

*Silvia Capodivacca*

## **Danza, il rituale dell'inconscio**

“Ob, animali miei!

*La mia grande felicità mi fa ruotare!*

*Ecco, devo danzare, – per non cadere!”*

(F. Nietzsche, *Frammenti postumi* 1884-1885)

La domanda che chiede: che cos'è la danza? non produce una risposta semplice, anzi implica il coinvolgimento di piani di analisi che è doveroso rispettare, nella loro ampia eterogeneità. È un caso ironico, ma indicativo, che il *Dizionario Gremese della Danza e del Balletto*, strumento indispensabile per orientarsi nell'universo coreico e che si propone, in seimila voci, di compendiare “tutto quanto c'è da sapere su ogni possibile aspetto della danza e del balletto”<sup>1</sup> rifugga dal fornire una definizione di tale attività, riservando al lettore un preoccupante silenzio proprio rispetto al vocabolo attorno a cui ruota l'intera opera. Senza avere quindi la pretesa di fornire subito una definizione, ma per assecondare l'intento del presente contributo, che sarà proprio quello di designare un contorno interpretativo della nozione, può essere proficuo procedere per via induttiva, richiamando e contestualizzando alcuni degli elementi che popolano la galassia coreutica.

### **Ritmo e spettatori**

È innanzitutto evidente che la danza ha un legame imprescindibile con la musica e, di conseguenza, con il ritmo: non stiamo considerando le tipologie di accompagnamento musicale, ma il semplice fatto che, dai balli folklorici a quelli stimolati dalla musica elettronica presso i *rave par-*

<sup>1</sup> H. Koegler, *Dizionario Gremese della danza e del balletto* (1977), trad. it. di A. Testa, Gremese, Roma 2011, dalla bandella della sovraccoperta.

ty, dal balletto classico a quello contemporaneo, i gesti di danza sono sempre completati da modulazioni ritmiche in assonanza (anche se non necessariamente in sintonia) con l'andamento dei corpi in movimento. La musica, potremmo dire, svolge una funzione di carattere *trascendentale*, intendendo questo termine non rispetto alla sola forma logica del fenomeno, bensì in riferimento al suo essere reale e immanente, in senso cioè più deleuzeano che kantiano. Con la musica, quindi, si delineano i contorni delle possibilità espressive della composizione coreica, di cui essa costituisce la cornice, o comunque lo sfondo contestuale.

Una seconda caratteristica è parimenti essenziale, anche nella sua evidenza: la danza si riferisce sempre a un pubblico. La dimensione performativa del movimento ritmico del corpo implica un riferimento immediato allo spettatore, a cui il ballerino si rivolge: ciò accade anche nel caso limite della danza improvvisata ad opera del dilettante che balla da solo, ma che non per questo rinuncia all'idea di essere visto, in questo caso da se stesso, magari davanti a uno specchio. Questo per dire che esiste una tendenza alla visibilità e all'esibizione che inerisce profondamente alla danza, la quale non è mai un'azione del tutto autoreferenziale, solipsistica o claustrale. "Non è esibizionismo del tipo 'guarda che belle cose sono capace di fare'", specifica il ballerino e coreografo francese Dominique Dupuy, ma piuttosto un "'guardami, amami, come io amo che tu mi guardi, non disdegnare il piacere che provi a guardarmi e di cui io nutro il mio piacere di danzare'"<sup>2</sup>. Si tratta quindi di creare un orizzonte di condivisione, per un gesto che solo apparentemente determina la presenza di un gruppo di persone che svolgono un ruolo attivo (i danzatori), di fronte e opposto a un altro che invece è relegato alla passività (gli spettatori): in realtà, anche nella distinzione, si realizza un coinvolgimento grazie al quale il pubblico è tratto in un flusso che attraversa tutta la scena, e che lo rende indispensabile, ma anche indisgiungibile e radicalmente unito ai movimenti del danzatore. La danza, in altre parole, appartiene allo stesso tempo sia a chi la fa sia a chi vi assiste.

## Una discrasia spazio-temporale

Il falsamento della differenziazione classica tra soggetto attivo e oggetto passivo si inquadra in un più generale orizzonte di alterazione del rapporto con le due categorie di spazio e di tempo. Per quanto con-

<sup>2</sup> D. Dupuy, *La saggezza del danzatore* (2011), trad. it. di C. Negro, Mimesis, Milano-Udine 2014, p. 19.

cerne la prima, è opinione comune presso gli storici della danza l'idea che per il tramite di quest'ultima si crei una relazione innovativa nei confronti dell'ambiente. È il corpo ad essere protagonista di tale rinnovamento, perché attraverso i gesti inusuali con cui vengono mosse le sue parti, il luogo nel quale si trova diviene in un certo senso 'tattile'. Si dà infatti forma a un'esperienza sensoriale ambigua, durante la quale lo spazio diviene prensile, la sua consistenza si materializza, senza tuttavia che sia necessario un contatto concreto con i contorni che lo definiscono. Sono anzi i movimenti flessuosi e sinuosi del danzatore che generano la spazialità, ovvero che ne fanno sottilmente cogliere una presenza altrimenti impercettibile. Le possibilità ambientali che il corpo esplora tramite la danza consentono dunque un approccio nuovo a ciò che lo circonda, come se l'intero ambiente fosse percorso da una scossa vivificante. È ancora Dupuy, richiamandosi al pensiero di Michel Serres, a parlare di "influenza tacita del tattile" per spiegare il modo del tutto inedito con cui la danza avvicina, rende prossimale l'estensione dello spazio circostante<sup>3</sup>.

Per analizzare, pur brevemente, la peculiare relazione tra i movimenti coreutici e la categoria del tempo, invece, è necessario in prima istanza riferirsi al senso di fugacità e di profonda instabilità che viene trasmesso da ogni danza. Di quest'ultima non si conserva mai una vera e propria traccia: senza dubbio, soprattutto grazie alla promiscuità tecnologica che caratterizza la nostra epoca, è possibile registrare e di conseguenza vedere riprodotto il gesto di ballo, ma questa è un'operazione posticcia, pari a quella del visitatore che, al museo, fotografa un quadro nell'illusione, necessariamente votata all'insuccesso, di serbarne l'aura. In sé, per di più, diversamente da altre forme artistiche – tra cui anche la pittura – la danza non origina un segno permanente. Ciò non significa che essa sia lasciata in balia dell'improvvisazione estemporanea (e questo lo fanno bene i ballerini che provano, riprovano, imparano e memorizzano le coreografie), ma piuttosto che al momento dell'esecuzione essa concentra la tradizionale sequenzialità di passato, presente e futuro, nella forma dell'istante: i movimenti introiettati nei momenti precedenti dal ballerino prendono vita, *ex-sistono*, nell'attimo di danza, il quale acquisisce senso in un presente che ha già racchiuso in sé anche il proprio futuro, dato che nessuna impronta resterà sul palcoscenico (ma anche sulla pista da ballo, così come presso le tende degli sciamani dell'Europa o dell'America centrali) al termine della *performance*. "Ciò che non accadrà mai più, magnificamente accade davanti

<sup>3</sup> Ivi, p. 46.

ai nostri occhi”<sup>4</sup>: così si esprime il Socrate valéryano de *L'anima e la danza*, al quale fa da contraltare il personaggio di Erissimaco che, qualche battuta dopo, chiosa: “L'istante genera la forma e la forma rende visibile l'istante”<sup>5</sup>. La danza è tutta proiettata e schiacciata sulla dimensione del qui e ora, ovvero sull'intensità di un attimo che fa cadere le soglie della diacronia: si tratta di una perenne metamorfosi, dalla quale si originano forme che immantinente vengono risucchiate nel vortice del flusso complessivo. Anche nelle coreografie contemporanee, molto più rivolte al frammento e alla dissonanza invece che all'omogeneità organica dei movimenti propria del balletto classico, tale caratteristica è palese: instabilità diviene la parola d'ordine e le forme segmentate, che si accavallano faticosamente sulla scena, portano a evidenza l'idea che quegli arabeschi, benché fissi, rigidi, geometrizzati, non dureranno<sup>6</sup>, ma sono anzi compiuti proprio allo scopo di svincolarsi dalla morsa della rappresentazione univoca: “È corporeità che si sperimenta nella processualità, nell'incontro con gli altri e con il mondo. È allo stesso tempo produttore di un senso improbabile ma necessario, e suo implacabile distruttore”<sup>7</sup>. La danza, come spiega il Socrate di Valéry, rappresenta infatti “nessuna cosa, [...] ma ogni cosa”<sup>8</sup>, ovvero rende possibile il discernimento di una forma – più precisamente, di una *singularità* – nello stesso momento in cui le nega un'individualità: la mutevolezza delle figure comprime il tempo nell'istante dell'azione, producendo altresì un'estasi dallo scorrere quotidiano e impersonale dei momenti, aprendo cioè una breccia nel mondo dell'esistenza irriflessa di sé e della preesunzione di non precarietà della vita.

## Il filosofo dinnanzi ai concetti denudati

La decadenza, nel gesto coreico, delle tradizionali funzioni spaziotemporali e la corrispondente perenne mutevolezza delle forme che per suo tramite si esprime hanno una diretta implicazione sul piano della concettualità: la danza è un puro atto che, come notoriamente ha affermato Mallarmé, consegna al filosofo “la nudità” dei suoi concetti<sup>9</sup>. Sono gesti pacifici eppure esplosivi, quelli che compiono i ballerini, e che

<sup>4</sup> P. Valéry, “L'anima e la danza”, in Id., *Opere scelte*, trad. it. di M.T. Giavieri, Mondadori, Milano 2014, p. 536.

<sup>5</sup> Ivi, p. 538.

<sup>6</sup> Id., “Degas Danza Disegno”, in ivi, p. 819.

<sup>7</sup> V. Di Bernardi, V., *Cosa può la danza. Saggio sul corpo*, Bulzoni, Roma 2012, p. 43.

<sup>8</sup> P. Valéry, “L'anima e la danza”, in Id., *Opere scelte*, cit., p. 529.

<sup>9</sup> S. Mallarmé, “Balletti”, in Aa.Vv., *Filosofia della danza*, Il Melangolo, Genova 2004, p. 60.

non possono lasciare indifferente il pensatore, investito da un vortice di considerazioni, sebbene impossibilitato a esprimersi con le consuete formule concettuali: la danza è infatti proprio ciò che mette in questione la possibilità stessa del darsi del concetto, che pone in dubbio cioè la validità della ricerca dell'essenza. Con le parole di Otto: "La danza è la verità di ciò che è, ma nel modo più immediato, la verità di ciò che vive"<sup>10</sup>. L'interrogativo attorno alla natura e alla classificazione (ovvero il: cosa? – *ti esti?* – di socratica memoria) lascia il posto alle domande che chiedono, rispettivamente: come? e: quanto?, ovvero che invitano a pensare alle modalità di relazione tra i corpi e alle loro reciproche potenzialità. In questo senso la ballerina, "non è una donna, ma una metafora"<sup>11</sup>: ella è infatti la personificazione di un enorme problema che si pone innanzi al filosofo, e che riguarda la possibilità di pensare oltre lo schema proposto dalla fissità e ricorrenza delle astrazioni. Nel gesto coreico, anzi, l'idea emerge dalla fugacità e dalla precarietà delle pose<sup>12</sup>, che si susseguono senza che nessuna sosta le possa davvero trattenere. È memorabile a questo proposito lo scambio di battute ipotizzato da Valéry tra Fedro ed Erissimaco ne *L'anima e la danza*. Di fronte all'ipotesi del primo per cui la ragione è ciò che reputa la danza "una straniera di cui spregia il linguaggio e i cui costumi le sembrano incomprendibili, se non provocatori o addirittura osceni", il medico greco risponde laconico: "La ragione, talvolta, mi sembra essere la facoltà della nostra anima di non capire nulla del nostro corpo!"<sup>13</sup>. Tra le righe dell'estratto si coglie, tramite la danza, la possibilità di apertura di una porta verso un mondo di idee fluide e malleabili, mai perennemente acquisite né definitivamente circoscrivibili, meta-stabili per definizione: non è un caso che questo invito a un rinnovamento profondo dell'assetto del pensiero si accompagni da un lato al venir meno del linguaggio, e dall'altro ad una rivendicata centralità del corpo. Altrettanto, non può essere liquidata nel segno di una mera provocazione la definizione di sé resa dal grandioso ballerino ucraino Nižinskij nei termini di un "filosofo che non pensa"<sup>14</sup>: la danza è filosofica proprio poiché esercita l'attività che senza dubbio definisce il campo di questa disciplina, e che coincide con la sua vocazione al criticismo. Essa tuttavia non si pone in un rapporto esplicito con un oggetto di pensiero: è infatti la sua sempli-

<sup>10</sup> W.F. Otto, "Per la danza della scuola di Elisabeth Duncan", in *ivi*, p. 96.

<sup>11</sup> S. Mallarmé, "Balletti", in *ivi*, p. 53.

<sup>12</sup> Cfr. J., Saspotes, *Pensare la danza. Da Mallarmé a Cocteau* (1983), trad. it. di L. Cavalletti, Il Mulino Bologna Saspotes 1989, p. 32.

<sup>13</sup> P. Valéry, "L'anima e la danza", in *Id.*, *Opere scelte*, cit., p. 527.

<sup>14</sup> V. Nižinskij, *Diari. Versione integrale* (1937), trad. it. di M. Calusio, Adelphi, Milano 2000, p. 54.

ce presenza, che, come stiamo vedendo in questi paragrafi, è complessa e variegata (nonostante mantenga naturalezza e spontaneità), a generare un significativo quantitativo di interrogativi, che ruotano attorno al suo significato, ovvero al marchio che essa imprime all'universo umano del senso.

“La danzatrice è dentro a un altro mondo [...], quello che tesse con i suoi passi e costruisce con i suoi gesti”<sup>15</sup>: l'ordine del cosmo coreico è dato dalla composizione di forme, immagini, figure, ma, come accennavamo in precedenza, non di parole. La danza è arte afasica per eccellenza; i suoi movimenti producono incessantemente una rilevante ridda di significanti, che non si assestano tuttavia mai al livello di un significato monocratico. Si tratta di un parlare per immagini, ovvero dell'elaborazione di un linguaggio diverso da quello usuale, il quale presenta altresì differenti regole sintattiche. Anche le danze sciamaniche, che pure sono accompagnate da una vocalizzazione, richiedono allo stregone di aver acquisito la padronanza di una lingua *segreta*, perlopiù simile ai versi degli animali, tramite cui egli potrà comunicare con gli spiriti<sup>16</sup>, come se l'accesso al mondo spirituale venisse compromesso o addirittura precluso dall'uso del linguaggio quotidiano. Lo stesso si può dire dei rituali neo-bacchici che si scatenano presso i moderni *rave party*, eventi che delineano i tratti di una cultura “fondata sull'amnesia e sul rifiuto della comunicazione verbale”<sup>17</sup> e che al contempo portano ad emersione una peculiarità comune in realtà a tutte le forme di ballo, improvvisato o meno: nonostante l'accompagnamento musicale possa essere cadenzato da un testo, ciò che effettivamente conta nella danza è la scarica che essa produce proprio *a prescindere* da tale verbalizzazione, che nel caso della musica elettronica viene definitivamente accantonata. Il fatto che la danza non si esprima tramite la parola le permette di evadere naturalmente dai limiti della composizione semantica che sono invece imposti al discorso: non si insegue più un ideale di chiarezza o di consequenzialità, bensì si tenta di corrispondere all'imperativo dell'espressione, che esige la manifestazione – anche contemporanea – di idee e simboli, senza che sia davvero necessaria una preliminare distinzione tra essi. Nella danza non si può mai preventivamente venire avvisati se ciò a cui si assiste è una rappresentazione concreta o astratta, essendo proprio questa distinzione a venir meno. In altre parole, la danza non rifiuta il compito di veicolare un messaggio, ma respinge la norma secondo la

<sup>15</sup> P. Valéry, “Filosofia della danza”, in Aa. Vv., *Filosofia della danza*, cit., p. 82.

<sup>16</sup> M. Eliade, *Lo sciamanismo e le tecniche arcaiche dell'estasi* (1951), trad. it. di R. Rambelli, Edizioni Mediterranee, Roma 1992, p. 118.

<sup>17</sup> S. Reynolds, *Energy Flash. Viaggio nella cultura rave* (2008), trad. it. di C. Mapelli, Arcana, Roma 2010, p. 20.

quale quest'ultimo debba essere esplicitamente dichiarato. Nel passaggio dalla vocalizzazione alla visione, dunque, viene perduta la pretesa di logicità, la richiesta di una congruenza dialettica, la rivendicazione della ragionevolezza. Allo stesso tempo, si guadagna però la libertà dell'espressione, si libera la comunicazione dall'obbligo del contenuto monodirezionale, e si configura una nuova dimensione di incisività, per la quale l'obiettivo è quello della restituzione dell'immagine complessa di un affetto di natura eminentemente corporea invece che quello della fedeltà alla limpidezza del messaggio. Nel dialogo tra danzatore e pubblico, la comunicazione avviene intuitivamente, in modo cioè disinvolto, ma anche del tutto indisciplinato. La danza si rende in questo modo portatrice di un "mistero intraducibile in parole"<sup>18</sup>. Questo accade perfino nella cosiddetta "danza geometrica" risalente al XV e XVI secolo, nella quale si riscontra la resa di un testo in forma coreografica, anche se l'uso delle figure (che peraltro riproducono i segni di alfabeti degli antichi druidi e non quelli latini, moderni e intellegibili) non implica l'univocità del contenuto da veicolare: "la coreografia tardorinascimentale si distingue per il suo dichiarato intento di praticare un simbolismo ermetico con effetti visivi. Al pubblico si richiede di decifrare o, in un certo senso, di leggere i disegni coreografici"<sup>19</sup>. La titubanza che traspare dalle parole di Mark Franko, docente americano di arte coreica, è derivata dal paradosso espresso nella richiesta, rivolta agli spettatori, di "leggere i disegni" – eppure è proprio questo il compito assegnato a chi osserva uno spettacolo coreutico, durante il quale è necessario sintonizzarsi su un livello di comunicazione che non è più basato sul linguaggio verbale, ma che invece coinvolge esclusivamente la sfera dell'osservazione visiva<sup>20</sup>. Poche pagine prima, in riferimento al balletto burlesco, l'autore aveva parlato di "vuoto semantico autoindotto", ma quest'ultima espressione, più in generale, è associabile a qualsiasi gesto di danza, per cui vale quindi la formula: "il suo significato è dinamicamente così diviso da suggerire che non c'è, oppure che il corpo significa solo se stesso"<sup>21</sup>.

<sup>18</sup> F. Schott-Billmann, *Quando la danza guarisce. Approccio psicoanalitico e antropologico alla funzione terapeutica della danza* (1994), trad. it. a cura di N. Spineto e V. Puxeddu, FrancoAngeli, Milano 2011, p. 248.

<sup>19</sup> M. Franko, *Danza come testo. Ideologie del corpo barocco* (1993), trad. it. a cura di P. Veroli, L'Epos, Palermo 2009, p. 57.

<sup>20</sup> Cfr. anche P. Valéry, "L'anima e la danza", in Id., *Opere scelte*, cit., p. 538.

<sup>21</sup> M. Franko, *Danza come testo*, cit., pp. 37-38.

## Corpo di danza

Quest'ultima considerazione ci permette di introdurre un ultimo grande elemento che caratterizza preminentemente l'arte coreica e che ruota attorno alla nozione, di massimo interesse per la filosofia, di *corpo*. La danza è un'attività che si fa con il corpo e che da esso non può prescindere: si tratta infatti di un insieme di movimenti tramite i quali il corpo prende il pieno controllo del soggetto e gli permette di vivere diversamente l'esperienza del mondo. Se, infatti, normalmente esso è inteso come un mero veicolo, uno strumento utile allo svolgimento di attività che hanno scopi – spostarsi, produrre, nutrirsi etc. – che ne trascendono limiti e funzionalità, la patente inutilità dei movimenti del danzatore in relazione al soddisfacimento dei nostri fabbisogni elementari<sup>22</sup> dona al corpo un senso e un'importanza nuovi. In questa direzione, va rilevato innanzitutto che in epoca contemporanea il pensiero filosofico – da Nietzsche a Freud, da Merleau-Ponty a Foucault, da Artaud a Deleuze – ha accordato sempre maggiore interesse al problema del corpo, inteso non più come mero oggetto di conoscenza, “ma come soggetto produttore di senso, vero e proprio protagonista del processo di autocoscienza dell'uomo”<sup>23</sup>: sono note a questo riguardo le affermazioni di Nietzsche, che reputa il corpo una “grande ragione”<sup>24</sup>, cui fa eco Antonin Artaud, per il quale esso coincide *tout court* con il discernimento – “il mio corpo è la mia intelligenza”<sup>25</sup>. In questo panorama di rinnovamento culturale complessivo, la danza assume un ruolo cruciale e diviene un metodo privilegiato di apertura al mondo.

Abbiamo già notato inizialmente come l'arte coreica permetta l'accesso ad un modo inedito di relazione con la categoria dello spazio in generale e della sensibilità in particolare, assecondando una sorta di pratica tattile del reale. È opportuno sottolineare che tale domestichezza con l'ambiente sorge dal corpo: è quest'ultimo, in altre parole, l'elemento chiave che apre nuovi canali percettivi, che inaugura una inconsueta forma di coscienza. Le fasi in cui si scandisce la danza, infatti, provocano lo sganciamento dalla domanda morale che chiede: cosa *si deve* fare? e introducono invece la questione che gravita attorno alla potenza e che si interroga sul cosa *si è in grado* di fare. Si tratta di un passaggio cruciale, che peraltro non va

<sup>22</sup> Cfr. P. Valéry, “Filosofia della danza”, in Aa. Vv., *Filosofia della danza*, cit., pp. 68-73 e Id., “Degas Danza Disegno”, in Id., *Opere scelte*, cit., pp. 816-817.

<sup>23</sup> V. Di Bernardi, *Cosa può la danza*, cit., p. 44.

<sup>24</sup> F. Nietzsche, “Così parlò Zarathustra” (1883-1885), in *Opere di Friedrich Nietzsche*, in 22 voll., trad. it. a cura di G. Colli e M. Montinari, vol. VI, tomo I, Adelphi, Milano 1967 ss., p. 34.

<sup>25</sup> Cfr. M. De Marinis, *La danza alla rovescia di Artaud. Il Secondo Teatro della crudeltà (1945-1948)*, Bulzoni, Roma 2006, p. 163.



ascritto alla danza in maniera esclusiva: Deleuze lo rileva già nel pensiero di Spinoza, la cui *Etica* è appunto, secondo la lettura del filosofo francese, un trattato sulla forza vitale, ovvero sulle capacità del corpo<sup>26</sup>. L'attenzione alla dimensione della potenza corporale a scapito di quella astratto-razionale ha come ulteriore conseguenza il venir meno dell'interesse nei confronti dell'essenza: non è più significativo interrogarsi a proposito di cos'è (un ente, un fenomeno etc.), perché diviene molto più produttivo – anche sul piano teoretico – partire dalle sue potenzialità, dalla verifica cioè di ciò di cui “è capace”. Come abbiamo accennato, in tale contesto la danza rappresenta un'attività che corrobora questo innovativo processo di autoconsapevolezza, il quale può portare il soggetto molto lontano dalle tradizionali forme di cognizione di sé. Deleuze è infatti convinto che questo sia il cammino che conduce l'individuo a non riconoscersi più nei termini di una sostanza, bensì come un *rapporto*<sup>27</sup>, ovvero come una potenza e non più nell'idea di una forma<sup>28</sup>. Ciò comporta che i limiti propri dell'individuo non sono più da intendersi come dei perimetri, dei punti di soglia che delimitano uno spazio di sicurezza e stabilità; al contrario, il limite del soggetto diventa la sua potenza tendenziale, cioè quel segno visibile sulla linea dell'orizzonte che, nonostante la sua inaggiungibile irraggiungibilità, funge da esortazione al continuo miglioramento e all'autopotenziamento progressivo. È un approccio agonistico quello che si delinea in queste riflessioni – e la danza segue e incalza il ritmo di questa riscoperta di sé, che comincia dalla identificazione dell'individuo con un corpo che è poroso, osmotico verso un ambiente di cui è parte attiva e che non si limita ad occupare. Il corpo coreutico asostanziale è altresì qualcosa che non si può possedere, e che rende il mondo stesso un ente inafferrabile: entrambi questi elementi – corpo e mondo – divengono così passibili soltanto di un'investigazione che parte dall'interno, dunque non neutrale, e che si compie “vivendoli, confondendosi con essi”<sup>29</sup>. Il soggetto non è più un'entità separata e distaccata rispetto a un oggetto, cioè una rappresentazione che gli si para innanzi in una relazione di estraneità e contrapposizione: piuttosto, si tratta di assecondare la fluidità del reale, e, in essa, di dare espressione alle forze per il cui tramite il tradizionale istinto di *classificazione* lascia il posto ad un processo di *intensificazione*. L'intensità è infatti il nuovo paradigma che permette di distinguere ciò che è da ciò che non è – e la danza è un indicatore fondamentale in questo nuovo e ambizioso programma ontologico.

<sup>26</sup> G. Deleuze, *Cosa può un corpo? Lezioni su Spinoza*, Ombre corte, Verona 2007, *passim*.

<sup>27</sup> Ivi, p. 124.

<sup>28</sup> Ivi, p. 129.

<sup>29</sup> V. Di Bernardi, *Cosa può la danza*, cit., p. 48.

## Passo a due: la danza e l'inconscio

Finora abbiamo individuato e sommariamente dato conto di una serie di caratteristiche che delineano la variegata e disomogenea semantica del gesto coreutico. Tali tipicità, tuttavia, possono anche essere lette come degli indizi verso un'ulteriore interpretazione del fenomeno, una lettura cioè che connette la danza a un universo diverso, ma ad essa anche straordinariamente consonante. In questa direzione è bene richiamare alcune delle peculiarità sopraelencate. Dal falsamento della diacronia temporale (tutto, nella danza, si cattura nell'istante) all'impossibilità di decifrarne in maniera univoca i messaggi (che si danno, ma vengono celati da una comunicazione ambigua), dalle mancate verbalizzazione, ragionevolezza e consequenzialità al guadagno di fluidità sul piano della sostanzialità soggettiva, fino alla connessione che si genera tra materialità e spiritualità<sup>30</sup>, micro e macrocosmo<sup>31</sup>, *soma* e psiche<sup>32</sup> – tutti questi elementi concorrono a corroborare una tesi altrimenti liquidabile come improvvidamente azzardata: la danza rappresenta un modo particolare di espressione dell'inconscio. Essa è, in altre parole, un movimento del corpo che genera una breccia nelle zone più recondite del sé, rendendole momentaneamente accessibili alla coscienza. Per suo tramite si genera dunque un contatto con le proprie forze interiori, da cui si sprigiona un carnevale del sé, ovvero un momento di messa tra parentesi della regola, in funzione emancipatoria dal vincolo di utilità e di economia all'interno del quale la società tende ad irrigidire i suoi membri. Si può arrivare in questo senso a descrivere la danza come una sorta di *lapsus volontario*, un equivoco e al contempo un segnale esplicito dei movimenti e delle forze che ci attraversano che è il soggetto stesso a provocare, diversamente da quanto normalmente accade con i processi classici dell'inconscio, in cui il contenuto profondo viene alla superficie in modo del tutto incontrollabile dall'io cosciente.

Come viene scatenato questo evento così insolito? Gli elementi principali, potremmo rispondere, sono quelli del ritmo e della gestualità liberata: da un lato, infatti, l'accordo con la musica produce una sorta di stato ipnotico presso l'io cosciente, al punto da fargli perdere il contatto immediato con la quotidianità della sua esperienza esistenziale. Un indizio lampante a questo proposito è senza dubbio l'abbandono, durante la danza, della pudicizia e della morigeratezza: "Eccolo là", scrive Fechner di un danzatore, "che ansa e geme e si sforza e infine si ammazza di fatica in modo tale che uno spettatore, che non avesse

<sup>30</sup> J., Sasportes, *Pensare la danza*, cit., p. 91.

<sup>31</sup> Cfr. M. Eliade, *Lo sciamanismo*, cit., pp. 169, 196, 283.

<sup>32</sup> Cfr. F. Schott-Billmann, *Quando la danza guarisce*, cit., pp. 30-35.

alcuna idea di quest'arte, proverebbe compassione per lui [...]; i suoi vestiti sono pieni di polvere; il suo frac macchiato di cera; scortica le sue scarpe sulla terra, [...] e tutto ciò per niente, assolutamente per niente; soltanto il grande valore della danza può generare una sottomissione altrettanto volontaria e un imbarazzo di tali proporzioni”<sup>33</sup>. Dall'altro lato, i movimenti contrastivi che conferiscono a qualsiasi danza un timbro dinamico sono in realtà specchio e rappresentazione di una serie di opposizioni binarie che la coscienza normalmente rifiuta opponendovi la logica dell'*aut-aut*, e che invece l'inconscio altrettanto notoriamente accoglie scompaginando tale criterio tramite il risaputo meccanismo inclusivo dell'*et-et*. L'avanzare/indietreggiare, l'andatura rotonda/angolare, a destra/sinistra, l'alternanza di forza/dolcezza, tutte queste endiadi articolano i contrari in un modo che non è più esclusivo, e che produce un'uscita dalla normalità dell'io: “l'alternanza dei contrari mette in moto [...] una ‘ebbrezza dei contrari’ [...]. Essa ha a che fare con l'ebbrezza della circolarità della chiamata-risposta tra movimenti opposti che la loro complementarità rinnova all'infinito”<sup>34</sup>. La danza, inoltre, non termina per ragioni intrinseche, ma perlopiù per cause estrinseche, quali per esempio il venir meno della forza fisica che ne è il necessario supporto: essa, quindi, ha una vitalità che non risponde alla legge, propria della vita conscia, che individua nelle azioni un inizio, una fine nonché uno scopo, cui questi estremi sono parimenti connessi. Quello del danzatore è pertanto un sistema chiuso, che, con le parole di Valéry, “non ha un al di fuori” e che fa pensare “a un altro sistema, pur del tutto contrario, ma non meno chiuso, [...] il sonno”: la danza, così si conclude il ragionamento, è paragonabile a un “sonnambulismo artificiale”<sup>35</sup>. I parallelismi tra danza e inconscio non si fermano tuttavia al livello delle dinamiche che caratterizzano entrambi questi fenomeni, bensì vengono confermati anche in relazione ai contenuti che essi veicolano. Se è talmente patente da essere trascurabile l'attinenza di un tale accostamento nel caso della danza macabra e della sua rappresentazione del tema della morte in forma coreica<sup>36</sup>, vale invece la pena fare cenno alle danze sciamaniche che, nella loro ritualità, aboliscono le barriere “tra il sogno e la realtà immediata [e] aprono finestre sul mondo abitato dagli dèi, dai morti, dagli spiriti”<sup>37</sup>. Trascendendo il linguaggio religioso con cui viene descritto, possiamo facilmente associare

<sup>33</sup> G. Fechner, “Sulla danza”, in Aa.Vv., *Filosofia della danza*, cit., pp. 38-39.

<sup>34</sup> F. Schott-Billmann, *Quando la danza guarisce*, cit., p. 173.

<sup>35</sup> P. Valéry, *Filosofia della danza*, in Aa.Vv., *Filosofia della danza*, cit., p. 83.

<sup>36</sup> Cfr. Aa.Vv., *Immagini della danza macabra nella cultura occidentale dal Medioevo al Novecento*, Nodolibri, Como 1995, *passim*.

<sup>37</sup> M. Eliade, *Lo sciamanismo*, cit., p. 541.

tale mondo a quello della mitologia collettiva interiorizzata, sul piano del soggetto, in pensieri ed emozioni individuali e perlopiù inconse. Quello della rappresentazione dell'emotività umana coincide anche con il senso profondo del Kutiyattam, unica sopravvivenza del teatro sanscrito antico, nel quale viene eseguita una danza connessa ad alcuni versi di testi poetici. Come accade nei riti sciamanici, ma, *mutatis mutandis*, in tutte le altre manifestazioni coreutiche, dall'esibizione sulle punte ai balli in discoteca fino alla danza di Śiva<sup>38</sup>, anche nel caso del Kutiyattam si tratta di far affiorare alla coscienza delle istanze interiori e sotterranee, traducendole visivamente ed emozionalmente al pubblico circostante. È un evento catartico, ovvero di scorrimento e deflusso di un'emotività altrimenti relegata alla sfera dell'incoscienza. Da questo punto di vista, la danza svolge un ruolo cruciale, di tramite tra sfere che rischiano altrimenti la paralisi e la reciproca sclerotizzazione.

### Un'atletica affettiva

Se accettiamo l'idea, o almeno l'ipotesi, che la danza sia una forma di espressione, autoindotta dal soggetto, delle proprie istanze inconse, dobbiamo proseguire e specificare ulteriormente la questione. In particolare, bisogna confrontarsi con il fatto che, a prescindere dall'intenzionalità, che di norma non si riscontra, la manifestazione dell'inconscio mostra due facce: da un lato, essa può rappresentare l'esplicitazione di un disagio nervoso che rompe la barriera del non detto e affiora – benché mascherato – alla superficie della coscienza; dall'altro, in modo opposto, ma complementare, può costituirsi come un passo importante nella direzione di una guarigione del soggetto dal suo malessere, nel senso dello scioglimento dei nodi ancora irrisolti e ad esso legati. Ci chiediamo pertanto quale tra queste alternative è associabile al fenomeno della danza: siamo dinnanzi all'insorgenza di una malattia psichica, oppure alla risoluzione di una patologia, al suo decorso conclusivo? Le due opzioni sono evidentemente intrecciate l'una all'altra, eppure è doveroso operare una distinzione. Nel caso emblematico della danza rituale dei cosiddetti tarantati pugliesi descritti da De Martino, per esempio, l'opinione diffusa prima della divulgazione degli studi dell'antropologo era che queste persone fossero affette o da una malattia somatica *tout court* (latrodecismo, ovvero un'intossicazione

<sup>38</sup> La danza di Śiva rappresenta le cinque attività fondamentali della divinità: creazione, conservazione, distruzione, incorporamento, liberazione; cfr. A.K. Coomaraswamy, *La danza di Śiva. Arte e civiltà dell'India* (1918), trad. it. G. Marano, Luni, Milano 2003, p. 76.

causata dal morso della *lycosa tarantula*, un ragno peloso il cui habitat prediletto sono le aree agresti), oppure da una psicosi collettiva<sup>39</sup>. Anche Eliade si confronta con un problema simile in relazione allo sciamanismo, allorché discute l'ipotesi secondo la quale esso non sia altro che un tipo di paranoia, nevrosi o addirittura una forma di epilessia<sup>40</sup>. I partecipanti agli attualissimi *rave party*, d'altronde, sono stati ugualmente tacciati di "epilessia digitale che provoca convulsioni stranamente geometriche"<sup>41</sup>. Tutti gli studiosi citati, tuttavia, rigettano questa interpretazione delle danze che hanno analizzato da vicino, affermando, nel caso dell'antropologo italiano, che si tratta invece di una "riplasmazione simbolica"<sup>42</sup> operata da un plesso culturale che mostra la propria plasticità di fronte all'"ordine definito di simboli mitico-culturali appartenenti a una certa tradizione"<sup>43</sup>. Allo stesso modo, Eliade sottolinea che, contrariamente a quanto si possa credere, non è lo sciamano psichicamente fragile, bensì il malato mentale ad essere uno sciamano mancato. Più esplicitamente, la capacità di procurarsi una *trance* volontaria nonché l'estremo controllo dei movimenti, mantenuto anche durante l'estasi, sono prove irrefutabili di una "meravigliosa costituzione nervosa"<sup>44</sup>. La conclusione che ne viene tratta è che gli sciamani non sono malati, anzi sono "malati guariti, dei malati che sono riusciti a guarirsi da se stessi"<sup>45</sup>: il loro potere non deriva, infatti, dal soggiacere a stati epilettici, ma dal procurarseli volontariamente. Arriviamo così alla acquisizione di un assunto fondamentale: ancora una volta la danza si inserisce in un contesto tipico, al contempo smarcandosi da esso per l'intenzionalità dei gesti che la caratterizzano, di cui altrimenti il soggetto sarebbe in balia. Sembrerebbe quindi che i rituali coreutici siano efficaci ai fini di una guarigione che si dà nella transizione, che passa attraverso il proprio *soma*, dall'inconsapevolezza di sé al pieno dominio della propria psiche.

A rinforzo di questa ipotesi ermeneutica che scorge nella danza un'"atletica affettiva", che produce "localizzazioni fisiche dei sentimenti"<sup>46</sup> sono annoverabili svariate riflessioni di filosofi moderni e antichi, attribuibili sia alla cultura occidentale che a quella orientale.

<sup>39</sup> E. De Martino, *La terra del rimorso. Contributo a una storia religiosa del Sud*, Il Saggiatore, Milano 2009, p. 77.

<sup>40</sup> Cfr. M. Eliade, *Lo sciamanismo*, cit., pp. 43-50.

<sup>41</sup> S. Reynolds, *Energy Flash*, cit., p. 73.

<sup>42</sup> E. De Martino, *La terra del rimorso*, cit., p. 80.

<sup>43</sup> Ivi, p. 77.

<sup>44</sup> M. Eliade, *Lo sciamanismo*, cit., p. 49.

<sup>45</sup> Ivi, p. 46.

<sup>46</sup> A. Artaud, *Le théâtre et son double suivi de Le théâtre de Séraphin*, Gallimard, Paris 1964, p. 199, trad. nostra.

Nella Grecia antica, per esempio, le figure di danza erano chiamate *schemata* (schemi), ed esse rivestivano “un ruolo cruciale nel fissare visualmente i modi del corpo per esprimere determinati valori”<sup>47</sup>. Ciò viene implicitamente confermato anche dai testi di Platone, per il quale l’arte coreica ha un enorme potere sul piano etico e sociale, poiché in essa è in gioco la tenuta stessa dello Stato. È perciò che nella *Repubblica* e nelle *Leggi*, le due opere nelle quali vengono tratteggiati i contorni della società ideale, viene dedicato un ampio spazio alla necessità del controllo delle arti mimetiche in generale, e di quelle coreiche in particolare, i cui *schemata* sono in grado “di mantenere stabili i valori condivisi e di diffonderli, o, al contrario, di destabilizzarli”<sup>48</sup>. Sempre secondo Platone, il movimento ritmico sarebbe in grado di armonizzare il corso dei moti interiori, tramite il ristabilimento di una sintonia con l’andamento regolare e ciclico della natura<sup>49</sup>.

La danza sarebbe dunque l’attività che guarisce l’anima o che comunque la educa alla socialità. Opportunamente indirizzata, essa avrebbe come esito quello di un ristabilimento dell’ordine collettivo, svolgerebbe cioè una funzione stabilizzatrice del sistema di valori definito. Anche i pitagorici hanno attribuito un’efficacia risanatrice alla musica e alla danza, che assumono così una valenza allo stesso tempo psichica, somatica e morale; si delinea parallelamente la figura dello iatromusico, medico musicale la cui presenza è attestata almeno fino all’età barocca<sup>50</sup>.

Proseguiamo l’analisi, e, accettando in via provvisoria questa lettura socio-morale della danza, avviciniamo la questione che interroga la modalità di funzionamento di questa dinamica. Ci chiediamo quindi: in quale modo la danza risulta efficace per la cura dell’anima? Per rispondere all’interrogazione, dobbiamo introdurre nel ragionamento la funzione del simulacro, ovvero quella del “come se”. La danza è una sorta di fenomeno transizionale che permette all’individuo di mettere in forma i propri vissuti più profondi e di ‘giocare’ con le pulsioni<sup>51</sup>. Come il teatro, l’arte coreica permette di credere e non credere nello stesso tempo, poiché sono entrambi attività che conservano qualcosa “della fascinazione e del carattere irresistibilmente convincente dell’illusione. [L]’essere umano incarna questo registro a ‘due facce’, mezza illusione, mezza rappresentazione spazio transizionale che fa esistere delle attività ‘magiche’, degli ‘spazi di illusione’ [...], agenti di metamorfosi

<sup>47</sup> M.L. Catoni, *La comunicazione non verbale nella Grecia antica*, Bollati Boringhieri, Torino 2008, p. 125.

<sup>48</sup> Ivi, p. 280.

<sup>49</sup> Cfr. Platone, *Timeo* 88d-89a e *Leggi* 790c-e.

<sup>50</sup> E. De Martino, *La terra del rimorso*, cit., p. 268.

<sup>51</sup> F. Schott-Billmann, *Quando la danza guarisce*, cit., p. 168.

particolarmente efficaci”<sup>52</sup>. Di “esorcismo musicale” parla invece De Martino<sup>53</sup>, secondo cui la gestualità danzante costituisce un vero e proprio tramite tra una sospensione angosciosa del rimosso e l’esplosione scomposta e incontrollata del sintomo nervoso: attraverso le convulsioni a cui si lasciano andare i corpi di coloro che hanno metaforicamente subito il morso e il ri-morso della taranta avviene una riplasmazione simbolica di gravosi episodi riconducibili al vissuto individuale. Il processo principia da un conflitto irrisolto, di cui la danza permette il deflusso sottraendolo all’“incomunicabilità nevrotica”<sup>54</sup>.

Sulla stessa linea ermeneutica si collocano le analisi di Eliade, che associa lo sciamano alle figure dello psicopompo e del terapeuta<sup>55</sup>, anche se a questo riguardo va riportata l’importante distinzione evidenziata da Lévi-Strauss<sup>56</sup>: lo psicoanalista ascolta il paziente, affinché quest’ultimo diventi protagonista del proprio dramma individuale, mentre lo sciamano incarna il mito dell’uomo a favore del quale egli svolge i riti, sostituendo così il vissuto personale del ‘paziente’ con un’idealizzazione di sé culturalmente codificata dalla ritualità coreutica. Questa osservazione apre la strada a una serie di perplessità relative all’associazione tra danza e guarigione di turbe psichiche inconscie: se infatti abbiamo escluso l’ipotesi secondo la quale, rispetto alle istanze non coscienti, la coreutica costituisce la mera espressione del disagio interiore (e dunque una forma di malattia), ciò non implica immediatamente che essa sia *in toto* assimilabile alla fase di scioglimento e terapia del malessere. Innanzitutto, le due funzioni del ballerino e del terapeuta, abbiamo notato, sono molto distinte tra loro, e operano sulla base di *Weltanschauungen* pressoché inconciliabili: da un lato vi è uno specialista che conduce il malato a divenire soggetto attivo dei propri traumi, dall’altro viene operata una plasmazione simbolica da parte del malato stesso oppure attraverso una persona terza, senza che, in entrambi questi ultimi due casi, si possa rilevare l’applicazione di una procedura vagliata e condivisa da una comunità di specialisti, bensì sulla base di consuetudini culturali e popolari tramandatesi da una generazione a un’altra. Ma anche volendo mettere tra parentesi gli aspetti più ‘selvaggi’, cioè non epistemologicamente controllati, della funzione terapeutica della danza, va tenuto conto che i risultati che vengono raggiunti non sono su questo piano molto incoraggianti: De Martino sottolinea a più riprese che il cosiddet-

<sup>52</sup> *Ibidem*.

<sup>53</sup> E. De Martino, *La terra del rimorso*, cit., p. 151.

<sup>54</sup> Ivi, p. 202.

<sup>55</sup> M. Eliade, *Lo sciamanismo*, cit., p. 206.

<sup>56</sup> C. Lévi-Strauss, *Antropologia strutturale* (1964), trad. it. di P. Caruso, Il Saggiatore, Milano 2009, p. 223.

to rimorso dei tarantati può ripresentarsi, di anno in anno, anche per decenni, al punto da parlare di “posologia ‘pro anno’ che utilizza, con la collaborazione della comunità, il piano di evocazione e di deflusso del mito e del rito”<sup>57</sup>.

Riprendendo gli estremi di quanto affermato, diciamo che se la danza è concepita come una forma di guarigione o ristabilimento etico dell'anima, essa fallisce il suo compito, perché il danzatore non compie gesti codificati da una disciplina terapeutica (non dimentichiamo, tra l'altro, che tra le caratteristiche dell'arte coreica avevamo evidenziato quella dell'inutilità, cioè della mancanza di un fine orientativo), né le conseguenze di tali movimenti possono dirsi effettivamente risolutivi di qualsivoglia patologia.

### Un rituale di riconoscimento

Sembra quindi doveroso fare un passo indietro, per trovare una definizione alternativa: posto infatti che la danza è espressione delle emozioni inconse, essa non può tuttavia essere associata alla manifestazione patologica delle stesse né, in modo complementare, ad una loro ‘guarigione’. Esiste però la possibilità di una terza opzione, che merita una, pur rapida, verifica e che identifica la danza come *l'espressione della necessità dell'inconscio individuale di essere riconosciuto sul piano sociale collettivo*. Si mantengono in questo quadro le idee, precedentemente nominate, di “atletica affettiva” e di intenzionalità del gesto di emersione delle pulsioni profonde. Ma tutto ciò non si verifica in vista di una trasformazione del materiale psichico che viene fatto affiorare in superficie; al contrario, l'obiettivo coincide con il darsi stesso del fenomeno, cioè con la sua apparizione. La danza fa emergere l'esigenza per l'inconscio di non venire completamente espunto dall'orizzonte pubblico della socialità, ma di trovare in quest'ultimo una visibile collocazione. La psicoanalisi ci ha insegnato che l'individuo è abitato da forze che non controlla e che tuttavia sono prepotenti rispetto all'Io cosciente; ciononostante, esse vengono addomesticate da una serie di meccanismi di difesa, tra cui quello della rimozione o della sublimazione. Che tali dinamiche siano terribilmente violente e limitative della libertà dell'Es è stato fin da subito messo in luce da Freud<sup>58</sup> e in seguito confermato dalle riflessioni dei suoi successori. L'inconscio a cui dà voce la danza, dal balletto rinascimentale al rito sciamanico, rappresen-

<sup>57</sup> E. De Martino, *La terra del rimorso*, cit., p. 202.

<sup>58</sup> S. Freud, *Il disagio della civiltà*, in *Opere di Sigmund Freud*, in 12 voll., trad. it. a cura di C. L. Musatti, vol. X, Bollati Boringhieri, Torino 1980 ss., *passim*.



ta il grido rivendicativo di istanze interiori brutalmente marginalizzate. Non si tratta di far defluire e ‘raddrizzare’ la traiettoria di un processo in modi che lo rendano socialmente compatibile, ma al contrario di dare notizia di una presenza che resiste all’estinzione e al confinamento: nei movimenti del soggetto emancipato dal ritegno della compostezza traspare il desiderio di affermazione piena di un soggetto che non cede alla (dolorosa) illusione di riconoscersi soltanto nella parte cosciente e controllata di sé. La danza sblocca le energie latenti del *soma*, e con esse quelle della psiche, dando voce a un’intelligenza recondita, che risponde agli attacchi di chi la vorrebbe annullare con la rivelazione del grandioso flusso di desiderio che trasuda dal corpo liberato.

*“Egli danza...egli danza”*  
(Orson Welles)

## Danza, il rituale dell'inconscio

“Cos'è la danza?” è la questione principale che con il presente contributo l'autrice si propone di affrontare. Molteplici elementi, tra i quali l'assenza di aspetti verbali e l'importanza che è conseguentemente accordata al corpo (con riferimento all'opera di Nietzsche, Deleuze e Artaud) appaiono come i più significativi dal punto di vista filosofico, e sono pertanto presi in considerazione allo scopo di definire i contorni di questa attività affatto peculiare. Il contributo, tuttavia, tenta di fornire una risposta analizzando specificamente la stretta relazione che sussiste tra la danza e l'inconscio, in cui la prima viene concepita come esplicita e intenzionale *espressione* del secondo. Se danza e inconscio formano un tutt'uno, però, ci si può ulteriormente e legittimamente domandare in che senso questi due elementi sono effettivamente connessi e interdipendenti: la danza può essere vista come il sintomo di un disagio inconscio oppure, al contrario, essa traccia il sentiero tramite il quale il sofferente può superare i propri tormenti interiori? Dopo aver discusso la plausibilità di ciascuna di queste due alternative, l'ultima sezione del contributo ambisce al reperimento di una terza via interpretativa del fenomeno della danza, che viene quindi ad essere concepito come ciò che conduce a un riconoscimento di carattere sociale dell'inconscio, il quale, nel momento in cui i suoi desideri e le sue istanze vengono relegate alla sfera della repressione individuale o della sublimazione, diviene fonte di sofferenza e causa l'ammalarsi del soggetto. La danza viene pertanto intesa come una sorta di supplica, un grido da parte dell'inconscio che lotta strenuamente contro la sua interdizione dall'universo pubblico e sociale.

PAROLE CHIAVE: danza, corpo, inconscio, sciamanesimo, psicoanalisi

## Dance: the Ritual of Unconscious

“What is dance?” is the main question which is posed at the very beginning of the essay. Many elements, among which the absence of verbal aspects and the importance that is hence accorded to the concept of body (with references to Nietzsche, Deleuze, and Artaud) are the most philosophical, are thus analyzed in order to define this peculiar activity. Nonetheless, the contribution tries to answer the former question by focusing mainly on the topic of the tight relation between dance and the unconscious, of which dance is seen as an explicit, and intentional *expression*. If dance and unconscious go together, though, it can be further legitimately asked in which way these two ingredients are connected and intermingled: can dance be interpreted a symptom of an unconscious

disease or, on the contrary, does it draw the path through which the sufferer can overcome his/her anguishes? After discussing the possibility of these alternatives, the last section of the contribution aims to find a third interpretation of dance, that is then conceived as what leads to the social recognition of the unconscious, which, when its desires and claims are relegated to the sphere of the individual repression or sublimation, suffers and makes the subject get sick. Dance is therefore understood as a plea made by the unconscious that is striving against its interdiction from the social universe.

KEYWORDS: dance, body, unconscious, shamanism, psychoanalysis