

Metafore in movimento: la danza tra cognizione, comunicazione e simbolizzazione

*(Metaphors in Motion: The Dance Between Cognition,
Communication, and Symbolization)*

Enrica Spada

University of Cagliari - IT

Abstract

This essay investigates the identity of artistic metaphor through dance, understood not as a mere figuration of meanings, but as an embodied practice in which meaning takes shape through the movement of the body in space and time. Drawing on contemporary developments in metaphor theory and theories of artistic metaphor, the essay proposes considering dance as a form of operative metaphoricity, capable of challenging the distinction between representation and the production of meaning. The analysis unfolds along two complementary levels: on the one hand, dance as a metaphor of a mobile and processual existence, in dialogue with perspectives on becoming and nomadism (Braidotti; Deleuze and Guattari), as well as with Nancy's and Badiou's reflections on dance as immanent transcendence and as a metaphor of thought; on the other hand, dance as a practice of embodied communication, through Rudolf Laban's theories of movement. In dialogue with the philosophical and poetic insights of Nietzsche, Rilke, and Valéry, the essay shows how dance enables a rethinking of metaphor beyond the linguistic paradigm, restoring to it a corporeal,

perceptual, and transformative dimension.

Keywords: dance, artistic metaphor, corporeality, performative metaphoricity

Abstract

Il saggio indaga l'identità della metafora artistica attraverso la danza, intesa non come semplice figurazione di significati, ma come pratica incarnata nella quale il significato prende forma attraverso il movimento del corpo nello spazio e nel tempo. A partire dagli sviluppi contemporanei della teoria della metafora e della metafora artistica, il contributo propone di considerare la danza come una forma di metaforicità operativa, capace di mettere in discussione la distinzione tra rappresentazione e produzione di senso. L'analisi si articola su due livelli complementari: da un lato, la danza come metafora di un'esistenza mobile e processuale, in dialogo con le prospettive del divenire e del nomadismo (Braidotti; Deleuze e Guattari), nonché con le riflessioni di Nancy e Badiou sulla danza come trascendenza immanente e metafora del pensiero; dall'altro, come pratica di comunicazione incarnata, attraverso le teorie del movimento di Rudolf Laban. In dialogo con le suggestioni filosofiche e poetiche di Nietzsche, Rilke e Valéry, il saggio mostra come la danza permetta di ripensare la metafora oltre il paradigma linguistico, restituendole una dimensione corporea, percettiva e trasformativa.

Parole chiave: danza, metafora artistica, corporeità, metaforicità operativa

1. Introduzione

Negli ultimi decenni, il dibattito sulla metafora ha progressivamente oltrepassato i confini della retorica e della filosofia del linguaggio, divenendo uno dei luoghi privilegiati per comprendere il rapporto tra esperienza, immaginazione e produzione del significato. La svolta

inaugurata dalla linguistica cognitiva ha mostrato come la metafora non costituisca semplicemente una figura del discorso, ma una modalità fondamentale attraverso cui organizziamo il pensiero e interpretiamo il mondo. La metafora appare così profondamente radicata nell'esperienza corporea, riconosciuta non più come semplice supporto dell'attività cognitiva, ma come sua condizione costitutiva. Le più recenti riflessioni sulla metafora artistica (Forceville e Urios-Aparisi 2009; Nanay 2010; Ferretti 2018) hanno ulteriormente sviluppato questa prospettiva, interrogando il ruolo dell'immagine, della percezione e dell'esperienza estetica nella costruzione del significato. Il dibattito contemporaneo ha mostrato come l'opera d'arte non si limiti a veicolare relazioni metaforiche, ma possa modificare il nostro modo di vedere e di fare esperienza del mondo, facendo emergere la dimensione percettiva, sensibile e corporea della metafora. In questa direzione, Guerrieri (2025) mostra come la metafora artistica non si esaurisca nell'organizzazione di strutture concettuali, ma trasformi il modo in cui il soggetto incontra e interpreta l'opera, restituendo centralità alla dimensione immaginativa ed esperienziale della comprensione. Assumere fino in fondo questa prospettiva apre tuttavia una questione ulteriore. Se la metafora trova il proprio fondamento nell'esperienza corporea e la metafora artistica coinvolge il corpo nel processo percettivo, è possibile pensare pratiche artistiche nelle quali il corpo non sia soltanto il destinatario dell'esperienza estetica, ma coincida con il luogo stesso in cui il significato prende forma? In altri termini, è possibile intendere la metafora non soltanto come struttura concettuale o percettiva, ma come pratica incarnata di costituzione del senso?

È in questa prospettiva che la danza assume un rilievo teorico particolare.

Diversamente da altre forme artistiche, essa non si limita a impiegare metafore: il movimento costituisce il processo stesso

attraverso cui il significato si genera. La danza rende così osservabile una forma di metaforicità incarnata nella quale il senso non viene trasferito da un dominio all'altro, ma emerge nel e attraverso il corpo in azione.

Il presente contributo si colloca all'interno di questa linea di ricerca.

Muovendo dalla riflessione contemporanea sulla metafora artistica, l'ipotesi che guiderà l'analisi è che la danza consenta di estendere il dibattito sulla metafora oltre la distinzione tra linguaggio e immagine, mostrando come il corpo non costituisca soltanto il fondamento esperienziale delle strutture metaforiche, ma partecipi attivamente alla produzione del significato.

1.1. Danza e metafora dell'esistenza mobile

Pensare i linguaggi coreici ¹ contemporanei come metafora dell'esistenza implica, innanzitutto, interrogare la metaforicità come modalità di costituzione del senso.

È infatti nella danza contemporanea, intesa come insieme di pratiche che nel corso del Novecento hanno progressivamente messo in discussione il primato della forma codificata e della tecnica virtuosistica (Pontremoli 2015; 2018), che il corpo e il movimento emergono come luoghi privilegiati di produzione del significato. Se le principali teorie della metafora hanno progressivamente mostrato come essa ecceda la semplice funzione retorica per configurarsi come struttura cognitiva e, più recentemente, come esperienza percettiva, le pratiche corporee invitano a esplorare un ulteriore livello, nel quale il significato prende forma attraverso il movimento stesso. La distinzione tra termine proprio e termine figurato tende qui a dissolversi: il

¹ Il termine *coreico* è adottato per sottolineare la dimensione processuale e compositiva del movimento danzato, in continuità con una parte della riflessione contemporanea sulla danza che distingue tale prospettiva da quella più propriamente tecnica o istituzionale implicata dal termine *coreutico*.

movimento non rinvia a un significato esterno, ma costituisce esso stesso un processo di significazione.

In questo senso, la danza si configura come una metafora ontologica, nella quale il senso emerge dal divenire e non da una struttura stabile o sostanziale.

Il corpo danzante, quale soggettività processuale, continuamente esposto e aperto al contatto con l'altro, è parte costitutiva del processo esistenziale che si dipana nel flusso singolare plurale (Nancy 1996) dell'esistente. Non si limita a evocare il divenire dell'esistenza: è il luogo in cui esso si manifesta e si produce.

La danza, in quanto pratica fondata su un movimento che permea il corpo, lo spazio e la temporalità vissuta, rende sensibile una concezione dell'essere come evento, piuttosto che come sostanza.

La metafora danzante non descrive, quindi, uno stato, bensì l'attuarsi del corpo che si manifesta, mostrando come l'identità non possa essere pensata se non come qualcosa che accade, e non come qualcosa che permane. In questa prospettiva, la metafora non traduce un contenuto preesistente, ma lo genera: prende corpo.

1.2. Soggettività nomadica del corpo danzante

In quanto pratica che espone il corpo a una continua ridefinizione delle proprie coordinate spaziali, temporali e relazionali, che non coincidono precisamente con il movimento geografico, ma con una postura ontologica ed epistemica che privilegia la trasformazione, la differenza e l'apertura, la danza può essere letta come una metafora privilegiata di quel corpo-soggetto nomadico tematizzato dalla filosofa Rosi Braidotti.

Il soggetto nomadico braidottiano (Braidotti 2023) designa una forma di soggettività incarnata, situata e relazionale, che rifiuta i modelli identitari fissi e gerarchici. Sotto quest'angolatura, la danza, può essere considerata come dimensione nomadica per eccellenza.

È infatti nel solco dell'ontologia del divenire (Deleuze e Guattari 1980), cui Braidotti si richiama esplicitamente (Braidotti 2019; 2023) che si iscrive questa concezione processuale della soggettività: il movimento non è un attributo secondario dell'essere, ma il suo principio costitutivo. Il corpo non è concepito come organismo chiuso, bensì come un campo di forze attraversato da intensità, affetti e linee di fuga.

In questo contesto, la danza attualizza il divenire come esperienza sensibile.

Il corpo danzante diventa così un luogo di sperimentazione ontologica, in cui l'identità si costruisce attraverso la variazione e non attraverso la permanenza.

In entrambe le prospettive, la danza si articola come una metafora che non si limita a illustrare concetti, ma che rende visibile una modalità alternativa di esistenza. La metafora, qui, coincide con una pratica che disloca il soggetto, sottraendolo a una concezione statica e autoriflessiva, e lo iscrive in una dinamica di relazioni e trasformazioni.

1.3. Il corpo che pensa: danza, metafora e trascendenza immanente
Se il nomadismo sottolinea la dimensione processuale e relazionale dell'esistenza, le riflessioni di Jean-Luc Nancy e Alain Badiou permettono di tematizzare la danza in rapporto alla questione della trascendenza.

In Nancy (Nancy 1986; 1996), il senso non precede l'esperienza, ma emerge nella relazione tra singolarità esposte, nel contatto e nell'essere-con. La danza manifesta questa apertura: il senso non è un contenuto preesistente, ma un evento che accade tra i corpi.

In questa prospettiva, la danza mette radicalmente in crisi una concezione rappresentativa della metafora. Se, nel linguaggio verbale, la metafora opera tradizionalmente come spostamento di senso da un termine a un altro, la danza non rinvia necessariamente a un significato

esterno o ulteriore: essa non sta per qualcosa, ma fa accadere il senso nel gesto stesso. Il corpo danzante non illustra, non traduce un contenuto preesistente; genera senso nella propria esposizione, nella propria trasformazione, nel proprio divenire-altro. La danza non appare dunque come un semplice mezzo simbolico, ma come una pratica di senso incarnato.

È precisamente in questa apertura del senso che la danza realizza una forma di trascendenza immanente, leggibile alla luce della riflessione di Nancy sul corpo e sull'essere-con (Nancy 1992; 1996): un oltre che non rimanda a un altrove metafisico, ma si produce sulla superficie stessa dei corpi, nel loro contatto e nel loro esporsi reciproco.

Il movimento danzato non allude a un significato nascosto, ma intensifica la presenza al mondo, rendendo il corpo luogo di un senso che non può essere posseduto né stabilizzato.

Questa eccedenza investe anche il linguaggio che accompagna il lavoro coreografico. Le parole usate per dire e agire la danza non operano semplicemente come descrizioni né come metafore interpretative: non spiegano il gesto né lo traducono in un contenuto già dato, ma partecipano alla produzione del senso attraverso la loro stessa obliquità. Come osserva Nancy, la lingua della danza è un movimento incessante di pensieri, immagini, indicazioni, spazi e tensioni, nel quale nessun registro precede l'altro (Casolaro e Romano 2015). Corpo e parola non appartengono dunque a due ordini separati né si traducono reciprocamente, ma si implicano nella stessa apertura del senso.

Nelle parole di Nancy:

Forse il corpo che parla non è il corpo che vive, ma, con la danza, abbiamo un corpo che si trasforma in un altro corpo: un corpo che fa (genera) senso in quanto corpo e non in quanto sistema per prendere, fare, parlare. Infatti il corpo

della danza non è il corpo della percezione. [...] se pensiamo in termini di percezione, la percezione è un modo di integrare dati [...]. Quando, invece, si tratta del senso in quanto senso della vita, allora non c'è più la percezione. La percezione è la modalità di rapporto all'interno del mondo omogeneo [...]. Ma quando si tratta del senso della vita [...] allora comincia la questione del senso in quanto eterogeneo (Nancy, cit. in Casolaro e Romano, 2015).

Questa dinamica trova un'espressione particolarmente efficace anche nella descrizione che Nancy offre dello stile comunicativo adottato dalla coreografa francese Mathilde Monnier durante le prove con la sua compagnia (Watkin 2015: 70–71). Le indicazioni rivolte ai danzatori² — “più forte”, “meno spezzato”, “qui non sapevo dove foste” — non nominano un significato, non costruiscono un'immagine simbolica da realizzare, ma indicano una direzione sensibile, un'intensità da raggiungere. Queste parole non sono metafore del gesto: sono soglie, approssimazioni, pennellate che attivano il corpo senza mai chiuderlo in una figura interpretativa. Il senso non è detto, ma sfiorato; non è raffigurato, ma prodotto dall'atto stesso del danzare.

È qui che la danza si rivela come esperienza eminentemente tattile. Una tattilità che non si riduce al contatto fisico, ma coinvolge

² Il passo è riportato da Christopher Watkin, che lo riprende da Monnier, M., Nancy, J.-L., Denis, C. (2005). *Allitérations. Conversations sur la danse*. Paris: Galilée. Nancy descrive così il modo in cui Mathilde Monnier si rivolge ai danzatori durante le prove: «Posso dire che sono stato molto colpito, durante le prove, dal tuo modo di parlare: tu prendi appunti o usi le parole sempre obliquamente, attraverso immagini, paragoni o indicazioni, che fin dall'inizio si rifiutano di "nominare", come per esempio quando dici: "No, non è questo!", un "questo" che tu punti verso la "cosa in sé", verso il "senso" che deve essere prodotto o toccato. Ho annotato più o meno accuratamente alcune frasi che hai usato con i ballerini: "qui deve essere più forte", "più lungo, meno spezzato", "in questo punto non sapevo dove foste", oppure "in quella luce non si farà: perdo il portamento". Tu sottolinei l'identità di spazio, tempo e gesto, piccole unità e unità dell'intero, ma non assegni loro dei significati; o, meglio, ti limiti a pennellarli» (Watkin 2015: 70–71).

l'intero corpo e lo spazio circostante, costituendosi come modalità primaria di relazione. Il gesto danzato "tocca" senza afferrare, comunica senza significare, mette in relazione senza simbolizzare. In questo senso, la tattilità della danza può essere pensata come una metafora della relazione umana, non intesa come trasferimento di significato tra due domini, ma come processo attraverso cui la relazione stessa prende forma nell'esperienza condivisa. Toccare ed essere toccati, sentire ed essere sentiti, costituiscono una forma di comunicazione che precede e supera il linguaggio simbolico.

La danza, dunque, non è metafora del mondo né dell'esperienza umana: è il luogo in cui il metaforico viene messo in tensione e, in un certo senso, disattivato. Essa mostra come il senso possa emergere senza passare per la figurazione, come il pensiero possa darsi nel corpo senza tradursi in concetto. In questo spazio-tempo condiviso tra danzatori e spettatori, la danza rende visibile una dimensione relazionale del senso che coincide con l'essere-con, chiarendo che il senso non è un significato da interpretare, ma un evento che accade ogni volta nel movimento stesso.

Se in Jean-Luc Nancy la danza mostra i limiti di una concezione referenziale della metafora, evidenziando come il senso possa accadere senza rinvio simbolico, ma attraverso il movimento stesso come evento di significazione, tanto da far dire al filosofo francese "quando penso, danzo" (Monnier, Nancy, Denis 2005), proprio da questa trasformazione del concetto di metafora si rende possibile un diverso uso del termine nel pensiero di Alain Badiou.

Il punto di passaggio non consiste in un ritorno alla metafora come figura retorica o come dispositivo interpretativo, ma in una sua riformulazione: ciò che in Nancy appare come eccedenza del gesto rispetto a ogni "stare per", in Badiou diventa condizione per pensare la danza come metafora del pensiero (Badiou 1998/2007: 85), senza che essa si riduca a raffigurazione di un contenuto concettuale.

In continuità con Nancy, anche per Badiou il corpo danzante si sottrae alle determinazioni funzionali, espressive e strumentali: esso si muove per sé, autonomo rispetto a fini esterni. In questa apparente gratuità si apre uno spazio di rigore, dove il corpo manifesta la propria potenza.

Tuttavia, se in Nancy la danza disattiva radicalmente la metafora, mostrando come il senso possa prodursi senza rinvio simbolico (Nancy 2007: 14–16), come gesto puro, nel contatto e nell'essere-con, in Badiou essa viene assunta come metafora del pensiero proprio nella misura in cui il corpo è capace di un rigore formale che non passa attraverso il concetto: una figura paradigmatica del pensiero in quanto tale.

La divergenza non è quindi oppositiva, ma strutturale: là dove Nancy insiste sull'apertura, sull'eccedenza e sull'impossibilità di stabilizzare il senso, Badiou individua nella danza una figura paradigmatica dell'evento di pensiero, in cui il corpo pensa senza rinviare a significati esterni. Scrive Badiou:

La danza è dunque corpo consacrato allo zenith. Ma forse, ad un livello più profondo ancora, quel che Nietzsche vede nella danza, al tempo stesso come immagine del pensiero e come reale del corpo, è una figura di movimento saldamente ancorato a sé, di una mobilità che non si spiega come determinazione esterna, ma che si muove senza perdere il proprio centro. Una mobilità che non è imposta ma che si dispiega da sé, come fosse espansione del proprio centro. (83)

La danza, così intesa, diventa metafora di un "pensare come intensificazione immanente" (82): un pensiero che si esercita come movimento, capace di ricreare la nostra relazione gravitaria con la terra, fino a poterla rinominare, con Zarathustra, *la leggera* (81).

Tra vertigine e precisione, il corpo-pensiero danzante, insieme controllato e leggero, si rivela, quindi, come un'azione metaforica capace di incorporare la molteplicità aleatoria degli eventi del pensiero, prima del pensiero stesso e prima della parola. Non è una verticalità eterea e fragile quella a cui tende il corpo danzante, ma una forza dinamica, interamente orientata alla padronanza del centro e del peso, nonché alla maestria nel governare le tensioni antigravitatorie del gesto.

Attraverso le riflessioni di Nancy e Badiou, l'analisi della danza consente di mettere in luce una comune interrogazione sulla possibilità che il senso ecceda ogni fondazione metafisica, pur a partire da prospettive differenti. In entrambi i casi, la danza si configura come un'azione espressiva nella quale il corpo si sottrae a una funzione puramente strumentale o veicolare, rendendo possibile l'emergere di un senso che non precede l'esperienza, ma prende forma nel movimento stesso.

In questa tensione, la metafora non è né semplicemente rifiutata né integralmente recuperata, ma riconfigurata. La danza non è metafora nel senso tradizionale di trasposizione o simbolizzazione; è piuttosto il luogo in cui la metaforicità si manifesta come processo incarnato di significazione, nel quale il pensiero accade attraverso il corpo anziché limitarsi a essere da esso rappresentato. Ciò che si rende visibile non è un rimando a un altrove, ma l'apertura di uno spazio relazionale nel quale il senso emerge dall'esposizione reciproca dei corpi, dal loro condividere il tempo e lo spazio del gesto.

La danza appare così come un campo privilegiato per pensare un senso privo di fondamento ultimo, un pensiero che si costituisce nell'esperienza e una comunicazione che eccede il linguaggio senza negarlo. In essa il corpo non trasmette un significato già dato, ma partecipa attivamente alla sua costituzione; non rinvia ad altro, ma dà forma, nel movimento, a nuove possibilità di comprensione.

È proprio in questa coincidenza tra movimento, pensiero e relazione che la danza rivela la propria forza: non come oggetto di interpretazione, ma come esperienza relazionale incarnata che rende osservabile il processo attraverso cui il significato prende forma.

1.4. Il pensiero che danza: una genealogia della metaforicità

Le riflessioni di Jean-Luc Nancy e Alain Badiou mostrano come la danza possa costituire il luogo in cui il pensiero accade nel corpo. Questa intuizione, tuttavia, si iscrive in una genealogia filosofica più ampia, che trova in Friedrich Nietzsche, Rainer Maria Rilke e Paul Valéry alcune delle sue espressioni più feconde. Attraverso questi autori, la danza viene progressivamente sottratta a una comprensione puramente estetica per diventare figura di un pensiero incarnato e di una diversa concezione della metaforicità.

In Nietzsche, la danza diventa criterio di verità e figura eminente dell'affermazione della vita, opponendosi a ogni forma di pensiero pesante, reattivo o ascetico. Il corpo che danza non cerca un fondamento ultimo né una garanzia trascendente: esso afferma il divenire come unica forma di fedeltà all'esistenza. La leggerezza danzante non è superficialità, ma *potenza di trasvalutazione*³ (Nietzsche 1888a, Nietzsche 1888b), ossia capacità di rovesciare le gerarchie morali e metafisiche dominanti per restituire il pensiero al ritmo del divenire.

Quando Nietzsche evoca un pensiero che sappia "danzare", come in *Così parlò Zarathustra* (Nietzsche 1883-1885), egli indica un

³ Il termine rinvia al progetto nietzscheano della *Umwertung aller Werte* ("trasvalutazione di tutti i valori"), formulato negli scritti tardi, in particolare ne *L'Anticristo* e in *Ecce Homo*, dove Nietzsche presenta la necessità di una radicale revisione dei valori ereditati dalla tradizione occidentale.

pensiero capace di variazione, di gioco e di pluralità prospettica; un pensiero che non irrigidisce il reale in concetti statici, ma ne segue il flusso.

In questa prospettiva, la danza non costituisce una semplice immagine del pensiero né una metafora ornamentale, bensì figura di un sapere incarnato, di una conoscenza che coincide con l'intensità stessa del vivere.

In Rilke, la danza assume una funzione liminare. Essa rende visibile una soglia tra il mondo sensibile e una dimensione di senso che non può essere concettualmente afferrata. Il corpo danzante non esprime un contenuto psicologico, ma diventa superficie di apparizione, luogo di passaggio.

Come hanno mostrato letture fenomenologiche e post-heideggeriane di Rilke (Blanchot 1955; Merleau-Ponty 1964; Agamben 2007), l'esperienza poetica nelle *Elegie duinesi* (Rilke 1923), si rivela come spazio di apparizione in cui il visibile si converte nell'invisibile. In questa prospettiva, il movimento — e in particolare la figura della danza — non esprime un contenuto psicologico, ma istituisce un campo di manifestazione in cui il senso accade come evento.

Nella tensione tra visibile e invisibile il movimento non riproduce il mondo, ma lo lascia emergere nella sua vibrazione segreta. Così nella nona elegia:

Terra, non è questo che vuoi: risorgere invisibile in noi?
(Rilke 1923)

Attraverso la prospettiva rilkeana, anche la danza può essere intesa come una soglia: un luogo poetico in cui il corpo non esprime ma fa apparire il senso. È esperienza di metamorfosi e di esposizione all'alterità; non comunica un significato determinato, bensì istituisce uno spazio di risonanza in cui il senso accade come evento.

In Valéry (Valéry 1936/1992: 67–93), infine, la danza è pensata come forma pura, come coincidenza tra gesto e pensiero. Il movimento appare come sistema autosufficiente, organizzato secondo una logica interna che non rinvia a nulla di esterno a sé. La danza non imita né esprime: essa costruisce un ordine temporale in cui il corpo diventa principio di composizione.

Qui la metafora raggiunge forse la sua formulazione più radicale, fino a coincidere con la struttura stessa dell'opera: la danza è figura di un pensiero che si fa atto, che si dispiega come sequenza rigorosa di trasformazioni. L'unità di precisione e grazia mostra come il senso possa emergere dall'organizzazione intrinseca del gesto, senza necessità di fondazioni ulteriori. In queste righe si manifesta con particolare chiarezza il senso della metaforicità incarnata della danza:

Ho voluto mostrarvi come quest'arte [...] è semplicemente una poesia generale dell'azione degli esseri viventi: isola e sviluppa i caratteri essenziali di questa azione, li distacca, li dispiega e fa del corpo che in quel momento possiede, un oggetto atto alle trasformazioni, alla successione degli aspetti, alla ricerca dei limiti delle potenze istantanee dell'essere (91-92).

Il filosofo continua poi, sottolineando come le figure della metafora poetica non siano altro che *piroette delle idee* che tentano attraverso il linguaggio di dare forma al *nostro universo particolare*, mentre, invece, esso trova luogo privilegiato e immediato nel corpo danzante, capace di esprimerlo senza mediazioni (92).

Questa breve genealogia consente di comprendere come la danza non si limiti a costituire un esempio privilegiato di metafora artistica, ma inviti a ripensare la metaforicità stessa. Se la tradizione retorica aveva concepito la metafora come trasferimento di significato tra

domini differenti, e la linguistica cognitiva ne ha mostrato il radicamento nell'esperienza corporea, gli autori qui richiamati suggeriscono un ulteriore passaggio: il senso può costituirsi nel movimento stesso, prima ancora della sua formulazione linguistica. La danza rende così visibile una metaforicità originaria, nella quale il significato non viene trasportato da un termine a un altro, ma prende forma attraverso il corpo in azione. In questo senso, non si intende la danza come metafora dell'esistenza perché ne offre una figura, ma perché ne riproduce corporeamente la logica profonda come intreccio di forze, di ritmi e di trasformazioni.

Attraverso Nietzsche, Rilke e Valéry, la danza emerge come figura di un pensiero che non si separa dal corpo e di un corpo che non è mera materia, ma intensità dinamica. Essa mette in crisi le opposizioni tradizionali – immanenza e trascendenza, stabilità e movimento, concetto ed esperienza – mostrando che il senso non si situa al di sopra del vivente, bensì nel suo stesso articolarsi. Il movimento non è ciò che caratterizza in senso ornamentale l'identità, ma è ciò che la costituisce; non è ciò che devia dalla forma, ma ciò che la produce.

Pensare la danza come esperienza poetica della metaforicità significa riconoscere che il senso dell'esistenza non precede l'atto, ma nasce dalla sua attualizzazione ritmica.

Come il gesto danzato, anche il senso è evento temporale: si offre solo nell'istante in cui accade, e tuttavia lascia una traccia, una *forma traccia*⁴ (Laban 2003), una memoria. La metafora, in questa prospettiva, non è un ornamento del linguaggio, ma la struttura stessa dell'esperienza: essa è il modo in cui l'esistenza, muovendosi, si manifesta in forma dinamica.

⁴ Si vedano gli scritti del coreografo Rudolf Laban di cui al par. 2.2. In particolare sulla *forma traccia*: "La dislocazione temporale ed effimera dell'energia nello spazio. La proiezione delle *forme traccia* sulla superficie di uno spazio limitato o personale è la danza. Il fare e il danzare dei nostri corpi divengono così i simboli di un fenomeno spaziale" (Laban 2003: 241)

La danza diventa così paradigma di una ontologia del divenire: non fondazione stabile, ma equilibrio instabile; non sostanza, ma relazione; non identità chiusa, ma figura in trasformazione. In questo orizzonte, l'arte non si limita a descrivere il mondo: ne rende percepibile il ritmo. E il pensiero che voglia essere all'altezza di tale ritmo, non può che farsi corpo danzante metaforico.

2. Danza, metaforicità incarnata e comunicazione corporea

Se, come si è cercato di mostrare, la danza rende visibile una forma di metaforicità incarnata, essa si rivela anche come una modalità comunicativa umana di carattere universale, radicata nella dimensione corporea e cinetica che precede e accompagna le forme linguistiche verbali.

In una prospettiva che richiama la definizione cassireriana dell'essere umano come *animal symbolicum* (Cassirer 1944), l'esperienza coreica si configura come una modalità comunicativo-esistentiva nella quale il corpo non trasmette semplicemente informazioni, ma articola il senso attraverso la dinamica del movimento. I gesti danzati non operano soltanto come segni convenzionali, bensì come configurazioni corporee che mettono in relazione interiorità ed exteriorità, percezione e azione, esperienza vissuta e forma sensibile.

In tal modo, la danza rende visibile un processo di simbolizzazione incarnata del senso, attraverso il quale essere e apparire si costituiscono reciprocamente nell'immediatezza del movimento.

Se la simbolizzazione del senso si radica nell'esperienza corporea, anche il linguaggio verbale conserva traccia di questa origine incarnata. Numerosi autori hanno sottolineato come la parola non si aggiunga al corpo dall'esterno, ma emerga dalla sua esperienza vissuta. In questa direzione si colloca anche la riflessione dell'antropologo sardo Bachisio Bandinu, che amava affermare che *noi siamo parlati dalla lingua*, insistendo sull'intreccio originario tra corpo e parola.

Accogliendo questa prospettiva, si può dire che la parola abiti il corpo e dal corpo prenda forma. Lo dimostra il fatto che pensiamo e parliamo attraverso immagini concrete che strutturano i concetti mediante metafore radicate nell'esperienza corporea, come hanno mostrato George Lakoff e Mark Johnson (Lakoff e Johnson 1980). Le metafore non appartengono soltanto al linguaggio poetico: attraversano il linguaggio ordinario e sostengono la nostra comprensione del mondo. Studiare il movimento, praticarlo e danzarlo significa allora riaprire uno spazio originario in cui pensiero e parola prendono forma. Il pensiero, infatti, non è mai puro o disincarnato.

Nel passaggio dal movimento, dal gesto e dal respiro alla parola, la comunicazione manifesta la propria radice corporea e relazionale, rendendosi condivisibile anche quando si parlino lingue diverse o non pienamente padroneggiate.

Dal corpo possono nascere parole nuove, immaginifiche, creative, capaci di ampliare il campo dell'esperienza condivisa.

È proprio questa continuità tra esperienza corporea e linguaggio che Bandinu (Bandinu 2013: 171–179) mette in luce quando richiama la necessità di una pragmatica della comunicazione capace di restituire al linguaggio la sua radice corporea e relazionale.

Il linguaggio corporeo, scrive, non è la formalizzazione di concetti, ma un'esperienza del vivere che si realizza nell'atto della relazione e nella contingenza del particolare.

Il linguaggio corporale non è una formalizzazione di concetti, bensì un'esperienza del vivere nell'atto di parola e di relazione con l'altro, un fare che si dispiega nella contingenza del particolare, del locale e del plurale. L'esperienza dal corpo viene vissuta in un presente fatto di emozioni, sentimenti, immaginazioni: materialità palpitante, non c'è solo una funzione puramente comunicativa, è invece esperienza incarnata, vissuta dentro, che mette in atto una complessità e una ricchezza di linguaggi.

Se la parola prende forma nel movimento del corpo, la danza costituisce il luogo in cui questa origine diventa particolarmente evidente.

Ciò che nel linguaggio quotidiano resta implicito — il radicamento corporeo del pensiero — nella danza si manifesta in modo esplicito.

È su questo terreno che la riflessione di Alain Badiou acquista tutta la sua portata. Nell'interpretare la danza come metafora immanente del pensiero, propone una concezione coreica libera da vincoli, sottratta tanto all'esecuzione tecnica di forme prestabilite quanto al perseguimento di finalità esterne.

La danza diviene quindi luogo di un movimento sottratto alla logica dell'utilità, restituendo al corpo la possibilità di abitare il proprio tempo.

In questo senso, la danza opera nel silenzio, non come assenza di suono, ma come sospensione di una temporalità eteronoma, dischiudendo il corpo all'ascolto di quel silenzio originario del mondo dal quale — come scrive Carlo Sini — la parola stessa trae origine (Sini 2013: 40).

Il corpo danzante, in questa prospettiva, ridefinisce la propria relazione con la gravità e con la terra, trasformando il peso in leggerezza senza negarlo. Tale trasformazione non implica una verticalità eterea o trascendente, ma una dinamica radicata nella padronanza del centro corporeo, inteso non come un punto fisso, ma come principio dinamico di organizzazione del movimento. Il centro costituisce così una base mobile della relazione tra equilibrio, variazione e continuità del gesto, rendendo possibile una forma di pensiero incarnato che si esprime attraverso il movimento.

Come esperienza relazionale incarnata, la danza mostra che la comunicazione può costituirsi al di là della trasmissione di significati stabilizzati, articolandosi come processo relazionale, cognitivo e affettivo che coinvolge l'intero corpo.

Carlo Sini (2015), riprendendo Nietzsche (1872), ricorda infatti che *il pensiero è sempre affetto: piange e ride*.

La danza rende sensibile questa dimensione affettiva del pensiero, mostrando come il movimento non costituisca il semplice veicolo di un significato già dato, ma il luogo stesso nel quale il senso prende forma.

La metafora danzata non rinvia a un contenuto esterno al gesto, ma emerge dalla struttura stessa del movimento, offrendo un modello alternativo per comprendere le capacità umane di espressione, comprensione e condivisione del senso.

La metaforicità della danza non rinvia a un contenuto esterno al gesto, ma emerge dalla struttura stessa del movimento, offrendo una diversa prospettiva per comprendere le capacità umane di espressione, comprensione e condivisione del senso.

2.1. Dalla metafora corporea alla strutturazione del movimento

Se la danza può essere intesa come una forma di simbolizzazione incarnata e come una metafora operativa del pensiero, si pone allora il problema di comprendere in che modo il movimento corporeo produca senso senza ricorrere a un linguaggio verbale o a un sistema di significati predeterminati. La questione non riguarda soltanto la possibilità di attribuire un valore simbolico al gesto danzato, ma piuttosto l'individuazione delle condizioni formali attraverso cui il movimento diventa comunicabile e riconoscibile come portatore di significato.

In questo passaggio si rende necessario uno spostamento di livello: dalla considerazione filosofica della danza come metafora dell'esistenza e del pensiero, a un'analisi più puntuale delle strutture del movimento che rendono possibile tale metaforicità. Se, come suggerito, la danza non agisce come un codice chiuso di segni, ma come un processo dinamico di articolazione del senso, occorre allora interrogarsi sulle componenti fondamentali che organizzano il gesto corporeo nello

spazio e nel tempo. È precisamente in questo contesto che il contributo teorico di Rudolf Laban assume un ruolo decisivo.

2.2. Rudolf Laban e il movimento come espressione, comunicazione e cognizione

Le teorie del movimento elaborate da Rudolf Laban (Laban 1950; 1966; 2003) offrono uno dei tentativi più sistematici di pensare la danza come linguaggio corporeo, senza ridurla né a un sistema puramente codificato né a una espressione soggettiva immediata.

Laban non intende il movimento come semplice successione di posizioni corporee, ma come articolazione relazionale di spazio, tempo, peso e flusso, ossia come una struttura dinamica (Laban 1950; 2003) nella quale il senso prende forma attraverso la qualità del gesto e l'organizzazione del movimento stesso.

In questa prospettiva, il movimento danzato può essere compreso come una forma di comunicazione incarnata che non opera attraverso la denotazione, ma attraverso la modulazione delle intensità e delle direzioni del corpo nello spazio.

Le categorie labaniane non definiscono un vocabolario simbolico nel senso stretto del termine, ma individuano le condizioni attraverso cui il movimento diventa percepibile, differenziabile e condivisibile. Esse permettono di descrivere come il corpo, nel danzare, organizzi la propria relazione con la gravità, con l'ambiente e con gli altri corpi, trasformando l'esperienza cinetica in una forma di senso comunicabile.

Letta alla luce delle riflessioni precedenti, la teoria di Laban può essere interpretata come una formalizzazione della metaforicità incarnata della danza. Le dimensioni di spazio, tempo, peso e flusso non si riducono a elementi neutri o puramente tecnici, ma operano come matrici dinamiche di significazione, rendendo possibile una comprensione del movimento che trascende la sua mera esecuzione.

In tal modo, il linguaggio del movimento descritto da Laban non contraddice l'idea della danza come pensiero in atto o come esperienza incarnata di significazione, ma ne costituisce il necessario complemento analitico.

L'elaborazione teorica di Rudolf Laban consente di estendere la riflessione sulla danza oltre il piano espressivo e comunicativo, offrendo strumenti concettuali per pensare il movimento come processo cognitivo incarnato. In questa prospettiva, la cognizione non viene intesa come un'attività puramente mentale o rappresentativa, ma come una forma di organizzazione dell'esperienza che emerge dall'interazione dinamica tra corpo, spazio e temporalità. Il movimento danzato diventa così un luogo privilegiato per osservare come il pensiero possa articolarsi attraverso il gesto, senza essere mediato dal linguaggio verbale.

I *fattori di movimento* individuati da Laban (spazio, peso, tempo e flusso) non descrivono semplicemente le caratteristiche fisiche del movimento, ma individuano le modalità attraverso cui il corpo orienta, modula e struttura la propria esperienza del mondo. Tali categorie operano come schemi dinamici di comprensione, permettendo al soggetto di esplorare possibilità di azione e di relazione che precedono la formulazione concettuale. In questo senso, il movimento non è il risultato di un pensiero già formato, ma costituisce esso stesso una modalità di pensiero in atto.

La nozione di *effort*⁵ (Laban, Lawrence 1947; Laban 1948/2009: 10, 65–66), centrale nella teoria di Laban, risulta particolarmente significativa dal punto di vista cognitivo. Essa non rimanda a uno sforzo misurabile in termini quantitativi, ma alla qualità intenzionale del

⁵ L'*Effort*, è un concetto chiave della tecnica Laban. Tradotto dall'inglese il suo significato in italiano "sforzo" è riduttivo. In realtà la sua traduzione più appropriata è "impulso" inteso sia in termini di spinta interiore al movimento sia, spesso, come fattore caratteristico e proprio di ciascun movimento. Laban definisce il concetto di impulso come *fattore del movimento* che determina ciascuna azione, nel testo *Effort*, scritto insieme all'industriale F.C. Lawrence nel 1947.

movimento, al modo in cui il corpo si rapporta al peso, allo spazio e al tempo. L'*effort* esprime anche una forma di intenzionalità pre-riflessiva, attraverso la quale il soggetto orienta il proprio agire prima che questo venga tematizzato a livello cosciente. Il corpo che danza non esegue sempre un movimento già deciso, ma esplora attivamente un campo di possibilità, costruendo senso attraverso la variazione e la modulazione.

In questa prospettiva, la danza può essere intesa come una pratica che rende visibile la dimensione cognitiva dell'esperienza corporea, mostrando come percezione, azione e comprensione siano intrinsecamente intrecciate. Il movimento danzato non comunica, quindi, un significato già stabilito, ma si dispiega in forme di senso che vengono riconosciute e interpretate attraverso una partecipazione sensibile e motoria.

La comprensione della danza, infatti, non avviene esclusivamente a livello interpretativo, ma coinvolge una forma di risonanza/empatia corporea (Martin 1933) che attiva schemi percettivi e cinetici condivisi.

In questo modo, la teoria di Laban permette di concepire la danza come una metafora cognitivo-operativa, in cui il corpo non si limita a tradurre il pensiero, ma lo esercita attraverso il movimento. La cognizione che il danzare lascia emergere, presentandosi come processo di esplorazione sensibile del possibile, non è separabile dalla sua dimensione estetica: il sapere qui non è accumulazione di informazioni, ma capacità di orientarsi, modulare e rispondere creativamente a un ambiente in continua trasformazione.

3. Conclusione

Alla luce del percorso svolto, la danza non appare come semplice espressione metaforica di concetti o emozioni, ma come una pratica attraverso cui il corpo rende pensabile, percepibile e condivisibile ciò che eccede le strutture cognitive e linguistiche tradizionali. In questa

prospettiva, essa si configura come una metafora in atto: un processo dinamico di generazione del senso.

L'arte coreutica rivela così una potenzialità corporea capace di ampliare le facoltà umane di comunicazione, cognizione e sensibilità estetica. Il gesto danzante — insieme corporeo e metaforico — diviene agente di connessioni tra interiorità ed exteriorità, tra il soggetto e il mondo, consentendo di esplorare l'esperienza incarnata in forme che precedono e accompagnano la verbalizzazione. Articolando il pensiero nel movimento, la danza offre modelli di comprensione e di riflessività che si fondano su schemi motori condivisibili e immediatamente percepibili, intensificando le possibilità della comunicazione intersoggettiva.

Da questa prospettiva emergono dimensioni della danza ancora solo parzialmente esplorate, che invitano a interrogarsi, con Vito Di Bernardi, su che cosa possa la danza. La questione non riguarda soltanto le sue capacità espressive o simboliche, ma il suo potere di costituire forme di esperienza e di comprensione che si danno nel movimento stesso.

La danza, infatti, non si limita a trasmettere contenuti simbolici: rende visibile il processo stesso attraverso cui il significato prende forma nella relazione tra corpo, spazio e tempo. Quando si radica nel movimento, la metafora artistica non si riduce a una figura interpretativa secondaria, ma diviene una vera e propria modalità operativa della comprensione.

L'analisi condotta ha cercato di mostrare come, proprio a partire da questa dimensione incarnata, l'arte coreica consenta di ripensare radicalmente l'identità della metafora artistica. Lontano dai modelli puramente linguistico-semantici ed estetico-percettivi, il movimento danzato rivela una forma di metaforicità in cui il senso non viene trasferito né puramente percepito, ma emerge dall'attualizzazione ritmica del corpo nello spazio e nel tempo. Nel dialogo con il pensiero contemporaneo e con la tradizione poetico-filosofica, la danza si è così delineata

come dimensione di un'esistenza processuale e relazionale, come luogo in cui trascendenza e immanenza coincidono nel movimento stesso, e come modalità di pensiero che si realizza nel proprio farsi.

Ne deriva un'immagine della metafora non come ornamento del discorso, ma come dinamica costitutiva dell'esperienza. La danza mostra che il senso non precede l'atto: nasce dalla sua articolazione. Non si stabilizza una volta per tutte in una forma definitiva, ma continua a prodursi, nella variazione e nell'equilibrio instabile del gesto.

Ripensare la metafora a partire dalla danza significa riconoscere che il corpo non costituisce semplicemente il luogo in cui la metafora viene espressa, ma la condizione originaria a partire dalla quale il senso prende forma. L'essere umano appare così come una soggettività dinamica, situata e relazionale, nella quale pensiero, azione e relazione non costituiscono momenti distinti, bensì aspetti di un unico processo vivente.

Bibliografia

- Agamben, G. (2007). *Ninfe*. Torino: Bollati Boringhieri.
- Badiou, A. (1998). *Petit manuel d'inesthétique*. Paris: Éditions du Seuil. Trad. it. *Inestetica*, a cura di L. Boni. Udine: Mimesis, 2007, 81-94.
- Blanchot, M. (1955). *L'Espace littéraire*. Paris: Gallimard. Trad. it. *Lo spazio letterario*, a cura di G. Zanobetti. Torino: Einaudi, 1967.
- Braidotti, R. (2019). *Materialismo radicale*. Milano: Meltemi.
- Braidotti, R. (2023). *Soggetti nomadi. Corpo e differenza sessuale*. Roma: Castelvecchi.
- Cassirer, E. (1944). *An Essay on Man: An Introduction to a Philosophy of Human Culture*. New Haven: Yale University Press. Trad. it. *Saggio sull'uomo. Una introduzione alla filosofia della cultura umana*. Roma: Armando, 2004.
- Casolaro, M., Romano, L. (2015). J.-L. Nancy, *L'arte singolare plurale*. *Logoi.ph – Rivista di filosofia*, 1. Disponibile in:

<https://logoi.ph/edizioni/numero-i-1-2015/ricerca/filosofia-e-arte/larte-singolare-plurale-intervista-a-cura-di-m-casolaro-e-l-romano.html>.

Deleuze, G., Guattari, F. (1980). *Mille plateaux. Capitalisme et schizophrénie*. Paris: Les Éditions de Minuit. Trad. it. *Millepiani. Capitalismo e schizofrenia*. Napoli: Orthotes, 2017.

Di Bernardi, V. (2012). *Cosa può la danza. Saggio sul corpo*. Roma: Bulzoni.

Ferretti, G. (2018). The neural dynamics of seeing-in. *Erkenntnis*, 84: 1285–1324.

Forceville, C., Urios-Aparisi, E. (a cura di) (2009). *Multimodal Metaphor*. Berlin/New York: Mouton de Gruyter.

Guerrieri, A. (2025). *Metafore artistiche. Come si vedono e cosa raccontano*. Milano: Meltemi.

Laban, R., Lawrence, F. C. (1947). *Effort. Economy of Human Movement*. London: Macdonald & Evans.

Laban, R. (1966). *Choreutics*, a cura di L. Ullmann. London: Macdonald & Evans.

Laban, R. (1950). *The Mastery of Movement on the Stage*. London: Macdonald & Evans. Trad. it. *L'arte del movimento*. Macerata: Ephemeria, 1999.

Laban, R. (2003). *Espace dynamique: Textes inédits, choréutique, vision de l'espace dynamique*, trad. fr. di E. Schwartz-Rémy. Bruxelles: Contredanse.

Laban, R. (1948). *Modern Educational Dance*. London: Macdonald & Evans. Trad. it. *La danza moderna educativa*. Macerata: Ephemeria, 2009.

Lakoff, G., Johnson, M. (1980). *Metaphors We Live By*. Chicago: University of Chicago Press. Trad. it. *Metafora e vita quotidiana*, a cura di P. Violi. Milano: Bompiani, 2004.

Martin, J. (1933). *The Modern Dance*. Trad. rist. New York: Dance

Horizons, 1972.

Merleau-Ponty, M. (1964). *Le Visible et l'Invisible*. Paris: Gallimard.
Trad. it. *Il visibile e l'invisibile*. Milano: Bompiani, 1969.

Monnier, M., Nancy, J.-L., Denis, C. (2005). *Allitérations. Conversations sur la danse*. Paris: Galilée.

Nanay, B. (2010). Perception and imagination: Amodal perception as mental imagery. *Philosophical Studies*, 150(2): 239–254.

Nancy, J.-L. (1986). *La communauté désœuvrée*. Paris: Christian Bourgois. Trad. it. *La comunità inoperosa*. Napoli: Cronopio, 2013.

Nancy, J.-L. (1992). *Corpus*. Paris: Métailié. Trad. it. *Corpus*. Napoli: Cronopio, 2014.

Nancy, J.-L. (1996). *Être singulier pluriel*. Paris: Galilée. Trad. it. *Essere singolare plurale*. Torino: Einaudi, 2001.

Nancy, J.-L. (2007). L'arte, oggi. In F. Ferrari (a cura di), *Del contemporaneo. Saggi su arte e tempo*. Trad. it. di E. Borgese. Milano: Mondadori, 1–20.

Nancy, J.-L. (2011). Rühren, Berühren, Aufruhr. In M. Zanardi (a cura di), *Sulla danza*. Napoli: Cronopio, 2017.

Nancy, J.-L. (2014). *Il corpo dell'arte*. Milano: Mimesis.

Nietzsche, F. (1872). *Die Geburt der Tragödie*. Trad. it. *La nascita della tragedia*. Milano: Adelphi, 1978.

Nietzsche, F. (1883–1885). *Also sprach Zarathustra*. Trad. it. *Così parlò Zarathustra. Un libro per tutti e per nessuno*. Milano: Monanni, 1927.

Nietzsche, F. (1888a). *Der Antichrist*. Trad. it. *L'anticristo. Maledizione del cristianesimo*. Milano: Feltrinelli, 2018.

Nietzsche, F. (1888b). *Ecce homo. Wie man wird, was man ist*. Trad. it. *Ecce homo. Come si diventa ciò che si è*. Milano: Adelphi, 1991.

Pontremoli, A. (2015). *La danza. Storia, teoria, estetica nel Novecento*. Bari: Laterza.

Pontremoli, A. (2018). *La danza 2.0. Paesaggi coreografici del nuovo millennio*. Bari-Roma: Laterza.

Rilke, R. M. (1923). *Duineser Elegien*. Trad. it. *Elegie duinesi*. Torino: Einaudi, 2020.

Sini, C. (2013). *Il gioco del silenzio*. Milano-Udine: Mimesis.

Sini, C. (2015). Nietzsche – Umano, troppo umano. In *Ritratti d'autore. Letture e commenti ad alta voce*, Misano Adriatica, 12 aprile 2015. Disponibile in: <https://www.youtube.com/watch?v=8LmgPFo-S74>.

Valéry, P. (1936). *Philosophie de la danse*. Trad. it. *Filosofia della danza*, in B. Elia (a cura e trad.), *Filosofia della danza*. Genova: Il Melangolo, 1992.

Watkin, C. (2015). Quando penso, danzo. *Logoi.ph – Rivista di filosofia*, 1: 69–72. Disponibile in: <https://logoi.ph/edizioni/numero-i-1-2015/ricerca/filosofia-e-musica/quando-penso-danzo.html>.

