

Simona Donato*

I “poteri” del corpo che danza. Spunti filosofici sulla dimensione simbolica della danza a partire da Susanne Langer e Daniel Stern

31 dicembre 2020, pp. 101-120

DOI: <https://doi.org/10.6092/issn.2036-1599/11811>

Section: Studi [peer reviewed]



Articles are published under a Creative Commons Attribution Non-Commercial 3.0 Unported licence (Authors retain copyright in their articles, permission to reuse third party copyrighted content is not included).

Email: danzaericerca@unibo.it

Www: <https://danzaericerca.unibo.it/>

Abstract

La filosofa Susanne K. Langer ha elaborato, in *Sentimento e forma* (1953), una delle più interessanti riflessioni filosofiche sulla natura simbolica della danza. In questo saggio prendo spunto da tali riflessioni per collegarle con le analisi di Daniel N. Stern e Rudolf von Laban, con l'intento di comprendere come la specificità simbolica della danza si articoli concretamente nel corpo, nel movimento, nello spazio. E per mostrare come la dimensione ecologica (sentirsi parte della natura), politica (sentirsi parte di una collettività) ed estatica (sentirsi parte di un “tutto”) presentassero alle origini un legame strettissimo, espresso dalla danza, «la più seria attività intellettuale della vita primitiva».

In *Feeling and Form* (1953) philosopher Susanne K. Langer elaborated one of the most interesting philosophical reflections on the symbolic nature of dance. The present article further elaborates on these reflections and integrates them into the analyses by Daniel Stern and Rudolf von Laban. The final aim is understanding how the symbolic character of dance can be concretely articulated through body, movement and space. The main argument of the essay is that dance is able to express awareness of life as a whole. Originally, the ecological dimension (being part of nature), the political dimension (belonging to a community) and the ecstatic dimension (being part of a whole) would all be intimately bonded. This bond would be represented by dance, which may be called «the most serious intellectual activity of primitive life».

* La Sapienza Università di Roma, Italia.

Simona Donato

I “poteri” del corpo che danza. Spunti filosofici sulla dimensione simbolica della danza a partire da Susanne Langer e Daniel Stern

Siamo vivi perché ci muoviamo e ci muoviamo perché siamo vivi.

Mary Stark Whitehouse¹

Negli studi di estetica filosofica la danza può essere descritta come la “Cenerentola” delle arti. Pochi filosofi la pongono accanto alle altre arti, nella migliore delle ipotesi la citano senza studiarla o la considerano come una metafora².

Non è ambizione di questo lavoro spiegare tutte le motivazioni di questa difficoltà della filosofia di pensare la danza insieme alle altre arti, senza considerarla “figlia” di un’altra o forma composta. Alcune di esse, tuttavia, emergeranno inevitabilmente dalle riflessioni sulla natura specifica della danza compiute da Susanne K. Langer³, che, caso raro tra i filosofi fino a qualche decennio fa, conosceva bene sia la storia della danza, sia la danza a lei contemporanea, la modern dance e, in particolare, la danza d’espressione tedesca che ha i suoi rappresentanti più noti in Mary Wigman e Rudolf von Laban⁴.

1. Mary Stark Whitehouse, *L’espressione creativa attraverso il movimento è il linguaggio senza parole*, in Patrizia Pallaro (a cura di), *Movimento autentico*, Cosmopolis, Torino 2003, p. 48.

2. È impossibile in questa sede indicare tutti i testi di estetica filosofica in cui la danza non viene presa in esame insieme alle altre arti, oppure solo nominata, a fronte di un’ampia disamina delle altre discipline. Un saggio che tematizza alcuni importanti aspetti di questa questione, indicando anche una bibliografia selezionata è quello di Maxine Sheets-Johnstone, *Man Has Always Danced: Forays into the Origins of an Art Largely Forgotten by Philosophers*, in «Contemporary Aesthetics», n. 3, 2005, online: <http://hdl.handle.net/2027/spo.7523862.0003.022> (u.v. 20/7/2020). Una panoramica aggiornata degli studi filosofici sulla danza si trova in Aili Bresnahan, *The Philosophy of Dance*, in *The Stanford Encyclopedia of Philosophy*, edited by Edward N. Zalta, Winter 2019 Edition, online: <https://plato.stanford.edu/archives/win2019/entries/dance/> (u.v. 20/7/2020).

3. Susanne Katherina Langer (nata Knauth), nacque nel 1895 a New York in una famiglia di origini tedesche e morì nel Connecticut nel 1985, si laureò e conseguì il dottorato in filosofia presso il Radcliffe College della Harvard University. Per una ricostruzione sintetica del suo pensiero e per una bibliografia aggiornata anche in italiano si veda la *Presentazione* e l’*Appendice biobibliografica* di Giovanni Matteucci alla nuova edizione italiana di Susan K. Langer, *Problemi dell’Arte*, a cura di Giovanni Matteucci, Aesthetica, Palermo 2013, rispettivamente pp. 7-26 e pp. 151-57. Per il dibattito sul concetto di simbolo proposto dalla filosofa si veda Lucia Demartis, *L’estetica simbolica di Susanne Katherina Langer*, Aesthetica Preprint, Centro Internazionale Studi di Estetica, Palermo 2004 e Dana Svorova, *Estetica e antropologia in Susanne K. Langer. Una lettura di Mind: An Essay on Human Feeling*, Aesthetica Preprint, Centro Internazionale Studi Estetica, Palermo 2013.

4. Langer cita spesso, oltre a Laban e Wigman, anche Isadora Duncan e i Ballets Russes. Vedi Susanne K. Langer, *Sentimento*

In questo saggio analizzerò le riflessioni sulla danza che Langer elabora in due densi capitoli di *Sentimento e forma*⁵, per collegarle con quelle di Daniel N. Stern⁶ e Rudolf von Laban⁷, con l'intento di comprendere come la specificità simbolica della danza, evidenziata dalla filosofa, si articola concretamente nel movimento del corpo che danza. Il metodo utilizzato è quello di cogliere riferimenti reciproci, espliciti e impliciti⁸, all'interno dei testi degli autori analizzati, metterli in dialogo tra loro e avviare un primo abbozzo di integrazione tra astratto e concreto, o, detto in termini meno filosofici, di mostrare quali aspetti concreti del movimento del corpo, dello spazio, del ritmo, del senso cinestetico di un corpo che danza permettano il sorgere della dimensione simbolica. L'intento è, dunque, quello di "tradurre" e integrare linguaggi diversi tra loro, provenienti da tre discipline diverse, la filosofia (Langer), la *infant research* (Stern), la teoria e pratica della danza (Laban), per mostrare che alcune intersezioni sono possibili.

In *Sentimento e forma*⁹, Susanne Langer, dopo aver confutato alcune delle teorie diffuse sulla natura della danza, che la vedono «musica visibile» (Jaques-Dalcroze, Fokin, Massine, Sakharov)¹⁰, «gioco

e forma, Feltrinelli, Milano 1965 (I ed. *Feeling and Form. A Theory of Art*, Charles Scribner's Sons, New York 1953), pp. 190-200.

5. Susanne K. Langer, *Sentimento e forma*, cit. I capitoli sono l'undicesimo, *I poteri virtuali*, pp. 190-200 e il dodicesimo, *Il cerchio magico*, pp. 201-230.

6. L'opera di riferimento di Daniel N. Stern in questo saggio è: *Le forme vitali. L'esperienza dinamica in psicologia, nell'arte, in psicoterapia e nello sviluppo*, Raffaello Cortina, Milano 2011 (I ed. *Forms of Vitality: Exploring Dynamic Experience in Psychology, the Arts, Psychotherapy and development*, Oxford University Press, Oxford 2010), p. 35. Tra i rappresentanti più autorevoli della psicologia dello sviluppo infantile (*infant research*), disciplina che integra l'approccio psicodinamico con i risultati della psicologia sperimentale, Daniel Stern, ha studiato, ne *Il mondo interpersonale del bambino* (Bollati Boringhieri, Torino 1992, I ed. *The Interpersonal World of the Infant: A View from Psychoanalysis and Developmental Psychology*, Routledge, London and New York 1998), gli «affetti vitali», che non sono né sensazioni, né emozioni, né azioni, ma «forme del sentire», che esprimono il modo in cui ciò che sentiamo (in senso ampio) viene esperito e si riflettono nella qualità di ogni nostro movimento. Queste «forme del sentire», che non trovano un nome nel novero degli affetti, ma che si esprimono meglio in termini dinamici, sono specifiche, sottostanti a qualsiasi altro sentire, percepire, immaginare, pensare, agire, sono definite dall'autore, nel testo qui preso in esame, «forme vitali». La vitalità, il sentire di essere vivi, il senso di vitalità è qualcosa che, nota Stern, «resta spesso nascosto, pur essendo sotto gli occhi di tutti [...]. Percepire il senso di vitalità è per noi inevitabile, come respirare» (*Le forme vitali*, cit., p. 5). Stern individua, come si vedrà in seguito, cinque forme vitali: movimento, tempo, spazio, forza, intenzione/direzionalità. Su Stern si veda Robert N. Emde, *Remembering Daniel Stern (1934-2012): A Legacy for 21st Century Psychoanalytic Thinking and Practice*, in «Psychoanalytic Inquiry», vol. XXXVII, n. 4, 2017, pp. 216-219, online: <https://www.tandfonline.com/doi/full/10.1080/07351690.2017.1299481> (u.v. 23/8/2020); Massimo Ammanniti, *Ricordo di Daniel Stern*, online: https://infanziaeadolescenza.it/r.php?v=1268&a=13993&l=20018&f=allegati/01268_2013_01/full-text/01_In%20memoriam.pdf (u.v. 20/7/2020); Giovanni Casartelli, *Daniel N. Stern. Sviluppo e struttura dell'esperienza umana in una prospettiva intersoggettiva*, Mimesis Edizioni, Udine-Milano 2015.

7. Rudolf von Laban (Bratislava 1879 – Weybridge 1958) ha concepito una delle più complete teorie del movimento umano e ha elaborato, oltre a un sistema di notazione simile a quello musicale (*Labanotation*), un sistema di osservazione e analisi del movimento, il *Laban Movement Analysis*. In questo saggio farò riferimento a quest'ultimo aspetto, così come esposto in Rudolf Laban, *L'arte del movimento*, a cura di Eugenia Casini Ropa e Silvia Salvagno, Edizioni Ephemeria, Macerata 2007 (I ed., *The Mastery of Movement on the Stage*, MacDonald & Evans, London 1950). In Dick McCaw (edited by), *The Laban Sourcebook*, Routledge, London and New York 2011, si trova un'esposizione dell'evoluzione del pensiero dell'autore e una bibliografia.

8. Tali riferimenti saranno indicati di volta in volta in nota.

9. Susanne K. Langer, *Sentimento e forma*, cit.

10. *Ivi*, p. 191.

di forme» (Noverre)¹¹ o «dramma senza parole»¹², riconducendola ad altre arti, si pone due questioni fondamentali: cercare di definire che cos'è la danza e chiarire il «perché la danza tocchi spesso il culmine del suo sviluppo negli stadi primitivi di una cultura, quando le altre arti balenano appena al suo orizzonte etnico»¹³.

La prima articola l'argomento generale del testo in esame, in cui la filosofa tematizza la relazione tra il "sentimento", inteso come sentire in generale e la sua espressione simbolica in una "forma". È importante, ai fini di una comprensione non falsata, specificare l'uso che Langer fa del termine "sentimento": «La parola sentimento deve essere presa qui nel suo senso più largo, intendendosi con essa qualunque cosa possa essere sentita: dalla sensazione fisica, piacere o dolore, eccitazioni o quiete, fino alle emozioni più complesse, alle tensioni intellettuali o alle tendenze sentimentali permanenti della vita cosciente»¹⁴.

Langer riprende da Ernst Cassirer l'idea che l'essere umano è un animale simbolico¹⁵, e che tutta la cultura è produzione di simboli (miti, arte, storia, politica, scienza)¹⁶. La realtà simbolica è, per Langer, la realtà vera: la sua verità dipende dal fatto che la coscienza dell'essere umano in se stessa altro non è che questa attività che forma i simboli¹⁷. La realtà è simbolica perché la coscienza è simbolica. La funzione simbolica, cioè la creazione di simboli, è dunque, per la filosofa, una capacità esclusiva e specifica della coscienza umana, che consiste nella trasformazione di un contenuto individuale sensibile in modo tale da poter rappresentare qualcosa di universalmente valido, pur permanendo sensibile¹⁸.

11. *Ivi*, p. 192.

12. *Ibidem*.

13. *Ivi*, p. 11.

14. *Ivi*, p. 9.

15. *Ivi*, p. 211. La concezione dell'essere umano come "animale simbolico" è al centro dell'opera in tre volumi di Ernst Cassirer, *Philosophie der Symbolischen Formen*, B. Cassirer, Berlin 1923-29 (trad. it. a cura di Eraldo Arnaud, *Filosofia delle forme Simboliche*, La Nuova Italia, Firenze 1961-65). Le prime riflessioni di Cassirer sulle forme simboliche risalgono al periodo in cui ebbe accesso alla Biblioteca di Scienze Culturali fondata ad Amburgo da Aby Warburg, che aveva raccolto materiale di vario tipo, soprattutto iconografico, sulle forme culturali e artistiche primitive, i miti, i riti e la magia, per studiarne la "sopravvivenza" (*nachleben*), come forme archetipiche di *pathos*, nelle epoche successive. Le prime opere su questi temi furono pubblicate da Cassirer sotto forma di studi e conferenze della Biblioteca Warburg negli anni 1922-25. Sui rapporti tra Warburg e Cassirer si veda Claudia Cieri Via, *Introduzione a Aby Warburg*, Laterza, Roma 2011 e la Postfazione di Ulrich Raulff a Aby Warburg, *Il rituale del serpente*, Adelphi, Milano 1998, pp. 71-112.

16. La storia del dialogo intellettuale tra Langer e Cassirer è ricostruita in Ivana Randazzo, *Cassirer e Langer: a proposito di "Linguaggio e mito"*, in «Studi di estetica», anno XLVIII, IV serie, n. 1, 2020, pp. 141-167. I punti in comune e le differenze tra Langer e Cassirer sono un argomento così vasto che dovrebbe essere oggetto di una trattazione a parte. Un aspetto che mi sembra interessante per i temi qui trattati è il maggior rilievo dato da Langer alla dimensione corporea della conoscenza e alla capacità di astrazione attribuita alla percezione, mentre per Cassirer la capacità di astrazione è propria del pensiero strutturato in linguaggio e concetti. A questo proposito si veda Ernst Cassirer, *Filosofia delle forme Simboliche*, cit., vol. I, p. 297.

17. Per la ricostruzione del pensiero di Langer in relazione al dibattito filosofico a lei contemporaneo, in particolare sulle diverse influenze nella formazione del concetto langeriano di simbolo e sulla distinzione tra simbolo discorsivo e presentazionale (o presentativo), si veda Nadia Moro, *Il cerchio labirintico dell'intelligibile. Sentimento e forma nella teoria del simbolo in Susanne K. Langer*, in «ACME – Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università degli Studi di Milano», vol. LX, fascicolo I, gennaio-aprile 2007, online: <https://www.ledonline.it/acme/allegati/Acme-07-I-05-Moro.pdf> (u.v. 20/7/20). Si veda anche *infra*, nota 19.

18. È questo un tema che la filosofa sviluppa in *Filosofia in una nuova chiave e riprende in Sentimento e forma*. Si veda Susanne K. Langer, *Filosofia in una nuova chiave*, trad. it. di G. Pettenati, Armando, Roma 1972 (I ed. *Philosophy in a New*

Una precisazione è necessaria anche sull'uso che Langer fa del concetto di "simbolo". Esso, infatti, in questo ambito, non è da intendere «in senso ordinario», in cui «il fattore della significanza è discriminato logicamente», ma come «forma espressiva, in cui il fattore della significanza è sentito come *qualità*, piuttosto che riconosciuto come funzione»¹⁹. Questo tipo di "significanza" è tipico dell'arte e non del linguaggio ordinario, infatti la significanza artistica reca in sé un «significato implicito», mentre il significato proprio del linguaggio è «sempre esplicabile, definibile e traducibile»²⁰.

Tutta l'arte è, per Langer, azione simbolica nel senso appena detto, e l'autrice cerca il "principio specifico" di ogni arte. È utile fare un breve riferimento a una delle teorie sulla specificità della danza prese in esame e confutate da Langer sia perché essa periodicamente ritorna, sia perché ci dà conto della costitutiva ambiguità/paradossalità della danza e della difficoltà della filosofia di inquadrarla in forme concettuali. Il riferimento è alle «teorie naturalistiche per cui la danza sarebbe un libero sfogo di energie superflue o di eccitazione emotiva»²¹. La tendenza, in altre parole, a pensare la danza come forma di espressione diretta dell'energia vitale o dei sentimenti di chi danza.

La filosofa nota la contraddizione di chi²², pur considerando l'arte una forma simbolica, quando parla della danza, tende a non considerarla tale: «Solo nella letteratura sulla danza la pretesa di una diretta autoespressione è pressoché unanime [...], ma, se tutte le arti sono forme simboliche, perché la danza non lo è?»²³. Questa eccezione, se accettata, metterebbe in discussione l'intera teoria dell'arte come forma simbolica. Se la danza avesse solo valore autoespressivo non sarebbe arte, se chi danza esprimesse solo la propria condizione emotiva di quel momento non avrebbe quel valore universale che le si riconosce.

Questa difficoltà nell'inquadrare la danza in una teoria che la comprenda insieme alle altre arti

Key: A Study in the Symbolism of Reason, Rite, and Art, Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts 1969).

19. Susanne K. Langer, *Sentimento e forma*, cit., p. 49. In *Filosofia in una nuova chiave*, la filosofa aveva sostenuto la tesi che, accanto al simbolismo discorsivo, quello tipico del linguaggio, vi è quello presentazionale, tipico dell'arte, del mito, del sogno, che ne rappresenta la condizione di possibilità. I simboli di questo tipo, che costituiscono la forma più originaria di relazionarsi con il mondo, esprimono il sentimento vitale, il pulsare della vita stessa e non sono organizzati in modo logico-analitico, ma assomigliano più a una *Gestalt*, le cui parti sono connesse non per semplice giustapposizione o accostamento, ma come elementi legati da un rapporto intrinseco e significativo, da una relazione tale che la percezione della totalità è primaria rispetto a quella delle parti. Si veda Susanne K. Langer, *Filosofia in una nuova chiave*, cit., p. 125. Sui rapporti tra Langer e la Psicologia della *Gestalt*, disciplina fondata da Max Wertheimer (1880-1943), Wolfgang Köhler (1887-1967) e Kurt Koffka (1886-1941), si veda Lucia Demartis, *L'estetica simbolica di Susanne Katherina Langer*, cit., p. 15.

20. Susanne K. Langer, *Sentimento e forma*, cit., p. 49.

21. *Ivi*, p. 198. L'autrice qui si riferisce a Margaret H'Doubler (autrice di *Dance: A Creative Art Experience*, The University of Wisconsin Press, Madison 1940), ma anche a Isadora Duncan (di cui Langer cita passi da *My Life*, Horace Liverwright, New York 1927) e a Mary Wigman, quando parlano della loro arte.

22. Susanne K. Langer, *Sentimento e forma*, cit., pp. 197-198. L'autrice si riferisce alla critica teatrale Merle Armitage, a Curt Sachs, e a Rudolf von Laban. La critica di Langer si colloca probabilmente, anche se non dichiaratamente, nel dibattito sulla continuità o meno tra le danze animali e quelle umane, in particolare in relazione al testo di Darwin sull'espressione delle emozioni (Cfr. Charles Darwin, *The expression of the emotions in man and animals*, John Murray, London 1872). Per una sintesi e una bibliografia su come questo testo abbia influito sul dibattito relativo all'espressione delle emozioni si veda Andrea Scarantino – Ronald de Sousa, *Emotion*, in *The Stanford Encyclopedia of Philosophy*, edited by Edward N. Zalta, Winter 2018 Edition, online: <https://plato.stanford.edu/archives/win2018/entries/emotion/> (u.v. 20/7/2020), *ad vocem*.

23. Susanne K. Langer, *Sentimento e forma*, cit., p. 198.

e, allo stesso tempo, l'impossibilità di escluderla dal novero delle arti, ci dà un indizio sullo statuto "speciale" della danza e anche sulla seconda questione trattata da Langer, che sarà approfondita in seguito.

Tuttavia, nota la filosofa, anche chi in linea teorica sostiene questo principio di autoespressività della danza in generale poi lo smentisce quando parla di una particolare danza. A testimonianza di una difficoltà teorica, ma non pratica, Langer nota che tra gli esperti veramente grandi, coreografi danzatori, critici,

nessuno, per quanto ne so, ha mai sostenuto che la rappresentazione che la Pavlova faceva della vita lentamente declinante ne "La morte del cigno" riuscisse meglio quando ella si sentiva veramente debole e ammalata, e nessuno ha proposto mai di mettere Mary Wigman nello stato d'animo adatto per le sue tragiche "Danze serali" dandole una notizia terribile pochi minuti prima che entrasse in palcoscenico. Un buon direttore di balletto, se vuole che una ballerina esprima abbattimento le dirà: «Prova a pensare che il tuo ragazzo proprio ora sia fuggito con la tua migliore amica!» ma non le dirà con aria seria: «Il tuo ragazzo mi ha detto di salutarti, non tornerà mai più»²⁴.

Così come avviene per le altre arti, è «il sentimento immaginato che governa la danza, non le reali condizioni emotive»²⁵. Distinguere tra sentimento effettivo e sentimento immaginato non è sempre facile, in generale, e massimamente quando si tratta di movimento del corpo²⁶.

A volte, sostiene Langer, è la natura stessa del sentimento o dell'emozione immaginati e non realmente sentiti che può suonare strana ai più. Tuttavia gli affetti immaginati esistono e la filosofa li esemplifica così: «Quelli che immaginiamo come nostri, quelli che attribuiamo a persone reali sul palcoscenico nel dramma o nella danza; quelli che vengono attribuiti ai personaggi fittizi della letteratura o sembrano raffigurati in un quadro o in una scultura»²⁷.

E dunque bisogna individuare cosa e come immaginiamo/creiamo attraverso la danza, quale sia la sua "illusione primaria", cioè quel «qualcosa di creato, e creato a prima vista: in questo caso con il primo movimento eseguito o soltanto accennato»²⁸.

In altre parole, il movimento, sin dall'inizio della danza, subisce una trasformazione, da azione o semplice movimento diventa gesto: «Ogni movimento di danza è gesto»²⁹, dice Langer, notando che quest'affermazione mette d'accordo quasi tutti quelli che sostengono le più diverse teorie sulla danza. Il carattere gestuale della danza è dunque riconosciuto dalla maggior parte dei danzatori e coreografi, e Langer cerca di definire meglio cosa si intenda per gesto nella danza e lo definisce così: il gesto

24. *Ivi*, p. 199.

25. *Ibidem*.

26. *Ivi*, p. 202.

27. *Ivi*, p. 203.

28. *Ivi*, p. 195.

29. *Ivi*, p. 196.

è «l'astrazione fondamentale in forza della quale viene creata e organizzata l'illusione della danza»³⁰. Detto in altri termini, il rapporto tra sentire e dare forma nella danza si dà nel gesto, che è qualcosa che crea immagini («creato», «illusorio») e allo stesso tempo organizza il sentire. L'illusione primaria è qualcosa che la danza fa apparire, qualcosa che prima non c'era, ma che è allo stesso tempo sensibile. È, in altre parole, la dimensione simbolico/immaginativa della danza. Ogni gesto è movimento vitale ed è sentito come esperienza cinestetica da chi lo compie e, allo stesso tempo, appare come movimento visibile agli altri.

Nella vita quotidiana ogni nostro movimento, volontario o involontario, funziona come segnale o *sintomo* dei nostri desideri, intenzioni, aspettative, sentimenti, cioè esso è sempre autoespressivo, un po' come accade nel parlare, quando il tono della voce rivela, di proposito o no, qualcosa che va oltre il contenuto strettamente linguistico. La prevalenza dell'autoespressività della nostra gesticolazione quotidiana conduce i molti di cui si è parlato sopra a considerare anche la danza, che usa lo stesso "codice" – il gesto – come astrazione primaria, prevalentemente autoespressiva. Per questo motivo è comprensibile, per Langer, che si scambi la danza per movimento direttamente espressivo del sentire di chi danza, mentre invece è un gesto che *sembra* scaturire dal sentire effettivo³¹.

Un gesto, infatti, rivela il sentire di chi lo compie grazie alla sua *forma*: «È libero e ampio, o nervoso e rigido, veloce o lento, e così via, secondo la condizione psicologica della persona che lo compie»³².

Quelle stesse qualità, che ci appaiono sintomi, diventano potenziali simboli: sono proprio alcune qualità "estraibili" dal corpo che si muove a costituire quel codice, per cui possiamo parlare di forma.

Se consideriamo gli aggettivi che Langer usa per descrivere la forma del gesto – libero, ampio, nervoso, rigido, veloce, lento – possiamo facilmente trovare analogie con alcune caratteristiche del movimento analizzate da Rudolf von Laban³³, e con quegli stessi aspetti dell'esperienza dinamica a cui Daniel N. Stern si riferisce per delineare le sue «forme vitali»³⁴.

La tesi³⁵ che intendo sostenere, come ho già dichiarato all'inizio di questo saggio, è che si può rintracciare una linea di continuità tra Laban, Langer e Stern proprio su quegli aspetti che caratterizzano ogni "forma del sentire" in maniera trasversale, cioè che sono indipendenti da quale sia il senso da cui proviene lo stimolo. Esporrò ora queste qualità del movimento, utilizzando i concetti elaborati da Stern e le descrizioni sistematiche di Laban, per riprendere poi l'analisi dei testi di Langer sulle forme

30. *Ibidem*.

31. *Ivi*, p. 205.

32. *Ibidem*.

33. Langer non afferma esplicitamente di essersi ispirata a Laban per l'elaborazione di queste qualità del gesto. Tuttavia, proprio nelle pagine precedenti a quelle che trattano di questi aspetti (pp. 199-205), Laban è citato spesso.

34. Come si vedrà in seguito, è lo stesso Stern a riconoscere il debito nei confronti di Susanne Langer per il concetto di "forme del sentire". Si veda *infra*, nota 27.

35. Non mi risulta che la linea di continuità tra questi tre autori, provenienti da discipline diverse, su questo tema, sia stata esplicitamente tematizzata altrove.

del sentire e su come esse possano divenire simboli.

Daniel Stern ha mostrato che nei primi mesi di vita la percezione dei bambini trascende i singoli canali sensoriali nel cogliere quelle che ha individuato come «qualità generali dell'esperienza»³⁶: il movimento, la scansione temporale, l'intensità, la quantità e la forma degli eventi in generale, siano essi suono, movimento, immagine o altro. Tali aspetti sarebbero dunque transmodali, cioè si riscontrano indipendentemente dal canale sensoriale da cui proviene lo stimolo. La percezione di queste qualità modifica lo stato generale del bambino e implica una modificazione degli «affetti vitali», cioè «variazioni dinamiche o schemi di cambiamento dentro di noi»³⁷, legate al sentire di essere vivi. Gli affetti vitali non sono né sensazioni, né emozioni, né azioni, ma sono «forme del sentire»³⁸, che esprimono il *modo* in cui ciò che sentiamo (in senso ampio) viene esperito e si riflettono nella *qualità* di ogni nostro movimento. Queste «forme del sentire», aspecifiche, sottostanti a qualsiasi altro sentire, percepire, immaginare, pensare, agire, costituiscono una *Gestalt*³⁹ e sono definite dall'autore, in un testo successivo, «forme vitali»⁴⁰.

Il sentimento di essere vivi, a cui fa riferimento Langer, e che Stern chiama "vitalità", si esprime dunque nel movimento in forma amodale attraverso certe "qualità" o "forme vitali" che rappresentano il vissuto di una forza in movimento: ogni movimento ha un profilo temporale, si svolge in uno spazio ed è accompagnato dalla percezione di una o più "forze" o "energie", "sottostanti" o "interne" a esso e sembra puntare a una direzione, avere un'intenzionalità⁴¹. La tendenza ad associare una percezione/sensazione di forza, energia, potenza e vigore al movimento umano sembra costituire una caratteristica primordiale dell'essere umano: «Estrapoliamo questi attributi dal movimento degli altri e abbiamo la sensazione che emanino dalle nostre stesse azioni»⁴².

Questi aspetti sono allo stesso tempo il "vissuto" del movimento e la sua "forma". Sono legati sia alla forma sia al contenuto. Riguardano il «"come", – dice Stern – la maniera e lo stile, più che il "cosa" o il "perché"»⁴³.

Il termine "dinamico" qui viene usato soprattutto per indicare che questa configurazione ha sempre un profilo di "attivazione" (*arousal*), che riguarda l'intensità nel tempo del movimento percepito: «Indipendentemente dal "contenuto" (pensieri, azioni, emozioni), la *Gestalt* vitale fluisce in un

36. Daniel N. Stern, *Il mondo interpersonale del bambino*, cit.

37. Daniel N. Stern, *Le forme vitali*, cit., p. 35.

38. Espressione che Stern riprende dichiaratamente da Susanne Langer. Cfr. Daniel N. Stern, *Le forme vitali*, cit., p. 32.

39. Ulteriore indizio a favore della linea di continuità tra Langer e Stern è il patrimonio comune legato alla Psicologia della *Gestalt*. Per i rapporti tra Langer e *Gestalt*, si veda *supra*, nota 19. Stern elabora il concetto di "*Gestalt* vitale", che usa in alternativa a "forma vitale", per sottolinearne il carattere di indipendenza dal contenuto e l'interconnessione tra le parti e il tutto. Il concetto è alla base del testo *Le forme vitali*, si veda in particolare Daniel N. Stern, *Le forme vitali*, cit., pp.10-16.

40. *Ivi*, p. 6.

41. *Ivi*, p. 5.

42. *Ivi*, p. 20.

43. *Ivi*, p. 10.

particolare modo (accelerato, esplosivo, decrescente, ecc.) e costituisce un distinto tipo di esperienza»⁴⁴.

L'esempio dell'autore è quello della rabbia: essa può essere "esplosiva", trapelare progressivamente, arrivare in maniera subdola, rimanere sulla soglia della coscienza, scaricarsi di colpo o decrescere lentamente⁴⁵. Alcuni aggettivi o avverbi usati comunemente per descrivere un movimento o uno stato (anche lo stato ha forme dinamiche) ci possono far capire di quali aspetti stiamo parlando:

strisciante, energico, al culmine, affrettato, in espansione, rilassato, contratto, teso, trascinato, fermo, crescente, prorompente, in dissolvenza, forte, pulsante, tirato, languido, faticoso, lieve, oscillante, lentamente, accelerato, decrescente, fuggevole, debole, esitante, spinto, fluttuante, agevole, titubante, rigido, saltellante⁴⁶.

L'elenco potrebbe continuare, a mostrare come le "forme vitali" dinamiche siano trasversali alla nostra esperienza e non rappresentino né emozioni, né sensazioni in senso stretto, né azioni, né pensieri in maniera specifica.

Questi aspetti, come riconosce lo stesso Stern⁴⁷, erano stati già analizzati, con alcune differenze importanti, da Rudolf von Laban, che ha concepito una delle più complete teorie del movimento umano e ha elaborato, oltre a un sistema di notazione simile a quello della musica (*Labanotation*), un metodo di osservazione ed analisi del movimento, il *Laban Movement Analysis* (d'ora in poi LMA)⁴⁸.

Tale metodo di analisi è complesso e molto articolato. Esporlo nella sua interezza non rientra negli scopi di questo testo. Mi interessa qui solo accennare a un aspetto del LMA, quello che cerca di descrivere il "come", le "qualità" del movimento, denominate «azioni fondamentali o di base»⁴⁹, che, in modo forse più sistematico di Stern, individuano dei *pattern* qualitativi che caratterizzano l'attività motoria e che possono essere riconosciuti al di là dei diversi movimenti nei quali si concretizzano.

44. *Ibidem*.

45. *Ivi*, p. 20.

46. *Ivi*, p. 9.

47. *Ivi*, p. 73.

48. Per un'introduzione generale sull'opera di Laban si veda John Hodgson – Valerie Preston-Dunlop, *Rudolf Laban: An Introduction to his Work and Influence*, Northcote House, Plymouth 1990. Sulla LMA si veda Jean Newlove – John Dalby, *Laban per tutti. La teoria del movimento di Rudolf Laban. Un manuale*, a cura di Francesca Falcone, Dino Audino, Roma 2018 (I ed. Jean Newlove – John Dalby, *Laban for all*, Nick Hern Books Limited, The Glasshouse, London 2004) e Eden Davies, *Beyond Dance: Laban's Legacy of Movement Analysis*, Routledge, New York 2006. Si veda inoltre Carol-Lynne Moore, *Meaning in Motion: Introducing Laban Movement Analysis*, MoveScape Center, Denver 2014. Sugli sviluppi e le molteplici applicazioni della LMA, si veda Irmgard Bartenieff – Dori Lewis, *Body Movement: Coping with the Environment*, Gordon and Breach Science Publishers, New York 1980 e Peggy Hackneym, *Making Connections: Total Body Integration through Bartenieff Fundamentals*, Routledge, New York 1998. Sulla Labanotation o Cinetografia, i testi più completi sono il manuale elaborato dall'allievo e collega di Laban, Albrecht Knust, *A Dictionary of Kinetography Laban*, McDonalds & Evans, Estover (Plymouth) 1979 (I ed. 1954) e quello di Ann Hutchinson Guest, *Labanotation. The System of Analyzing and Recording Movement. Fourth edition*, Routledge, New York 2005 (I ed. 1954). Si veda anche Muriel Topaz, *Elementary Labanotation: A Study Guide*, Dance Notation Bureau Press, New York 2001. In italiano si veda Donata Carbone – Placida Staro, *Introduzione alla scrittura del movimento. Cinetografia Laban*, Università degli studi di Bologna, Dipartimento di musica e spettacolo ANTAM, Materiali di lavoro n. 5a, Bologna 1987.

49. Rudolf von Laban, *L'arte del movimento*, cit., p. 72.

Per descrivere ogni movimento, da quello della danza a quello quotidiano o del lavoro, Laban individua quattro fattori di osservazione: *Effort*, Forma, Corpo, Spazio. Prendiamo in considerazione, per i nostri scopi, solo il primo. La parola *Effort* è la traduzione inglese del tedesco *Antrieb*, "impulso", che indica, in questo contesto, la «portata dinamica del movimento» e «l'urgenza dell'organismo a farsi conoscere»⁵⁰.

Gli *Effort* sono a loro volta quattro: flusso, peso, tempo e spazio ed esprimono il modo in cui ogni essere umano investe la propria energia cinetica; in generale ciascuno di questi *Effort* varia in un *continuum* tra due atteggiamenti opposti: quello di resistenza, contenimento e contrasto e quello di indulgenza, accettazione, resa nei confronti dei fattori di movimento. Facciamo qualche esempio.

Il flusso⁵¹ riguarda la modulazione della tonicità muscolare ed è strettamente legato al respiro. Se il flusso è "sostenuto" o trattenuto, i muscoli tesi (tonici), il respiro non molto profondo, il movimento è controllato, esso può essere fermato, interrotto o corretto facilmente: ciò avviene per esempio quando infiliamo il filo nella cruna nell'ago, quando scriviamo a mano o disegniamo, quando spostiamo una pentola piena di brodo bollente che potrebbe cadere, o in alcune discipline sportive. Un flusso "libero", invece, è caratterizzato da muscoli più rilassati (ma non lassi), da un respiro più profondo e non può essere fermato o corretto facilmente, fluisce, appunto. L'esempio più evidente è proprio il respiro di una persona rilassata, che, come già Platone l'aveva descritto⁵², fluisce in una circolarità senza vuoti.

Il peso⁵³ di cui si parla qui non è il peso corporeo, ma il "peso attivo" o forza: è il nostro atteggiamento nei confronti della forza di gravità. La forza di gravità può essere contrastata in maniera "leggera", come quando camminiamo "in punta di piedi" per non far rumore, oppure in maniera "forte", come quando un bambino batte i piedi a terra per ottenere qualcosa.

Il tempo⁵⁴ del movimento per Laban varia in un *continuum* tra "lento" o "sostenuto" e "urgente" o "improvviso". Gli esempi che riguardano il tempo ci sono più familiari: è facile riconoscere la camminata rapida di chi ha fretta di arrivare o il passo lento di due persone che passeggiano conversando senza una meta precisa. Oppure il "tempo sostenuto" di una mano che accarezza, e quello "improvviso" di chi colpisce con uno schiaffo.

Riguardo allo spazio⁵⁵, bisogna specificare che lo spazio come *Effort* è solo uno degli aspetti spaziali del LMA, quello legato alla forma dell'impulso; in particolare, qui si parla della differenza tra un uso dello spazio con una direzionalità chiara, allora il movimento ha uno "spazio diretto", oppure un uso dello spazio senza una direzione particolare predefinita, allora si parla di movimento con uno

50. Irmgard Bartenieff, *Body Movement, coping with the environment*, Gordon and Breach Science Publishers, New York 1983, p. 51.

51. Rudolf von Laban, *L'arte del movimento*, cit., p. 24.

52. Platone, *Timeo*, 80 a. (edizione utilizzata: Platone, *Timeo*, a cura di F. Fronterotta, BUR, Milano 2017).

53. Rudolf von Laban, *L'arte del movimento*, cit., p. 80.

54. *Ivi*, p. 28.

55. *Ivi*, p. 43.

“spazio indiretto”. Come al solito, qualche esempio chiarisce meglio. Se vogliamo premere il bottone per chiamare l’ascensore, il nostro dito e il nostro braccio eseguiranno un movimento “diretto” a un punto specifico. Quando invece ci scrolliamo la polvere di dosso, per esempio da un braccio, usando l’altra mano, questo movimento è caratterizzato da uno “spazio indiretto”, così come quando vogliamo spargere in tutte le direzioni i semi in un campo (“seminare”).

Dalla combinazione dei vari *Effort* tra loro, in particolare peso, spazio e tempo⁵⁶, Laban ricava un modello flessibile ma rigoroso per descrivere il “come” di ogni movimento. E così abbiamo movimenti con un carattere “fluttuante” o “galleggiante” (peso leggero, tempo sostenuto, spazio indiretto), come lo sparpagliare, il mescolare, l’accarezzare; o di tipo “scivolante” (peso leggero, tempo sostenuto, spazio diretto), come il lisciare, lo spalmare, lo sfregare. O ancora movimenti che hanno il carattere del “colpire” (peso forte, tempo improvviso, spazio diretto), come lo spingere, dare un pugno, urtare o del “frustare” (peso forte, tempo improvviso, indiretto), come sbattere, lanciare, sferzare.

Altri movimenti possono avere la caratteristica del “premere” (peso forte, tempo sostenuto, spazio diretto), come quando schiacciamo, tagliamo, spremiamo, oppure del “torcere” (peso forte, tempo sostenuto, spazio indiretto), come nel tirare, nello strappare o nell’avvitare, o del “picchiare” (peso leggero, tempo improvviso, spazio diretto), come nel tamburellare, bussare, scuotere, o dello “scrollare” (peso leggero, tempo improvviso, spazio indiretto), come nello scacciare una mosca, dare un colpetto, sbattere, sobbalzare⁵⁷.

Secondo Laban l’energia vitale che dà origine a qualsiasi movimento nasce come *Effort*, come uno specifico impulso interno che si presenta come sensazione. Questo impulso conduce “fuori”, nello spazio, così che il movimento diventa visibile come azione fisica. Di questo impulso possiamo conoscere il “come”, e riconoscere in questi *pattern* che sono aspecifici, aspetti legati al sentire in generale, alle “forme vitali”. I termini che Laban usa per le «azioni di base», infatti, sono molto simili a quelli prima citati, usati da Stern per le “forme vitali”.

L’energia vitale si esprime sempre, in tutti, nella quotidianità e le sue qualità, nel senso sopra specificato, sono alla base di ogni forma simbolica, artistica, culturale.

Riprendiamo ora, dopo aver compreso meglio in quali qualità si esprimono le forme vitali, la questione che si pone Langer, cioè cercare di capire perché la danza, forma simbolica come le altre arti, viene scambiata per autoespressione di chi danza, come se essa fosse sintomo e non simbolo.

Il fatto è che queste qualità, che sono del movimento, sono rigiocate, nella danza, di nuovo in un movimento effettivo, concreto, e non “tradotte” per esempio in parole, scultura, pittura. Questo movimento concreto – il gesto – sembra un sintomo (e non può cessare di esserlo del tutto) ma è

56. Il flusso viene considerato qui come base sempre presente, anche nell’immobilità. Cfr. Maria E. García, *Timbro e movimento espressivo*, in *Atti del XXXI convegno sull’educazione musicale*, Ass. Culturale Goriziana, Gorizia 2006, p. 81.

57. L’elenco completo è alle pp. 73-74 di Rudolf von Laban, *L’arte del movimento*, cit.

allo stesso tempo usato anche come simbolo. È una dimensione simbolica che rimane ancora molto "attaccata" alla dimensione autoespressiva, è una figura che non si distacca molto dallo sfondo, è l'inizio di quella separazione che crea spazio per l'immagine, la cultura, la tecnica.

Se un movimento rivela sempre qualcosa di chi lo compie attraverso il "come" lo compie, è proprio questo stesso "come" a permettere la *mimesis*, il sentimento immaginato, la possibilità, per esempio, per chi danza di "rendere visibile" la morte del cigno senza essere in fin di vita. È proprio questo passaggio che colloca il gesto in quello spazio potenziale⁵⁸ in cui il gioco tra unione e separazione, tra identità e differenza si apre alla possibilità dell'immaginazione, del simbolo, della dimensione culturale stessa. E questo avviene "per la prima volta" ontogeneticamente e filogeneticamente in modo cinestetico, nella fase transizionale per l'infante, nella fase "primitiva" per l'umanità, come la stessa Langer, lo vedremo di seguito, molto efficacemente spiega.

Dunque ogni movimento è autoespressivo, ma solo quando esso viene *immaginato*, cioè quando può essere eseguito indipendentemente dalla situazione particolare in cui è nato e dalle percezioni di chi lo compie, esso diventa un possibile gesto di danza. Non è più solo *sintomo*, ma potenzialmente *simbolo*: «Diventa allora una libera forma simbolica, che può essere usata per esprimere *idee* di emozione, di consapevolezza e premonizione, o può essere combinato con altri gesti virtuali o incorporato a essi per esprimere altre tensioni fisiche e mentali»⁵⁹.

La filosofa introduce dunque il concetto di "gesto virtuale" per identificare ogni movimento che è allo stesso tempo movimento vitale e simbolo, per distinguerlo dall'uso comune del termine gesto, che è piuttosto vago e indifferenziato e include anche la quotidiana gesticolazione prevalentemente autoespressiva.

Il paradosso della danza è che è proprio la natura della sua "illusione primaria" a richiedere un sentimento illusorio:

Il gesto reale scaturisce dal sentire (fisico e psicofisico); la parvenza del gesto, perciò, se esso è compiuto per mezzo del movimento effettivo, deve essere un movimento che sembra scaturire dal sentire. Ma il sentimento che è implicito in un siffatto "gesto" apparentemente spontaneo è esso stesso un elemento creato della danza – uno *Scheingefühl* – e può essere addirittura attribuito non al danzatore, ma a un qualche potere naturale o soprannaturale che si esprime per mezzo di esso. Si può immaginare che la volontà cosciente che sembra motivare o animare il danzatore risieda al di là della sua persona, che figura come puro ricettacolo o addirittura come concentrazione di esso (*Ballung von Tanzenergien*, nella terminologia di Laban)⁶⁰.

Per diventare simbolo il gesto ha bisogno di essere immaginato: il materiale sensibile quotidiano,

58. Uso questo termine nel senso tecnico di Winnicott, che si riferisce a una fase di sviluppo dell'infante intermedia tra la fusione con la madre e la separazione da essa, in cui si crea lo spazio del simbolico. Vedi Donald W. Winnicott, *Gioco e realtà*, Armando Editore, Roma 2005 (I ed. *Playing and Reality*, Tavistock, London 1971).

59. Susanne K. Langer, *Sentimento e forma*, cit., p. 199.

60. *Ivi*, p. 205.

concreto, che colpisce l'immaginazione del danzatore diventa forma simbolica attraverso il movimento corporeo. «I gesti virtuali non sono segnali, bensì simboli di volontà. Il carattere spontaneamente gestuale dei movimenti della danza è illusorio e illusoria è la forza vitale che essi esprimono; i “poteri” (cioè i centri di forza vitale) nella danza sono entità create: create dalla parvenza del gesto»⁶¹.

Il gesto virtuale crea o fa apparire una sfera simbolica di “poteri” che Susanne Langer chiama “forze di danza”, cioè un gioco di forze o energie “sentite”, diverse dalle forze naturali, ed è il gesto ritmato, controllato, formalmente concepito che genera l'illusione della “sfera dei poteri”⁶².

Per comprendere meglio cosa intenda con “sfera di poteri” leggiamo le parole che descrivono come questi poteri siano visti osservando una danza:

Nell'osservare una danza collettiva – per esempio un balletto ben riuscito dal punto di vista artistico – non si vedono persone che corrono intorno: si vede la danza che procede in questo o nell'altro senso, che qui si raccoglie e là si allarga, con fughe, pause, slanci e così via; e tutto il movimento sembra scaturire da poteri che sono al di là degli esecutori. In un pas de deux i due ballerini sembrano magnetizzarsi l'un l'altro; la relazione tra loro è più che una relazione spaziale, è una relazione di forze; ma le forze che essi esercitano e che sembrano essere forze fisiche come quelle che orientano l'ago della bussola verso il polo, dal punto di vista fisico in realtà non esistono affatto. Sono forze di danza, poteri virtuali⁶³.

Questo tipo di poteri non assomiglia quindi alle forze oggettive della fisica, misurabili quantitativamente, ma all'esperienza soggettiva della volizione e dell'azione libera.

Langer nota che, anche quando vengano professate concezioni sulla natura della danza molto diverse da quella da lei esposta, c'è sempre il riconoscimento, almeno implicito, di «forze della danza create, di azioni impersonali, e specialmente del gesto controllato, formalmente concepito, che genera l'illusione di emozioni e di volontà in conflitto»⁶⁴. Anche quegli autori che attribuiscono a singoli danzatori l'espressività della propria interiorità, quando poi descrivono la danza «parlano di creazioni di tensioni, di manifestazione di forze, di creazione di gesti che connotano i sentimenti o addirittura pensieri»⁶⁵.

Se da una parte, dunque, si continua a descrivere, dal punto di vista dello spettatore, una danza come autoespressione del sentire del danzatore, dall'altra non si può far a meno, più o meno consapevolmente, di sentire, nel corpo che osserva un corpo o più corpi che danzano, un gioco di tensioni nello spazio, di energie, di forze, che vengono definite “forze di danza”, “poli di energia”, “tensioni virtuali”, che sono e non sono attribuibili ai danzatori. Anzi, «il danzatore sembra dissolversi», come afferma Arthur Michel parlando di Mary Wigman, la quale, a detta dell'autore, quando danza, «riesce,

61. *Ivi*, pp. 196-197.

62. *Ivi*, p. 206.

63. *Ivi*, p. 196.

64. *Ivi*, p. 206.

65. *Ibidem*.

nel senso proprio della danza, a incarnare l'esistenza umana come tensione»⁶⁶.

Veniamo dunque alla seconda questione sollevata da Susanne Langer in *Sentimento e forma*, cioè «perché la danza tocchi spesso il culmine del suo sviluppo negli stadi primitivi di una cultura, quando le altre arti balenano appena al suo orizzonte etnico»⁶⁷.

Per spiegare la natura dei "poteri" evocati dalla danza, la filosofa risale, genealogicamente, alle origini di ogni civiltà, ai tempi di quella che Cassirer definisce "coscienza mitica", in cui si nota un fiorire precoce della danza rispetto ad altre attività⁶⁸, collegando, in questo modo, la prima questione, la specificità della danza, alla seconda, la precoce fioritura e l'ugualmente precoce perdita di importanza della danza nelle diverse civiltà. L'idea di un mondo retto da "poteri misteriosi" domina, infatti, l'immaginazione pre-scientifica: nelle civiltà più antiche, nota Langer, il cosmo viene visto come un insieme di forze che si possono attribuire a tutti gli esseri, che sono animati da volontà e desiderio. Tale visione del mondo si origina, secondo la filosofa, in analogia con l'essere umano, è un mito costruito sul simbolo più primitivo, il corpo umano: «La comprensione delle relazioni dinamiche parte dalla nostra esperienza dello sforzo e dell'ostacolo, del conflitto e della vittoria o sconfitta»⁶⁹.

Questo tipo di coscienza della natura come interconnessione di forze, di poteri individuali nasce, quindi, sulla base di come le forze sono sperimentate nel corpo, proprio nel momento in cui le interazioni dinamiche del cosmo vengono rigiocate/espresse in termini cinestetici nei nostri gesti:

Ma nei primi stadi dell'immaginazione non c'è una forma così definita che incarni i terribili e fecondi poteri che circondano l'umanità. Il primo riconoscimento di essi avviene attraverso il sentimento del potere e della volontà personale nel corpo umano, e la loro prima rappresentazione attraverso un'attività corporea che astrae il senso del potere dalle esperienze pratiche in cui quel senso è presente, in generale come fattore oscuro. Questa attività è la *danza, che crea un'immagine di poteri senza nome e addirittura senza corpo* che popolano un regno compiuto e autonomo, un "mondo". È questa la prima presentazione del mondo come sfera di forze mitiche⁷⁰.

Tutti i "poteri" non misurabili quantitativamente, come per esempio, «forze ctonie, potenze divine, fato, azioni mistiche, il potere della preghiera, della volontà, dell'odio»⁷¹, secondo Langer, devono essere definiti "virtuali", illusori.

La coscienza di questi «poteri senza nome e addirittura senza corpo», che popolano il mondo mitico, è dunque la prima comprensione (non intellettuale ma sentita) della natura come un tutto dinamico, un mondo, anzi, il primo mondo.

66. Arthur Michel, *The Modern Dance in Germany*, Virginia Stewart, New York 1935, p. 5, citato in Susanne K. Langer, *Sentimento e forma*, cit., p. 207.

67. Susanne K. Langer, *Sentimento e forma*, cit., p. 11.

68. *Ivi*, p. 211.

69. *Ivi*, p. 210.

70. *Ivi*, p. 212. Il corsivo è di chi scrive.

71. *Ivi*, p. 210.

La comprensione delle dinamiche cosmiche avviene, dunque, in primo luogo attraverso il nostro corpo e ha carattere cinestetico: l'esperienza della direzionalità/intenzionalità, dello sforzo (*Effort*), dell'ostacolo, del fluire, della pesantezza, della leggerezza, del conflitto, sono sentite nel corpo in modo mimetico e rigiocate sempre con il corpo in modo cinestetico. L'attribuzione agli elementi della natura e agli oggetti di poteri naturali che operano come impulsi è tipico dell'immaginazione primitiva e viene definita animismo o, con diverse sfumature, pansichismo (tutto è animato) o ancora ilozoismo (la natura è viva).

Questa coscienza del mondo come sfera di poteri viventi e intenzionali è considerata da Langer la chiave di ogni interpretazione mitica. Anzi, il processo stesso di questa attribuzione viene definito «mitico»⁷²: esso è il “primo mito”, che si basa sul simbolo più primitivo, il corpo, «proprio come la maggior parte del nostro linguaggio descrittivo si basa sul simbolismo di testa e piedi, braccio e gamba, bocca, dorso, collo, ecc.»⁷³.

Non dobbiamo pensare, tuttavia, che il “primo mito” sia un'antropomorfizzazione del cosmo, cioè una proiezione di ipotetici “processi interni” sull'universo, esso è semmai un gioco e rigioco continuo di atti mimetici in cui il corpo si sintonizza con le dinamiche cosmiche e solo così esse esistono, un continuo gioco di unione e separazione, di figura e sfondo, in cui però le due polarità rimangono vicine, tanto da essere in alcuni casi considerate identiche.

Quella della “sfera dei poteri” sarebbe la nostra concezione “naturale” del mondo – dice Langer⁷⁴ – che la mente che pensa con parole considera, *a posteriori*, una “grande metafora”, ma che nella coscienza mitica è la realtà, in cui il simbolo e il suo significato sono molto vicini, inseparabili e *quasi* indistinguibili.

Ed è proprio la danza, «la più seria attività intellettuale della vita primitiva»⁷⁵, che crea quei simboli che, nelle civiltà arcaiche, sono concepiti come fortemente reali: essa è il simbolo del cosmo visto come insieme di forze, che non sono sentite come create dalla danza, ma come forze invocate, placate, sfidate.

La danza si conferma, dunque, per la filosofa, come la più originaria di tutte le attività simboliche. Nella pittura, nella scultura e nella letteratura arcaiche, infatti, questi poteri, in cui gli esseri umani sono immersi, si mostrano «già fissati in forma visibile o descrivibile, antropomorfa o zoomorfa, un bisonte sacro, una vacca sacra, uno scarabeo, un Tiki, uno Hermes o una Kore, infine un Apollo, un'Athena, un Osiride, un Cristo»⁷⁶. Nei primi stadi dell'immaginazione, invece, questi poteri assumono nella danza una forma impersonale, quella di un gioco di tensioni, di forze, di vibrazioni, ritmo e movimento.

La danza è proprio quell'attività che estrae/astrea questo senso del potere, sentito nel corpo in

72. *Ivi*, p. 211.

73. *Ivi*, p. 210.

74. *Ivi*, p. 211.

75. *Ivi*, p. 197.

76. *Ivi*, p. 212.

modo «oscuro»⁷⁷, dice Langer. Ma è importante ricordare che in questo caso l'aggettivo "oscuro" non assume una connotazione negativa o comunque non significa che questo senso debba diventare "chiaro". Si intende piuttosto una dimensione di interezza, di integrità, di non totale separazione e distinzione dallo sfondo indifferenziato (chiarezza e distinzione vanno bene insieme, come ci ha insegnato Cartesio). Essa è la coscienza sentita cinesteticamente della «vita come un tutto: vita continua, sovrappersonale, segnata dalla nascita e dalla morte, circondata e alimentata dal resto della natura»⁷⁸. Questa concezione ecologica, in senso lato, è allo stesso tempo trascendente ed immanente: «Il simbolo del mondo, la sfera delle forze nella danza è il mondo e la partecipazione alla danza è la partecipazione ad esso dello spirito umano»⁷⁹.

Questo spiegherebbe, afferma la filosofa, il precoce sviluppo della danza come una forma d'arte compiuta quando le altre arti erano solo agli inizi e poi il suo essere soppiantata da forme d'arte più "chiaro", in cui i "poteri" prendono forme via via più definite e trovano dei supporti non corporei su cui fissarsi⁸⁰.

La danza circolare è, per Langer, il simbolo, nel senso forte appena spiegato, della sfera del sacro, la dimensione che è qui, nella quotidianità, e allo stesso tempo non è qui⁸¹. Il cerchio di danza separa e unisce la dimensione mondana, caratterizzata da una parziale separatezza dalla natura, e quella dell'appartenenza al tutto, che possiamo definire extramondana o ultramondana solo se intendiamo questi termini come legati a un sentirsi mimeticamente parti di una totalità immanente.

Il cerchio di danza o la danza in cerchio adempie alla funzione di delimitare lo spazio sacro, funzione che in seguito sarà assunta dal tempio, uno spazio fisso e non fatto di "carne viva". Nel cerchio si liberano i poteri impersonali, le relazioni dinamiche, i demoni, gli dei, riconfermando sempre di nuovo che è il cerchio – la comunità – che inaugura il sacro e rende accessibile il sentimento di appartenenza. Fatto, questo, che ci mostra come la dimensione ecologica e quella politica siano cooriginarie, e come solo la comunità – il cerchio – possa accedere a questa dimensione estatica.

Tutto avviene intorno a un asse, il centro del cerchio sul terreno (ma che ha anche una verticalità), il cui uso catalizza energie o demoni diversi a seconda di cosa vi si trova: altare, totem, sacerdote, animale ucciso. Anche alcuni oggetti, come le maschere, danno una qualità diversa ai poteri evocati e danzati, così come ritmi, movimenti e gesti diversi favoriscono poteri diversi⁸².

Tuttavia, «girare su se stessi, o in cerchio, scivolare, saltare, molleggiare»⁸³ e altri movimenti, che «scaturiscono dai ritmi della vita fisica in se stessa, in quanto tali, non presentano "oggetti" esterni, ma

77. *Ibidem.*

78. *Ibidem.*

79. *Ivi*, p. 213. Il corsivo è del testo.

80. *Ivi*, p. 212.

81. *Ivi*, p. 213.

82. *Ivi*, p. 212.

83. *Ivi*, p. 214.

oggettivano la vitalità in se stessa»⁸⁴ ed è proprio questo rendere visibile/sensibile la vitalità in se stessa che apre la dimensione del sacro, sfondo su cui si alternano figure diverse.

Langer spiega che tutti i “motivi” che entrano nella danza acquisiscono un accento di danza, nel senso che subiscono un processo di ritmicizzazione e formalizzazione che li rendono sensati all’interno della sfera dei poteri di danza: «l’atto di sollevare un bambino o un calice, le imitazioni di animali o uccelli, il bacio, l’urlo di guerra»⁸⁵ assumono un significato diverso (sacro) nel cerchio di danza.

Il gesto danzato, nella sua duplice dimensione è sentito da chi danza e visto da chi guarda come una vittoria sul peso, sulla forza di gravità, anche se, solo per fornire qualche esempio, i salti si eseguono proprio grazie alla spinta che parte da terra, i piedi sulle punte sono ben piantati sul pavimento seppure su una superficie ridotta e sono sostenuti con molta forza dal collo del piede e dalla caviglia e dunque la vittoria è una vittoria apparente, illusoria, virtuale.

Così lo spiega Langer: «Il libero movimento di danza produce, soprattutto (tanto per l’esecutore come per lo spettatore), l’illusione di una conquista della gravità, cioè una libertà dalle forze reali che sono normalmente conosciute e sentite come controllo esercitato sul corpo del danzatore»⁸⁶ e la interpreta, appunto, come «vittoria sulla resistenza materiale in quanto tale»⁸⁷.

Così, come nella scultura si lavora per “trionfare” sulla pietra, nella pittura sulla superficie piatta e nella poesia sul linguaggio, la danza lavora dialetticamente con la resistenza per eccellenza, la forza di gravità o peso, ottenendo una “vittoria virtuale” quando cerca l’elevazione o la leggerezza, che in realtà è piuttosto un’alleanza, come ha ben mostrato la danza contemporanea, che ha fatto del gioco con il peso una delle sue cifre caratteristiche⁸⁸.

È importante ricordare che la vittoria/alleanza con la gravità è sentita anche dal danzatore, che Langer, con un’espressione che, se estrapolata dal contesto, potrebbe creare malintesi, definisce «danzatore come apparizione», per sottolineare che colui o colei che danza entra in una dimensione trasfigurata: «Il danzatore sente la sua danza e la vede con lo spostamento del suo campo visivo e la comprende come unità. Le linee descritte dal suo corpo sono implicite nello spostarsi del suo campo visivo, anche se egli danza da solo, sono garantite dal gioco ritmico dei suoi muscoli, dalla libertà con cui i suoi impulsi si

84. *Ibidem*.

85. *Ibidem*.

86. *Ivi*, p. 216.

87. *Ivi*, p. 217.

88. Non è possibile in questa sede indicare tutte le varianti della dialettica danza-peso nella coreografia contemporanea. Si pensi, ad esempio, alla contact improvisation, in cui il cedere peso al partner o al pavimento è la spinta propulsiva del movimento, oppure all’importanza della caduta per Dominique Dupuy. Per la prima si veda Steve Paxton, *Drafting Interior Techniques*, in «Contact Quarterly», n. 1, 1993, pp. 64-78; sulla caduta nella contact improvisation, si veda Steve Paxton, *Fall After Newton: Contact Improvisation 1972-83*, Video, 1988, online: <https://www.artandeducation.net/classroom/video/265905/fall-after-newton-contact-improvisation-1972-1983> (u.v. 20/7/2020); per il secondo, si veda Dominique Dupuy, *La saggezza del danzatore*, Mimesis, Milano-Udine 2014 (I ed. *La sagesse du danseur*, Jean-Claude Béhar, Parigi 2011); sulla caduta in Dupuy, si veda Romano Gasparotti, *Saggezza del danzare*, in Maurizio Zanardi (a cura di), *Sulla danza*, Cronopio, Napoli 2017, pp. 27-75.

esprimono in movimenti compiuti e consapevoli»⁸⁹.

Nell'esecuzione di un movimento di danza, anche quando è difficile, faticoso e tecnicamente raffinato, e richiede anni di studio, il danzatore sente una certa "facilità" nell'esecuzione, come se fosse un movimento spontaneo, in questo senso più "spontaneo" dei movimenti quotidiani autoespressivi che giudichiamo tali, ma che in realtà spesso sono frutto di condizionamenti. Questa spontaneità virtuale, o libertà dei gesti (diverso dall'impulso liberato), passa a chi è presente, agli eventuali altri danzatori o a chi assiste, in vario modo, tramite indizi non solo visivi, ma anche uditivi, propriocettivi e soprattutto cinestetici:

Il gioco dei poteri virtuali si manifesta nei movimenti dei personaggi illusori, i cui gesti riempiono il mondo che essi creano: un mondo remoto, razionalmente indescrivibile, in cui le forze sembrano farsi visibili. Ma ciò che le rende visibili non è esso stesso sempre visivo; l'udito e gli elementi cinestetici alimentano l'immagine ritmica nel suo movimento, al punto che l'illusione della danza esiste tanto per il danzatore quanto per gli spettatori⁹⁰.

Secondo la filosofa è proprio la compresenza del sentire ed essere visto che fa del gesto un gesto virtuale: «La nostra diretta conoscenza dell'espressione gestuale è il sentire muscolare»⁹¹, ma, sostiene Langer, la danza come arte è sostanzialmente rivolta alla vista⁹², il gesto è fatto per essere visto, anche quando non sono presenti spettatori.

La duplice natura del gesto spiega, secondo la filosofa, anche il processo di perdita di importanza e di esemplarità della danza nella storia della civiltà.

Se, infatti, nelle civiltà arcaiche la separazione tra chi danza e chi guarda è minima, poiché tutta la comunità partecipa della danza e, anche quando non la esegue direttamente, è coinvolta fisicamente e ne riceve gli effetti, accedendo alla sfera dei poteri, questo incanto si rompe quando la danza diventa spettacolo:

una nuova esigenza si propone alla danza quando essa deve trascinare non soltanto i propri esecutori, ma un pubblico passivo (gli spettatori primitivi che forniscono essi stessi la musica cantando e battendo le mani sono veri e propri partecipanti, di essi non si parla in questo caso). La danza come spettacolo [...] è uno sviluppo naturale, anche entro i confini della coscienza mitica, poiché la magia della danza può essere proiettata in uno spettatore, per curarlo, per purificarlo o iniziarlo⁹³.

Gli sciamani, i curatori, gli stregoni e i maghi «eseguono comunemente danze per conseguire effetti magici non sul danzatore, ma sugli ammalati che ne sono spettatori»⁹⁴.

89. Susanne K. Langer, *Sentimento e forma*, cit., p. 219.

90. *Ivi*, p. 219.

91. *Ibidem*.

92. *Ivi*, p. 218.

93. *Ivi*, p. 222.

94. *Ibidem*.

Questa è però già un'evoluzione rispetto alla danza puramente estatica, cioè quella che celebra e rinnova l'appartenenza della comunità a quella comunità più grande che è il cosmo. In questo passaggio, secondo Langer, comincia a prevalere il fine di rendere *visibile* la sfera dei poteri e questo suggerisce tutta una serie di nuove tecniche perché «per dare forma e continuità alla danza, non si può più contare sulle esperienze corporee, sulle tensioni muscolari, sull'impulso, sul senso di equilibrio precario o sulla spinta dello squilibrio». Bisogna dunque sostituire questi elementi cinestetici con «elementi visibili, udibili od istrionici, atti a creare per il pubblico un'analogia illusione estatica»⁹⁵.

Il passaggio della danza dalla sfera del sacro a quella delle arti performative viene visto spesso come una degenerazione, ma secondo Langer esso è già contenuto nella duplice natura, cinestetica e visiva, del gesto virtuale. La nuova sfida, per la danza che gradualmente diventa spettacolo, è quella di creare la sfera dei poteri in modo diverso, non coinvolgendo lo spettatore direttamente, ma di fronte al suo sguardo, non animato da un movimento che lo coinvolga, ma seduto, quasi immobile⁹⁶.

La presenza di un pubblico passivo accentua la necessità di una o più tecniche, che, naturalmente, già esistevano, e la rende anche sottoposta ad una disciplina, che diventa più rigida, e la danza si fa più raffinata e formalizzata, soprattutto laddove il pubblico rappresenta il potere, come davanti a spettatori regali.

Questo processo di formalizzazione ha interessato anche la danza orientale, la quale, anche se, in gran parte, non si svolge più nel tempio, non si è mai del tutto secolarizzata, non ha mai abbandonato del tutto la dimensione religiosa, ma ugualmente, o forse anche in misura maggiore di quella occidentale, ha raggiunto una perfezione tecnica e di raffinatezza culturale⁹⁷. Questo, afferma Langer, a riprova del fatto che la scissione tra danzatore e spettatore non dipende solo dalla secolarizzazione, ma che è già presente *in nuce* nella duplice natura del gesto di danza e, reciprocamente, che l'essere diventata spettacolo, l'essere rappresentata in un teatro non esclude che nella danza vi possa essere una dimensione del sacro⁹⁸.

Una delle conseguenze più importanti della presenza di un pubblico passivo è, a lungo andare, la scissione tra la danza come attività e la danza come spettacolo e la conseguente separazione della loro storia. La prima, infatti, si è mantenuta nelle danze popolari e si esprime in epoca recente soprattutto nelle danze cosiddette sociali; la seconda ha dato luogo al balletto professionale, caratterizzato da un'estrema specializzazione tecnica e poi a altre forme sempre professionali di danza moderna e contemporanea⁹⁹.

95. *Ibidem*.

96. In questo senso si comprendono bene i tentativi della danza contemporanea di coinvolgere gli spettatori.

97. A questo proposito si veda Vito Di Bernardi, *Il corpo sottile del Kutiyattam*, in Id., *Cosa può la danza. Saggio sul corpo*, Bulzoni, Roma 2012, pp. 171-203; Nuria Sala Grau, *Tempo-corpo-spazio: alchimia silenziosa*, in Maurizio Zanardi (a cura di), *Sulla danza*, cit., pp. 77-103.

98. Susanne K. Langer, *Sentimento e forma*, cit., p. 223.

99. *Ivi*, p. 224. Ricordo che la filosofa scrive nel 1953 e che i numerosi tentativi, più o meno riusciti, di ibridazione

Come mai, si domanda la filosofa: «Senza più motivi di culto o di prassi magica, si continua ancora a ballare?»¹⁰⁰.

Dopo lo "scisma", nota Langer, entrambe le varianti, monche dell'altra, tentano comunque di evocare una sfera dei poteri. La potenza estatica della danza come spettacolo si mantiene, ma non fornisce più un'immagine dei poteri, bensì un'immagine del mondo, una metafora, che ha valore da un punto di vista artistico. Anche nei balli sociali si creano poteri virtuali: «Le semplici forze magnetiche che uniscono un gruppo, per lo più semplicemente una coppia, di danzatori, e i poteri del ritmo, che "trascinano" il corpo attraverso lo spazio con uno sforzo che sembra minore di quello generalmente richiesto»¹⁰¹ ed esercitano quindi la vitalità propria della nostra corporeità quando entra in una dimensione ludica, oppure erotica.

La danza come arte performativa richiede invece sempre una "traduzione", che enfatizzi quegli elementi non cinestetici, ma canalizzati nei sensi convenzionali, soprattutto la vista e l'udito, affinché arrivi anche a chi guarda e non si muove:

Perché la danza diventi opera d'arte è necessario che avvenga quella traduzione dell'esperienza cinestetica in elementi visivi e auditivi che ho ricordato sopra come disciplina artistica imposta dalla presenza di spettatori passivi. Il danzatore, o i danzatori, devono trasformare il palcoscenico, per il pubblico come per se stessi, in una sfera virtuale autonoma, completa, e ogni movimento in un gioco di forze visibili entro un ininterrotto tempo virtuale, senza perciò compiere un'opera d'arte plastica[.] Sia lo spazio che il tempo, come fattori percettibili, scompaiono quasi interamente nell'illusione della danza, servendo a generare l'apparenza di poteri interagenti piuttosto che apparire essi stessi: vale a dire che la musica deve essere inghiottita dal movimento, che gli spazi bianchi, la composizione pittorica, il costume, la decorazione – tutti gli elementi veramente plastici – diventano struttura e contesto del gesto¹⁰².

Questi elementi modali devono dunque essere integrati nella danza, non sovrastarla, ed è proprio questa capacità di integrazione complessa, non più immediata come nelle danze puramente estatiche, che rende possibile quel piccolo miracolo per cui lo spettatore immobile, grazie alla propria facoltà mimetica/cinestetica, ricordi/crei con il suo corpo un sentire cinestetico, la propria "metà" del simbolo della danza vista.

L'esperienza della fruizione della danza, fa notare Langer, è tanto immediata come quella della musica o delle arti plastiche, ma più complessa: sia lo spazio sia il tempo sono creati con essa, contiene storie, pantomime, musica, arredi, luci, voci, maschere, costumi, scenografie, ma essi non sono autonomi; la danza possiede un'egemonia su tutti i materiali dell'arte, che sono trasformati e che vengono

tra questi due aspetti, che sono frequenti nella danza contemporanea, nascono proprio a partire da questa scissione, per problematizzarla, integrarla, esasperarla, superarla. Si pensi, solo a titolo di esempio, al lavoro di Virgilio Sieni, ricostruito in Rossella Mazzaglia, *Virgilio Sieni*, Editoria & Spettacolo, Spoleto 2015; si veda anche Vito Di Bernardi, *Virgilio Sieni*, L'Epos, Palermo 2011.

100. Susanne K. Langer, *Sentimento e forma*, cit., p. 224.

101. *Ivi*, p. 225.

102. *Ivi*, p. 227.

definiti dalla filosofa “illusioni secondarie” della danza. Esse hanno confuso i teorici, che le hanno considerate di volta in volta come “illusioni primarie”, come abbiamo visto sopra, e hanno considerato la danza figlia di altre arti: «L'essenza della danza stessa, la sua illusione primaria sta nella sua peculiare complessità: [...] il suo spazio è plastico, il suo tempo è musicale, i suoi temi sono fantasia, le sue azioni sono simboliche»¹⁰³.

La conclusione a cui arriva Susanne Langer è che proprio questa complessità unificante, che è all'origine delle difficoltà teoriche di definizione della danza, costituisca la cifra distintiva di quest'arte e che oggi essa, ormai desacralizzata e consapevole della propria condizione “illusoria”, conservi la serietà e la “magia” che aveva quando era la principale attività donatrice di senso¹⁰⁴.

103. *Ivi*, p. 209.

104. *Ivi*, p. 230.