

Arte come connotazione o arte come identità? Il dilemma semiotico di L.J. Prieto e il tango argentino¹

Giusy Gallo

Dipartimento di Studi Umanistici, Università della Calabria
giusy.gallo@unical.it

Abstract Is it possible to conceive a semiology of the art? The question is set with the intent to take back an example that Luís Jorge Prieto uses in 1971 in *Notes pour une sémiologie de la communication artistique*. Starting from his work, Prieto makes a working hypothesis on the semiology of artistic communication in which some arts like dancing cannot be placed. Later, Prieto maintains the art as an invention and the work of art as a mental object. My aim is to verify these two conceptions of the artistic phenomenon taking as example Argentine tango as a partner dance based on improvisation. I will show that Argentine tango is a non-choreographic art whose work of art is realized in the same moment in which dancers conceive it.

Keywords: semiotics, dance, body, Prieto, Argentine tango, improvisation.

Received 19 July 2017; accepted 05 November 2017; published online 3 December 2017.

Non ci si sente intensamente *uno* se non si
sente intensamente l'*altro* (L.J. Prieto)

1. La ripresa di un problema

In *Notes pour une sémiologie de la communication artistique*, Luís J. Prieto tenta di definire il dominio della comunicazione artistica in maniera trasversale rispetto ai domini della semiologia della comunicazione e della semiologia della significazione. La prova appare ardua allo stesso Prieto che, più volte, si riferisce a questa riflessione teorica come a un'ipotesi di lavoro, probabilmente per mettere in luce la difficoltà di annoverare nel dominio della semiologia della comunicazione artistica alcune pratiche e oggetti artistici come la musica e la danza. Il punto di partenza è la definizione di ciò che è artistico nella prospettiva adottata da Prieto nel saggio già menzionato:

Il y a un phénomène “artistique” toutes les fois que quelqu’un – l’artiste – choisit, en le produisant à l’occasion lui-même, un outil destiné à l’exécution d’une opération déterminée, avec le propos délibéré d’indiquer par ce choix,

¹ Desidero ringraziare i due revisori anonimi per i loro commenti puntuali, le note critiche e i suggerimenti di cui ho potuto beneficiare.

c'est-à-dire de communiquer par son moyen, la conception particulière de l'opération qui résulte de son rapport avec l'outil choisi (PRIETO 1975a: 119-120).

In queste pagine, come in alcuni scritti successivi, si rintracciano esempi tratti dal mondo dell'arte, con una particolare attenzione alla musica. La danza, invece, occupa un ruolo marginale.

Ricerche diverse, negli ultimi vent'anni, hanno messo in luce gli aspetti linguistici e semiotici della danza: dalla danza come linguaggio (BENNETT 2008), alla danza come sperimentazione linguistica e il corpo della danza (VOLLI 2001); dall'analisi della danza per mezzo del programma narrativo greimasiano alla danza come pratica (MARRONE 2010), fino alla danza come mutuo aggiustamento tra i ballerini (LANDOWSKI 2005).

In questo testo vorrei provare a riconsiderare le due accezioni di semiologia dell'arte elaborate da Prieto in relazione all'arte coreutica. Senza avere la pretesa di completarne la riflessione ma rilanciando un problema aperto, anche in vista di ricerche future, la mia attenzione è diretta al tango, considerato come caso esemplare di oggetto artistico di arte coreutica non coreografica. Il tango è un ballo di coppia non basato su una coreografia e messo in forma attraverso una sequenza non predeterminata di passi e figure scelte creativamente dai due danzatori.

La scelta del tango non è casuale per due ordini di motivi: il primo, legato alla biografia di Prieto, riguarda i riferimenti al tango e ai testi che si trovano nei suoi scritti²; il secondo, invece, riguarda l'obiettivo di questo lavoro.

Negli scritti pubblicati tra la fine degli anni Sessanta e gli anni Settanta, Prieto sembra indicare l'arte come connotazione. La connotazione è un secondo livello della significazione in relazione con il livello della (de)notazione a cui conferisce un significato accessorio secondo un punto di vista. Più interessante la definizione successiva di arte come identità specifica, nozione che consente di considerare l'opera d'arte un'invenzione, anche nel caso di un ballo come il tango nella sua unità dei ballerini in un corpo unico in movimento.

Procederò in questo modo: in primo luogo, considererò le due accezioni di semiologia dell'opera d'arte che ci sono offerte da Prieto, provando a trovarvi il posto dell'arte coreutica; proseguirò, mettendo in luce i principali aspetti di un'arte non coreografica come il tango, considerando, tra gli altri, il contributo di Davide Sparti (2015), il quale ritiene che

più che un inventario di forme, nel tango sono cruciali le marche, ossia i segnali o indizi percettivi che vengono rilasciati da chi guida e che, se riconosciuti, producono risposte motorie [...]. Da questo punto di vista il tango è una disciplina semiotica, fondata sulla produzione *in situ* di segnali che invitano determinati movimenti (SPARTI 2015: 76-77).

Infine, mostrerò che l'elemento che influenza diversi aspetti della relazione tra i ballerini di tango è l'improvvisazione, che troverà una giustificazione in una semiologia dell'(opera d') arte come identità specifica.

² Tra il 1982 e il 1984 Prieto e V. Plesch hanno tenuto quattro lezioni sui testi di una selezione di tango argentino presso l'Università di Ginevra. Ringrazio la professoressa Plesch per avermi fornito la raccolta di testi, intitolata *Le Bandoneón*, introdotta da uno scritto di Prieto.

2. (Una?) Semiologia dell'arte dell'arte secondo L.J. Prieto

In diversi momenti della riflessione di Prieto³ compare la domanda su una possibile semiologia dell'arte, per cui vengono formulate due risposte, le quali non prescindono dalle nozioni di connotazione e di pratica, tra loro strettamente legate. Gli scritti di Prieto offrono due accezioni di connotazione: la prima appare già negli anni Sessanta e la seconda compare nel volume dei *Saggi di Semiotica* (1991) dedicato all'arte e al soggetto.

La nozione di pratica è costruita come per filiazione da una nozione allargata di operazione che, invece, è presente in maniera più evidente a partire da *Pertinence et pratique* (1975) in cui è definita una relazione omologica tra segno e strumento, tra pratica comunicativa e pratica strumentale. Queste ultime, in quanto pratiche, sono definite attraverso un sistema che mette in relazione un mezzo e uno scopo.

Un'operazione che si esegue, la classe che la determina, l'utensile di cui ci si serve per eseguirla, l'utilità di tale utensile e infine l'operante da esso realizzato sono quindi entità rispettivamente analoghe all'influenza che nell'atto semico l'emittente cerca di esercitare sul ricevente, alla classe componente il sistema di intercomprensione che determina tale influenza, al segnale che l'emittente produce per cercare di esercitarla, al significato di questo segnale, e al significante che esso realizza (PRIETO 1975c, trad. it.: 55).

La pratica comunicativa ha avvio con un emittente che produce volontariamente un segnale, il quale identifica una classe che appartiene al sistema di conoscenze che emittente e ricevente condividono, con lo scopo di esercitare una influenza su un destinatario, il quale, a sua volta, dovrà interpretare il segnale. La possibilità che si concretizza nella volontà di una trasmissione di conoscenza è la definizione di comunicazione. Si ha comunicazione quando la conoscenza dell'emittente attraverso un segnale è il senso di un atto semico che si intende trasmettere al destinatario. La conoscenza non riguarda ciò che viene comunicato ma ciò che l'emittente vuole fargli sapere (PRIETO 1989: 87). La dimensione del voler dire, del voler influenzare l'emittente è la cifra dell'intenzionalità propria della comunicazione, differente dall'intenzionalità brentaniana, prima e husserliana, dopo⁴.

La pratica artistica, considerata come pratica comunicativa, richiede una prospettiva semiologica che non prescinde dalla classificazione degli oggetti artistici:

Un oggetto artistico sarebbe un oggetto prodotto per adempiere una funzione comunicativa (ad esempio, l'oggetto letterario) o non comunicativa (ad esempio, l'oggetto architettonico), e la cui capacità di indicare, acquisita con la semantizzazione che il suo uso subisce necessariamente nella società, è a sua volta utilizzata per adempiere una funzione comunicativa. L'oggetto artistico sarebbe caratterizzato, in altri termini, dallo stile con cui una funzione

³ Rimando a FADDA (2004) per la ricostruzione dei principali problemi teorici della semiotica di Prieto, in particolare, si vedano i paragrafi 3.4.5 e 3.4.6 a proposito dell'opera d'arte e 3.3 per le due accezioni di connotazione in Prieto.

⁴ Uno dei due *referee* ha suggerito la possibilità di prendere in esame domini legati all'intenzionalità quali la *joint attention* e l'intenzionalità collettiva come ulteriori spunti di riflessione sulla relazione tra ballerini e tra coppia di ballerini e spettatori. Questi aspetti, seppure potenzialmente rilevanti, non rispondono all'accezione di intenzionalità propria della comunicazione che in questo testo è presa in considerazione e la cui essenza è strettamente legata a un senso forte di comunicazione e dunque non prossima alle riflessioni di Searle o Bratman, solo per citare due modi di pensare l'ontologia sociale.

comunicativa o no è adempiuta, stile che, dal momento in cui c'è società, è sempre significativo, con fini comunicativi (PRIETO 1966, trad. it.: 11)⁵.

In questa definizione di oggetto artistico si rintracciano tre elementi che spiegano la concezione di arte come connotazione e giustificano la classificazione degli oggetti artistici che analizzo poiché problematica rispetto all'obiettivo di questo lavoro. Il primo elemento da considerare è la funzione comunicativa o non comunicativa che l'artista conferisce all'oggetto prodotto. La funzione comunicativa è propria di oggetti artistici come le opere letterarie, il cinema, le danze figurative, le arti plastiche, ossia oggetti che, per via del modo e degli scopi per i quali sono realizzati, possiedono la capacità di indicare sia a livello (de)notativo sia a livello connotativo. Gli oggetti artistici prodotti con funzione non comunicativa sono opere architettoniche e di design: ad esempio, un oggetto di design ha la funzione di spremere agrumi. Tale funzionalità, riconosciuta negli usi dalla società, ha la capacità di indicare qualcosa con un fine comunicativo. Questo aspetto chiama in causa la semantizzazione (degli usi), intesa come la possibilità che la funzione (anche non comunicativa) sia una *cerimonia*, nel senso di risultato di una conversione da un'azione (come il vestirsi) a una cerimonia dell'azione: «la funzione che si tratta di adempiere con il comportamento la cui semantizzazione è a sua volta utilizzata con fini comunicativi non è una funzione comunicativa» (*Ibidem*). Dunque, ci si trova in presenza di un oggetto artistico quando l'artista sceglie un mezzo per realizzare qualcosa o – come vedremo più avanti – per rendere una pratica, una scelta deliberata per comunicare «la façon connotative, résultant de ce choix, de concevoir ce qu'on dit ou fait» (PRIETO 1975b: 189).

L'arte è connotativa nella misura in cui la connotazione è un modo di concepire l'oggetto e aggiunge un livello di significazione ulteriore al livello (de)notativo dell'oggetto stesso. Come sottolinea Fadda (2004) la connotazione è un punto di vista sull'oggetto che non è possibile senza il rinvio all'oggetto denotato.

Se connotazione, operazione e semantizzazione sono esplicitate da Prieto e concepite come necessarie a una semiologia dell'arte, è implicita – come una sorta di precedenza logica – un'apertura alla soggettività che non è in contrasto con la «réalité objective» (PRIETO 1975a: 122) su cui si fonda l'operazione di base che caratterizza gli oggetti artistici letterari: permane la necessità dell'intenzionalità di una scelta da parte dell'artista (o, in termini più generali, dell'emittente di un atto semico).

In quale classe di arti inserire le cosiddette arti musicali? Si tratta di pensare un'altra classe di arti e un'altra classe di oggetti artistici che insistono in maniera più consistente sulla soggettività pur presentando, in linea generale, finalità comunicative (PRIETO 1975a).

Prieto espone i suoi dubbi e la necessità di una successiva indagine su una possibile terza classe di oggetti artistici, che – almeno parzialmente – prende forma in una serie di saggi raccolti nel volume *Saggi di semiotica II*, il quale ci viene consegnato come un mutamento di prospettiva rispetto ai temi finora considerati. Già il sottotitolo *Sull'arte e sul soggetto* indica la rilevanza del soggetto in una semiologia dell'arte. Solo per fornire un quadro completo, seppure in uno spazio limitato, vogliamo segnalare che Prieto sostituisce l'etichetta “oggetto artistico” con “oggetto

⁵ La premessa all'edizione italiana di *Lineamenti di semiologia. Messaggi e segnali* (1971) è analoga a «Notes pour une sémiologie de la communication artistique» (1971), poi ripubblicato in *Études de linguistique et de sémiologie générales* (1975).

d'arte" e "opera d'arte" e "operazione (di base)" con "pratica". Per quanto riguarda la nozione di connotazione, ne troviamo la seconda accezione che, riprendendo la semantizzazione degli usi di Barthes, è considerata:

l'indicazione che uno *spettatore* può trarre dalla scelta fatta dall'esecutore di una pratica, tra gli utensili ugualmente adatti per raggiungere lo scopo di questa pratica, di un utensile (eventualmente un segnale) appartenente a una norma determinata. Tale indicazione, aggiungerei, poiché una norma è sempre la *norma di un gruppo sociale*, concerne l'*appartenenza sociale* dell'esecutore in questione (PRIETO 1991: 66-67).

La riflessione teorica dei *Saggi di Semiotica II* offre al lettore l'accezione di arte come identità. L'aspetto definitorio dell'opera d'arte è l'essere provvista di una identità specifica, un insieme di caratteristiche che non sono date dalle singole realizzazioni prodotte da infiniti esecutori. L'opera d'arte – dunque – non è un oggetto concreto ma un'invenzione, un'idea, una rappresentazione della realtà materiale.

Per comprendere la relazione tra identità specifica e realizzazioni di un'opera d'arte bisogna fare ricorso alla nuova classificazione delle opere d'arte che si basa sui limiti spaziali e temporali della realtà materiale e prevede tre tipi di oggetto: l'oggetto spaziale, l'oggetto spazio-temporale e l'oggetto temporale.

L'oggetto spaziale è collocato nello spazio, possiede almeno una dimensione e non ha durata; pur esistendo, la dimensione temporale non incide nel riconoscimento di questo tipo di oggetto da parte del soggetto. Un esempio di opera d'arte come oggetto spaziale è la realizzazione di un quadro, oggetto che ha soluzione di continuità spaziale: il rapporto sensoriale con il quadro muta se esso viene coperto parzialmente o totalmente con un telo o se viene capovolto.

L'oggetto spazio-temporale ha limiti contemporaneamente spaziali e temporali. Prieto chiama "evento" questo tipo di oggetto. Un esempio di evento è l'opera *La Traviata* rappresentata al Teatro alla Scala di Milano il 28 febbraio 2017. L'oggetto spazio-temporale ritaglia un evento delimitato spazialmente dal luogo in cui avviene la rappresentazione e temporalmente dall'inizio e dalla fine della *performance*.

Infine, l'oggetto temporale è la realizzazione di un'opera d'arte che viene riconosciuta da un soggetto solo in ragione di una identità specifica che ha caratteristiche temporali.

L'esecuzione di una sinfonia, ad esempio, si sente in un certo luogo e non si sente in un altro e quindi ha limiti spaziali. Ma se tale esecuzione appare al soggetto come un oggetto è grazie a una soluzione di continuità soltanto temporale. Infatti, contrariamente a ciò che succede nel caso del contatto sensoriale con un quadro, che è parziale quando manca un frammento di spazio, il contatto sensoriale con l'esecuzione di una sinfonia può essere parziale soltanto se esso non si estende tra certi limiti del tempo: esso è parziale se, ad esempio, perché si arriva alla sala di concerto quando l'esecuzione è già cominciata, si perde il frammento di tempo – il frammento del tempo dell'esecuzione della sinfonia – che precede tale arrivo (Ivi: 78).

Allo stesso modo di un evento, anche un oggetto temporale è caratterizzato da un momento preciso in cui ha inizio e un momento preciso in cui ha termine; in questo modo, si può dire che un oggetto temporale è caratterizzato dalla durata.

La rilettura di una semiologia dell'arte attraverso la classificazione di tre tipi di oggetto mostra lo spostamento teorico nell'orizzonte prietiano: il passaggio dalla riflessione sulla produzione (e le caratteristiche) degli oggetti artistici al problema della ricezione. Dunque, non solo la produzione ma anche la ricezione dell'opera d'arte entra a buon diritto come problema teorico nella semiotica di Prieto.

L'individuazione di tre tipi di oggetto apre la discussione sul posto dell'arte coreutica in questa classificazione.

Tutte le danze sono oggetti spazio-temporali e devono essere considerate eventi, come le opere musicali (PRIETO 1991). Dunque, anche le arti coreutiche possono essere interpretate in relazione ai due oggetti mentali *opera* ed *esecuzione*. La coppia *opera* – *esecuzione* applicata a opere musicali basate su partitura mostra una duplice articolazione di questo tipo di oggetto d'arte: è *opera* come identità specifica ed è *esecuzione* che ha pure una sua identità specifica (come nuova creazione) e una identità specifica come realizzazione dell'opera.

Un'opera coreografica, al pari di una sinfonia, dunque, è un oggetto mentale creato da un coreografo con una identità specifica data dalla combinazione di passi e figure. L'esecuzione, invece, presenta caratteristiche che ne definiscono l'identità e dipendono dall'interpretazione che conferisce il danzatore.

Tuttavia, esistono danze non coreografiche, come le danze popolari o danze basate sull'improvvisazione e la creatività. Questi ultimi due elementi rappresentano un certo grado di problematicità per la semiologia dell'arte come identità e saranno considerati nel quarto paragrafo.

3. Il tango: una pratica dell'improvvisazione

Nel caso di una musica basata sull'improvvisazione, qual è la relazione tra *opera* ed *esecuzione*? Nella musica jazz o nel tango, entrambi esempi considerati da Prieto (1991: pp. 52-53), l'improvvisazione dell'esecutore definisce l'identità specifica che costituisce l'oggetto temporale, molto distante come oggetto mentale dall'opera. L'improvvisazione rende possibile la contemporaneità della creazione dell'opera e della sua realizzazione per mezzo dell'esecuzione. L'improvvisazione non deve essere intesa come un'attività libera da vincoli poiché l'artista la mette in pratica solo dopo aver appreso alcune regolarità che possono essere considerate azioni abituali che vengono combinate creativamente e intenzionalmente nel corso dell'esecuzione.

Il caso esemplare del tango come ballo di coppia non coreografico è basato anche sull'improvvisazione, la cui declinazione più efficace è un processo in cui invenzione ed esecuzione coincidono (BERTINETTO 2016)⁶.

Il tango, dall'origine incerta nei sobborghi di Buenos Aires e Montevideo, può essere definito come una forma espressiva che, pur essendo basata sull'improvvisazione, è riconoscibile dallo spettatore (FIORANI 2006, SPARTI 2015), sia che si tratti dell'iniziale forma artistica che consisteva in musica e parole (tipicamente in lunfardo⁷) sia che si tratti del ballo.

L'elemento dell'improvvisazione che informa il tango non corrisponde soltanto all'assenza di una coreografia ma è caratterizzato da passi e figure liberamente e

⁶ Il tema dell'improvvisazione musicale è al centro di un ampio dibattito internazionale di cui non si può dare conto in queste pagine. Rimando a GOLDONI 2012; BERTINETTO 2014, 2015; LEWIS, PIEKUT 2016.

⁷ Il lunfardo, parlato in origine da alcuni gruppi di abitanti di alcune zone del Río de la Plata, è un gergo noto per l'uso che, dalla malavita, si è esteso ai tanghi argentini.

creativamente scelti dai danzatori, i quali seguono la tecnica della *marcación*, che consiste nel modo in cui l'uomo guida e indica la direzione del ballo che prosegue con la risposta (libera, creativa, intenzionale) della donna. In questo senso, alla produzione di un segnale da parte dell'uomo corrisponde l'interpretazione e la produzione di un altro segnale e così via, in una sequenza non prestabilita. Al contrario delle opere coreografiche, lo *spettatore* non riconosce un eventuale errore, non perché esso non sia possibile ma perché i ballerini ne risolvono la problematicità non appena esso si presenta. La produzione di segnali, lo scambio dei ruoli di emittente e ricevente tra i ballerini e la capacità di dare una risposta innovativa alla ricezione di un segnale configurano l'improvvisazione nel tango come un'azione creativa⁸, lo spazio in cui non solo l'uomo, che guida, ma anche la donna, che segue, crea possibilità e occasioni (LAO 2006)⁹. Quest'idea di improvvisazione e di relazione tra i danzatori è spiegata se si è disposti a considerare l'arte del tango non come una mera esecuzione (OLSZEWSKI 2008, TATEO 2014) in cui il corpo dell'uomo viene usato come lo strumento di conduzione della donna. Tale visione non deve suggerire un ruolo da semplice comparsa della partner che segue il danzatore che la conduce nel tango, ma il modo in cui i danzatori sono interdipendenti – anche all'interno di un quadro ben definito dei ruoli – in una mutua collaborazione artistica.

Instead, tango prescribes that both partners are active collaborators in the construction of the dance. The improvised nature of the dance makes this possible: because choreographed patterns are not utilized, many of the movements are subject to spontaneous adornments and variations from either dancer. In fact, good leaders and followers are expected to include such variations in their dance as these are what distinguish a particular dancer's style, and make social dancing more diverse and enjoyable. Such variations are often executed artistically because they fit the music; at times, though, a dancer may simply want to practice that particular movement for an evening (OLSZEWSKI 2008: 71).

All'interno del quadro dell'improvvisazione che non corrisponde a una deliberata azione del singolo ballerino

Il tango resta un'attività altamente istituzionalizzata, radicato in un vocabolario condiviso e in un repertorio di regole di produzione di movimenti ritenuti appropriati. [...] Quella del tango è un'improvvisazione strutturata poiché si avvale di, e anzi sfrutta i, vincoli (la pulsione ritmica, la forma del brano, lo spazio a disposizione, l'affollamento della pista, una parete o una colonna, un canale che si apre fra le coppie, il tipo di partner) (SPARTI 2015: 101-102).

Tutte le figure e i passi prodotti intenzionalmente sono parte di un sistema entro cui si può spiegare, almeno semioticamente, la definizione della relazione tra ballerini e azione creativa. L'elemento dell'intenzionalità – ossia del *voler dire, comunicare, significare qualcosa* – pone il problema del ruolo del soggetto, o meglio di due soggetti, dato il modo in cui i due danzatori interagiscono. Tuttavia, poiché

⁸ Su questo punto, per l'idea di creatività a cui mi riferisco, mi permetto di rinviare a GALLO (2015) e a MONTANI (2017).

⁹ Il ruolo della donna è stato ampiamente dibattuto: spesso si è ritenuto che non indicando l'orientamento, la danzatrice seguisse passivamente il suo partner (si veda TAYLOR 1976).

l'intenzionalità non è scelta casuale di un passo ma la scelta del passo più opportuno, come la produzione di un segnale per significare qualcosa al partner, come sostiene Sparti (2015), il tango è contraddistinto anche da un certo grado di riflessività, intesa come la capacità del singolo danzatore di coordinare la propria postura e posizione in relazione al corpo dell'altro danzatore, della coppia e della *milonga*. Inoltre la riflessività è anche il luogo in cui si ha potenzialmente l'occorrenza di

esortare se stessi ad accentuare un'entrata, a prolungare una sospensione in corrispondenza di una certa pausa musicale, a declamare a se stessi il ritmo di un doppio tempo per dargli la giusta enfasi e accentuare il grado di definizione della danza (Ivi: 122-123).

Concepire la riflessività in questa maniera, consente di portare in primo piano l'elemento che finora è rimasto sullo sfondo: il corpo. Il tango è un fatto di corpi e, soprattutto, è un incontro di corpi che si sintonizzano e dialogano¹⁰ (LANDOWSKI 2005) attraverso la produzione di movimenti e linee nello spazio. Il corpo dei ballerini si mostra attraverso la *disociación*, secondo cui la parte alta, detta apparato drammatico, e la parte bassa del corpo, detta apparato espressivo, non si muovono contemporaneamente con lo stesso stile (VALERIANI 2008).

La relazione tra corpi che si instaura nel tango è preceduta da una fase di pratica di passi, movimenti, gestione dello spazio e del tempo, posizione del proprio corpo rispetto al corpo dell'altro danzatore, incorporamento di quel sistema di conoscenze comuni che rende possibile la comprensione e l'interpretazione di indizi. Si diventa danzatori di tango dopo averne incorporato l'*habitus* (BOURDIEU 1980).

L'*habitus* di chi balla è appunto acquisito, ossia non tanto interiorizzato ma propriamente inculcato e incorporato. Si viene indotti in una cultura (musicale), la quale viene, per così dire, somatizzata. Non appena accedo allo spazio della milonga si attiva uno specifico assetto muscolare e attenzionale [...] *Habitus* peraltro rimanda a un insieme di disposizioni durature e tuttavia mobili, disposizioni che si perpetuano ma anche modificano (SPARTI 2015: 60).

La modalità di apprendimento dei passi di base, dell'interpretazione degli indizi del partner, la gestione del corpo proprio e del baricentro della coppia, la relazione con le altre coppie della *milonga*, suggerisce a Sparti (2015) l'applicazione della nozione di *habitus* al tango. La ragione per cui la nozione di *habitus* è rilevante deve essere ricercata all'interno dell'idea di improvvisazione e della sua relazione con il sistema di azioni riconoscibili come proprie del tango, dunque nella relazione tra azione come risposta innovativa e azione istituzionalizzata:

Il corpo [...] rivela una storia di norme e di pratiche sociali. Tutt'altro che naturale, il corpo del tango è il prodotto, largamente tacito, di una lunga fase di iniziazione a un campo. Le sue posture tipiche e apparentemente disinvolute o inevitabili sono la naturalizzazione di un certo standard istituzionale – di un *habitus*, appunto (Ivi: 63).

La dimensione dell'*habitus* chiamata in causa nel tango è la *hexis* corporea che include modi e stili di sguardi, gesti, postura e portamento ma anche il modo in cui si

¹⁰ Il movimento dei corpi asseconda la musica, come in altri tipi di danze. Su questo punto: MEGLIN, MATLUCK BROOKS 2013.

impara e conosce attraverso il corpo. L'abbraccio e il gancio, ad esempio, possono essere appresi solo nel momento in cui vengono messi in atto mentre contemporaneamente si crea uno spazio tra i corpi dei danzatori, che può essere definito come uno spazio significativo intercorporeo determinato da una serie di elementi contestuali. Gli elementi temporali coincidono con il momento di inizio e di fine della *tanda*, un giro di tango in una milonga. Invece, gli elementi spaziali vengono tracciati e rimodulati continuamente dai danzatori nell'esercizio della pratica, in relazione alle altre coppie e al luogo fisico in cui si svolge la *milonga*. La relazione corporea tra i due danzatori si determina e manifesta attraverso un contatto, un modo di essere tangenti, che non ha una componente visiva. Il contatto, infatti, è percepire e includere il corpo (dell'altro) attraverso il tatto, una coordinazione corporea che non si apprende attraverso la percezione visiva.

The body organizes itself: taking a step is the obvious way of moving the entire body in a certain direction and not to lose balance. Taking steps together, without looking at your feet or communicating verbally or any predetermined choreography, is basically a matter of perceiving the weight of the other body on one leg or the other, perceiving the movement of this weight to the front or to the back, and finally to hold on to each other (ALPHEN 2014: 324).

Olszewski (2008) individua tre tipi di contatto tra i danzatori: il primo è quello somatico e cinetico e riguarda il modo in cui i corpi dei due danzatori combaciano per muoversi sincronicamente; il secondo è il contatto musicale che indica il modo in cui i due danzatori si muovono seguendo la musica; il terzo e ultimo contatto è quello in cui i due danzatori mostrano di aver incorporato l'eredità passionale del tango.

4. Note per una semiologia del tango argentino

Rimane ancora senza risposta la domanda sulla possibilità di inserire il tango nella classificazione delle arti di Prieto. Nel precedente paragrafo ho provato a dare una lettura semiotica della comunicazione artistica che ha luogo tra i due danzatori. Dopo aver considerato gli elementi principali del ballo del tango e potendolo annoverare tra le arti coreutiche non coreografiche, mi domando, in primo luogo, quale sia il posto di una simile arte in una classificazione degli oggetti e delle arti proposta da Prieto.

In una prima fase della sua riflessione, Prieto ha inteso l'arte come connotazione. Nella classificazione di oggetti artistici basati sulla presenza o assenza di una funzione comunicativa, il tango non è un buon esempio della classe degli oggetti letterari né può esserlo della classe degli oggetti architettonici e di design. Nel primo caso, perché il tango come oggetto d'arte non viene prodotto esclusivamente con funzione comunicativa e l'operazione di base non è comunicativa *come* raccontare una storia. Allora, si potrebbe pensare che un tipo di danza come il tango debba essere considerata un'arte la cui operazione di base sia non comunicativa; se fosse così, dovremmo essere in grado di individuare un'operazione di base con un'altra finalità.

Il tentativo di pensare una terza classe di oggetti artistici per le arti musicali rende comunque necessaria l'identificazione dell'operazione di base e del livello denotativo, cioè dell'operazione stessa che viene eseguita. Qual è questa operazione nel caso di una danza non coreografica? Potrebbe essere ballare, ma ballare è una pratica strutturata in una combinazione di movimenti coordinati seguendo una

musica. Forse, allora, potrebbero essere i movimenti del corpo, ma come inserirli in una realtà oggettiva?

Riconsiderare la proposta di Prieto sulla classificazione delle arti e degli oggetti artistici conferma la perplessità nei confronti di una semiologia della comunicazione artistica in cui la pratica artistica è considerata una pratica comunicativa. Se questa analogia funziona per le arti denominate letterarie e quelle architettoniche, il vero problema delle arti denominate musicali è che – da un punto di vista semiologico – l'analogia con la pratica comunicativa risulta vuota: dovremmo, in caso contrario, essere in grado di mantenere la relazione analogica tra segnale e strumento, individuare l'utilità e anche il progetto o lo scopo della pratica in questione.

Nel secondo volume dei *Saggi di Semiotica*, Prieto ridisegna il dominio dell'arte definendo l'opera d'arte come un oggetto della realtà materiale che viene riconosciuto da un soggetto come rappresentazione mentale della realtà. È solo in questa prospettiva che l'opera d'arte può essere intesa come un'invenzione, la creazione di un concetto. Cos'è il tango come arte coreutica non coreografica? È un'invenzione. È un oggetto spazio-temporale che determina un evento nella durata di una *tanda* e nello spazio fisico destinato alla *milonga*, in cui l'improvvisazione che genera la pratica dei due danzatori rende coincidenti l'*opera* e l'*esecuzione* (nel senso di Prieto, ovviamente).

Proponiamo di verificare le condizioni e i modi secondo i quali possiamo includere l'opera d'arte basata sull'improvvisazione nella riflessione della semiologia come filosofia della prassi dell'ultimo Prieto.

Avanzando nell'indagine dell'arte come identità specifica fissiamo il punto di partenza rispetto a quanto detto finora del tango in relazione ai corpi dei danzatori. Che cos'è il corpo del *tanguero*? La realtà materiale si presenta come una costellazione di frammenti in cui il primo oggetto spaziale ad essere riconosciuto dal soggetto è il suo stesso corpo¹¹. Esso si riconosce come *uno* nella rappresentazione mentale della realtà materiale di cui è un frammento che possiede anche qualità biologiche. In quanto frammento della realtà materiale, l'identità numerica del soggetto può essere concepita solo in relazione al riconoscimento dell'*altro* (PRIETO 1991: 78-79; 173-175), inteso come l'altro che egli non è (Ivi: 237). Durante la fase dell'apprendimento dei movimenti di base del tango, ciascun danzatore riconosce sé stesso come corpo in relazione al corpo di un altro danzatore. Si tratta di un prerequisito che viene incorporato, con l'*hexis* corporea, nell'esercizio di una serie di azioni che consentono successivamente la creazione di passi e possibilità di movimento. L'esercizio della pratica del tango si condensa – almeno nel caso specifico della *milonga* – in un oggetto spazio-temporale denominato evento, la cui identità specifica è data da caratteristiche riconoscibili nel genere (si tratta dei pochi passi e movimenti appresi durante la fase di apprendistato) che si combinano senza soluzione di continuità a partire dal primo indizio prodotto dal ballerino che conduce la coppia e indica la direzione da seguire. Ma la coppia del tango è costituita da soggetti che si riconoscono mutualmente come corpo e reciprocamente come *altro*: «per essere riconosciuto dall'*altro* come *uno* ciascuno dei membri della coppia fa scelte che coincidono con quelle che fa l'altro e appunto perché coincidono con quelle che fa l'altro» (Ivi: 196).

La posizione dell'abbraccio, ad esempio, unisce i due danzatori e li rende una unità nello spostamento; tuttavia, l'abbraccio non definisce meramente i due danzatori

¹¹ Cfr. FADDA (2007).

come una unità ma conferisce stile ed è ritenuto da diversi studiosi e *tangueri* l'elemento estetico fondamentale del tango (FERRARI 2013; DINZEL, DINZEL 2012).

I due soggetti danzatori sono comunemente denominati coppia, ma nella coppia ciascun componente mantiene le sue caratteristiche singolari, mentre nel tango, i due corpi in contatto e sincronizzati diventano – per la durata di una *tanda* – un corpo solo.

L'invenzione dell'opera d'arte, coincidente con l'esecuzione, restituisce il processo dell'improvvisazione (BERTINETTO 2016) ed è riconosciuta nella dimensione spazio-temporale di una milonga da un terzo elemento che è lo spettatore.

This implied that the public used to play a role in the dance, as a third partner, and it still does. The man “in the empirical and particular development of each dance piece, seizing his partner by her waist, drove her zigzagging, anticlockwise, looking for the unprecedented” and this was the way to show his qualities of dancer (Labraña and Sebastià 2000, p. 32). This unexpected movements “produced a strong effect on the public that, with their exclamations, fostered more audacity in the dancing” (Labraña and Sebastià 2000, p. 32). Then, the woman had to develop her specific abilities in following and foresee the partner improvisations “being careful in not losing the beat, because there was the danger to ridicule herself in front of the public” (Labraña and Sebastià 2000, p. 32) (TATEO 2014: 307).

Gli spettatori sono il terzo soggetto, un altro corpo, che concorre al modo in cui l'evento viene realizzato. Se la relazione tra i danzatori è quella descritta nei paragrafi 2 e 3, anche il ruolo dello spettatore gioca un ruolo determinante nella creazione dell'identità specifica dell'opera. La costituzione e la funzione di questo terzo soggetto può essere considerato secondo due parametri, tra loro intrecciati: la ricezione dell'opera d'arte e il posto che il corpo dello spettatore occupa nello spazio sociale.

La semiologia dell'arte come identità specifica considera l'opera d'arte anche dal punto di vista della sua fruizione. Lo spettatore è un corpo che si riconosce *uno* in quanto diverso dall'*altro* costituito dalla coppia dei danzatori in una dialettica dello spazio (PRIETO 1991: 237-238) e si costituisce fruitore dell'arte secondo una dialettica del tempo (*Ivi*: 240-242) che cristallizza il tempo presente garantendo la segmentazione del tempo in “tempo prima” e “tempo dopo” dell'evento, ossia il tempo della vita e il tempo della morte. Non si tratta solo di identificare ciò è qui e ora da ciò che non lo è più ma anche «l'intensità dell'evento» ossia «l'intensità con la quale vivendolo ci si sente *uno*» (*Ivi*: 243). È l'intensità comunicativa a far convergere la coppia di danzatori e lo spettatore: secondo Prieto, infatti, l'aspetto della comunicazione non è disgiunto dal modo in cui *prende corpo* la distinzione dell'*uno* e dell'*altro*. Si tratta di includere in questa semiologia anche le *hexeis* corporee dello spettatore e assegnargli – come per la coppia dei danzatori – uno spazio sociale, per accomunarli in un dominio spaziale più ampio in cui ciascun corpo riesce ad anticipare e comprendere le regolarità già incorporate.

Provo, dunque, a riformulare il tango in chiave semiologica. Il tango è un'arte coreutica non coreografica che viene concepita contemporaneamente *opera* ed *esecuzione*. In quanto oggetto artistico, il tango è un'invenzione come rappresentazione mentale della realtà. Questa rappresentazione è riconosciuta secondo due articolazioni, di cui la prima risulta fondante la seconda:

- 1) i corpi dei soggetti che si riconoscono *uno* e *altro* all'interno della pratica che si estrinseca in movimenti intenzionali e attese;
- 2) i corpi dei due ballerini, nell'esecuzione della pratica, sono l'unità riconosciuta dallo spettatore, altro corpo di uno stesso spazio sociale.

Il tango è un esempio di arte coreutica non coreografica, basata sull'improvvisazione e tre accezioni di contatto, concepita in un'identità specifica, riconosciuta dallo spettatore che con il suo punto di vista crea l'unità di un corpo unico in movimento.

Bibliografia

ALPHEN van, Floor (2014), «Tango and enactivism: first steps in exploring the dynamics and experience of interaction», in *Integrative Psychological and Behavioral Science*, vol. 48, pp. 322-331.

BENNETT, Karen (2008), «The language of dance», in *Textos Pretextos: Coreografias*, vol. 11, pp. 56-67.

BERTINETTO, Alessandro (2014), *Formatività e costruzione della normatività nell'improvvisazione*, in SBORDONI Alessandro, a cura di, *Improvvisazione oggi*, LIM, Lucca, pp. 15-28.

BERTINETTO, Alessandro (2015), «“Mind the gap”. L'improvvisazione come azione intenzionale», in *Itinera. Rivista di Filosofia e di Teoria delle Arti*, vol.10, pp. 175-188.

BERTINETTO, Alessandro (2016), *Eseguire l'inatteso. Ontologia della musica e improvvisazione*, ilglifo, Roma.

BOURDIEU, Pierre (1980), *Le sense pratique*, Éditions de Minuit, Paris.

DINZEL, Gloria, DINZEL, Rodolfo (2012), *Tango. Un'appassionata ricerca della libertà*, Stoccarda, Abrazos.

FADDA, Emanuele (2004), *La semiotica una e bina. Problemi di filosofia del segno da Ch. S. Peirce a F. De Saussure e L.-J. Prieto*, CELUC, Rende.

FADDA, Emanuele (2007), «L'identité symbolique. Notes sur le sujet de la sémiose chez Prieto», in *Cahiers Ferdinand de Saussure*, vol. 60, pp. 73-84.

FERRARI, Lidia (2013), *Tango: i segreti di un ballo*, Gremese, Roma.

FIORANI, Flavio (2006), «Geografie del tango», in *Contemporanea*, fascicolo 2(2006), pp. 285-305.

GALLO, Giusy (2015), «Linguaggio e creatività: da De Mauro a Garroni e ritorno», in *Rivista Italiana di Filosofia del Linguaggio*, vol. 1, 2015, pp. 106-121.

GOLDONI, Daniele (2012), *Improvvisare*, in Dreon, R., Goldoni, D., Shusterman, R., a cura di, *Stili di vita*, Mimesis, Milano, pp. 59 -91.

LANDOWSKI, Eric (2005), *Rischiare nelle interazioni*, Franco Angeli, Milano.

LAO, Meri (2006), *Todo tango: cronache di una lunga convivenza*, Bompiani, Milano.

LEWIS George, PIEKUT Benjamin (2016), a cura di, *The Oxford handbook of critical improvisation studies*, vol. 2, Oxford University Press, Oxford.

MARRONE, Gianfranco (2010), *L'invenzione del testo*, Laterza, Roma.

MEGLIN Joellen, MATLUCK BROOKS, Lynn (2013), «Music and dance: conversations and codes», in *Dance Chronicle*, vol. 36, pp. 137-142.

MONTANI, Pietro (2017), *Tre forme di creatività: tecnica, arte, politica*, Cronopio, Napoli.

OLSZEWSKI, Brandon (2008), «*El cuerpo del baile: the kinetic and social fundaments of tango*», in *Body & Society*, 14, 29, pp. 36-81.

PLESCH, Veronica, PRIETO, Luís-Jorge (1982), *Le bandonéon*, Université de Genève.

PRIETO, Luís-Jorge (1966), *Messages et signaux*, Presses Universitaires de France, Paris (*Lineamenti di semiologia. Messaggi e segnali*, Laterza, Roma, 1971).

PRIETO, Luís-Jorge (1971), *Prefazione all'edizione italiana*, in PRIETO (1966), pp. 5-20.

PRIETO, Luís-Jorge (1975a), «Notes pour une sémiologie de la communication artistique», in *Études de linguistique et de sémiologie générales*, Droz, Genève, pp. 115-124.

PRIETO, Luís-Jorge (1975b), «Signe et instrument», in *Études de linguistique et de sémiologie générales*, Droz, Genève, pp. 179-189.

PRIETO, Luís-Jorge (1975c), *Pertinence et pratique. Essai de sémiologie*, Éditions de Minuit, Paris (*Pertinenza e Pratica. Saggio di semiotica*, Feltrinelli-Bocca, Bologna, 1976).

PRIETO, Luís-Jorge (1989), *Saggi di Semiotica, vol. I*, Pratiche, Parma.

PRIETO, Luís-Jorge (1991), *Saggi di Semiotica, vol. II*, Pratiche, Parma.

SPARTI, Davide (2015), *Sul tango. L'improvvisazione intima*, Il Mulino, Bologna.

TATEO, Luca (2014), «The dialogical dance: self, identity, construction, positioning and embodiment in tango dancers», in *Integrative Psychological and Behavioral Science*, vol. 48, pp. 299-321.

TAYLOR, Julie M. (1976), «Tango: theme of class and nation», in *Ethnomusicology*, vol. 20, n. 2, pp. 273-291.

VOLLI, Ugo (2001), *Il corpo della danza*, Osiride edizioni, Rovereto.