

dà ai suoi spettacoli una qualità irradante. Sembra essere illuminata dall'interno e la luce impregna tutto il suo essere. Nelle parti narrative sembra essere così trasportata che non si può resistere alla sua bellezza ipnotizzante. La sua danza più impressionante è il *Moksha*, dove pare entrare in trance, rappresentando l'*atma* – l'anima individuale – che brama la sua unione con il *paramatma* – l'anima universale.

Tutto finisce, per poter rinascere e ricominciare in modo diverso. Alla fine dello spettacolo *L'Isola dei labirinti* io, come la Morte sui trampoli, sono caduta a terra come tutti gli altri mostri. Sanjukta inizia a ballare. Accompagnata dalla musica indiana lotto per sopravvivere, mi alzo e ricado, mi libero del costume e del teschio finché non rimango seduta: una donna vestita di bianco con in braccio un bambino, la Morte. Sanjukta sopra di me assume la posizione meditativa di *Om*, come se il suo corpo si stesse trasformando in anima, come se la sua danza fosse solo per gli dei.

Holstebro, agosto 1997¹

¹ Le parole di Sanjukta sono redatte a partire dall'intervista apparsa sulla rivista «Savvy», Magma Publication, gennaio 1996; dal suo intervento al simposio *Teatro in una società multiculturale* durante la decima sessione dell'ISTA a Copenaghen, nel maggio 1996; dal suo intervento all'ISTA di Bologna nel 1990 intitolato *Cinque maestri*, pubblicato in *Teatro Eurasiano n. 2. Tecniche della rappresentazione e storiografia*, a cura di Gerardo Guccini e Cristina Valenti, Bologna, Biblioteca Universale Synergon, 1992; dalla dimostrazione di lavoro presentata durante l'ISTA *The Female Role*, a Holstebro nel 1986; dal libro *Odissi - Indian Classical Dance Art*, di Sunil Kothari e Avinash Pasricha, Bombay, Mark Publications, 1990; e da conversazioni personali. Le parole di Rukmini Devi sono prese dai suoi interventi in *Indian Dance*, Delhi, The Publications Division, Ministry of Information and Broadcasting, Government of India, 1955. Le parole di Ferdinando Taviani sono prese dal suo inedito *Ricordi e altre allegrezze. Cronache e digressioni dall'International School of Theatre Anthropology*, pre-print del Teatro Tascabile di Bergamo, 1995. Le parole di Mirella Schino sono prese dal suo articolo *Shakuntala fra gli ulivi*, pubblicato in *Teatro Eurasiano n. 3. Drammaturgia dell'attore*, a cura di Marco De Marinis, Bologna, I Quaderni del Battello Ebbro, 1996. Ringrazio David Korish e Rossella Viti per avermi aiutato a reperire materiali negli archivi dell'ISTA.

Clara Sinibaldi
 IL CORPO SPIRITUALE.
 SULLE TRACCE
 DELLA DANZA SACRA CONTEMPORANEA

Se c'è un corpo animale, vi è anche un *corpo spirituale*, poiché sta scritto che il primo uomo, Adamo, divenne un essere vivente, ma l'ultimo Adamo divenne spirito datore di vita.

1 Cor 15, 44-45

1. Introduzione

La rinascita della danza sacra in Occidente – avviata agli albori del Novecento in ambito teatrale ed ecclesiale e, a partire dagli anni Cinquanta in America e dagli anni Settanta in Europa, in evidente sviluppo sino ad oggi – è principalmente opera di alcuni artisti e religiosi, soli a voler ricordare al mondo euroamericano che la danza è un'espressione religiosa appartenente anche alla tradizione europea, dal momento che fino ad avanzato Medio Evo la danza era presente nella liturgia cristiana. Artisti e religiosi sono rimasti a lungo inascoltati dalla chiesa cattolica fino al Concilio Ecumenico Vaticano II, il quale, almeno in linea di principio, si è aperto ad accogliere gli apporti artistici e culturali provenienti dal mondo dell'arte.

Pur considerando la rinascita della danza sacra occidentale nella sua complessità storica, restringerò l'ambito di indagine ai trent'anni che ci separano da quel Concilio, assumendolo come referente storico. Il discorso toccherà alcune esperienze significative, ricordando fin da subito che il corpo, e quindi la sua arte, è luogo di molteplici e non finite possibilità interpretative.

L'utilizzo delle categorie «danza sacra» e «danza liturgica» – categorie dimenticate e per questo molto vaghe e perciò più difficili da determinare rispetto ad altre più consolidate, come ad esempio quella di danza classica o di danza moderna – non appaia improprio. Non siamo di fronte a nuove categorie: più semplicemente, a concetti da rivitalizzare linguisticamente e praticamente per attualizzarli.

Ma la danza sacra non richiede solamente il ripristino di al-

cune espressioni linguistiche cadute in disuso, giacché a partire dalla sua pratica traspare un discorso che si iscrive all'interno dei grandi orizzonti del senso dell'esistenza, dove entra in gioco il futuro dell'umanità. È necessario, dunque, saper vedere la danza sacra come nutrimento e guida per l'uomo e la donna in cerca di punti di riferimento, giacché in quest'arte si vuole compreso un progetto per la nascita di un mondo alternativo.

Un filo d'oro congiunge la pratica di danza sacra dalle origini dell'umanità ai nostri giorni grazie alla feconda opera delle danzatrici di danza sacra contemporanea, le quali, in linea con la grande apertura di senso ritrovata dalle pioniere della *modern dance*, confermano la loro fede nel «corpo spirituale», nel «corpo che è tempio dello spirito»: in un corpo trasfigurato nella dimensione dello spirito visibile «nella» carne. La rinascita della danza sacra occidentale si iscrive all'interno di un'intelaiatura storico-problematica che permette di individuare i punti di intersezione che l'hanno favorita, allo scopo di circoscrivere l'oggetto in esame e captare le relazioni tra liturgia e arte della danza, tra rito, mistica, sacro e danza, tra le coordinate spazio-temporali del sacro e del profano, tra corpo mortificato e corporeità elevata a «luogo» di incontro con il mistero.

Ancora oggi, di fatto, la Chiesa cattolica non ha superato quell'atteggiamento che vede la danza sacra come un'arte minore, liquidata spesso frettolosamente perché da secoli esclusa dalle chiese europee e di conseguenza misconosciuta come espressione religiosa. La danza come espressione religiosa, in Occidente, non trova facilmente riscontro in ambito ecclesiale, perché non ha modo di rifarsi ad una pratica, ad uno stile, ad un repertorio sacro o liturgico, in cui la corporeità sia presente. Ma se la pratica di danza sacra non è presente nella liturgia e nelle celebrazioni religiose odierne, ciò non può in alcun modo oscurare il fatto che in passato vi sia stata la consuetudine di danzare dentro e fuori le chiese di tutta Europa (prova ne sono i decreti e le proibizioni che hanno escluso la danza dalle chiese e dai luoghi sacri, documentati a partire dal terzo Concilio di Toledo del 589 sino al sec. XVII)¹.

¹ Sulla storia della danza nella tradizione cristiana cfr. AA.VV., *Il Teatro Medievale*, a cura di J. Drumbl, Bologna, Il Mulino, 1989; F. Andreella, *Il corpo sospeso. La danza tra codici e simboli all'inizio della modernità*, Venezia, Il Cardo, 1994; J. Bassler, *Platon und der Tanz. Eine Studie zu Platons «Politeia»*, Albert Ludwigs Universität Freiburg – Katholische Theologie Christliche Religionsphilosophie, 1988; G. Calendoli, *Storia Universale della danza*, Milano, Mondadori, 1985; J.G. Davies, *Liturgical Dance. An Historical, Theological and Practical Handbook*, London, SCM Press Ltd, 1984; R. Foatelli, *Les danses reli-*

L'esclusione della danza dalle chiese europee è un fatto storico che il teologo J.G. Davies chiama «la messa al bando della danza»², dall'apparato liturgico tradizionale. La danza fu messa al bando dalle chiese occidentali, ma fu anche apprezzata dai Padri della Chiesa. Secondo alcuni storici, il Cristianesimo non è mai stato ostile alla danza e la Chiesa cattolica non l'ha mai proibita in se stessa come disdicevole al culto, ma solo riprovata nelle sue deteriori esagerazioni, abusi e degenerazioni. La danza in sé non solo non è mai stata radicalmente bollata dal marchio di infamia, ma si è lasciata entrare spesso nelle celebrazioni liturgiche. Si è gridato allo scandalo, si è fatto ricorso alle scomuniche, agli anatemi ed alle condanne solenni, quando è caduta troppo in basso. Con l'uso della danza degenerato in abuso, la riprovazione degli eccessi ha trascinato con sé la disistima, addirittura l'infamia, nei confronti di qualsiasi forma di danza, compresa l'espressione spontanea e rispettosa del sentimento religioso, determinando così la fatale interruzione della pratica di danza sacra e di danza liturgica. La cessazione della pratica di danza nelle chiese e nei luoghi sacri di tutta Europa, tranne alcune eccezioni, ha comportato non solo la definitiva perdita di una pratica religiosa, ma ancor più una radicale destituzione di senso dell'arte della danza in generale. La danza sacra è stata defraudata della sua forza semantica all'interno del culto e della liturgia, nonostante la sua peculiare attitudine a dire l'ulteriorità³.

La sparizione e la rinascita della danza sacra domandano an-

geuses dans le christianisme, Paris, Editions Spes, 1938; J. Lynne Hanna, *Danza e religione* in *Enciclopedia delle Religioni*, vol. II, Milano, Marzorati-Jaca Book, 1994; A. Rouet, *Arte e Liturgia*, Città del Vaticano, Libreria Editrice Vaticana, 1994; C. Sachs, *Storia della danza*, Milano, Il Saggiatore, 1980; E. Schultz, *Das Bild des Tanzes in der christlichen Mystik. Sein Kultischer Ursprung und seine psychologische Bedeutung* (Dissertation), Marburg, 1941; W. Sorell, *Storia della danza*, Bologna, Il Mulino, 1994; G. Tani, *Storia della danza dalle origini ai nostri giorni*, Firenze, Olschki, 1983; R. Torniai, *La danza sacra*, Roma, Paoline, 1951; S. Youngerman, *La danza teatrale e liturgica* in *Enciclopedia delle Religioni*, vol. II, Milano, Marzorati-Jaca Book, 1994.

² J.G. Davies, *Liturgical Dance*, cit., p. 28.

³ Fabrizio Andreella sostiene che l'eliminazione della danza religiosa dal culto cristiano non è realmente motivata da ragioni teologiche o liturgiche. La danza non viene espulsa dalle chiese perché considerata un piacere mondano che allontana le anime da Dio; al contrario, il pericolo avvertito nella danza da parte della Chiesa deriva proprio dal carattere rituale della danza, dall'essere un atto di culto che, in qualche modo, avrebbe sminuito l'attività di mediazione del prete tra l'uomo e Dio. Secondo Andreella il pericolo maggiormente sentito nella danza, nel periodo medievale, «non ristà nella sua presunta essenza pagana bensì nel suo carattere rituale al di fuori del convalidamento ecclesiastico». Cfr. F. Andreella, *Il corpo sospeso*, cit., pp. 32-33.

che una riflessione sul suo significato originario. Presso i primitivi e le società antiche la danza è essenzialmente un *abitare il senso dell'essere*. In questo contesto la danza è un'esperienza fondativa, perché attiene al modo di essere nel mondo proprio di civiltà e popoli che hanno fatto della danza non un «mezzo», ma un linguaggio privilegiato della corporeità. Il corpo non è un «mezzo» attraverso il quale i singoli corpi dei primitivi comunicano un messaggio, ma il «luogo» in cui *si esprime il senso* e a cui i singoli partecipano come frammenti o anelli del corpo comunitario, dove circola quell'ordine simbolico che compone (*sin-ballein*) le energie di ogni corpo con quelle degli altri uomini, degli animali, della terra e del cielo⁴. Se la danza sacra è il punto di congiunzione tra natura e cultura, se la danza sacra attraverso la circolazione simbolica libera il corpo dalla divisione tra i due ordini, perché capace di tradurre eventi naturali in significati culturali, la danza sacra rievoca il fondamento, l'origine stessa dell'azione danzata.

Le danzatrici che agli inizi del Novecento hanno inaugurato la stagione della danza moderna hanno rivoluzionato il vecchio modo di fare danza, non soltanto perché non era più rispondente alle loro esigenze espressive, ma soprattutto perché il balletto classico tardo ottocentesco aveva smarrito l'essenzialità della danza: la sua matrice sacrale. Queste artiste, pur attraversando esperienze e percorsi assai diversi, sono accomunate da una concezione mistico-religiosa della danza, il cui senso ultimo riposa nell'identità e nella sacralità della corporeità in relazione alla trascendenza. Le pioniere della danza moderna hanno scoperto che ogni rapporto dell'essere umano col sé e con il mondo, con l'Assoluto e con gli altri è tutto intessuto, manifestato e costituito dall'esistenza corporea. È proprio l'immersione dell'essere umano nella sua corporeità ad aprire la via alla trascendenza: apertura all'accoglimento nella dimensione del corpo della presenza di «qualcosa» che taluni chiamano Dio o Assoluto, altri chiamano Anima o Vuoto, e che per tutti è in fondo rivelazione dello «spirito» nella carne.

Queste artiste hanno risollevato le sorti della danza, scaduta da secoli a spettacolo di intrattenimento e a futile passatempo, recuperandone i tratti originari⁵. Il «ritorno alle origini» ha significato il riandare verso la scaturigine del senso, nella quale le

⁴ Cfr. U. Galimberti, *Il corpo*, Milano, Feltrinelli, 1991, pp. 18-23.

⁵ Il tema delle «origini» della danza moderna è ampiamente trattato in *Alle origini della danza moderna*, a cura di E. Casini Ropa, Bologna, Il Mulino, 1990.

danzatrici hanno ritrovato il «corpo spirituale», in un reticolo di rapporti con le arti, la natura, gli uomini e Dio. Da questo punto di vista si evince che la danza moderna coincide anche con la risacralizzazione della danza e la rinascita del «mondo della danza», un mondo che non è ritagliato sulla stoffa di questo mondo nel quale viviamo, al fine di evadere per rifugiarsi in un luogo appartato e indisturbato. Non un mondo nostalgico o utopico. Il «mondo della danza» è questo stesso mondo, nella misura in cui si rivela permeabile alla sapienza guadagnata attraverso la pratica di danza sacra. La danza sacra come via di sapienza orientata alla totalità dell'essere, senza trascurare il particolare, insegna a guardare dentro, a guardare in profondità, nel tentativo di esplorare quel punto in cui trova radicamento il divino. Il «mondo della danza» è riconquistato e vissuto dalle nuove danzatrici in quel *sapere* antico che è un gustare, un gioire, un estasiarsi in un'armonia profondamente radicata nel mistero.

2. I percorsi della rinascita: la via della liturgia

Negli anni Sessanta, il Concilio Ecumenico Vaticano II ha posto le premesse per un profondo ripensamento del rapporto tra arte e liturgia, auspicando la ripresa del dialogo con gli artisti e le correnti artistiche contemporanee⁶. L'elemento dinamico e radicalmente innovatore dell'insegnamento conciliare in tema di arte e liturgia è costituito dalla riaffermazione che la liturgia è «culmine e fonte» della vita della Chiesa. La liturgia torna ad essere considerata una realtà vitale, più che un tesoro da salvaguardare con cura, aperta ad accogliere gli apporti culturali ed artistici che provengono da altre culture, nonché provocatrice e stimolatrice di scambi e rapporti con la vita di altre confessioni cristiane. Nella Costituzione *Sacrosanctum Concilium* sulla Sacra Liturgia si afferma che «la Chiesa non ha mai avuto come proprio un particolare stile artistico»⁷ e che l'arte del nostro tempo, di tutti i popoli e paesi, ha nella Chiesa «libertà di espressione purché serva con la dovuta riverenza ed il dovuto onore alle esigen-

⁶ A trent'anni dal concilio Vaticano II, alcuni studiosi espongono, dai vari punti di vista di osservazione della loro specializzazione, il nuovo modo di pensare l'arte nella Chiesa italiana. Un testo significativo e di recente pubblicazione è AA.VV., *Arte e Liturgia. L'arte sacra a trent'anni dal Concilio*, Cinesello Balsamo (Mi), S. Paolo, 1993.

⁷ Costituzione conciliare «*Sacrosanctum Concilium*» sulla Sacra Liturgia, in *I documenti del Concilio Vaticano II*, Milano, Figlie di S. Paolo, 1987, cap. VII, n. 123, p. 54.

ze degli edifici sacri e dei sacri riti»⁸. Anche nella Costituzione *Gaudium et Spes* sulla Chiesa nel mondo contemporaneo si afferma che «la letteratura e le arti sono di grande importanza per la vita della Chiesa [...] Bisogna impegnarsi affinché gli artisti si sentano compresi dalla Chiesa nella loro attività [...] Siano riconosciute dalla Chiesa le nuove tendenze artistiche adatte ai nostri tempi secondo l'indole delle diverse nazioni e regioni. Siano ammesse negli edifici del culto, quando, con modi d'espressione adatti e conformi alle esigenze liturgiche, innalzano lo spirito a Dio»⁹.

Queste dichiarazioni ci restituiscono l'autentico orientamento perseguito dalla Chiesa nel corso della storia di questi ultimi trent'anni, al di là di qualsiasi contrario atteggiamento pratico dei singoli rappresentanti del clero o di intere comunità ecclesiali che hanno optato per altre modalità espressive. Il testo conciliare apre ad ogni artista la possibilità di interrogare la liturgia con libertà e scoprirvi quali siano le sue effettive esigenze. L'artista può richiamare ciò che è stato dimenticato, anticipare sviluppi successivi, non essendo, come afferma Sandro Spinsanti, «un semplice portaparola dell'istituzione: egli è un'istanza creativa che contrasta la sclerosi istituzionale»¹⁰.

Quale accoglienza abbia nella Chiesa contemporanea il messaggio conciliare è documentabile innanzitutto attraverso l'esperienza di Jacques Dubuc¹¹, un artista-sacerdote cattolico canadese, che, tra il 1978 ed il 1985, in sintonia con lo spirito di rinnovamento enunciato dal Concilio, ha accolto il messaggio conciliare filtrandolo attraverso il concetto di «partecipazione attiva dei fedeli». Proprio a partire dalla partecipazione attiva, fulcro del rinnovamento liturgico, Dubuc ha intravisto la possibilità della rinascita della gestualità e della danza liturgica. In questo modo egli valorizza quanto è detto dalla *Sacrosanctum Concilium*, nella quale non è mai nominata la danza, mentre sono menzionati «le azioni, i gesti e l'atteggiamento del corpo»¹² di cui il celebrante deve curarsi al fine di promuovere la partecipazione attiva dell'assemblea dei credenti. L'impegno profuso da Dubuc è per la

⁸ *Ibidem*, cap. VII, n. 123, p. 55.

⁹ Costituzione «*Gaudium et Spes*» sulla Chiesa nel mondo contemporaneo, in *I documenti del Concilio Vaticano II*, cit., parte II, cap. II, n. 62, pp. 246-247.

¹⁰ S. Spinsanti, *L'artista: un carismatico ecclesiale?*, in AA.VV., *Arte e Liturgia*, cit., p. 488.

¹¹ L'esperienza di Jacques Dubuc, volta a dare più ampio spazio all'espressione del corpo nella liturgia, è raccontata in J. Dubuc, *Il linguaggio del corpo nella liturgia*, Cinisello Balsamo (Mi), Paoline, 1989.

¹² Costituzione conciliare «*Sacrosanctum Concilium*», cit., cap. I, n. 30, p. 23.

riappropriazione e lo sviluppo del linguaggio del corpo nella liturgia. Alla base di tutti gli interventi di pastorale liturgica di Dubuc vi è la precisa convinzione che la gestualità e la danza liturgica siano «forme di comunicazione con Dio e con i fratelli»¹³. Per lui gestualità e danza liturgica sono linguaggi che rivelano l'amore di Dio in modo visibile e sensibile, in stretta complementarità con la Parola e con la musica.

Se da un lato Dubuc ha recepito le istanze innovative per un nuovo assetto liturgico, dall'altro ha rilevato notevoli contraddizioni. Il Concilio Vaticano II, con la Costituzione sulla Sacra Liturgia, ha mostrato di volersi liberare da tutto quel cerimoniale pomposo e maestoso largamente ispirato alla ritualità e gestualità proprie della corte imperiale, per promuovere una liturgia più semplificata ed aperta alla comunicazione dell'essere umano nella sua interezza. Secondo Dubuc, a questo nuovo modo di concepire la liturgia non è stata fornita un'adeguata strategia di attuazione capace di corrispondere ai nuovi principi lanciati dai padri conciliari. Il linguaggio della comunicazione con Dio e con gli altri rimaneva da inventare. Pur apprezzando lo sforzo teorico che la Chiesa ha compiuto all'insegna dell'apertura all'arte, Dubuc critica l'istituzione ecclesiastica per la mancata attuazione di tale rinnovamento liturgico, realizzato in modo discontinuo, sporadico ed improvvisato soprattutto a causa dell'impreparazione del clero. Di fatto il sacerdote, al quale fanno capo le più ampie responsabilità nella realizzazione della riforma liturgica, è di regola sia poco preparato in materia liturgica come quasi del tutto digiuno in ambito artistico e quindi meno disponibile a riconoscere ed a valorizzare le autentiche competenze laicali.

Come fautore della rinascita della gestualità e della danza liturgica, Dubuc è consapevole del gigantesco lavoro necessario per recuperare questa pratica da una cultura marchiata dal razionalismo e che svaluta la sensibilità e l'espressività. La liturgia attuale sprofonda in un abissale paradosso, poiché di fatto il rinnovamento liturgico, anziché proporre un incontro nuovo con il mistero, ha causato l'impoverimento dell'espressione religiosa ridotta a parola e canto, limitando il linguaggio del corpo alla ritualità di pochi gesti che si alternano dinanzi ad un inginocchiato. L'opera di Dubuc si propone come un'inversione di tendenza atta a colmare le carenze di pratica liturgica presenti nella Chiesa. Egli ha realizzato, in collaborazione con alcuni gruppi sperimentali, il modello della «liturgia della gioia», nel quale si

¹³ J. Dubuc, *Il linguaggio del corpo nella liturgia*, cit., p. 94.

fondono insieme aspetti appartenenti ad altri modelli liturgici che sono assunti nel loro valore complementare: azione e contemplazione, festa e meditazione, sacralità e partecipazione. Un modello che Dubuc ha concretamente sperimentato in molte comunità del Canada e che ha applicato in molte celebrazioni liturgiche, tra le quali la messa di Giovanni Paolo II al Parco Jarry e l'incontro del Papa con i giovani canadesi allo stadio Olimpico di Montreal, nel 1984.

L'esperienza di Dubuc richiama l'attenzione su alcuni aspetti relativi alla messa in opera della gestualità e della danza liturgica, nonché le questioni teoriche concernenti i rapporti tra danza e liturgia. Data la mancanza di un repertorio e di uno stile liturgico, che deve essere ancora inventato, per coloro che vogliono impegnarsi alla rinascita della danza e della gestualità liturgica, Dubuc suggerisce di ispirarsi ai vari generi di danza occidentale (classico, moderno, jazz, folk), purché adattati per corrispondere alle esigenze della liturgia. Creare un repertorio di danza sacra o di danza liturgica non è un'impresa da poco: se la gestualità liturgica può essere senz'altro praticata da tutti i credenti, in quanto non richiede particolari abilità, la danza liturgica, invece, richiede una predisposizione tecnica ed una preparazione artistica e fisica. Secondo Dubuc possono danzare solamente coloro che hanno ricevuto una formazione coreica.

Il pensiero e l'attività sperimentale di Dubuc si concentrano particolarmente su una questione di ordine teorico: se la danza (come la musica) insedia lo spazio-tempo liturgico, in che senso l'arte, e in particolare la danza, è in rapporto con la celebrazione liturgica? In altri termini: in che misura la danza offre le condizioni potenziali di una celebrazione autentica? I termini liturgia e arte sono accomunati dal verbo «fare». Liturgia significa «un fare per il popolo» e l'artista è l'essere umano impegnato nell'esercizio delle belle arti. Vi è dunque uno stretto legame tra arte e liturgia, se pensiamo che le prime definizioni dell'artista nella storia sono legate ai suoi uffici «sacri» di interprete dei destini dell'umanità. In una delle sue opere Platone definisce l'artista come «uomo di Dio»¹⁴. Ma tornando a riferirci al messaggio conciliare, anch'esso pone l'accento sulla nobiltà delle belle arti in relazione alla liturgia. Precisa suona l'affermazione della Costituzione sulla Sacra Liturgia: «Le arti per loro natura hanno relazione con l'infinita bellezza divina che deve essere in qualche modo espressa dalle opere dell'uomo [...] Il fine dell'arte è quel-

¹⁴ Platone, *Jane*, Torino, Einaudi, 1976, pp. 175-176.

lo di contribuire il più efficacemente possibile a indirizzare religiosamente le menti degli uomini a Dio»¹⁵.

Se, come teorizzano i teologi, la liturgia è un'azione nella quale hanno uguale dignità e importanza sia le parole sia la gestualità, ne consegue non solo che il gesto esprime la fede, ma che il gesto è fede in atto¹⁶. Esprimere gestualmente la fede, danzare la fede è effettuarla, farla essere: il gesto è un dire facendo e un fare dicendo. Nei confronti della prassi liturgica della Chiesa cattolica la pratica della danza sacra pone un nodo centrale: quello di ritrovare il senso e il valore della gestualità nel rituale.

Stabilire lo stretto rapporto tra danza e liturgia significa considerare la danza sacra non come un'espressione collaterale alla ritualità, come abbellimento o accessorio della liturgia, ma un'arte al servizio di Dio e della Chiesa universale. Proprio per questo può essere praticata dai credenti, durante la messa o in altre occasioni religiose, per manifestare la gioia di essere partecipi dell'azione liturgica e per incarnare la fede, che non è solo sentimento, ma soprattutto atto che si manifesta anche attraverso la gestualità e la danza.

Eppure, è evidente che la danza sacra e la danza liturgica stentano molto a reinserirsi nella liturgia. L'esperienza di Jacques Dubuc, insieme ad una certa riflessione teologica, ne hanno evidenziato la causa. Il ritorno della danza sacra e liturgica nella Chiesa cattolica non richiede semplicemente il ripristino di una pratica caduta in disuso; è un problema molto più serio, perché non è meramente culturale, ma culturale. Cioè non riguarda una riforma esteriore, un cambiamento dei riti da arricchire con qualche fantasiosa trovata, ma esige un'urgente reimpostazione del modo di concepire la corporeità nell'ambito della liturgia¹⁷.

¹⁵ Costituzione conciliare «*Sacrosanctum Concilium*», cit., cap. VII, n. 122, p. 54.

¹⁶ Cfr. C. Rocchetta, *Per una teologia della corporeità*, Torino, Camilliane, 1993, pp. 82-90. Lo stesso concetto è stato ribadito dal teologo e liturgista Chino Biscontin intervenuto a Parma, nei giorni 8 e 9 giugno 1996, al convegno su *La gestualità e la Bibbia* organizzato da Bibbia, un'associazione laica di cultura biblica.

¹⁷ La «*Rivista Liturgica*», periodico per la formazione liturgica, fondata nel 1914 dall'Abbazia Benedettina di Finalpia, ha avviato, sin dal 1971, una riflessione sul linguaggio culturale aprendo una serie di problematiche riguardanti il rapporto tra i segni rituali e le culture ed i legami tra liturgia e linguaggio non verbale. A quest'ultimo tema la rivista ha dedicato un intero fascicolo che raccoglie i contributi di alcuni esperti della scienza liturgica, relativi ai diversi aspetti del rapporto tra liturgia e linguaggio non verbale. Attraverso la conoscenza specializzata delle leggi della comunicazione, il serio confronto e lo studio approfondito dei rituali propri di ogni celebrazione, gli stu-

Più volte Dubuc nella sua esperienza si è scontrato con le abitudini culturali secolari, che hanno di fatto ostacolato e impedito la valorizzazione del corpo nella liturgia. La cultura del disprezzo del corpo è stata determinante per l'estromissione della danza dalla Chiesa.

Una svolta teologica verso la corporeità consente di ricordare ciò che è proprio, peculiare del Cristianesimo, cioè che Dio si è fatto carne e che con questa incarnazione ha confermato e santificato l'essere carne di ogni uomo. Decisivo è l'apporto della teologia cristiana della corporeità pensata al femminile in alcune recenti pubblicazioni, nonché della teologia cattolica della corporeità pensata al maschile¹⁸, entrambe volte alla riapertura di una riflessione sull'antropologia biblica in relazione alle nostre concezioni antropologiche, marcatamente segnate dalla filosofia di derivazione greca. Nella visione biblica l'essere umano è quella unità psico-somatica che lo rende permeabile ai rapporti con i suoi simili e con tutte le creature. La visione greca è dualistica: connota la specificità più umana nell'anima e vede nel corpo una materialità eterogenea rispetto all'anima. Il dualismo platonico ha finito per riflettersi sull'unità dell'antropologia biblica fino a sgretolarla, fino a rendere possibile quella contaminazione tra tradizione biblica e filosofia greca che consegnerà all'Occidente un uomo irreparabilmente diviso in anima e corpo.

Dubuc ha dimostrato che la riassunzione della danza nella liturgia è una questione che si misura con la riacquisizione di uno spazio dimenticato ed oggi importante, la corporeità, a partire dal quale si può pensare ed agire a livello antropologico, teologico ed artistico. Per corporeità si intende l'essere umano nella sua integralità, quel «corpo spirituale», il cui concetto designa il soggetto come corpo individuale in cui vengono ad articolarsi sim-

diosi offrono un'analisi dei linguaggi non verbali nel contesto celebrativo, al fine di restituire efficacia comunicativa al rito, compreso e gestito nella sua potente carica di originaria e innata eloquenza. Di particolare interesse è il saggio del semiologo Giorgio Bonaccorso, docente di Liturgia Pastorale presso l'Abbazia di S. Giustina di Padova, nel quale viene auspicata la riscoperta del linguaggio della danza sacra avente in sé la forza di instaurare originariamente un effettivo rapporto con la liturgia. Cfr. G. Bonaccorso, *Il culto di Dio nei gesti dell'uomo*, in «Rivista Liturgica», «Liturgia e linguaggio non verbale», anno LXXXIII, nn. 5-6, 1996, pp. 13-33.

¹⁸ Tra le diverse pubblicazioni sulla teologia della corporeità, a titolo esemplificativo citiamo due testi di recente pubblicazione che riteniamo illuminanti: C. Rocchetta, *Per una teologia della corporeità*, cit.; E. Moltmann-Wendel, *Il mio corpo sono io. Nuove vie verso la corporeità*, Brescia, Queriniana, 1996.

bolicamente, in modo particolare per ciascuno quanto lo è la storia del suo desiderio, un corpo ancestrale di tradizione, un corpo sociale di cultura ed un corpo cosmico di natura. È proprio in quanto intessuto in questo modo originale – a partire dalla sua prima infanzia, dalla sua stessa formazione nella matrice materna, che come è noto è altrettanto culturale che biologica, tramite questo triplice corpo di storia, di società e di mondo – che l'essere umano «avviene» in ciò che è di più «spirituale». L'essere umano non è spirito che sopporta a malapena l'unione artificiale con una corporeità: l'essere umano è corporeità in grado di risvegliare dentro di sé ciò che è spirito. Lo spirito è ciò che è partorito dalla corporeità, se quest'ultima è intesa come il luogo della verità della relazione con gli altri e con l'Assoluto.

Ripristinare i legami tra danza e liturgia significa, da un punto di vista artistico, riscattare l'arte della danza dalla condizione di emarginazione in cui è stata relegata, e da un punto di vista teologico, attribuire alla danza un valore sacramentale. Se la danza è un'azione attraverso la quale il danzatore esprime la propria fede nell'ambito della liturgia, si impone l'esigenza di dimostrare in che senso la danza abbia un'autentica rilevanza sacramentale.

Secondo Davies, la danza non è un sacramento cristiano, contrariamente a quanto afferma la danzatrice americana Ruth St. Denis, per la quale la danza è un «grande sacramento del vivere armonioso, un segno esteriore e visibile di una grazia interna e spirituale»¹⁹. Secondo il teologo «la danza è visivamente sacramentale in quanto essa ci introduce nel regno dello spirito»²⁰, «è segno della spiritualità della materia, mostra le potenzialità spirituali della natura umana nel suo aspetto corporeo»²¹. Dire che la danza ha un valore sacramentale significa considerare la danza come un'integrazione al culto e, per alcune affinità con i sacramenti, come un accompagnamento adatto alla celebrazione del Battesimo e dell'Eucarestia. Affermare il carattere sacramentale della danza significa considerare la danza come accesso alla divinità, che induce una sensazione di benessere, che fa sentire il senso della pienezza e che promuove l'appartenenza del singolo alla comunità. Il carattere eminentemente sacramentale della danza, dunque, richiede il riconoscimento e la valorizzazione di tutta la Chiesa, nella quale è necessario che la danza, insieme a tutte le arti, torni ad essere presente come espressione di lode a Dio.

La liturgia non è proprio l'epifania di questo essere corporei-

¹⁹ Citato in J.G. Davies, *Liturgical Dance*, cit., p. 109.

²⁰ *Ibidem*, p. 122.

²¹ *Ibidem*, pp. 121-122.

tà del soggetto credente nel suo rapporto più personale e ad un tempo più istituzionale, sociale e cosmico con il mistero del Dio presente in mezzo a noi? E la danza sacra o la danza liturgica non è forse il «luogo» di trasfigurazione della corporeità, dove la sensibilità non è affatto annientata ma, al contrario, viene valorizzata come ciò che consente l'incontro con l'Assoluto? Tutto ciò che l'essere umano conosce di Dio, lo conosce attraverso il corpo. È nella corporeità trasfigurata, dunque, che si entra in relazione con l'Assoluto. Una relazione che la danzatrice o il danzatore di danza sacra sperimenta attraverso la sua danza.

Da qualche anno la Chiesa sente la necessità di mettere in pratica le indicazioni presenti nella Costituzione sulla Sacra Liturgia avvicinandosi alla danza sacra ed alla gestualità liturgica, seppur con molta cautela, e aprendosi all'ascolto ed al dialogo con gli artisti per riallacciare i legami tra danza e liturgia. Questo bisogno, più volte ribadito dal magistero della Chiesa, è stato sottolineato con forza, nel 1964, da Paolo VI nel suo discorso agli artisti: «Noi abbiamo bisogno di voi. Il nostro ministero ha bisogno della vostra collaborazione. Perché il nostro ministero è quello di predicare e di rendere accessibile e comprensibile, anzi commovente, il mondo dello spirito, dell'invisibile, dell'ineffabile, di Dio. E in questa operazione che travasa il mondo invisibile in formule accessibili, intelligibili, voi siete maestri. È il vostro mestiere, la vostra missione; e la vostra arte è proprio quella di carpire dal cielo dello spirito i suoi tesori e rivestirli di parola, di colori, di forma, di accessibilità»²². Il Papa più volte ribadisce che se alla Chiesa mancasse l'ausilio degli artisti «il ministero diverrebbe balbettante ed incerto»²³. Il bisogno dichiarato da Paolo VI di «rifare la pace» tra la Chiesa e gli artisti è dettato dalla volontà di riconoscere pubblicamente che la Chiesa non sempre ha rispettato la dignità dell'artista. Afferma il Papa: «Vi abbiamo fatto tribolare, perché vi abbiamo imposto come canone primo l'imitazione, a voi che siete creatori, sempre vivaci, zampillanti di idee e di mille novità [...] Vi abbiamo talvolta messo una cappa di piombo addosso, possiamo dirlo; perdonateci! e poi vi abbiamo abbandonato anche noi»²⁴.

Rispetto a questo discorso, di capitale importanza per l'ingresso delle arti nella Chiesa, è da segnalare il fatto che l'atten-

²² Paolo VI, *Discorso per la messa degli artisti nella cappella Sistina*, in *Encicliche e Discorsi*, Roma, Paoline, 1964, p. 39.

²³ *Ibidem*.

²⁴ *Ibidem*, p. 41.

zione dei committenti (cioè dei parroci e dei religiosi) si è rivolta negli ultimi decenni quasi esclusivamente all'architettura, mentre l'interesse per la pittura, la scultura, la musica e la danza è stato minimo²⁵. Occorre riconoscere che gli accorati inviti di Paolo VI, rivolti alla Chiesa più di trent'anni fa per spingerla a rifare alleanza con gli artisti, di fatto hanno trovato scarsa accoglienza. In questa fase postconciliare raramente le arti hanno fatto il loro ingresso nelle chiese europee né tanto meno hanno trovato spazio nella liturgia delle comunità parrocchiali del nostro Paese. Solamente di recente la Chiesa ha cominciato a dare qualche segnale di cedimento del vecchio modo di concepire la fede (di matrice intellettualistica e spiritualista), convincendosi a riconoscere che la danza può essere espressione di preghiera, di lode e di gioia nella liturgia. Il richiamo alla Bibbia – dove troviamo Davide che danza davanti all'Arca dell'Alleanza e numerosi altri esempi che testimoniano la presenza della danza presso gli ebrei – e ad altre culture come quella indiana, africana e latino-americana, hanno ridestato l'istituzione dal secolare sospetto del corpo, verso una maggiore apertura. In alcuni movimenti ecclesiali il corpo assume una certa rilevanza, come, ad esempio, nel movimento dei Carismatici. Per gli aderenti a questo movimento, ciò che più conta è l'esperienza dei frutti dello Spirito: amore, gioia, pace, pazienza, mitezza, dominio di sé. La salvezza cristiana è rivolta all'intero essere umano. In questa prospettiva, nei loro gruppi di preghiera il corpo occupa un posto centrale. La preghiera non è intesa in modo cerebrale, ma coinvolge tutto l'essere che si esprime in forme di semplice gestualità. Ad esempio le mani trovano il ritmo per sottolineare il canto, le membra si sciogliono, il corpo intero, fatto per la comunicazione interpersonale, vive con intensità questa sua destinazione originaria.

In questi ultimi anni nella Chiesa cattolica si assiste anche all'assunzione del linguaggio corporeo appartenente alla tradizione orientale, al fine di una sua integrazione nelle pratiche religiose occidentali. Operazione delicatissima compiuta dal monaco benedettino J.M. Dechanet che, attingendo alla tradizione dell'Estremo Oriente, ha avviato una pratica corporea di preghiera e di meditazione personale che consiste di una serie di posture alle quali si accompagnano altrettanti modi di «fare preghiera», da lui stesso denominata «yoga per i cristiani». Dechanet si è accostato allo yoga nel tentativo di offrire all'Occidente una prati-

²⁵ Cfr. AA.VV., *Spazio e rito. Aspetti costitutivi dei luoghi della celebrazione cristiana*, Roma, C.L.V. Edizioni Liturgiche, 1996.

ca che faccia della corporeità un «luogo» di vita contemplativa²⁶.

Anche la danzatrice Catherine Golovine, della quale parleremo più ampiamente in seguito, per vivere nell'unità del «corpo spirituale» coniuga la sua pratica di danza sacra con la riscoperta della preghiera «esicasta»²⁷, un metodo di preghiera praticato dai monaci esicasti, seguaci di una dottrina ascetico-mistico cristiana, in cui la recita è normalmente accompagnata da un'invocazione del nome di Gesù, da precise posizioni del corpo e da una respirazione controllata che facilita l'incontro con Dio. Si tratta di un'antichissima pratica di preghiera sperimentata in quasi tutto l'Oriente, che vede coinvolto tutto il corpo: «un metodo che non è fine a se stesso, come esercizio ginnico, ma tende a rendere l'essere umano attento alla luce che risplende nelle sue tenebre; scoperta la luce la coscienza viene a trovarsi davanti al Dio che in lei vive»²⁸.

L'evento più eclatante, che ha segnato una svolta radicale nel mondo ecclesiale occidentale nel processo di avvicinamento tra Chiesa ed arte contemporanea, è costituito dall'accoglienza di danze liturgiche africane nella basilica di S. Pietro. Il 10 aprile 1994, nella basilica di S. Pietro si è svolto il Sinodo della Chiesa africana, che interessava l'intero continente. Un gruppo di ragazzi e ragazze africani hanno accompagnato la messa celebrata da Giovanni Paolo II con danze, canti, suoni, ritmi e offerte di doni che si sono succeduti nei vari momenti della celebrazione²⁹. Un evento storico che per la sua singolarità ha richiamato teologi³⁰ e

²⁶ L'esperienza di J.M. Dechanet, citata anche in AA.VV., *SPAS Sussidi pastorali a schede. Pregare con il corpo*, anno VIII, n. 1, 1979, è descritta in J.M. Dechanet, *Yoga per i cristiani*, Cinisello Balsamo (Mi), San Paolo, 1987.

²⁷ Sulla preghiera esicasta cfr. Anonimo, *Lo yoga cristiano. La preghiera esicasta*, Libreria Editrice Fiorentina, Firenze, 1978; J.Y. Leloup, *L'esicasmò. Che cos'è, come lo si vive*, Milano, Piero Gribaudi, 1992; M. Eliade, *Lo yoga*, Firenze, Sansoni, 1995.

²⁸ G. Vannucci, *Introduzione*, in Anonimo, *Lo yoga cristiano*, cit., p. 9.

²⁹ La cronaca di questo importante avvenimento è stata registrata da G. Grieco, *Un evento storico maturato attraverso dieci viaggi pastorali*, in «L'Osservatore romano», lunedì-martedì 11-12 aprile 1994, p. 8. Inoltre i momenti salienti e più significativi delle celebrazioni di apertura e di chiusura del Sinodo, le danze, i canti, i ritmi, i colori, i suoni di tamburi e di balafong, insieme ai gesti significativi che hanno segnato i vari momenti di queste celebrazioni, sono stati raccolti in una videocassetta intitolata *Africa in San Pietro* - Speciale Sinodo 1994, Produzione CTV - Elle Di Ci Audiovisivi 1994.

³⁰ Di particolare interesse l'intervento del teologo nigeriano Elochukwu Uzukwu apparso su «Concilium» il quale ha commentato l'evento storico delle danze in S. Pietro mettendo a confronto il concetto del corpo e del gesto nella cultura occidentale e nella cultura africana. Cfr. E.E. Uzukwu, *Corpo e memo-*

religiosi a riflettere sul ritorno della danza nella Chiesa. Come interpretare il fatto che la Chiesa di Roma abbia acconsentito l'esecuzione delle danze africane durante la messa in S. Pietro? Sono state accolte come un'espressione folcloristica o invece, proprio perché inserite all'interno di una celebrazione eucaristica, sono state considerate danze liturgiche?

La risposta a questa questione risiede in parte nella Costituzione sulla Sacra Liturgia ed in parte in quel processo di «inculturazione» avviato vent'anni fa dalla Chiesa cattolica. Nella Costituzione, la Chiesa si dichiara favorevole «ad adattarsi all'indole ed alle tradizioni dei popoli»³¹, poiché essa «quando non è in questione la fede o il bene comune generale, non intende imporre, neppure nella liturgia, una rigida uniformità, rispetta anzi e favorisce le qualità e le doti d'animo delle varie razze e dei vari popoli»³². La Chiesa accetta l'espressione della diversità nella sostanziale salvaguardia del rito romano. Se ci atteniamo al linguaggio usato dalla Costituzione, le danze africane presentate in S. Pietro si spiegano come un «adattamento» della Chiesa alle tradizioni di questi popoli. La danza africana viene accettata come espressione propria di una civiltà cui la Chiesa dà spazio in nome del rispetto delle usanze e dell'indole dei popoli convertiti al Cristianesimo. Questa fu la posizione assunta dalla Chiesa dal 1963 al 1975.

A partire dal 1975 la Chiesa adotterà i termini «acculturazione» e «inculturazione» e abbandonerà quelli di «adattamento» e di «accomodamento»³³. Non si tratta di sterili puntualizzazioni terminologiche. Con l'assunzione della parola inculturazione la Chiesa vuole di fatto superare la soglia dell'adattamento, che per qualcuno sapeva tanto di eurocentrismo, per prospettarsi un altro traguardo, che è quello dichiarato da Giovanni Paolo II, di incarnare il vangelo nelle diverse culture e, nello stesso tempo, di introdurre i popoli con le loro culture nella stessa comunità

ria nella liturgia africana, in «Concilium. Rivista Internazionale di Teologia», «La liturgia e il corpo», anno XXXI, n. 3, 1995, pp. 107-117.

³¹ Costituzione conciliare «Sacrosanctum Concilium», cit., cap. I, n. 37, p. 26.

³² *Ibidem*.

³³ Il termine «inculturazione» diventerà di uso comune solo a partire dal 1975, a seguito dell'uso che ne fa la XXXII Congregazione Generale della Compagnia di Gesù ed il Congresso Internazionale di Missiologia organizzato dalla Università Urbaniana su «Evangelizzazione e Culture», Roma 5-12 ottobre 1975. Il termine è il frutto dell'applicazione alle dinamiche ecclesiali degli studi di antropologia culturale di Herskovits (M.J. Herskovits, *Man and his works: The science of cultural anthropology*, New York, A.A. Knopf, 1948). Cfr. G. Colzani, *Teologia della missione*, Padova, Messaggero di S. Antonio, 1996.

ecclesiale³⁴. È chiaro che l'inculturazione come processo per l'integrazione ed il radicamento delle culture dei vari popoli nel Cristianesimo richiede tempi lunghi. Le danze africane in S. Pietro si spiegano alla luce di questa evoluzione, con la quale la Chiesa si dimostra disposta ad integrare le proprie pratiche liturgiche con quelle degli africani e viceversa, rispondendo in questo modo alle esigenze religiose dei popoli in via di sviluppo ed alle proprie aspirazioni ecumeniche.

In nessun documento del Concilio Vaticano II c'è un riferimento alla danza. Si accenna solo al valore delle arti in generale. Non ci sono indicazioni né per riconoscere né per disconoscere la danza come espressione teologica, antropologica e religiosa. Questo silenzio ammette due possibilità: ciò di cui si tace è tacitamente consentito o escluso? La Chiesa africana ha mostrato di voler spezzare questa ambiguità, rivendicando il punto di vista della differenza culturale nel quale si radica il suo diritto ad animare la liturgia con il corpo e non solo con la parola ed il canto. Il processo di inculturazione comprendente la duplice dimensione di «radicamento» e «trasformazione» dei valori culturali di un popolo nel Cristianesimo, porta con sé, prima di tutto, l'impegno della Chiesa africana per la rivendicazione dell'accoglienza e del rispetto della cultura degli africani e del riconoscimento della loro identità sociale e culturale.

In questo senso il processo di inculturazione coinvolge anche il mondo occidentale, nella misura in cui viviamo nel cosiddetto «villaggio globale», popolato da esseri umani appartenenti ad una moltitudine di razze e nazionalità. L'inculturazione dunque, ha un doppio movimento che va dal mondo occidentale al mondo africano e dal mondo africano al mondo occidentale. In danza è un processo nel quale si tengono insieme il messaggio evangelico e i segni distintivi di una cultura coreica che preserva l'identità di una popolazione.

Ma le danze africane in S. Pietro rispondono anche all'urgenza di riscoprire la cultura della corporeità insita nel Cristianesimo e alla volontà di riattivare la pratica di danza nelle chiese. Questa scelta è visibile anche attraverso altre esperienze che vedono coinvolti artisti europei di danza sacra come Mireille Nègre (Francia), Catherine Golovine (Francia), Lucia Cannata (Svizze-

³⁴ I nuovi termini «acculturazione» e «inculturazione» entreranno nell'uso ufficiale della Chiesa nel 1979 con *Catechesi Tradendae*, saranno precisati nella *Redemptoris Missio* del 1990 e successivamente ripresi nell'esortazione apostolica *Ecclesia in Africa*, espressa da Giovanni Paolo II a conclusione dell'assemblea del sinodo africano del 1994.

ra), Vibeke Muasya (Svezia), Tina e Adam Gray (Svezia), Liliana Cosi (Italia)³⁵, insieme ai danzatori e coreografi liturgici americani come Rina Shinga, Margaret Fiske Taylor, Douglas Adams, Mary Jane Wolbers, Judith Rock, Carla De Sola, Marie De La Palme ed altri. Costoro, con la loro pratica di danza sacra e liturgica, stanno lavorando affinché la danza torni ad essere una manifestazione religiosa, un'espressione per dire la loro gioia di credere, per celebrare la loro fede e per meditare sulle problematiche che affliggono la condizione umana quali la sofferenza, il male, la povertà, la fame, la guerra, il degrado morale, la solitudine, ecc. Sebbene sia lento ed irto di difficoltà, legate ad una certa mentalità pigra e ad una cultura ecclesiastica di stampo conservatore, il cammino avviato dai danzatori di danza sacra e liturgica, suffragato da un gruppo sempre più numeroso di studiosi, religiosi e dallo stesso laicato, è ormai inarrestabile. In questa fase aurorale della ricomparsa della danza sacra in Occidente, la Chiesa cattolica ha assunto un atteggiamento esplorativo e sperimentale ad un tempo: osserva, sperimenta, si interroga, discute, promuove iniziative rivolte ai giovani nelle quali trova posto anche la danza. Si avvicina agli artisti di danza sacra contemporanea anche perché sta maturando sempre più la necessità di riscoprire la gestualità liturgica affinché l'agire rituale non anoghi definitivamente nelle secche del ritualismo³⁶. Attualmente non si è ancora affinata e fissata una pratica che possa costituire un modello di riferimento cui ispirare l'animazione della liturgia.

³⁵ Liliana Cosi è una ballerina italiana impegnata a richiamare l'attenzione sul linguaggio della danza come meditazione religiosa. Appartenente al movimento dei Focolari, ritiene che la danza classica e la danza in generale sia un modo di comunicare con Dio e con gli esseri umani. Pur non avendo elaborato una precisa pratica o gestualità che si possa propriamente identificare come arte sacra, poiché il repertorio della compagnia è strettamente classico, la compagnia di Liliana Cosi e Marinel Stefanescu viene spesso invitata dalla Santa Sede o da altri organismi ecclesiali a partecipare ad incontri rivolti soprattutto ai giovani, per dare testimonianza del loro cammino di fede attraverso l'arte della danza.

³⁶ La Chiesa cattolica in questi ultimi anni avverte l'esigenza di rinnovare il significato dei gesti liturgici al fine di strappare il linguaggio gestuale dalle insidie dell'abitudine e dell'indifferenza: il vero senso dell'agire rituale sta sfuggendo a molti ministri e fedeli. Perciò la Chiesa si sta attivando per una catechesi liturgica che faccia conoscere sia ai credenti che ai celebranti il valore dei gesti che compiono. Per una riflessione aggiornata sulla gestualità liturgica segnaliamo: J. Aldazabal, *Simboli e gesti. Significato antropologico, biblico e liturgico*, Torino, LDC, 1995; A. Donghi, *Gesti e parole. Un'iniziazione al linguaggio simbolico*, Città del Vaticano, Libreria Editrice Vaticana, 1993.

3. I percorsi della rinascita: la via della danza

Per vedere più concretamente l'evoluzione che la Chiesa ha compiuto, dagli anni Settanta sino ai nostri giorni, è interessante raccontare la storia di due danzatrici sacre francesi dei nostri giorni: Mireille Nègre, la cui singolare vocazione artistico-religiosa testimonia il paradosso irrisolto di una fede espressa attraverso la danza, e Catherine Golovine, il cui impegno si svolge in stretta collaborazione con la Chiesa di Avignone.

Mireille Nègre (1943)³⁷ è considerata dalle danzatrici e dai danzatori di danza sacra europea la promotrice del legame tra danza e religione cristiana. Le sue vicende sono diventate un caso emblematico ed hanno segnato, intorno agli anni Settanta, il risveglio della pratica di danza sacra in Francia ed in altri paesi europei. Ballerina classica, raggiunto l'apice della sua carriera come prima ballerina all'Opéra di Parigi, decide di lasciare il mondo teatrale per ritirarsi nel Carmelo di Limoges, spinta dal desiderio di «pregare Dio con il proprio corpo»³⁸. Qui Mireille trascorre dieci anni (1971-1981) nel corso dei quali si apre ad «un dialogo incomparabile con Dio»³⁹. Per lei «la verità è Dio e Dio è danza»⁴⁰: Dio è nello spazio del movimento dell'essere danzante. A Mireille interessa vivere attraverso la danza, nell'unità carnale e spirituale, la sua fede in Dio. La sua scelta radicale di rinchiudersi in uno degli ordini religiosi più duri conferma in lei la verità dell'incontro con un Dio che nel segreto del suo cuore la incitava a danzare, ad esprimere la sua fede attraverso la danza.

Nel corso della sua permanenza al Carmelo, a Mireille sarà sempre vietato pregare danzando – «danzando si fa più che pregare con il corpo: noi stessi diventiamo preghiera»⁴¹ – poiché la regola carmelitana non prevede l'uso del corpo come espressione di fede. Al contrario, il corpo deve essere dimenticato a favore

³⁷ Le notizie sulla vita e l'attività artistico-religiosa di Mireille Nègre sono tratte da M. Nègre, *Danzerò per te*, Roma, Paoline, 1984; *Une vie entre ciel et terre*, Paris, Balland, 1990; *Regain*, Namur, Fidélité-Médiaspaul, 1993; *Danser sur les étoiles*, Paris, Balland, 1993. Il nostro discorso si riferisce in particolare modo al decennio che la Nègre trascorre nel Carmelo di Limoges. Un'esperienza descritta da lei stessa (sollecitata dal giornalista M. Cool) nel libro *Je danserai pour toi*, del 1984, ed apparso in Italia, nello stesso anno, con il titolo *Danzerò per te*.

³⁸ M. Nègre, *Danzerò per te*, cit., p. 90.

³⁹ *Ibidem*, p. 78.

⁴⁰ *Ibidem*, pp. 92 e 101.

⁴¹ *Ibidem*, pp. 101-102.

dell'anima: di conseguenza, la pratica ascetica assume il significato di rinuncia a se stessi e alla propria corporeità. Per Mireille ciò è insopportabile poiché ella, all'Opéra, aveva sperimentato la danza classica come una forma di ascesi che valorizza la corporeità nella sua essenziale unità di spirito e corpo ed è «convinta che l'oblio di sé attraverso il disprezzo del corpo non sia la buona, la vera ascesi»⁴². Per lei la pratica ascetica tende a tenere insieme «carne» e «spirito», a mettere in luce *la misteriosa iscrizione dello spirituale nel carneale*, in cui si riassume l'essenza del Cristianesimo.

Per dieci anni Mireille si dibatte all'interno di questo contrasto: da una parte una fede incrollabile che la spinge ad abbandonare tutto per seguire la chiamata di Dio, dall'altra il desiderio di «voler entrare tutta intera in Dio affinché si armonizzassero corpo e spirito»⁴³ nella pratica di danza. Questo suo desiderio non sarà mai soddisfatto e Mireille lascia definitivamente il Carmelo, poiché la sua disposizione artistica unita alla sua singolare vocazione risultano inconciliabili con la forma di vita e lo spirito religioso dell'Ordine. Tuttavia non desiste e continua a lottare per trovare un suo posto nella Chiesa. Nel 1983 è in Vaticano a colloquio con alcuni prelati della curia romana i quali, considerando la sua singolare vocazione, le dicono che «non esiste[va] nella Chiesa un ordine religioso fondato specialmente per gli artisti, eccezione fatta per alcuni paesi del terzo mondo»⁴⁴. Alla Chiesa romana la vocazione di Mireille pone una problematica definita «interessante» ma che, in fondo, cade sotto una coltre di silenzio. Più tardi Mireille incontra Catherine Golovine, con la quale nasce una collaborazione artistico-religiosa. Insieme preparano una danza sacra sul *Magnificat* di Bach che presentano ad Avignone nella cappella dell'Oratorio. Danzare il *Magnificat* per Mireille significa esaudire la sua profondissima aspirazione di danzare per Dio. Nel 1986 il cardinale Lustiger nomina Mireille «vergine consacrata», accogliendola all'interno della Chiesa. La consacrazione pare abbia dischiuso alla ballerina un tempo di serenità e la possibilità di presentare liberamente le sue danze sacre in tutto il mondo. Attività che la Nègre ha svolto regolarmente per un certo periodo e di cui attualmente si sa ben poco.

Il caso Mireille Nègre ripropone le tematiche del rapporto tra arte e fede, Chiesa e artista, danza e ascesi, danza e mistica, insieme al recupero dell'antropologia cristiana secondo la quale

⁴² *Ibidem*, p. 94.

⁴³ M. Nègre, *Une vie entre ciel et terre*, cit., p. 57.

⁴⁴ M. Nègre, *Danzerò per te*, cit., p. 130.

il corpo dell'essere umano non è «la tomba dell'anima» ma «il tempio dello spirito». Ma ciò che colpisce della sua esperienza è la scoperta che «Dio è danza». Ella scopre un Dio in movimento e fa la sua professione di fede pronunciando queste parole: «Il mio credo personale mi dice che Dio è danza. Lo è perché è Trinità col Padre, il Figlio e lo Spirito Santo: Dio è tre. Per me la Trinità è un girotondo di tre sguardi che si incrociano e si cambiano, che si parlano e si obliano l'uno davanti all'altro. Dalla loro emanazione, creano l'universo, le cose e gli esseri introducendoli in questa danza. Dio ci invita eternamente ad entrare nella sua danza»⁴⁵. Questa affermazione è sconvolgente per la Chiesa cattolica, poiché sovverte ogni logica riconosciuta, proponendo un Dio sovversivo ed inquietante: il Dio che danza, così familiare alla religione induista o all'«eretico» Nietzsche, rovescia la consueta immagine del «dio dei filosofi» occidentali (lo stesso Martin Heidegger dice che davanti al Dio della metafisica non si può danzare). Questa scoperta è vissuta nello spaesamento, nel sentimento di una presenza mai esaurita, nella vicinanza ad un Dio che non si lascia mai possedere. La condizione esistenziale di Mireille è allora uno stato di permanente agitazione e di continua ricerca.

Le danzatrici di danza sacra contemporanea come Mireille Nègre non fanno della verità un oggetto afferrabile, dimostrabile dall'intelligenza, aperto alla disputa; in silenzio si aprono a quella verità che si manifesta nel luogo della corporeità. Un luogo in cui Dio, silenziosamente, si rivela in movimento: la danza sacra custodisce il silenzio di Dio. La danzatrice vive un'esperienza sospensiva, una condizione che favorisce una ricerca interiore, un'attività spirituale dove il corpo è manifestamente presente in quanto proprio in esso si raccolgono e si «trasformano» pensieri, azioni e sentimenti.

Sulla scorta dell'esperienza mistica di Mireille Nègre, possiamo dire che il sacro è uno «stato di essere» nel quale si assapora il senso dell'essere? Non è facile tracciare una linea netta di demarcazione tra l'una e l'altra dimensione poiché l'azione danzata viene esperita dalla danzatrice come «sacrale» e «mistica» insieme. Senza dubbio il sacro ed il mistico sono due modi di vivere l'incontro con Dio che gli artisti sperimentano nel corpo che danza. Rimane il fatto che Mireille Nègre ha esperito la dimensione della trascendenza non in una direzione verticale e ultramondana, esposta al rischio dell'inconoscibilità, dell'imperscrutabilità, dell'immobilità, ma nell'incontro con un Dio «tra noi» e

⁴⁵ *Ibidem*, p. 92.

«già presente in noi»: un Dio che lei ha trovato nella dimensione spazio-temporale della pratica di danza sacra.

Altra interessante danzatrice è Catherine Golovine, secondo la quale la danza sacra non è un «mezzo» ma un «attraverso», una via, un cammino verso l'unità con il divino già presente in noi. Catherine Golovine è una ballerina classica che, dopo aver compiuto la sua carriera come solista nel Ballet Classique de France, nel 1974 ha deciso di inseguire la via che da tempo cercava e che non aveva mai trovato lavorando nelle compagnie di balletto: la pratica di danza sacra e di danza liturgica. Per lei la danza sacra è «una dimensione spirituale per esprimere il divino attraverso il corpo»⁴⁶. La Golovine ha iniziato la sua attività di danza sacra quando per la prima volta ha danzato nella chiesa di St. Pierre ad Avignone. Da allora ha continuato la sua opera di divulgazione e di pratica in collaborazione con la Chiesa di Avignone, promuovendo importanti iniziative come le «Settimane della Danza», uno spazio creato per dare la possibilità a tutte le culture e le religioni di presentare le loro danze sacre, di esprimere la loro fede attraverso la danza e di sviluppare la loro sensibilità religiosa. Questi incontri artistico-religiosi, iniziati nel 1983 e che continuano a tutt'oggi, vedono la partecipazione di danzatrici e danzatori provenienti dall'India e dall'Oriente, di danzatori sufi, di danzatrici africane del Magreb e delle danzatrici di danza sacra occidentale. Un'altra iniziativa di rilievo è l'«Incontro Internazionale di Danza Sacra Occidentale», che ogni anno si tiene ad Avignone in una piccola cappella secentesca di rara bellezza. Un progetto nato nel 1986, quando Catherine Golovine incontrò Marie De La Palme, ballerina americana di danza sacra appartenente al Groupe Dance Omega diretto da Carla De Sola, ed avvertì il bisogno di riunire tutti coloro che si impegnano affinché la danza ritorni ad essere considerata un'arte sacra. Animando questi incontri, Catherine Golovine ha scoperto

⁴⁶ Nel luglio del 1995 ho partecipato al Nono Incontro Internazionale di Danza Sacra Occidentale che si è svolto nella cappella dell'Oratorio di Avignone. L'esperienza della mia immersione sul «campo avignonese» si riferisce in special modo alla pratica di danza sacra ed all'intenso scambio personale con le danzatrici di danza sacra ed il gesuita olandese François Kurris, accompagnatore spirituale ed animatore delle celebrazioni liturgiche e degli *ateliers* accanto alla Golovine. Il diario personale nel quale ho annotato le affermazioni più significative pronunciate dalla Golovine e dagli altri partecipanti costituisce l'unica fonte alla quale ho attinto nell'intento di dar conto dell'esperienza e della pratica di danza sacra. Per questo le citazioni di Catherine Golovine, che non ha edito alcuno scritto, non sono accompagnate da riferimenti bibliografici.

che nel mondo vi erano altri ballerini professionisti ed anche sacerdoti sensibili alla pratica di danza sacra, nonché danzatori e danzatrici amatoriali che vi si avvicinavano perché trovavano in essa un particolare modo di accostarsi a Dio.

Benché dichiaratamente cattolica, la Golovine organizza incontri altamente qualificati aperti ad accogliere ogni espressione danzata, purché si richiami alla ricerca ed alla pratica di danza sacra. Questa apertura mostra come le danzatrici occidentali appartenenti alle Chiese cristiane facciano riferimento ad una fede che si fonda su determinati contenuti e messaggi della loro Chiesa, mentre i danzatori di altre culture (africana, indiana, sudamericana) vivano la fede in quanto facoltà dell'anima, il cui carattere di struttura dello spirito o della coscienza abilita ad una universalità dotata di una dignità propria rispetto alla fede nelle religioni storiche. Tra questa fede, che ammette ogni singolo essere che danza ad una misteriosa apertura alla trascendenza, comunque pensata e denominata, e la fede cristiana alla quale si ispira le danzatrici di danza sacra occidentale, non può che esserci un intimo rapporto di circolarità che riconosce nella prima (la fede in quanto facoltà dell'anima di abbracciare l'universale) l'insopprimibile condizione di possibilità della seconda (la concreta fede di cui vivono le religioni storiche). Le iniziative della Golovine, aperte ad accogliere le espressioni artistiche di qualsiasi credo religioso, paiono appellarsi a questa circolarità, oltre che al riconoscimento del pari valore di tutte le fedi in una prospettiva decisamente ecumenica. Di recente alla Golovine è stata affidata dal vescovo di Avignone la missione di «sviluppare il senso della bellezza nella liturgia e nell'arte della danza»⁴⁷. Con questo incarico, la Chiesa avignonese riconosce apertamente che la danza sacra è un'arte capace di riunire in sé la bellezza ed il mistero che si sprigionano nell'azione liturgica.

Alla base della pratica di danza sacra di Catherine Golovine vi è una filosofia della danza che non consente di considerare la danza sacra come un genere di danza accanto ad altri generi, in ragione della complessità di senso che la costituisce. La danza sacra non è semplicemente un «fare», è un dire (un dirsi) della corporeità espressiva, comunicativa, attualizzatrice di un rapporto religioso unico e coinvolgente sia per chi la pratica sia per chi vi assiste. Ma in che senso la danza individua la relazione con il

⁴⁷ La notizia dell'incarico affidato a Catherine Golovine di sviluppare il senso del bello nel culto attraverso la pratica di danza sacra e liturgica è rimbalsata anche sulla stampa cattolica italiana in un articolo di P. Villoresi, *A messa sulle punte. E pregare è una danza*, in «Avvenire», 3 dicembre 1996, p. 19.

sacro, dal momento che «il sacro non è un dato di per sé, ma è, o diventa tale, in quanto si presenta come qualcosa che si stacca dalla routine quotidiana, in quanto è percepito come qualcosa di diverso»⁴⁸? Se ci affidiamo completamente alle teorie dei teologi e dei filosofi vediamo che nessuna definizione del termine «sacro» è abbastanza soddisfacente, perché per quanto esauriente non sarà mai capace di esprimere la realtà vivida dell'esperienza del sacro. È un po' come se, per vedere cos'è il movimento, si fermasse una trottola. In entrambi i casi, ciò che stiamo cercando di esaminare ci sfugge.

Non rimane che cercare di armonizzare insieme teoria e prassi rivolgendoci all'esperienza diretta. Nell'opera della Golovine si dà molta importanza al gesto. Secondo lei «la danza è un processo che trasforma i significati in simboli, i quali si traducono in gesti eseguiti dal corpo che danza». Fare danza sacra, per lei, è praticare una certa gestualità; una pratica che ha messo a punto e che si offre come un vocabolario di gesti che si contraddistinguono come il suo «gestuario». Per la Golovine, ciò che differenzia la danza sacra da qualsiasi altro genere di danza è il simbolo che si incarna in un gesto: in questo senso si spiega la sua insistenza sulla sperimentazione della gestualità. Ma il lavoro sul movimento gestuale, atto a trasporre i significati in simboli, in sé non ha alcunché di sacro. Si apre uno spinoso problema: quand'è che un gesto si carica di senso religioso? Di sacralità? Per la danzatrice francese «la danza è sacra quando si incarna nel corpo del danzatore. Il sacro implica la materialità di un corpo. La danza sacra non ha nulla a che fare con la *trance* da possessione indotta dalla danza. La danza sacra si fa con i piedi per terra». In secondo luogo «il gesto per essere sacro deve scaturire dall'unità di corpo e anima». L'assunto di fondo espresso dalla Golovine circa le peculiarità che rendono visivamente presente la sacralità del gesto, complica ancor più la situazione nel momento dell'apprendimento della gestualità della danza sacra. La danzatrice sostiene che la gestualità della danza sacra è molto «semplice», perché ciò che conta non è l'effetto spettacolare del gesto, ma il suo «senso». Ma «semplice» non deve essere confuso con «facile». La «semplicità del gesto», innanzitutto, scaturisce da

⁴⁸ Com'è noto l'aggettivo «sacro» è assai insidioso e necessiterebbe di una approfondita ricerca che non è stata ancora compiuta. Pertanto ho deciso di assumere in tono problematico la definizione di A. Nesti tratta da *Il sacro: il nome, le teorie, i dilemmi*, citata in S. Dianich, *Edificare una chiesa, abitare e celebrare in un luogo, come agire comunicativo della comunità cristiana*, in AA.VV., *Spazio e rito. Aspetti costitutivi della celebrazione cristiana*, cit., p. 40.

una disposizione di apertura esistenziale all'accoglienza del divino. La Golovine sostiene che la gestualità della danza sacra nasce «dal senso dell'essere e non dell'apparire», da «un abitare il gesto con la preghiera del corpo». Dove il senso è «un lasciare essere dello Spirito, che crea, nel corpo che si lascia catturare da esso, la danza sacra». L'atteggiamento di apertura esistenziale non è che «un liberarsi e farsi coppa per poter ricevere quello che Dio vuole e non quello che l'io vuole». Questa disposizione sentimentale⁴⁹ è «un mettersi davanti a Dio per diventare strumento nelle sue mani». *Simplicitas*, etimologicamente vuol dire «senza piega, senza ripiegamento su di sé». Il soggetto «semplice» è colui che si è liberato dalle malattie dell'ego e che è giunto a dimenticarsi di se stesso: ciò non significa l'esilio dal mondo, ma l'immergersi sempre più in esso. È l'atteggiamento che è cambiato. La Golovine lascia intendere che la sua pratica di danza sacra è strettamente legata al suo cammino di ricerca religiosa, senza il quale il «gesto semplice» non può esserci. In definitiva la semplicità del gesto è il frutto di un'ascesi, di un esercizio di

⁴⁹ Nella pratica di danza sacra di Catherine Golovine sono implicate non solo un'estetica ed una poetica di danza ma anche una filosofia, che molto spesso traspare dalla sua stessa danza e si pone come problema: può la danza essere un organo della filosofia? Può la danza esprimere l'assoluto? Può la danza dire la verità? L'azione della danzatrice di danza sacra è innanzitutto un'esperienza di apertura al sentimento. La disposizione sentimentale incarnata dalle danzatrici di danza sacra non è di ordine psicologico e soggettivo, ma di natura ontologica, nella prospettiva di un contatto con la vita spirituale e con il senso del divino. Il sentimento è sperimentato come originaria dimensione di apertura all'altro, al mondo, all'assoluto, come un modo di essere nel mondo che apre al danzatore o alla danzatrice la via che conduce verso il suo più proprio poter essere. In questa accezione le danzatrici affermano l'originalità esistenziale del sentimento (contro un certo modo di intendere riduttivamente la tonalità emotiva come stato interiore che si esteriorizza colorando di sé l'essere umano). Il sentimento non è da intendersi come qualcosa di estrinseco, quasi una reazione suscitata dalle cose che ci circondano; piuttosto è il senso dell'essere in cui è immerso il soggetto che danza. Esso nasce da un'intimità con l'essere; quindi è una modalità dell'esistenza aperta all'eccedenza. In questa apertura colui che danza si percepisce sempre in uno stato sentimentale, cioè si avverte sempre come capacità di accogliere il senso dell'essere. Da questo punto di vista la danza è un'arte che si origina da un livello dell'esperienza che viene prima della divisione soggetto-oggetto, che viene da un sentire che apre ad un'eccedenza, ad un'ulteriorità, ad un di più di essere, ad un senso che, se anche non è fattuale o tangibile, insiste e sussiste nel reale. Dire che la danza ha a che fare con la ricerca della verità, significa riconoscere alla danza una dignità filosofica. Dignità peraltro ravvisata agli inizi del Novecento dalle pioniere della *modern dance*, dal filosofo Nietzsche, anche se indirettamente (infatti non ha mai scritto una filosofia della danza), dai due filosofi tedeschi W.F. Otto e G.T. Fechner e dai poeti francesi P. Valéry e S. Mallarmé.

purificazione dell'occhio e dell'orecchio volto a trasformare il corpo che in questo modo si rende capace di sentire «qualcosa». Lo scopo dell'ascesi, in ogni esercizio fisico, è quello di trovare un equilibrio per far posto ad un'ulteriorità, alla leggerezza della propria essenza. Per aprirsi alla trascendenza che non è altro che un piantarsi nel centro interiore del proprio essere sotto il segno di una Presenza che avvolge ed accompagna l'essere danzante. Danzare, per la Golovine, è incontrare ed accrescere ogni volta la sensazione di una Presenza che l'avvolge e la guida.

Se per la Golovine ogni esercizio fisico è soprattutto un esercizio spirituale, ella ha pure la consapevolezza che, per l'esecuzione del gesto semplice, è necessario passare attraverso la ricerca e lo studio della «precisione» del movimento, senza la quale non è possibile esporre il gesto nella sua più intensa semplicità. La semplicità del gesto è strettamente correlata alla sua precisione, da cui scaturisce quell'energia che restituisce all'osservatore la bellezza e l'incisività dell'azione. La pratica di danza sacra, che appare come una tessitura di movimenti complessi, è, da un punto di vista tecnico, il risultato di un processo di semplificazione. Per semplificazione, la Golovine intende «fare una cernita di alcuni movimenti e poi curarli per distillarli nel movimento più essenziale». Il movimento semplice è il frutto di un certo modo di lavorare su un numero ben delimitato di opposizioni, strutturate in precisi gesti e movimenti, che vengono dapprima sperimentati singolarmente ed in seguito montati in una sequenza. Oltre a pensare il movimento di danza sacra in termini di forma e contenuto, la Golovine attribuisce molta importanza alla forma legata alla precisione, alla perfezione dell'esecuzione. In questo stretto raggio in cui sono in gioco il corpo e la precisione, la danzatrice di danza sacra fa nascere il significato di quello che fa. Perciò, quanto più c'è precisione, accuratezza e ordine nella sequenza danzata, tanto meno c'è bisogno di definire il significato di ogni movimento, in quanto è la qualità stessa dell'esecuzione a garantire l'efficacia del gesto o del movimento e ad assicurarne la comprensione. Il senso del gesto semplice è direttamente proporzionale al grado di efficacia raggiunta nella fase ultima della sua esecuzione: molte volte l'efficacia di una coreografia non deriva tanto da ciò che rappresenta quanto dalla precisione con la quale sono stati montati assieme i diversi segmenti. Da questa pratica si evince che ogni artista compie un percorso che va dall'apprendimento del puro esercizio tecnico sino al raggiungimento di una soglia: questo passaggio avviene attraverso la «porta stretta» che immette nel mondo dell'arte della danza sacra. La pura pratica gestuale o di movimento diventa danza sacra.

quando passa attraverso un processo nel quale il danzatore o la danzatrice si appropria «in modo distintamente personale» di una certa «partitura»⁵⁰ e la trasforma nella semplicità dell'azione. In mancanza di questo lavoro di tessitura volto a trasformare il mero movimento in «danza semplice» non si giunge a fare danza sacra ma, al contrario, ad una superficiale esibizione che banalizza e falsifica il senso del movimento danzato.

Come il gesto liturgico del sacerdote nella celebrazione eucaristica non è un mero gesto di accompagnamento della Parola ma è un rafforzativo della Parola stessa, così il «gesto semplice» della danza liturgica è un modo per potenziare la celebrazione, per dare ad essa una maggior forza espressiva. La danza sacra e la musica sacra contribuiscono a far vivere il senso della fede, a coinvolgere nell'azione le persone radunate in assemblea e lo stesso celebrante, perché sono capaci di sottrarre il rito dall'ordinarietà dell'azione, cosicché il gesto liturgico assume una forte eloquenza culturale sino a diventare «sacro». La danzatrice di danza sacra è una mistagoga, poiché attraverso la danza sacra conduce l'assemblea a contemplare l'orizzonte del mistero. In questo senso la danza sacra, la musica sacra, l'arte sacra sono mistagogia al pari della Parola proclamata dal celebrante. La danza è un cammino verso il mistero. È una forma di relazione con il mistero.

Il mondo della liturgia si muove nello spazio del bello, della poesia e del gioco al punto che, secondo Severino Dianich, «un atto liturgico è un'opera d'arte»⁵¹. Tutto è funzionale al godi-

⁵⁰ In questo contesto assumiamo il termine tecnico di «partitura» così com'è rigorosamente definito da Eugenio Barba nel suo *Trattato di Antropologia Teatrale*: «L'azione dell'attore è reale se è disciplinata da una partitura. Il termine *partitura* (utilizzato per la prima volta da Grotowski) applicato all'attore indica una coerenza organica [...] Il termine *partitura* implica: - la forma generale dell'azione, il suo andamento per grandi linee (inizio, acme, conclusione); - la precisione dei dettagli fissati: definizione esatta dei singoli segmenti dell'azione e dei loro snodi (*sats*, mutamenti di direzione, diverse qualità dell'energia, variazioni di velocità); - il dinamo-ritmo, la velocità e l'intensità che regolano il *tempo* (in senso musicale) di ogni singolo segmento. È la *metrica* dell'azione, l'alternarsi di lunghe e di brevi, di arsi (tratti accentati) e tesi (tratti non accentati o di passaggio); - l'orchestrazione dei rapporti fra le diverse parti del corpo (mani, braccia, gambe, piedi, occhi, voce, espressione facciale)». E. Barba, *La canoa di carta. Trattato di Antropologia Teatrale*, Bologna, Il Mulino, 1993, pp. 183-184.

⁵¹ S. Dianich, *Edificare una chiesa, abitare e celebrare in un luogo, come agire comunicativo della comunità cristiana*, cit., p. 41. Questa concezione dell'azione liturgica legata alla dimensione ludica ed estetica richiama un importante saggio, del 1919, di Romano Guardini nel quale egli afferma: «Fare un

gioco dinanzi a Dio, non creare, ma essere opera d'arte, questo costituisce il nucleo più intimo della liturgia». R. Guardini, *Lo spirito della liturgia*, Brescia, Morcelliana, 1996, p. 80.

mento, al soddisfacimento del bisogno del corpo spirituale, alla contemplazione e alla festa. Accostandosi a celebrare la festa l'*homo faber* cede il posto all'*homo ludens*, l'azione alla contemplazione, la tecnica alla liturgia, l'impegno operativo alla preghiera.

Si affaccia così il tema del rapporto tra danza e rito. Danza e rito cominciano sempre con uno stacco. L'ingresso nella ritualità comporta un gesto di interruzione del lavoro, cioè di quei processi di attività nei quali gesti e cose vengono misurati in base alla loro utilità. Nella logica della gratuità, caratteristica dell'agire rituale, il soggetto si libera dalla frenesia dell'efficienza per riposare nello spazio dell'«inutile» ed agisce liberamente nella celebrazione di lode a Dio. Anche la danza è un «atto inutile». Paul Valéry, nella sua *Filosofia della danza*, afferma che «la danza è un genere d'azione inutile in sé per il funzionamento vitale»⁵², in cui il corpo, che solitamente agisce in funzione del raggiungimento di uno scopo, nell'evento artistico giunge a quei «movimenti inutili» che dischiudono al danzatore (ed anche a chi vi assiste) l'eterno. Il tessuto dei rituali è costituito di parole, canti, musica e, quando c'è, di danza. Il loro dinamismo simbolico è orientato anche al di là del tempo della celebrazione. In particolare, una danza sacra è un'azione rituale che si svolge nel presente e attraverso l'uso del linguaggio simbolico conduce i partecipanti a *presentizzare l'eterno*: la danza è manifestazione del senso dell'essere in quanto diretta espressione di uno slancio verso l'eternità. Questa è la forza del gesto in danza, in ciò sta la sua «sacralità»: l'arrestarsi di un gesto finito apre all'infinito. Il danzatore di danza sacra crea simboli per dire l'eterno. Nella vita dell'essere che danza incontriamo la dialettica esistente tra finito ed infinito, tra tempo profano, che è tempo storico, lineare ed irripetibile, e tempo eterno o sacro, che si propone come astorico, ciclico, ripetibile: la danzatrice di danza sacra fa da cerniera a queste due dimensioni temporali poiché ella si dispone, nel tempo, all'esperienza dell'eterno. Per le danzatrici di danza sacra il corpo è ad un tempo simbolo di eternità e di storia e il senso della loro danza appare come la *presentizzazione dell'eterno* in quanto il tutto si gioca nell'attimo in cui l'essere danzante, nel suo temporalizzarsi insedia lo spazio sacro e mostra simbolicamente la relazione con il mistero. Lo spazio tracciato dalla

gioco dinanzi a Dio, non creare, ma essere opera d'arte, questo costituisce il nucleo più intimo della liturgia». R. Guardini, *Lo spirito della liturgia*, Brescia, Morcelliana, 1996, p. 80.

⁵² In AA.VV., *Filosofia della danza*, Genova, Il Melangolo, 1992, p. 70.

danza sacra è più di un mero spazio: è prossimità con l'Assoluto. Abitare la prossimità con l'Assoluto significa raccogliersi nel corpo spirituale, aver cura di esso ed arricchirlo in modo che diventi esso stesso lo spazio sacro nel quale l'essere danzante scopre ciò che ha scoperto Mireille Nègre, e cioè che Dio è danza.

Nello spazio della danza si accorciano le distanze tra il soggetto e Dio. Le danzatrici di danza sacra contemporanea dalla loro esperienza hanno tratto una verità antica e superiore: la danza è il cammino più breve tra l'essere umano e Dio.

La pratica di danza sacra annulla la separazione tra spazio interno e spazio esterno, poiché è proprio la corporeità a creare spazi che custodiscono l'intimità con il mistero, luoghi ricchi di vera bellezza, centri di quiete e di tranquillità. Spazi per abitare prima di tutto con se stessi, là dove il deserto coincide con il giardino ed il silenzio con un ineffabile colloquio⁵³.

L'arte, come la teologia, ha dovuto scontrarsi con una filosofia in cui tutto era ragione racchiusa in un processo di totale razionalizzazione dell'esistente. Con le categorie interpretative che dominano il mondo contemporaneo, è assai difficile comprendere l'esperienza artistico-religiosa della danza sacra senza correre il rischio di restringerla entro una logica produttivistica o funzionalistica, o peggio ancora, di disdegnarla come un'attività magica o esoterica. La visione efficientista del mondo tende a relegare l'evento nell'orizzonte dei fatti irrazionali, senza capire il significato religioso e simbolico che contiene e riducendo così l'esperienza alla materialità della prova.

4. A conclusione

La riappropriazione del linguaggio del corpo nella liturgia o nelle celebrazioni religiose passa attraverso la sensibilità degli artisti e dei religiosi, i quali si sentono chiamati insieme a dare il loro contributo affinché la Chiesa cattolica occidentale riprenda ad esprimersi attraverso il linguaggio del corpo. La rinascita della gestualità e della danza sacra e liturgica non può che avvalersi della collaborazione e dell'impegno di entrambi: da più parti ormai si avverte che i tempi sono maturi per un confronto aperto e

⁵³ Il teologo Bernhard Casper dell'Università di Friburgo invitato all'Università degli Studi di Verona nel novembre 1996 ha pronunciato una conferenza su *Spazio e spazio sacro. Sulla fenomenologia dello spazio sacro*. La sua riflessione era mirata a rendere comprensibile in che senso già lo spazio sacro fonda l'evento del luogo sacro e la loro relazione con lo spazio quotidiano.

costruttivo tra Chiesa ed artisti. Sembra che questo dialogo stia già maturando soprattutto per andare incontro ai giovani, un gruppo sociale sempre più interessato al corpo e alle sue manifestazioni (basti pensare al ballo in discoteca come forma di comunicazione non verbale e ritualistica)⁵⁴. Forse la danza sacra, che si riaffaccia non a caso in questa fase storica che deriva da un lungo periodo di materialismo, è l'affermarsi di una delle espressioni più elevate della corporeità, che anela a ricompenetrarsi con la sacralità di un mondo che custodisce il senso dell'esistenza.

⁵⁴ Cfr. G. Ardissonne, *Il sabato e il villaggio. Tradizione popolare e nuovi riti*, in «Orientamenti. Rivista monografica di formazione sociale e politica», *Il tempo e la festa. Cosa significano i riti nella società secolarizzata*, anno XI, nn. 9-10, 1996, pp. 45-56.