubblico e che, nel caso che stiamo per analizzare, passa attraverso la condivisione di un concetto che rientra nell'ambito di questa riflessione sul “gusto” in quanto sua antitesi: il disgusto.

4. Il disgusto della danza per il gusto

Dopo questo primo livello di analisi con cui si è puntato a far emergere le potenzialità dell'accostamento tra danza e gusto, proverò quindi ora ad avvicinarmi alla nozione di disgusto agganciando il ragionamento su di esso a quello sulla presenza del cibo nel mondo della danza teatrale di Pina Bausch.

Da una prima analisi potrebbe sembrare che tanto nella danza quanto nell'alimentazione, il gusto e il disgusto si giochi sul piano della naturalezza e dell'innaturalezza. Per un corpo, che è determinato culturalmente, socialmente e statisticamente dal suo contesto, diviene “naturale” compiere o non compiere certi movimenti oppure alimentarsi con determinati cibi invece che con altri. Al contrario, risulterà innaturale qualcosa che, in sintesi, presenterà uno o più caratteri di devianza rispetto a un determinato modello di comportamento.

Come sostiene Martha Nussbaum³⁰, c'è una relazione diretta tra animalità/mortalità e disgusto. Tutto quello che, attraverso il suo agire, si discosta da queste due dimensioni – in maniera fattiva o simbolica – diviene innaturale. Si conferma, dunque, la prospettiva ben delineata da Agamben per cui il gusto sarebbe annoverato tra i sensi inferiori per la sua prossimità con le capacità sensoriali “tipiche” del mondo animale.

²⁹ Ivi, p. 23.

³⁰ Cfr. M.C., Nussbaum, *Disgusto e umanità. L'orientamento sessuale di fronte alla legge* (2010), tr. it. di S. de Petris, Il Saggiatore, Milano 2011, p. 32.

Inizia a farsi strada in questo ragionamento una possibilità: cioè che nel danzatore coesistano, probabilmente ai loro massimi livelli, tanto una tensione verso l'elevazione - che si esprime attraverso la raffinatezza atletica e l'accuratezza dello studio, quasi religioso, di una specifica pratica corporea - quanto una tensione verso la componente più animale del corpo, poiché l'artista tersicoreo deve essere capace di accedere alla propria istintività, alla propria natura al netto delle convenzioni sociali che regolano la vita fuori dal teatro e dalla sala prove. In sintesi, il danzatore deve essere in grado di abitare tutti i possibili livelli di elevazione umana e spirituale, tramite il proprio corpo e la propria emotività.

In una scena dello spettacolo *Walzer*³¹, Jo Ann Endicott³² - membro della compagnia di Wuppertal sin dagli esordi dell'era Bausch – fa il suo ingresso sul palco trasportando un grande tavolo di legno. Con le forme del corpo sottolineate da un costume da bagno blu, la danzatrice entra in scena indossando un paio di scarpe col tacco alto. La sua apparizione è il preludio a un intervento dai toni caustici dove sono presi in esame l'apparenza del corpo femminile, il trattamento, “la vita” e il destino del corpo del danzatore, delle sue forme e delle sue posture, nella vita quotidiana e all'interno dei criteri della danza classica.

È attraverso il materiale autobiografico che l'artista porta in scena viene introdotto il tema della presenza del cibo negli spettacoli del Tanztheater Wuppertal Pina Bausch e quello, più generale, del rapporto dei danzatori con la loro alimentazione.

Una mela verde è, insieme alla danzatrice australiana, protagonista sul palcoscenico, il frutto è il capro espiatorio di una rabbia percepibile sin dall'inizio e pronta a esplodere: il frutto diviene così emblema del sacrificio che quotidianamente si compie sul corpo e nel corpo dell'artista. La mela è qui

³¹ Lo spettacolo *Walzer*, coproduzione tra il Tanztheater Wuppertal Pina Bausch e l'Holland Festival, ha debuttato al Theater Carré di Amsterdam il 17 Luglio 1982. La scena cui faccio riferimento nel testo è parzialmente visibile in questo estratto video: Tanztheater Wuppertal Pina Bausch, “Walzer”, 1982. Consultato in data 29 Agosto 2016, disponibile all'indirizzo: <https://youtube/QRdwjIgakN0>.

³² La danzatrice Josephine Ann Endicott (detta Jo) è autrice di due libri autobiografici sulla sua vita e sulla sua esperienza artistica ultradecennale con la coreografa Pina Bausch. Entrambi i testi sono presenti nella bibliografia nella loro versione francese.

simbolo non di divina tentazione, ma di nutrimento e di repulsione, di desiderio e di rifiuto, ma è anche l'oggetto-bersaglio che accompagna un flusso di coscienza che non solo nella forma, ma anche nel contenuto è un vero e proprio testo drammaturgico-narrativo in perfetto stile Bausch, enunciato con una punteggiatura vocale precisa e strutturata. Il ritmo è punteggiato di pause che si situano in mezzo ai continui rimandi tra vita reale e vita di scena, tra il reale e la sua rappresentazione, tra l'artista stessa e il pubblico che siede di fronte a lei.

In entrambi i suoi testi autobiografici, è la danzatrice stessa a raccontare "dall'interno" e a distanza di trentaquattro anni l'esperienza estrema della realizzazione di questo momento dello spettacolo *Walzer*. Nel secondo volume, l'autrice dedica un lungo paragrafo a questo particolare episodio mettendone in luce la difficoltà e la potenza, capace tanto di toccare il pubblico, quanto i suoi colleghi e, in primis, sé stessa.

«Walzer» faisait partie des pièces dont les phases de gestation n'étaient pas simples. Naissance : difficile.

«Walzer». 1981. Ma grande entrée en scène en maillot de bain bleu roi, un solo d'être et de sentir.³³

Il primo segno distintivo della scena, il costume da bagno intero di colore blu reale, è l'elemento che metaforicamente spoglia la danzatrice delle sue difese, accentuando la percezione di intimità e la completa visibilità della sua figura corporea. In risposta e in contrapposizione a questa condizione di grande vulnerabilità, Pina Bausch sceglie di far presentare alla Endicott – che non recita una parte, ma attinge a grandi mani dal suo portato autobiografico³⁴ - il suo lato più sarcastico unito alla componente ferina del suo carattere. Come

³³ J.A. Endicott, *Chez.pina.bausch.de*, tr. fr. par Mathilde Sobottke, L'Arche, Paris 2015, p. 76: «"Walzer" faceva parte degli spettacoli le cui fasi di gestazione non erano state semplici. Nascita: difficile. / "Walzer". 1981. La mia grande entrata in scena in costume da bagno blu reale, un assolo sull'essere e sul sentire».

³⁴ Come lei stessa dichiara: «A l'époque de "Walzer", je n'étais pas particulièrement aimable. Atmosphère de séparation à la maison». Trad.: «All'epoca di "Walzer", non ero particolarmente amabile. Atmosfera di separazione a casa», J.A. Endicott, *Je suis une femme respectable*, tr. fr. par J. Etoré, B. Lortholary, L'Arche, Paris 1999, p. 20.

scrive la danzatrice, riportando probabilmente un commento ricevuto dai suoi colleghi dietro le quinte: «You can turn into a monster»³⁵. E ancora:

Plein de rage, je jetais des morceaux de pommes à moitié mangés dans le public. Je faisais des cochonneries avec mon chewing-gum Hubba-Bubba rose. J'étais sur le plateau comme sous le choc, prisonnière dans ma propre peau. Je tirais sur scène une grande et lourde table. Je m'arrêtais brièvement pour gueuler sur quelques collègues, qui avaient alors l'idée de m'aider. «Merci – trop tard ».³⁶

Con queste parole, la danzatrice esprime tutto la potenza emotiva del suo assolo. Il trattamento dissacrante che l'elemento organico (la mela) subisce è una chiave di accesso a un ulteriore livello della sua interiorità, che è quella di una donna che non può e non sa più distinguere se stessa dalla sua identità professionale. L'identità artistica di Jo Ann Endicott, indissociabile dal suo essere donna, è luogo di un continuo tormento che intercetta costantemente un unico bersaglio, un unico potenziale nemico: il proprio corpo.

La danzatrice descrive “disgustose”³⁷ le sue cosce quando da seduta non tiene le ginocchia chiuse, e osserva come i seni semplicemente “pendano” quando non sono sostenuti dal reggiseno. A seguire, la spietata osservazione della danzatrice su se stessa continua e sfocia in un'analisi rabbiosa del suo corpo alle prese con alcune posizioni di danza classica. L'ira si alterna al mantra «I don't need your help, or anybody's help», quasi a segnalare una conclamata condizione di isolamento fisico oltre che emotivo nella quale passare da vittima a carnefice, di se stessa naturalmente.

Per ogni danzatore, il corpo non è solo l'insieme di ossa, organi e muscoli funzionale alla vita, ma è strumento di lavoro e di conoscenza. Nel periodo della sua formazione e anche dopo, nella carriera professionale, il danzatore apprende a interagire col proprio corpo per forgiarlo in base alle esigenze

³⁵ J.A. Endicott, *Chez.pina.bausch.de*, cit., p. 77: «Puoi trasformarti in un mostro».

³⁶ *Ibidem*: «Piena di rabbia, gettavo al pubblico dei pezzi di mela mangiati a metà. Facevo delle porcherie con il mio chewing-gum Hubba-Bubba rosa. Erravo sul palcoscenico come sotto choc, prigioniera della mia stessa pelle. Tiravo sulla scena un tavolo grande e pesante. Mi fermavo brevemente per sbraitare a qualche collega che aveva allora l'idea di aiutarmi. “Grazie – troppo tardi”».

³⁷ Di seguito, il testo pronunciato dalla danzatrice nella parte iniziale della scena (in inglese in tutte le versioni internazionali dello spettacolo): «*When you sit like this, do your legs look really fat, ugly, and revolting? And if you wear a bra, the boobs are nice and high, and if you don't, they hang, they sag*» / «Quando ti siedi in questo modo, le tue gambe sembrano veramente grasse, brutte e disgustose? E se indossi un reggiseno, i seni sono alti e belli, ma se non lo indossi, sono appesi, cedono».

dell'arte. Così, non solo l'allenamento muscolare e tecnico diventano fondamentali, ma anche la forma fisica che da un lato deve essere sempre duttile – per potersi adattare a tutte le circostanze di lavoro – e dall'altro deve essere ferrea, severa, assolutamente intransigente.

In particolare, sappiamo dalla sua prima autobiografia³⁸ che Endicott ha iniziato a formarsi come ballerina classica - a partire dai sette anni d'età - presso la Royal Academy of Dancing. Qui, l'autrice ci parla del suo rapporto difficile con l'alimentazione, di cui troviamo probabilmente un'eco nella scena tratta da *Walzer* cui facciamo riferimento:

C'est terrible d'être au régime. Quand je faisais de la danse classique, moi aussi, j'étais toujours au régime. Toutes les semaines un nouveau. Une semaine c'était: petit déjeuner : un œuf et un verre de xérès
déjeuner: un steak et un verre de xérès
dîner: un œuf et un verre de xérès
Ça fait mince, hein, rien que d'entendre ça? Autre régime: des fraises avec autant de crème que tu veux, mais rien d'autre. (Je suis restée assez longtemps à ce régime; j'aimais bien ça, mais je ne maigrissais pas le moins du monde.)
Evidemment:
Régime au jus de pamplemousse, bien sûr, tout le monde connaît. Et mille autres...³⁹

L'assolo della danzatrice continua, fino alla fine, attraverso una disperata esplorazione/ricerca di sé, della propria immagine, del proprio ideale. Jo Ann Endicott si muove sul palcoscenico come un vulcano dal quale fuoriesce una rabbia esplosiva, le sue emozioni sono quasi un desiderio di rivalsa che trova nella mela un punto di incontro disponibile a esprimere, da un lato, la sua frustrazione e, dall'altro, la sua emotività debordante. Il bolo della mela masticata a metà e poi sputata. O ancora: masticata e poi maliziosamente “posata” direttamente dalla bocca sull'interno del ginocchio, per un attimo, prima di essere infilzata col tacco della scarpa e ingoiata.

³⁸ J.A. Endicott, *Je suis une femme respectable*, cit., p. 16.

³⁹ Ivi, p. 25: «È terribile essere a dieta. Quando facevo danza classica, anch'io, ero sempre a dieta. Tutte le settimane una nuova. Una settimana era: / colazione: un uovo e un bicchiere di sherry / pranzo: una bistecca e un bicchiere di sherry / cena: un uovo e un bicchiere di sherry / Fa dimagrire solo a sentirlo, vero? Altra dieta: tante fragole con la panna quante ne vuoi, ma nient'altro. (Ho seguito questa dieta abbastanza a lungo; mi piaceva, ma ovviamente non dimagrivo per niente al mondo.) Certamente: / Dieta a base di pompelmo, certo, tutti la conoscono. E mille altre...».

Tout à coup, mon énorme déception, mes émotions blessées explosaient; [...] Puis je courais vers ma table, m'asseyais et me fourrais une pomme vert flashy dans la bouche. Les morceaux de pommes et mes sentiments m'étouffaient presque. Fini.⁴⁰

La scena trasmette forza, ma rende evidente la difficoltà di quello che se non lo possiamo di certo diagnosticare come un disturbo alimentare, lo possiamo comunque catalogare quantomeno come un “rapporto difficile” con il cibo. Niente di nuovo, purtroppo. In parte, la grande attenzione da parte del danzatore verso la propria alimentazione fa per così dire parte del gioco, ma rischia di diventare ossessione, tormento. Sin dagli anni dell'adolescenza, se non è adeguatamente seguito da uno specialista, il danzatore – che deve essere in grado di offrire prestazioni fisico-atletiche di alto livello rientrando in un modello corporeo predeterminato - è indotto a regolare da sé il rapporto col cibo. Il rischio è che il danzatore tenda ad associare una sensazione di disgusto al cibo in quanto colpevole di causare un'immagine disgustosa del proprio corpo riflesso nello specchio della sala prove. A volte, può capitare che gli stessi maestri di danza, quando non sono adeguatamente preparati, siano complici di cattive abitudini nutrizionali attraverso l'elargizione di consigli nutrizionali non informati o vecchi “trucchi del mestiere” come quelli che Endicott racconta nel suo libro.

Mon prochain métier, si je devais en avoir un, ce serait de faire la tournée des écoles de danse, pour voir ce qu'on fait avec les enfants. Ça peut vraiment être mortellement dangereux. [...] ça me donne des frissons dans le dos quand je pense à ce qu'on enflige à des enfants dans certaines écoles de danse. Je contrôlerais aussi les régimes.⁴¹

Il gusto e il disgusto, di origine corporea, hanno anche un'origine cognitiva, come hanno dimostrato gli studi di Paul Rozin e come segnala Nussbaum. Il cibo provocherebbe allora nel danzatore un disgusto di tipo proiettivo⁴² ovvero

⁴⁰ J.A. Endicott, *Chez.pina.bausch.de*, cit., p. 77: «D'un tratto, la mia enorme delusione, le mie emozioni ferite esplosevano; [...] Poi correvo verso il mio tavolo, mi sedevo e cacciavo in bocca alla velocità della luce una mela verde. I pezzi di mela e i miei sentimenti quasi mi soffocavano. Finito».

⁴¹ *Ibidem*: «Il mio prossimo mestiere, se mai dovessi averne uno, sarebbe quello di fare il giro delle scuole di danza per vedere cosa si fa con i bambini. Può essere veramente un pericolo mortale. [...] mi corrono i brividi lungo la schiena quando penso a ciò che viene inflitto ai bambini in certe scuole di danza. Controllerei anche le diete».

⁴² Cfr. M.C. Nussbaum, *Disgusto e umanità*, cit., p. 134.

una forma di disgusto immaginaria, derivata dall'irrazionalità e – bisogna aggiungere – da una cattiva educazione alimentare. Il cibo sarebbe qualcosa che fa uscire il danzatore dal dominio del controllo di sé, intaccando la propria traiettoria di elevazione quasi superumana.

5. Una prima conclusione: la melanconia dell'effimero

Negli spettacoli del Tanztheater Wuppertal Pina Bausch realizzati dal 1973 ad oggi, il cibo è quasi sempre presente: bevande, dolci, frutta, verdura, pasta, pane, zuppa, ... il menu, in un certo senso, è davvero completo.

Non sempre il cibo viene realmente consumato dai danzatori, anche se questo accade spesso; a volte ne viene fatto un uso simbolico, altre volte invece viene usato alla stregua di un qualsiasi altro oggetto di scena, altre volte viene solo immaginato, o evocato. In generale, il cibo è funzionale alla drammaturgia: quasi mai le regie coreografiche di Pina Bausch hanno assegnato agli alimenti un ruolo decorativo, privo di un uso realistico o semplicemente fine a se stesso. Spesso, essi sono il tramite del contatto tra artisti e pubblico, specialmente quando i danzatori scendono in platea – come in *1980* o in *Nelken* – per offrire qualcosa da mangiare o da bere direttamente agli spettatori.

Il critico Norbert Servos, ha definito il lavoro di Pina Bausch come una «archeologia del quotidiano»⁴³, cioè come un lavoro che, scavando nel vissuto degli artisti, è in grado di restituire una dimensione universale delle esperienze umane, nella quale anche il pubblico meno avvezzo al linguaggio della danza può entrare e riconoscersi.

Dal secondo dopo guerra in poi, e ancora fino agli anni Settanta - anni in cui il lavoro di Pina Bausch iniziava a essere conosciuto - l'estetica dominante della danza in Europa era quella del balletto che, attraverso il suo formalismo, regalava allo spettatore un momento di “svago” innocuo, esteticamente appagante ma incapace di aprire a riflessioni su argomenti personali come l'amore, la morte, le relazioni o sulle ferite emotive ancora aperte dopo l'esperienza della guerra. Uno dei più grandi lasciti di Pina Bausch, in questo

⁴³ N. Servos, *Pina Bausch, ou, L'Art de dresser un poisson rouge*, L'Arche, Paris 2001.

senso, è stato quello di restituire al pubblico la possibilità di guardare dentro se stesso attraverso il lavoro dei danzatori che, non apparendo più come eteree creature ottocentesche, ma come persone comuni in cui ognuno può riconoscersi, hanno stimolato una ricezione particolarmente empatica del lavoro della Bausch. La sua danza, allora, si propone come stimolo intellettuale, oltre che fisico, che riguarda tutti e cinque i sensi e chiede di essere, innanzitutto, “sentito”.

Nel saggio ho cercato di tracciare un percorso che a partire dall’osservazione delle accezioni correnti dei termini “danza” e “gusto” arriva a individuare quale rapporto si instauri tra questi due elementi e in particolare nel teatro-danza di Pina Bausch.

Dopo l’introduzione, nel primo paragrafo, dedicato all’epistemologia, ho cercato di individuare le possibili ragioni per cui i due termini in esame condividano una cattiva reputazione. Nel secondo paragrafo, ho tentato di fare luce sul rapporto che la danza e il gusto intrattengono con i nostri cinque sensi e con la dimensione del “sentire”. Nella terza parte, mi sono chiesta se vi possa essere una parità epistemica tra le due nozioni e, infine, nel quarto paragrafo, ho tracciato un possibile legame tra la danza e il gusto che passa soprattutto attraverso il suo termine opposto, il disgusto, trovando conferma in quanto avanzato precedentemente a proposito della supposta inferiorità delle due nozioni rispetto ai propri sistemi di riferimento. Concludo ora questo breve studio con un’ultima nota, che vuole essere un congedo nel segno di un’ulteriore apertura di queste riflessioni.

In ambito accademico, la danza fa costantemente i conti con le sue particolari modalità di produrre tracce. La danza accade e immediatamente dopo “scompare” restando iscritta nella memoria di chi vi ha assistito e negli oggetti che vi sono entrati in relazione (scenografie, partiture musicali, fotografie, costumi, video, ecc.). La sua dimensione immateriale, intrinsecamente legata alla dimensione corporea, è la ragione del suo storico svantaggio rispetto alle altre arti. Questo fa sì che la danza – così come il ricercatore che se ne occupa - sembri essere affetta da una perenne malinconia per qualcosa che ha smesso definitivamente di esistere, e che situa la sua origine - come osserva André Lepecki - nell’essenza stessa della coreografia.

Choreography comes into being as a technology particularly able to answer and foster “modernity’s melancholic project”. Its drive is to fixate absence in presence, to occasion the dancer’s “joining again” those already departed. The advent of choreography is tied to the perception of the moving body’s relationship to temporality as always under a melancholic spell - once the kinetic becomes modernity’s emblem, nothing guarantees the permanence of being⁴⁴.

Cercando di approfondire il senso di questa malinconia, sono partita dal rintracciarne la storia attraverso gli scritti di Jean Starobinski dedicati alla storia di questa patologia psichica. Nel suo saggio *L’inchostro della malinconia*⁴⁵, l’autore spiega come nel corso della storia della medicina la melanconia, ovvero la depressione, abbia stimolato approcci e trattamenti molto diversi. Mai, comunque, si è smesso di associare la malinconia a un profondo senso di disgusto, al quale – in epoca moderna – si cercava addirittura una corrispondenza proprio negli umori dell’apparato digerente del corpo, sede degli effetti del “gusto” di ogni individuo.

L’intrecciarsi di queste dimensioni della malinconia - una condizione clinica corporea, la supposta condizione di inferiorità storiografica cronica della danza e l’essenza stessa della coreografia, e le numerose sfaccettature di una nozione, quella di “gusto”, che spazia dalla filosofia, alla percezione fino all’epistemologia - rende giustizia alla complessità del quadro preso in esame e fa luce sulla possibilità che vi sia, tra “danza” e “gusto”, una profonda affinità elettiva che si gioca su numerosi piani, molti dei quali sono ancora interamente da esplorare. Da questo primo sguardo, infine, emerge come la riflessione sul gusto possa contribuire attivamente a chiarire alcuni aspetti epistemologici della danza qui intesa anche come un possibile ulteriore senso del corpo: senso del corpo in azione, strumento di conoscenza.

⁴⁴ André Lepecki, *Exhausting dance: performance and the politics of movement*, Routledge, New York-London 2006, p. 124: «La coreografia viene alla luce come una tecnologia particolarmente capace di rispondere e di nutrire il progetto malinconico della modernità. La sua volontà è di fissare l’assenza nella presenza, di essere causa del “tornare a unirsi” del danzatore con coloro che non sono più. L’avvento della coreografia è legato alla percezione della relazione temporale del corpo in movimento come se fosse sempre soggetto a un incantesimo malinconico - una volta che il cinetico è diventato l’emblema della modernità, nulla garantisce la permanenza dell’essere».

⁴⁵ Cfr. J. Starobinski, *L’inchostro della malinconia* (2012), tr. it. di M. Marchetti, Einaudi, Torino 2014.