



ACCADEMIA NAZIONALE DI DANZA
Istituto di Alta Formazione Coreutica

Diploma accademico di I Livello in
Danza Classica ad indirizzo-tecnico Analitico
Scuola di Danza Classica

IL SEGNO DI TATIANA
Per una lettura semiotica-coreutica del personaggio di
Tatiana dell'Onegin di John Cranko

Relatore: Prof.ssa Giovanna Spalice

Candidato:

Federica Bonagura

Correlatore: Dott. Gianluca Bocchino

Anno Accademico 2020/2021

INDICE

INTRODUZIONE

- Premessa

CAPITOLO 1: La semiotica della danza: qualche riflessione

- 1.1 Cos'è la semiotica
- 1.2 La semiotica della danza
- 1.3 Il testo
- 1.4 I segni della danza
- 1.5 Ontologia della danza: il punto di fuga
- 1.6 La traduzione coreografica

CAPITOLO 2: Il corpo nella semiotica della danza

- 2.1 Il corpo
- 2.2 Il corpo della danza
- 2.3 I poteri del corpo
- 2.4 Il corpo sulla scena
- 2.5 Il rapporto danzatore/spettatore

CAPITOLO 3: Caso-studio Onegin

Introduzione

- 3.1 Il racconto
- 3.2 La cifra stilistica di John Cranko
- 3.3 La creazione
- 3.4 Il genio nell'*Onegin*: aderenza al testo di Puškin
- 3.5 Tatiana: il lavoro sul personaggio
- 3.6 Lettura semiotica-interpretativa: i segni
- 3.7 La lettera di Tatiana
- 3.8 Analisi coreografica

CONCLUSIONI

- Ringraziamenti, p. 80 .
- Bibliografia, p. 83 .

Introduzione

La mia ricerca ha come oggetto i modi di produzione segnica del corpo in scena. Cercherò, dunque, di riflettere sullo status semiotico del corpo, precisamente investigando sulla semiotica della danza e infine sulla *pratica performativa*, quel tipo di pratica semiotica caratterizzata dalla compresenza di un performer (attore, danzatore, artista) e di almeno uno spettatore.

Mi propongo di indagare come il performer costruisce il proprio corpo in contesti teatrali e performativi, tramite quali tecniche riesce a produrre una presenza scenica e quali strategie utilizza per comunicare. L'obiettivo principale è indagare il rapporto che si instaura tra il corpo e la pratica performativa sulla scena. Partendo dalla disciplina che si occupa di analizzare segni in tutti i contesti della vita, la semiotica, mi interessa porre l'attenzione sulla significatività del corpo vivente.

A partire dalla sua stessa presenza, il corpo mette in atto modalità di significazione ed è dotato di un'intrinseca componente simbolica. Questa ricerca cerca di comprendere la pratica attraverso il quale il corpo si costruisce e si rende espressivo in scena.

L'obiettivo principale è quello di indagare la produzione segnica del corpo nella pratica performativa. Il corpo si mette al centro di essa e funge così da luogo di trasformazione dei diversi regimi di senso e, a partire dalla sua presenza, costruisce i dispositivi di significazione e comunicazione della pratica stessa.

Riferimento bibliografico importante è stato il volume di Umberto Galimberti *Il corpo*, grazie al quale ho potuto procedere nell'avanzamento della ricerca. Il balletto *Onegin* del coreografo John Cranko è il caso studio che verrà preso in considerazione alla luce degli studi semiotici, mettendo in evidenza le analogie e le differenze con la fonte da cui è tratto: l'*Eugenio Onegin* di Alexander Puškin.

La tesi consta di tre capitoli. Il primo, di carattere introduttivo "La semiotica della danza: qualche riflessione" vuole fornire una panoramica generale sui principi base della semiotica. Nel primo capitolo avanzo alcune premesse sullo studio semiotico del corpo, in particolare analizzo i segni della danza e prendo in analisi anche il corpo ontologico.

Il secondo capitolo "Il corpo nella semiotica della danza" offre invece una riflessione filosofica sul corpo come 'apertura al mondo' e 'trascendenza' a partire dalla visione del

filosofo Umberto Galimberti per giungere al fulcro della mia ricerca: il corpo in scena e la sua performatività.

Nel terzo capitolo propongo una lettura semiotica alla luce di questi studi sostenuti nel caso studio del balletto *Onegin* di John Cranko, andando a scandagliare non solo l'interiorità dei personaggi del romanzo, ma la resa interpretativa del danzatore nell'impersonare un ruolo e le modalità semiotiche che mette in atto e che vengono percepite dallo spettatore.

Questa parte include anche uno spunto sulla teatralità del danzatore e sulle teorie di Stanislavskij. Descriverò quindi il lavoro che compie il performer su di sé e come, tramite determinate strategie, egli costruisce la propria presenza.

L'ultimo paragrafo è dedicato alle scelte drammaturgiche ed espressive di John Cranko, in particolare della messa in relazione tra i passi a due principali dell'*Onegin*, in cui il personaggio di Tatiana, simbolo della Russia zarista, deve maturare interiormente nei vari atti.

In conclusione, pongo l'attenzione su una nuova concezione del corpo vivente, non riferendomi ad un corpo anatomico ma ad un corpo vivente, organico e attivo, che vive sulla scena entrando in relazione e interagendo con altri corpi. È un corpo che rende viva la sua presenza a partire dalle intenzioni delle sue azioni. È un corpo che agisce, pensa e sente sulla scena, un corpo che vibra in movimento e in stasi. È un corpo che occupa e crea con i suoi stessi movimenti lo spazio, modificandolo con la sua presenza. Quello di cui parlo è un corpo abitato da emozioni, in-definito, in continua trasformazione e in continua evoluzione.

PRIMO CAPITOLO

La semiotica della danza: qualche riflessione

1. Che cos'è la semiotica

La semiotica (termine greco σημεῖον *semeion*, che significa "segno") è la disciplina che studia i segni e il modo in cui questi abbiano un senso. Di segni infatti sembra tramato il nostro vivere, un mondo in cui tutto ci appare sensato e continuamente comunicante.

Un segno è qualcosa che sta per qualcos'altro; qualcosa di materialmente presente e percepibile che rinvia a qualcosa di materialmente assente o non percepibile.¹ La semiotica è la disciplina che studia i fenomeni di significazione.

Se per segno intendiamo qualcosa che rinvia a qualcos'altro, notiamo che parole, circostanze ed eventi, oggetti, paesaggi e fenomeni naturali fanno uso di segni, o meglio si caricano di senso. Le parole spesso si caricano di doppi sensi, ambiguità e significati inattesi e come segnala Stefano Gensini: «attribuiamo in tutti questi casi, consapevolmente o no, un atteggiamento "semiotico", cioè attribuiamo sostanza e valore di segno a esperienze, lasciandone galleggiare nella nostra coscienza e nei comportamenti che ne dipendono».²

Ogni persona, ogni oggetto, ogni elemento naturale o artificiale del nostro paesaggio, ogni forza o organizzazione «comunicano continuamente».³ Comunicare in questo caso vuol dire diffondere informazioni su di sé, presentarsi al mondo, avere un aspetto che viene *interpretato*, magari tacitamente, da chiunque sia presente⁴.

La semiotica affonda le sue radici nella filosofia e nel sapere medico del mondo greco, ma è con il filosofo americano Charles Sanders Peirce (1839-1914) nel XIX sec., che si è affermata in quanto scienza e disciplina. Peirce ha delineato i contorni di una teoria della conoscenza umana, incentrata sulla capacità di interpretazione del mondo e dei suoi segni.

Vere e proprie scuole di orientamento semiotico saranno quelle parigine di Roland Barthes (1915-1980) e Algirdas J. Greimas (1917-1992), quella russa di Jurik Lotman (1922-1993),

¹ FRANCO BALLARDINI, *Sulla semiologia della musica*, T. Chini - A. Cristani - L. Moser - E. Negri - J. Sarno in *Non solo storia. Contributi multidisciplinari allo studio e alla ricerca in musicologia*, Quaderni del Conservatorio "F. A. Bonporti", Serie strumenti didattici, 1, Trento, 2001, p. 92.

² STEFANO GENSINI, *Elementi di semiotica*, Carocci editore, Roma, 2012, p. 9.

³ UGO VOLLI, *Manuale di semiotica*, Manuali Laterza, Bari, 2000, p. 6.

⁴ Cfr. *Ibidem*.

quella bolognese di Umberto Eco o quella ginevrina e romana di Luis Prieto e Tullio De Mauro:

l'interesse per la semiotica ci appare come una curiosità intellettuale verso i meccanismi e le culture della comunicazione e si pone come fonte ricca di stimoli alla conoscenza e allo studio-per segni- di quel che ci fa essere come siamo e di quello che è diverso da noi.⁵

Come dimostra Gensini, la semiotica mira alla conoscenza delle modalità di comunicazione dell'essere umano e tutto ciò che lo circonda, o coesiste con esso:

dappertutto non vi sono se non persone e cose che significano: più le guardo e le studio, naturalmente, più il loro senso si arricchisce, in un processo che appare inesauribile. Ogni persona infatti è una potenziale sorgente di comunicazione.⁶

È questa la prima definizione della semiotica, la significazione. Chiameremo significazione questa ricchezza di senso. La *significazione* viene svolta dal *destinatario*, chi riceve un *messaggio*, osservando certi fenomeni. Il destinatario assume questi fenomeni, secondo le sue proprie conoscenze come oggetto di *inferenza*. La comunicazione non serve solo al passaggio di informazioni ma si occupa anche di convincere, promettere, sedurre, far immaginare, azioni che rientrano nel concetto di informazione trasmessa⁷.

La *ricezione* del messaggio è la lettura di quest'ultimo da parte di un destinatario- lettore, che estrapola un senso e *interpreta* il messaggio. Questo è il punto di partenza del processo di interpretazione, che esiste solo in compresenza tra emittente e destinatario:

l'atto semiotico fondamentale non consiste dunque nella produzione di segni, ma nella comprensione di un senso. Alla base di questo atto semiotico c'è dunque la meraviglia, l'essere stupiti. La produzione di segni è invece dell'ordine della manipolazione: realizza oggetti che per il modo in cui sono fatti, chiedano di essere interpretati.⁸

⁵ S. GENSINI, *Elementi di semiotica*, Carocci Editore, Roma, 2012, p. 13.

⁶ U. VOLLI, *Manuale di semiotica*, Manuali Laterza, 2000, p. 7.

⁷ Cfr. VOLLI, *Manuale di semiotica*, Manuali Laterza, 2000, p. 11.

⁸ VOLLI, *Manuale di semiotica*, Manuali Laterza, 2000, p. 13.

A questo punto è possibile dare una definizione più chiara del segno, elemento cardine di questa ricerca. Nella definizione classica e risalente al pensiero greco, il segno è *aliquid pro aliquo*. Un segno è qualcosa che è *riconosciuto da qualcuno* come *indicazione di qualcos'altro*. Nella seconda “lezione” di *De doctrina christiana*, II, I 1, II 2, III 4, Agostino di Ippona (354-430) afferma che «il segno nasce dall’associazione di un oggetto sensibile con un significato». Non basta, perciò, dire che il segno è “qualcosa sta per qualcos’altro”, ma occorre aggiungere che si ha un segno quando “qualcosa sta per qualcos’altro per qualcuno in certe circostanze”⁹.

A partire da questa definizione, è possibile chiarire la relazione significato/significante. I due componenti del segno sono chiamati *significante* (la parte materiale e percepibile) e *significato* (la parte assente o non percepibile). Dal punto di vista semiotico, il significato è un concetto, il risultato di una costruzione culturale che ci permette di comprendere un certo campo di realtà. Nella definizione di Ugo Volli, il significato «può essere definito come l'insieme di tutti i possibili sensi che quel segno può avere».¹⁰

Al concetto di significante si può paragonare un timbro di voce, una pronuncia, un’intonazione:

«i significanti sono appunto tali entità dotate di un’identità riconoscibile da parte di tutti i membri del gruppo dunque *realtà psichiche condivise*».¹¹

Un altro elemento della comunicazione è il codice. Gensini chiarifica che «un segno è tale, solo se corrisponde alle caratteristiche del codice che lo genera»¹² e definisce il codice come: «un insieme di istruzioni che permette di riconoscere un segno e catalogarlo in quel sistema semiotico a cui appartiene, circoscrivere i segni estranei al sistema, indicare le modalità di combinazione dei segni fra loro».¹³

Ogni codice determina una sorta di universo semantico all’interno del quale bisogna entrare per riuscire davvero a “parlare delle cose” cui esso si riferisce. Per mettere in comunicazione emittente e destinatario è necessario un altro elemento, il contatto.

⁹ AGOSTINO DI IPPONA, *De doctrina christiana*, II, I 1, II 2, III 4, in S. GENSINI, *Elementi di semiotica*, Carocci editore, 2012, p. 23-24.

¹⁰ U. VOLLI, *Manuale di semiotica*, Manuali Laterza, 2000, p. 23-24.

¹¹ U. VOLLI, *Manuale di semiotica*, Manuali Laterza, 2000, p. 23.

¹² S. GENSINI, *Elementi di semiotica*, Carocci editore, 2012, p. 18.

¹³ Cfr. *Ibidem*.

Esso viene indicato come *canale* e può essere di ordine psicologico o sociale e funge da base per ogni relazione comunicativa. Il canale costituisce il contatto, ma anche il filtro materiale tra *emittente e destinatario*. Sul piano immateriale il filtro è dato da un *codice*, fatto di conoscenze generali, regole codificate. Infine, i messaggi vengono prodotti per parlare di qualcos'altro, per riferirsi alla realtà o a un certo contesto. Sotto il nome di contesto in semiotica si indicano i contenuti del messaggio.

Il messaggio è dunque pensato come un oggetto materiale che si presta a essere fisicamente spostato da una persona all'altra.¹⁴

Il concetto di testo si può considerare come *l'oggetto concreto di una comunicazione*¹⁵ e infatti Volli riporta che «il testo è ciò che viene effettivamente ricevuto in una comunicazione».¹⁶

È il destinatario che decide di trattare come testo un certo fenomeno, estraendolo dalla complessità del mondo, dando esso un'interpretazione. Entrando nell'ambito testuale, il testo ha sempre un tema a cui si riferisce. Il tema è, dunque, l'insieme di valori e categorie che esso esprime.

Tra l'emittente e il destinatario si crea un equilibrio tra l'esplicito e l'implicito. Ciò che resta implicito viene completato dal bagaglio di informazioni precedentemente acquisite dal ricevente. L'equilibrio tra il detto e il non detto è *l'interpretazione*.¹⁷

Si tratta di un equilibrio tra ciò che viene detto esplicitamente e ciò che viene lasciato implicito dal parlante, il quale suppone che l'interlocutore sia in grado di completare il messaggio con informazioni precedentemente acquisite, che fanno parte del proprio bagaglio di comunicazione.

¹⁴ Cfr. S. GENSINI, *Elementi di semiotica*, Carocci editore, 2012, p. 18.

¹⁵ Il corsivo è mio.

¹⁶ U. VOLLI, *Manuale di semiotica*, Manuali Laterza, 2000, p. 73.

¹⁷ Cfr. VOLLI, *Manuale di semiotica*, Manuali Laterza, 2000, p. 146. Il concetto di interpretazione del testo verrà ampliato nel secondo capitolo.

2. La semiotica della danza

«La ricerca semiotica ha lavorato molto sulle diverse arti. La ragione di questo interesse sta nell'idea che vi siano, sotto lo splendore e la ricchezza della manifestazione artistica, dei meccanismi rigenerativi di tipo linguistico. È un'idea potente, capace di spiegare la grande capacità dell'arte di produrre senso e di trasmettere significati politici, religiosi, ideologici, oltre che specificatamente artistici».¹⁸

La danza in quanto comunicazione non verbale, produce una comunicazione continua solo a partire dalla semplice presenza di un corpo, da cui, volendo utilizzare le parole di Erving Goffman¹⁹, «trasuda espressione»²⁰ senza sosta. Quella parte di comunicazione che non è esplicita, ovvero che non viene codificata nel significato delle parole viene di solito chiamata espressione.

La semiotica della danza è un campo non molto esplorato. Il motivo per cui ho deciso di affacciarmi in questo campo, è dettato dalla curiosità di indagare la significatività del corpo in quanto “espressivo” in sé e dotato di una componente intrinseca simbolica. Il corpo come presenza sulla scena è fonte di innumerevoli studi da parte della semiotica del teatro, ma pochi sono gli studi sulla semiotica della danza. Durante il mio percorso formativo, ho avuto modo di riscontrare molte analogie sulla performatività dell'attore in scena e quella del danzatore e ho deciso di investigare i segni della danza, partendo dal pensiero di semiologi noti quali Ugo Volli, Stefano Gensini e Umberto Eco. Lo stile di danza a cui farò riferimento sarà prettamente il balletto classico e la linea drammaturgica che prenderò in analisi sarà il filone narrativo nel periodo della storia del balletto, in cui si contrapponevano le concezioni e le etichette di “astratto” e “narrativo”. Esse portano alla luce l'entità stessa della danza, contesa fra una concezione astratta, che privilegia il rapporto con la musica, e l'altra drammatica e imitativa che si vuole sostituire in qualche modo alla parola.

Bisogna presupporre che l'arte del danzatore in scena sta nel valicare i confini della tecnica, per accedere ad un livello superiore, rendendo il suo corpo espressivo e pronto ad *interpretare* un personaggio del racconto danzato.

¹⁸ U. VOLLI, *Manuale di semiotica*, Manuali Laterza, 2000, p. 294.

¹⁹ Sociologo canadese.

²⁰ ERVING GOFFMAN, *La vita quotidiana come rappresentazione*, Bologna, Il Mulino, 1969 in VOLLI, *Manuale di semiotica*, Manuali Laterza, 2000, p. 205.

Il lavoro dell'attore su sé stesso, citando il celebre titolo di Stanislavskij, non si discosta molto da quello che è il lavoro del danzatore su sé stesso. Il danzatore non ha voce, o meglio, deve dar voce al suo corpo. Il corpo del danzatore deve vibrare in ogni singola sua parte per poter far “trasudare” l'espressione di sé.

Mi propongo quindi di analizzare a partire dal concetto di 'testo' e quindi di 'testualità performativa', il terreno che un attore o un danzatore deve percorrere per riprodurre la verità in scena.

2.1 Il testo

Prima di affrontare le caratteristiche di un testo coreografico, è necessario introdurre la nozione di testo nella semiotica, definizione ricca di complessità e sfumature di senso. Esistono testi narrativi, testi dello spettacolo, testi musicali e testi coreografici.

«Testo», come segnala Volli, sta qui per «ogni porzione del mondo sensibile sulla quale decidiamo di esercitare la nostra attività interpretativa. In un certo senso tutto il mondo fisico è un grande testo da interpretare».²¹

Mi appresterò ad analizzare i testi narrativi e offrire uno spunto di riflessione sulle procedure semiotiche all'interno di essi. I testi narrativi parlano sempre di qualcosa e ciò che determina il contenuto del testo è il suo *tema*, il complesso dei valori e delle categorie che il testo esprime. I ruoli dei personaggi si trasformano nel corso del racconto, anzi è il racconto ad essere una macchina che elabora trasformazioni di ruolo per i suoi personaggi e a dar loro senso.

Quel che resta fisso è il nome, l'identità di base, le proprietà caratteristiche del singolo personaggio. All'interno del testo narrativo esistono procedure semiotiche²² che indagano i personaggi, lo spazio e il tempo in cui essi agiscono, e sono divise in:

- *attorializzazione*: personaggi definiti che sono diversi dai soggetti reali perché caricati di ruoli tematici e attanziali;
- *spazializzazione*: lo spazio interno al racconto in cui si svolgono gli eventi, diverso dallo spazio reale in cui il racconto è narrato;
- *temporalizzazione*: il processo per cui si pone un tempo interno il racconto, indipendente da quello della sua esecuzione.

²¹ U. VOLLI, *Manuale di semiotica*, Manuali Laterza, 2000, p. 158.

²² U. VOLLI, *Manuale di semiotica*, Manuali Laterza, 2000, p. 130.

All'interno di un testo narrativo, come nel testo dello spettacolo, è importante capire come si muovono i personaggi, cosa sentono, quali sono le passioni e le motivazioni che spingono loro a presentarsi in un certo modo, a vivere in un altro e ad incarnare qualcos'altro ancora.

Durante una rappresentazione teatrale o una performance ballettistica, non conosciamo mai davvero i personaggi, ma solo le parole che li raccontano e come essi arrivano allo spettatore. In queste loro parole, unite alla concezione del mondo degli spettatori, si trova la ragione per attribuire loro certi sentimenti e passioni:

esiste una sorta di dimensione fisica della passione che fa sì che essa sia legata per noi al nostro stato d'animo, al benessere o al malessere che sentiamo, in definitiva al corpo. Questa dimensione è l'opposizione detta *timica tra euforia e disforia* cioè fra un sentimento positivo e negativo di noi stessi, fra il benessere e il malessere, che noi avvertiamo a livello del corpo che è la radice somatica dei nostri giudizi di valore.²³

Nella lettura di un testo, qualunque esso sia, l'aspetto rilevante è la sua interpretazione. Un testo essendo sempre «intessuto di non detto»²⁴, lascia una gran quantità di informazioni che il destinatario deve estrapolare in base alla sua conoscenza del contesto comunicativo.

Chi legge un testo, ossia l'interprete, viene chiamato ad avanzare ipotesi circa il significato da attribuire alla superficie espressiva che ha di fronte. Da un lato l'interprete immagina che cosa accadrà nella narrazione, dall'altra parte lo stesso autore indirizza l'interpretazione del testo.

Il testo instaura una serie di segnali di suspense che stimola l'attività di interpretazione del lettore/spettatore che «è chiamato a comprendere se ci sia un significato simbolico profondo che percorre l'intero testo o si chiederà quali siano le motivazioni che spingono un dato personaggio ad agire in un certo modo piuttosto che in un altro». ²⁵

Nella vita quotidiana compiamo atti interpretativi ogni qual volta che cerchiamo di attribuire un senso a ciò che guardiamo, tocchiamo e percepiamo. Ogni nostro atto interpretativo è il risultato di una serie di scelte che compiamo in base a un'*ipotesi complessiva di senso*.²⁶

²³ U. VOLLI, *Manuale di semiotica*, Manuali Laterza, 2000, p. 131-132.

²⁴ *Ivi*, p. 146.

²⁵ *Ivi*, p. 155.

²⁶ *Ivi*, p. 157.

Selezioniamo e rendiamo pertinenti solo quegli elementi del testo che sembrano utili ai fini delle nostre interpretazioni, mentre mettiamo al secondo posto elementi non utili ai fini delle nostre ipotesi iniziali.

Un altro elemento fondamentale della semiotica è lo spazio denominato da Volli «*veicolo di significazione testuale*, luogo che determina o ostacola le trasformazioni dei soggetti e dei valori in gioco che regola le relazioni e le interazioni tra soggetto, corpo, mondo».²⁷

Volli conferisce allo spazio il potere di modificarsi in base al soggetto:

la descrizione dello spazio riguarda sempre una realtà abitata da qualcuno che in essa si muove. In questo spazio si inserisce il movimento del soggetto che ordina lo spazio stesso. Dal movimento del soggetto viene delineato un tipo di sguardo sul mondo, la spazialità è sempre connessa all'instaurarsi di un soggetto interno al discorso: tale soggetto è orientato, si muove nel tempo e muovendosi modifica lo spazio intorno a sé.

La semiotica chiama questo soggetto *attente osservatore*.²⁸

D'altronde, il soggetto, come potrebbe essere il danzatore o l'attore, modifica lo spazio che lo circonda con la sua presenza e con le sue azioni condotte nello spazio.

All'interno dei testi narrativi e dei testi dello spettacolo, anche gli oggetti d'uso hanno una funzione particolare. Non a caso, molti studiosi si sono interrogati circa la loro capacità di significazione e sulla loro effettiva comunicazione. Ci si è chiesti se gli oggetti potessero, in qualche modo, essere interpretati come segni costituitivi di un linguaggio. Dopo dibattiti importanti si è giunti ad approcci diversi partendo dalle qualità percettive degli oggetti come la forma, il colore o la dimensione per descriverli come processi di significazione che comunicano certi valori.²⁹

Volli spiega che «gli oggetti vengono definiti *protesi* quando amplificano una funzione del corpo, *interfaccia* quando comunicano la propria funzione anche agli utenti inesperti. Le *affordances* sono gli inviti all'uso ovvero comunicano l'uso corretto di ogni oggetto».³⁰

²⁷ Cfr. VOLLI, *Manuale di semiotica*, Manuali Laterza, 2000, p. 187.

²⁸ *Ivi*, p. 189-190.

²⁹ *Ivi*, p. 199.

³⁰ Cfr. *Ivi*, p. 200.

All'interno dei testi gli oggetti sono interpretati in una dimensione narrativa, essi sono dei veri e propri *attori*³¹ che prendono in carico un ruolo preciso e attivo all'interno della vita sociale. Ogni oggetto manifesta un universo di valori raccontando qualcosa di chi lo possiede.³²

Gli oggetti sono considerati gli attori sociali del mondo che ci circonda per cui, adoperarne la loro funzione, necessita l'associazione di determinati gesti e comportamenti in virtù del loro utilizzo.

Gli oggetti perciò arricchiscono lo spazio della rappresentazione di significati e in termini semiotici, generano senso e significato. Infatti continua Volli: «gli oggetti *funzionano* non solo per quello che si può fare con essi in senso materiale, ma anche per i valori immaginari che sono loro associati».

Il testo dello spettacolo si identifica generalmente con la regia, ma riguarda la commistione di tutte le arti dello spettacolo e quello che concerne la semiotica del teatro, un aspetto che non tratterò in questa sede, se non in linea generale seppure ne sia rimasta molto affascinata.

Proporrò comunque una lettura sui diversi aspetti che coadiuvano al medium coreografico nonché:

diversi fattori fanno dello spettacolo un *testo sincretico*: una sala teatrale costruita secondo certi criteri, un testo linguistico, uno musicale, uno scenografico, gli arredi e gli elementi dipinti, costumistici, attoriali, movimenti, gesti, distanze che costituiscono un testo non verbale, le luci, l'uso di oggetti ed effetti speciali. Perché uno spettacolo si realizzi come evento unico, ma di regola come *prodotto replicabile*, tutti questi diversi elementi devono essere decisi in modo da condurre a certi effetti di verità ma anche effetti emozionali, giochi estetici e così via. Devono essere montati in un processo e devono costruire una forma dell'espressione.³³

Un ulteriore livello è quello del 'testo della rappresentazione' che si compone giorno per giorno.

Il teatro, così come l'evento performativo della danza esiste veramente solo nella concreta compresenza di attori e spettatori. Ma il teatro e la danza afferiscono più all'oralità per la prima, alla corporeità per la seconda, che alla scrittura.

³¹ Il corsivo è mio.

³² *Ivi*, p. 201.

³³ VOLLI, *Manuale di semiotica*, Manuali Laterza, 2000, p. 296.

Vi è un'interazione reale fra un certo numero di persone che guardano e altre che agiscono, questa è detta compresenza. La compresenza di attore/danzatore e spettatore è necessaria sul piano reale ma non sul piano comunicativo perché durante uno spettacolo il pubblico non viene interpellato.

La capacità dell'attore o danzatore di dover *intensificare* la propria presenza, serve per attirare l'attenzione del pubblico sulle sue parole o sui suoi movimenti.

La presenza e la corporeità dell'attore/danzatore sono come un canale su cui deve essere concentrata una funzione fàtica³⁴ efficiente per garantire il buon funzionamento dello spettacolo.³⁵

3. I segni della danza

Entrando nel dettaglio della semiotica della danza, questo paragrafo è volto a delineare i caratteri della testualità performativa della danza accentuando tre elementi della semiotica: la fisicità, l'indicalità e l'ostensione, definizioni usate in *I segni della danza tra azione, testo e significazione* da Giorgio Lo Feudo.

In ambito semiotico «la principale caratteristica della danza risiede nella capacità del danzatore, attraverso la collocazione nello spazio, di rappresentare una *testualità performativa* imposta dalla coreografia che possa risultare, al tempo stesso, spontanea e vera».³⁶

La prima caratteristica di cui la danza si avvale è la fisicità. La fisicità coniuga la propriocezione dei danzatori e la percezione dello spettatore ed è la capacità di trasmettere la composizione dei movimenti e la loro testualità, ovvero la significazione di essi. L'interprete in quanto corpo, adatta i suoi movimenti agli scopi estetici e formali della coreografia e della messa in scena.³⁷ L'indicalità e (o) l'ostensione riguardano il linguaggio e le forme della danza ovvero sono gesti e figure, da cui emergono i significati e le intenzioni dei movimenti eseguiti. Gli atti naturali della danza, sono le *cinestesie*, le quali permettono all'individuo la propriocezione del proprio corpo.

³⁴ Si ha *funzione fàtica* (dal latino *fari* = pronunciare, parlare e dalla radice di grado forte “φα-” del verbo greco “φημί”) quando ci si orienta sul canale attraverso il quale passa il messaggio e si cerca di richiamare l'attenzione dell'ascoltatore sul funzionamento dello stesso .

³⁵ VOLLI, *Manuale di semiotica*, Manuali Laterza, 2000, p. 297-298.

³⁶ GIORGIO LO FEUDO, *I segni della danza tra azione, testo e significazione*, Filosofi(e)Semiotiche, Vol. 1, N. 1, Il sileno edizioni, 2014, p. 44.

³⁷ Cfr. *Ibidem*.

Il termine ‘cinesica’ fu introdotto dallo psicologo americano Ray. L. Birdwhistell e deriva dal greco *kinesis*, “movimento”. La cinesica, dunque, è lo studio sistematico di come gli esseri umani comunicano tramite i movimenti del corpo e il gesto. Le cinestemie rivelano un contenuto simbolico in *nuce* e, di conseguenza, si può affermare che la danza contenga in sé una componente simbolica intrinseca, che viene definita da Lo Feudo come una sorta di semioticità naturale.³⁸ L’odierna danza è classificata tra le arti piacevoli ma si ritiene che, seppur costituita da atti naturali e appartenente alle cinestemie, possieda un’*intrinseca componente simbolica* che la elevi ad arte bella. È ormai condivisa la facoltà di riscontrare un valore estetico anche negli atti naturali e di riconoscere alla danza un’originaria componente simbolica.³⁹ Questa è la ragione che consente di definire ‘armoniosi’ i movimenti che un artista, danzando, pone in essere col proprio corpo.

La cinesica, in quanto ramo della semiotica, è stata studiata approfonditamente ed è ritenuta un terreno di contatto tra semiotica, etnologia e antropologia, discipline che indagano il comportamento sociale, costumi e riti di popoli e culture diverse. Si possono distinguere tipologie del gesto come gli ‘emblemi’ (autonomi dalla verbalità), gli ‘illustratori’ (che accompagnano e definiscono il segnale) e i ‘regolatori’ (movimenti che indicano consenso o dissenso).⁴⁰

Di seguito sono riportati i gesti umani, classificati in dieci gruppi ⁴¹ da Michael Argyle⁴².

1. Contatto Fisico;
2. Prossimità;
3. Orientamento;
4. Aspetto;
5. Postura;
6. Cenni Del Capo;
7. Espressioni Del Volto;

³⁸ Cfr. LO FEUDO, *I segni della danza tra azione, testo e significazione*, , Filosofi(e)Semiotiche, Vol. 1, N. 1, Il sileno edizioni, 2014, p .46.

³⁹ Cfr. *Ibidem*.

⁴⁰ GENSINI, *Elementi di semiotica*, Carocci editore, Roma, 2012, p. 12.

⁴¹ U.VOLLI, *Manuale di semiotica*, Manuali Laterza, 2000, p. 300.

⁴² MICHAEL ARGYLE, *Il corpo e il suo linguaggio : studio sulla comunicazione non verbale*, Zanichelli, Bologna, 1992.

8. Gestì;
9. Sguardo;
10. Aspetti non verbali del parlato.

Un' ulteriore classificazione vede la distinzione dei gesti in:

- gesti illustratori (correlati al linguaggio verbale);
- gesti convenzionali e linguaggio dei segni;
- movimenti che esprimono stati emotivi;
- movimenti che esprimono la personalità;
- movimenti usati nei rituali e nelle cerimonie.

La classificazione per P. Ekman e W. Friesen raggruppa i gesti in cinque punti⁴³:

1. Emblemi: segnali con un significato specifico, tradotto verbalmente;
2. Illustratori: gesti che sottolineano il linguaggio verbale;
 - ideografici: gesti che indicano un movimento di pensiero;
 - deittici: gesti che indicano un oggetto o una persona;
 - spaziali: gesti che indicano un luogo;
 - cinetografici: gesti che illustrano un'azione del corpo;
 - pictografici;
3. Regolatori : gesti che sincronizzano gli interventi in una conversazione;
4. Indicatori dello stato affettivo;
5. Adattatori: gesti che regolano la posizione del corpo rispetto a un'altra persona/oggetto.

Queste tipo di classificazioni non sono fini a sé stesse, ma consentono delle notazioni dei movimenti, non tralasciando il fatto che la comunicazione non verbale è sempre soggetta all'interpretazione di chi vi assiste.

⁴³ PAUL EKMAN E WALLACE V. FRIESEN, *The Repertoire or Nonverbal Behavior: Categories, Origins, Usage and Coding*, 1969.

4. Ontologia della danza: il punto di fuga.

«Performance's only life is in the present»⁴⁴ afferma Peggy Phelan.

Traducibile come *la rappresentazione vive solo nel presente*, quest'affermazione indica il carattere effimero e determinato dell'evento performativo. La danza vive solo nel presente e nel momento stesso in cui si manifesta sta già scomparendo.

L'ontologia della danza ha tra i suoi temi principali la dialettica della presenza/assenza dell'oggetto artistico. La danza è un'arte legata all'effimero. L'effimero, dal greco *ephemeros* 'di un solo giorno', indica ciò che è transitorio, di breve durata, ma accattivante : «la danza, come le arti performative, è una forma di spettacolo legata allo spazio e al tempo che si esaurisce quando si conclude la rappresentazione stessa»⁴⁵, spiega Emanuele Giannasca.

La danza è presenza di un corpo che implica necessariamente un'assenza perché una volta lasciato il palcoscenico e la scena, le tracce del performer e della performance, svaniscono. Alcune tracce restano impresse nella memoria in un rapporto indissolubile tra danzatore e spettatore. La critica di danza Marcia Siegel⁴⁶ chiama l'alternanza di apparizione e assenza il «*vanishing point*»⁴⁷, in italiano 'punto di fuga', la vera essenza della danza.

La danza non lascia davvero alcuna traccia? Sì, una traccia resta ed è chiamata *afterimage* da Arlene Croce⁴⁸: «an afterimage is what we are left with, when the performance is over. Dancing leaves nothing else behind – no record, no text».⁴⁹ Traducibile come *immagine residua*, l'*afterimage* è ciò che resta impresso nell'occhio di chi guarda una performance e vede dinanzi a sé la traccia di una scrittura invisibile.

⁴⁴ PEGGY PHELAN, *Unmarked. The politics of performance*, Routledge, London, 1993, p. 146.

⁴⁵ EMANUELE GIANNASCA, *La danza nella prospettiva ontologica di una teoria documentale dell'arte, Danza e ricerca. Laboratorio di studi, scritture, visioni*», anno X, numero 10, 2018, p. 326.

⁴⁶ Redattrice della Hudson Review e critico di danza per il Boston Phoenix.

⁴⁷ MARCIA SIEGEL, *At the Vanishing Point. A Critic Looks at Dance*, in «*Saturday Review Press*», New York 1968 ora in Judy Van Zile, *What is dance? Implications for dance notations*, in «*Dance Research Journal*», vol. XVII, n. 2, 1985 e vol. XVIII, n. 1, Spring 1986, p. 42.

⁴⁸ Fondatrice della Hudson Review.

⁴⁹ ARLENE CROCE, *Afterimages*, Alfred A. Knopf, New York 1977, p. 42. Tradotto: l'immagine residua è quello che ci rimane, quando la prestazione è finita. Danzare non lascia nulla nient'altro – nessuna registrazione, nessun testo.

Della danza non resta nulla, alcuna registrazione, alcun testo. Eppure inevitabilmente permane un qualcosa della danza, la traccia di una scrittura invisibile.

La questione dell'assenza dell'oggetto artistico è al centro delle riflessioni di carattere ontologico nate in merito alla possibilità di costituire una tradizione e una storiografia di un'arte considerata effimera. L'ontologia dell'arte si occupa di determinare «le proprietà costitutive di un oggetto o di una pratica artistica».⁵⁰ L'ontologia della danza si interroga in modo particolare sulla natura di un oggetto che inevitabilmente tende a scomparire, pur lasciando delle tracce.⁵¹

Entrando nello specifico, ne “*La teoria documentale dell'arte*” il filosofo Maurizio Ferraris⁵² riflette sulle forme di iscrizioni dell'opera d'arte coreutica, individuando le tracce iscritte nelle tecniche di danza e negli stili coreografici.

L'iscrizione e la traccia restano nel rapporto opera-spettatore, nella mente di chi partecipa e di chi crea l'evento performativo con la sua stessa presenza. La rappresentazione lascia inevitabilmente una traccia registrata nella mente dello spettatore e dell'interprete stesso. Inoltre, la danza, è di per sé un'iscrizione sul corpo di tecniche assimilate nel corso di anni e anni di allenamento quotidiano.

Ad avvalorare ciò, la storia ci dimostra che «già prima delle tecniche in senso stretto, il gesto è stato il primo mezzo di comunicazione sociale»⁵³, continua Giannasca e come denota Alessandro Pontremoli: «l'interpretazione dei gesti è come una vera e propria scrittura sul corpo e col corpo di cui nella comunicazione sociale è sempre possibile una lettura».⁵⁴

Il corpo conserva, assimila, assorbe continuamente ed incessabilmente informazioni di ogni genere. Esso colleziona dentro sé «una propria storia fatta di esperienze, ricordi – personali o

⁵⁰ ALESSANDRO BERTINETTO, *Esequire l'inatteso. Ontologia della musica e improvvisazione*, il Glifo E-books, Roma 2016, p. 1.

⁵¹ Cfr. EMANUELE GIANNASCA, *La danza nella prospettiva ontologica di una teoria documentale dell'arte, Danza e ricerca. Laboratorio di studi, scritture, visioni*, anno X, numero 10, 2018, p. 327.

⁵² MAURIZIO FERRARIS, *Documentalità. Perché è necessario lasciar tracce*, Laterza, Roma-Bari, 2009.

Egli è uno dei principali filosofi contemporanei i cui studi vertono prevalentemente sull'ermeneutica, sull'estetica e sull'ontologia.

⁵³ Cfr. GIANNASCA, *La danza nella prospettiva ontologica di una teoria documentale dell'arte*, p. 332.

⁵⁴ ALESSANDRO PONTREMOLI, *La danza*, Laterza, Roma, 2006, p. 11.

condivisi con la comunità di appartenenza – che delineano un peculiare sapere del corpo». ⁵⁵ La quantità di informazioni che vengono rielaborate nel corpo, generano continue vibrazioni, intuizioni, scoperte interiori che in qualche modo, vengono indossate e interiorizzate dal danzatore per essere trasmesse sulla scena e donate allo spettatore. Ciò che avviene sulla scena, il rapporto opera-spettatore, è stato fonte di innumerevoli studi.

Il critico musicale e d'arte John Martin, negli anni Trenta del secolo scorso, propose il concetto di empatia cinestetica per spiegare la reazione di chi si trova davanti a una manifestazione coreica.

Martin sostiene che se il movimento è il legame tra l'intenzione del danzatore e la percezione di essa, di conseguenza lo spettatore riceverà sulla sua pelle i gesti danzati, associando attraverso l'induzione, l'intenzione che ne sta alla base. ⁵⁶ Ma la parola "spettatore" trova anche la propria origine in *expectāre* (aspettare, attendere, desiderare), quindi segnala "colui che osserva" ma pure "colui che ha aspettative", "colui che ha delle attese e dei desideri" nei confronti di ciò che osserva. In questo senso, lo spettatore non è mai del tutto passivo, non è mai un mero contenitore del testo spettacolare. A tal proposito, Jean Luc-Nancy riferendosi al rapporto opera-spettatore, parla di «abitare il corpo, il suo proprio o quello di colui che guardiamo danzare». ⁵⁷

In scena, un'altra modalità importante del rapporto opera-spettatore è lo stile coreografico dell'evento performativo. La riconoscibilità dello stile coreografico concerne le varie tecniche assimilate dal danzatore nel corso della sua vita. I differenti stili coreografici esistenti definiscono le singole produzioni, sono riconoscibili e sono, dunque, forme di iscrizione.

La cifra stilistica ⁵⁸ può essere paragonata al concetto di firma ⁵⁹ che definisce il valore dell'artista e la sua intenzionalità. Difatti, la firma è per Ferraris non solo la manifestazione dell'identità dell'artista, ma soprattutto la testimonianza di una presenza cosciente e intenzionale. Lo stile dell'artista è propriamente «ciò che riconosciamo come proprio

⁵⁵ Cfr. GIANNASCA, *La danza nella prospettiva ontologica di una teoria documentale dell'arte*, p. 333.

⁵⁶ Cfr. JOHN MARTIN, *La modern dance*, Di Giacomo, Roma, 1991, p. 11.

⁵⁷ MARIA EUGENIA GARCIA SOTTILE – ENRICO PITOZZI, *Della presenza. Conversazione con Jean-Luc Nancy*, p. 14.

⁵⁸ Nel linguaggio della critica, è l'elemento caratteristico di uno scrittore o artista o di una o più opere.

⁵⁹ FERRARIS, *Documentalità, Perché è necessario lasciar tracce*, Laterza, Roma-Bari, 2009.

dell'artista, in senso essenziale, e come costitutivo dell'opera nella sua individualità». ⁶⁰ Il vocabolario di gesti, azioni e movimenti compongono la cifra stilistica di un coreografo, la cui coreografia è la sua perfetta esemplificazione.

Allo spettatore è dato uno *strumento di lettura* ⁶¹ che, da un punto di vista scientifico, è identificato come l'attività dei neuroni specchio, che agiscono nel riconoscimento e nella comprensione delle azioni altrui, e perciò dei movimenti e gesti danzati in una performance. ⁶²

Da un punto di vista semiotico invece, allo spettatore è conferito il potere dell'interpretazione e l'attribuzione di senso e significato. Il corpo della danza, oggetto e soggetto del secondo capitolo, viene individuato da Giannasca, come «il luogo di iscrizione privilegiato per il recupero di un'arte inevitabilmente effimera». ⁶³ E ancora: «il corpo, tuttavia, è destinato per ragioni biologiche a non perdurare nel tempo, mentre ciò che rimane sono le iscrizioni». ⁶⁴

5. La traduzione coreografica

Un altro aspetto fondamentale che vede nella corporeità una variabile fondamentale all'interno di un evento performativo, è la traduzione e la ri-creazione coreografica. La studiosa Cristina Righi alla luce della parola chiave 'traduzione', evidenzia i problemi che il coreografo-ricostruttore, così come il traduttore, deve affrontare nel momento in cui deve ricostruire una coreografia con altri corpi e quindi, ri-crearla dandole nuova vita. Per affrontare il problema dello scarto di senso, Righi chiarisce che il ricostruttore debba essere consapevole dell'impossibilità che una coreografia ri-creata sia completamente fedele all'originale:

«dalla stessa impossibilità nasce la risorsa su cui fondare un vero e proprio riscatto (ri)creativo. Il ricostruttore di danze, così come il traduttore, può esercitare il proprio potere creativo, sottraendosi al ruolo di mero esecutore meccanico». ⁶⁵

Il ricostruttore/coreografo deve avere un chiaro obiettivo: quello di partire da un testo coreografico e una sua forma di notazione, in modo tale da trarne gli elementi della cifra

⁶⁰ FERRARIS, *Documentalità, Perché è necessario lasciar tracce*, Laterza, Roma-Bari, 2009, p. 347.

⁶¹ Il corsivo è mio.

⁶² Cfr. GIANNASCA, *La danza nella prospettiva ontologica di una teoria documentale dell'arte*, p. 342.

⁶³ Cfr. *Ibidem*.

⁶⁴ *Ibidem*.

⁶⁵ CRISTINA RIGHI, *La traduzione coreografica*, in *La traduzione coreografica. Riflettere sul tema del "passaggio" nella danza*, AIRDanza.

stilistica e della poetica coreografica a cui appartiene, per farne un processo vivo e ri-creativo. I sistemi di notazione simbolico-formalizzati, come la *Labanotation*, ad esempio, si sono sviluppati con lo scopo preciso di catturare il movimento. La notazione si trova sempre di fronte a dei vuoti: «la corrispondenza tra la danza e la notazione può essere vicina anche se ci potrebbero essere dei *vuoti coreografici*, i quali possono essere colmati dall'apporto ri-creativo dei performers e dai ri-costruttori della coreografia stessi». ⁶⁶

I vuoti coreografici che inevitabilmente vengono a crearsi, possono essere riempiti da nuovi significanti e relativi significati.

Difatti nella ricostruzione della danza vengono create potenti sfumature di senso del testo coreografico, a partire innanzitutto dalla diversa *corporeità* degli interpreti:

«chi ricostruisce la coreografia infatti, ricostituisce la danza con altri danzatori che divengono parte del *medium*, sostanza viva e sensibile. Essi avranno altri corpi, saranno altri individui e diventeranno sulla scena altri performers con altre personalità artistiche, altre capacità tecniche, altri vissuti emotivi e passionali, altre esperienze. Lo stesso coreografo-ricostruttore avrà altre motivazioni, agirà in un altro spazio, in un altro tempo e per altri spettatori». ⁶⁷

E ancora Righi sostiene, relativamente al concetto di traduzione, che: «una buona notazione dovrà aver tradotto la poetica del coreografo e lo stile del brano, rendendola un'opera artisticamente distinguibile, attribuibile all'autore e, pertanto, stilisticamente connotata e riconoscibile rispetto ad altre» ⁶⁸ per riuscire nel suo intento. In conclusione, sebbene la performance e l'intenzione del coreografo siano modulate nel rispetto e in fedeltà all'originale, il risultato della performance artistica sarà *costitutivamente infedele* ⁶⁹.

La corporeità è una variabile rilevante, in quanto il corpo è sottoposto a continui mutamenti nel tempo, a seconda delle epoche a cui gli individui appartengono e durante l'arco della vita stessa

⁶⁶ Cfr. CRISTINA RIGHI, *La traduzione coreografica*, in *La traduzione coreografica. Riflettere sul tema del "passaggio" nella danza*, AIRDanza.

⁶⁷ *Ibidem*.

⁶⁸ *Ibidem*.

⁶⁹ *Ibidem*.

di ogni individuo, per via dell'età o dei vari training a cui sono sottoposti. Il corpo del performer è in continua costruzione e in costante evoluzione:

Naturalmente, non si tratta solo di un corpo di carne. Tutte le influenze artistiche, personali, esperienziali e cinetiche, che il danzatore assorbe dai maestri, dai coreografi, dai danzatori che ha incontrato nel suo percorso - ma, più in generale, da ciò e da chi ha incontrato nella vita -, si fondono con i nuovi tratti di movimento che continuano ad essere acquisiti e, mescolandosi con i propri, si adattano al suo corpo artistico in funzione delle caratteristiche fisiche individuali, che confluiscono nel suo modo di danzare e, più in generale, di essere. Sia che si tratti di costruire, ricostruire o decostruire, difficilmente il corpo di un danzatore potrà mai spogliarsi né dei propri tratti umani, né dei propri tratti tecnico stilistici che costituiscono il patrimonio della nostra storia soggettiva, la nostra ricchezza personale, il cui azzeramento, la cui neutralizzazione, se anche fossero possibili, ne costituirebbero un tragico impoverimento.⁷⁰

Il danzatore continuerà incessantemente ad apprendere, immagazzinare e accrescere il suo bagaglio personale ed artistico, non tralasciando il fatto che: «per (ri)allestire una coreografia fedelmente nella sua ricostruzione, il coreografo e i danzatori dovrebbero essere in grado di porsi come soggetti neutri cancellando il loro vissuto e la loro identità, per farsi corpi di altri tempi, di altri luoghi, di altri danzatori».⁷¹ Eppure questo non è possibile e non sarebbe veritiero perché come riflette Cristina Righi: «è l'imperfezione dinamica dell'equivalenza, non la perfezione statica dell'identità, ciò che fa anche della ricostruzione nella danza una sempre possibile ri-creazione».⁷²

⁷⁰ RIGHI, *La traduzione coreografica*.

⁷¹ Cfr. RIGHI, *La traduzione coreografica*.

⁷² RIGHI, *La traduzione coreografica*.

SECONDO CAPITOLO

Il corpo nella semiotica della danza

1. Il corpo

*Vi è più ragione nel tuo corpo che nella tua migliore sapienza.*⁷³

Il corpo può concretizzarsi e rivelarsi in infiniti modi, tempi e luoghi: «questa è la ragione per cui, fin dove si estende la presenza, là si estende il mio corpo, perché suo è quello spazio, come è del danzatore lo spazio di cui egli si appropria per danzare. Ogni atto rivela infatti che la mia presenza è corporea e che il corpo è la modalità del mio apparire».⁷⁴ In questo capitolo affronterò, a partire dalla concezione del corpo nella tradizione filosofica, la scoperta del corpo e dei valori che possiede nel mondo e nell'arte.

Il concetto cardine che riassume l'idea filosofica di Umberto Galimberti è espresso all'inizio del suo saggio *Il corpo*⁷⁵: «nel corpo, c'è perfetta identità tra essere e apparire, e accettare questa identità è la prima condizione dell'equilibrio».⁷⁶ L'essere e apparire sono due aspetti che riguardano la concezione della corporeità in quanto individualità dell'uomo. Sotto questa luce egli parla di ambivalenza del corpo: «per la sua natura ambivalente, infatti, il corpo è una riserva infinita di segni».⁷⁷

Riproporre l'ambivalenza del corpo secondo Galimberti significa: «andare alle radici di questo sapere e scoprirlo per ciò che è. Il corpo non conosce la *mono-tonia* del discorso, ma l'*ambivalenza* della cosa». Nell'universo delle società primitive il corpo viene inteso come un'entità anatomica identificata come sede della singolarità dell'individuo; per loro il corpo è il centro di quell'*irradiazione simbolica*⁷⁸, per cui il mondo naturale e sociale si modella sulle possibilità del corpo e il corpo si orienta nel mondo. Innanzitutto il corpo non è inteso come il "mezzo" attraverso cui comunicano i singoli corpi, bensì una zona in cui si esprime il senso:

il corpo impiegato come una zona in cui si genera senso e non come mezzo, è come un'*infralingua* che lascia che i simboli circolino grazie a quel *significato fluttuante* che è il corpo, chiamato a rappresentare l'universo, come modello da tutti condiviso e al tempo stesso polisemico, che consente di accedere a tutti gli ordini e a tutte le strutture, per diverse ed eterogenee che siano.

⁷³ F. NIETZSCHE, *Così parlò Zarathustra*, (1883-1885) p. 35.

⁷⁴ UMBERTO GALIMBERTI, *Il corpo*, Milano, Centauria, 2018, p. 13.

⁷⁵ U. GALIMBERTI, *Il corpo*, Milano, Centauria, 2018.

⁷⁶ *Ivi*, p. 14.

⁷⁷ *Ivi*, p. 24-25.

⁷⁸ Il corsivo è mio.

Alla base di questa idea filosofica «il corpo viene definito apertura al mondo in cui, tutto ciò che ci circonda consente al corpo di sentirsi dall'interno e stabilire una relazione del mio corpo e il mondo».⁷⁹

Il corpo della scienza invece è inteso come un oggetto osservabile da cui trarre informazioni. Per Galimberti: «ciò che fa la scienza è oggettivare e imporci un'idea scientifica del corpo, del tempo, del mondo. La scienza concepisce il corpo come oggetto in sé». E aggiunge: «il mondo della vita è *soggettivo e corporeo*, il mondo della scienza è *oggettivo e astratto*».⁸⁰

La consapevolezza da acquisire verte sul fatto che «il mio corpo è il perno del mondo, e in questo senso ho coscienza del mondo per mezzo del mio corpo».⁸¹ L'identità tra essere e apparire del corpo viene spiegata dal filosofo in questo modo:

«l'intenzionalità del corpo umano, la sua originaria apertura al mondo, il suo es-porsi e attendere dal mondo indicazione per sé è attestato, innanzitutto, dalla sua struttura anatomica. Il mondo è già là, offerto al nostro corpo prima di ogni giudizio e di ogni riflessione. Riflettere non è rientrare in sé e scoprire l'interiorità dell'anima. Ri-flettere è accogliere nel proprio sguardo quelle fugaci impressioni e quelle percezioni inavvertite con cui il mondo mi si offre, e con cui io mi offro al mondo. Per quanti sforzi faccia quando “rifletto su di me”, ciò che trovo non è mai la mia “interiorità”, ma la mia originaria esposizione al mondo.»⁸²

Intendendo il corpo come originaria apertura sul mondo, Galimberti evidenzia che: «il corpo è *trascendenza*. Il corpo è subito fuori di sé, aperto al mondo, proteso sulle cose. L'occhio non vede sé, ma le cose del mondo, senza mondo non ci sarebbe una vista».⁸³ Questo fa supporre che se ho coscienza del mondo attraverso il corpo è perché esso abita il mondo.

⁷⁹ *Ivi*, p. 37.

⁸⁰ *Ivi*, p. 85.

⁸¹ M. MERLEAU PONTY, *Fenomenologia della percezione*, Il Saggiatore, Milano, 1972, p. 130.

⁸² *Ivi*, p. 117- 118.

⁸³ *Ivi*, p. 119.

Abitando il mondo il nostro corpo contrae *abitudini*»⁸⁴:

acquisendo un movimento, com-prendendo suoni e assimilandoli il mondo fa sì che il corpo si protenda verso le cose e gli oggetti siano sollecitazioni o risposte a un bisogno. La successione di queste esperienze compone l'ordine di ricordi che permette il riconoscimento delle cose. L'impressione si fa visione quando interviene un ricordo. È dunque abitando e frequentando il mondo che esso nasce nella sua giusta forma, che non è mai giusta in sé, ma giusta *per noi*, perché realizzata dalla nostra quotidiana esperienza.⁸⁵

Assieme al corpo, anche le cose abitano il mondo. A loro volta, il mondo e le sue cose, inviano informazioni sul mio corpo. Sono infatti gli oggetti del mondo a indicare al corpo le sue possibilità, è il loro mistero ad attrarlo proprio perché «le possibilità del mio sguardo sono indicate dalla prossimità e dalla lontananza delle cose, dalla loro bellezza».⁸⁶ Agendo nello spazio attraverso il corpo, apprendo le infinite relazioni e dimensioni dello spazio e del tempo che «possono essere apprese dalla mente solo perché prima il nostro corpo le ha abitate».⁸⁷ I luoghi dello spazio «iscrivono»⁸⁸ intorno a noi e tramite il nostro corpo, la variabilità delle nostre intenzioni e i significati dei nostri gesti.

Il corpo diventa il mediatore dell'espressione, attraverso i suoi gesti e i suoi movimenti, svelandone le intenzioni. Inoltre, il corpo si serve di abitudine. L'abitudine è «un sapere che è nelle mani, nelle gambe, un sapere che si affida solo allo spazio corporeo, dilatando e facilitando le sue possibilità di abitare il mondo».⁸⁹ Così come il pianista non deve cercare i tasti da premere, ma affidarsi alla propria sensibilità, allo stesso modo «il corpo si pone al servizio dell'abitudine. I movimenti del pianista non sono dettati dal pensiero, ma dalla musica e dalla velocità che vuole esprimere. Esprimendole, il suo corpo diventa mediatore di un mondo, il mondo della musica»⁹⁰. Analogamente i gesti del danzatore non sono dettati dal

⁸⁴ *Ivi*, p. 125.

⁸⁵ Cfr. *Ivi*, p. 126.

⁸⁶ Cfr. *Ivi*, p. 127.

⁸⁷ *Ivi*, p. 129.

⁸⁸ *Ivi*, p. 129.

⁸⁹ *Ivi*, p. 129.

⁹⁰ *Ivi*, p. 129.

pensiero, ma dalla musica e dall'emozione che vuole trasmettere. Il danzatore diventa il mediatore del suo mondo, il mondo della danza.

Il corpo è la zona di circolazione del senso: «ciò è possibile perché il nostro corpo non è solo uno spazio espressivo come tutti i corpi, ma è ciò grazie a cui tutti i corpi esprimono dei sensi che, proiettati all'esterno in un tempo e in luogo, si mettono a esistere come cose, sotto le nostre mani, sotto i nostri occhi».⁹¹

Tutte le cose sono al mondo, esistono e *sono*, ma l'unicità del corpo è quello di *avere* un mondo o una moltitudine di mondi dentro sé perché: «“avere un mondo” è qualcosa di più del semplice “essere al mondo”. Tutte le cose *sono* al mondo, ma il corpo è al mondo come colui che *ha* un mondo».⁹² Ancora una volta il mondo non è concepito solo come un luogo fisico, ma come proiezione del corpo aperto ad esso: «possiamo avere il mondo solo se facciamo del nostro corpo non l'*ostacolo* da superare, ma il *veicolo* nel mondo».⁹³ È solo tramite il corpo che possiamo orientarci nel mondo, stabilire rapporti di vicinanza e prossimità, lontananza, interagire con gli altri, distinguere sensazioni e passioni.

Per Galimberti il concetto di presenza del corpo nel qui-e-ora coincide con le proprie azioni passate, riassumibile con l'accezione “Io sono il mio passato”:

il passato non esiste perché me lo ricordo o me lo rappresento, ma perché lo *sono*. Lo sono nel mio volto che dimostra la mia età, lo sono nel mio gesto che nella sua abilità dice la sua antica consuetudine con certe cose e non con altre, lo sono nel mio sguardo in cui è tutta la delusione o la soddisfazione di una vita. Essere, non avere. È per questa inseparabilità dal mio passato che esiste una continuità nelle mie azioni, uno stile che le rende inconfondibilmente, *mie*. Di esse sono responsabile, perché del loro senso risponde il mio passato.⁹⁴

Il repertorio delle *mie* azioni ed intenzioni scaturisce dal mio passato ma si compone di gesti solamente *miei*. Gli oggetti sono il corrispettivo delle *mie* intenzioni e delle possibilità che mi donano di interfacciarmi col mondo. Motivo per cui «essere nel mondo significa allora essere

⁹¹ *Ivi*, p. 129.

⁹² *Ivi*, p.131.

⁹³ *Ivi*, p.133.

⁹⁴ *Ivi*, p. 148.

nel mondo per *fare*. Con l'azione l'uomo rivela l'essenza nascosta delle cose, la loro possibilità celata». ⁹⁵

L'azione dell'uomo si traduce in gesti, che a loro volta traducono intenzioni. Il gesto infatti non è una realtà fisiologica, ma il veicolo delle mie intenzioni:

in ogni gesto c'è dunque la mia relazione col mondo, il mio modo di vederlo, di sentirlo, la mia eredità, la mia educazione, il mio ambiente, la mia costituzione psicologica. Nella violenza del mio gesto o nella sua delicatezza, nella sua tonalità decisa o incerta c'è tutta la mia biografia, la qualità del mio rapporto col mondo, il mio modo di offrirmi. La gestualità crea quell'unità che noi chiamiamo 'corpo', perché non è il corpo che dispone di gesti ma sono i gesti che fanno nascere un corpo dall'immobilità della carne. ⁹⁶

In ogni gesto c'è un'espressività che rivela l'anima, di cui esso non è la sua rappresentazione, piuttosto, secondo le preziose intuizioni di Galimberti, «è la vita stessa in ciò che ha di irrepresentabile». ⁹⁷ I gesti vengono compresi dall'altro e vengono dedotte le intenzioni di cui essi sono caricati, perché «la comunicazione o la comprensione dei gesti è resa possibile dalla reciprocità delle mie intenzioni e dei gesti altrui, dei miei gesti e delle intenzioni leggibili nella condotta altrui. Tutto avviene come se l'intenzione dell'altro abitasse il mio corpo o come se le mie intenzioni abitassero il suo». ⁹⁸

Questo avviene perché la comunicazione delle emozioni attraverso il corpo è efficace quando un gesto è autentico, vissuto realmente, non tralasciando il fatto che «i primi abbozzi della comunicazione vanno cercati nel mondo emozionale, essendo l'emozione la prima nostra reazione allo spettacolo del mondo. Rendere il nostro corpo emozionato qualcosa di immediatamente espressivo. ⁹⁹

È importante sottolineare che:

«perché questa espressione venga compresa è necessario che chi la scorge viva lo stesso mondo di chi la esprime, perché il senso delle nostre emozioni, dei nostri gesti, e, al

⁹⁵ *Ivi*, p.162.

⁹⁶ U. GALIMBERTI, *Il corpo*, p. 170-171.

⁹⁷ U. GALIMBERTI, *Il corpo*, p. 171.

⁹⁸ M. MERLEAU PONTY, *Fenomenologia della percezione*, Il Saggiatore, Milano 1972, p. 130.

⁹⁹ Cfr. U. GALIMBERTI, *Il corpo*, p. 192.

limite, delle nostre parole, non è dato ma compreso, cioè ripreso da un atto allo spettatore che, nell'emozione, nel gesto e nella parola, riconosce un proprio vissuto».¹⁰⁰

Riconoscere un proprio vissuto è l'atteggiamento semiotico che adotta lo spettatore inconsapevolmente durante uno spettacolo, egli scorgere un qualcosa di sé nel gesto e nell'espressione dell'attore/danzatore che si trova dinanzi. Grazie ad esso è possibile una sincronizzazione, più precisamente un'empatia cinestetica, che fa riconoscere come *proprio*¹⁰¹ e vissuto sulla propria pelle, quel gesto o quel movimento semplicemente osservato dall'esterno.

Il senso che diamo alle cose è puramente nostro «per cui noi siamo *donatori di senso* e perché scegliamo in base al senso che diamo. La libertà del corpo è dunque libertà in situazione. La nostra libertà di scelta non è tra le cose, ma tra i *significati* che noi conferiamo alle cose».¹⁰²

Parole forti quelle di Galimberti che affronta il tema della libertà del corpo, fanno riflettere sulla responsabilità delle nostre scelte sulle cose del mondo.

La sua visione si amplia nelle parole che seguono in quanto scrive che: «condannati come siamo a essere liberi, non c'è situazione di cui non siamo responsabili, non c'è evento deciso da altri che non metta in gioco la nostra scelta».¹⁰³ E ancora: «chiamiamo questa apertura originaria che precede ogni distinzione tra soggetto e oggetto, tra interiorità ed exteriorità, tra conscio e inconscio: *presenza*, dove ciò che è e ciò che *si manifesta*, coincidono».¹⁰⁴ Questa coincidenza di essere e apparire è una condizione fondamentale su cui si basano anche le rappresentazioni artistiche. Questa aderenza tra l'essere e l'apparire contribuirà alla rappresentazione della verità in scena, aspetto che verrà scandagliato nel terzo capitolo.

Sulla presenza del corpo è bene partire dalla concezione che: «io esisto perché mi comprendo nel mondo. Il mio essere e il mio apparire fanno dunque tutt'uno».¹⁰⁵ Concependo il corpo come presenza, non guardo e né mi riferisco al corpo come un oggetto esterno. L'io non si distingue dal corpo e dalla persona che il corpo dischiude perché «sono infatti io questo sguardo che ispeziona, così come sono io questo braccio che afferra. L'io, cioè, non si

¹⁰⁰ GALIMBERTI, *Il corpo*, Milano, Centauria, 2018, p. 192.

¹⁰¹ Il corsivo è mio.

¹⁰² Cfr. GALIMBERTI, *Il corpo*, p. 217.

¹⁰³ Cfr. *Ivi*, p. 222-223.

¹⁰⁴ Cfr. *Ivi*, p. 269.

¹⁰⁵ *Ibidem*.

distingue dal corpo, non dispiega una presenza in cui il corpo compare come uno strumento. Io sono davanti al mondo, non davanti al mio corpo.¹⁰⁶

Il filosofo sostiene inoltre che se è vero che: «la presenza coincide con la corporeità, essa è presenza *al mondo*, non *al corpo*. Una mano che si protende non compie un movimento, ma apre un cammino verso un oggetto che lo sguardo aveva già raggiunto e in qualche modo aveva consegnato alla mano per non arrendersi al vuoto desiderio».¹⁰⁷ L'altro si pone in essere grazie alla sua presenza e mi permette di vederlo, in quanto *corpo* che mi si presenta dinanzi agli occhi: «l'altro infatti è col corpo che si offre al mio sguardo, anzi è il suo corpo. Se non avesse più *quel* corpo non sarebbe più *lui*. Il suo essere coincide con il suo apparire corporeo, che lascia trasparire l'ordine dei suoi pensieri e il sussulto delle sue emozioni. Basta un gesto a tradirlo».¹⁰⁸

Per questo, si evince che non esistono due realtà, una psichica e un'altra fisica, ma un'unica presenza che dice nel corpo il proprio modo di essere al mondo.¹⁰⁹ Sulla base di queste intuizioni, Galimberti muove una critica alla fenomenologia husserliana che avvalorava un corpo-cosa rispetto ad un corpo vivente: «la distinzione husserliana che vede il corpo fisico (Körper) e il proprio corpo vivente (Leib) mette in luce il corpo oggettivato della scienza, che si offre all'indagine anatomico-fisiologica, e il proprio corpo come è concretamente vissuto e sperimentato dall'esistenza».¹¹⁰

Il distacco dalla dualità tra corpo e anima, viene tradotto nelle sue parole in quanto: «il mio corpo, che conosco nella molteplicità delle esperienze quotidiane, si rivela come ciò che mi inserisce in un mondo, ciò grazie a cui esiste per me un mondo. Non abbiamo a che fare con due realtà, ma con due modi diversi di aver presente la stessa. Nel primo caso ho presente il mio corpo perché lo *sono* e con esso mi intenziono al mondo, nel secondo ho presente il mio corpo perché lo *vedo*».¹¹¹

¹⁰⁶ Cit. *Ivi*, p. 272.

¹⁰⁷ Cfr. *Ivi*, p. 273.

¹⁰⁸ *Ivi*, p. 273.

¹⁰⁹ Cfr. *Ivi*, p. 279.

¹¹⁰ *Ivi*, p. 284.

¹¹¹ *Ivi*, p. 285.

Nella sua visione non esiste una realtà psichica e una realtà fisica, perché ritiene che questa dualità sia il frutto di una scorretta impostazione fenomenologica: «dal corpo fisico (Körper), quale ce lo descrive la scienza, è impossibile infatti ricostruire la spazialità, la temporalità, l'appartenenza, l'intenzionalità che connotano la presenza del corpo vivente (Leib).

Il corpo fisico è nello spazio, il corpo vivente *dischiude* uno spazio e pone sé come centro d'orientamento a cui si riferisce ogni altro da sé.¹¹²

2. Il corpo della danza

Definire “il corpo della danza” sembra questione assai ardua. Fin dal primo momento della mia ricerca, ho trovato le parole del semiologo Ugo Volli alquanto illuminanti.

In questo paragrafo rifletterò sulla concezione del corpo proprio della danza, un corpo sapiente, colmo e sovrabbondante di significati, un corpo portatore di valori.

«Il corpo che viene presentato dalla danza, non è un corpo umano generalmente inteso» sostiene Volli.

Ma entriamo nel dettaglio, che fattezze ha allora il corpo della danza? Esso non è un corpo biologico o genetico e nemmeno un corpo sociale che vive in un certo qui-e-ora ma «un corpo nutrito, curato, amato, regolato, allenato, decorato secondo certe modalità o tecniche culturalmente definite».¹¹³

Il corpo non è uno strumento dell'uomo ma un mezzo di identificazione che fa dire all'uomo “Io sono quel corpo”, parafrasando Merleau Ponty.¹¹⁴

Il corpo si presenta sempre come l'incarnazione di una persona, precisamente come la sua *presenza*. Esso ci appare come quella persona con i suoi affetti, le sue condizioni, il suo benessere e malessere e i movimenti e i gesti che sono a lei propri.

Il corpo della danza deve essere visto come un soggetto che *interpreta* ciò che gli accade, *persegue* certi fini, *modifica* ciò che lo circonda: «presentando un corpo, la danza in realtà articola sempre dei frammenti di vita ed esso sarà sempre percepito attivamente da uno

¹¹² *Ivi*, p. 289.

¹¹³ UGO VOLLI, *Il corpo della danza*, in *Il corpo della danza: vent'anni di Oriente Occidente: Oriente Occidente: incontri internazionali di Rovereto Danza Teatro*, testo di Ugo Volli, fotografie di Piero Tauro, Rovereto, Osiride, 2001, p. 14

¹¹⁴ MAURICE MERLEAU-PONTY, *Fenomenologia della percezione*, Milano, Bompiani, 2009.

spettatore, mai osservato come un oggetto immobile e imperituro, suscitando anzi un'esperienza simpatetica del "cosa proverei ad essere così"¹¹⁵.

L'esperienza simpatetica sta alla base del rapporto opera-spettatore, in quanto, lo spettatore che osserva un corpo danzante, per effetto dei neuroni-specchio, è portato a *leggere* e *comprendere* i movimenti della danza quasi "su di sé".

«La danza persegue certi fini perché possiede un'intenzionalità, sfumature di senso attribuite volontariamente dal danzatore che necessariamente, modificano lo spazio in cui si muove, o meglio lo creano, con la propria presenza».¹¹⁶

Ogni movimento composto da un coreografo per il danzatore, viene accuratamente plasmato sul suo corpo, sulla base della sua fisicità e sensibilità, per far sì che egli se ne appropri, che diventi *suo*. Ad esso viene attribuito un dato *sensò* e non altro, una data forma e non altra, viene stabilita una data altezza nelle pose o una specifica altezza nei salti. Tutto ciò viene costruito partendo dalla base tecnica, che conferisce la struttura su cui deve viaggiare la sensibilità e la ricchezza di significati attribuiti a quel dato movimento.

Dietro ogni azione danzata c'è un'*intenzionalità*, non data solo dalla consapevolezza del movimento compiuto, ma nel senso di tendere verso qualcosa, protendere il corpo verso qualcosa, verso un fine.¹¹⁷

Ogni movimento e gesto, è un'iscrizione che comunica, o meglio, *significa*. La significazione dei movimenti è facilmente comprensibile, quando è condivisa dalla società di appartenenza dell'individuo: «il corpo è sociale, ma innanzitutto culturale, dipendente da un certo sistema di regole, di credenze, di aspettative, di valori che sono definiti e condivisi da ogni singola società. Il gusto condiviso è l'elemento costitutivo delle arti e in particolare della danza».¹¹⁸

Volli aggiunge che: «ciascuno di noi interpreta e riconosce le azioni, i gesti e le posture degli altri esseri umani, vicini a noi socialmente o culturalmente. L'inesauribile *significatività* del corpo è la premessa di un'arte del movimento come la danza».¹¹⁹ Questo lascia intendere quanto possa incidere la riconoscibilità di determinati gesti e azioni in una certa società e quanto, la stessa possa facilitare l'interpretazione e la lettura di questi.

¹¹⁵ Cfr. UGO VOLLI, *Il corpo della danza*, p. 15.

¹¹⁶ Cfr. UGO VOLLI, *Il corpo della danza*, p.18.

¹¹⁷ Cfr. UGO VOLLI, *Il corpo della danza*, p. 19.

¹¹⁸ *Ivi*, p. 18.

¹¹⁹ *Ivi*, p. 20 .

Ugo Volli afferma altresì che, sebbene esistano degli universali della danza, la presenza e l'espressione del corpo non può che essere il disegno della persona e della cultura a cui appartiene e la concretizzazione di valori specifici e caratteristici di una certa società. La danza contiene una quantità di valori, funzioni, sfumature di senso che si possono mettere assieme solo a posteriori e sempre sullo sfondo di una cultura, che per noi inevitabilmente è quella europea contemporanea». ¹²⁰

Per Volli la danza:

è il luogo dove sono esposti sì dei corpi individuali, ma essi appaiono e sono guardati con piacere e interesse perché sono in grado di articolare una certa idea del corpo e dunque della condizione umana. (..) La danza espone sempre implicitamente un certo *dover essere* del corpo, la sua determinazione sociale, il modo in cui il corpo è autorizzato ad a percorrere lo spazio e il tempo, a vivere la sua sorte, a esperire il flusso dell'esistenza, ad articolare i rapporti sociali; insomma la potenza del corpo come prima proiezione sociale. Il danzatore, anche se è un grande artista, anzi soprattutto se lo è, appare come il portatore di valori che lo trascendono. ¹²¹

Il danzatore appare come il portatore di valori che lo trascendono, perché gli è richiesto un *dover essere* continuo e imperante. Egli porta con sé e su di sé, la tecnica accademica e l'educazione musicale della danza, forgiata e limata nel corso degli anni. Il suo "dover essere continuo" è la conseguenza dell'evoluzione della concezione del corpo della danza sottoposto continuamente alle influenze stilistiche, fisiche e sociali del tempo.

Ma com'è possibile assegnare senso e valore all'arte della danza? Si necessita di un metalinguaggio, ovvero di un codice che utilizza dei segni propri per parlare di sé stesso. ¹²²

Questi segni riconoscibili nella danza sono:

«il gesto del danzatore, con le sue qualità pre-espressive e la sua base tecnica; le immagini costruite individualmente e collettivamente in modo da suggerire un senso; la

¹²⁰ *Ivi*, p.21.

¹²¹ VOLLI, *Il corpo della danza*, p. 40.

¹²² Termine, introdotto dapprima in logica matematica per indicare in generale un linguaggio, o sistema di segni, naturale o artificiale, adottato per la descrizione della struttura formale di dati linguaggi.

costruzione coreografica, la ricchezza del montaggio, i giochi di sincronia-asincronia, simmetria-asimmetria, ripetizione-variazione».¹²³

Ciò che avviene nell'evento performativo, è la presentazione del corpo attraverso la danza, realizzata grazie alla fusione di tutte le arti dello spettacolo, tese a realizzare un unicum artistico:

in realtà non è la danza a presentare il corpo ma il corpo a presentarsi con la danza e questa presentazione ha un senso anche emotivo per il pubblico, che va letta però almeno in parte come un effetto di senso, come una costruzione realizzata per l'occasione con le più diverse tecnologie, effetti di luce, dall'intensità delle musiche, all'uso di costume e maschere inventati o tradizionali.¹²⁴

Quel sapere, condiviso da tutti i membri di ogni singola società, associa gesti, espressioni, posture, forme del corpo e del volto, abiti e ornamenti, colori della pelle e toni di voce, animali convenzionali e personaggi immaginari con certi modi di essere passionali, con caratteri, vizi e virtù. Volli ammette che «presentare un corpo significa certamente mettere in mostra, esibire. Il corpo presentato dalla danza è infatti anche il corpo di un certo presente, di un qui-e-ora, che conta proprio per la sua capacità di interpretare quel presente, di renderlo concreto ed evidente».¹²⁵

Il presente di cui parla, del qui-e-ora che si realizza unicamente sulla scena, è un atto di altruismo/egoismo dell'artista: «il presente della danza è sempre un dono e la presentazione del corpo caratteristica della danza è un modo di darsi, un'apertura che è capace di colpire gli spettatori proprio per la disponibilità che comporta, per il suo essere un modo di darsi».¹²⁶

Rendere il presente concreto ed evidente, svelandosi sulla scena, denota la grande capacità e sensibilità richiesta ad un danzatore, o in generale, ad un artista. Il compito dell'artista, che è allo stesso tempo il dono che fa al pubblico, è semplicemente quello di *essere*.

Essere significa mostrarsi, svelarsi, aprirsi al mondo, dinanzi ad un pubblico e probabilmente a sé stessi. Il “darsi” è un atto altruistico nei confronti del pubblico ma prima di essere ciò, è una necessità interiore d' espressione comune ad ogni artista. È un atto egoistico di colui che vive

¹²³ VOLLI, *Il corpo della danza*, p. 42.

¹²⁴ VOLLI, *Il corpo della danza*, p. 45.

¹²⁵ VOLLI, *Il corpo della danza*, p. 47.

¹²⁶ VOLLI, *Il corpo della danza*, p. 49.

sulla scena, si nutre delle emozioni che prova in quello spazio ed è capace di emozionarsi prima ancora di emozionare. È nell'atto del darsi, che si diventa consapevoli di sé stessi e si amplifica la propria presenza.

Eppure:

il corpo donato della danza non è un corpo spontaneo, senza legge, che semplicemente si esponga all'ammirazione e alla partecipazione sinestetica del pubblico. Al contrario, proprio il fatto di donarsi lo consacra alla posizione di paradigma, di modello, di esempio caratteristico di un sistema di relazioni e di pratiche che si ritrovano poi nella vita sociale.¹²⁷

La maestria, l'abilità acquisita del danzatore è frutto di uno studio incessante e totalizzante, che a sua volta è l'esemplificazione di contenuti e relazioni sociali. Volli definisce conclusivamente il corpo della danza classica un artefatto, sia nel senso di opera d'arte, e quindi prodotto di un lungo lavoro di formazione e di allenamento, sia come oggetto, ossia il frutto di una certa struttura sociale, di certi rapporti fra i generi, di certe categorie di gusto dominanti in Europa.

3. I poteri del corpo

I poteri del corpo danzante vengono analizzati sotto una luce ontologica a partire dalle riflessioni filosofiche di Jean-Luc Nancy¹²⁸. In *Corpus* viene analizzato il tema cardine del suo pensiero, il 'toccare' e il 'muovere' del corpo. La danza, in quanto arte che fa del "toccare, muovere, e-mozionare", la sua essenza, traduce in sé la manifestazione del corpo ontologico.¹²⁹

Nancy considera espressamente il corpo come unica realtà esistente, e ritiene si possa parlare solo di «ontologia del corpo»¹³⁰ perché «il corpo è l'essere dell'esistenza»¹³¹. «Nel danzare il corpo rivela la sua ontologicità: danzo dunque sono».¹³² Il danzare rivela la mia essenza, la mia essenza si traduce nella danza. Questa appare la più spontanea e naturale forma del danzare, insita nell'individuo, contraddistinta dalla purezza e naturalezza del movimento. Nancy

¹²⁷ VOLLI, *Il corpo della danza*, p. 52.

¹²⁸ Filosofo francese, professore emerito di filosofia presso l'università di Strasburgo.

¹²⁹ Per corpo ontologico si intende il corpo in sé, che riguarda la conoscenza dell'essere.

¹³⁰ JEAN-LUC NANCY, *Corpus*, Cronopio, Napoli, 2014 (I ed. *Corpus*, A. M. Metailié, Paris 1992) p. 16.

¹³¹ NANCY, *Corpus*, p. 16.

¹³² JEAN-LUC NANCY, cit. in Isabelle Décaire, *Danser, Penser*, in «Spirale», n. 204, 2005, p. 26-27.

riconsidera il corpo nella sua nudità e definisce così l'esistenza: «i corpi sono l'esistere, l'atto stesso dell'esistenza, l'essere».¹³³ Da sempre legato al concetto di corpo, è il concetto di *anima*, la quale viene concepita come *corpo che sta fuori di sé*, il corpo che insorge, che si innalza e trascende. Il corpo è apertura al di fuori, a partire da Heidegger, Ek-sistenza.¹³⁴

Il senso più importante per Nancy è il *toccare* in quanto esso è il “sentire in senso lato”: «non tocchiamo soltanto con la pelle, tocchiamo anche con gli occhi, con il naso, con il gusto, con il movimento»¹³⁵, il toccare implica la misura della prossimità, significa sperimentare la relazione di noi stessi con gli altri e con le cose del mondo. Il corpo è soggetto toccante e toccato, il corpo come «“Io” è un tocco».¹³⁶

Quello che fa la danza è toccare, nasce dalla sensibilità di uno o più per coinvolgere, sfiorare, toccare gli altri e le cose del mondo. La danza tocca e “muove”. Nancy pone l'attenzione sul concetto di *mozione* come e-mozione, come movimento che porta fuori, che emoziona e anche commuove, riferendosi al concetto di *toccare ed essere toccati* emotivamente.¹³⁷

«Il corpo che danza, tocca, sposta, scuote, attira, respinge».¹³⁸ Nancy collega la danza al toccare elevandola a uno dei luoghi per eccellenza del senso dell'esistere. Nancy non si riferisce a una tecnica precisa di danza, ma al nucleo, all'essenza del muoversi e del danzare come origine di quel muovere che nasce dal toccare e dall'essere toccati.

Un altro senso su cui porre l'attenzione è il *fluttuare*. Fluttuare inteso come qualità di movimento, come flusso. Questo “potere” riproduce la qualità di movimento che ci rende capaci di immergerci in una dimensione accogliente in cui il corpo nuota, fluisce, fluttua. Il corpo fluttua perché è immerso nel mondo. Infatti la critica di danza Enrica Spada aggiunge che «il corpo, e peculiarmente il corpo che danza, è apertura. Tensione al fuori».¹³⁹ Una condizione

¹³³ JEAN-LUC NANCY, *Corpus*, cit., p. 19.

¹³⁴ Cfr. ENRICA SPADA, *Pensare il corpo e la danza con Jean-Luc Nancy*, *Danza e Ricerca*, 31 dicembre 2020, p. 125.

¹³⁵ JEAN-LUC NANCY, *Pensare il presente*, p. 103.

¹³⁶ JEAN-LUC NANCY, *Indizi sul corpo*, cit., p. 77.

¹³⁷ Cfr. ENRICA SPADA, *Pensare il corpo e la danza con Jean-Luc Nancy*, p. 127.

¹³⁸ *Ivi*, p. 127.

¹³⁹ *Ivi*, p. 128

fluttuante ci riconosce come essere singolari in quanto noi stessi e individui singoli, ma al tempo stesso plurali perché immersi nel mondo e posti in relazione con l'altro:

possiamo pensare, quindi, la danza come attuazione continua e incessante di quel desiderio/spinta vitale che ci porta a essere sempre alla ricerca della relazione, del tocco dell'altro e con l'altro. Una condizione fluttuante che ci definisce come sé singolari e distinti, ma sempre nel tra della relazione con l'altro e con il mondo.¹⁴⁰

Aprirsi agli individui e al mondo è una modalità d'essere insita nell'arte della danza in quanto «abbandonarsi al mondo è una condizione di apertura alla vita, di chi sta in ascolto, si *meraviglia*¹⁴¹ e si lascia sopraffare e arricchire dagli incontri, dagli sguardi, dal tocco con l'altro. Condizione che la danza produce e attua costantemente, in quanto modalità d'essere dell'uomo.¹⁴² Allo stesso modo la danza presuppone un abbandonarsi al movimento che significa lasciare che il corpo *senta*, faccia esperienza della libertà nel senso fisico, corporeo, tattile del suo significato. La danza è la possibilità che il corpo ha di fare esperienza di sé stesso, esplorando le possibilità fisiche, del suo sentire e del suo rapportarsi con lo spazio, il tempo e le cose che lo circondano.

È la possibilità di liberarsi, connettersi intimamente con sé e il mondo:

danzare come modalità di sentire, sperimentare, conoscere il mondo in cui esistiamo significa, quindi, poter donare a tutti la libertà di pensare e la capacità di pensare la danza come esperienza di libertà. Sorpresa, avvento, approssimarsi, movimento: *experiri*, fare esperienza, indica movimento, andare verso qualcosa che non si conosce, azzardare un cammino di conoscenza ed esplorazione. La danza incarna pienamente quest'azzardo del muoversi, non solo come ricerca attiva di qualcosa, ma, anche come *peira*, allenamento all'accettazione del rischio, dell'incerto, del possibile e dell'imprevedibile.¹⁴³

¹⁴⁰ *Ivi*, p. 128.

¹⁴¹ Il corsivo è mio.

¹⁴² *Ivi*, p.131.

¹⁴³ *Ivi*, p.132.

4. Il corpo sulla scena

«Nella danza ci viene donato del senso. Che cosa è questo senso e quali sono le modalità della sua donazione? Quali sono le condizioni di possibilità del suo apparire? Che cosa significa vedere danzare qualcuno e che tipo di incontro avviene fra chi danza e chi assiste a questo evento?» Alessandro Pontremoli si interroga così sulle modalità di significazione della danza.

Il suo tentativo di risposta parte dall'apparizione del corpo della danza come corpo sociale e quindi come lo strumento di comunicazione di una società, che esprime attraverso i suoi gesti e movimenti, peculiari tradizioni stilistiche coreiche.

Pontremoli fa rientrare la danza nel campo del simbolico in quanto «il simbolo è l'oggetto di una comunicazione fortemente motivata, che dice di sé e nel contempo dice anche di altro».¹⁴⁴

I modi del manifestarsi delle molteplici evenienze coreiche sono fondamentalmente due: quello della rappresentazione del corpo, e quello della sua presentazione. La presentazione di un corpo implica sempre un riferimento a una vita concreta, quella del performer, che agendo di fronte agli spettatori cerca di influenzarne l'esperienza.¹⁴⁵

Il corpo che danza è un corpo messo in forma: per lo spettatore che lo osserva, è una macchina potente di produzione di simboli, prima ancora che un organismo meccanico e biologico.¹⁴⁶

Prima ancora che un corpo desse vita alla danza, l'uomo si è sempre avvalso di gesti e ogni singolo gesto è sempre stato compiuto dall'uomo per dire di sé e per rivelare i moti dell'animo: «un gesto è bello soltanto quando ha dipinto la tristezza, la tenerezza, la fierezza in una parola l'anima».¹⁴⁷ La forza espressiva del gesto trova le sue radici nell'espressività dei pantomimi greci e romani, i quali, erano affascinati dal voler rappresentare una storia avvalendosi solo del gesto del movimento. Pilade e Battilo, due mimi romani e coreografi, perfezionarono il movimento umano come la forma più eloquente di rappresentazione. Ciò che ereditarono i coreografi del Settecento fu il concetto di pantomima antica : dipingere i sentimenti e le azioni umane, attraverso i soli gesti del corpo¹⁴⁸:

¹⁴⁴ PONTREMOLI, *La danza*, Laterza, Roma, 2006, p. 110.

¹⁴⁵ PONTREMOLI, *La danza*, Laterza, Roma, 2006, p. 111.

¹⁴⁶ *Ibidem*.

¹⁴⁷ BATTEUX, *Les Beaux Arts réduits à un même principe*, Paris, 1746, p. 346.

¹⁴⁸ Cfr. CONCETTA LO IACONO, *Il danzatore attore da Noverre a Pina Bausch*, Dino Audino, Roma, 2007, p. 14.

“dipingere” fu il verbo usato in ogni testo settecentesco di danza per indicare questa pittura in movimento. Il coreografo chiedeva al danzatore di scegliere un momento intenso della Natura e renderlo attraverso il movimento del corpo. La scena, intesa come la tela di un pittore, forniva la superficie sulla quale comporre le parti. Il corpo, concepito come una sorta di superficie, poteva ritrarre l'azione e l'interazione umana.¹⁴⁹

Negli anni 50' del Settecento la rivendicazione della danza spostò la performance su un terreno nuovo, divenne un atto unico per la capacità di rappresentare i sentimenti dell'individuo. In tanti sostenevano che la danza aveva origine nei primi moti dell'anima in quanto:

danzare costituiva una reazione intrinseca, faceva parte del comportamento umano. Inoltre aveva il potere di trasmettere, dipingere, con una accuratezza che aveva del misterioso, i veri sentimenti dell'individuo. Tuttavia a differenza della pittura che poteva soltanto cogliere i momenti parlanti e culminanti per renderli in forma pittorica, la danza era in grado di documentare ciascun momento in successione della catena drammatica dell' interazione umana. Era in grado di fornire l'emozionante racconto in diretta dei moti dell'anima.¹⁵⁰

Come spiega Cahusac:

«la natura fornì le circostanze, l'esperienza diede le regole. Così impariamo a danzare anche se l'abbiamo già dentro di noi tutti i passi di cui è formata la danza, allo stesso modo in cui impariamo a cantare pur avendo già nella voce tutti i suoni di cui è formato il canto, perché ognuno sviluppa con l'aiuto dell'Arte, le doti ricevute in dono dalla Natura».¹⁵¹

Cahusac e altri autori di metà secolo predicavano che la danza avrebbe raggiunto il posto di prestigio nel teatro della società. A spiegare il legame tra la danza del passato e quella del presente fu la nozione di un unico impulso ad esprimere l'anima attraverso il movimento, e non

¹⁴⁹ SUSAN LEIGH FOSTER *Coreografia e narrazione*, trad. it. Alessia Polli, revisione Clelia Falletti, Dino Audino Editore, Roma 2003, p. 15.

¹⁵⁰ FOSTER *Coreografia e narrazione*, Dino Audino Editore, Roma 2003, p. 16.

¹⁵¹ LOUIS DE CAHUSAC, *La danse ansienne et moderne*, vol I, A La Haye, p. 13-15.

il semplice fatto che fosse l'esistenza di danze disparate nei diversi momenti storici, a produrre il racconto dell'evoluzione della danza.

Questi inizi permisero agli scrittori ai coreografi del periodo di rinfrescare il dibattito sul valore è il significato intrinseco della danza e il valore dell'artista:

L'artista è chiamato a rappresentare, a far contemplare il bello, a far amare il vero e a far amare e praticare il bene. Così il bello, il vero e il bene sono i tre oggetti dell'arte. Bisogna purificare e il bello è essenzialmente purificante rispetto al male: niente purifica come la vista e l'amore del bello. E poi la verità è una luce, è uno splendore che necessariamente illumina, e bisogna illuminare l'intelletto. Infine il bene santifica, e bisogna santificare. Così ecco l'artista chiamato a questa grande magnifica azione, chiamato a purificare la vita, a illuminare l'intelletto e a santificare il cuore.¹⁵²

Il gesto ha il suo linguaggio e così come il danzatore deve educare il suo corpo, così l'attore, artista che vive e sente sulla scena, deve regolare i suoi comportamenti su quelli imposti dall'autore. Il suo gesto e la sua azione devono essere scelti, calcolati e ritmati.

Per acquistare la scienza del gesto, per saper calcolare, scegliere e dare il ritmo ad un linguaggio dei gesti, il danzatore o l'attore devono dunque piegarsi ad un esercizio che sviluppi l'agilità e lo educi. Il gesto ha il suo linguaggio. Come il linguaggio parlato, quello del gesto possiede sintassi e metrica propria: «il personaggio si muove anche in rapporto ora con ciò che ha vissuto e che teme, ora in rapporto diretto con il presente».¹⁵³

La gestualità del danzatore che identifica quel particolare movimento è definita *extra quotidiana*, qualitativamente diversa da quella che caratterizza il soggetto nella sua vita di ogni giorno.

In "Semiotics of Theatrical Performance" (1977) Umberto Eco stabilisce che il teatro, la danza e altre arti performative funzionano a partire dalla modalità di produzione di senso dell'ostentazione:

in altre parole, l'elemento primario di una rappresentazione teatrale (...) è dato da un corpo umano che si sostenta e si muove. Un corpo umano che si muove si presenta come

¹⁵²LO IACONO, *Il danzatore attore da Noverre a Pina Bausch*, Dino Audino, Roma, 2007, p. 74.

¹⁵³ JEAN-LOUIS BARRAULT, *Riflessioni sul teatro*, a cura di Glauco Natoli, Sansoni, Firenze 1954, p. 128-131, 183-185 in LO IACONO, *Il danzatore attore*, da Noverre a Pina Bausch, Dino Audino, 2007, p. 93.

una cosa vera, eventualmente oggetto di segni possibili (fotografabile, definibile verbalmente, disegnabile...). Ma l'elemento segnico del teatro consiste nel fatto che questo corpo umano non è più una cosa tra le cose perché qualcuno lo esibisce, ritagliandolo dal contesto degli eventi reali, e lo costituisce come segno – costituendo al tempo stesso come significanti i movimenti che esso compie e lo spazio in cui si iscrivono.¹⁵⁴

Il corpo umano quindi non è più una cosa tra le cose bensì viene iscritto come segno: «se ogni sorta di elemento sulla scena diventa segno, a maggior ragione lo diventa il corpo del performer, che è, come abbiamo visto, l'asse intorno al quale si struttura la scena».¹⁵⁵

Eco¹⁵⁶ definisce il corpo del performer un *segno naturale*, che non è artificiale ma si artificializza grazie all'ostentazione.

Mi propongo di investigare, a partire dagli studi di María José Contreras Lorenzini, le modalità della presenza del corpo sulla scena. Come spiega nel primo capitolo: «si può pensare alla presenza del corpo in scena in quanto collocazione spazio-temporale (“il performer è presente sul palco”); la si può intendere come la preconditione della relazione teatrale (“c'è teatro laddove c'è compresenza attore-spettatore”) o la si può concepire anche come un criterio del talento del performer (come faceva Stanivslaskij quando diceva di una attrice che aveva una bella presenza) oppure come il riflesso di uno stato psicofisico del performer (la presenza scenica)».¹⁵⁷

Dunque, come si presenta il corpo sulla scena e che strategie deve mettere in atto per essere “espressivo”?

La rappresentazione teatrale o coreica si può concepire come il rinvio a qualcosa diverso da sé sia ad esempio per un testo drammatico che un personaggio. Un attore di teatro di prosa che

¹⁵⁴ UMBERTO ECO, “*Il segno teatrale*” Intervento alla tavola rotonda per una semiotica del teatro, Venezia. Oggi in *Sugli Specchi ed altri saggi. Il segno, la rappresentazione, l'illusione, l'immagine*, Tascabili Bompiani, Milano, 1985, p. 39.

¹⁵⁵ *Il corpo in scena: Indagine sullo statuto semiotico del corpo nella prassi performativa*, Tesi di Dottorato di María José Contreras Lorenzini, Alma Mater Studiorum - Università di Bologna, 2008, p. 100.

¹⁵⁶ UMBERTO ECO, “*Il segno teatrale*” Intervento alla tavola rotonda per una semiotica del teatro, Venezia. Oggi in *Sugli Specchi ed altri saggi. Il segno, la rappresentazione, l'illusione, l'immagine*, Tascabili Bompiani, Milano, 1985, p.38-44.

¹⁵⁷ *Il corpo in scena: Indagine sullo statuto semiotico del corpo nella prassi performativa*, Tesi di Dottorato di María José Contreras Lorenzini, Alma Mater Studiorum - Università di Bologna, 2008, p. 141.

deve interpretare un testo, costruisce il suo essere in scena a partire dal testo drammatico di riferimento al quale deve rispondere. La creazione del personaggio, le sue azioni, il modo di muoversi e di parlare non rinviano alla sua persona o identità ma sono indirizzati verso la creazione di qualcosa di “diverso da sé”. La stessa modalità comunicativa viene utilizzata dal danzatore incaricato di ricoprire un ruolo, interpretando un personaggio sulla base del libretto di riferimento e sulla coreografia da riprodurre.

Ciò che fa è creare un qualcosa, un qualcuno “diverso da sé”. La rappresentazione di qualcosa di “diverso da sé” richiede al danzatore o all’attore di “mettersi nei panni” di un’identità estranea, di calzare le vesti di un altro. Per fare ciò il danzatore o l’attore si traveste, cambia il suo registro comportamentale, la sua camminata, il suo repertorio cinestesico per “incarnare” i tratti di carattere del personaggio in modo tale che l’azione sia coerente ad essi.

Eppure per quanto il danzatore-attore cerchi di “produrre” un corpo diverso dal suo che risponda alle esigenze della rappresentazione, rimarrà comunque ancorato alle *sue* caratteristiche fisiche.

L’attore, diceva Konstantin Stanivslaskij,¹⁵⁸ deve essere in grado di pensare, sentire, muoversi e parlare come se fosse il personaggio che rappresenta. Il personaggio, quindi, “prende in prestito” il corpo dell’attore.¹⁵⁹

Il danzatore-attore deve esser dotato di *presenza scenica*. Egli mette in atto una sorta di strategia comunicativa che ha come scopo l’attirare l’attenzione o meglio la seduzione¹⁶⁰ dello spettatore: «la presenza scenica determina un desiderio di apprezzamento che si traduce in una disponibilità corporea al coinvolgimento passionale e somatico. Quasi un voler essere manipolato».¹⁶¹

Un’altra strategia comunicativa, descritta da Lorenzini, consiste nell’associare alla partitura delle proprie parole, delle azioni o movimenti che possono essere distinte in questo modo:

1. metafore cinestesiche (per esempio “mi muovo come un fiume”, “parlo come la nebbia”);
2. impronte corporali (ricordando un determinato comportamento vissuto prima);
3. immagini “contestuali” (tipo: “mi trovo in un deserto”);

¹⁵⁸ KONSTANTIN STANISLAVSKIJ, *Il lavoro dell’attore sul personaggio*. A cura di Malcovati, F., Bari, Laterza, 1988.

¹⁵⁹ *Il corpo in scena: Indagine sullo statuto semiotico del corpo nella prassi performativa*, Tesi di Dottorato di María José Contreras Lorenzini, Alma Mater Studiorum - Università di Bologna, 2008, p. 157.

¹⁶⁰ La catarsi aristotelica descritta nella Poetica è una teoria della “seduzione” che il teatro esercita sullo spettatore tramite delle particolari strategie.

¹⁶¹ *Il corpo in scena: Indagine sullo statuto semiotico del corpo nella prassi performativa*, Tesi di Dottorato di María José Contreras Lorenzini, Alma Mater Studiorum - Università di Bologna, 2008, p. 166.

4. immagini di “altri” (“quando nella mia partitura reagisco ad un’immagine che viene dall’esterno)

Lo studio del danzatore si concentra sul lavoro di omologazione tra l’immagine e il corpo. Il corpo, appunto, “diventa” un’immagine, si comporta come tale e quindi la raffigura. Il danzatore può selezionare alcuni tratti semantici dell’immagine e riportarli nella propria danza. Le associazioni personali servono a creare un corpo “presente” che possa reagire agli stimoli interni come se fossero esterni.¹⁶² Tutto ciò per far sì che l’azione e i movimenti siano «abitate»¹⁶³ da una dimensione interiore, che altrimenti resterebbe vuota e di conseguenza, non risulterebbe autentica agli occhi dello spettatore.

5. Il rapporto danzatore-spettatore

Negli ultimi vent’anni il meccanismo della relazione fra spettatore e attore/danzatore è un campo d’indagine che ha attirato in maniera molto concreta l’attenzione di diversi ambiti di ricerca.

Sulla scena per sedurre lo spettatore, l’attore/danzatore deve intensificare la propria presenza scenica:

è un dato ormai appurato che il danzatore, come l’attore, si serve della tecnica “per essere più efficace nel suo contesto, per fare emergere la sua identità biografico-storica” (...) il corpo acquisisce una determinata esperienza in termini di preparazione fisica, muscolare e sensoriale, col risultato di aiutare il performer a dare corpo agli impulsi naturali e a canalizzare l’intenzione.¹⁶⁴

Riferendoci alla tecnica di un danzatore, è importante considerarla non una restrizione dogmatica:

¹⁶² *Il corpo in scena: Indagine sullo statuto semiotico del corpo nella prassi performativa*, Tesi di Dottorato di Maria José Contreras Lorenzini, Alma Mater Studiorum - Università di Bologna, 2008, p. 185.

¹⁶³ EUGENIO BARBA, “*Un amuleto fatto di memoria. Il significato degli esercizi nella drammaturgia dell’attore*”. In *Drammaturgia dell’attore*. A cura di M. De Marinis, Bologna: I quaderni del Batello Ebro, p. 12.

¹⁶⁴ FRANCESCA MAGNINI, *Trame di tecniche e stili nelle tradizioni della danza contemporanea. Note su studi e ricerche*, “Danza e Ricerca. Laboratorio di studi, scritture, visioni”, anno IV, numero 3, 2012, p. 10.

«la tecnica è qualcosa che ti dà i mezzi, che ti offre delle possibilità [...] è qualcosa di differente dallo slanciare su in alto la gamba o dal mantenere una posizione [...]. La tecnica racchiude diverse abilità che tu puoi imparare; queste abilità si aggiungeranno alla conoscenza del tuo corpo, di te stesso e delle scelte che tu puoi fare – e ti forniranno una vasta gamma di possibilità fisiche e mentali. La tecnica, quindi, è molto più che un semplice risultato estetico.¹⁶⁵

Secondo Marcia Siegel quando si analizza la danza è importante considerare che il corpo, per ottenere determinati compiti, è soggetto a specifici metodi di allenamento, ovvero implica un approccio sistematico a tutto il processo di movimento. Particolarmente importante è stata la presa di coscienza così come il performer si offre col suo corpo allo spettatore anch'egli è provvisto di un corpo che fa esperienza dello spettacolo, cioè lo percepisce, lo vive, lo comprende, gli reagisce.¹⁶⁶

Dalle parole di Merleau Ponty sull'efficacia della presenza corporea si evince che:

è appunto il mio corpo a percepire il corpo dell'altro: esso vi trova come un prolungamento miracoloso delle sue proprie intenzioni, una maniera familiare di trattare il mondo. Ormai, come le parti del mio corpo formano insieme un sistema, così il corpo altrui e il mio sono un tutto unico, il dritto e il rovescio di un solo fenomeno; l'esistenza anonima, di cui il mio corpo è in ogni momento la traccia, abita contemporaneamente questi due corpi.¹⁶⁷

La coesistenza di due corpi, quello dello spettatore e il proprio, in un corpo solo esplica perfettamente il rapporto che si crea sulla scena e rafforza la consapevolezza di quanto la corporeità sia potente, efficace e regoli la propria conoscenza del mondo.

«Se è vero dunque che io ho coscienza del mio corpo mediante il mondo, è anche vero, per la stessa ragione, che il mio corpo è il perno del mondo».¹⁶⁸ La corporeità in Merleau-Ponty diventa il punto di partenza di ogni riflessione, non esiste un concetto che possa essere formulato a prescindere dalla corporeità. Il linguaggio della danza si definisce nel suo essere

¹⁶⁵ EDITH BOXBERGER, ANOUK VAN DIJK, *Practical Tools for a Demanding Profession, in Dihel, Ingo – Lampert, Friederike* (a cura di), *Dance Techniques 2010*. Tanzplan Germany, Leipzig, Henschel Verlag, 2011, pp. 62-65: 63.

¹⁶⁶ MARCO DE MARINIS, *Il corpo dello spettatore. Performance studies e Nuova Teatrologia*. Relazione al convegno «Le scienze cognitive in Italia. Bilanci e prospettive», Università di Messina, 28-30 novembre 2013, p. 196.

¹⁶⁷ MAURICE MERLAU-PONTY, *Fenomenologia della percezione*, Milano, Bompiani, 2009, p. 459.

¹⁶⁸ MAURICE MERLAU-PONTY, *Fenomenologia della percezione*, Milano, Bompiani, 2009, p. 130.

portatore di significati tramite il corpo come latore di segno e senso, per cui per Merleau-Ponty un segno è quella parte visibile, trama e tessuto del non visibile di cui noi percepiamo il significato.¹⁶⁹

¹⁶⁹ANDREA ZARDI, *La percezione del corpo in scena e lo spettatore, Un approccio neuro-scientifico*, Scritture della performance, 7,1 2018.

TERZO CAPITOLO

Onegin: il balletto

Introduzione

La scelta di trattare il caso-studio Onegin per applicare le teorie finora esposte in termini semiotici, in chiave filosofica in quanto il corpo in scena si presta ad essere un soggetto d'osservazione adatto al sistema semiotico nel suo campo applicativo dell'arte.

La visione in videocassetta della versione dell'anno 2000 di Onegin al Teatro San Carlo di Napoli, interpretata dagli étoiles Giovanna Spalice in veste di Tatiana e Giuseppe Picone in veste di Onegin, ha destato in me la sete di conoscenza e la curiosità di entrare nel profondo di quest'opera coreografica. Avanzo in questo capitolo delle teorie di lettura semiotica scandagliando l'interiorità dei personaggi e i segni scenici pensati dal coreografo e ricreati dai danzatori.

3.1 Il racconto

L'interesse per questo ambito di ricerca è mosso dal bisogno di riflettere su un tema poco esplorato e un contesto storico, il balletto in Inghilterra, non ancora sufficientemente indagato dagli studi di danza italiani.

In campo teatrale il discorso del personaggio che narra generalmente qualcosa di irrepresentabile o accaduto nel passato (il racconto è in questo caso un elemento drammaturgico, così come poteva esserlo nel balletto classico, dove esso si esplica attraverso un tipo di pantomima), si chiama racconto. In campo narratologico, la narrazione: «fa vedere la vicenda nella sua temporalità, ordinando diacronicamente le azioni e le immagini».¹⁷⁰

Barthes sostiene che:

il racconto è presente in tutti i tempi, in tutti i luoghi, in tutte le società; il racconto comincia con la storia stessa dell'umanità; non esiste, non è mai esistito in alcun luogo un popolo senza racconti; tutte le classi, tutti i gruppi umani hanno i loro racconti e spesso questi racconti sono fruiti in comune da uomini di culture diverse, talora opposte; il racconto si fa gioco della buona e della cattiva letteratura: internazionale, trans-storico, transculturale, il racconto è là come la vita.¹⁷¹

¹⁷⁰ PATRICE PAVIS, *Narrazione*, in Id., *Dizionario del teatro*, cit., p. 264 in ANNAMARIA COREA, *Raccontar danzando, Forme del balletto inglese nel Novecento*, Roma: Sapienza Università Editrice, 2017, pp. 1-208 : 121.

¹⁷¹ R. BARTHES, *Introduzione all'analisi strutturale dei racconti*, in Id. (a cura di), *Analisi del racconto*, Milano, Bompiani, 1969, p. 7.

Il balletto assume una valenza narrativa quando si propone di raccontare una storia senza l'uso dell'oralità, attraverso la composizione dei movimenti, azioni, organizzate temporalmente e inserite in un contesto scenico organizzato.

La funzione descrittiva nel balletto è per lo più assolta dalle scene e dai costumi, che possono essere indicativi di un periodo storico e delle peculiarità dei personaggi. Gli oggetti di scena sono fondamentali, diventando soggetti attivi, attori in carne ed ossa. Essi il più delle volte amplificano l'idea centrale ed indicano il *file rouge* di tutta la storia, non sono ritenuti semplici *cliché*. I costumi hanno una funzione importante nella caratterizzazione sociale del personaggio, dell'ambiente sociale e dell'epoca a cui i personaggi afferiscono. L'utilizzo delle luci è altresì fondamentale e si presta a significati simbolici e drammaturgici ben definiti. Il cambio delle scene scandisce il flusso temporale degli avvenimenti, spesso modificando caratteristiche paesaggistiche.

Altrettanto determinante ai fini della narrazione è il legame intertestuale con il libretto dell'opera: «lo stesso termine “libretto” non indica più il prodotto editoriale, il piccolo libro, ma l'argomento stesso del balletto insieme alla sua forma, ovvero il modo in cui esso si sviluppa in una struttura narrativa specifica».¹⁷²

Fondamentale è individuare il rapporto tra musica e danza a livello teatrale:

anche la musica può svolgere diverse funzioni a livello drammaturgico, portando lo spettatore a una dimensione del passato attraverso l'impiego del *Leitmotiv*, sia sonoro che visivo, e quindi tramite la reiterazione di passi o gesti, e di intere sequenze, come nelle scene in cui si vogliono rappresentare i ricordi di un personaggio. Attraverso il *Leitmotiv*, inoltre, la musica può svolgere il ruolo di “voce narrante”, commentando un'azione, anticipando un accadimento, descrivendo l'interiorità di un personaggio o evidenziandone uno stato d'animo. In altri casi, il rapporto fra musica e danza è finalizzato a creare un forte contrasto di tipo drammatico.

Mi appresterò a descrivere le strategie messe in campo per innescare e condurre il racconto danzato.

¹⁷² COREA, *Raccontar danzando, Forme del balletto inglese nel Novecento*, Roma: Sapienza Università Editrice, 2017, pp. 1-208 : 127.

3.2 La cifra stilistica di John Cranko

La formula del balletto lungo scandito in due, tre o quattro atti è comunemente chiamato “a serata intera” (in inglese “full-length”) e ha lanciato una coraggiosa sfida per i coreografi che si alternarono nel corso del Novecento, portando al massimo le proprie capacità creative e la padronanza del mezzo espressivo.

Per lo stesso danzatore questo genere di balletto richiede doti drammatiche, attoriali indispensabili e spiccate per lo sviluppo psicologico dei personaggi messi in scena, promuovendo una gestualità non più legata alla pantomima convenzionale ma dettata dal tessuto coreografico e librettistico.

I coreografi inglesi iniziarono ad esplorare la forma del balletto a serata intera a partire dal 1948. A John Cranko fu commissionato solo nel 1957 il primo *full-length ballet* interamente inglese, con soggetto originale e musica composta dall'inglese Britten.

Ninette de Valois incoraggiò fortemente Cranko in quest'esperimento quando, animata dalla volontà di cimentarsi in una creazione coreografica completamente nuova, affidò ad una giovane promessa di sperimentare questa nuova forma teatrale. Dalle parole di Ninette de Valois si evince l'importanza della scenografia che diventa per la coreografa «a raison d'être for movement itself, a return to the significance of drama in the theatre».¹⁷³

Fu all'interno della Sadler's Wells Theatre Ballet, poi Sadler's Wells Royal Ballet e infine attuale Royal Ballet, che Cranko produsse i suoi primi lavori e venne considerato insieme a Kenneth MacMillan, la giovane promessa del balletto inglese. È in Germania, dopo una lunga crisi che lo coinvolse negli anni '59-60, che si realizza il cosiddetto «Germany's ballet miracle» parole pronunciate da Clive Barnes¹⁷⁴ quando Cranko consolida la sua fama di coreografo in Germania, in qualità di direttore dello Stuttgarter Ballet.

In una delle sue interviste afferma:

¹⁷³ N. DE VALOIS, *The English Ballet*, in «Dance and Dancers», July 1957, p. 29. Tradotto come 'Una ragion d'essere per il movimento stesso, un ritorno al significato del dramma nel teatro'.

¹⁷⁴ C. BARNES, *Cranko's German Miracle*, in «Dance and Dancers», August 1965, pp. 26-27, anche Id., *A "Ballet Miracle" by John Cranko*, in «New York Times», August 13, 1967.

I follow the Balanchine principle which holds that first and foremost a ballet is a composition with bodies in space and time, whether it's got music, or it hasn't got music, whether it's got a story and costumes, or it doesn't. A ballet must be satisfying firstly, in Balanchine terms. I feel that one should be able to take a dance out of *Onegin*, strip it of meaning strip it of costumes, and look at it as a valid, abstract composition.¹⁷⁵

Cranko era molto propenso al racconto danzato, testimonianza del fatto che portava in scena balletti con precisi intenti narrativi e drammatici che gli hanno conferito la fama a detta di grandi critici di danza in qualità di “*great story-teller in ballet*”, per la sua spiccata capacità di tradurre in termini coreici opere letterarie importanti, usando l'interpretazione dei personaggi e dando loro vita in scena. Cranko sentiva che si doveva prendere un balletto come *Onegin* e spogliarlo del suo intorno: costumi, scene e significato e continuare a concepirlo come una valida composizione astratta.

La sua capacità creativa dipese molto anche dai danzatori sui quali creava, d'altronde come spiega Corea: «è comune nella pratica di molti coreografi costruire la partitura coreutica sul corpo e le abilità dei danzatori, che quindi giocheranno un ruolo attivo nella creazione delle loro “parti”». ¹⁷⁶ La sua cifra stilistica verteva su maggior lirismo, una gestualità più naturale lontana dal “silent acting”, un sapiente uso dello spazio, una viva interazione tra i personaggi e il corpo di ballo.

Il rapporto di Cranko con la musica è leggibile nelle sue parole:

I am a passive to the music in the beginning. I let the music take over, and I form an emotional relationship to this music – I don't analyse it. Then, when I finally decide to do a ballet, is where I become active, and analyse and count out and start thinking of shapes that might fit, until the moment I get into rehearsal. And when I go into rehearsal, I've had, as it were, my experience with the music. I've got it intellectually defined.¹⁷⁷

¹⁷⁵ Cfr. l'intervista a Cranko in J. Gruen, *The Private World of Ballet*, New York, The Viking Press, 1975, pp. 169-175: 173, in ANNAMARIA COREA, *Raccontar danzando, Forme del balletto inglese nel Novecento*, Roma : Sapienza Università Editrice, 2017, pp. 1-208 : 103.

¹⁷⁶ ANNAMARIA COREA, *Raccontar danzando, Forme del balletto inglese nel Novecento*, Roma, Sapienza Università Editrice, 2017, pp. 1-208 : 104.

¹⁷⁷ Citazione di Cranko riportata in J. Percival, *Theatre in My Blood*, cit., p. 169 in COREA, *Raccontar danzando, Forme del balletto inglese nel Novecento*, pp. 1-208 : 138.

Inizialmente egli si poneva in una condizione di passività, fondamentalmente non conosceva mai bene la musica prima di iniziare le prove. Riusciva a capirla solo dopo averla ascoltata in sala, quando dava vita a forme e linee suggeritegli dalla musica. È così che avveniva la sua esperienza con la musica.

Il linguaggio coreografico di *Onegin* si imposta pertanto su un gioco di contrapposizioni, dove soluzioni puramente classiche e neoclassiche si scontrano in modo più o meno violento, ma teatralmente d'effetto, con idee e immagini derivate dalla quotidianità della seconda metà del XX secolo. Gestì, movimenti e pose che sarebbero stati comunque improbabili nella società russa di primo Ottocento, nelle mani di Cranko acquistano naturalezza e probabilità storica, diventando così mezzi effettivi di comunicazione. Tra le caratteristiche distinguibili dello stile di Cranko, vi è l'utilizzo di momenti statici contrapposti al crescendo o al diminuendo della musica così come a un contesto coreografico fluido e lirico.

Il contrasto generato dà la possibilità al coreografo di rendere i momenti di immobilità degli input per creare effetti drammatici e psicologici coerenti ed efficaci: «è proprio questa temporanea mancanza di azione che permette di avere una vivida istantanea dello stato d'animo del personaggio».¹⁷⁸ Attraverso il contatto con la tradizione coreografica inglese, Cranko entrò in contatto con le formule della tradizione di Djagilev, che aveva contribuito notevolmente allo sviluppo della coreografia inglese del secolo scorso. Il coreografo sudafricano optò per una narrativa coreografica immediata in cui il gesto e il singolo passo o la singola posa avevano un significato preciso e contribuivano al *Leitmotiv*. Quella di Cranko è una teatralità drammaturgica ben precisa, mai superficiale. L'effetto delle sue idee sulla scena persegue certi fini e serve a creare quei contrasti narrativi e psicologici già citati.

Cranko condivide un'idea ballettistica simile a Macmillan che, sfidando i limiti della tecnica accademica, ricerca l'espressione e la traduzione in danza di sentimenti ed emozioni coreograficamente intraducibili¹⁷⁹. Non a caso lo stesso George Balanchine, insorse contro l'idea di Cranko di voler tradurre il romanzo *Onegin* in danza, chiedendo pubblicamente: «Come si può fare una cosa simile a Puškin? Come si può danzare *Onegin*?»

¹⁷⁸ GIANNANDREA POESIO, *Un "moderno dramma di danza"* in Programma di sala, *Onegin : balletto in tre atti ispirato al poema Evgenij Onegin di Aleksandr Puskin / coreografia di John Cranko ; musica di Pëtr Il'ic Cajkovskij ; elaborazione Kurt-Heinz Stolze*, Milano, Edizioni del Teatro alla Scala, 2010, pp. 1-113: 22.

¹⁷⁹Cfr. GIANNANDREA POESIO, *Un "moderno dramma di danza"*, pp. 1-113: 26.

Il dubbio posto da Balanchine dimostra la genialità del lavoro coreografico, l'introspezione psicologica e lo spessore drammatico che Cranko riuscì a convogliare nella sua opera d'arte. Quando si pensa all'*Onegin*, lo si immagina come 'il balletto narrativo per eccellenza'.

Attingendo informazioni dal mondo del teatro di fine anni Settanta, i coreografi trovano ispirazione e conferme concettuali da esso, intensificando la propria poetica e indirizzandola più da un lato drammaturgico. Si avverte infatti un mutamento di rapporto tra regista e testo teatrale: non più come una traduzione scenica alla lettera del testo letterario, ma come un appropriarsi del regista dell'opera per darne una visione del tutto personale. Nasce la necessità di reinventare un nuovo linguaggio scenico, libero dalle convenzioni teatrali in *auge*. Accanto alla figura dello scrittore e regista, viene affiancata la figura del "creatore" unico. È la personalità creativa dell'*autore*, perno del prodotto teatrale, che impone all'osservatore una diversa prospettiva di analisi teatrale, da lui posta come forza motrice del prodotto artistico.¹⁸⁰

3.3 La creazione

Nel 1965 Cranko creò un altro balletto basato su una fonte letteraria. Si trattava di *Onegin*, in tre atti, dal romanzo in versi di Aleksandr Puškin. Cranko ne aveva curato le coreografie per l'opera di Čajkovskij per il Sadler's Wells nel 1952 e ancora a Londra aveva pensato di farne un balletto. Il romanzo conteneva tre scene di ballo e ciò che attraeva Cranko era la possibilità di utilizzare diversi stili per ognuna di esse: una danza popolare per il primo ballo nella casa di campagna di Madame Larina, uno stile che potesse riflettere la società borghese per la scena del compleanno di Tatiana e infine il ballo aristocratico dell'ultimo atto.

La musica subì una modifica perché si trattava di un progetto del compositore Jurt - Heinz Stolze, il quale rielaborò e orchestrò composizioni minori dell'autore russo.¹⁸¹ Il primo incontro del coreografo sudafricano con il lavoro puskiniano avvenne in occasione dell'allestimento di Čajkovskij a Londra per il quale Cranko fu incaricato di coreografare le varie danze. Affascinato dalle possibilità creative che gli offriva l'opera e il romanzo in versi, Cranko maturò l'idea in Inghilterra anche se il mondo del balletto inglese non era ancora pronto per un

¹⁸⁰ Cfr. SILVIA POLETTI, *John Neumeier*, Palermo : L'epos, 2004, pp. 1-232 : 50.

¹⁸¹ Stolze adattò alla trama teatrale di Puškin non una scelta di arie e interludi orchestrali dall'opera di Čajkovskij, bensì altre musiche di lui, anche lontane dall'ispirazione tragica della partitura del vero *Onegin*. Il balletto si compone di 28 numeri ripartiti in due atti, rispettivamente di 12 e 16 unità.

dramma danzato concepito in questo modo, come ha rimarcato il critico e storico Horst Kloeger.¹⁸²

Il progetto fu ripreso dopo il successo di *Romeo e Giulietta* nel 1962, al termine del suo primo anno da direttore del balletto di Stoccarda. L'*Onegin* ebbe la sua prima il 13 aprile 1965 ma non rispecchiava il piano originale inizialmente concepito dal coreografo il quale, pensava a Margot Fonteyn e Rudolf Nureyev per i ruoli di Tatiana e Onegin. Cranko ripensò *ex novo* il progetto per evitare la possibile similitudine con l'opera teatrale che i benpensanti anglosassoni avrebbero potuto notare. Venne presentato nel 1967 allo Stuttgart Ballet, con enorme successo, la versione definitiva di *Onegin*. “Lo stile Cranko” si impianta e l'*Onegin* ne è l'espressione più perfetta.

Il ruolo della protagonista Tatiana è oggi tra quelli più impegnativi, poiché rappresenta un personaggio dalla vita tormentata caratterizzato da una crescita interiore profonda: è prima una giovane e idealista ragazza di campagna, poi una donna matura e infine una gran donna dell'alta società. Divisa tra le ragioni sentimentali e quelle sociali, decide fermamente di rifiutare il suo amato Onegin, il quale ritorna pentito da lei, nell'amara consapevolezza però di aver rinunciato all'amore.

La drammaturgia di Cranko va analizzata, come vedremo nei prossimi paragrafi, su due fronti: da una parte il registro mimetico-espressivo e dall'altra il registro della tecnica accademica. Due *codici* differenti che concorrono alla traduzione delle intenzionalità e delle necessità espressive del contenuto drammaturgico e stilistico ideato dal coreografo.

¹⁸² Cfr. GIANNANDREA POESIO, *Un "moderno dramma di danza"*, pp. 1-113: 21.

3.4 Il genio nell'Onegin: aderenza al testo di Puškin

In molti si sono chiesti cosa avrebbe detto Puškin, che al suo romanzo in versi lavorò circa 10 anni soppesando ogni rima e limando ogni quartina, dopo aver visto la versione ballettistica rielaborata da Cranko. L'*Onegin* è una miniera inesauribile e l'idea di Cranko di trarre un balletto dall'opera letteraria fu oggetto di molti sdegnati commenti e dubbi da coreografi coevi, ben presto dissolti dall'opera d'arte realizzata da Cranko.

Bisogna tener presente che lo scrittore Puškin, concepì la prima idea del romanzo nel 1820, a solo ventuno anni. Già allora era un talento abbagliante ma fu cacciato ben presto da Pietroburgo per liberalismo: era restio a sopportare l'ordine gerarchico della corte e il perbenismo ad esso legato dei circoli letterari. Ben presto Puškin partì per Ekaterinoslav e ancora anni più tardi raggiunge la Moldavia, dove comincerà a lavorare all'*Onegin* con nel cuore i paesaggi caucasici e i volti delicati delle belle figlie Raevskij, famiglia di amici pietroburghesi.

Il protagonista che Puškin delinea è un dandy pietroburghese, scettico, subito nauseato dalla vita mondana, dalle signore troppo facili, che dopo aver dilapidato l'intero patrimonio, è ridotto in miseria. L'altra protagonista è Tatiana, una fanciulla giovane e ingenua, la quale si innamora di quest'uomo inquieto e incostante che respinge il suo amore.

A partire dall'analisi del romanzo, sarà possibile stabilire una certa aderenza al tessuto coreografico e drammaturgico del balletto. Le parole di Tatiana, tratte dal testo originale tradotto in italiano, saranno determinanti nel comprendere come ella respinse Onegin, facendo trasparire il suo malessere interiore:

mi sono sposata. E voi dovrete lasciarmi in pace, vi prego; lo so: nel vostro cuore c'è orgoglio e onore, io vi amo (perché mentire?) ma sono stata data a un altro e gli sarò per sempre fedele.¹⁸³

Pochi nel romanzo sono gli avvenimenti fondamentali: un duello, una morte, un matrimonio, qualche ballo e due lettere d'amore. La conclusione è riassunta nelle parole di Malcovati: «infelicità, tormento, angoscia»¹⁸⁴.

¹⁸³ FAUSTO MALCOVATI, *Onegin, infelicità, tormento, angoscia* in Programma di sala, *Onegin : balletto in tre atti ispirato al poema Evgenij Onegin di Aleksandr Puskin / coreografia di John Cranko ; musica di Pëtr Il'ic Cajkovskij ; elaborazione Kurt-Heinz Stolze*, Milano, Edizioni del Teatro alla Scala, 2010, pp. 1-113: 13.

¹⁸⁴ MALCOVATI, *Onegin, infelicità, tormento, angoscia*, pp. 1-113: 14.

I finali dei due protagonisti sono simili: Onegin cerca qualcosa su cui concentrare la sua inquieta malinconia, senza mai riuscirci perché risente del periodo e dell'epoca travagliata in cui fu concepito il romanzo; Tatiana per sempre conserverà dentro sé il pentimento di aver cacciato via il vero amore e vivrà infelicamente con un uomo che non amerà mai.

L'*Onegin* consiste in una riproduzione poetica della società russa in uno dei momenti più interessanti del suo sviluppo. È un poema storico nel pieno senso della parola anche se non c'è un personaggio storico. Il suo autore Puškin si candida a rappresentarne l'autocoscienza sociale russa. Oggi l'*Onegin* è stato definito "un'enciclopedia della vita russa" in cui coesistono diverse realtà sociali: coloro della Pietroburgo frivola appartenenti alla giovinezza di Onegin, coloro vissuti in provincia dove si svolge la vita pigra e serena dei Larin. Tutti caratteri immersi in un paesaggio essenziale nell'avvicinarsi delle stagioni. Sfere sociali ben diverse costituite da generali, attrici, contadini, nutrici, poeti e cicisbei.

Ma cosa è rimasto del testo di Puškin all'interno del balletto di Cranko?

I due primi capitoli sono stati saltati e l'azione inizia con la prima scena nel giardino di Madame Larina, dove lei con sua figlia Olga e la nutrice stanno cucendo gli abiti da festa per il compleanno di Tatiana e spettegolando sui prossimi festeggiamenti. Madame Larina specula sul futuro delle sue figlie. Le ragazze del quartiere giocano a un vecchio gioco popolare: chiunque si guardi allo specchio vedrà il suo amato. A Olga appare Lensky, un giovane poeta, già fidanzato con Olga.

A Tatiana appare Onegin, chiuso nel suo orgoglioso isolamento. Egli, annoiato dalla città, è venuto a vedere se il paese può offrirgli qualche distrazione. Tatiana, piena di fantasie giovanili e romantiche, si innamora dell'elegante straniero. La seconda scena è ambientata nella camera da letto di Tatiana, la cui immaginazione si infiamma dell'impetuoso primo amore, sogna *Onegin* e gli scrive una lettera d'amore appassionata che lei darà alla nutrice per fargliela recapitare.

Ella affida alla carta la sua passione e sogna: il sogno del balletto è un sogno di felicità, unione, di gioia raggiunta. È un momento del romanzo, e anche del balletto, di «concentrazione lirica: nella sua sensibilità esasperata, Tatiana coglie la tragedia che sta per scoppiare e la pre-vive oniricamente».¹⁸⁵

Cranko elimina il sogno premonitore di Tatiana prima della festa e anche il contenuto del quarto capitolo del romanzo, ossia il discorso che Onegin fa a Tatiana dopo aver ricevuto la sua

¹⁸⁵ MALCOVATI, *Onegin, infelicità, tormento, angoscia*, pp. 1-113: 19.

lettera, esponendole il motivo del suo rifiuto e confessandole di non essere capace di amare. L'omissione di questo episodio, risulta efficace da un punto di vista drammaturgico poiché questo accentua l'arroganza e il cattivo carattere del protagonista, nel momento in cui davanti agli occhi di Tatiana strappa in mille pezzi la lettera d'amore appena ricevuta.

Il secondo atto si apre con il ballo in onore di Tatiana per festeggiare il suo compleanno. Onegin, irritato dalla lettera di Tatiana che considera semplicemente come uno sfogo dell'amore adolescenziale, cerca Tatiana e straccia la sua lettera davanti ai suoi occhi umiliandola penosamente. Nella sua noia, Onegin decide di provocare Lenskij flirtando con Olga, che si unisce spensieratamente e con leggerezza sventata. Lenskij, sdegnato, lo costringe al duello. Nonostante gli scongiuri di Olga e Tatiana a desistere, Lenskij decide irrimediabilmente di provocare il guanto di sfida. L'uccisione di Lenskij sarà un altro importante elemento cardine del cambiamento interiore di Tatiana.

Il terzo atto ritrae una San Pietroburgo di molti anni dopo, dove Onegin ritorna e viene ricevuto ad un ballo nel palazzo del principe Gremin. Tatiana è al centro dell'attenzione, in quanto grande signora del bel mondo moscovita. Onegin non sa che Gremin, un generale dell'alta società moscovita, ha intanto sposato Tatiana e rimane stupito di riconoscere nell'elegante nobildonna, l'adolescente di campagna che aveva bruscamente rifiutato. L'enormità del suo errore e della perdita di Tatiana lo inghiottisce. La sua vita ora sembra ancora più senza scopo e vuota.

Nella seconda scena di questo atto c'è l'ultimo incontro di Onegin e Tatiana. Questa volta è Onegin ad aver scritto una lettera d'amore rivelandole il suo amore e chiedendo di incontrarla. Tatiana nella sua stanza supplica il marito ignaro dell'accaduto, di non lasciarla sola quella sera ma arriva Onegin e lei dovrà far fronte al suo destino. L'ultima scena riproduce l'esito pushkiniano: Tatiana riceve Onegin nella sua camera, ha in mano la sua lettera e la straccia davanti ai suoi occhi.

«È infelice, disperata; sceglie la coerenza, l'onore, ma non può rinunciare all'amore per il suo che le resta dentro, forte e appassionato come un tempo».¹⁸⁶

¹⁸⁶ MALCOVATI, *Onegin, infelicità, tormento, angoscia*, pp. 1-113: 19.

3.5 Il lavoro sul personaggio: Tatiana

In Onegin i gesti sono totalmente coreografici e in linea con il movimento danzato, nota Poesio, non sono né descrittivi e neppure rimandano alla quotidianità. Essi possono assumere un valore altamente simbolico, come nell'ultima scena di questo balletto, in cui il protagonista circonda con le braccia il corpo di Tatiana con un gesto che assume un duplice significato: il desiderio di amore e il rispetto della donna amata che però non osa sfiorare.

I coreografi sono responsabili della creazione di una gestualità che si rinnova di balletto in balletto e contribuiscono anche al processo creativo dei danzatori per l'interpretazione dei personaggi. John Cranko per esempio accennava a un lavoro di tipo "maieutico" che instaurava con i suoi danzatori dando loro metafore, immagini, movimenti emozionali, cercando di tradurre un sentimento in movimento:

one makes images of falling, of rising, or despair, of ecstasy, of being constricted, of being liberated. I give emotional movements. I feel the emotion first and then I try to transmit it, no matter how abstract it is.¹⁸⁷

La parte emozionale gioca un ruolo importante soprattutto nei lavori narrativi, nella fase preliminare delle prove, caratterizzata da discussioni con il coreografo e dall'approfondimento del personaggio attraverso la lettura privata.

Questo procedimento porta a una totale identificazione, così come emerge dalle parole di Marcia Haydée, prima ballerina della compagnia di Cranko a Stoccarda:

I just throw myself completely into those long and difficult roles, because when I dance them I actually believe I am Juliet. I believe I am Carmen. A lot, of course, is John. I know his ideas – I know how his mind works. And we talk about the characters, and I read about the characters.¹⁸⁸

Una volta introiettato il ruolo, afferma Marcia Haydée, la tecnica e l'interpretazione vanno insieme e si può procedere con la composizione dei passi che rifletterà le caratteristiche del personaggio. Marcia acquisì questo modo di vedere le cose nel suo apprendistato al Royal Ballet e la sua musa ispiratrice fu Margot Fonteyn.

¹⁸⁷ JOHN GRUEN, *The Private World of Ballet*, cit., p. 173, in ANNAMARIA COREA, *Raccontar danzando, Forme del balletto inglese nel Novecento*, Roma : Sapienza Università Editrice, 2017, pp. 1-208 : 152.

¹⁸⁸ COREA, *Raccontar danzando, Forme del balletto inglese nel Novecento*, Roma : Sapienza Università Editrice, 2017, pp. 1-208 : 153.

3.5 Lettura semiotica interpretativa: i segni dell' *Onegin*

La conversazione sostenuta con il regista Mauro Toscanelli ha permesso l'analisi in termini drammaturgici e teatrali delle strategie comunicative, l'importanza degli effetti scenici e l'individuazione di tutti i *segni* all'interno del balletto *Onegin*. La premessa di questa lettura avanza una correlazione tra le teorie esposte in precedenza riguardo la concezione filosofica del corpo secondo Umberto Galimberti e l'attuazione delle strategie comunicative di John Cranko all'interno dell'opera coreografica.

«Portare la verità in scena deve essere lo scopo che un'artista si pone», preannuncia Toscanelli. Il corpo per i danzatori è il mezzo espressivo prescelto, mentre per l'attore è la voce. Anzi, l'attore ha a sua disposizione sia il suo corpo che la voce. Un attore che utilizza esclusivamente il suo corpo è invece un mimo. Il corpo per un danzatore è lo strumento principale, che per la mancanza di comunicazione verbale, deve intensificare la sua presenza per caricarsi dei valori di cui è portatore simbolico.

Per la realizzazione della verità in scena, l'attore e il danzatore devono riuscire a dare *credibilità* ad un'azione scenica, la quale è condizionata da una miriade di elementi. Solo contrapponendo il Teatro dell'Assurdo al teatro di Eduardo ci troviamo di fronte a due tipi di credibilità teatrale, sostiene Toscanelli. Molti spettacoli del Teatro dell'Assurdo presentano un aspetto simbolico che viene percepito nella loro autenticità. Spesso viene presentata una realtà mistificata da una realtà scenica, ma la rappresentazione diventa credibile agli occhi dello spettatore nonostante presenti qualcosa di "incredibile" sulla scena. Il teatro di Eduardo è invece la fedele rappresentazione della quotidianità in scena, che proprio per essere accuratamente descritta, assume una credibilità spontanea e naturale. Il pubblico è portato a percepire esattamente quello che vede, quindi la *realtà scenica* coincide con l'*azione scenica*, messa a nudo ed esaltata per la totale assenza di simbolismi.

La concezione di Galimberti del corpo, ben si collega all'intento dell'attore/danzatore di portare il suo corpo sulla scena. E se, come si è precedentemente esposto, affermiamo che il *corpo è apertura ed esposizione di sé al mondo*, constatiamo che l'attore/danzatore porta il suo *mondo* nel teatro, che è di per sé un altro mondo in cui egli si immerge. Lo stesso personaggio interpretato da persone, ovvero da *corpi* - aventi un mondo dentro sé- *diversi* produrrà necessariamente interpretazioni *diverse*, che devono però essere conformi alle intenzioni del

contenuto coreografico e drammaturgico e rispecchiare la credibilità del personaggio. Quali sono allora le tecniche per entrare in un personaggio?

Le tecniche sono molte, e come afferma il maestro Toscanelli: «è bene impossessarsi di più tecniche per poterle diversificare e attuare in base alle esigenze espressive di un regista».

Una di queste è la *memoria emotiva* o reviviscenza di cui Stanislavskij parlò nel volume *Il lavoro dell'attore su sé stesso*¹⁸⁹. Il sistema di Stanislavskij è un metodo di recitazione fondato sul principio di “reviviscenza” (*perezivanie*), vale a dire che l'attore doveva, attraverso uno scandaglio interiore, attivare un'esperienza realmente vissuta nel passato, affine allo stato d'animo da interpretare, così da fondersi totalmente con il personaggio e non recitare, ma vivere autenticamente la sua parte.¹⁹⁰

Una delle prime tecniche che l'attore attua su sé stesso è di *destrutturazione*, un processo chiamato “interruzione del flusso ansiogeno” in cui l'attore deve destrutturarsi, ossia è chiamato ad abbandonare la sua postura abituale, i vizi, i tic, le abitudini corporali proprie della sua persona per poter *accogliere* quelle del personaggio. E per essere in grado di accogliere il personaggio bisogna essere *nudi e puri*, privi di ogni macchia soggettiva (nel senso fisico).

Documentarsi sul personaggio significa sapere da che ceto sociale proviene, che tipo di rapporto instaura con i personaggi, laddove è l'autore a specificarlo all'interno del testo. Più informazioni si avranno su quel personaggio, più strumenti possederà l'artista per poterci entrare. Fondamentale sarà prestabilire nel rapporto regista/coreografo e attore/danzatore quei tratti fisici peculiari al personaggio quali possono essere la zoppia, la sordità o una certa falcata, che in quanto *segni* distintivi e riconoscibili dello stesso, dovranno riecheggiare nella partitura teatrale per essere compresi e ricevuti dallo spettatore.

Addentrando adesso nella partitura drammaturgica e coreografica dell'*Onegin*, risalendo alla postura dei personaggi, è stato possibile delineare i primi *segni* caratteristici dei personaggi principali della creazione coreografica. Bisogna sottolineare che la scelta compiuta da Cranko di rivisitare la storia in termini drammaturgici del romanzo di Puskin, attesta la sua estrema consapevolezza del valore espressivo della danza e la sua sapienza narrativa.

¹⁸⁹ KONSTANTIN S. STANISLAVSKIJ, *Il lavoro dell'attore su stesso*, Bari, Laterza, 1968.

¹⁹⁰ SILVANA SINISI, ISABELLA INNAMORATI, *Storia del teatro: Lo spazio scenico dai greci alle avanguardie*, Milano, Mondadori, 2003, pp. 248 : 163.

Se l'atto performativo teatrale si avvale della voce a supporto del corpo dell'attore, la danza ha come unico strumento il corpo del danzatore, e talvolta è solo la musica a supportare la sua valenza espressiva. Perciò la sapienza di Cranko sta nell'aver concepito il suo disegno coreografico intensificando al massimo la potenza espressiva del corpo dei danzatori, studiando al dettaglio le posture dei personaggi, la gestualità propria di essi e gli oggetti scenici iscritti nella rappresentazione scenica. Questo proprio perché la corporeità dei performer in scena deve *supplire* alla mancanza di parole: «in un balletto, il corpo deve restituire allo spettatore il massimo delle informazioni che in teatro, si spartiscono il corpo e la parola. In teatro, il corpo e la parola si bilanciano e danno più informazioni possibili, quasi si spalleggiano. Nella danza, il corpo deve anche supplire alla mancanza di parola» asserisce Toscanelli.

A partire da queste delucidazioni, è scaturita la mia analisi semiotica interpretativa dei vari personaggi, degli oggetti scenici e della loro funzione all'interno dello spettacolo.

Il personaggio di Onegin è raffigurato da Puškin come un personaggio estremamente arrogante, a cui interessa poco il sentimento. E Cranko per poter tradurre il suo carattere, pensa a contrastare ciò con la *postura* del corpo, diversamente dalla descrizione di Puškin secondo cui «nella danza sapeva volteggiar con eleganza e s'inclinava con disinvoltura». Nel balletto, invece, proprio per la necessità di dar risalto al carattere duro del protagonista, Cranko accentua attraverso la sua postura rigida e lo sguardo altero, la durezza e la distanza dell'uomo nei confronti di Tatiana che al contrario mostra un immediato interesse verso di lui.

La sua postura estremamente alta, aulica, “intirizzita” dà subito indicazioni preziose allo spettatore che non si tratta di un personaggio remissivo, né tanto meno umile o riservato. Al contrario se fosse stato un personaggio dipendente dagli altri, insicuro, la sua postura avrebbe restituito informazioni opposte. E siccome il teatro e la danza devono rappresentare sul palco, la vita quotidiana sotto forma di *segni*, la postura è fra i primi di questi.

Nel rappresentare la vita quotidiana sul palco, i primi segnali di comunicazione provengono dalla *fisicità* del performer, in quanto la postura del corpo, è un *segno* potente ed estremamente ricco di significati.

Dal punto di vista psicologico, coreografico e attoriale, è Tatiana il personaggio più interessante, ricco di sfumature di senso e coloriture espressive. Come spesso ha rimarcato la prof.ssa Spalice, in quanto interprete del balletto *Onegin*, in veste prima di Olga e poi, in

maturità, in veste di Tatiana, questo ruolo molto ambito è proposto a danzatrici mature, con un vissuto emotivo interiore maggiore. Alcuni di questi ruoli, sono interpretati ad una età già matura per un discorso di vissuto anagrafico maggiore, non di abilità o prodezza fisica. È ovvio quindi, che il vissuto personale del performer entri in scena con il personaggio, perché altrimenti non ci sarebbe lavoro drammatico e coreografico e teatrale sul personaggio. Più facile quindi, sarà per il performer anagraficamente più maturo, entrare nel personaggio interpretandolo drammaticamente e teatralmente, proprio perché porterà il *suo* vissuto, il *suo* mondo in scena.

Quindi alla faticosa domanda: Chi c'è in scena? La persona in carne ed ossa o l'interprete? Toscanelli risponde così: «Ci sono tutti e due. Le direttive del personaggio sono fissate, il perimetro del personaggio è fissato dal drammaturgo e dal taglio che dà il regista. Poi l'attore ci mette del *suo*».

Talvolta l'interprete può trovarsi ad interpretare storie di vite mai vissute e non facilmente riproducibili attingendo dalle proprie esperienze personali. In quel caso, colui che non ha vissuto date esperienze nel corso della sua vita, adopera un lavoro di ascrizione dalle fonti offertesesi, quali libri, film, prodotti artistici che danno ispirazione all'interprete purché riproducano particolari sentimenti da cui è possibile trarre spunti e suggestioni. Tutte le informazioni ricavate saranno necessarie per rendere credibile il personaggio con il corpo del performer, che ne è il mezzo espressivo e comunicativo per eccellenza.

Procediamo ora all'analisi dei segni e degli oggetti scenici presenti nel balletto. Nella prima scena, la sorella Olga, in compagnia della madre è alle prese con la preparazione dei vestiti per la sua festa di compleanno. Loro sono occupate in un'azione e in questo fermento scenico, Cranko decide di posizionare Tatiana all'atere, mentre legge un libro in una posa non "ballettistica", sdraiata per terra, prona. Questo è uno dei segni che Cranko ha deciso di far essere rilevante, per rendere un tratto di Tatiana *credibile* allo spettatore.

Il disinteressamento di Tatiana e il suo stare a parte assorta fra le pagine di un libro indicano un tratto essenziale della sua personalità, l'idealismo. Tatiana è credibile nella sua caratteristica di ragazza sognatrice, estremamente pura, che crede nell'amore, è *umanistica*. Lei è avulsa dal brusio delle altre donne, è distratta, sola e chiusa nel suo mondo.

Altri sono i segni che Cranko ha voluto sottolineare. Questi, invece hanno invece una consistenza fisica e sono la duplice lettera d'amore e lo specchio.

Nella seconda scena del I atto, avviene il primo *pas de deux* che non traduce un incontro fra i due protagonisti, ma è la trasposizione in danza della lettera che Tatiana scrive a Onegin per confessargli il suo sentimento. L'incipit della scena vede la ragazza nella sua camera da letto seduta allo scrittoio nell'atto di stilare una lettera, prima di addormentarsi e sognare Onegin. Quando Tatiana scrive questa lettera si trova seduta alla scrivania e appare emozionata e convinta, si interroga su cosa poter scrivere, fa tante bozze e poi le strappa. Inizia a scrivere di pugno, accartoccia i fogli e li butta, chiedendosi se fosse troppo per una ragazzina così giovane.

Poi si convince e la scrive ugualmente, ansima, respira, pensa mettendosi la penna in bocca e rivelando il suo fare e le movenze da bambina. Infine dà la lettera alla nutrice, la sua confidente, che la consegnerà ad Onegin solo alla fine del passo a due.

In questa scena un momento prima di strappare la lettera Onegin si alza e le si avvicina, fa il gesto di restituirgliela, ma Tatiana le dice che è sua e deve tenerla a tutti i costi. Lui tenta nuovamente fin quando lui si infuria e lei piange della sua reazione.

Una scena fortissima dal punto di vista drammaturgico è il momento in cui Onegin strappa davanti agli occhi di Tatiana strappa la lettera d'amore appena ricevuta. In questo punto altamente drammatico, lui la prende da dietro, le abbassa le mani, cingendola da dietro e le strappa la lettera davanti agli occhi. Lei resta umiliata, mortificata con la lettera strappata in mille pezzi tra le mani. Questo gesto così forte non è solo strappare un foglio di carta, in quel momento Onegin sta strappando il cuore di Tatiana in mille pezzi, così come riduce la sua lettera.

Lo stesso segno viene riproposto alla fine del balletto quando è lei, in una sorta di vendetta, che strappa la lettera che lui le ha indirizzato. Lo stesso segno assume due significati completamente diversi per esprimere due *funzioni* diverse: da un lato Tatiana non se ne fa niente del suo amore adesso che è sposata, dall'altro gli fa capire che non è più una ragazzina, ha fatto le sue scelte e sarà lei a strappare il cuore ad Onegin. Davanti ai suoi occhi Tatiana strappa la sua lettera, e così come avvenne molti anni prima, depone i pezzi di carta nelle sue mani, si allontana da lui e lo comanda di uscire per sempre dalla stanza e dalla sua vita.

3.6 La lettera di Tatiana

Si riporta di seguito la lettera scritta da Tatiana ad Onegin, estrapolata dalla versione poetica di Ettore Lo Gatto. Si notino le parole pronunciate da Tatiana per comunicare il suo stato emotivo sofferente: *speranza, turbamento, inganno, destino, biasimo, onore*.

Io vi scrivo. Che più? Che posso dire ancora? Ben lo so, voi mi potete con vostro disprezzo ora punire. Ma se nel vostro cuore troverete per la mia triste sorte, il mio soffrire, di compassione almeno un granellino, non m'abbandonerete al mio destino. Da principio tacere avrei voluto. Credetemi; di questa mia rovente vergogna, non avreste certamente dalle mie labbra nulla mai saputo, se la *speranza* mia non fosse vana, anche una volta sol la settimana potervi qui vedere ed ascoltare, e, scambiata così qualche parola, pensar poi sempre ad una cosa sola, e giorno e notte. Ma voi siete, pare, un misantropo, sempre d'umor nero e sempre preda ad insanabil noia... e noi?... Noi non brilliamo per davvero, sebbene di vedervi s'abbia gioia!

Perché dunque da noi siete venuto in quest'angolo fuor del mondo? Io sento che se mai non v'avessi conosciuto, oggi non proverei questo tormento; dell'anima inesperta il *turbamento*, chissà, forse col tempo avrei calmato; un compagno devoto avrei trovato e sarei diventata anch'io una sposa fedele e una madre virtuosa.

Un altro?... Un altro no; giammai diritto, avrei dato ad alcuno di dirmi sua! Per volere supremo in cielo è scritto per sempre il mio destino..., io sono tua. Tutta la vita mia fu certo pegno del mio incontro con te, della mia sorte; so che la tua venuta è un divin segno; tu sarai l'angiol mio fino alla morte... Oh, quante e quante volte io t'ho sognato; invisibile ancora io già t'amavo e al tuo sguardo soave m'incantavo.

Da tanto la tua voce ha risonato nel mio cuore; non è vaneggiamento; non appena tu entrasti, palpitare, riconoscerti e insieme mormorare a me stessa: "Egli è qui!" - fu un sol momento.

Dì, non è vero che la tua favella nella mia solitudine ascoltavo, se davo aiuto a una poverella

o se con la preghiera alla procella dei pensieri dal ciel pace imploravo?

E non sei forse tu ch'io vedo adesso, cara visione, farsi a me d'appresso, e, balenando nella trasparente oscurità, piegarsi al capezzale? Non sei tu che alla speme hai dato l'ale, bisbigliando d'amor teneramente? Chi sei tu dunque: l'angiol protettore o un perfido, maligno tentatore? Sciogli tu il dubbio della mente incerta, ché forse tutto questo è una chimera, solo *inganno* d'un' anima inesperta e ben diversa è la mia sorte vera. Ma sia pure così! Il mio *destino* nelle tue mani ora e per sempre metto e, sconvolta dal pianto, a te vicino solo da te la mia difesa aspetto...

Alla mia vita pensa; io son qui sola e nessuno m'ascolta e mi capisce, la mia mente s'oscura e indebolisce, debbo perire senza una parola. T'aspetto; con lo sguardo la certezza dona al cuore dal dubbio travagliato questo sogno grave alfine spezza col tuo *biasimo*, ahimè, ben meritato.

Finisco; di rileggere ho paura, vinta dalla *vergogna* mia rovente, ma il vostro *onor* m'è garanzia sicura, e al vostro onor m'affido arditamente.¹⁹¹

¹⁹¹ Versione poetica di Ettore Lo Gatto, Milano, Bompiani, pp. 114-117.

Gli oggetti scenici sono dei veri e propri attori, come sostiene Volli in *Manuale di semiotica*. Anche il Maestro Toscanelli è di quest'avviso e propone la valenza espressiva di una sedia e di quanto essa su un palco possa assumere una potenza espressiva e comunicativa *che al di fuori del palco non avrebbe*. Possiamo dunque dire che gli oggetti scenici sono dei segni iscritti nel codice teatrale a cui appartengono e assumono un dato significato solo in quel contesto che al di fuori di esso non avrebbero.

«All'interno del codice teatrale o coreografico, il perimetro del palco fa assumere una valenza sostanziale a chi ci sale sopra, sia esso un attore, sia esso un oggetto scenico» sulla base della sua formazione grotowskiana, Toscanelli aggiunge ancora che «sulla scena sono sufficienti l'attore e lo spettatore». Non cita la scenografia, le luci, i costumi, affinché ci sia teatro. Riporta gli insegnamenti di Grotowskij che sosteneva che nel momento in cui il personaggio avesse bisogno di un *segno* per comunicare la sua relazione con le cose in senso stretto, in scena sarebbe stato possibile introdurre dei segni o dei simboli, necessari ad una data funzione.

Attribuendo ad un oggetto una funzione immaginaria e non la funzione che lo spettatore si aspetta, si crea un *segno che rinvia a qualcos'altro* diverso da sé stesso, perché come ribadisce Ugo Volli «gli oggetti *funzionano* non solo per quello che si può fare con essi in senso materiale, ma anche per i valori immaginari che sono loro associati». ¹⁹²

Un altro segno distintivo che Cranko utilizza è l'oggetto dello specchio sia come oggetto funzionale in sé, che come segno fondamentale al pari della lettera o delle danze di corte. Il ballo del compleanno di Tatiana, il ballo prima della lettera, il ballo al palazzo Gremin sono altri segni che intermezzano il percorso emotivo dei protagonisti.

Lo specchio è un simbolo ricorrente all'interno del balletto. Questo segno è ideato esclusivamente da Cranko ed è presente già nella prima scena del primo atto. Esso viene caricato di un significato onirico attraverso cui Tatiana non vede più la realtà, ma quello che lei vorrebbe vedere, perciò è una proiezione di essa.

La funzione che Cranko dona allo specchio è ben diversa da quella usuale del comune gesto di specchiarsi e vedere la propria immagine riflessa, bensì usando lo stratagemma

¹⁹² UGO VOLLI, *Manuale di semiotica*, Manuali Laterza, 2000, p. 3-378: 201.

narrativo di poter intravedere il riflesso dell'amato, lo specchio diventa la proiezione dei propri sogni.

Anche Corea, sostiene che «l'uso dello specchio si carica quindi di significato, a causa della natura irrealistica dell'immagine riflessa che rappresenta la dimensione entro cui si consuma il loro rapporto, come vedremo nel passo a due».¹⁹³

Nella prima scena del primo atto la sorella Olga vede riflesso nello specchio Lenskij, poi anche Tatiana si siede incuriosita dello specchio e vedrà il riflesso di Onegin, rimanendo spaventata e incredula di aver visto uno sconosciuto come suo futuro sposo. Il passaggio dalla dimensione reale a quella onirica avviene grazie all'oggetto scenico dello specchio, in cui appare Onegin e da cui esce per raggiungerla e danzare con lei nel passo a due del primo atto. È l'unico passo a due dal colore romantico e passionale, anche se è evidente la dolcezza apparente e illusoria di Onegin, ossia è solo la proiezione del desiderio di Tatiana di essere amata.

Il sogno di Tatiana traduce più vivamente il desiderio di essere tra le braccia di Onegin. Nel sogno per l'appunto, Onegin trapassa lo specchio e accoglie Tatiana, avvolgendola tra le sue braccia e facendola sognare, cullandola e facendola danzare. In realtà Tatiana sta sognando che lui sia così nella realtà, proietta nel sogno i suoi desideri, idealizza il suo amore e lui stesso. Attraverso lo stesso specchio, Onegin esce dalla scena e dalla proiezione onirica di Tatiana, per tornare alla realtà. Dunque, lo specchio come segno assume un significato simbolico ed è quindi un *segno simbolico*, a differenza della lettera che è un *segno realistico*. Anche lo specchio, così come la lettera, ricompare nell'ultimo atto.

All'inizio della scena, Tatiana è seduta alla toletta e ha davanti a sé uno specchio. Questa volta lo specchio non riflette più né Onegin né le sue proiezioni d'amore. Questa volta lo specchio si tramuta in segno realistico: «l'immagine riflessa è quella di una donna ormai matura, pienamente conscia dell'azione che sta per compiere. Lo specchio rappresenta in questo caso un monito, con la sua stessa immagine riflessa che la esorta a volersi bene e quindi rifiutare l'amore di Onegin che tanto l'ha fatta soffrire».¹⁹⁴

¹⁹³ COREA, *Raccontar danzando, Forme del balletto inglese nel Novecento*, Roma : Sapienza Università Editrice, 2017, pp. 1-208 : 105.

¹⁹⁴ COREA, *Raccontar danzando, Forme del balletto inglese nel Novecento*, Roma : Sapienza Università Editrice, 2017, pp. 1-208 : 105.

Durante i balli, le varie danze che inframezzano i momenti narrativi distraendo lo spettatore, la tensione emotiva tra Onegin e Tatiana si mantiene sempre viva, in quanto Tatiana continua a scrutare ogni sua mossa dall'altro lato del palco, mentre Onegin la ignora, gioca a carte, le è indifferente.

La personalità di Tatiana può essere paragonata a quella di donne della letteratura come Anna Karenina o Madame Bovary. Il fulcro della loro personalità è la determinazione di andare vanno avanti per la propria strada, diversamente da ciò che il pubblico si aspetterebbe. Questo avvisa lo spettatore, in queste appassionanti trame drammaturgiche, che non tutto quello che succederà dopo sia così scontato. Così come avviene nel teatro, a parità di condizione, il coreografo John Cranko si avvale di tutte le possibili strategie comunicative sceniche e coreografiche-mimiche per esprimere delle intenzioni diverse in base ai personaggi e in base al trascorso emotivo che affrontano nell'arco di tre atti.

Se il corpo di questi personaggi rappresenta un mondo, viene perciò da chiedersi: da che cosa è mosso? Il corpo si muove in base agli impulsi, dati dalle *intenzioni*.

L'*intentio* è l' «atto di tendere verso qualcosa. Costantemente il corpo è abitato da intenzioni, ovvero tende a un oggetto, ad una persona, ad uno scopo. L'intenzione è il fulcro del lavoro dell'attore «perché i nostri muscoli, tendini, ossa agiscono di impulso, è necessario che l'attore abbia viva dentro sé l'intenzione, l'*animus*», afferisce Toscanelli.

Toscanelli avvisa che un lavoro preliminare sull'intenzione dev'esser fatto. Sappiamo che alle nostre azioni o altrui corrispondono dei riflessi inconsci. Questo è a significare che il nostro corpo è incline continuamente ad impulsi, le cui reazioni dipendono fortemente dalle intenzioni che abbiamo. Ricercare l'intenzione giusta è frutto di lavoro immane: contribuiscono il nostro vissuto, la memoria emotiva, il bagaglio personale di fonti a cui ascrivere, esperienze indirette denominate dei veri e propri «calderoni» affinché sia possibile costruire un personaggio e farlo agire sulla scena. Per riprodurre in scena l'intenzione di un pianto inconsolabile, ad esempio, sarà necessario per quell'attore o danzatore che si trovi ad interpretarlo, identificare quel momento storico della propria vita che ha scatenato una simile reazione, ricordare che tipo di passioni e sentimenti si è provato per poterlo “rivivere” sulla scena. È anche possibile che il performer non abbia mai sperimentato una simile sensazione e in quel caso, dovrà immaginare o attingere da altre fonti di riproduzione quel tratto emotivo per riesumarlo.

Prendendo ad esempio il pianto disperato di Tatiana nel terzo atto, la vena ingrossata e i muscoli tesi del collo e delle braccia, questi indizi fanno trapelare la sua disperazione e la consapevolezza dell'amore perduto. Questi sono *segni* forti drammaturgicamente per trasmettere allo spettatore il dolore impagabile che quella donna sta provando sul palco, nella solitudine della sua esistenza, sola al centro del palco, in lacrime. Avvalendosi della classificazione dei gesti di Ekman e Friesen, è possibile identificare il pianto di Tatiana come un gesto *gesto ideografico*.¹⁹⁵

3.7 Analisi coreografica dei *pas de deux*.

Dopo aver analizzato i segni realistici e simbolici all'interno del balletto Onegin, mi preme rintracciare i segni coreografici confrontando i vari *pas de deux* presenti nel corso del balletto, i gesti peculiari a Tatiana che rendono viva la sua interpretazione, avvalendomi di altri elementi segnici, quali i costumi che indossa nei vari atti, il cambio scenografico nel corso della storia, l'effetto dell'illuminazione del palcoscenico, la musicalità nei *pas de deux*, l'espressività dei gesti e del volto. Focalizzando l'attenzione sui *pas de deux*, che contrappongono l'amore ideale nel primo atto all'amore travagliato del terzo, tenterò di risalire all'intenzionalità dei gesti dei personaggi.

Il primo passo a due vede la fanciulla Tatiana presentarsi nelle sue caratteristiche *umanistiche*. L'incedere incerto e intimidito indica il rapimento che prova verso Onegin. Lo scruta attentamente, attraverso lo sguardo, che esplica le sue intenzioni, si interroga su cosa ne sarà di ciò che ha visto allo specchio, se è proprio lui l'uomo a lei destinato. È timida, sorpresa quando egli le si avvicina, la fa sognare, guardandola e facendola volteggiare. In contrapposizione al suo rapimento, l'indifferenza e lo sprezzo di Onegin contrastano l'idillio della scena.

Onegin quasi infastidito, senza trasporto né interesse nei suoi confronti non vuole che lei si illuda del loro presunto amore. Il gesto della mano di Onegin, teso allo "scacciare i pensieri dalla fronte", si carica di questo significato. Si tratta di un *gesto ideografico*, che indica un movimento di pensiero.¹⁹⁶ Il gesto di Onegin è ricorrente, quasi caratterizzante. Nell'

¹⁹⁵ Si veda cap. 1, classificazione dei gesti di PAUL EKMAN E WALLACE V. FRIESEN, *The Repertoire or Nonverbal Behavior: Categories, Origins, Usage and Coding*, 1969.

¹⁹⁶ Si veda cap. 1, classificazione dei gesti di PAUL EKMAN E WALLACE V. FRIESEN, *The Repertoire or Nonverbal Behavior: Categories, Origins, Usage and Coding*, 1969.

allontanare i pensieri, invita ogni volta Tatiana a non fantasticare su loro due. Tatiana in disparte invece pensa, iniziando già a innamorarsi e si chiede perché lui assuma quest'atteggiamento di indifferenza, dopo che pochi attimi prima avevano ballato insieme.

Entrando nell'ambito del costume teatrale, Tatiana veste un abito leggerissimo nella fattura, color rosa con un fiocco annodato dietro la schiena, ha i capelli raccolti in una treccia, simbolo di verginità, non indossa orecchini né gioielli. Questi segni caratterizzano meglio Tatiana la sua età fanciullesca.

L'ambientazione del primo passo a due è un bosco, una stradina di campagna. L'effetto scenico della scenografia definita scena-quadro è dato da un *velario* posto in primo piano che cade fino ai piedi del palcoscenico per rendere l'immagine dell'antico, per rispecchiare la società dell'Ottocento:

il fondale era concepito come un vero e proprio quadro, dove il gioco di linee e dei colori restituiva visivamente le armonie del testo poetico. In questo contesto la presenza degli attori, inevitabilmente legata alla concretezza fisica del corpo. Un velario disposto in primo piano funge da schermo dietro a cui recitano gli attori che assumono in tal modo un aspetto impreciso e fantasmatico con un ulteriore assottigliamento della corporeità.¹⁹⁷

Importanza fondamentale è data alla luce, chiamata a rendere chiara e nitida l'immagine velata. La visione data allo spettatore era la percezione che tutto fosse filtrato e indefinito. I danzatori invece dall'altro punto di vista del teatro, percepivano un muro davanti, che impediva loro la visione al di là di esso.

Il passo a due del sogno avviene dopo che Tatiana ha scritto la sua lettera. La scena è ambientata nella sua camera da letto. La luce della notte illumina solo il letto a baldacchino, posto sul lato destro della scena. Sulla sinistra appare la scrivania con lo specchio. In questa scena cambia la fattura del suo costume, questa volta è un vestiario da notte in chiffon che richiama alla semplicità, all'intimità e al sonno. La necessità di un tessuto così leggero è studiata appositamente dal coreografo e dal costumista per rendere la leggerezza dei movimenti e il contrasto di forze opposte. In base alle prese aeree del passo a due, il costume

¹⁹⁷ SILVANA SINISI, ISABELLA INNAMORATI, *Storia del teatro: Lo spazio scenico dai greci alle avanguardie*, Milano, Mondadori, 2003, pp. 248 : 164.

è concepito per essere morbido e svolazzante, dare l'idea del sogno, dell'ariosità e della leggerezza che Tatiana prova emotivamente essendo innamorata di Onegin.

Il momento che precede il passo a due è il ricordo di tutti i momenti vissuti con Onegin, quando si dirige alla scrivania, per confessargli il suo amore nella lettera.

Dopo aver riletto più volte la lettera, continua a fantasticare, e si addormenta. Nel suo sogno inizia ad essere turbata, quasi sonnambula, vede sé stessa riflessa allo specchio e poi vede avvicinarsi Onegin che la bacia da dietro. Idealizza il suo amore per lui e proietta in lui del desiderio di essere amata da un uomo gentile, sorridente, amabile, buono, amorevole, come Tatiana vorrebbe che fosse. Tutto è aereo, sognante, sospeso. È come lei vorrebbe questo amore, gioioso e spensierato, romantico. Si succedono numerose prese a spirale en dehors, per lui en dedans. Le prese aeree sono peculiari dello stile coreografico di John Cranko. Tatiana termina il passo a due a terra ed è lì che si risveglia dal sonno e inizia a confondere la realtà e il sogno.

Nel secondo atto, durante il ricevimento in onore a Tatiana danza con il futuro sposo, Gremin. Alla festa viene invitato Onegin, che aveva già ricevuto la lettera di Tatiana. Qui Tatiana cambia nuovamente abito: è un abito da festa, con decorazioni floreali, ha un'acconciatura elaborata e indossa gioielli impreziositi. La festa ha un sapore ben diverso dal passo a due che ella ricorda. Tatiana conserva l'immagine dolce del suo sogno e attende, fissando Onegin, dei suoi segnali e cercando disperatamente la sua attenzione. Il contrasto tra il sogno, che a lei appariva così tangibile e reale, e la realtà in cui Onegin è sprezzante, ostile e austero nei suoi confronti è reso dall'espressività dello sguardo attento e vigile di Tatiana che a mano a mano, vedrà crollare le sue aspettative.

Nel breve passo a due con Gremin, Tatiana è completamente assente, non presta alcuna attenzione al suo futuro sposo ma rivolge tutta la sua attenzione ad Onegin che, posto all'attesa sulla sinistra del palcoscenico, gioca a carte al tavolino.

Durante la sua variazione, Tatiana inizia la sua trasformazione interiore. Si rivolge al cielo come fosse una preghiera, disegnando con le braccia un cerchio che si dirige verso di lui, quasi a far visualizzare all'esterno il suo pensiero verso di lui. Cambia umore nel corso della variazione, all'incalzare della musica, incalzano i movimenti, i gesti si fanno più decisi, la sua espressione del viso più provata. Diventa tutt'un tratto irascibile, combattuta e

indispettita nei suoi confronti. Nella seconda parte della variazione 'arabesque' forti e decisi, cambiano le linee, non più morbide e assecondanti.

Prima del duello fra Lenskij e Onegin, Olga e Tatiana implorano Lenskij di non sfidare e affrontare Onegin, già prevedendo quello che potrebbe succedere. L'abito delle due sorelle è nero per Olga, verde per Tatiana. Anche qui l'abito è strettamente chiamato a significare, attraverso la durezza della stoffa, un tratto caratteriale di Tatiana nella sua metamorfosi e a rafforzare lo stato emotivo di paura e presagio della morte. Le due sorelle avvertono il pericolo della morte, leggibile nei loro sguardi, nel loro modo di implorare Lenskij a non andare e ad evitare in tutti i modi che avvenga la disgrazia. L'atmosfera si fa più tenebrosa, resa dalla scenografia al buio, in assenza totale di luce. È il momento in cui Lenskij dovrà difendere la sua dignità, respingendo le due donne e accettando il suo destino.

Il rumore assordante dello sparo attesta la morte di Lenskij. In Tatiana avviene la sua presa di coscienza. Onegin ha sfidato l'onore della sua famiglia e non gli avrebbe più concesso di arrecarle altro dolore. Sfida Onegin, non più timorosa di guardarlo negli occhi, mentre lui abbassa lo sguardo e si guarda le mani come a realizzare in quel momento il suo gesto atroce e imperdonabile. Onegin va via ed è in questo preciso momento drammaturgico in cui inizia per lui la distruzione emotiva.

Nel contrasto delle scene, Cranko ancora una volta sottolinea l'opposizione fra i due personaggi. Questa volta Tatiana manterrà un atteggiamento austero e sfidante, dal momento in cui ha realizzato la sua pochezza e ha subito un torto imperdonabile. È in quel momento che l'ha già condannato e non tornerà più indietro.

Il terzo atto si apre nel salone della lussuosissima casa di una Tatiana sposata con Gremin, un generale dell'alta società moscovita. Sono passati molti anni e i personaggi sono diversi fisicamente e psicologicamente. Tatiana non è più una bambina, è una donna serena e nel pieno dei suoi quaranta anni. Viene invitato anche Onegin, che adesso ha i capelli e baffi bianchi, dall'espressione più adulta, invecchiata, porta su di sé le cicatrici e il tormento interiore degli anni trascorsi.

Il suo animo è tormentato, pensieroso, rivolge una preghiera verso l'alto come a pentirsi del gesto che ha compiuto. Nel suo sguardo rivolto al cielo si trova la solitudine di un uomo, che ha perso tutto, l'amicizia e l'amore. La sua postura rigida e fiera del primo atto ha fatto

posto ad un atteggiamento chino ed umile, schiacciato dal peso della vita, dallo sguardo offuscato dal dolore e dalla solitudine.

L'ultimo ricordo che ha è l'affronto di Tatiana, nel momento in cui si rende conto di aver perso qualcosa. Il cambio interiore di Tatiana è testimoniato dalla sua postura, l'incedere tranquillo ed elegante, il vestito regale che onorevolmente indossa, fatto di un tessuto rigido e prezioso. È ornata da accessori e gioielli nobiliari, la sua espressione è sorridente, innamorata benevolmente. L'acconciatura è à *bandeaux*. Tatiana è diventata una signora nobile, agiata, serena e appagata dalla vita che conduce. L'ampiezza dei suoi gesti e dei suoi passi nel salone risaltano il suo atteggiamento principesco e sicuro. Riflette sul suo corpo, la vita di una donna dopo i quaranta anni, forte della sicurezza economica e familiare. Nella sua dimensione pacata e serena, non ha più posto per Onegin ma non sarà facile e tantomeno le sarà indifferente, rivederlo dopo così tanto tempo. Lui sarà affascinato e folgorato dalla sua presenza, nel vederla danzare con suo marito, profondamente trasformata in una padrona di casa matura e regale.

Tatiana danza dolcemente col marito, dando avvio al primo ballo nel salone della loro casa. Il suo atteggiamento riconoscente e genuino nei confronti di Gremin riflette la serenità e l'affetto che egli le ha amorevolmente donato. Affetto ben diverso dall'amore passionale che ha provato da giovane con Onegin. Un amore sereno, delicato e di riconoscenza per una vita appagata si traduce in movimenti lenti, un'intesa di sguardi dolci che contrastano l'amore passionale, travagliato e infelice tra Onegin e Tatiana.

L'ultimo passo a due avviene nella camera da letto di Tatiana, la quale trattiene il marito il più possibile per non restare sola con Onegin, che da lì a poco sarebbe venuto a cercarla. Legge e rilegge la lettera che ha ricevuto da Onegin, la quale ha riaperto la sua ferita più grande. Tatiana è nella sua camera da letto, spoglia dei gioielli della festa, ma indossa ancora l'abito della festa e gli orecchini.

Il fondale della scena ritrae un raggio di luce dipinto che simula la luce che entra dalla finestra. Tatiana è davanti allo specchio e fissa davanti a sé, fin quando sente arrivare Onegin da dietro e si alza in modo imponente, senza girarsi né guardarlo.

In un attimo trapela dai suoi gesti tutta la sua tensione: Tatiana più che vederlo, lo avverte ed esprime il suo tormento tramite il tremolio delle mani, i muscoli tesi delle braccia e delle

spalle. Onegin si inginocchia a lei ripetutamente, prova a toccarla ed implorarla ma lei volta la faccia ogni volta senza mai guardarlo. Non riuscirebbe a guardarlo e non vuole concedersi di lasciarsi andare alle emozioni, che in cuor suo non ha mai smesso di provare per lui. A tratti riceve il suo amore, senza abbandonarsi completamente e subito ritorna in sé, non potendosi permettere per quel che è successo. Il disperato bisogno d'amore dei due cela la disperazione e del tormento, che entrambi a loro modo, vivono profondamente.

Tatiana lascia libero il suo corpo di *sentire* e avvicinarsi a lui ma la razionalità e il cuore ferito la obbligano a non cedere completamente. Dalla mimica del suo volto *trasuda* una lotta interiore immane, resa chiara dall'espressione corrucciata e disperata del suo volto, dalla tensione estrema nelle braccia e nel gesto continuo di voltargli la faccia. Il suo combattimento con sé stessa e con lui, dura per tutto il passo a due. Il suo supplicarla in ginocchio, fa sì che lei voglia scappare perché sa che non c'è modo di farla tornare indietro.

Coreograficamente viene riproposta la scivolata del primo passo a due. Se nel primo passo a due, Tatiana era inibita nel sentirsi desiderata da Onegin, nell'ultimo Tatiana ruba i suoi baci, obbligandosi a non cedere ma senza far a meno delle sue attenzioni. Sa che non *deve*, per onore, per dignità, per rispetto a sé stessa, alla sua famiglia, a Lenskij. Sopraffatta e stanca, Tatiana lo caccia con le ultime forze che ha. Onegin con tutte le sue forze non smette di supplicarla, dimostrandole il suo amore, la avvolge, la accarezza.

Tatiana prende posizione, prende la lettera e ansimando con il suo corpo, la strappa con tutta la rabbia che ha. Tremando, ansimando, consapevole di averlo cacciato e di averlo perso per sempre, lo caccia. Ha perso l'amore della sua vita ed è dilaniata dal dolore. Si guarda le mani e il suo corpo, i suoi nervi, i suoi muscoli urlano insieme a lei e nella solitudine della scena, vive la sua perdita.

Ciò che resta nel cuore dell'interprete e dello spettatore quando lo spettacolo finisce, è il sentirsi svuotati e scossi. I ringraziamenti, diversamente da quanto si pensi, sono il momento più veritiero e rivelatore dell'interpretazione autentica di un danzatore o un attore, che è chiamato a restare nel suo ruolo fino alla fine, dopo aver assaporato le emozioni provate sul palcoscenico.

La credibilità del personaggio è visibile anche nei ringraziamenti al pubblico, prima che il sipario si chiuda e anche subito dopo, nell'uscita fuori del sipario. Un interprete che avrà

interpretato autenticamente e credibilmente un ruolo drammatico, non sarà capace di uscire da esso immediatamente, ma manterrà gelosamente l'emozione vissuta, continuando a gustarla e viverla dentro sé, fin quando non ritornerà a casa.

Il ringraziamento avviene contestualmente al ruolo che si ha interpretato, continuando ad incarnare la postura e le sue movenze del personaggio. Mantenere ciò che si rappresenta, lo stato sociale nobile, l'onore del vestito che indossa il personaggio, l'emozione che l'ha attraversato. Qui si vede l'artista. Tatiana si inchina al pubblico in modo molto compito, nobile, senza mai inchinare la testa fino al massimo, in rispetto del suo dolore. Onegin ringrazia con la mano sul cuore, austero ma provato dal vortice interiore che l'ha posseduto.

Conclusioni

La mia ricerca si è confrontata con una sfida: lo studio di un oggetto poco affrontato quale la semiotica della danza e il tentativo di delineare uno sguardo semiotico ad un balletto narrativo.

Nel corso della tesi ho provato ad assumere un atteggiamento semiotico a partire dalle sue principali definizioni e parole chiave. Ho analizzato i segni della danza e il testo coreografico. Ciò mi ha permesso di esplorare la natura effimera dell'oggetto artistico e della danza. Da qui ho potuto comprendere le modalità di ri-creazione coreografica che un coreografo è chiamato ad utilizzare.

Il secondo capitolo è stato fondamentale per introdurre la nozione di 'corpo' nella tradizione filosofica per poi specificare il suo modo di comparire sulla scena e di significare in quanto dispositivo di senso teatrale. Questo mi ha riportato al rapporto di compresenza tra astante e spettatore secondo cui l'attante osservatore è portato a *leggere e comprendere* i movimenti della danza quasi "su di sé".

In questo senso la mia tesi è volta ad indagare un aspetto inesplorato della pratica performativa più che giungere a riflessioni conclusive. Allo stesso tempo mi ha permesso di conoscere argomenti illuminanti e di riflettere sull'essenza della danza: il corpo che si muove e com-muove.

Attraverso la guida della prof.ssa Spalice e del regista Mauro Toscanelli, sono riuscita ad addentrarmi nella psicologia del balletto e apprezzarne la genialità della costruzione coreografica, sia per quanto concerne lo spazio scenico, le luci, i costumi, le scene, i passi a due sia per comprendere la funzione degli oggetti d'uso in scena.

In conclusione, questo percorso mi ha reso consapevole del lavoro incessabile di ricerca personale che il danzatore o l'attore conducono su di sé alla ricerca della propria verità per portarla sulla scena. Mantenere alta la concentrazione e il piano di ascolto, adoperare la memoria emotiva e ricercare la credibilità del personaggio sono i doveri di un vero interprete. Quando l'intenzione di un movimento o di un'azione sarà naturale e vera basterà solo affidare al corpo l'esecuzione prettamente fisica e tecnica, facendo viaggiare la mente e l'anima sul piano dell'emozionalità e del coinvolgimento emotivo.

Abbandonare o rilasciare anche per pochi istanti il motore delle intenzionalità, fa morire fino a denutrirlo, il personaggio interpretato. Esso cessa di vivere nel corpo del performer, disabitandolo.

L'autenticità e la verità sulla scena vanno ricercate nell' *animus*. L' *animus* è il sinonimo in latino della parola intenzionalità. Un personaggio interpretato senza *animus* esegue un ruolo passivamente, non trasmettendo alcuna emozione.

Qualsiasi movimento di danza supportato dall'*animus* sarà reso invece credibile e vero.

Alla fine del mio percorso di tesi mi sono infine chiesta: cos'è che differenzia in modo lampante una Tatiana vera e credibile da una esecutrice perfetta tecnicamente?

La risposta l'avevo già ricevuta inconsapevolmente durante la mia prima visione dell'Onegin interpretato dagli étoiles Spalice e Picone. Le emozioni erano leggibili, distinguibili attraverso tutti i muscoli del corpo e i lineamenti del viso degli interpreti, dall'aderenza dei loro corpi alla musica e dal trasporto emotivo reso vero e tangibile allo spettatore.

Se il corpo del performer avrà immagazzinato dentro sé le suggestioni offertegli dal mondo che lo circonda e le avrà convogliate dentro sé, per tradurle sotto forma di azioni, movimenti, gesti, espressioni facciali, desideri inespresi, silenzi, respiri questo verrà percepito dal pubblico.

Se avrà sentito ogni emozione dell'altro 'diverso da sé' come sua; se avrà abitato il suo corpo, la sua postura, la sua camminata, se avrà assunto i suoi vizi; se avrà indossato le sue vesti, i suoi capelli e acconciature; se avrà assunto i suoi atteggiamenti, movenze, tic nervosi; allora si potrà dire che sarà reso intellegibile allo spettatore e avrà raggiunto credibilità e autenticità.

Cos'è la danza se non riuscire ad entrare in connessione con la parte più profonda dell'io e dell'altro?

La credibilità in scena sarà resa solo quando un danzatore donerà il suo mondo all'altro, interpretando svariati ruoli ma restando sempre sé stesso.

Bibliografia

- ALESSANDRO BERTINETTO, *Eseguire l'inatteso. Ontologia della musica e improvvisazione*, il Glifo E-books, Roma 2016.
- ALESSANDRO PONTREMOLI, *La danza*, Laterza, Roma, 2006.
- ANDREA ZARDI, *La percezione del corpo in scena e lo spettatore, Un approccio neuro-scientifico*, 7,1 | 2018, Scritture della performance.
- C. BARNES, *Cranko's German Miracle*, in «Dance and Dancers», August 1965
- CONCETTA LO IACONO, *Il danzatore attore da Noverre a Pina Bausch*, Dino Audino, Roma, 2007.
- COREA, *Raccontar danzando, Forme del balletto inglese nel Novecento*, Roma: Sapienza Università Editrice, 2017.
- CRISTINA RIGHI, *La traduzione coreografica*, in *La traduzione coreografica. Riflettere sul*
- EMANUELE GIANNASCA, *La danza nella prospettiva ontologica di una teoria documentale dell'arte, Danza e ricerca. Laboratorio di studi, scritture, visioni*», anno X, numero 10, 2018.
- ENRICA SPADA, *Pensare il corpo e la danza con Jean-Luc Nancy*, *Danza e Ricerca*, 31 dicembre 2020.
- ERVING GOFFMAN, *La vita quotidiana come rappresentazione*, Bologna, Il Mulino, 1969.
- EUGENIO BARBA, “*Un amuleto fatto di memoria. Il significato degli esercizi nella drammaturgia dell'attore*”. In *Drammaturgia dell'attore*. A cura di M. De Marinis, Bologna: I quaderni del Batello Ebro.
- F. NIETZSCHE, *Così parlò Zarathustra*, (1883-1885) .
- FAUSTO MALCOVATI, *Onegin, infelicità, tormento, angoscia* in Programma di sala, *Onegin : balletto in tre atti ispirato al poema Evgenij Onegin di Aleksandr Puskin / coreografia di John Cranko ; musica di Pëtr Il'ic Cajkovskij ; elaborazione Kurt-Heinz Stolze*, Milano, Edizioni del Teatro alla Scala, 2010.
- FRANCESCA MAGNINI, *Trame di tecniche e stili nelle tradizioni della danza contemporanea. Note su studi e ricerche*, “*Danza e Ricerca. Laboratorio di studi, scritture, visioni*”, anno IV, numero 3, 2012.

- FRANCO BALLARDINI, *Sulla semiologia della musica*, T. Chini - A. Cristani - L. Moser - E. Negri - J. Sarno in *Non solo storia. Contributi multidisciplinari allo studio e alla ricerca in musicologia*, Quaderni del Conservatorio "F. A. Bonporti", Serie strumenti didattici, 1, Trento, 2001.
- GIORGIO LO FEUDO, *I segni della danza tra azione, testo e significazione*, Filosofi(e)Semiotiche, Vol. 1, N. 1, Il sileno edizioni, 2014.
- Il corpo in scena: Indagine sullo statuto semiotico del corpo nella prassi performativa*, Tesi di Dottorato di María José Contreras Lorenzini, Alma Mater Studiorum - Università di Bologna, 2008.
- JEAN-LOUIS BARRAULT, *Riflessioni sul teatro*, a cura di Glauco Natoli, Sansoni, Firenze 1954.
- JEAN-LUC NANCY, *Corpus*, Cronopio, Napoli, 2014 (I ed. Corpus, A. M. Metailié, Paris, 1992).
- LOUIS DE CAHUSAC, *La danse ansienne et moderne*, vol I, A La Haye.
- M. MERLEAU PONTY, *Fenomenologia della percezione*, Il Saggiatore, Milano, 1972.
- MARCO DE MARINIS, *Il corpo dello spettatore. Performance studies e Nuova Teatologia*. Relazione al convegno «Le scienze cognitive in Italia. Bilanci e prospettive», Università di Messina , 28-30 novembre 2013.
- MARIA EUGENIA GARCIA SOTTILE – ENRICO PITOZZI, *Della presenza. Conversazione con Jean-Luc Nancy*.
- MAURIZIO FERRARIS, , *Documentalità. Perché è necessario lasciar tracce*, Laterza, Roma-Bari, 2009.
- MICHAEL ARGYLE, *Il corpo e il suo linguaggio : studio sulla comunicazione non verbale*, Zanichelli, Bologna, 1992.
- PAUL EKMAN E WALLACE V. FRIESEN, *The Repertoire or Nonverbal Behavior: Categories, Origins, Usage and Coding*, 1969.
- R. BARTHES, *Introduzione all'analisi strutturale dei racconti*, in Id. (a cura di), *Analisi del racconto*, Milano, Bompiani, 1969,
- SILVANA SINISI, ISABELLA INNAMORATI, *Storia del teatro: Lo spazio scenico dai greci alle avanguardie*, Milano.
- SILVIA POLETTI, *John Neumeier*, Palermo : L'epos, 2004.

SUSAN LEIGH FOSTER *Coreografia e narrazione*, trad. it. Alessia Polli, revisione Clelia Falletti, Dino Audino Editore, Roma 2003.

UGO VOLLI, *Il corpo della danza*, in *Il corpo della danza: vent'anni di Oriente Occidente: Oriente Occidente: incontri internazionali di Rovereto Danza Teatro*, testo di Ugo Volli, fotografie di Piero Tauro, Rovereto, Osiride, 2001.

UGO VOLLI, *Manuale di semiotica*, Manuali Laterza, Bari, 2000.

UMBERTO ECO, “*Il segno teatrale*” Intervento alla tavola rotonda per una semiotica del teatro, Venezia. Oggi in *Sugli Specchi ed altri saggi. Il segno, la rappresentazione, l'illusione, l'immagine*, Tascabili Bompiani, Milano, 1985.