

Badia Prataglia 2014

Come pensare il mondo attuale a partire dall'epistemologia di Bateson

Stile grazia informazione nell'arte primitiva

(Gabriella Erba)

Introduzione con versi di M. Gualtieri "Fuoco centrale Seconda parte"

Cercare di ripensare al mondo attuale, a ciò che ci circonda a partire dall'epistemologia di Bateson è un compito arduo, sia per la complessità del pensiero batesoniano sia perché l'invito richiede uno spostamento di piano su dimensioni di un mondo che sempre più spesso ci lascia, come nei versi della Gualtieri, senza parole.

Nel corso della preparazione di questa presentazione, che nell'idea iniziale subiva la suggestione di precedenti lavori, il mondo è entrato prepotentemente nel mio universo percettivo. Immagini, suoni, parole, provenienti da Gaza, Israele, Ucraina, Lampedusa, Iraq, hanno iniziato a interloquire con il testo facendolo delirare, nel senso dell'uscire dal *lirium*, dal solco nel quale esso è posto.

Come connettere il saggio di Bateson sullo stile, sulla grazia, sull'arte primitiva, alla contemporaneità? E' questo ciò che proveremo a fare insieme, ripercorrendo il sentiero che Bateson ha tracciato in questo saggio, posando i nostri piedi sulle sue impronte per allontanarci a tratti dal cammino e provare a guadagnare la contemporaneità e cercando di far danzare l'opera di Bateson con l'arte.

Video Brancusi

All'inizio del saggio Bateson riprendendo Aldous Huxley ci dice che il problema fondamentale per l'umanità è la ricerca della *grazia*. Per Huxley gli animali si comportano e comunicano con una naturalezza, una semplicità che l'uomo ha perduto in quanto corrotto dall'inganno, dalla finalit , dall'autocoscienza.

Bateson, che come ci ha fatto notare Paola lo scorso anno, spesso procede in modo esitante, nel passaggio seguente assume toni risoluti, assiomatici, vi   una presa di posizione in lui insolitamente forte.

Io sostengo

- "Io sostengo che l'arte   un aspetto della ricerca della grazia da parte dell'uomo: la sua estasi quando in parte riesce; la sua rabbia e agonia , quando a volte fallisce".
- "Sostengo che vi sono molte specie di grazia, e anche che vi sono molti tipi di errore e di frustrazione e di allontanamento dalla grazia. Senza dubbio ogni cultura ha la sua specie di grazia, cui gli artisti tendono, e al sua particolare specie di insuccesso... (coscienza /inconscio)"
- "Sosterr  la tesi che il problema della grazia   fundamentalmente un problema di integrazione, e ci  che si deve integrare sono le diverse parti della mente – specialmente quei molteplici livelli di cui un estremo   detto 'coscienza' e l'altro 'inconscio'".

Anche qui come in numerosi altri passaggi della sua opera troviamo l'aforisma di Pascal "le coeur a ses raisons que la raison ne connaît point"

L'opera d'arte è riconoscibile quando raggiunge l'integrazione tra coscienza e inconscio, tra le ragioni del cuore e quelle della ragione, quando giunge alla grazia.

Bateson afferma che quando ciò accade l'opera d'arte è riconoscibile anche attraverso le barriere culturali (VEM p. 161). Quindi per Bateson l'arte è interculturale. A partire da questa premessa egli non entra nel merito della distinzione tra arte occidentale e "Arte primitiva", cui rimanda il titolo, una distinzione che è oggetto di numerosi lavori analizzati da Sally Price ne *I primitivi traditi*. Nel volume della Price emerge peraltro il costante accostamento tra Arte primitiva, follia, inconscio, degenerazione (cfr nazismo e arte degenerata). Bateson dal canto suo resta invece sull'orlo della questione, sul crinale.

L'interrogativo "fondamentale" posto da Bateson è "sotto quale forma è contenuta e codificata nell'opera d'arte l'informazione relativa all'integrazione psichica,... ossia quale informazione si trova nell'oggetto artistico a prescindere da ciò che può 'rappresentare'" (VEM p. 162, 163).

Più sotto Bateson ci dice che "ogni figura umana racconta una storia" ma per ora evita di addentrarsi nel rapporto tra aspetto narrativo e figura per puntare la propria attenzione sul codice (che pare essere per Bateson un sinonimo di stile) attraverso il quale "gli oggetti o le persone (o gli enti soprannaturali) percepiti sono trasformati in legno e colori", in quanto il codice è sorgente di informazione sull'artista e la sua cultura.

Ci dice quindi che la sua indagine non è sul significato del messaggio, quanto piuttosto sul significato del codice scelto intendendo il significato come sinonimo di struttura, ridondanza, informazione, restrizione.

Ora, ogni lingua, forma vivente, cultura contiene una ridondanza o struttura se introducendo una cesura nel fenomeno analizzato si può desumere, con elevato grado di plausibilità, ciò che sta dall'altro lato della cesura. Propone quindi questo diagramma.

[caratteristiche dell'opera d'arte/caratteristiche del resto della cultura]¹



¹ Nell'opera di Francisco Ortega, *Il corpo incerto. Bio imaging, Body Art e formazione della soggettività*, da me tradotta alcuni anni fa, l'autore sviluppa un'interessante analisi tra la rappresentazione biomedica del corpo, le trasformazioni del linguaggio artistico e la formazione della soggettività.

Come non pensare al saggio sul combattimento dei galli a Bali nel quale Clifford Geertz analizza la cultura balinese, i giochi di relazione e di potere, la formazione della soggettività balinese a partire delle pratiche, dai rituali, dalle relazioni che stanno attorno al combattimento dei galli (Geertz era a Bali nel 1958 Bateson nel periodo che va dal 1935 al 1939). Questo lavoro di Clifford Geertz si rifà al concetto di “gioco profondo” proposto da Bentham nella sua *Theory of Legislation*. Gioco profondo “è un gioco in cui le poste in gioco sono così alte, dal punto di vista utilitaristico, che è irrazionale che gli uomini vi si impegnino”, Ciò che è in gioco insomma è ben più del valore materiale: vale a dire la stima, l’onore, la dignità, il rispetto...” (Geertz, *Interpretazione di culture*, p. 410). Dunque ciò che è in campo nel gioco profondo si può comprendere facendo dialogare i due poli del diagramma².



Dopo aver fatto un excursus su come intendere questo e altri diagrammi, Bateson passa ad affermare che una descrizione verbale posta all’interno delle parentesi è spesso iconica a livello più macro; la descrizione verbale di un lombrico implica una rappresentazione iconica dello stesso (p. 166). Ciò avrebbe una ricaduta sul piano della nozione di “**conoscenza**”, un concetto che definisce ambiguo in quanto significa sia il **conoscere attraverso i sensi sia il sapere attraverso la mente**. Ci troviamo quindi di fronte al rapporto tra due diversi poli che chiamano in causa i sensi, il corpo e la mente.

Ora, a partire da quanto detto sinora da Bateson vorrei fare alcune digressioni, de-liri, che forse ci possono essere utili anche al fine provare ad accogliere e declinare l’invito fatto dal Circolo di guadagnare il mondo attuale. Lo faremo cercando di adottare lo strumento proposto da Bateson, proposizioni e diagrammi.

La prima questione è relativa al rapporto tra figura e narrazione, cui abbiamo accennato prima, che si connette alla conoscenza attraverso i sensi e il sapere attraverso la mente. Per accennare a questa distinzione possiamo rifarci all’opera che Deleuze dedica a Francis Bacon, *Logica della sensazione*.

Il primo diagramma potremmo declinarlo come segue:

figurativo : cervello = pura forma : sensazione

[conoscenza (conoscere sensi) (sapere mente)]

[Bacon (forma astratta/cervello) (figura/sensazione)]

Per Bacon la pittura deve strappare la Figura al figurativo. Quest’ultimo colloca la figura su un piano narrativo che rinvia a una comprensione di tipo razionale, alla coscienza, quindi al sapere della mente.

Figurativo:narrazione =pura figura: antinarrazione

La pittura per Bacon non ha né modelli da rappresentare né storie da raccontare.

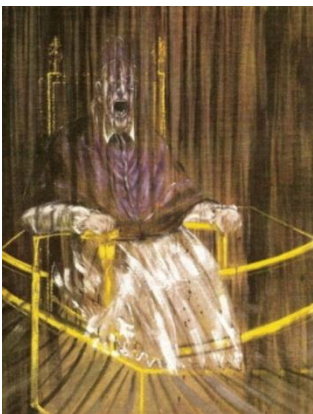
² Rapporto tra uomini a animali, lato oscuro, Geertz p. 392-394

Per superare il figurativo (ossia l'illustrativo, e il narrativo) ci sono due uscite, una verso la forma astratta che chiama in causa il cervello (la ragione) l'altra verso la Figura, la pura forma, ciò che Cézanne chiama semplicemente *sensazione*.

La Figura è la forma sensibile riferita alla sensazione che agisce direttamente sul sistema nervoso, che è carne. E' il corpo a dare e ricevere la sensazione... il colore è nel corpo, la sensazione è nel corpo. (Deleuze, Logica della sensazione).

La sensazione per Valery è ciò che si trasmette direttamente, evitando l'espedito di una storia da narrare. Cfr Deleuze rif a Valery p. 86.

Quindi la pittura per Bacon è corpo che parla al corpo, non mente che parla alla mente. Egli bypassa il cervello, la ragione. L'ossessione di Bacon è cercare di rendere la cosa, il soggetto, nella maniera più irrazionale possibile, ricostruendo non solo l'apparenza dell'immagine ma anche tutti i campi sensibili di cui si ha consapevolezza (Bacon in Sylvester, p. 27). Bacon aveva un'ossessione per l'Innocenzo XI di Velasquez, il pittore che secondo Bacon ha saputo coniugare in modo straordinario l'illustrazione con la sensazione. Velasquez nella sua opera "camminava sull'orlo di un precipizio" (ibidem), sull'orlo del senso. Se ci soffermiamo su queste parole possiamo ritrovare il terzo assunto di Bateson nel quale egli afferma che la grazia, l'arte è espressione dell'integrazione di coscienza e inconscio, né l'una né l'altra parte ma ciò che sta sull'orlo del precipizio, sul bordo del senso. Come non evocare questo riguardo l'ecfrasi di Foucault della Meniñas, (ma anche quella che sempre Foucault fa del rapporto tra somiglianza e similitudine in Magritte.

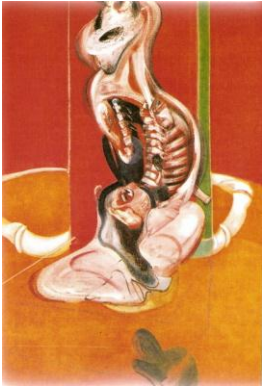


Passiamo ora a considerare il rapporto tra la grazia, l'animale e l'uomo, con cui Bateson apre il suo saggio ossia alla grazia dell'animale.

[Caratteristiche dell'opera d'arte (Animale/uomo -chair/viande)/ caratteristiche del resto della cultura] ;

Il paradosso nell'opera di Bacon rispetto all'affermazione di Huxley, con cui Bateson apre il suo saggio, è che nell'opera di Bacon il recupero della comunanza tra animale e uomo non passa attraverso la grazia dell'animale vivo-vivente ma attraverso la sua carcassa, attraverso la mera carne, una carne sacralizzata dall'opera d'arte. Una carne che rimanda l'uomo alla propria natura animale.

Deleuze offre un'immagine di Bacon in quanto pittore religioso; egli sta nella macelleria come in una chiesa. (Deleuze, pp 57, 58) Nelle macellerie, di fronte alle carcasse egli vede la crocifissione dell'animale, dell'animale-uomo- (Sylvester p. 24).



Ogni uomo che soffre è carne macellata. L'uomo che soffre è una bestia, la bestia che soffre è un uomo.



“ Viviamo quasi sempre attraverso degli schermi: un'esistenza schermata. E a volte, quando la gente dice che le mie opere appaiono violente, penso di essere in qualche occasione riuscito a strappare uno o due veli di questi schermi”(Bacon in Sylvester p. 73).

Mentre preparo questa presentazione le immagini che provengono da Gaza, dall'Ucraina, da Lapedusa , dall'Iraq, inchiodano i sensi come un'opera di Bacon in cui una siringa inchioda la carne. Gli schermi mostrano solo le immagini mostrabili di corpi carcasse, di uomini e donne resi pura carne, di uomini e donne mostruosi (cfr Mostro, Freaks – Diane Arbus). Ciò che gli schermi non possono mostrare, per non svelare l'effetto mostruoso della finalità cosciente, gli effetti dell'uccisione dell'albatro nel racconto del Vecchio marinaio di Coleridge, di cui parla Bacon in un altro saggio, è l'arte che talvolta riesce a disvelare. Solo un momento di grazia, la percezione del sacro potrà aiutarci a salvarci mentre giacciamo attoniti sul fondo della vascello alla deriva³. O per citare un articolo di apparso qualche giorno fa su Repubblica, mentre viaggiamo su un treno lanciato in discesa senza nessuno in sala macchine.

Forse non è un caso che ci troviamo di fronte a un'arte anti- narrativa, non c'è più una storia sacra nella quale il corpo carne si mostra come narrazione (iconografia sacra della passione e morte di Cristo). Il corpo più che Lieb è Koper, insieme di organi, corpo frammentato, poroso, soggetto a forze, deformazioni,

³ In più passaggi dei suoi testi Bateson ci offre diversi esempi della fallacia della coscienza: il trattato di Versailles, la storia del Vecchio Marinaio di Coleridge, il diavolo anziano delle Lettere di Berlicche di Lewis (AF p. 163). Sol Tax (AF, p. 115)

riformazioni. Corpo territorio di esercizio del potere, ma anche corpo come spazio di resistenza, superficie ultima, piazza che parla direttamente ai sensi quando le parole consuete ordinarie, della politica, della diplomazia, sono consumate svuotate dal loro abuso.

Ciò ci rinvia allora a forme come la body art, l'arte carnale. Tre anni fa visitai la mostra Elles al centre Pompidou, in cui venivano esposte opere di artiste donne. La cosa che colpiva nella gran parte dei lavori presentati era il rapporto tra corpo e violenza ma anche l'uso del corpo nell'arte. Tra queste opere mi rammento di un video che aveva particolarmente colpita, Barbed Hula. Su una spiaggia di Tel Aviv l'artista israeliana Sigalit Landau, faceva girare un hula Hop spinato muovendo il bacino che via via veniva segnato dalle ferite lasciate dal vorticare di questa corona di spine sullo sfondo di un mare che lambisce le coste di Gaza, lo stesso mare sul fondo del quale giacciono migliaia di corpi.



Sigalit Landau Barber Hula

L'opera non è più rappresentata sulla piatta superficie di una tela, nello spessore della materia lignea o litica, l'opera si fa carne, la materia prima è la carne stessa, la sua superficie, la sua profondità. Nella body art l'artista è l'opera (Senaldi, *Il godimento estetico*, p. 126) Punto estremo della rottura inaugurata da Marcel Duchamp con la rottura del tabù dell'arte di "proibire di produrre l'oggetto stesso piuttosto che la sua rappresentazione" (Marco Senaldi, *Enjoy. Il godimento estetico*, p. 16)⁴ la Body Art usa il corpo come linguaggio, come il solo o altro linguaggio possibile⁵.



Dopo aver attraversato il mare dietro i fili spinati dei campi di identificazione e riconoscimento uomini senza parole parlano ai sensi .

Qual è il confine tra oggetto e rappresentazione arte/realtà?

⁴ Nel 1969 un gruppo di studentesse si denudò per protesta il petto davanti al filosofo Theodor Adorno inaugurando l'uso del corpo femminile come spazio di contestazione. Corpo oggetto di potere diviene soggetto di resistenza.

⁵ In riferimento all'analisi patologizzante di alcune forme di espressione artistica potremmo considerare l'interrogativo di Bateson in chiusura del saggio *La struttura morale ed estetica dell'adattamento umano*.

Cittadino e nuda vita/umanitario e politico. (Cfr Giorgio Agamben, Homo sacer. Il potere sovrano e la nuda vita)

Dove non giunge il narrativo, la figura parla ai sensi. Dove le parole non sono udite il corpo parla.



Femen

Alla luce di quanto detto, ma soprattutto di quanto visto proviamo ora a “ri-sentire” e “ri-considerare” la distinzione che Bateson fa tra conoscenza attraverso i sensi e conoscenza attraverso la mente in relazione all’opera d’arte.

Guadagniamo ora un ulteriore passaggio che Bateson introduce citando per la seconda volta l’aforisma di Pascal (p. 168). Qui egli connette le ragioni del cuore e le ragioni della ragione alla stratificazione tra coscienza e inconscio.

[livelli mentali (raisons de coeur/inconscio) (raisons de la raison/coscienza)]

Bateson nel saggio elenca quattro tipi di inconscio

1. **Quanto meglio un organismo “conosce” qualcosa, tanto meno è conscio di questa conoscenza.** Si tratta qui di un inconscio procedurale, di pensiero connesso alle abitudini fondamentali presenti anche in ogni arte e abilità tecnica (Herrigel, L’arte e il tiro con l’arco).
2. **Inconscio processi percettivi** (esperimenti di Adalbert Ames, Van Gogh p. 179 che rinviano allo sguardo e sguardo estraneo dell’artista)
3. **Sogni, metafore** codificate in conformità al processo primario (Freud). Stile sarebbe metaforico, connesso al processo primario (Cfr S. Dali, L’Angelus di Millet e l’attività paranoico critica)
4. **Inconscio freudiano** in cui come in una cantina vengono rinchiusi i ricordi paurosi e spiacevoli.



L'analisi dei livelli mentali conduce Bateson a proporre di riconsiderare il rapporto tra inconscio e cosciente tale per cui ciò che è ancora misterioso è la coscienza più che l'inconscio. La coscienza presenta un'ampia parte di meccanismi inconsci (m. percettivi, mentali, metaforici, linguistici, visivi...). Non solo, egli mette in questione il noto asserto "dov'era l'id ci sarà l'ego, ossia che sia vantaggioso ed economico un accrescimento della coscienza e del controllo conscio.

(Conscio sotto controllo verbale → falsità. Relazioni – corpo – non verbale – più difficile ingannare)

Al fine di giungere a una teoria dell'arte e della poesia egli afferma innanzitutto che lo stile è metaforico e in quanto tale legato a livelli della mente dove regna il processo primario. Ciò lo porta a ritenere che la "la poesia non è un tipo distorto e ornato di prosa; piuttosto la prosa è poesia spogliata e inchiodata al letto di Procuste della logica".

[livelli mentali (raisons du coeur/inconscio/poesia) (raisons de la raison/coscienza/prosa)]

Proviamo ancora una volta a guadagnare il mondo attuale attraverso un'autrice che ha saputo lavorare sul confine tra poesia e prosa, tra conscio e inconscio, e che ha sviluppato un'interessante riflessione sullo sguardo estraneo. Si tratta di Herta Müller scrittrice rumena appartenente alla minoranza tedesca che ha testimoniato attraverso la sua opera cosa significhi vivere in un regime totalitario e gli effetti che ciò ha prodotto nel proprio sguardo.

Essa rivendica lo sguardo estraneo non come mero effetto del suo essere un'artista, precisamente una scrittrice, ma come esito di un processo adattivo rispetto a un ambiente in cui ciò che è noto viene sottratto all'ovvietà, ciò che è familiare diviene estraneo, heimlich



wenn einer FRAGT dann habe ich eine Anschauung
dabei und zu Hause noch mal zwei in mir
schlafen die Fliegen ich kann AUCH HEIMWEH
kriegen die HERZSCHEISSE dies weiße Pochen wie
Jasmin ICH fahre diesmal nicht dorthin DENN
auf dem Ausflugsdampfer sah ich das vorigemal bei
einem späten Vizeadmiral natürlich kamen wir ins
Reden er fragte mich OB ich für DEN
Frieden bin ja sagte ICH auf jeden Fall aber
nicht für jeden er blinzelte er lachte leise
etwas mehr ALS teilweise

6

⁶ Se qualcuno chiede allora io ho una visione del mondo con me/ e a casa altre due/ In me dormono mosche anch'io posso beccare la mia nostalgia/ questa merda di cuore quel bianco palpitare come gelsomino/ Questa volta io là non ci vado perché/ sul battello turistico io stavo seduta l'altra volta con un tardo viceammiraglio/ naturalmente abbiamo cominciato a parlare e lui mi chiese se io sono per la pace/ Sono sì dicevo io in ogni caso ma non per tutti/ lui strizzando gli occhi rideva piano/ un po' oltre parziale.

(Non avendo trovato la traduzione di questa poesia ho chiesto a un madrelingua . Spero di trovare un giorno una traduzione a cura di un poeta, sarà curioso poter comparare le due versioni)

Letture di brani tratti da *Lo sguardo estraneo*, pp. 24..., 32, 47, 48, 50, 54, 55.⁷

Giriamo qualche pagina del testo di Bateson e alla luce di quanto letto sinora consideriamo le affermazioni di Bateson in relazione a quella che possiamo chiamare l'economia della coscienza, necessaria a ogni sistema perché questo possa sopravvivere (Bateson p. 176, 177).

Ora sfogliamo a ritroso le pagine del nostro saggio per ritrovarci dove eravamo rimasti, ossia alla distinzione tra poesia e prosa. So che il mio è un modo un po' erratico di procedere, più che un cammino lineare è come se ci muovessimo in un labirinto, o per usare una metafora più gradita, più che un cammino in un labirinto è una danza. Una danza un po' scomposta che si muove tra le pareti di questa stanza-testo. Nella danza non si va da nessuna parte, in effetti non c'è nessuna meta, nessun luogo da raggiungere. I danzatori si muovono in uno spazio ristretto, che impone di tornare sui propri passi più e più volte, è in quello spazio finito che essi devono cercare di sperimentare, trovare nuovi movimenti, la propria peculiare forma di grazia.

Dunque, se la prosa è una poesia inchiodata al letto di Procuste della logica, tradurre la prosa in poesia non può che mancare il bersaglio e generare l'allegoria. Per Bateson l'allegoria è l'esito dell'inversione del processo creativo che ritroviamo nell'arte pubblicitaria (p. 169), ma potremmo aggiungere nella propaganda. Nel 1968, un anno dopo Stile, grazia e informazione nell'arte primitiva, Bateson tiene una conferenza pubblicata con il titolo *Finalità cosciente e natura* nella quale parlando del rapporto tra propaganda e arte cita Goebbels, figura chiave non solo in relazione al rapporto tra arte e propaganda ma anche in relazione alle conseguenze dell'applicazione della finalità cosciente e del potere a concetti quali quello di degenerazione⁸.

A questo riguardo vorrei riprendere un passo di Karen Blixen, un'autrice evocata da Bateson in *Angels fear*, in relazione alla quale si potrebbero comporre molte figure a deux, poiché almeno ai miei occhi si possono riscontrare diverse affinità tra questa autrice e alcuni concetti batesoniani. Qui ci limitiamo a considerare il rapporto tra arte e propaganda, tra finalità cosciente e inconscio correlato all'arte a partire dal suo resoconto del viaggio fatto a Berlino nel marzo del 1940 e pubblicato con il titolo *Lettere da un paese in guerra* (in *Dagherrotipi*, Adelphi, 1995, pp. 84-87).

⁷ Sincronicità dei nessi acasali: dopo aver diretto il partito comunista rumeno Ceaușescu salì al potere nel 1967, anno di stesura del saggio oggetto della nostra attenzione. La lettura della Müller mi evoca un'esperienza fatta in Albania di cui ho parlato in un saggio dal titolo *L'insonnia di Enver*. in *L'avventura delle differenze* a cura di P. Barbetta. (Per chi desiderasse leggere il saggio segnalo che in fase di impaginazione del testo è stata modificata l'impaginazione; alcuni brani tratti da un'opera di Ismail Kadarè che avevo posti a capo con un corpo testo inferiore, sono stati collocati di seguito senza il virgolettato. Ciò come si può immaginare genera qualche spiazzamento nel lettore e ne compromette la leggibilità. Me ne rammarico.

⁸ Qui le connessioni sono molteplici, penso per esempio al rapporto tra il concetto di degenerazione in Max Nordau, fisiognomica e uso teoria evolucionista (Cfr. *Il tempo della degenerazione* di Enrico Valtellina in *L'avventura delle differenze* a cura di Pietro Barbetta), alle connessioni semantiche e concettuali tra evoluzione, de-generazione, primitivo/primitivismo, follia, infanzia dell'uomo, filogenesi e ontogenesi, patografia.

Il potere, l'arte, la biologia, l'antropologia, la finalità cosciente forse non sono mai state così tragicamente connesse come durante il regime nazista. Chissà se ciò ha a che vedere con l'importanza che il trattato di Versailles ebbe per Bateson?



Goebbels all'inaugurazione della mostra Entartete Kunst

Tra coscienza e inconscio per Bateson l'arte non si colloca in uno dei due corni ma a metà, sulla soglia, sul confine. Egli invita anche qui ad abitare i confini le soglie, a stare in mezzo, nella relazione, ad uscire dalle barriere stabilite dai confini dell'uno o dell'altro territorio. Giacché "la coscienza è di necessità selettiva e parziale... (p. 179), può solo vedere archi di circuito e "ciò che la coscienza non può mai apprezzare senza l'aiuto dell'arte è la natura sistemica della mente... "(VEM, p. 179, 80). Quest'ultima non può essere percepita del tutto dalla coscienza né può essere esaurita nel linguaggio della prosa. Vi sono messaggi, come ci ricorda Bateson riferendosi all'affermazione di Isadora Duncan, che sono "relativi alla superficie di separazione tra conscio e inconscio" (VEM p. 172). Questi messaggi si possono esprimere attraverso l'arte, sono quel genere di messaggi che possiamo solo provare a danzare.



Visione di una danza tratta dal film *Pina* di Wim Wenders - musica di Igor Stravinsky *Sacre du Printemps*

