

AperTO - Archivio Istituzionale Open Access dell'Università di Torino

## Danza e corpo simbolico

### **This is the author's manuscript**

*Original Citation:*

*Availability:*

This version is available <http://hdl.handle.net/2318/126951> since 2016-08-09T18:42:22Z

*Publisher:*

Aracne

*Published version:*

DOI:10.4399/97888548581768

*Terms of use:*

Open Access

Anyone can freely access the full text of works made available as "Open Access". Works made available under a Creative Commons license can be used according to the terms and conditions of said license. Use of all other works requires consent of the right holder (author or publisher) if not exempted from copyright protection by the applicable law.

(Article begins on next page)

# Danza e corpo simbolico\*

ALESSANDRO PONTREMOLI

*Un movimento, per quanto semplicissimo, il cui scopo ci sia ignoto, agisce già in sé e per sé come qualcosa di importante, di misterioso, di solenne. Ciò vale finché non si conosce lo scopo esteriore, pratico, del movimento. Esso ha allora su di noi l'effetto di un suono puro. Un lavoro collettivo anche semplice (ad esempio i preparativi per sollevare un grande peso), quando il suo scopo ci sia ignoto, ha effetti così importanti, misteriosi, drammatici ed emozionanti che involontariamente ci arrestiamo come dinanzi a una visione, a una vita che si svolga su un altro piano*  
(Vasilij Kandinskij)<sup>1</sup>.

Nella danza ci viene donato del senso. Che cosa è questo senso e quali sono le modalità della sua donazione? Quali sono le condizioni di possibilità del suo apparire? Che cosa significa vedere danzare qualcuno e che tipo di incontro avviene fra chi danza e chi assiste a questo evento? Con l'ausilio del metodo della fenomenologia o, per meglio dire, del suo rovesciamento, operato dal pensiero di autori quali Michel Henry, Jean-Luc Marion, e, per certi aspetti, Virgilio Melchiorre, cercheremo di abbozzare un tentativo di risposta.

Il corpo che danza appare, in prima istanza, in un mondo come un corpo sociale, vale a dire lo strumento di comunicazione col quale una determinata cultura presenta se stessa attraverso la propria ideologia corporea, costituita da un dover essere etico ed estetico della

\* Il saggio è già apparso, anche se in forma sintetica, in N. DUSI, C. RIGHI ET AL (a cura di), *Il senso della danza. Dance research e pratiche transmediali*, «Documenti di lavoro e pre-pubblicazioni», 383–384–385, aprile–maggio–giugno 2009, serie F, pp. 15–21.

<sup>1</sup> V. KANDINSKIJ, *Dello spirituale nell'arte e nella pittura in particolare*, in ID., *Tutti gli scritti*, Milano, Feltrinelli, 1974, vol. II, pp. 125–126, cit. da M. HENRY, *Vedere l'invisibile. Saggio su Kandinskij*, Milano, Guerini e Associati, 1996, pp. 59–60 (ed. or. *Voir l'invisible. Sur Kandinsky*, Paris, Editions Juillard, 1988).

persona, nel pubblico e nel privato. È inoltre il termometro storico di un presente, di un particolare saliente epocale del quale è in grado di mostrare le credenze, le speranze, le contraddizioni. La danza è caratterizzata, infatti, da quella che è stata definita “doppia relatività”<sup>2</sup>, perché a vivere l’esperienza dell’incontro fra corporeità in azione e fruitore sono pur sempre due incarnazioni: quella del tempo–luogo–genere di chi danza; e quella dello spettatore.

Tuttavia, prima ancora di mostrarsi nel mondo come se fosse un oggetto fra gli oggetti, collocato entro l’orizzonte definito dal nostro sguardo, e prima di avere una valenza sociale e una conseguente avventura simbolica, il corpo è una persona, una realtà di vissuti, quel “corpo proprio” (*Leib*), che mi fa dire che “io *sono* un corpo” e non solo che “io *ho* un corpo”.

Questa apparente ambiguità che sembra costituire l’esperienza di chi danza si comprende meglio andando a fondo del suo coincidere con lo statuto stesso della corporeità: la maschera sociale o personale, che indossiamo nel nostro presentarci quotidiano agli altri, condividendo con loro le convenzioni e il dettato antropologico che ci accomunano entro una certa cultura, occulta, ma è nel contempo in grado di rivelare attraverso una precisa forma come quella della danza, quell’*io posso* radicalmente soggettivo e immanente che io sono, quell’auto–affezione che mi individualizza<sup>3</sup>. E questo vissuto non è solo quello di un corpo organico astratto – quello, per intenderci, che è considerato l’*oggetto* dell’intervento terapeutico (e a volte estetico) della medicina, dell’anatomia o della chirurgia – e neppure solo quello di una psiche disincarnata, obiettivo – in questo caso – di una psicologia del profondo che trascura ogni elemento della fisicità<sup>4</sup>. Il

<sup>2</sup> «Il corpo presentato dalla danza è infatti anche il corpo di un certo presente, di un qui–ora, che conta proprio per la sua capacità di interpretare quel presente, di renderlo concreto ed evidente», U. VOLLI, *Il corpo della danza. Vent’anni di Oriente Occidente. Oriente Occidente. Incontri internazionali di Rovereto Danza Teatro*, Rovereto, Osiride, 2001, p. 29.

<sup>3</sup> Cfr. M. HENRY, *Fenomenologia materiale*, a cura di P. D’ORIANO, GUERINI E ASSOCIATI, Milano 2001, pp. 181 e 192 (ed. or. *Phénoménologie matérielle*, Paris, Presses Universitaires de France, 1990).

<sup>4</sup> E. GALIMBERTI, *Il corpo*, Milano, Feltrinelli, 1994, pp. 11–16, 40–57, 138–155.

corpo che danza è sempre un corpo vivente, perché la vita è ogni volta un vivente e si presenta come un'incarnazione, una presenza qui e ora come plesso unitario e inscindibile di elementi visibili e di elementi non visibili, di azioni, di percezioni fisiche impresse in questa carne, di passioni e sentimenti. La danza riguarda quindi la persona nella sua totalità, quell'unità ontologica di corpo e mente, ossia di corpo organico e sistema simbolico – per dirla con Merleau-Ponty<sup>5</sup> che non sono separabili.

Interno/esterno, visibile e invisibile sono due modi di apparire dell'*essere* e si rivelano con maggior evidenza proprio nella dinamica della corporeità. L'interno, in particolare, si mostra secondo i modi della vita e non secondo i modi del mondo. Tale modalità è l'affezione ("affettività", dice Michel Henry) secondo la quale l'invisibile si mostra a se stesso nella sua auto-affezione, nel suo auto-impressionarsi. L'*essere* è infatti attraversato sia dalla dimensione del visibile, in cui le cose sorgono nella luce del mondo stagliandosi sull'orizzonte dell'esteriorità, sia da quella dell'invisibile, in cui la vita viene a se stessa e si impadronisce del proprio essere nella prova pratica di sé, dinamismo interiore privo di qualsivoglia mediazione, originario rispetto al porsi di un qualsiasi orizzonte.

Fra tutte le arti la danza è quella che più di ogni altra è in grado di abolire la dissociazione fra contenuti interiori e mezzi espressivi esteriori: in ultima analisi non solo il contenuto della danza, ciò che è *espresso* da essa, non appartiene al mondo, ma anche i mezzi di questa espressione (la carne danzante) sono da considerarsi come invisibili alla stessa maniera.

Per comprendere questo passaggio può essere utile ripristinare, in termini euristici, un concetto che è spesso oggetto di fraintendimenti: quello di danza *astratta*. *Astratto*, per il corpo danzante e i suoi movimenti, non significa vuoto di senso, ma pieno della vita in se stessa invisibile. In questa accezione tutta la danza è *sempre* astratta perché il suo contenuto, la vita appunto, non può non essere invisibile in sé, e i mezzi del corpo per esprimere questa invisibilità, pur mo-

<sup>5</sup> E. HUSSERL, *Fenomenologia della percezione*, Milano, Il Saggiatore, 1965, 1980 (ed. or. *Phénoménologie de la perception*, Paris, Librairie Gallimard, 1945).

strandosi nella luce del mondo come si mostra un corpo, restano paradossalmente invisibili nella loro realtà originaria, che è la loro materialità più propriamente fenomenologica. Il termine astratto va quindi inteso non entro una prospettiva storiografica (come riconoscimento nel corso del tempo storico di fenomeni coreici astratti e/o narrativi), ma nel suo valore concettuale di “opposto della imitazione e della rappresentazione” di un mondo.

Tutta la danza, per le stesse ragioni sopra esposte, non è tuttavia *mai* astratta dalla prospettiva del senso; come afferma Michel Henry parlando analogamente della pittura *astratta* di Kandinskij:

Dipingere è un far-vedere, ma questo far-vedere ha per scopo quello di farci vedere ciò che non si vede e non può essere visto. D'altra parte, le risorse di cui dispone questo far-vedere e che mette in opera per darci accesso all'invisibile, i mezzi della pittura dunque, spariscono anch'essi nella Notte di quella soggettività abissale in cui nessun raggio di luce ha il potere di insinuarsi, e che nessun'alba può mai dissipare<sup>6</sup>.

Quello che dunque la danza mette in scena è la profusione della vita, la sua intensificazione, la sua esaltazione<sup>7</sup>, la sua gloria, manifestata nel vivente, e il suo mistero:

Il vivente è coestensivo al Tutto della vita in lui, [...] tutto in lui è la sua propria vita. Il vivente non si è fondato da sé, ha un Fondo che è la vita, ma questo Fondo non è diverso da lui, è l'auto-affezione in cui il vivente si auto-affetta e con lui, in questo modo si identifica<sup>8</sup>.

Se il contenuto della danza è la vita, allora la danza partecipa del divenire come quella pulsione all'*essere* che noi siamo e con la quale la vita coincide. Chi danza, spingendo la vita al suo parossismo laddove essa fa esperienza di sé e del proprio *fondo*, in quella passività

<sup>6</sup> M. HENRY, *Vedere l'invisibile* cit., p. 19.

<sup>7</sup> Afferma Curt Sachs: «La danza, nella sua essenza, altro non è che la vita innalzata a un grado più elevato e intenso», C. SACHS, *Storia della danza*, Milano, Il Saggiatore, 1980, p. 23 (ed. or. *Eine Weltgeschichte des Tanzes*, Berlin, Dietrich Reimer – Ernst Vohsen A.G., 1933).

<sup>8</sup> M. HENRY, *Fenomenologia materiale* cit., p. 204.

radicale che costantemente è la prova di sé nel debordare del proprio essere<sup>9</sup>, dà avvio all'avventura del cammino verso la verità che non è esterna, ma coincide con se stesso, in quanto carne del venire all'essere di questa verità. L'arte della danza, come "ostensione della vita invisibile"<sup>10</sup> in quanto corpo vivente, in quanto trasformazione dell'individuo, e (nell'ottica della relazione interpersonale, di cui parleremo più avanti) della comunità, illumina l'esperienza estetica come possibilità di scelta esistenziale e quindi come esperienza etica:

Poiché la verità dell'arte non è che una trasformazione della vita dell'individuo, l'esperienza estetica stringe un legame indissolubile con l'etica, è essa stessa un'etica, una "pratica", una modalità di realizzazione della vita<sup>11</sup>.

La danza, dunque, è la messa in forma della carne, nel movimento di rivelazione del processo di autodonazione, entro il quale l'eccesso di intuizione sul concetto impedisce la dicibilità in termini linguistici dell'evento che è in atto, della donazione dalla quale siamo investiti e affettati e che ci rende da *io* costituente testimoni costituiti, "opera[i] della verità"<sup>12</sup>.

<sup>9</sup> *Ibidem*.

<sup>10</sup> M. HENRY, *Vedere l'invisibile* cit., p. 30.

<sup>11</sup> *Ibidem*. Non dissimile mi sembra la posizione di Virgilio Melchiorre, che ritiene che i tre piani dei referti fenomenologici: quello della soggettività che si manifesta immanente a ogni vissuto corporeo; quello dell'organicità di una corporeità multiforme come limite di un *io* debordante i molti modi del corpo stesso; e quello della tematizzazione scientifica del corpo come mera estensione soggetta ai parametri della misurabilità e della manipolabilità non appartengono tutti allo stesso ordine; solo il primo riguarda l'ontologia della persona, mentre gli altri si producono come possibilità esistenziali, come scelte dell'etica. La scissione entro la persona è dunque possibile, ma non come condizione originaria, bensì come una contraddizione: quando il corpo è considerato, o vissuto, in termini assolutamente oggettuali, si entra nel puro non senso (V. MELCHIORRE, *Corpo e persona*, Genova, Marietti, 1991, pp. 84-91).

<sup>12</sup> J.-L. MARION, *Dato che. Saggio per una fenomenologia della donazione*, Torino, SEI, 2001, p. 267 (ed. or. *Étant donné*, Paris, Presses Universitaires de France, 1997).

*La danza come arte del corpo simbolico*

Se l'esperienza artistica è il tentativo di parlare dell'*essere*, insistente domanda sull'*essere* a partire dalla *vita* dal suo *fondo*, la danza, in particolare, è portatrice di uno sguardo che cerca di trascendere all'infinito tutte le prospettive.

Per venire a una forma, essa si avvale dell'analogia, della metafora, del simbolo<sup>13</sup>. E il simbolo è l'oggetto di una comunicazione fortemente motivata, che dice di sé e nel contempo dice anche di altro. L'arte autentica nasce quando l'immaginario, ricorrendo all'universo simbolico, "spinge fuori", esprime un'immagine consustanziale a quella interiore, investendo di senso un *analogon* percettivo (colore suono gesto), la cui materialità fenomenologica sta nella corrispondenza referenziale al pathos della vita vivente e al suo interno divenire. Nel caso particolare della danza l'*analogon* è il corpo stesso, che permette una comunicazione immediata, anteriore al linguaggio e originaria. Veder danzare qualcuno significa porsi in relazione diretta con la sua esperienza e la sua vita, ed è un incontro che coinvolge tutta la persona dello spettatore.

Per una comprensione profonda della danza è necessario "cercare di sentire la danza"<sup>14</sup>, perché non si può sapere granché dell'evento fino a quando non si fa esperienza dell'evento stesso, col sostegno di una filosofia intesa come *pensiero preparatorio*, che spinge a collocarsi in modo differente all'interno delle pratiche, non più partendo dall'oggetto, ma appunto dall'evento, per arrivare a vedere e a sentire diversamente.

Ogni tipo di *performance* culturale [...] è spiegazione ed esplicazione della vita stessa [...]. Mediante il processo stesso della *performance* ciò che in condizioni normali è sigillato ermeticamente, inaccessibile all'osservazione e al ragionamento quotidiani, sepolto nelle profondità della vita socioculturale, è tratto alla

<sup>13</sup> Cfr. V. MELCHIORRE, *L'immaginazione simbolica. Saggio di antropologia filosofica*, Bologna, Il Mulino, 1972; ID., *Eticità dell'arte e senso dell'Essere*, Milano, Vita e Pensiero, 1986.

<sup>14</sup> F. ANDREELLA, *Il corpo sospeso. La danza tra codici e simboli all'inizio dell'età moderna*, Venezia, Il Cardo, 1994, p. 11.

luce [...]. Un'esperienza vissuta è già in se stessa un processo che preme fuori verso un'espressione che la completa<sup>15</sup>.

I modi del manifestarsi delle molteplici evenienze coreiche sono fondamentalmente due: quello della *rappresentazione* del corpo, e quello della sua *presentazione*.

La *presentazione* di un corpo implica sempre un riferimento a una vita concreta, quella del *performer*, che agendo di fronte agli spettatori cerca di influenzarne l'esperienza. Il corpo è quel residuo ineliminabile che genera una materia dell'espressione percepita dagli spettatori sempre e comunque come l'esperienza attiva di qualcuno e non come un mero oggetto passivo da osservare.

Nella danza, anche nel caso del formalismo più estremo, i movimenti vengono investiti di senso proprio a partire dall'attribuzione al soggetto danzante di una consapevolezza, ma anche di una tensione, di un riferimento al mondo, quello condiviso dell'orizzonte della percezione concreta o quello invisibile, ma altrettanto reale, della articolazione della rappresentazione.

Il corpo che danza è un corpo *messo in forma*: per lo spettatore che l'osserva, è una macchina potente di produzione di simboli, prima ancora che un organismo meccanico e biologico. Ogni azione, ogni gesto, ogni sequenza di movimenti viene spontaneamente letta dallo spettatore come un *programma* entro un *continuum* di organizzazione dei contenuti. Discorso e narrazione si mescolano in proporzioni diverse entro questo *continuum* e sono il risultato della combinazione della dimensione *fattuale*, vale a dire l'evento concreto oggetto della comunicazione, e della dimensione *discorsiva*, la modalità e il registro con cui esso viene comunicato.

In ogni comunicazione viene dato del senso, che secondo Algidas Julien Greimas viene prodotto attraverso un percorso generativo. Se all'origine della produzione di senso si suppone la presenza di una struttura profonda di opposizioni semantiche fondamentali, chiama-

<sup>15</sup> V. TURNER, *Dal rito al teatro*, Bologna, Il Mulino, 1986, p. 36 (ed. or. *From Ritual to Theatre. The Human Seriousness of Play*, New York, Performing Art Journal Publications, 1982).



te ruoli attanziali, responsabili di ogni attualizzazione di linguaggio (ancora una volta la dialettica fra soggetto e oggetto legata all'ontologia della corporeità), diviene per la produzione di senso in ambito coreico un interessante elemento per una più chiara comprensione del fenomeno stesso della danza, sempre in qualche modo concepibile entro un modello *drammatico*. Quest'ultimo è indispensabile per la nostra interpretazione del mondo, in cui siamo soliti dare senso alle nostre e alle altrui vite, nonché alle azioni di cui le vite sono sostanziate. Il mondo drammatico, dove gli atti sono concepiti in una sorta di purezza intenzionale e teleologica, è iscritto nel nostro statuto corporeo, ed è evidente anche in tutti i sistemi modellizzanti: sia in quelli primari, come la lingua, basati ad ogni livello sulla dialettica della persona (io/tu; soggetto/oggetto); sia in quelli secondari, come le molteplici attività culturali dell'uomo.

Il corpo, insomma, matrice di ogni opposizione significativa, non può non comunicare, e lo fa anche al di là di una chiara e distinta consapevolezza. La *sincronizzazione*<sup>16</sup> dei movimenti che due o più interlocutori mettono in atto, anche inconsciamente, nel corso della loro inter-relazione fa sì che ogni comunicazione si configuri come una sorta di danza collettiva, che i corpi eseguono quando sono in presenza uno dell'altro. Tale meccanismo della sincronizzazione ha valore universale, appartiene alla corporeità umana a tutte le latitudini, ma le modalità con le quali si manifesta dipendono dalla cultura e dal contesto sociale delle persone coinvolte. In questo modo vengono alla luce, attraverso l'amplificazione che la danza opera di questo comportamento sociale, gli elementi di contenuto della nostra corporeità con tutto il bagaglio del vissuto personale e il portato dell'appartenenza socio-culturale.

La comunicazione di una determinata ideologia del corpo attraverso l'incorporazione di portati identitari, di contenuti politici, di appartenenze sociali e culturali si realizza a diversi livelli. Anzitutto può

<sup>16</sup> Cfr. M. ARGYLE, *Il corpo e il suo linguaggio*, Bologna, Zanichelli, 1978, pp. 174-183 (ed. or. *Bodily Communication*, London, Methuen, 1975); D. MORRIS, *L'uomo e i suoi gesti*, Milano, Mondadori, 1982, pp. 71-76 (ed. or. *Manwatching. A Field Guide to Human Behaviour*, London, Cape, 1977); L. DIODATO, *Semiotica del corpo*, Catanzaro, Rubbettino, 2003, pp. 14-18.

avvenire in termini esplicitamente narrativi, in questo caso la danza sfrutta le potenzialità della qualità mimetica che il gesto e il movimento posseggono. Il meccanismo della mimesi, agisce, nella nostra cultura, all'interno di tutte le forme che la rappresentazione può assumere: il mimo, la danza, il teatro, il melodramma, ecc. Il livello di questo processo di significazione è quello degli *intrinsically coded acts*<sup>17</sup>, che risultano immediatamente comprensibili, entro il medesimo sistema culturale, anche senza la mediazione di un codice. Non è un caso che la tradizione teatrale-coreica ci abbia consegnato, fra le diverse tipologie di gesto, in primo luogo proprio quello *mimico*, inteso appunto come un movimento mimetico di una determinata azione. La *mimesi iconica* avviene in ragione di una certa comunanza di tratti, che tuttavia non può mai essere sovrapposizione perfetta fra gesto teatrale e corrispettivo referente quotidiano, sociale, funzionale, nevrotico ecc. Componente essenziale di ogni gestualità teatrale/coreografica è la dimensione del *come se*, che, quanto più tende ad accorciare le distanze fra referente e significante gestuale — mai, in verità, azzerabili —, tanto più viene a configurare questa stessa gestualità come naturalistica, anche se sempre in base a coordinate culturali.

Questa forma di rappresentazione del corpo è tuttavia piuttosto limitata, benché potente nella sua apparente immediatezza: in quanto sistema iconico, non ci permette di raccontare storie troppo complesse senza l'ausilio di uno strumento semiotico: se nel teatro di parola il codice linguistico<sup>18</sup> garantisce una semantica alle sequenze

<sup>17</sup> E. GOMBRICH, *A cavallo di un manico di scopa*, Torino, Einaudi, 1972 (ed. or. *Meditations on a Hobby Horse*, London, Phaidon Press, 1951); U. ECO, *Trattato di semiotica generale*, Milano, Bompiani, 1975, pp. 274–279, 294–297; cfr. U. VOLLI, *Il corpo della danza* cit., p. 19.

<sup>18</sup> È importante ricordare, come suggerisce Simona Lisi, che «ogni forma di linguaggio è una forma specializzata di gestualità corporea (*bodily gesture*)» e che, pertanto, «la danza è la madre di tutte le lingue, non perché all'origine della storia dell'uomo ci si esprimeva solo attraverso gesti (cosa peraltro possibile), ma perché l'espressione si esprime attraverso quell'unico *medium* che realmente possiede l'uomo: il suo corpo, involucro di corpo e anima inscritto nei suoi gesti», S. LISI, *Il linguaggio della danza, la danza del linguaggio*, in C. MUSCELLI (a cura di), *In cerca di danza. Riflessioni sulla danza moderna*, Ancona–Milano, Costa & Nolan, 1999, p. 130.

mimetiche, nella danza è difficile andare oltre la percezione sinestese del gesto e cogliere la complessità della narrazione, se non ci viene in aiuto una qualche forma di metalinguaggio come un titolo, un riferimento ad una vicenda già nota, un supporto scritto.

Vi sono poi delle danze che rifiutano totalmente la qualità iconico-mimetica del movimento, presentando il corpo come un agente di scrittura che attinge a un paradigma fissato di gesti arbitrariamente connessi a significati univoci, secondo il meccanismo della codificazione, come ad esempio, entro la nostra tradizione, la *pantomima*, arte della messa in forma del corpo come motore narrativo di facile comprensione da parte del pubblico. Nel caso, quindi, della corrispondenza convenzionalizzata fra un determinato gesto, anche molto stilizzato, e il senso di un'azione reale, abbiamo il così detto gesto *pantomimico*, che si presenta in una forma fortemente determinata e pertanto poco aperta alla dimensione connotativa.

La danza rituale, invece, non è destinata alla visione da parte di un pubblico estraneo all'evento; per nulla ingenua o «spontanea», essa viene partecipata e agita secondo un processo di sincronizzazione percettiva ed emotiva.

Alcune danze sono composte senza riferimento a uno sguardo esterno e non vogliono rappresentare nulla, ma si pongono piuttosto come presentazione pura di un movimento ritmico nella duplice valenza di ostensione di grazia e di seduzione, e di realizzazione di regole grammaticali chiuse che impongono al corpo di essere soddisfatte. Ogni cultura ha le sue danze «astratte», che non intendono dire o raccontare, ma offrono allo spettatore un virtuosismo che orienta il suo sguardo verso il soddisfacimento di una precisa forma stabilita dalla composizione. Queste danze hanno comunque un effetto sulla dimensione emotiva del soggetto, molto simile a quello provocato dalla musica. Si tratta dello stesso meccanismo degli atti intrinsecamente codificati, che qui non agiscono nel senso della rappresentazione, ma sono il portato di un modo di sentire il proprio corpo, che è stato mobilitato dalla visione di un altro corpo in movimento<sup>19</sup>. È questo propriamente l'ambito in cui si genera il gesto coreico vero

<sup>19</sup> Cfr. U. VOLLI, *Il corpo della danza* cit., p. 24.

e proprio, apparentemente gratuito, asemantico, non convenzionale, aperto.

In estrema sintesi, seguendo Jacques Fontanille (responsabile di una rifocalizzazione del corpo all'interno degli studi semiotici) e come abbiamo potuto constatare dalle osservazioni fin qui condotte, l'ambivalenza è la chiave di volta per ogni approccio semiotico alla danza, proprio perché il corpo è costituito da uno statuto ambiguo cui più volte abbiamo avuto modo di fare riferimento. È il corpo vissuto e vivente il *substrato della semiosi*<sup>20</sup>, la sostanza semiotica della produzione di senso; ma nel contempo esso è *figura semiotica*: «si traduce in figure che si presentano in quanto tali, e assieme ad altre, nel discorso; siano esse afferenti all'espressione o al contenuto, derivano in ogni caso da un processo di semiotizzazione e di 'messa in forma' del corpo degli attori»<sup>21</sup>.

Nella danza, la creazione coincide con la dinamica corporea del suo stesso creatore. Gesto e sguardo, nel loro implicare un centro vivente e senziente prima ancora che un'intenzionalità, rimandano ad un'unità di senso che in essi non è ultimamente percepibile e pienamente raggiungibile, se non in un rinvio a una *funzione interiore*, necessaria ma nel contempo non tangibile, almeno sul piano della sola visione corporea esteriore<sup>22</sup>.

Un tale corpo è testimonianza che istituisce con gli altri corpi uno scambio simbolico rendendo fra loro com-patibili i mondi invisibili del *desiderio*, che altro non sono che gli stati affettivi vissuti e sentiti dalle carni viventi<sup>23</sup>.

<sup>20</sup> J. FONTANILLE, *Figure del corpo. Per una semiotica dell'impronta*, Roma, Meltemi, 2004, p. 24.

<sup>21</sup> *Ibidem*.

<sup>22</sup> Cfr. V. MELCHIORRE, *Parola e icona. Nota introduttiva*, in A. CASCETTA (a cura di), *Sipario! due. Sinergie videoteatrali e rifondazione drammaturgica*, Rai/VQPT-Nuova Eri, Roma 1991, p. 10.

<sup>23</sup> Michel Henry, analizzando con metodo fenomenologico "l'esperienza dell'altro" a partire dalla quinta meditazione cartesiana di Husserl, afferma che «le leggi del pathos di queste soggettività nella loro co-appartenenza interna al Fondo della vita [...] sono le leggi del desiderio e del compimento, del soffrire e del gioire, del sentimento e del risentimento, dell'amore e dell'odio», M. HENRY, *Fenomenologia materiale* cit., p. 185.

La danza sembra poter realizzare il sogno dell'affermazione della verità attraverso una conoscenza totalmente corporea, senza mediazione linguistica, *pre-espressione* spontanea e immediata di una consapevolezza. Il corpo che danza diventa un metacorpo, che mostra, nel gesto, nel movimento, nel respiro, nella stasi, il divenire dello stesso processo espressivo, ma non è ancora espressione, è un darsi nella comunicazione comunicante, che rimane sempre al di qua del comunicato; è l'inizio della significazione, anticipazione in termini originari dell'*indicazione* e dell'*imitazione*<sup>24</sup>, della *significazione* e della *nominazione*<sup>25</sup>. Chi danza mostra un processo di significazione in assenza di referenti oggettuali del mondo esteriore ed è parola pura, parola che origina il senso di ogni linguaggio<sup>26</sup>.

Il corpo del danzatore è trasparente, un involucro di cristallo attraverso il quale e nel quale poter assistere al processo in atto della donazione di senso al mondo: il movimento o la sua negazione, prima ancora di essere rappresentazione di altro, di essere addirittura oggetto o movimento stesso è la capacità di produrre movimento, è il manifestarsi puro della forza, che rimanda a sé come alla propria origine, al proprio *fondo*, laddove essa sorge come dono a sé della vita, come *potere fondante* di cui possiamo sperimentare il dono.

### *Danza come inevitabile processo di relazione con l'altro*

Se, si diceva all'inizio, la danza vive nell'intersezione di due incarnazioni, il problema della relazione interpersonale deve essere posto ora al centro della nostra riflessione.

Tale problema è risolto in Husserl nei termini del donarsi dell'altro nell'intenzionalità. Per spiegare *come* l'altro mi è dato, Husserl ricorre alle strutture della percezione: il mio *io* percepisce entro la mia sfera di appartenenza questo stesso *io* e tutto ciò che gli è proprio. Io percepisco il mio corpo come un organismo sensibilmente distinto,

<sup>24</sup> Cfr. C. MUSCELLI, *La danza tra i problemi filosofici*, in *In cerca di danza* cit., pp. 5–12.

<sup>25</sup> Cfr. S. LISI, *Il linguaggio della danza, la danza del linguaggio* cit., pp. 121–133.

<sup>26</sup> Questa condizione di possibilità della significazione e della comunicazione che ci viene rivelata da un corpo vivente che danza si coglie con evidenza quando ci si pone in relazione con danze appartenenti ad universi simbolici e a culture del corpo distanti dai nostri.

un corpo rappresentato e percepito che si accoppia al corpo rappresentato e percepito dell'altro. Conosco l'altro perché trasferisco il senso dal mio al corpo dell'altro. L'altro mi è dato in una serie di rappresentazioni che sono esistenziali nel nesso con presentazioni genuine che accompagnano la co-datità del corpo dell'altro percepito per analogia nella mia sfera di appartenenza.

Ma il mio corpo che si offre alla mia sensibilità nella mia sfera di appartenenza non è originario, non è una presenza originaria del corpo a sé nella sua corporeità pura, dell'*ego* trascendentale a sé, fuori da ogni costituzione.

Solo una corporeità coincidente con questa sensibilità, un *io posso* radicalmente soggettivo e immanente (un corpo fuori della rappresentazione, ma a cui la rappresentazione si apre) che si identifica con il mio *ego*, solo questo *ego* trascendentale fa esperienza dell'altro.

L'altro si sottrae alla percezione intenzionale in sé, non in quanto altro, ma in quanto *ego* che per principio non può essere percepito intenzionalmente ma solo impressionalmente, sfuggendo a ogni presentazione percettiva: «La vita trascendentale non permette, in quanto vivente, che si scavi in lei il minimo scarto, ogni intenzionalità, che si muove in questo Scarto, si trova spossessata nel principio della capacità di fornire mai un accesso a questa vita»<sup>27</sup>.

Le leggi dell'intersoggettività sono quelle del *pathos* del *fondo* della vita in cui nulla ha un fuori o si rivela nella luce del mondo, ma viene a sé in un'autodonazione generante; sono le leggi del desiderio e del suo compimento, quelle del soffrire e del gioire.

Nel rapporto con l'altro la percezione non è affatto necessaria, né è necessario avere in comune un oggetto del mondo. È la pura impressionalità, la forza pura che si genera dalla passività radicale che ci costituisce e che ci accomuna. L'arte, come abbiamo visto, non ha nulla di oggettivo perché l'essere di ogni elemento materiale dell'arte (colore, forma, movimento, gesto, sguardo, ecc.) è l'impressione di questa in noi, reale condizione del suo apparire, è la forza invisibile che la traccia, poiché il naturante effettivo di ogni esperienza è l'*impressione*. Quest'ultima, che si sostanzia di sensibilità e affettività

<sup>27</sup> M. HENRY, *Fenomenologia materiale* cit., p. 183.

(affezione), è originaria rispetto all'*intenzionalità*, è l'elemento materiale che interpella la fenomenologia del corpo, è l'elemento determinante e il principio di tutte le esperienze. Tale impressionalità (forse individuabile oggi in termini biologici nei "neuroni specchio") apporta la fenomenalità dei fenomeni che compongono l'esperienza, perché è essa a decidere del venire all'essere dell'impressione e di tutte le esperienze che su di essa si appoggiano.

L'io, dunque, in se stesso non è raggiungibile intenzionalmente ma solo impressionalmente. L'intersoggettività è la condizione vivente e patetica del mio essere con l'altro e fin da ora l'altro è come io sono in prima persona e per sempre per me, al di fuori di ogni rappresentazione e prima di ogni rappresentazione, ché altrimenti l'altro affiderebbe il suo essere ad essa (rappresentazione) e da questa attenderebbe conferma del suo essere ed eventualmente della sua cancellazione<sup>28</sup>.

L'essere in comune non attiene alla percezione ma si compie in noi come modificazione senza mediazioni della soggettività assoluta: «Prima di afferrare intenzionalmente l'altro come altro, prima della percezione del suo corpo e indipendentemente da essa, ogni esperienza dell'altro nel senso di un essere reale con lui si compie in noi, sotto forma di affetto»<sup>29</sup>. Noi accediamo all'altro nei termini di una donazione, come affettività trascendentale che è la vita stessa. L'altro è in me la ferita che io sono, il soffrire che io soffro, una modificazione reale della mia vita trascendentale. La percezione non ci dà necessariamente l'altro in presenza, neppure nel caso della più grande intimità fisica. L'essere in comune come affetto, come desiderio precede la percezione, che a sua volta però non è in grado di compierlo, ma lo rinvia a se stesso, come pathos della soggettività pura.

La percezione non è mai fondante, ma presuppone la sua radice nella vita trascendentale dove nasce l'ego. Nella vita che viene a se stessa, che prova se stessa autoaffettandosi senza alcuna distanza o mediazione, si radica la pulsione, come movimento che a partire dalla vita stessa tenta di sgravarsi del peso del malessere e della soffe-

<sup>28</sup> Ivi, p. 184.

<sup>29</sup> Ivi, p. 186.

renza della vita che sopporta se stessa senza mediazioni o proiezioni ek-statiche.

Il rapporto con l'altro, dunque, prima ancora di avere un mondo, prima ancora di essere rappresentazione, trova la sua condizione di possibilità nell'esperienza originaria dell'immediazione della vita, in cui ciascuno viene in sé come quel sé che egli è. Il vivente non è per se stesso più di quanto lo sia l'altro. Questa prova che è sentire sé nel proprio *fondo* della vita è identicamente il sentire dell'altro e quindi il sentire l'altro in quanto egli stesso questo stesso *fondo*<sup>30</sup>.

Ogni corpo danzante, sebbene sia sempre iscritto in pratiche discorsive, in culture della rappresentazione, in un fluire di significati sociali, è un corpo autenticamente simbolico solo a partire dal potere, dalla forza, dal *desiderio* che sullo sfondo della propria passività radicale costituisce un'unica forza, vede perché è un vedente, ode perché è un udente, vive perché è un vivente.

Nella danza, l'approdo alla *gloria della vita* avviene allora proprio attraverso un processo ermeneutico di trivellazione al *fondo* della vita stessa, quando le maglie strappate della trasgressione di codici, sistemi, segni e simboli, di cui il corpo danzante si riveste quando viene gettato nel mondo, permettono di squarciare il velo aprendo l'accesso a noi stessi:

L'arte non costituisce solamente la prova teorica di questa realtà invisibile ed essenziale del nostro essere: essa ce la dà a vedere come un oggetto, la mette in opera, ne è l'esercizio e lo sviluppo in noi. La certezza da essa procurataci la esperiamo in quanto è ciò che noi diventiamo [...]. Si tratta di una certezza assoluta, coincidente con la nostra vita, di fronte alla quale tutte le altre certezze impallidiscono [...]. Poiché l'arte compie in noi la rivelazione della realtà invisibile e lo fa con assoluta certezza, essa costituisce la salvezza, la sola salvezza possibile in una società come la nostra che trascura la vita, sia accontentandosi di fuggirla nel mondo esteriore, sia pronunciandone la negazione esplicita<sup>31</sup>.

<sup>30</sup> Cfr. *ivi*, p. 205.

<sup>31</sup> M. HENRY, *Vedere l'invisibile* cit., p. 31.