

# Invito alla danza

di *Franco Chiereghin*

In this paper we consider the following problems: a) to what extent has the history of our organism conditioned the different forms of artistic manifestation; b) to what extent does the present knowledge of our biological history allow for the rewriting of a sort of genealogy of the various arts; and c) if it is possible to retrace a hierarchy of the arts based on their historical development.

## 1. *Introduzione. Su una possibile genealogia dell'espressione artistica*

L'espressione artistica è, a ogni suo livello, inseparabile dall'attività percettiva e senso-motoria. Tale attività svolge una funzione indispensabile sia nei confronti di ciò che proviene dal mondo, in vista dell'elaborazione interiore dei contenuti, sia nei confronti di ciò che, in uscita nel mondo, configura l'espressione sensibile dei contenuti interiori. Questo stretto legame tra attività artistica e attività percettiva solleva una serie d'interrogativi relativamente all'origine dell'opera d'arte. Così, ad esempio, ci si può chiedere: in quale misura la storia della formazione del nostro organismo ha condizionato la genesi e i modi di manifestazione delle diverse forme di espressione artistica? Le conoscenze attuali della nostra storia biologica consentono di riscrivere una sorta di genealogia delle diverse arti e delle loro connessioni? Si può rintracciare una gerarchia tra le arti non influenzata da privilegiamenti aprioristici dell'eccellenza di un'arte rispetto alle altre, ma basata sul loro progressivo dispiegarsi storico?

Prima di tentare di abbozzare alcune risposte a tali interrogativi, ritengo opportuno premettere alcune osservazioni di carattere generale sull'«artisticità» quale aspetto costitutivo dell'esperienza umana. Esse potranno fungere da cornice entro cui collocare gli eventuali risultati delle indagini.

Si potrebbe partire, orientativamente, da una definizione minimale della disposizione all'espressione artistica da parte dell'uomo. Questa potrebbe essere intesa (secondo una proposta apparentemente curiosa, ma in realtà abbastanza efficace) come la capacità innata di «rendere le cose speciali»<sup>1</sup>: grazie a essa, tutti i componenti di determinate società avrebbero esercitato su ogni attività o evento rilevanti dell'esistenza (la nascita, la malattia, la

---

<sup>1</sup> E. DISSANAYAKE, «*Homo aestheticus*»: *Where Art Comes from and Why*, New York 1992, p. 51.

morte, il nutrimento, i legami sociali ecc.) la capacità di rendere le cose attraenti e gratificanti ai sensi e all'intelligenza, per distinguerle da quelle ordinarie e così accrescerne l'importanza e arricchirne il significato.

Se questa ipotesi esplicativa della naturale 'artisticità' dell'uomo ha una qualche plausibilità, credo che la capacità di rendere le cose 'speciali' non possa essere fatta passare per una qualità originaria ed esclusiva dell'esperienza umana. Essa riflette piuttosto una disposizione alla creatività che è presente diffusamente nella biosfera e che, nell'operare dell'uomo, giunge a presentare i caratteri distintivi che siamo soliti attribuire all'esperienza artistica. Proprio nel suo carattere specificamente creativo, tale capacità di rendere le cose speciali ha infatti una lunga storia ed è il risultato di processi di formazione che, oltre all'uomo e anteriormente alla sua comparsa, coinvolgono gli organismi viventi come tali e si radicano, in definitiva, in aspetti costitutivi non solo della vita stessa, ma addirittura dell'operare della natura in generale.

Pensiamo, ad esempio, a quanto accade nelle specie viventi in cui è presente, a diversi livelli di complessità e raffinatezza, la capacità percettiva. Ciò con cui l'organismo è a contatto (il mondo-ambiente) è una 'nube di atomi' che si specifica in forme diverse di energia: chimica, elettromagnetica, meccanica, termica ecc. Queste sono le 'cose' del mondo-ambiente. E l'organismo che si rapporta a esse con i propri recettori sensoriali, come agisce? Le rende assolutamente 'speciali': il sistema olfattivo e quello gustativo a contatto con l'energia chimica la trasformano in odori e sapori; il sistema visivo, interagendo con l'energia elettromagnetica, la tramuta in linee, colori, superfici, volumi in quiete o in moto; il sistema uditivo, attivato dall'energia meccanica delle vibrazioni dell'aria o dei liquidi, la trasforma nell'intera gamma dei suoni; il sistema tattile trasforma l'energia termica e meccanica nelle sensazioni del caldo, del freddo, del dolore e così via.

In tutte queste trasformazioni, mediante le quali i recettori sensoriali selezionano le 'cose' del mondo e le fanno diventare qualcosa di affatto insostituibile e decisivo ('speciale', appunto) per la stessa sopravvivenza degli organismi, la parte svolta dalla soggettività vivente è assolutamente preponderante. Nella percezione visiva di qualcosa, ad esempio (ma ciò vale anche per gli altri sistemi percettivi), gli apporti ambientali costituiscono circa il 20% dell'intero fenomeno percettivo, mentre il rimanente 80% è opera costituente della soggettività.<sup>2</sup>

Ciò ha rilevanti conseguenze sia, in generale, dal punto di vista epistemologico sia nello specifico dei problemi relativi al fare artistico.

Dal punto di vista epistemologico, sembrerebbe che il costituirsi dei significati del mondo, sottoposti dalla percezione alle attività razionali supe-

<sup>2</sup> «L'atto di vedere d'ogni uomo ... anticipa in forma modesta quella tanto ammirata capacità dell'artista di creare degli schemi che siano in grado di dare un'interpretazione dell'esperienza attraverso forme organizzate»; per questo è possibile affermare che la visione è, a pieno titolo, un'«attività creativa della mente umana» (R. ARNHEIM, *Arte e percezione visiva*, prefazione di G. Dorfles, Milano 1962, p. 30; ed. orig. *Art and Visual Perception, a Psychology of the Creative Eye*, Berkeley - Los Angeles 1954).

riori, sia lasciato in balía del piú sfrenato arbitrio soggettivo. Si potrebbe essere tentati di ovviarvi cercando di ancorarsi a qualcosa di ‘oggettivo’, per esempio sottraendo dall’intero fenomeno percettivo quell’80% dovuto all’apporto soggettivo per ottenere il rimanente 20%, vale a dire le ‘cose’ del mondo allo stato puro. Operando in questo modo, però, si otterrebbe soltanto di avere le ‘cose’ prima che esse siano percepite o conosciute, vale a dire le cose né percepite né in alcun modo conosciute, nulla quindi di ‘oggettivo’, perché l’‘oggetto’ non sarebbe piú tale (*ob-iectum*, posto-in-relazione a un soggetto), a meno di non reintrodurre proprio l’apporto soggettivo che si voleva eliminare.<sup>3</sup>

Non rimane allora che assumere il fenomeno percettivo nella sua interezza e individuare proprio nel punto d’intersezione in cui i recettori sensoriali ‘toccano’ le diverse fonti di energia presenti nel mondo-ambiente, il luogo in cui comincia a costituirsi l’oggettività, che non è mai data una volta per tutte, ma è un processo ininterrotto di formazione dei significati. Non vi sarebbe infatti alcuna possibilità, ad esempio, per il bulbo olfattivo di avviare il processo di trasformazione delle molecole chimiche in odori se non esistesse una particolare «affinità» tra le membrane dei recettori, posti nelle cavità nasali, e le sostanze chimiche presenti nel flusso d’aria inalato. Allo stesso modo l’intensità e la frequenza delle scariche neurali, che si attivano nel soggetto, è ‘proporzionale’ alla quantità di energia chimica delle molecole presenti nell’ambiente. Già queste due caratteristiche, l’affinità e la proporzionalità, mostrano che il vivente è tutt’altro che estraneo al mondo-ambiente, ma è originariamente in una relazione di coappartenenza ad esso: fin dalle modalità piú elementari con le quali si attivano i processi percettivi, il soggetto è già presso le ‘cose’ del mondo, alle quali i recettori ‘offrono’ l’occasione di accedere a un orizzonte al quale esse, da sole, non potrebbero mai pervenire: quello della manifestazione di sé. In definitiva, è proprio la possibilità di portare il mondo alla manifestazione di sé il primo, essenziale risultato della capacità degli apparati percettivi di «rendere le cose speciali»: la nube di atomi diventa odori, sapori, suoni, colori, forme in moto o in quiete.

Nella percezione, dunque, nulla è calco, rispecchiamento, imitazione o recezione passiva di significati preesistenti già dati nel mondo. Il mondo, quale lo vediamo, udiamo, odoriamo, gustiamo ecc., è in modo preponderante costruzione del soggetto che non imita né riproduce nulla, ma opera in base alle leggi della propria attività. In alcune posizioni, tanto autorevoli quanto radicali, si arriva a sostenere che l’energia grezza presente nell’ambiente ha il solo compito di attivare i recettori, i quali non filtrano «dati», ma esauriscono la loro funzione nell’innescare l’attività delle popolazioni neurali: una volta assolto questo compito, la porta aperta dai recettori sulle diverse forme di energia presenti nel mondo si chiude e la costruzione

---

<sup>3</sup> Per lo sviluppo di questa situazione dialettica cfr. G.W.F. HEGEL, *Phänomenologie des Geistes*, a cura di W. BONSIEPEN e R. HEDE (Gesammelte Werke, 9), Hamburg 1980, pp. 53-54 (*Fenomenologia dello spirito*, introd., trad., note e apparati di V. CICERO, Milano 2000, pp. 147-151).

dei significati del mondo è unicamente opera del soggetto.<sup>4</sup> Anche senza accogliere integralmente questa posizione che, coerentemente, si definisce come «solipsismo epistemologico»,<sup>5</sup> rimane il fatto che il soggetto svolge un ruolo sovrachiarante nella costruzione della manifestatività del mondo.

Quali conseguenze ha tale potere per il significato del fare artistico? Viene da chiedersi se abbiano ancora senso contrapposizioni che furono, o continuano ancora a essere sotto nomi diversi, causa di dispute feroci, quali quelle tra figurativo e astratto, tonale e seriale, realismo e surrealismo, informale e concettuale, immagini dell'apparenza e immagini dell'essenza, e così via. Tutt'al più esse possono valere quali indicazioni di stili espressivi semplicemente diversi, dal momento che anche l'espressione letteraria, musicale o figurativa, che voglia essere quanto più possibile impersonale e aderente alla 'realtà', è costruzione del soggetto in misura non minore di quanto lo sia quello che può apparire come il soggettivismo più spinto. Anche l'antitesi tradizionale e più generale, quella tra oggettivismo e soggettivismo nell'arte (in cui possono confluire molte delle antitesi ora richiamate), una volta compresa alla luce del ruolo preponderante svolto dal soggetto nella costruzione dei significati del mondo, si presta a singolari e sconcertanti capovolgimenti di ruoli rispetto al suo significato ordinario.

Se ci chiediamo, infatti, a che cosa mirino le leggi che regolano l'attività percettiva, vediamo che esse sono orientate in una direzione ben precisa: quella di rendere accessibile una sorta di zona temperata, equidistante sia dall'estremamente grande sia dall'estremamente piccolo, sia dall'eccesso sia dal difetto. All'interno di tale zona, ciò che del mondo-ambiente viene reso manifestabile è elaborato in modo da conferirgli, per quanto è possibile, quei caratteri di stabilità, permanenza, riconoscibilità che rendono abitabile il mondo e accettabile la sopravvivenza. Se il significato più elementare di 'soggettivo' è quello di qualificare ciò che viene prodotto dal soggetto e se ciò che è prodotto dal soggetto è innanzitutto, a livello percettivo e senso-motorio, la zona temperata dell'esperienza media e quotidiana, allora stili espressivi che ritraggono questa zona temperata, quali il naturalismo, il realismo, il verismo, il figurativo ecc., dovrebbero essere inquadrati in modo preponderante all'interno del 'soggettivismo'. Pur filtrando ed essenzializzando l'attività percettiva corrente, essi infatti si mantengono all'interno delle coordinate fissate da questa e continuano la sua opera di costruzione dei significati di un mondo caratterizzato dalla medietà.

Se invece il significato più elementare di 'oggettivo' è quello di qualificare ciò che riguarda o ha per fondamento la realtà di per se stessa, esente, per quanto possibile, dall'arbitrio di manipolazioni e adattamenti soggettivi, allora occorrerebbe riconoscere che la 'realtà' che sta a fondamento del

---

<sup>4</sup> Cfr., ad esempio, la posizione di W.J. FREEMAN, *Come pensa il cervello*, trad. it. Torino 2000, pp. 81-112 (ed. orig. W.J. FREEMAN, *How Brains make up their Minds*, London 1999). Per alcune riserve, relativamente a tale posizione, rinvio a F. CHIEREGHIN, *L'eco della caverna. Ricerche di filosofia della logica e della mente*, Padova 2004, pp. 231-239, 303-307, 321-324.

<sup>5</sup> W.J. FREEMAN, *Come pensa il cervello*, p. 13.

percepire non è costituita né dalle diverse fonti di energia in ingresso dal mondo né dai prodotti in uscita dal soggetto, ma dai 'modi' di produrre i significati del mondo da parte dell'attività costituente del soggetto. Ad esempio (e seguendo gli insegnamenti della *Gestaltpsychologie*), le 'buone forme' che organizzano la nostra attività percettiva sono quanto di più oggettivo vi sia, perché sono sottratte al nostro arbitrio e costruiscono il percepito indipendentemente dal fatto che ne siamo consapevoli e lo vogliamo o no. 'Oggettiva', allora, sarebbe quell'espressione artistica che si mantiene massimamente aderente alle forme originarie che organizzano i percetti e che riproduce nei propri contenuti i 'modi' in cui il soggetto configura i significati del mondo. Così, ad esempio, il monologo di Molly alla fine dell'*Ulisse*, nella sua fedeltà al modo di prodursi dello 'stream of consciousness', sarebbe infinitamente più 'oggettivo' di un capitolo di Zola; così come la pittura di Mondrian, nel manifestare i modi di organizzazione della nostra percezione visiva, risulterebbe incomparabilmente più oggettiva del realismo figurativo sovietico.

In tutto questo c'è ovviamente molto di paradossale, ma può aiutare a superare dualismi e contrapposizioni che scaturiscono da livelli parziali e inadeguati di comprensione di ciò che ci viene insegnato dall'ambito elementare, ma imprescindibile, della percezione. Ad un primo livello, la percezione opera mediante potenti forme di selezione e di astrazione che introducono nella realtà sempre cangiante e imprevedibile degli apporti ambientali fattori d'ordine e proprietà costanti. Rispetto a questa, che è la forma di creatività del percepire che potremmo definire 'organica', l'opera d'arte vera e propria si colloca a un secondo, ulteriore livello e produce un altro mondo rispetto al mondo ordinario. Si potrebbe dire che il carattere propriamente umano dell'artisticità dipende dalla capacità di esercitare sui prodotti della percezione la stessa opera di manifestazione di senso che la percezione esercita nei confronti delle diverse fonti di energia presenti nell'ambiente. Le 'cose' del mondo, già trasformate in simboli a opera della percezione, diventano a loro volta le occasioni per l'attivazione di una relazione e di un processo tra le disposizioni interiori dell'uomo che costituisce la fonte più autentica dell'esperienza estetica.

Qui l'insegnamento che proviene dalla percezione si trova a coincidere in maniera sorprendente con ciò che, a partire dall'altro estremo dell'attività del soggetto (l'esercizio delle sue 'facoltà' superiori), è stato messo in luce da Kant nella *Critica del giudizio estetico*. L'esperienza del «bello» o del «sublime», in cui si compendia l'esperienza estetica, non sono per Kant caratteri delle «cose», ma dipendono unicamente dal modo in cui l'immaginazione e l'intelletto si armonizzano in un gioco libero (nell'esperienza della bellezza) o dal modo in cui l'immaginazione e la ragione s'impegnano a dispiegare tutta la serietà della loro sproporzione e del loro contrasto (nel sublime). È solo a partire da tale intreccio delle nostre disposizioni interiori che la capacità di rendere le cose 'speciali' ad un secondo e diverso livello rispetto a quello della percezione diventa effettiva.

A conclusione e a esemplificazione di quanto sostenuto in queste note introduttive può essere portato un caso molto noto e molto citato. Quando Beethoven scrive la sua sesta sinfonia, egli la intitola: *Pastoral-Symphonie oder Erinnerung an das Landesleben. (mehr Ausdruck der Empfindung als Malerey)*. L'attenzione degli interpreti è attratta (non a torto) soprattutto dall'annotazione: «più espressione del sentimento che pittura», nella quale si è soliti riconoscere proprio l'influsso dell'insegnamento di Kant e quindi la consapevolezza, da parte del compositore, che la fonte dell'espressione artistica sta nell'interiorità del sentimento e non nell'esteriorità dell'asservimento imitativo alle cose. Si potrebbe obiettare che ciascun tempo della sinfonia ha una o più intitolazioni che sembrerebbero indicare il contrario e cioè un chiaro intento imitativo delle «cose» che accadono nella vita campestre.<sup>6</sup> E in effetti, Beethoven non esclude che nella sua sinfonia vi sia «pittura»: ciò che egli sottolinea è il *prevalere* (non l'esclusività) dell'espressione del sentimento rispetto alla descrizione («mehr ... als»). Ma anche questa, che potrebbe apparire una sia pur limitata concessione al descrittivismo, va ricompresa alla luce dell'elemento veramente essenziale e che di solito viene lasciato un po' in ombra (questa volta a torto) rispetto all'inciso 'kantiano'. L'essenziale sta nell'equazione che Beethoven pone all'inizio: «sinfonia-pastorale ovvero ricordo ...». Ciò significa: prima ancora di esprimere «sentimenti», la Pastorale dà voce al «ricordo» dei sentimenti suscitati dalla vita campestre. Occorre allora recepire tutta la forza di questo costituirsi e vivere della sinfonia all'interno della dimensione del 'ricordo', la cui esistenza, a differenza dei sentimenti che possono essere suscitati da qualcosa d'altro (qui, la vita campestre), dipende interamente dall'opera del soggetto. La Pastorale è dunque «Er-innerung» e la pregnanza del termine tedesco indica che la costruzione musicale («Pastoral-Symphonie») è identica («oder») al consegnare e custodire nella profondità della memoria il sentimento interiore della natura che la potenza rievocatrice della musica porta alla luce sul piano espressivo.

## 2. *Il ruolo dell'organismo nel sorgere dell'espressione artistica*

Ci si è chiesti all'inizio se sia possibile rintracciare una genealogia delle arti che tenga conto della storia del nostro organismo e delle forme di espressione artistica che esso ha via via reso possibili. È evidente, ad esempio, che prima della formazione e della maturazione dei centri

---

<sup>6</sup> Se l'annotazione apposta al primo movimento da Beethoven è ancora nell'ordine delle impressioni soggettive («destarsi di sensazioni più serene all'arrivo in campagna»), quelle relative agli altri movimenti sono chiaramente descrittive, dalle «scene in riva al ruscello», all'«allegra riunione di contadini», alla «bufera», al «canto dei pastori, lieti e grati sentimenti dopo la bufera»; alla fine del secondo movimento vi è poi l'esplicita imitazione del canto dell'«usignolo», affidato ai flauti, della «quaglia» (oboe) e del «cuculo» (clarinetto).

cerebrali deputati al linguaggio non era possibile la poesia né prima del passaggio dall'uso del semplice mezzo (ad es., il ramo per avvicinare il cibo) allo strumento vero e proprio (il ramo curvato artificialmente a un'estremità per agevolare l'aggancio della preda) erano possibili pittura, scultura, architettura o musica strumentale.<sup>7</sup>

Nel tentativo di abbozzare una risposta, prenderò in considerazione un esempio specifico di manifestazione artistica, la danza. Cercherò di mostrare il suo valore primario per una possibile genealogia dell'espressione artistica percorrendo tre distinti livelli d'indagine: a) il progressivo dispiegarsi e specificarsi dell'impiego di strutture organiche, percettive e senso-motorie; b) le forme specifiche di condizionamento esercitate dalle caratteristiche anatomo-funzionali sull'espressione artistica; c) l'apporto che di qui può venire per la comprensione dei caratteri propri del fare artistico come tale.

Si è visto come la capacità della percezione di trasformare gli apporti ambientali esterni in processi di simbolizzazione possa già essere considerata un primo modo di rendere speciali le 'cose' del mondo. Tuttavia questa relazione rivolta all'esterno non è l'unica né, forse, quella fondamentale nell'organismo. La percezione del mondo esterno si sviluppa, infatti, sinergicamente al modo in cui l'organismo arriva a percepire se stesso e il proprio ambiente interno. Se il primo, fondamentale carattere del vivente è il *conatus in existentia perseverandi*, la principale condizione che esso si è foggiate per poter persistere nell'esistenza e garantirsi la sopravvivenza è la sensibilità propriocettiva, mediante la quale acquisisce e controlla gli stimoli provenienti dalla propria realtà organica. La percezione del mondo circostante non è dunque opera di una soggettività neutra o indifferenziata, ma di un soggetto impegnato in un processo di continuo monitoraggio della propria condizione globale, il cui scopo è di assicurare la stabilità dell'equilibrio interno (omeostasi) attraverso l'incessante variare delle condizioni proprie e dell'ambiente esterno.<sup>8</sup>

Questo ruolo fondamentale svolto, a livello biologico, dalla sensibilità che l'organismo sviluppa nei confronti di se stesso, ci può aiutare nella ricostruzione di una genealogia nel processo storico di maturazione delle diverse forme artistiche? Se rispetto alla creatività organica del percepire l'opera d'arte vera e propria si colloca a un secondo e ulteriore livello di creatività, nel quale viene prodotto un altro mondo rispetto al mondo ordinario, possiamo chiederci se la proprioccezione, questo modo fondamentale di essere presso se stessi, non si sia reso disponibile per dare l'avvio al secondo livello, dove il primo strumento foggiate 'ad arte', il

---

<sup>7</sup> È noto che il più antico strumento musicale finora scoperto è un frammento di flauto neanderthaliano, tratto da un femore d'orso delle caverne di 44.000 anni fa, trovato in Slovenia. Cfr. D. KUNEJ - I. TURK, *New Perspectives on the Beginnings of Music Archeological and Musicological Analysis of a Middle Paleolithic Bone 'Flute'*, in N.L. WALLIN - B. MERKER - S. BROWN (edd), *The Origin of Music*, Cambridge (MA) - London 2001, pp. 235-268.

<sup>8</sup> Cfr. M.L. BIANCA, *Rappresentazioni mentali e conoscenza. Un modello teorico-formale delle rappresentazioni mentali*, Milano 2005, pp. 18-43.

vero e proprio arte-fatto in grado di dare espressione artistica al mondo interiore potrebbe essere l'organismo stesso.

In effetti, la percezione globale che il soggetto ha di sé fa sì che la totalità organica sia, per così dire, 'a disposizione' del soggetto come lo strumento espressivo più 'alla mano', con il quale è immediatamente a contatto, senza intermediari di sorta. La capacità linguistica può essere ancora rudimentale o, addirittura, non esistere ancora affatto. Altrettanto immatura può essere la capacità artefattuale di foggare strumenti o macchine, indipendenti dal soggetto e trasmissibili da una generazione all'altra. Tuttavia, ciò che è a disposizione del soggetto è già un'enorme risorsa: è il 'se stesso' come capacità di sentire e controllare, mediante contrazione e rilasciamento, quello che viene chiamato il 'campo cinestesico', vale a dire il nostro apparato muscolare e scheletrico, le nervature e le articolazioni che governano i movimenti corporei.

Perché tutto questo possa passare al secondo livello, quello dell'espressione artistica, occorre che la contrazione e il rilasciamento muscolare, già impiegati nelle più diverse occupazioni quotidiane e adattati ai differenti modi di esecuzione, siano assoggettati ad un'unica condizione, essenziale e dominante: il ritmo, l'elemento di base dell'espressione musicale. Si tratta di un ritmo la cui percezione non è un fatto esclusivamente uditivo, ma che, anteriormente all'udito, viene percepito o, meglio sarebbe dire, 'assorbito' dall'intera superficie organica. Per gli organismi animali complessi, infatti, il ritmo è forse l'elemento più familiare e domestico, perché viene percepito durante tutte le fasi della crescita dell'embrione, prima ancora che si formino gli organi deputati specificamente all'ascolto: è il ritmo del cuore materno che pervade la cavità uterina. Là dove è presente un organo pulsante, la formazione della vita è accompagnata e pervasa dal ritmo.

Quando la sensibilità propriocettiva globale e la capacità di controllo del campo cinestesico vengono assoggettate al ritmo, allora può manifestarsi un'espressione della corporeità che si colloca a un livello ulteriore rispetto all'uso dell'apparato scheletrico e muscolare nel disbrigo delle occupazioni vitali quotidiane. È il livello di ciò che chiamiamo 'danza' sia nell'uomo sia negli animali (si parla di danza delle api, dei delfini, dei banchi di sardine, degli scimpanzé ecc.), anche se nell'uomo, come vedremo, essa si presenta con un carattere affatto 'speciale', legato proprio al modo di assoggettarsi al ritmo.

Si potrebbe allora avanzare l'ipotesi che, dal punto di vista della storia biologica, la danza sia nell'uomo l'espressione artistica che fluisce naturalmente per prima da quella percezione globale di sé, in cui si raccoglie l'implicita, originaria artisticità organica che il corpo manifesta già in quanto senziente. Nella danza si manifesterebbe il modo in cui, dopo avere plasmato le forme e i contenuti della percezione di sé e del mondo esteriore, la corporeità attinge il secondo livello di creatività, nel quale produce un nuovo mondo di significati a partire da se stessa e unicamente per opera propria. È quanto possiamo vedere all'opera, ad esempio, nel cucciolo

dell'uomo quando, appena ha imparato a dominare l'attività muscolare e scheletrica necessaria a mantenere la posizione eretta e a camminare, il bambino libera il proprio corpo per la danza anche in assenza di stimolazioni uditive esterne, mostrando così di seguire unicamente i propri ritmi interiori, forse nel «ricordo» dell'unico ritmo originario del cuore materno.

Affermare che la danza sia l'evento decisivo che ha permesso all'uomo di affermarsi nella sua specificità rispetto ad altre specie animali concorrenti può apparire per lo meno azzardato. Tuttavia in studi recenti è stato posto con forza l'accento su quanto la danza possa avere influito sulla separazione dei nostri più remoti antenati dalle altre specie di protomammiferi.<sup>9</sup> Decisivo per questo potrebbe essere stato uno dei principali effetti che la danza, esercitata comunitariamente, è in grado di produrre: il consolidamento della coesione del gruppo sociale, un carattere che trova ampia attestazione in epoca storica e la cui rilevanza arriva a coinvolgere anche la sfera politica.<sup>10</sup> È sufficiente ricordare quanto (fortunatamente) ci viene conservato dal linguaggio, anche se per lo più siamo immemori del significato originario racchiuso nelle parole: *consul*, il vocabolo che indica la suprema magistratura collegiale della Roma repubblicana, significa, alla lettera, «compagno di danza»; così come *exsul*, l'esule, per contrasto, è colui che è stato «escluso dalla danza» e *praesul*, che in italiano diventa il 'presule', è «il primo dei danzatori nei giochi pubblici» (in tutti e tre i vocaboli le preposizioni *con-*, *ex-*, *prae-* sono congiunte a *salio*, che significa «danzare» e i *salii* erano in Roma i sacerdoti-danzatori).

Per comprendere in che modo la danza abbia potuto rappresentare un fattore essenziale per l'emergere dell'umanità occorre mettere a confronto il danzare umano con quello esistente anche presso altre specie animali, per cercare d'individuare, se esistono, le caratteristiche distintive proprie e irriducibili che esso presenta rispetto ad altre forme di esecuzione. Ora il carattere elementare ma decisivo della danza umana sembra consistere in «una forma di comportamento di gruppo, mediante il quale un numero indefinito d'individui comincia a muovere i muscoli ritmicamente, stabilisce un ritmo regolare e continua a farlo per una durata sufficiente all'insorgere di un'eccitazione euforica condivisa da tutti i partecipanti e (più debolmente) dagli spettatori».<sup>11</sup> È proprio l'intensa solidarietà emotiva, provocata dal danzare, che può avere conferito un vantaggio evolutivo determinante ai gruppi umani che per la prima volta hanno cominciato a tenere il tempo assieme.

L'osservazione potrà sembrare fin banale nella sua apparente ovvietà, ma è proprio questa capacità di «andare a tempo assieme», di immettersi naturalmente e spontaneamente in una scansione ritmica regolare del tempo,

<sup>9</sup> Cfr., ad esempio, W.H. McNEILL, *Keeping together in Time. Dance and Drill in Human History*, Cambridge (MA) 1995. Si veda anche B. MERKER, *Synchronous Chorus and Human Origins*, in N.L. WALLIN - B. MERKER - S. BROWN (edd), *The origins of Music*, pp. 315-327.

<sup>10</sup> Cfr. W.H. McNEILL, *Keeping together in Time*, p. 11.

<sup>11</sup> *Ibidem*, p. 13.

condivisa dal gruppo e mantenuta per periodi sufficientemente lunghi, che costituisce il carattere distintivo e esclusivo del danzare dell'uomo. Tutti gli elementi che appaiono indispensabili per il prodursi della danza umana si possono rintracciare anche presso altre specie animali, eccetto la spontaneità dell'andare a tempo assieme. Si dirà che anche negli animali è dato di osservare forme di movimento di gruppo sincronizzate, che rispettano in maniera perfetta le distanze tra i singoli componenti, come ad esempio nelle evoluzioni degli stormi d'uccelli, nella danza dei delfini o dei banchi di pesci. Ma il punto delicato e decisivo è proprio questo: sincronia non significa ancora andare a tempo assieme; muoversi assieme contemporaneamente (sincronicamente) è la condizione necessaria, ma non ancora sufficiente perché sia presente un medesimo ritmo, mantenuto in maniera regolare e costante (per intendersi con un esempio al limite: il tempo ritmato dal metronomo). Ci si può muovere sincronicamente anche attraverso le scansioni temporali più casuali e questo è in effetti ciò che riscontriamo nei movimenti di gruppo degli animali, dove l'imprevedibilità dei movimenti sincronici può rispondere alla necessità di sfuggire ai predatori o di trarli in inganno.

Anche negli scimpanzé sono presenti comportamenti 'esibizionistici' che richiamano da vicino i comportamenti umani, quali il battere le zampe ritmicamente in postura eretta, le grida accompagnate da gesti enfatici delle braccia e della mimica facciale, in cui si scarica la tensione emotiva. Ancora più significativo è quanto accade in ambienti quali le riserve, dove lo stato selvaggio di natura viene in parte modificato per la presenza dell'opera umana. Qui gli scimpanzé possono essere radunati e educati dall'uomo con uno sforzo relativamente piccolo a superare la soglia che divide il mondo animale da quello umano e imparare a danzare come noi. Rimane però il fatto che mai è stato dato di osservare in scimpanzé che vivono all'aperto, liberi da influenze da parte dell'uomo, il prodursi spontaneo di qualcosa di affine alla capacità di andare-a-tempo-assieme con quella regolarità ritmica e perdurante che porta lo scaricarsi della tensione emotiva individuale a trasformarsi in catarsi di gruppo.<sup>12</sup>

Mantiene dunque tutto il suo potere suggestivo l'ipotesi che l'emergere della specie umana sia legata all'affermarsi della prima forma di espressione artistica rappresentata dalla danza, nel senso specifico ora emerso. Dal punto di vista evolutivo essa, oltre ad assicurare la solidarietà di gruppo e il formarsi, al suo interno, di sottogruppi specializzati,<sup>13</sup> consente l'apertura di un campo enorme di nuove operazioni che diventano fattibili agendo in modo coordinato e muovendo ritmicamente assieme l'apparato muscolare. Inoltre lo stato di *trance*, prodotto dalla danza, può avere contribuito a

---

<sup>12</sup> *Ibidem*, pp. 14-18. L'addestramento da parte dell'uomo può, ovviamente, portare anche altre specie animali a imparare ad andare a tempo assieme, come è possibile vedere, ad esempio, nelle scuole di equitazione o nei circhi.

<sup>13</sup> Si pensi a quanto sia diffusa nelle culture più diverse la casta di sacerdoti danzatori oppure alle sette religiose che, ad esempio in India, sono vere e proprie scuole di danza.

dischiudere quell'ambito di esperienze, consolidabili in riti e credenze, che vanno a costituire la dimensione religiosa.<sup>14</sup>

A questi importanti vantaggi evolutivi, che appaiono così significativi da far ritenere che gli altri gruppi di ominidi, usciti dalle foreste all'aperto delle savane, o impararono a danzare o vennero estinti,<sup>15</sup> occorre aggiungere l'elemento essenziale da cui dipende l'artisticità propria della danza. Esso consiste nella capacità di assoggettarsi liberamente e comunitariamente a una legge di scansione ritmica del tempo che viene 'inventata', riconosciuta e praticata assieme: è grazie a questa capacità di «andare a tempo assieme» che i gesti e le posture della corporeità diventano passibili di assumere un tutt'altro ordine di significati rispetto a quelli del loro impiego nella quotidianità. Ma su questo aspetto torneremo più avanti.

### 3. *Il condizionamento esercitato dalle caratteristiche anatomo-funzionali sull'espressione artistica*

Questa priorità storica della danza, come forma artistica autonoma scaturita dalla sensibilità propriocettiva, può trovare conferma anche nelle caratteristiche anatomo-funzionali degli organi che ne condizionano l'esecuzione. Se risaliamo dai gesti e dalle posture del corpo alle articolazioni dello scheletro, ai tendini, ai muscoli e ai nervi motori somatici, fino alle aree cerebrali da cui partono le eccitazioni motorie volontarie, scopriamo che, in definitiva, la percezione e il controllo dei movimenti corporei dipendono dal modo in cui è strutturato l'orecchio interno. Ciò che è notevole ai fini della comprensione dell'originarietà della danza, è che nell'orecchio interno si trovano accomunati in un unico organo (il labirinto) due distinti apparati, il vestibolare e il cocleare, che hanno una storia evolutiva e funzioni profondamente differenziate fra loro. Il vestibolo, infatti, è preposto alla ricezione e al controllo degli impulsi gravitazionali e centrifughi, consentendo in ogni istante il mantenimento dell'equilibrio e la regolazione del tono dei muscoli scheletrici durante il movimento. La coclea, invece, presiede alla ricezione e alla prima elaborazione delle onde sonore e esplica una funzione esclusivamente uditiva. L'VIII nervo cranico, che convoglia gli impulsi in uscita dal labirinto, è a sua volta

---

<sup>14</sup> Cfr. *ibidem*, pp. 38-65. Nelle danze estatiche, come, ad esempio, in quelle sciamaniche, i danzatori pervengono allo stato di *trance*, in cui la loro individualità si aliena in quella del dio che li possiede e col quale s'identificano. Per il rilievo religioso della danza si ricordi lo splendido episodio della danza di Davide, disprezzata da Micol figlia di Saul (*Cronache*, 15, 28) e, anche se l'essenza della profezia nel mondo ebraico non sta certo nella danza e nella *trance*, è tuttavia notevole la rilevanza che il danzare ebbe per i profeti dell'Antico Testamento. Si pensi anche ai vari tipi di danza che caratterizzano i movimenti religiosi degli indiani delle praterie nordamericane (danza del sole, degli spiriti ecc.). Quando, come accade a Bali o a Giacarta, il raggiungimento dello stato di *trance* viene istituzionalizzato, si produce una significativa distinzione di tecnica esecutiva tra la danza che conduce alla *trance* e quella che viene eseguita in *trance*.

<sup>15</sup> Cfr. *ibidem*, p. 23.

formato da due fasci di nervi: il nervo acustico, che trasferisce gli impulsi dalla coclea alle aree corticali, deputate a elaborarli in vista della loro percezione come suoni, e il nervo vestibolare che trasporta gli impulsi al cervelletto, dove, integrati con le informazioni che provengono sia dagli arti sia dalla vista, essi vengono indirizzati alla massa dei muscoli scheletrici. È interessante notare che dal punto di vista evolutivo la coclea compare dopo la formazione del vestibolo e affina la propria funzione parallelamente allo straordinario sviluppo della corteccia cerebrale.

Nonostante tali differenze, il fatto che entrambi gli apparati siano racchiusi in un unico organo indica già di per sé che la loro diversità sia anatomica sia funzionale non significa né estraneità né mera contiguità. È del resto abbastanza evidente quanto gli aspetti sonori del mondo circostante contribuiscano in maniera determinante alle nostre iniziative motorie e, viceversa, quanto i nostri movimenti corporei siano funzionali all'invio e alla ricezione dei suoni. Ma in nessuno dei nostri comportamenti la connessione tra suono, equilibrio corporeo e movimento raggiunge l'organicità e l'intensità relazionale attestate dalla danza.

Si è già detto che la componente ritmica è probabilmente l'unico aspetto della musica a essere presente all'inizio, dal momento che le grida inarticolate, che possono avere accompagnato le prime forme di danza, difficilmente potevano già configurarsi secondo quell'organizzazione dei rapporti tra i suoni che merita il nome di musica. Ora è proprio la componente ritmica che risulta anatomicamente decisiva per l'esecuzione dei movimenti corporei della danza. Il ritmo, infatti, influenza direttamente i liquidi presenti nel vestibolo, provocando in essi dei movimenti periodici che hanno un'immediata rilevanza muscolare, «nel senso che i processi di accelerazione dei fluidi vestibolari sono la causa della messa in funzione dei movimenti del corpo».<sup>16</sup> Nella danza, quindi, la corporeità si esprime come una totalità audio-muscolare che costituisce la più perfetta realizzazione di quella solidarietà tra suono e controllo del campo cinestesico che si trova già preformata nella riunione di vestibolo e coclea nell'ambito della struttura anatomica dell'orecchio interno.

L'essenzialità del ritmo alla danza e il suo potere causale sui movimenti corporei potrebbero suggerire che, nella riscrittura di una genealogia tra le arti, il primato debba spettare alla musica. Ciò può essere vero, ma non in senso assoluto. Da un lato, infatti, la componente ritmica può acquistare tutta la sua rilevanza solo perché il soggetto ha la capacità di disporre in modo globale della propria corporeità. È questa, propriamente, la condizione originaria che ha il primato, cioè quella grazie alla quale e all'interno della quale il soggetto può istituire quel particolare tipo di controllo del movimento che consiste nell'«andare a tempo assieme», secondo i ritmi più diversi. Dall'altro, se vi è un primato del ritmo (e quindi della musica),

---

<sup>16</sup> G. ANSALDI, *La 'lingua degli angeli'. Introduzione all'ascolto della musica*, Milano 1993, p. 29.

questo si colloca a livello inconscio. Si è già detto, infatti, come la vita fetale si sviluppi costantemente avvolta dal ritmo del cuore materno. Tale ritmo, contrariamente a quanto potremmo essere indotti a pensare, non ha un carattere uniforme. Non solo perché un cuore giovane, sufficientemente sano e in condizioni non alterate ha un comportamento 'caotico', cioè attraversato da ampie bande di irregolarità, ma soprattutto perché il battito cardiaco riflette, dalle accelerazioni fino alla quiete profonda, le emozioni, l'avvicinarsi degli affetti e, in definitiva, la totalità psico-somatica della vita materna. Questo primo 'maestro di danza', che è il cuore materno, insegna quindi, fin dalla vita intrauterina, una grande varietà di ritmi e, se si tiene conto che già ben prima della nascita cominciano a germinare le prime forme di vita cosciente e che questa inizialmente non distingue tra sé e l'ambiente, i ritmi non sono percepiti dal feto come qualcosa che proviene dall'esterno, ma risultano totalmente fusi alla percezione del sé, in piena unità simbiotica con la madre.

Pur senza sopravvalutare il carattere decisivo di queste prime fasi dell'evoluzione della vita individuale, credo che, così come esse si sono venute configurando, consentano di avanzare un'ipotesi che può aiutare nella comprensione di un carattere non trascurabile dell'espressione artistica. Se è vero che la danza interviene in generale in tutte le situazioni che hanno rilevanza sociale, con il fine esplicito o inconscio di riaffermare l'unità del gruppo, vi è una forma d'unità ancestrale che sta all'origine delle manifestazioni successive. Infatti, ciò che in maniera inconsapevole può essere risvegliato e può continuare a risvegliarsi in quanti hanno iniziato ad andare a tempo assieme è il ricordo inconscio di un'unità originaria con la sorgente della propria vita:

«impulsi ritmici da muscoli e voci, dopo una diffusione graduale attraverso l'intero sistema nervoso, possono provocare echi di una condizione fetale, quando uno stimolo esterno maggiore e forse principale per lo sviluppo cerebrale era il battito del cuore della madre».

Si può allora supporre che quando gli adulti danzano, si risvegli in essi

«qualcosa di simile allo stato di coscienza che vissero nel periodo iniziale, quando gli psicologi sembrano concordare sul fatto che non viene attuata la distinzione tra il sé e l'ambiente. Sembra dunque plausibile suggerire che stimoli ritmici insistenti e prolungati possano restituire alla coscienza un simulacro di emozioni fetali».<sup>17</sup>

L'ipotesi è per ovvi motivi non verificabile e tuttavia è difficile sottrarsi alla suggestione di pensare che nella danza, come prima manifestazione artistica compiuta (e in particolare nello stato di *trance* che essa provoca quando i danzatori hanno la percezione di essere 'tutti-uno', 'ἐν καὶ πάντων'), venga alla luce attraverso le emozioni fetali ciò che può ritrovarsi in modo latente o esplicito nelle forme più diverse di espressione d'arte:

---

<sup>17</sup> W.H. McNEILL, *Keeping together in Time*, p. 7.

il bisogno di riattingere un'unità perduta, il ricongiungimento con la fonte di ogni vitalità, cui sacrificare tutte le energie della creazione o in vista di uno stato, sia pur transitorio, di appagamento totale o nella nostalgia bruciante di un sogno irrealizzabile e perduto per sempre. In fondo, quello che si cerca sembra essere «lo stato del feto, che nel ventre materno, senza affanni, conflitti né lusinghe se ne sta raggomitato fra pareti rosse, calde e morbide. Sorbisce lentamente la linfa materna e ogni suo desiderio e bisogno viene immediatamente soddisfatto. Questa è proprio la nostalgia del paradiso perduto che esiste nel profondo dell'essere di ogni uomo».<sup>18</sup>

4. *L'emergere dei caratteri propri del fare artistico dalla sensibilità propriocettiva e dalle strutture anatomo-funzionali*

Quale contributo può dare il processo di formazione della sensibilità organica globale e delle strutture anatomiche che condizionano l'attività dei muscoli scheletrici alla comprensione della danza come forma specifica di espressione artistica?

Se vi è un modo caratteristico della danza di rendere le cose 'speciali', questo consiste nella capacità di trasformare in 'riti' i gesti e le posture quotidiane, abitualmente a nostra disposizione. Essi vengono organizzati in base a ritmi, passi e figure che sono diversi a seconda di ciò che s'intende esprimere e che possono specificarsi fino a un tipo di esecuzione riservata esclusivamente a un determinato clan o gruppo familiare. Questa istituzionalizzazione del movimento corporeo ha certamente una pluralità di funzioni espressive, che fin dalle origini più lontane sono legate praticamente a tutti gli eventi significativi che segnano la vita dell'uomo, dalla sua nascita alla morte. Ma uno dei tratti essenziali della danza, che consente di qualificarla come forma d'arte, è il fatto che i movimenti che ne caratterizzano l'esecuzione non sono costituiti in vista della realizzazione di un fine esterno al movimento stesso, non terminano né si oggettivano in un prodotto, come accade, per esempio, nel movimento ritmico dei pescatori che tirano in secco una barca o in quello dei boscaioli che trascinano un tronco su per un'erta. Nella danza il fine coincide con l'esecuzione stessa dei movimenti, i quali obbediscono a leggi intrinseche e valide unicamente per determinate configurazioni e non per altre: i movimenti «possono anche essere gesti quotidiani (e spesso lo sono) ma ciò che non è quotidiano in essi proviene, oltre che dal loro insolito coordinamento sottolineato o accompagnato da musiche, dal fatto che i gesti stessi non producono le azioni quotidiane o non producono altro che la danza in cui sono eseguiti».<sup>19</sup> In altre parole, il movimento propria della danza è equidistante sia dalla 'conformità a uno

<sup>18</sup> S. HEDAYAT, *Camera oscura*, in *La civetta cieca. Tre gocce di sangue*, trad. it. R. Gheissarie e M. Carresi, Rev. M. Casari, Prefazione di B. Zarmandili, Milano 2006, p. 132.

<sup>19</sup> D. SABBATUCCI, *Il significato sacrale della danza*, in «L'Enciclopedia», (2003), p. 72, col. 2.

scopo' dei comportamenti impiegati nel disbrigo delle pratiche quotidiane sia dalla determinazione puramente meccanica e esteriore dei movimenti involontari: il danzatore obbedisce e si abbandona al ritmo che lo rapisce in una motilità, in cui le coordinate che guidano il comportamento diretto intenzionalmente a un fine vengono sospese.<sup>20</sup>

Questa caratteristica, che conferisce alla danza il carattere originariamente sacrale che spetta a qualcosa di autosufficiente e di conchiuso in se stesso, trova una sua peculiare evidenza nel fatto che «nella danza – come nel teatro – l'artista, il suo strumento, e la sua opera sono fusi in un unico oggetto fisico: il corpo umano»;<sup>21</sup> in essa, infatti, il corpo «è l'unico depositario del campo cinestesico, non c'è nulla oltre e attorno ad esso, nessuno 'sfondo' da cui possa staccarsi come 'figura'»<sup>22</sup> e sono proprio queste caratteristiche che consentono al danzatore di essere, nel medesimo tempo e in modo indivisibile, il produttore e il prodotto, l'artista e l'opera d'arte.

Come espressione globale della corporeità, la danza, oltre a manifestarsi nel suo carattere proprio, sembra tenere in serbo dentro di sé il germe di una pluralità di espressioni artistiche e costituire, in un certo modo, la matrice a partire dalla quale forme d'arte diverse possono aver guadagnato la loro autonomia, distaccandosi progressivamente da essa. Così, ad esempio, per quanto sia difficile ricostruire in modo sufficientemente attendibile la genesi della rappresentazione teatrale, sembra tuttavia abbastanza assodato, limitandoci a quanto poté accadere presso i Greci, che il teatro si sia sviluppato per estensione della capacità della danza di mimare un'azione drammatica. È significativo, infatti, che il primo protagonista dell'azione teatrale sia stato il *choros*, che significa originariamente 'danza', e che la stessa costruzione architettonica del teatro greco si sviluppi attorno al cerchio dell'orchestra, che era riservato originariamente alle sole danze del coro. L'innesto nella danza dell'inno dialogato (il ditirambo in onore di Dioniso, secondo Aristotele) e il progressivo individuarsi dei singoli attori e l'arricchirsi del loro numero, avrebbe poi trasformato la funzione della danza e del coro da principio generatore a una delle componenti della rappresentazione scenica globale.<sup>23</sup>

Accanto all'aspetto imitativo (ad esempio nei riti propiziatori della caccia, della guerra, della semina, del raccolto ecc.) la danza sviluppa fin dall'origine il lato che potrebbe essere qualificato come 'astratto', nel senso che i danzatori «disegnano» nello spazio mediante il corpo figurazioni che non sono modellate su forme di vita concrete, ma obbediscono unicamente a rapporti intrinseci di organizzazione dei gesti. Questa duplice possibilità

---

<sup>20</sup> Cfr. E. STRAUS, *Die Formen des Räumlichen*, «Der Nervenarzt», 3 (1930), pp. 633-656 (trad. it. *Le forme della spazialità*, in A. PINOTTI [ed], *L'estetico e l'estetica*, Milano 2005, pp. 35-68).

<sup>21</sup> R. ARNHEIM, *Arte e percezione visiva*, p. 322.

<sup>22</sup> *Ibidem*, p. 323.

<sup>23</sup> Nella tradizione indiana il termine *natya*, che indica la danza, sta a significare anche la rappresentazione scenica, nella forma sia del mimo sia dell'azione accompagnata dal canto.

figurativa può avere avuto influenza o comunque trovare un riscontro in quanto ci viene testimoniato dai più antichi dipinti rupestri, dove, accanto al disegno astratto dal significato sacrale o simboleggiante forme diverse di scansione del tempo, si trovano le ben note raffigurazioni degli animali cacciati abitualmente. E se l'esecuzione dei disegni imitativi ci sorprende per la plasticità e il naturale fluire dei movimenti, rispetto ai disegni astratti che appaiono più rudimentali, ciò dipende probabilmente dal fatto che la natura stessa fu, nel primo caso, maestra di disegno. Sembra infatti fondata l'ipotesi che la luce radente dei fuochi accesi nelle grotte abbia fatto scorgere nei rigonfiamenti e nelle asperità delle pareti di roccia figure simili agli animali; le forme rocciose vennero poi contornate dal disegno che, nell'atto d'individuare e evidenziare le figure degli animali, imparava a seguire la fluidità e insieme la potenza plastica della formazione naturale.

Accanto alla capacità narrativa, plastica e figurativa, non è estraneo alla danza anche un carattere specificamente architettonico. Pensiamo a quella figura fondamentale della danza che è il cerchio: da simbolo del movimento delle sfere celesti nelle antiche cosmogonie cinesi, indiane o greche, fino al ballo in tondo, fatto per accerchiare lo spirito malefico, la danza ha una potenza costruttiva che ci consente di scorgere, ad esempio, in un monumento quale Stonehenge, una sorta di danza pietrificata.

Della musica e della sua cooriginarietà alla danza, grazie alla sua componente ritmica, si è già detto. Resta da evidenziare un ultimo carattere che probabilmente sta alla base di ogni forma d'arte e che, se è vero che viene per la prima volta alla luce nella danza, depone a favore dell'ipotesi, a prima vista bizzarra, che proprio la danza e la capacità di 'andare a tempo assieme' abbiano costituito un fattore determinante per l'emergere della specie umana dagli altri gruppi di ominidi. Se ci s'interroga sulla condizione specifica che ha fatto sì che nella danza potesse accadere questo, la risposta dev'essere rintracciata nella capacità esclusivamente umana d'istituire una forma peculiare di rapporto al tempo. In effetti, tutti i mammiferi sono stati, per così dire, 'educati' dalla scansione temporale del ritmo del cuore materno, ma perché solo l'uomo ha saputo spingersi al di là della sincronia, fino all' 'andare a tempo assieme'? Sembra ragionevole ammettere che ciò possa essere dipeso dalla capacità propriamente umana di 'sentire' o d' 'intuire' il tempo in quanto tempo e non soltanto di subirlo. Solo il tempo intuito come tale, e quindi in qualche modo trasceso, poté essere assoggettato alla potenza 'numerante' del pensiero, per trasformare, mediante il tempo, i significati abituali dell'esistenza. Così individui, azioni collettive ed eventi, una volta consegnati alle forme della danza, potevano essere sottratti alla rapina del tempo: la possibilità della loro ripetizione rituale costituiva un presagio di eternità, raggiunto mediante il dominio della componente ritmica del tempo.

## 5. *Conclusione*

Quando questo primo strumento globale, che è la nostra corporeità, venne impiegato nella danza, si produsse qualcosa di straordinario nell'ambito del comportamento: sequenze di gesti, azioni, atteggiamenti, impiegati quotidianamente all'interno della lotta per la sopravvivenza e modellati soprattutto in vista di questa, si trovarono trasferiti d'un tratto in tutt'altro ordine di significati. Al dominio sul tempo si trovò intrecciato il dominio sullo spazio, non più subito, ma utilizzato in vista del suo trascendimento. Anche nelle sue forme più statiche, infatti, in cui il danzare è affidato unicamente all'ondeggiamento del busto, della testa e degli arti superiori, la danza toglie peso alla materia e consegue uno slancio anti-gravitazionale che conferisce alla corporeità un modo d'essere inusuale nella vita ordinaria. La sospensione del modo quotidiano d'impiegare la corporeità e l'introduzione, al suo posto, di un modello di comportamento che crea un mondo 'altro' rispetto al mondo naturale dei bisogni e del loro soddisfacimento, porta alla scoperta di una seconda natura, dotata di proprie leggi, capaci di conferire agli eventi quotidiani, così come alle azioni individuali, un significato comunicabile e partecipabile anche agli altri e in cui ciascuno può riconoscersi.

In questo modo il danzatore (così come l'attore) mostra di sapere diventare 'altro' rispetto a ciò che egli è quotidianamente e anche le pitture corporali, i costumi, le maschere umane o animali, di cui si adorna nel danzare, non sono che i segni esteriori di una più profonda diversità che egli è in grado d'istituire interiormente. Quei segni rinviano, infatti, a una trascendenza interiore, alla capacità di diventare altro rispetto a se stesso, pur rimanendo presso di sé, ed è questo che costituisce il primo, inalienabile segno distintivo dell'umanità che l'arte porta a espressione: la capacità di trasformare il mondo della quotidianità più abituale in un 'altro' mondo di significati; di fare del proprio corpo, e di ciò che vi è connesso, il primo arte-fatto, la prima 'cosa' fatta-ad-arte. Per questo la danza, come originaria manifestazione di trascendenza di sé mediante la corporeità, poté contraddistinguere la specie umana nei confronti di qualsiasi altro comportamento animale.

Come si è visto, fin dalle forme primordiali, con cui la danza s'impose nella storia umana, essa fu espressione di dinamiche collettive, nelle quali ogni membro ha senso solo in vista del tutto e, a sua volta, il tutto è in funzione del singolo. In questa partecipazione a un operare comune, che viene tramandata nel tempo, ogni danzatore è un coautore. Egli, infatti, si assoggetta liberamente a una scansione ritmica del tempo, la quale è anch'essa il risultato di un lavoro comune di auto-organizzazione. Obbedendo a una legge che egli stesso ha contribuito a produrre, il danzatore si sottrae alla dispersione e al disordine del mero aggregato di individui, immettendosi in una struttura temporale ordinata e insieme aperta a successive specificazioni e arricchimenti. L'andare a tempo assieme, il dominio

sul tempo, la sua scansione ritmica prodotta e mantenuta collettivamente, condiziona il sorgere di configurazioni ordinate, le quali, a loro volta, sono condizione per l'espressione della ricchezza di altri possibili mondi.

Ciascun individuo entra a far parte della danza quale coautore in quanto trascende il modo quotidiano d'impiegare la propria corporeità e lo rende espressivo di un nuovo mondo di significati. Quello che viene alla luce per la prima volta nella danza è quindi ciò che rende l'uomo capace di trascendersi, e che gli consente di fare reagire questo suo carattere su ciò che immediatamente e per primo è a sua disposizione: il corpo. Egli rende 'speciale' la motilità originaria della propria corporeità, nella quale si trovano espressi unitariamente l'autore, l'esecutore e l'opera.

Se è plausibile scorgere nella danza la matrice originaria anche delle altre forme artistiche, allora si può supporre che a partire da essa abbia cominciato a schiudersi lo spazio in cui tutti i modi d'essere dell'esistenza quotidiana (gesti, suoni, linee, colori, masse, parole) possono 'differire' dal loro impiego abituale. Essi vengono trasferiti all'interno di rapporti formali capaci di far dire loro qualcosa d'inaudito, di mai visto né mai sperimentato prima, in cui trovano espressione i simboli che incarnano la natura dell'esistenza e le forze fondamentali che governano il destino dell'uomo.