

I segni della danza tra azione, testo e significazione

Giorgio Lo Feudo

Università della Calabria

giorgio.lofeudo@unical.it

Introduzione

La principale caratteristica della danza consiste nella tendenza del danzatore a forzare la collocazione del proprio corpo nello spazio, al fine di rappresentare una testualità performativa che possa risultare spontanea, imposta da un copione o suggerita da una sequenza di pensieri. Incentrata sull'azione e sui movimenti, la danza si appella a tre elementi costitutivi: a) Fisicità; b) Indicalità; c) Ostensione. (a) La fisicità si basa sulla propriocezione del danzatore e sulla successiva facoltà di far giungere, sia in chi danza sia in coloro che osservano, la composizione dei movimenti e la testualità da essi originata; attiene, ovviamente, al corpo umano e confida nella capacità del soggetto agente, di coniugare i propri comportamenti con gli scopi estetico-comunicativi implicati dalla messa in scena. (b) L'indicalità e (c) l'ostensione riguardano invece la cognizione, il linguaggio e in particolare la comprensione delle formule deittiche e delle forme esibite, le quali, costruite rispettivamente con gesti e figure, aspirano a far emergere i significati veicolati dagli oggetti e/o resi ambigui dai movimenti effettuati.

Con il lavoro che segue si tenterà di effettuare, in riferimento ai tre concetti costitutivi sopra elencati, una sommaria lettura semio-cognitiva della danza vista, sia come semplice insieme di movimenti coordinati, sia come testo simbolico portatore, in quanto tale, di senso e significato.

1. Fisico e corporeo.

La danza, intesa come insieme di singoli movimenti corporei, affonda le proprie radici nel ristretto elenco dei cosiddetti atti naturali i quali, com'è noto, appartengono geneticamente al soggetto che li pone in essere. Essa appartiene alla motricità individuale e trae origine dal corpo e dai predetti atti che, in quella fase, non presuppongono alcuno scambio e/o comunicazione e perciò non implicano alcunché di simbolico. La danza delle origini, ossia ciò che essa era prima di divenire ciò che oggi intendiamo con tale definizione, non richiedeva alcuna dialogicità, poiché chi la svolgeva non voleva proporsi come soggetto-simbolico e pertanto non esigeva alcun "tu" col quale interagire. Si trattava di un movimento ripetuto, fine a se stesso che, in quanto tale, dimorava in quell'alveo comune nel quale risiedono tutte le azioni/comportamenti che prescindono dalla volontà dell'agente: -respirazione, battito cardiaco, cinestesie, ecc.. Sappiamo dagli studi di psico fisiologia che tale tipologia di atti ha il proprio centro cerebrale nella sostanza reticolare, la quale costituisce, insieme al tronco encefalico, la parte più antica del sistema nervoso, e i neuroni che la costituiscono sono i fautori degli stati di coscienza, delle funzioni viscerali, della capacità di muovere il corpo nello spazio nonché delle dinamiche di veglia e sonno. La sostanza reticolare lavora in connessione con il talamo, un'altra componente del sistema nervoso centrale preposta sia a regolare la motricità corporea sia ad articolare le vie della sensibilità.

Ciò detto, chiediamoci: cosa consente all'individuo di agire produttivamente per ampliare i confini delle cinestesie al punto da rendere volontari e armoniosi i movimenti che le compongono?¹ Per

¹ Gli atti naturali che stanno all'origine della danza sono le cinestesie le quali, insieme alle sensibilità cenestesica, vestibolare e propriocettiva, permettono all'individuo di acquisire una prima coscienza del proprio corpo, la quale assume maggiore pienezza a seguito dell'emersione delle prassie, fasie e gnosie. Ciò ha luogo nella corteccia cerebrale e in particolare nel punto in cui la sovrapposizione delle zone corticali secondarie consente la successiva emersione delle zone corticali terziarie, le quali attribuiscono a ciascun individuo una serie di facoltà parimenti importanti, quali,

rispondere compiutamente è necessario modificare la prospettiva, passando dal concetto di corpo inteso come “motore” di atti naturali (cinestesie, etc.), a quello di corpo considerato “pro-motore” di azioni simboliche. Occorre, quindi, spostarsi da un contesto psico-fisiologico ad uno prettamente epistemologico². Tale necessità è dovuta *in primis* a una ragione: la consapevolezza dello iato che separa uno status cerebrale, sufficiente per la messa in atto delle cinestesie, dai processi mentali che, invece, fanno sì che i semplici movimenti ripetuti divengano interpretabili e selezionabili e possano perciò assumere gradualmente la fisionomia delle rappresentazioni culturali³.

1.1 Atti naturali e azione simbolica.

La nozione filosofica di atto naturale è stata articolata da Aristotele nei due concetti di “necessità” e “possibilità”. Egli, com’è noto, ha abbinato la “necessità” alle azioni involontarie concernenti il funzionamento del corpo umano e ha invece associato il concetto di “possibilità” ai comportamenti prodotti volontariamente e discrezionalmente. A valle di tale spartiacque, lo stagirita collocò inoltre un’altra importante specificazione: distinse le azioni possibili da quelle cosiddette pratiche, assegnando alle prime una qualificazione di tipo artistico e alle altre, una funzione prevalentemente tecnica. Le azioni possibili trovarono collocazione nell’alveo dell’estetica, mentre le pratiche furono collocate nel vasto elenco delle operazioni governate da regole. Tale ripartizione ha registrato nel tempo numerosi chiarimenti, il più importante dei quali è dovuto a Kant⁴. Egli, infatti, separò l’arte piacevole dall’arte bella e sostenne che la prima appare sottoforma di sensazione provocata da qualcos’altro che, in virtù di ciò, assume la denominazione di oggetto piacevole, mentre la seconda, l’arte bella, inerisce all’elemento al quale tale qualificazione è riferita che, per questo motivo, avrà la bellezza tra i propri intrinseci requisiti⁵.

In quale delle due tipologie di arte è corretto collocare l’odierna danza? L’impostazione teorica che abbiamo deciso di adottare, permette di classificarla senza difficoltà tra le arti piacevoli; e ciò alla luce della lettura segnica e veicolante che intendiamo riconoscere alla danza e ai movimenti coordinati e testualizzati che la contraddistinguono. A sostegno di ciò occorre sottolineare l’analogia tra il concetto di atto naturale e quello di atto necessario, nonché ribadire l’appartenenza delle cinestesie a quest’ultima fattispecie. Riteniamo, infatti, che esse, pur essendo atti naturali, possiedano una intrinseca componente simbolica che le sgancia e separa dai comportamenti meramente pratici. Tra i requisiti fondativi delle cinestesie vi sono ricorsività e ritmo, elementi che, considerata la naturale propensione della mente umana a riconoscere/costruire la “buona forma”, trovano la propria ragion d’essere nella possibilità, che essi hanno, di produrre un insieme in grado di originare un significato complessivo, testuale, che va al di là di quello delle singole componenti⁶.

tra le altre, la capacità di approcciarsi al pensiero simbolico e la possibilità di proiettare l’attenzione all’esterno e/o recepire, come tale, ciò che è, appunto, esterno a sé (esterocezione).

² Tale trasferimento disciplinare dovrebbe prevedere un passaggio esplicativo dedicato alle varie teorie sullo sviluppo evolutivo che si sono succedute nel corso del tempo. Diamo, dunque, per noti gli argomenti che distinguono il comportamentismo dal cognitivismo e così via. È, infatti, impossibile prescindere da tutto ciò, dal momento che il passaggio del quale ci stiamo occupando presuppone un adeguato sviluppo intellettuale, senza il quale non sarebbe possibile effettuare alcuna inferenza interdisciplinare.

³ Umberto Eco sostiene che la postura adottata da un individuo, viene colta dagli osservatori in maniera diversa da come essa è percepita ed elaborata dalla mente/cervello dell’agente.

⁴ San Tommaso, autore della *Summae theologiae*, aveva già riflettuto, sei secoli prima di Kant, della medesima questione, proponendo la distinzione tra azioni transitive e azioni immanenti: le prime, direttamente correlate alla produzione e alla volontà di fare qualcosa a partire da qualcos’altro che, in tal modo, subiva una evidente modificazione; le seconde, le azioni immanenti, inerenti al soggetto che le percepiva il quale, pertanto, non poteva utilizzarle volontariamente come spunto per la realizzazione di azioni transitive. Si tratta di un concetto molto importante che consente di assegnare un ruolo creativo a colui che esibisce una serie di azioni/comportamenti “originali”, intendendole sub-specie di artefatto culturale da sottoporre al giudizio estetico esercitabile al momento.

⁵ Appare evidente la natura transitiva dell’arte piacevole e quella immanente dell’arte bella (cfr. nota n.7).

⁶ L’aspirazione alla buona forma costituisce un requisito fondativo della psicologia della Gestalt.

Dunque, le cinestesie, nonostante la loro naturale, conformazione involontaria, possiedono, grazie a ritmo e ricorsività, un particolarissimo requisito che, basato sull'istintiva capacità di agire degli esseri umani, si espande autonomamente verso ambiti simbolici e discrezionali. Tale insieme di considerazioni permette di inquadrare le cinestesie in una categoria ibrida che è sia naturale sia simbolica, e questa chiave di lettura è l'unica in grado di spiegare la ragione per cui, fin dal livello naturale/necessario, è possibile riscontrare nelle cinestesie, alcuni elementi convenzionali, interpretabili con discrezionalità. È, infatti, talmente forte e condivisa la facoltà di riscontrare un valore estetico anche negli atti naturali, da legittimare l'idea secondo cui vi sia in essi una originaria componente simbolica⁷.

2. Logos e Forma logica

La conclusione sopra esposta implica l'esistenza di alcune particolari entità capaci di contenere, allo stesso tempo, sia la componente naturale/analogica sia quella culturale/simbolica. Si tratta di una asserzione tutt'altro che semplice laddove, nell'ammettere l'esistenza di una sorta di semioticità "naturale", si promuove di fatto l'impossibilità logica di riconoscere l'esclusiva naturalità di alcuni atti.

Nel corso del tempo si sono susseguiti molti tentativi volti a localizzare tali elementi e i più noti si assommano nelle nozioni di Logos e di Forma Logica.

Sviluppati, rispettivamente dagli stoici e da Wittgenstein, il Logos viene considerato il principio attivo del mondo⁸; una speciale entità ineffabile in grado di modellare, contenere e giustificare ogni aspetto della realtà⁹, mentre la forma logica, trascende anch'essa il dicibile e l'ostensivo e aspira a connettere realtà, pensiero e linguaggio in un'articolata continuità. *Logos* e Forma Logica sono dunque due concetti fondativi che vanno al di là della realtà oggettiva poiché concorrono a formarla; si identificano con essa e prevedono, per così dire, di coniugare naturale e simbolico.

Proviamo adesso ad affrontare l'aspetto estetico-semiotico di ciò che finora abbiamo considerato esclusivamente movimenti naturali del corpo; ciò anche in relazione al fatto che essi, vista la presenza *ab origine* di una componente simbolica, non possono esser valutati semplici cinestesie, ma come una sorta di testo in qualche misura coerente e coeso¹⁰.

Occupiamoci quindi, del ruolo che indicività e ostensione rivestono nella danza. Com'è noto, si tratta di due nozioni che rappresentano, rispettivamente, l'ancoraggio fisico e oggettivo con le entità reali che vengono indicate e il portato simbolico dell'oggetto mostrato che, come tale, viene colto da chi lo esibisce. Dunque, nella danza per come oggi la intendiamo e che non è altro se non la conseguenza dello sviluppo della componente simbolica propria delle cinestesie, entrano in campo sia l'indicività che l'ostensione ed entrambi si manifestano grazie alla parte più pragmatica della retorica che è l'actio e che, come sappiamo, non attiene soltanto alle narrazioni letterarie ma riguarda anche il senso legato all'esibizione/messa in scena del corpo umano in movimento.

3. Ostensione e deissi.

⁷ Questa è la ragione che consente di definire armoniosi i movimenti che un artista, danzando, pone in essere col proprio corpo.

⁸ Secondo Plotino, il *logos*, che agisce nella materia, è un principio attivo naturale: non è pensiero né visione ma potenza capace di modificare la materia, potenza che non conosce ma agisce come il sigillo che imprime la sua forza o come l'oggetto che riproduce il suo riflesso nell'acqua: come il cerchio viene al centro, così la potenza vegetativa o generatrice riceve d'altronde la sua potenza produttiva cioè dalla parte principale dell'anima, la quale gliela comunica modificando l'anima generatrice che risiede nel tutto.

⁹ Anche il linguaggio è logos, tuttavia di esso non se ne può dir nulla con il linguaggio poiché quest'ultimo, così come per la forma logica, si conforma in un tutt'uno con pensiero e realtà.

¹⁰ La nozione di testo sottintende una simbolicità forte in assenza della quale non sarebbe possibile riscontrare alcuna coerenza tematica nell'insieme dei movimenti sequenziali che contraddistinguono la danza.

Il senso comune induce a considerare la deissi e l'ostensione, rispettivamente, segno e modalità conoscitive in grado di comprovare la continuità fisico-simbolica del rapporto uomo-realtà. Tuttavia, ciò che il senso comune spinge intuitivamente a considerare indiviso, non si accetta razionalmente con lo stesso slancio, dal momento che conoscenza ed esperienza, affermano che la realtà extralinguistica può connettersi soltanto convenzionalmente ai significati linguistici¹¹. Ostensione e comunicazione indicale, allertano di fatto quella propensione istintiva che spinge a richiamare, a noi stessi e agli altri, i contenuti simbolici che provengono da oggetti e comportamenti. L'ostensione presuppone una interpretazione *in praesentia* e il senso dell'oggetto della conoscenza/comunicazione, dev'essere immediatamente rinvenibile e riconoscibile. Non c'è, infatti, alcuna possibilità di variare tempi, luoghi e individui poiché con l'ostensione, ma anche con l'indice, si attua una forma di comunicazione simbolica che adotta il criterio cardine di ogni comunicazione non verbale: la rigida dipendenza dal contesto di enunciazione. Ciò è dovuto al fatto che, nel ricorrere alla esibizione di un oggetto, si attua una pratica evidentemente non verbale, vincolata allo stesso contesto al quale afferiscono mittente e destinatario e che mira a mostrare e a far ricavare simultaneamente, sia la conformazione fisica dell'oggetto, sia il suo contenuto simbolico. Tutto ciò implica la necessità che mittente e destinatario siano inglobati nel medesimo gioco linguistico, ossia, parafrasando Frege, esibiscano e recepiscano, un referente univoco (*bedeutung*,) capace di far inferire un altrettanto univoco senso (*sinn*). Quindi, ostensione e indicale costituiscono una utilissima possibilità conoscitiva e comunicativa, la quale sottrae al linguaggio la sua esecuzione verbale e ricava il contenuto semantico dalla conformazione fisica di un oggetto mostrato o di un comportamento indicato. In altre parole, l'indicato, al quale il segno "indice" rimanda, interviene a seguito della necessità di esibire fisicamente (tramite un dito puntato) un preciso referente. Pertanto, il segno indice è strettamente legato all'attenzione (verso qualcosa) e rimanda sempre ad una connessione con l'indicato/referente. Sul fronte della conoscenza ostensiva, c'è da dire che essa agevola l'acquisizione di un significato nel senso del *sinn* di Frege, a partire dal riconoscimento del referente e dalla presa d'atto della condivisione del suo contenuto semiotico. Questa è la ragione per cui l'ostensione non può prescindere dal linguaggio. Infine, ciò che mostra l'intrinseco valore simbolico dell'ostensione, dell'indice, ma anche delle cinestesie e dei movimenti corporei coordinati, è la loro implicita costituzione iconica la quale, sottoforma di immagine, rappresenta lo strato più profondo nel quale ha sempre origine ogni ipotesi di comprensione possibile¹².

4. Conclusioni.

Al termine di queste brevi riflessioni, riassumiamo in cinque punti gli assunti teorici che abbiamo inteso sommariamente argomentare:

- 1) La danza ha origine dal movimento corporeo inteso come atto naturale (al pari della respirazione, ecc.). A questo stadio, essa non è ancora un testo perché non richiede consapevolezza né dialogicità e l'individuo che la pone in atto non si tratteggia come un "io" al cospetto di un "tu".
- 2) La danza/atto naturale non è transitiva, quindi non comunica e non condivide nulla. Essa marca l'individualità del soggetto che conferma il proprio sé, senza aspirare a distaccarsene (cosa che invece accade con l'avvento del simbolico).
- 3) La danza delle origini può essere definita un'azione immanente (San Tommaso) ma anche un'arte bella (Kant) la quale, solo a seguito dell'ingresso del simbolico e della conseguente testualizzazione, si trasforma in arte piacevole e transitiva.

¹¹ In precedenza abbiamo ventilato l'ipotesi secondo cui ciò è consentito dal *logos* e dalla forma logica poiché entrambi accomunano realtà e linguaggio.

¹² Una tale affermazione annette il principio di somiglianza non più tra cose e significati, appunto iconici, ma solo tra immagini e altre immagini. Da ciò si ricava la conseguenza di dover intendere l'indice e l'ostensione non più portatori della commistione tra concreto e simbolico ma solo indicatori di una correlazione semiotica.

4) La danza diviene ciò che è oggi, ossia un insieme di azioni prodotte per fini, anche, retorici, a partire da una precisa predisposizione naturale, la quale fa uso delle competenze indicali e ostensive per far emergere le componenti simboliche, insite nei comportamenti corporei considerati naturali (cinestesie).

5) La prospettiva simbolica della danza si trova già in ciò che la psicofisiologia ha denominato cinestesie, le quali, pur afferendo ad un ambito assolutamente “naturale”, rivelano un contenuto simbolico *in nuce*, la cui emersione è subordinata ai percorsi interpretativi scelti dalle collettività che si susseguono nel tempo.

Bibliografia

ADORNO W., T., *Terminologia filosofica*, Einaudi, Torino, 2007.

ARISTOTELE, *Etica Nicomachea*, a cura di Claudio Mazzarelli Rusconi, 1979.

FREGE, G., *Logica e aritmetica*, Boringhieri, Torino, 1965.

KANT, I., *Critica del giudizio*, a cura di A. Bosi, Torino, Utet, 1993.