

Walter Otto, *Il corpo umano e la danza*, a cura di G. Pirari, Lindau 2026.



1.

Questo agile libretto è la prima edizione in lingua italiana, pubblicata da Lindau grazie alla traduzione, alla cura e all'introduzione di Giovanni Pirari, del saggio *Menschengestalt und Tanz* scritto dal filologo e mitologo Walter F. Otto (1874-1958) nel 1955, nell'occasione dell'anniversario della fondazione della Scuola di pedagogia della danza istituita, nella Germania degli anni '20, da Elisabeth Duncan, sorella e collaboratrice della più famosa Isadora, rivoluzionaria fondatrice della *modern dance*. Esso non riguarda, però, nello specifico, l'arte teatrale della danza, bensì il mistero di quella che l'autore denomina «danza vivente». In quanto sorgente originaria di ogni manifestazione e del *mythos* e del *logos*, essa, eccitando e muovendo «dal suo interno» l'essere umano coinvolto nelle sue relazioni cosmiche, costantemente lo ispira, sino a condurlo ad esprimersi entusiasticamente «attraverso la postura e il movimento» (p. 48). Per quanto ammetta che la danza «non è vincolata alla forma umana» (p. 48) – molte viventi forme di vita, nel cosmo, si esprimono danzando e cantando – nondimeno l'autore si professa fermamente convinto del fatto che sia esclusivamente nell'essere umano che la danza vivente trova la sua autentica realizzazione sul piano universale. La ragione sta nel fatto che, differentemente da qualsiasi altra forma di vita sulla terra, l'uomo «riesce ad essere appieno ciò che realmente è nel profondo, ovvero vivente forma originaria» (p. 59), solo «quando il miracolo dell'essere, il divino, lo afferra, liberandolo alla postura in cui – senza scopo alcuno, né arbitrio – l'originario manifesta sé stesso» (p. 64). Siamo in presenza di una delle principali implicazioni della concezione umanisticamente teofanica, che contrassegna il pensiero dell'autore. Solo l'essere umano si realizza come forma vivente originaria «speciale» (p. 68), in quanto permeato dall'eterno essere divino, nei modi dell'afferramento (*Ergiffenheit*), «dove ciò che afferra e colui che è afferrato diventano una cosa sola» (p. 89). Di conseguenza, la libertà umana, ben lungi dall'essere «indipendenza e arbitrarietà assolute» (p. 84), dipende da un «sentirsi protetti» (ibidem) nell'abbraccio con «qualcosa di superiore» (p. 85). Solo l'uomo libero in questo senso, pertanto, può danzare.

2.

Nella prima parte l'autore si preoccupa di confutare la tesi dominante, di origine positivisticamente darwiniana, secondo la quale il canto e la danza sono manifestazioni

che, in origine, sono subordinate a scopi funzionalisticamente pratici legati alla sopravvivenza della specie. E lo fa riprendendo le teorie scientifiche dello zoologo “eretico” svizzero Adolf Portmann (1897-1982) (del quale Adelphi ha pubblicato, nel 1989, la traduzione del libro *Le forme viventi. Nuove prospettive della biologia*). Quest’ultimo, indagando i comportamenti di molteplici forme della vita animale, è giunto a dimostrare che la facoltà primaria dell’esistenza, nella totalità dei regni del visibile, è quella capace di conferire creativamente ad ogni specie e individuo la migliore forma di «autopresentazione» possibile. Una presentazione di sé, che non si rivolge determinatamente ad uno spettatore con lo scopo di produrre un preciso effetto su di esso, ma è fine a sé stessa. È, perciò, la dimensione gratuitamente e *superficialmente* estetica quella che domina, in primo luogo, le plurali manifestazioni del vivente. L’interpretazione di Otto cerca di adattare il nucleo di tale tesi al mondo umano. Il danzare viene a caratterizzare, perciò, la peculiarità dell’autopresentarsi delle comunità umane, a partire dal rilevamento che, in ogni epoca, si celebrano danze «solenni» eseguite «senza uno scopo determinato» (p. 57), grazie alle quali gli esseri umani, attraverso l’«arte» dei loro movimenti, si presentano «all’essere degli dei» (p. 58).

3.

L’intima frequentazione di Elisabeth Duncan, alla quale questo scritto era stato originariamente dedicato, consente all’autore di anticipare, in un certo qual modo, la teoria coreutica dell’originarietà della *small Dance*, che, decenni più tardi e in tutt’altro contesto – proprio a partire da alcune intuizioni di Isadora riguardanti lo stare immobili sulla scena quale sorgente di qualsiasi estroversione motoria – verrà sperimentata ed elaborata da Steve Paxton (1939-2024), già collaboratore di Merce Cunningham e di John Cage e co-fondatore della *Contact Dance Improvisation*. Si tratta dell’elemento più interessante del saggio. Nella raccolta di scritti *Gravity* (2018), il danzatore e coreografo statunitense teorizzerà che ogni *great Dance*, ovvero ogni spettacolare manifestazione gestualmotoria, può prorompere e dispiegarsi in tutta la sua evidenza, per poi spegnersi ineluttabilmente, solo a partire dal suo custodirsi ri-tratta nel segreto di un silenziosamente dinamico non-aver-luogo – la *small Dance* appunto – i cui silenziosi vuoti andrebbero costantemente cullati, coltivati e preservati come tali. Scrive, da parte sua, Walter Otto:

Nel semplice stare in piedi, la figura umana si presenta priva di movimenti visibili. Ma lo stare in piedi originario non è affatto mera assenza di movimento, bensì racchiude in sé la possibilità di ogni movimento naturale – viceversa potremmo considerare la danza più dinamica come una quiete assoluta, poiché nulla di esteriore grava su di essa, mentre il corpo, nell’insieme dei suoi movimenti, riposa in equilibrio con sé. [...] Lo *stare fermi* proprio della danza è anch’esso una forma di movimento. (pp. 69-70).

Questo stare semplicemente, ma, *solennemente*, eretti, poggia sui piedi, che sono «per natura in armonia con la terra» (p. 81), mentre la testa «tende verso l’alto, ovvero al cielo e al sole» (p. 72).

È proprio nella misura in cui ogni autentico incedere danzante proviene dallo stare in piedi eretti tra terra e cielo, guardando «di fronte» il mondo delle cose, che la naturaldivina «danza vivente» si realizza autenticamente solo nel mondo umano.

La prospettiva generale è quella di un antropocentrismo postumanistico assai prossimo a quello che caratterizza la filosofia di Martin Heidegger (anche dopo la *Kehre*). Se quest’ultimo afferma e ribadisce che solo il *Dasein* umano è capace di ascoltare la voce

dell'Essere e corrispondervi, analogamente il nostro autore sostiene che «l'incontro con l'essere delle cose [...] è dato solo all'uomo e il muoversi e il risuonare degli organi umani rappresentano una *risposta* e un inno al rivelarsi dell'essere del mondo» (p. 67). Se il filosofo tedesco, nelle lezioni del 1929/30 (più tardi raccolte e pubblicate in *Concetti fondamentali della metafisica. Mondo, finitezza, solitudine*) sostiene che «la pietra è priva di mondo; l'animale è povero di mondo; l'uomo è formatore di mondi», il nostro mitologo conferma che: «Il mondo si presenta all'uomo diversamente che agli animali – in verità agli animali il mondo non si presenta affatto» (p. 67).

Tale integrale antropocentrismo riduce in modo significativo anche l'apertura delle teorie di Portmann espressamente riprese. Il biologo svizzero ritrova e indaga la *Selbstdarstellung* nella singolarità delle sue plurali manifestazioni animali, quale dinamico autopresentarsi a prescindere dalla preesistente "interiorità" di un Sé, il quale, semmai, emerge come tale, nel suo farsi, solo nell'atto dell'autopresentazione stessa. Superficialità assoluta. Nella prospettiva del nostro autore, invece, l'umanità quale divina perfezione del vivente viene sia prima che dopo, sino ad includere e ricapitolare, trasfigurandole, le principali forme di animalità, avendole umanizzate alla luce dell'intimo «afferramento» col divino. I Satiri e Sileni danzanti attorno a Dioniso, osserva l'autore, «mostrano sì i tratti tipici dei capri e dei cavalli, ma al contempo la forma e il comportamento essenziali dell'uomo» (p. 91). Inoltre, il Sé di ogni danzante autopresentazione umana è l'estrinsecazione della «profondità» del suo «significato» (p. 59), nella forma non già della superficialità del nudo esistere, come negli animali, bensì del «superamento dell'esistenza in qualcosa di più elevato e universale» (ibidem).

4.

La «danza vivente» è, divinamente, tutta *physis*. L'«arte della danza», invece, si colloca dalla parte della *téchne*. A questo proposito, l'autore in generale si attiene esplicitamente alla versione *mainstream* della tradizione occidentale della Tecnica, quella fondata su una certa interpretazione del mito di Prometeo ed Epimeteo raccontato nel *Protagora* platonico e poi aggiornata, nel moderno, sulla scorta delle teorie di Ernst Kapp (*Elements of a Philosophy of Technology*, 1877), secondo la quale essa è il regno dell'artificio e la prerogativa umana e solo umana di escogitare e applicare protesi e strumenti esosomatici efficacemente intelligenti, allo scopo di difendersi dalla natura e nel tentativo di soggiogarla. Da un lato, perciò, l'autore, in generale, lamenta che «il modo artificiale di rapportarsi alla natura, sempre più diffuso dalla nostra tecnica – e che in verità non è neanche più un rapporto [...] – rende sordi alla tacita musica dell'essere; mentre la relazione spontanea con la natura [...] ha prodotto in ogni epoca, anzi quasi fino a ieri, il canto e la danza» (p. 96). Dall'altro e allo stesso tempo, nelle primissime pagine, egli dichiara che «l'umana arte della danza» promana, senza soluzione di continuità, dalla «danza vivente» stessa, nella misura in cui essa si è compiuta «nella forma artistica», cioè in quello che egli successivamente indica come orizzonte sradicante della *téchne*, nella sua pura e antinaturale artificiosità. Un'impostazione del genere non appare del tutto coerente e potrebbe, eventualmente, acquistare una sua plausibilità – a proposito della sostenuta continuità tra «danza vivente» e umana «arte della danza» – se riferita ad una concezione della tecnica in quanto potenza naturante all'opera nei processi della *physis* stessa e oltre ogni forma di antropocentrismo. Una tale possibile interpretazione – che, nel dibattito filosofico contemporaneo, sta ottenendo un crescente consenso – resta, però, su queste pagine, totalmente nell'implicito, dal momento che l'autore espressamente si attiene alla concezione canonica di *téchne* e *ars*, in una prospettiva saldamente antropocentrata.

5.

Il mutamento del titolo, nell'edizione italiana, dal quanto mai appropriato (e goethiano) *Menschengestalt und Tanz* a *Il corpo umano e la danza* appare piuttosto inspiegabile, dal momento che ai corpi danzanti si accenna solamente e in maniera molto generica. Il saggio costituisce, infatti, l'ennesimo esempio di come di norma, nella nostra cultura, la danza – intesa tanto come originante Potenza eto/tecno/fisica, quanto come pratica e arte coreutica – sia chiamata in causa quale suggestivo veicolo metaforico volto ad avvalorare precostituite teorie e visioni metafisiche del mondo. L'accattivante pretesto, insomma, per trattare d'altro. Nonostante l'*incipit* solennemente dichiarare: «Della danza non bisognerebbe parlare, ma lasciare che sia essa stessa a parlare di sé» (p. 47), il testo applica al danzare, piuttosto sommariamente, oltretutto, dato il contesto d'occasione da cui nasce, i contenuti fondamentali di quella che è, ormai, stata storicizzata quale una delle più rilevanti interpretazioni filologico-filosofiche novecentesche del Mito e delle origini della civiltà europea.

Il titolo dell'edizione italiana rischia, infine, di deludere sia chi desidera confrontarsi con la complessità del *pragma* esperienziale del danzare – del quale, da qualche tempo, si stanno occupando molti interessanti *dance and performance studies* soprattutto di provenienza d'oltreoceano – sia chi intende indagare il senso delle ricerche, sperimentazioni e pratiche della danza *modern* e contemporanea in atto sulle scene teatrali e artistiche dalla svolta duncaniana in poi. Il testo – pubblicato originariamente presso la *Wissenschaftliche Buchgesellschaft* di Darmstadt – costituisce, semmai, una sintetica introduzione rivolta a chi, magari giovane o studente, non si sia ancora cimentato nella lettura di opere fondamentali dell'autore quali *Gli dei della Grecia*, *Teofania*, *Dioniso*, *Le Muse e l'origine divina della parola e del canto*. Un'introduzione, peraltro, a suo modo rivelatrice. Perché intrigante e meritevole di riflessioni è il fatto che, in questo tentativo di lasciarsi parlare dal demone danzante – i «miei pensieri», si dichiara, «provengono dalla danza vivente e ad essa debbono essere restituiti» (p. 47) – vengono allo scoperto limiti e nodi problematici della teofanica visione del mondo propria dell'autore, i quali, nelle sue opere maggiori, restano di solito celati nell'implicito.

Romano Gasparotti