

Alma Mater Studiorum - Università di Bologna

DOTTORATO DI RICERCA IN SEMIOTICA

M-FIL-05 XX Ciclo

IL CORPO IN SCENA:

INDAGINE SULLO STATUTO SEMIOTICO DEL CORPO
NELLA PRASSI PERFORMATIVA

Tesi di Dottorato di:

MARÍA JOSÉ CONTRERAS LORENZINI

Relatori

Prof.ssa Patrizia Violi

Prof.ssa Cristina Demaria

Esame finale anno 2008

**IL CORPO IN SCENA:
INDAGINE SULLO STATUTO SEMIOTICO DEL CORPO NELLA
PRASSI PERFORMATIVA**

Introduzione	4
0.1 Un approccio esplorativo su un campo inesplorato	4
0.2 Premessa sullo sguardo	7
0.3 Il problema metodologico	9
0.4 La struttura della tesi	12

**PARTE PRIMA
SUL CORPO E LA PRATICA**

Capitolo Primo: La condizione liminale del corpo	14
1.1. Parole preliminari sullo statuto semiotico del corpo	14
1.2. Il corpo come <i>unheimlich</i>	16
1.3. Naturalità artificializzata o artificio naturalizzato?	18
1.3.1. L'ontologizzazione del corpo	19
1.3.2. Il corpo come costruito	21
1.3.3. Il corpo delle funzioni	25
1.4. Il <i>limen</i> che separa e collega	27
1.4.1. Il corpo come luogo delle trasformazioni	29
1.4.2. Il corpo e l'analogia della casella vuota	32
1.4.3. La reversibilità.	35
Capitolo Secondo: Verso una definizione di pratica	41
2.1. Premesse	42
2.1.1 La (ri)costruzione della pratica	44
2.1.2. La pratica come <i>ratio difficilis</i>	45
2.1.3. L'inerente eterogeneità	47
2.2. Le dimensioni della pratica	49
2.2.1. Dimensione deittica	49
2.2.2. Dimensione dell'agire	51
2.2.3. Dimensione processuale	52
2.2.4. Dimensione corporea	53
2.3. Come studiare le pratiche?	55

PARTE SECONDA
VERSO UNA SEMIOTICA DELLA PRASSI PERFORMATIVA

Capitolo Terzo: La pratica performativa	60
3.1. Performatività e performance	60
3.1.1. Le parole e la performatività	62
3.1.2. L'antropologia della performance di Victor Turner	64
3.1.3. La teoria dell'azione sociale	67
3.2. I <i>performance studies</i>	71
3.2.1. Un oggetto in via di definizione	72
3.2.2. Il pensiero performativo di Schechner	75
3.3. Il campo delle arti viventi: la pratica performativa	85
3.3.1. I partecipanti alla pratica performativa	87
3.3.2. L'effetto estetico	91
3.3.3. Il regime di apprezzamento asimmetrico	95
3.3.4. L'artificializzazione del corpo del performer	99
Capitolo Quarto: L'Enunciazione incarnata	104
4.1. Verso l'enunciazione incarnata	105
4.2. L'enunciazione nella pratica performativa	109
4.2.1. Corpo ed enunciazione	110
4.2.2. L'invenzione del corpo in scena	113
4.2.3. Materialità e motivazione	117
4.2.4. La co-produzione del senso e la pratica	121
4.2.5. L'evanescenza del corpo enunciato	126
4.3. Le tracce dell'enunciazione incarnata	128
4.3.1. La testualizzazione della pratica performativa	129
4.3.2. Il corpo-memoria	132
4.3.3. Postilla sul corpo-memoria e la storia: il repertorio	138
Capitolo Quinto: La presenza del corpo sulla scena	141
5.1. La ricomparsa del corpo presente sulla scena	142
5.2. Il <i>continuum</i> presentazione – rappresentazione	146
5.2.1. La svolta performativa	150
5.2.2. Il rapporto di continuità	154
5.2.3. Verso una topografia della presenza	157
5.3. La presenza scenica	162
5.3.1. Il corpo-mente del performer	166
5.3.2. Corpo quotidiano e corpo extra-quotidiano	169
5.3.3. Il pre-espressivo	171
5.3.4. Il corpo artificiale	176
5.4. Dal pre-espressivo all'espressivo: il caso dell'Odin Teatret	180
5.4.1. La partitura	182
5.4.2. Il segreto del performer, ovvero la sottopartitura	184
5.4.2.1. L'interezza psicofisica, espressione e contenuto	186

5.4.2.2. L'ubiquità e l'ambivalenza	188
5.4.3. Lo sguardo binoculare sulla presenza	193

PARTE TERZA COMPRESENZA E CONTAGIO

Capitolo Sesto: L'intercorporeità: la compresenza come costruzione della presenza	196
6.1. Appunti sull'intercorporeità	201
6.1.1. L'intercorporeità in fenomenologia	204
6.1.2. L'intercorporeità nei rapporti precoci	208
6.2. Il sistema intercorporale nelle arti viventi: oltre i limiti epidermici	211
6.2.1. Il ciclo di costruzione dell'intercorporeità nelle arti viventi	214
6.2.2. L'effetto di immediatezza	218
6.3. Il teatro dell'induzione: sull'intensità dell'intercorporeità	222
Capitolo Settimo: Pragmatica dei modi di comunicazione intercorporale nelle arti viventi	232
7.1. Comunicazione intercorporale	233
7.1.1. Premessa teorica: semiotiche dell'unione	237
7.1.2. La conseguenza pragmatica: l'efficacia	239
7.2. Tre ipotesi sulla comunicazione intercorporale nelle arti viventi	241
7.2.1. Il contagio timico	242
7.2.2. L'adattamento corporeo	247
7.2.3. L'interpretazione somatica delle in-tensioni	250
7.3. Qualche domanda e alcuna indicazione	257
Conclusioni	260
Bibliografia	269

INTRODUZIONE

Bisogna dunque ricominciare tutto dal principio, cioè dai fattori in un certo senso primari: la presenza del corpo che crea lo spazio e il tempo viventi, e l'instaurazione della musica in questo corpo, al fine di operare quella *modificazione* estetica che è la peculiarità dell'opera d'arte. A questo punto, il lettore comprenderà forse perché quest'opera non è intitolata "L'arte drammatica", ma invece *l'Arte vivente*.

Adolphe Appia, *L'Oeuvre d'Art Vivant*.

0.1. Un approccio esplorativo per un campo inesplorato

La mia ricerca ha come oggetto i modi di produzione segnica del *corpo in scena*. Mi propongo di indagare come il soggetto costruisce il proprio corpo in contesti teatrali e performativi, tramite quali tecniche riesce a produrre una presenza scenica, quali modalità enunciative mette in opera e quali strategie utilizza per comunicare.

Cercherò dunque di riflettere *sullo statuto semiotico del corpo nella prassi performativa*: da una parte quindi, lo studio semiotico del *corpo*, con la sua complessità, il suo divenire, l'eterogeneità di dimensioni e linguaggi che lo percorrono e lo costruiscono; dall'altra la *pratica performativa*, quel tipo di pratica semiotica con fini estetici caratterizzata dalla compresenza di un performer (attore, danzatore, artista) e di almeno uno spettatore.

Mi pongo perciò come obiettivo principale quello di indagare il rapporto reciproco che si instaura tra il corpo e la pratica performativa. Il corpo articola la pratica performativa mettendosi al centro di essa: 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. Al contempo la pratica performativa costruisce il corpo in scena che, a partire da una certa tecnica e da una determinata posizione, lo artificializza, trasformando un corpo “qualsiasi” in un corpo “particolare”.

Più che lo studio semiotico del prodotto scenico, dello spettacolo o del singolo evento performativo, mi interessa il *processo* attraverso il quale si produce il senso e le modalità che lo mettono in circolazione in contesti performativi. La pratica performativa, dunque, supera il testo-spettacolo e include i processi di creazione, le prove, i workshop e le ricerche mediante le quali si costruisce il corpo scenico.

Proverò a confrontarmi con due ambiti teorici. Da una parte la teoria semiotica che non ha ancora affrontato il tema del corpo in scena così come farò in questa sede. I riferimenti principali sono le teorie semiotiche del teatro degli anni ottanta che presentano però un approccio abbastanza diverso da quello che intraprendo in questa sede. La semiotica del teatro infatti indaga soprattutto il testo spettacolare da una prospettiva ancora molto segnata da una teoria dei codici, per certi versi ormai superata. Questa ricerca, invece, cerca di comprendere non più il fatto teatrale ma *la pratica attraverso la quale si costruisce il corpo in scena*. Per questo motivo, anche se la semiotica teatrale fornisce qualche spunto di riflessione, molte delle sue categorie si rivelano obsolete rispetto all’approccio che vorrei proporre. Inoltre il campo di creazione e ricerca teatrale è molto cambiato negli ultimi vent’anni e la semiotica teatrale non sembra avere riaggiustato le proprie categorie concettuali e strumenti analitici di fronte a fenomeni culturali inediti come il nuovo teatro, il teatro di ricerca e altri generi performativi come la body art o la performance art.

Della teoria semiotica attuale la parte più rilevante ai fini della mia ricerca è quella rappresentata dagli studi sul corpo e sulle pratiche. Ma anche questi campi non sono ancora del tutto sistematizzati. Mi trovo quindi a dover confrontare due oggetti che in sede semiotica sono ancora abbastanza problematici. Ciò rende ancora più difficile il tentativo di mettere insieme e a confronto gli spunti che emergono dalla semiotica del corpo con le recenti riflessioni sulle pratiche.

La mia ricerca si colloca quindi su un terreno teorico ancora non molto definito e stabile. Curiosamente oggi sono davvero scarse, e comunque abbastanza disgregate e discontinue, le ricerche semiotiche sul teatro; poi se si vuole studiare il teatro di avanguardia, la performance o la ricerca teatrale il panorama è ancora più sfornito. Se l'oggetto non è più il prodotto scenico ma le pratiche performative e la costruzione del corpo in scena allora diventa ancora più difficile trovare studi su questo oggetto. In effetti questo è il primo tentativo, almeno in ambito italiano, di progettare una semiotica delle performance e della pratica performativa.

Mi sono allora rivolta ad altre discipline che in qualche modo potevano compensare questa mancanza. In particolare, farò spesso riferimento alla *teoria della performance* che da qualche decennio si occupa dello studio della performatività sia in ambito artistico sia in ambito sociale. Da questa, riprendo alcuni dei modelli e concettualizzazioni che serviranno come spunto per la riflessione semiotica che ho provato a realizzare. Un altro riferimento importante è l'antropologia teatrale di Eugenio Barba, forse la teoria più vicina ai miei interessi. Ho spesso ripreso le categorie e i concetti di Barba per poi pensarli da un punto di vista semiotico.

La riflessione che presento si scontra dunque con la difficoltà di definire un oggetto e un campo di indagine non ancora sistematizzato. Per questo nella mia riflessione ho spesso incontrato problemi terminologici, metodologici e addirittura epistemologici. Più che risolverli ho cercato di renderli espliciti e di problematizzarli. Non cerco quindi di risultare conclusiva o risolutiva, ma di esplorare i diversi problemi, le possibilità e le direzioni di ricerca che questo oggetto può offrire alla teoria semiotica.

Questa discussione, dunque, è un tentativo preliminare di applicazione degli strumenti propri dell'indagine semiotica a un campo di studi fino ad ora mai esplorato. Senza la pretesa di riformulare l'approccio semiotico per renderlo "funzionale" al mio oggetto di indagine, spero di mostrare quanto lo studio del corpo nelle pratiche performative possa trovare nelle teorie semiotiche spunti utili per l'analisi e la descrizione.

0.2. Sullo sguardo

La pratica performativa è una categoria molto ampia che definisco come *pratica semiotica con fini estetici caratterizzata dalla compresenza del performer e dello spettatore*. Potrebbe dunque essere uno spettacolo di danza, un siparietto con dei clown, uno spettacolo di teatro di prosa, ma anche un *happening*, una performance o un'azione di arte pubblica. In questo ampio campo di potenziali oggetti di analisi che rientrano nella mia definizione di pratica performativa mi concentrerò particolarmente su ciò che chiamerò, seguendo il suggerimento di Adolphe Appia (1921), *arte vivente*. L'arte vivente è quel tipo di arte che mette al centro della scena il corpo: più che lo studio del "teatro" come arte drammatica, mi interessano le manifestazioni artistiche che hanno come principale protagonista il corpo. L'arte vivente funziona "a condizione di corpo", "per il corpo" e "mediata dal corpo". Nei prossimi capitoli descriverò in dettaglio cosa intendo per arte vivente, ma vorrei anticipare che si tratta di un'arte che non si accontenta di utilizzare il corpo come mezzo ma che si interroga sulle sue potenzialità espressive, sull'efficacia, sul potere di trasformazione e sullo statuto semiotico del corpo. Quali sono, dunque, le arti viventi? Penso siano quelle arti che si concentrano sul fattore corporeo come principale strumento espressivo.

È difficile delimitare a priori quali generi corrispondano maggiormente a questa definizione preliminare. Nel terzo e quinto capitolo descriverò in profondità i criteri che precisano l'arte vivente. Potrei anticipare che l'arte vivente include il nuovo teatro che si basa sulla scrittura scenica ma non il teatro di prosa che si limita a mettere in scena un testo drammatico. Include il teatro di ricerca che indaga la costruzione della presenza scenica ed esclude gli spettacoli dove gli attori sono solo macchine di scena. L'arte vivente include infine i generi performativi come l'*happening*, la *body art* e la più recente *performance art* che pongono il corpo e la sua ostentazione al centro della loro ricerca. L'arte vivente, dunque, abbraccia le manifestazioni performative che si articolano intorno alla presenza del corpo dell'artista e quindi al rapporto di compresenza con lo spettatore.

Non intendo fare uno studio compiuto di tutti i fattori semiotici che entrano in relazione nelle arti viventi, impresa che supera in larga misura lo scopo di questa tesi. Non studio la pratica performativa in generale ma mi concentro sulla corporeità nelle arti viventi. Trascurerò, quindi, alcuni aspetti molto interessanti e che meriterebbero attenzione ma che non avrò occasione di affrontare. Non studierò per esempio tutti i linguaggi coinvolti in una manifestazione di arte vivente, per esempio non farò particolari riferimenti alla drammaturgia dello spazio, all'illuminazione, alla scenografia, al trucco, ecc. Così come non mi concentrerò sul rapporto tra regista e attore o tra spettatore e cultura teatrale. Non studierò inoltre, il linguaggio gestuale dell'attore, né la modalizzazione passionale che mette in moto mentre interpreta un personaggio. Sono consapevole del fatto che questi elementi partecipano in modo cruciale alla produzione del senso sulla scena, ma ho scelto di non occuparmene al fine di circoscrivere efficacemente il mio oggetto e realizzare uno studio in profondità, più che uno studio generale e complessivo. Il lettore dovrà ricordare quindi che la mia non è una dimenticanza ma una scelta che mi permetterà di spingere la riflessione sul corpo nella pratica performativa più in profondità.

La definizione del corpo in scena potrebbe far parte delle conclusioni della tesi più che delle sue premesse. In qualche modo tutta la mia riflessione è protesa verso la caratterizzazione semiotica del corpo in scena, anticipo soltanto alcuni aspetti che il lettore deve tenere in mente quando mi riferirò al corpo. Il primo punto riguarda il corpo come oggetto complesso. Quando parlo di corpo non mi riferisco al nostro corpo anatomico ma neanche al corpo così come è stato pensato dalla tradizione cartesiana. Il corpo è un dispositivo eterogeneo e complesso che articola diversi regimi di senso, quando farò riferimento al corpo in scena non mi riferirò quindi al corpo come "cosa tra le cose", ma al corpo vivo, organico e attivo e cioè al corpo che vive sulla scena entrando in relazione e interagendo con altri corpi, il corpo che rende viva la sua corporeità a partire dall'azione e dal movimento. Un corpo che agisce, pensa e sente sulla scena. Il corpo insieme alla voce, il corpo che risuona, il corpo che vibra, il corpo-in-movimento, il corpo che occupa e costruisce uno spazio, il corpo in divenire, il corpo, insomma, in perenne trasformazione.

0.3. Il problema metodologico

Lo studio della pratica performativa non affronta un testo chiuso, coerente e stabile, ma al contrario deve fare i conti con un'articolazione del senso abbastanza particolare.

In primo luogo, si tratta di una pratica fondata sulla compresenza di almeno un performer e uno spettatore. La presenza diventa quindi un fattore determinante per la costruzione e la circolazione del senso. La pratica performativa dipende in modo radicale dai corpi dei soggetti costituendo così un tipo emblematico di *enunciazione incarnata*, dove il corpo funge sia da istanza dell'enunciazione sia da enunciato.

Il senso è quindi un senso *in divenire* dove la produzione e la fruizione si svolgono in modo simultaneo. Performer e spettatore co-costruiscono interattivamente la pratica negoziandola pragmaticamente nel suo svolgimento, il senso della pratica non è mai del tutto definito proprio perché si trasforma continuamente.

Il senso della pratica performativa è un senso *in atto* che emerge nel qui e ora dell'interazione in compresenza, quando finisce la pratica non resta un "prodotto testuale" che permanga nel tempo. A differenza della produzione di altri enunciati testuali, la pratica performativa è segnata dall'evanescenza, dall'impossibilità di fissare una volta e per tutte un testo.

Proprio perché non si può fissare in un testo, lo studio del corpo in quanto dispositivo semiotico necessita il riferimento all'esperienza della corporeità, cioè alle modalità di soggettivizzazione del corpo. Nell'ambito della pratica performativa l'aspetto esperienziale è fondamentale sia da parte del performer che rimodella il proprio corpo per creare il corpo in scena, sia da parte dello spettatore che osserva e fruisce dell'evento performativo.

Queste caratteristiche fanno della pratica performativa un oggetto semiotico molto interessante ma allo stesso tempo molto problematico. Risulta problematico soprattutto a livello metodologico: come si fa ad analizzare una pratica

performativa incarnata, in atto e in divenire? Come si può rendere conto dell'esperienza dei soggetti coinvolti in una pratica performativa?

L'alternativa proposta dagli studi di semiotica del teatro degli anni ottanta per studiare gli spettacoli teatrali è usare delle registrazioni video che poi vengono analizzate con le categorie semiotiche. Questo tipo di analisi, che possono essere utili per rilevare alcuni aspetti del testo spettacolare, sono però contraddittorie ai fini di questa ricerca. Tutte le caratteristiche elencate prima sono caratteristiche che una strategia di testualizzazione come il video non "cattura". Infatti il video seleziona e registra proprio questi aspetti della pratica che, anche se rilevanti, non costituiscono l'oggetto di studio preciso di questa ricerca. Il video ritiene l'immagine della forma del movimento, i gesti degli attori, la sincronia tra gesto e parola, l'intonazione dell'enunciazione verbale, la drammaturgia dello spazio, l'illuminazione ecc. Se il mio scopo fosse quello di studiare la configurazione testuale dello spettacolo teatrale, allora forse un'analisi video potrebbe essere pertinente. Mi interessa però il processo di costruzione del corpo in scena, l'articolazione dinamica di corpo e pratica performativa, le strategie discorsive in atto, in divenire e incarnate che caratterizzano questo oggetto così come il lavoro che il performer esegue su di sé per costruire una presenza scenica. Tutti questi elementi sono proprio quelli che il video non riesce a ritenere.

Un'alternativa sarebbe quella di proporre una sorta di etnografia della pratica performativa che possa essere analizzata semioticamente. Per esempio, si potrebbero eseguire delle interviste ad attori, registi e spettatori cercando di circoscrivere alcuni aspetti della loro esperienza. Questa è l'alternativa preferita dagli studi di sociologia della ricezione teatrale. Tale metodo presenta però un problema analogo al precedente: i "dati" sono anche essi discorsi che raccontano le pratiche. In più sono discorsi verbali che traducono l'esperienza originale e che possono quindi rendere conto soltanto di alcuni suoi aspetti. Come è risaputo l'esperienza non sempre è traducibile in termini verbali, nel contesto delle pratiche performative questo è ancora più vero perché, per esempio, buona parte del *saper fare* dei performer si configura come una sorta di conoscenza implicita, un saper fare del corpo che difficilmente si può tradurre verbalmente. Allo stesso modo, il resoconto verbale dello spettatore non riesce a restituire molti aspetti

dell'esperienza della fruizione. Sono proprio questi aspetti, più legati all'esperienza propriocettiva ed estetica del corpo, che l'approccio etnografico esclude e che costituiscono l'interesse principale di questo studio.

Occorre inoltre considerare che non ci sono allo stato attuale metodologie semiotiche sistematizzate per lo studio delle pratiche. Nonostante siano sempre più numerosi gli esempi di analisi di pratiche, ci sono poche riflessioni sulla metodologia più adeguata e pertinente per affrontare questo particolare oggetto. Molti di questi studi, poi, si focalizzano su pratiche rituali, la cui ripetitività e cristallizzazione facilitano il loro studio semiotico. La pratica che invece affronto qui, come argomenterò nel terzo capitolo, non è affatto ripetitiva ma si costruisce in divenire motivata da una particolare collocazione spazio-temporale.

Considerando lo stato preliminare delle riflessioni teoriche sul corpo e sulle pratiche performative e la mancanza di analisi precedenti che abbiano affrontato gli aspetti che mi interessano, ho preferito concentrarmi sulla discussione teorica. Mi sembra che prima di intraprendere la sfida di studiare un corpus, sia necessario delimitare il campo di studio, investigare una sua possibile caratterizzazione semiotica e problematizzare le categorie più adatte a descrivere l'oggetto di studio. Prima di vedere come funziona una pratica performativa in particolare, mi sembra più urgente capire cos'è una pratica performativa, quali sono i suoi tratti distintivi rispetto ad altri tipi di pratiche semiotiche e attraverso quali strategie semiotiche corpo e pratica si mettono in relazione. Mi rendo conto che questo può essere un problema perché la semiotica applicata di solito raffina i suoi strumenti a partire dal confronto con i testi. Ma è anche vero che l'analisi si realizza a partire da una teoria, che in questo caso, non c'è ancora.

Non farò quindi, delle vere e proprie analisi su un corpus preciso, ma mi occuperò piuttosto di fornire una discussione teorica. Ciò non toglie che in vari passaggi della tesi farò riferimento specifico a certi eventi o pratiche performative. Li considero non in quanto corpus da analizzare ma in quanto esempi che servono a illustrare le diverse idee che svilupperò.

0.4. La struttura della tesi

La tesi è divisa in tre parti. La prima, di carattere introduttivo si intitola **Sul corpo e la pratica**, e vuole fornire una definizione generale e una illustrazione del modo in cui userò i due termini chiave della tesi: *corpo* e *pratica*. Nel primo capitolo avanzo alcune premesse sullo studio semiotico del corpo, in particolare propongo la concettualizzazione del corpo come un *dispositivo liminale*. Il secondo capitolo offre invece un panorama generale sullo studio semiotico delle pratiche, concentrandosi in modo particolare sui tratti distintivi delle pratiche rispetto ai testi.

La seconda parte della tesi, intitolata **Verso una semiotica della prassi performativa**, propone una caratterizzazione semiotica della pratica performativa a partire da tre aspetti fondamentali. Nel terzo capitolo affronto la questione della performatività e definisco in modo più specifico cosa intendo per pratica performativa, quindi nel quarto capitolo propongo una riflessione sull'enunciazione nel contesto della pratica performativa. Questa parte include anche una breve discussione sulle tracce enunciative della pratica performativa. Infine il quinto capitolo investiga la costruzione della presenza scenica. Descriverò quindi il lavoro che compie il performer su di sé e come, tramite determinate strategie, egli costruisce la propria presenza. Approfondirò un tipo particolare di tecnica che mi sembra abbastanza emblematica della costruzione della presenza scenica, e cioè che è quella che utilizzano gli attori dell'Odin Teatret per creare ciò che chiamano la drammaturgia dell'attore.

In **Compresenza e contagio** sposto lo sguardo sul rapporto tra performer e spettatore, avanzando l'ipotesi di un sistema intercorporeo alla base di ogni pratica performativa. Nel capitolo sesto cerco quindi di spiegare come si forma e trasforma il sistema intercorporeo nei contesti performativi. L'ultimo capitolo è dedicato all'indagine sulle modalità di comunicazione intercorporea tipiche della pratica performativa. Qui, cerco quindi di differenziare tre modalità diverse attraverso le quali avviene l'efficacia somatica.

PARTE PRIMA

SUL CORPO E LA PRATICA

CAPITOLO PRIMO

LA CONDIZIONE LIMINALE DEL CORPO

Del mio corpo si può certo dire che esso non è
altrove, ma non si può dire che sia *qui* o *adesso*,
nel senso degli oggetti.

Merleau-Ponty *Il visibile e l'invisibile*.

1.1. Parole preliminari sullo statuto semiotico del corpo

Il corpo è al centro della scena. Non mi riferisco soltanto alla scena teatrale ma alla più generale scena del mondo (semiotico) che abitiamo: siamo circondati dall'onnipresenza del corpo che costituisce la base materiale e sociale della nostra esistenza. Affrontare il tema della corporeità implica la formulazione di alcune domande fondamentali: si può parlare di corpo? Si può studiare il corpo? Cosa possiamo ricavare dallo studio del corpo? Ritengo quindi opportuno iniziare questa ricerca sulla corporeità interrogandomi sulle difficoltà che tale studio comporta. In questo capitolo farò un discorso introduttivo sul corpo che servirà a esplicitare alcune delle premesse che guidano la presente ricerca. Mi pare imprescindibile infatti, prima di occuparmi del corpo in scena, porre qualche riflessione sullo statuto semiotico del corpo in generale.

Come nota Marsciani (2008) il corpo è diventato il grande attore che si muove sul palco del mondo, che occupa il centro assoluto di tutte le scene possibili: mediatiche, accademiche, istituzionali e, più in generale, la scena della stessa vita sociale. Allo stesso tempo, come afferma Magli (1980), è il corpo stesso che si è fatto scena, che è diventato il luogo dove la soggettività emerge e dove i percorsi dell'esperienza si vanno tessendo.

Paradossalmente più la vita quotidiana ci offre alternative di interazione mediata virtuale (per esempio tramite la rete), più si producono discorsi sul corpo, sulla presenza, sulla comunicazione “faccia a faccia” o, meglio, “corpo a corpo”. Negli ultimi decenni il corpo è diventato uno degli oggetti di studio preferiti dalle scienze umane.

La costruzione dell’oggetto in questione cambia a seconda delle discipline che lo interrogano. Infatti, come sostiene Violi, “se l’esperienza fenomenologica del corpo ci può apparire immediata, il concetto di ‘corpo’ certamente non lo è, esso si presenta come il punto di arrivo di una ricostruzione che viene fatta a partire da un certo sguardo disciplinare” (Violi 2003: 74). Il corpo è costruito quindi dallo sguardo che lo interroga e che ne determina di volta in volta limiti, confini e funzioni.

Non *un* corpo quindi, ma *tanti* corpi. Tanti quanti sono gli sguardi teorici che su di esso si esercitano: il corpo da curare della medicina, il corpo governato dall’inconscio della psicoanalisi, il corpo da allenare dello sport, il cybercorpo delle scienze informatiche, il corpo anatomico della biologia, il corpo da ritrattare nelle arti figurative¹. Ogni disciplina, ma anche ogni sguardo e ogni punto di vista, “produce” un corpo diverso.

Per evitare una pericolosa disgregazione teorica, l’indagine sul corpo esige dunque di distinguere uno sguardo disciplinare, un campo di indagine, dei livelli e dei punti di vista che vanno specificati di volta in volta. Vorrei porre una prima premessa che indirizzerà tutta la ricerca e che riguarda un particolare modo di intendere il corpo in quanto oggetto di indagine. Innanzitutto, guarderò il corpo dal punto di vista della condizione che ricopre nella semiosi e cioè lo interrogherò in quanto istanza che produce, interpreta e fa circolare il senso.

Mi sembra che la condizione del corpo nella semiosi non si possa definire in termini rigidi, ma che sia più utile pensarla in termini dinamici: intendo il corpo come un luogo indeterminato e singolare in cui qualcosa accade, in cui uno stato di cose non è più come era prima e non è ancora qualcosa di diverso, un’istanza instabile dove molteplici possibilità potrebbero dischiudersi e dove molteplici diramazioni rizomatiche potrebbero portare a diverse realizzazioni. Analizzare

¹ Sulla molteplicità e tipologia dei corpi si veda per esempio Galimberti (2003) e Marsciani (2008).

semioticamente il corpo significa quindi fare i conti con questa sua particolare condizione, che in questa sede chiamo *liminale*.

1.2. Il corpo come *unheimlich*

Studiare il corpo e il corporeo vuol dire confrontarsi con uno degli oggetti di studio più enigmatici, il corpo non è un testo leggibile e trasparente allo sguardo intellettuale, ma si presenta piuttosto come un oggetto opaco, denso e difficile da concettualizzare. Il corpo non si lascia prendere dalle parole, scappa agli sforzi di definizione e forse per questo “ha sempre vegetato ai margini dei vari campi disciplinari” (Magli 1980: 9). L’insistente interesse riservato al corpo negli ultimi decenni è forse conseguenza di questa difficoltà di incontro tra l’ingombrante presenza del corpo e il pensiero.

Per spiegare la difficoltà nella concettualizzazione del corpo altrove ho impiegato, mutuandolo da Sigmund Freud, il termine *unheimlich*². Nel saggio *Il Perturbante* (1919) Freud definisce l’*unheimlich* come un turbamento nato da qualcosa che, pur negandosi a ogni possibilità di controllo e definizione, ci riguarda da vicino e che quindi non possiamo allontanare o trascurare. La parola *unheimlich* segnala un fattore di turbamento, d’inquietudine, indica l’esistenza nell’ambito della propria familiarità di qualcosa di estraneo. Ciò che è più vicino e abituale perde la sua ovvietà e disponibilità, si fa misterioso e inafferrabile, fa paura e allo stesso tempo affascina e attrae³. Ho sostenuto che il corpo si presenta al pensiero un’entità *unheimlich*.

² Cfr. La mia tesi di laurea specialistica in Discipline Semiotiche *Il corpo unheimlich. Il ruolo del corpo nella semiosi*. Dipartimento di Discipline della Comunicazione, Università di Bologna, 2004.

³ Freud si accorge che la stessa parola *unheimlich* riflette la natura del fenomeno, rivelando una strana ambiguità. Da una parte, *heim* si riferisce a qualcosa di familiare, domestico, fidato, intimo, confortevole. Dall’altra però indica qualcosa di inatteso, di nascosto, tenuto celato dagli sguardi degli altri, con riferimento all’esercizio di arti ambigue e inquietanti come la magia: “comunque, siamo avvertiti che questo termine *heimlich* non è univoco, ma appartiene a due cerchie di rappresentazioni che, senza essere antitetiche, sono tuttavia parecchio estranee l’una all’altra; quella della familiarità, dell’agio, e quella del nascondere, del tener celato” (Freud 1919, tr. it.: 86). La cosa interessante, segnala Freud, è che la seconda accezione di *heimlich* combacia con il significato del suo negativo, cioè dell’*unheimlich*: “*Heimlich* è quindi un termine che sviluppa il suo significato in senso ambivalente, fino a coincidere in conclusione col suo contrario: *unheimlich*. *Unheimlich* è in un certo modo una variante di *heimlich*” (ivi.: 87).

Il corpo è sempre “qualcos’altro” rispetto alla sua delimitazione in quanto oggetto di riflessione, non può essere categorizzato rigidamente in quanto qualunque sua definizione risulta provvisoria e non esauriente. Quando si tratta di pensare il corpo l’unica cosa che sembra evidente è che il corpo sfugge alle categorizzazioni, fluttua senza mai trovare un posto definitivo nella rete semantica. Dunque, forse l’unica cosa certa che si può affermare sul corpo è che esso è parzialmente inafferrabile e indicibile. L’indicibilità non è totale, la gran quantità di variazioni possibili su questo tema dimostra che in realtà qualcosa si può dire, tuttavia sembra che in tutti questi discorsi resti sempre qualcosa che non si lascia dire.

La parziale indicibilità del corpo non è equivalente a quella di un oggetto che non si conosce o di un oggetto misterioso, ma si tratta piuttosto di un’indicibilità radicalmente perturbante, perché non ci parla di qualcosa di ignoto ma di ciò che pur essendo fondamentalmente vicino si ripresenta come estraneo.

Ritengo che ogni sforzo di comprendere il corpo debba cominciare dalla constatazione della sua natura *unheimlich*, come una premessa che sottostà a qualsiasi definizione o spiegazione posteriore.

Nell’argomento che svilupperò in seguito cercherò di dimostrare come la definizione concettuale di corpo sia ardua, in quanto l’oggetto di studio in questione è un’istanza che si trova in una *posizione liminale*, in una stravagante e ambigua posizione di frontiera. La sua paradossale condizione è data dal fatto che il corpo si trova in una originaria apertura: *l’apertura del corpo non entra nell’articolazione imperante del pensiero occidentale che si basa sulla differenziazione dicotomica*. Come afferma Marsciani il corpo si presenta come

[Q]uel luogo in cui gli opposti del pensiero classico (naturalmente occidentale-metafisico-platonizzante, come ormai si suole indicare in implicita premessa) entrano in circolo, si determinano a vicenda e si trasformano incessantemente l’uno nell’altro, come se uno fosse, nel corpo, la condizione dell’altro...(Marsciani 2008: 189).

Dopo le filosofie della separazione dualistica, che oppongono principi in coppie dicotomiche, il corpo esige una nuova forma di pensiero, entra in scena per recuperare una componente dinamica e processuale.

1.3. Naturalità artificializzata o artificio naturalizzato?

Forse una delle domande più ricorrenti, e anche più banali negli studi sul corpo è: il corpo è qualcosa di “naturale” o di “costruito”? In qualche maniera la storia del corpo è segnata da questa dicotomia e dai diversi discorsi che lo pongono ora come una cosa (cosa del mondo) ora come un *oggetto* (costrutto).

Nel dibattito semiotico questa dicotomia si traduce nella contrapposizione *presemiotico vs semiotico*. Mi pare fondamentale discutere questo punto prima di entrare in merito all’oggetto di studio specifico di questa ricerca. È importante disegnare un panorama che, per quanto generale, illustri le diverse premesse epistemologiche che sottostanno allo studio del corpo. Distinguo tre modi di concepire il corpo dal punto di vista semiotico. Non si tratta di diverse teorie o scuole di pensiero ma soltanto di tre differenti modi di vedere il corpo che, a mio parere, indicano tre diverse epistemologie. Molti studi sul corpo e sul corporeo non dichiarano apertamente le loro premesse epistemologiche, operazione che invece serve a delimitare l’ambito di pertinenza di ogni singolo approccio.

Definisco la prima tendenza come *l’ontologizzazione del corpo*⁴. Gli studi che includo in questa prospettiva considerano il corpo come una “cosa del mondo” che funge da substrato della semiosi. La seconda tendenza considera *il corpo come costruito*. Gli studi che considero costruttivisti si oppongono alla naturalizzazione e conseguente ontologizzazione del corpo. Una terza posizione, con la quale mi identifico, si trova a metà tra l’ontologizzazione del corpo e un approccio radicalmente costruttivista. Questa tendenza, nella quale vorrei situare le mie riflessioni successive, è più “funzionalista” nel senso che si interroga sulle modalità attraverso le quali il corpo “funge”, di caso in caso, da natura o artificio. Con questo approccio si cerca di guardare ai vari e particolari modi di presenza

⁴ Ontologia vuol dire scienza dell’ente, scienza dell’esistente. Ontologizzare il corpo vuol dire quindi affermare che esso esiste in modo oggettivo, cioè indipendentemente dal fatto che qualcuno lo costruisca a partire del suo sguardo.

del corpo, cercando di descrivere e reperire la posizione che esso va a occupare localmente nelle diverse pratiche.

1.3.1. *L'ontologizzazione del corpo*

Come accennavo prima l'opzione ontologizzante consiste nello studio del corpo visto come substrato "vergine" e naturale della semiosi. Tra gli antecedenti epistemologici di questa tendenza troviamo lo strutturalismo classico⁵, in cui il corpo è visto soltanto come supporto materiale presemiotico.

Nell'introduzione all'opera di Marcel Mauss *Sociologie et anthropologie* (1950) Lévi-Strauss parla, con riferimento all'analisi delle "società primitive", di *significante fluttuante*: con questo termine Lévi-Strauss indica un significante che non designa niente di preciso, con una sorta di "valore simbolico zero" ma che tuttavia è condizione necessaria del pensiero simbolico. Il significante fluttuante obbedisce a un regime ambiguo, perché non indica alcunché di preciso e individuato ma che ci permette di descrivere ciò che sfugge alla funzione semantica. José Gil spiega:

Si può, in tale caso, supporre che la zona del significato indicata dal significante fluttuante si trovi nello spazio che separa i codici o nel loro punto di congiunzione: infatti, sebbene questo valore simbolico zero si riduca a "una semplice forma", quando si carica di un contenuto, questo appartiene sempre a quelle zone di disordine semantico, a cavallo di due o più codici, di due classi di oggetti, di due mondi... (Gil 1978 Voce: *corpo*)

Gil (1978) identifica il corpo come il significante fluttuante per eccellenza. Sotto questo profilo il corpo è "energia libera", regione incodificabile che assume la funzione di scambio di codici. Il corpo si trova così "al limite della funzione

⁵ Per strutturalismo classico intendo principalmente le teorie di Claude Lévi-Strauss in sede antropologica e di Ferdinand de Saussure nell'ambito della linguistica. In modo molto generale, lo strutturalismo considera che nel mondo sociale vi sono strutture autonome dalla coscienza dell'individuo e dal suo volere le quali determinano in modo specifico il comportamento dell'attore sociale. In semiotica l'epistemologia strutturalista si è manifestata soprattutto nei primi lavori di Algirdas J. Greimas in particolare *Sémantique structurale* (1966). Il pensiero di Greimas si è man mano allontanato da uno strutturalismo classico fino al suo ultimo lavoro *De l'imperfection* (1987) dove si avvicina molto di più a una prospettiva fenomenologica. La critica sull'ontologizzazione del corpo che avanzo si riferisce alla prospettiva dello strutturalismo classico che per quanto si pensi superata, continua, dal mio punto di vista, ad agire su alcuni modelli in semiotica.

simbolica, al di là della quale cessa di significare o di designare qualsiasi cosa” (*ibidem.*).

La funzione che il corpo svolge è quindi quella di emettere e ricevere segni, iscriverli in se stesso e tradurre gli uni negli altri. In questo senso il corpo “non parla ma fa parlare”:

È il corpo – e le sue energie – che designa il significante fluttuante. Non c’è da meravigliarsene: solo il corpo non significa nulla, non dice nulla; esso parla, sempre, esclusivamente la lingua degli altri (codici) che in esso vengono a essere iscritti. Tuttavia, esso permette di significare (Gil Voce: *corpo*).

Nella concezione di Gil il corpo funge da *infralingua*: ambito che supera il campo semantico e che permette la generazione del senso. È evidente che da questo punto di vista, il corpo rimane escluso dal semiotico e confinato a ciò che oggi potremmo chiamare presemiotico. Il presemiotico, così come delineato in questa prospettiva, è allora un protosemiotico che si trova nell’ambito “naturale” delle forze e delle energie.

L’idea del corpo come presemiotico si ripropone oggi in una versione meno forte, ma che risponde ancora a un principio di naturalizzazione. Mi riferisco a un tipo di semiotica del corpo che è stato sviluppato negli ultimi anni e di cui possiamo trovare il massimo esempio nella proposta teorica di Jacques Fontanille contenuta in *Figure del Corpo* (2004). Fontanille attribuisce due funzioni al corpo: la prima come substrato della semiosi e la seconda come figura del discorso. La posizione di Fontanille si allontana dalla visione strutturalista classica, riconoscendo al corpo un doppio ruolo: oltre a essere il substrato della semiosi, il corpo può divenire esso stesso figura del discorso. Descrivere l’uno o l’altro ruolo dipende dallo sguardo teorico che decidiamo di esercitare su di esso. La distinzione tra il corpo come substrato e il corpo come figura del discorso consente a Fontanille di tracciare un percorso generativo incarnato della significazione.

Fontanille è esplicito nel dire che entrambe le dimensioni sono strettamente interconnesse. In quanto substrato della semiosi “il corpo partecipa della modalità semiotica e fornisce uno degli aspetti della “sostanza” semiotica” (Fontanille

2004: 24). In tal senso il corpo sarebbe una sorta di “molla” della semiosi. Questa metafora non è innocua: la molla accumula energia che libera poi sulla materia generandone uno spostamento. Ma in quanto molla della semiosi il corpo rimane “fuori”, escluso dalla funzione semiotica che genera.

Fontanille distingue due istanze attanziali nel corpo-attante: il *Me-carne* e il *Sé* (corpo proprio), entrambi sono inseparabili, come il *recto* e il *verso* di una stessa entità. Nei prossimi capitoli mi soffermerò più estesamente su questa distinzione, adesso però vorrei soffermarmi brevemente sul modo in cui Fontanille caratterizza l’istanza del *Me-carne*: “la carne è ciò che resiste e partecipa all’azione trasformatrice degli stati di cose” (Fontanille 2004: 32). Il corpo rimane, dunque, una sostanza estensiva del mondo “naturale” che funge, appunto, da supporto materiale della semiosi. La visione di Fontanille, in particolare il modo in cui egli concepisce l’istanza del *Me-carne*, rivela una visione piuttosto positivista della materialità del corpo che produce nuovamente una sua ontologizzazione.

Questa concezione non è esenta di problemi. Il modello di Fontanille ripropone in qualche maniera la dicotomia sensibile vs intelligibile. In quanto carne, il corpo è materia, sostanza estensiva, cosa tra le cose del mondo. È possibile distinguere in modo netto il sensibile e l’intelligibile⁶? È possibile pensare al corpo come una datità? È mai il corpo una cosa indipendentemente dallo sguardo di qualcuno che lo costruisce? Si può pensare al corpo come una cosa naturale? La seconda tendenza che descriverò in seguito sostiene, al contrario, che il corpo non si può che considerare nella sua inerente condizione di *costrutto*.

1.3.2. *Il corpo come costruito*

L’impossibilità di pensare il corpo come un ente naturale indipendente dalla cultura che lo definisce è stato persistentemente ribadito nell’ambito degli studi di critica culturale. Michel Foucault è uno degli autori che ha più enfatizzato la natura costruita del corpo⁷. Foucault sostiene che il corpo nelle società occidentali

⁶ La possibilità di distinguere in modo chiaro il sensibile dall’intelligibile era già stata proposta da Fontanille insieme a Zilberberg in *Tension e signification* (1998).

⁷ Il corpo è un tema ricorrente nella teoria critica di Foucault. Le opere dove questo tema assume maggiore centralità sono: *Naissance de la Clinique* (1963), *Surveiller et punir* (1975) e *Histoire de la sexualité* (1976).

si trova ad essere regolato e manipolato dalle strategie discorsive. Insiste, in gran parte della sua produzione teorica, a sottolineare la *non naturalità* del corpo che è, invece, sempre investito da una produzione discorsiva. Il corpo ubbidisce e si sottopone al potere politico, che determina i modi attraverso i quali ci si esprime, si percepisce, si sente e si gode. Si producono così corpi *docili e disciplinati* (1975) che rispondono alle esigenze della “macchina di potere”.

Ogni tipo di discorso, da quello economico a quello psichiatrico, dalla criminologia alla fisiologia così come quelli relativi alla sessualità producono dei “giochi di verità” che legittimano il sistema politico di potere, legittimano anche un modo di “costruire” il corpo:

[I]l corpo è [...] direttamente immerso in un campo politico: i rapporti di potere operano su di lui una presa immediata, l’investono, lo macchiano, lo addestrano, lo suppliziano. Lo costringono a certi lavori, l’obbligano a delle cerimonie, esigono da lui segni [...] ciò vuol dire che può esserci un sapere del corpo che non è esattamente la scienza del suo funzionamento e una signoria delle sue forze che è più forte delle sue capacità di vincerle: questo sapere e questa signoria costituiscono quello che potremmo chiamare la tecnologia del corpo [...] Si tratta in qualche modo di una microfisica del potere che gli apparati mettono in gioco (Foucault 1975: tr. it. 29-30).

La microfisica del potere non solo disciplina il corpo, ma in modo radicale lo produce e conserva. I dispositivi di potere letteralmente *producono* i corpi che (obbedientemente) prendono parte a quel sistema politico.

La coercizione che la macchina di potere esercita sul corpo è visibile attraverso diverse tattiche: il controllo del tempo (tramite procedure di regolarizzazione che applicano al corpo schemi anatomico-cronologici), la pedagogia che segmenta i processi di apprendimento fissando una determinata unità di tempo, le mortificanti routine del lavoro (che non solo determinano il lavoro ma anche il tempo libero), le pratiche mediche che distinguono la normalità dall’anormalità, le istituzioni religiose che a partire da una politica della confessione controllano i comportamenti e le strutture familiari imponendole come modello e norma. Foucault (1975), per esempio, svela il modo con cui alcune pratiche pedagogiche della società occidentale indirizzano anche nel

dettaglio il comportamento e il vissuto del proprio corpo. Queste strategie sono finalizzate a far convergere le soggettività all'interno di un tessuto che si mantiene sotto controllo. La critica di Foucault svela la conformità con cui i corpi aderiscono a queste tattiche: l'identità soggettiva cerca di integrarsi con le altre soggettività tramite l'adesione a questi processi di omogeneizzazione.

In *La volontà di sapere. Histoire de la sexualité, I* (1976), Foucault ripropone una lucida critica dei discorsi sulla sessualità, anch'essa concepita come un dispositivo costruito e tenuto in vita dal potere stesso:

L'importante sarà ancora sapere sotto quali forme, attraverso quali canali, insinuandosi in quali discorsi il potere arriva fino ai comportamenti più minuti e più individuali, quali vie gli permettono di raggiungere le forme rare e appena percettibili del desiderio, come penetra e controlla il piacere quotidiano (Foucault 1976, tr. it.: 16).

La sessualità e il corpo diventano così ambiti particolarmente sensibili all'esercizio del potere che, come una corrente sotterranea, invade ogni ambito della vita dei soggetti culturali.

Foucault descrive il corpo come il luogo a partire dal quale ricostruire la genealogia dell'anima moderna così come è nata e si è sviluppata nella società occidentale. Attraverso lo studio delle discipline e tecniche del corpo è possibile tracciare la storia dell'occidente: il corpo in questa ricerca diviene la superficie dove si iscrive la memoria⁸.

Foucault inaugura un paradigma critico che contesta l'ontologizzazione del corpo, da questo punto di vista il corpo è un oggetto (quindi costruito) e non una "cosa".

Più di recente anche una parte della teoria femminista ha criticato insistentemente la concezione positivista e ontologizzante del corpo. In generale nell'ambito femminista la discussione sul corpo verte attorno al problema dell'esistenza dei "sessi naturali". Le autrici che si sono occupate di corpo sono tante e ognuna ha enfatizzato un determinato modo di confrontarsi con questo

⁸ Per un trattamento più approfondito sul rapporto corpo e memoria rimando al capitolo quarto di questa tesi, in particolare § 4.3.

oggetto così complesso⁹. Non si può dire che tutto il femminismo pensi il corpo come costruito, infatti c'è un filone di pensiero femminista che pensa il corpo come un substrato fisico e materico, in modo molto vicino a ciò che ho identificato come ontologizzazione del corpo. Altri tipi di discorsi femministi, per esempio quelli più attuali, concepiscono il corpo a metà tra il costruito e la materia. C'è una teorica che però ha criticato fortemente la materialità del corpo fino ad arrivare a denegare qualunque determinazione fisica. Mi riferisco a Judith Butler (1990, 1993) che rovescia radicalmente la concezione biologicista dei sessi sostenendo invece che è il genere a influenzare le categorie sessuali. Sotto questo profilo la stessa materialità dei corpi è un effetto di senso prodotto dai discorsi e dalle pratiche performate. L'effetto materiale è prodotto da “un processo di materializzazione che si stabilizza nel tempo per produrre quell'effetto di delimitazione, fissità e superficie che noi chiamiamo materia” (Butler 1993, tr. it.: 9).

Il corpo materico non ha, dunque, nessuna densità maggiore rispetto al corpo in quanto discorso costruito performativamente. La critica alle teorie che considerano il corpo come substrato presemiotico è diretta:

Il corpo, collocato anteriormente rispetto al segno, è sempre presupposto o significato precedente. Questa significazione produce, come effetto della sua procedura, il corpo stesso che, contemporaneamente, sostiene di scoprire come ciò che precede la sua azione. Se il corpo inteso come anteriore alla significazione è un effetto della significazione, allora lo status mimetico o rappresentativo della lingua che afferma che segni seguono i corpi, loro necessari specchi, non è affatto mimetico. Al contrario è produttivo, costitutivo, si potrebbe dire anche performativo, dal momento che tale atto significante delimita e delinea il corpo che sostiene di trovare prima di ogni significazione (Butler 1993, tr. it.: 26)

La lucida critica di Butler dimostra che non è possibile pensare a un corpo come punto zero della significazione. Come nota Cristina Demaria “anche il non costruito (l'evidenza del corporeo) non può porsi come materia muta e ottusa,

⁹ Si veda per esempio la tesi di Susan Bordo (1993, 1998) sulla materialità del corpo, la *queer theory* di Teresa De Lauretis (1996, 1999) e il nesso tra desiderio e corpo che propone Luce Irigaray (1977).

bensì come un confine delimitato a sua volta da una pratica significante: non c'è rimando a un corpo puro che non sia già una formazione del corpo” (2008: 167).

Diverse prospettive enfatizzano l'una o l'altra forma di determinazione semiotica del corpo e della materia. Le posizioni differiscono anche nella radicalità delle loro affermazioni: da un costruttivismo moderato che afferma l'importanza dei discorsi e delle pratiche semiotiche per l'esperienza del corporeo e la sua rappresentazione, a quelle più radicali, come quella di Butler, che considera la materia stessa come un effetto semiotico. In ogni modo ciò che è comune a tutte le prospettive che considerano il corpo come un costruito, è il rifiuto di una sua visione positivista che vede il corpo come materia non significante.

L'approccio ontologizzante e quello costruttivista al corpo si trovano così in posizioni antitetiche, indicando ognuno due opposte direzionalità causali: la prima parte dal sensibile per giustificare l'intelligibile e la seconda invece parte dall'intelligibile per giustificare il sensibile. Entrambi operano sul presupposto comune dell'esistenza di una dicotomia che scinde il sensibile dall'intelligibile.

Il terzo approccio alla questione del corpo si pone in una posizione intermedia che recupera alcuni aspetti dell'uno e dell'altro, ma che allo stesso tempo si propone di *superare le dicotomie* che strutturano a livello profondo questi dibattiti. Si cerca così di proporre un modello che possa rendere conto della complessità ed eterogeneità degli aspetti che la corporeità comporta.

1.3.3. *Il corpo delle funzioni*

Il terzo approccio alla corporeità consiste nel vedere il corpo in relazione alla posizione che esso occupa in un determinato dominio. Si tratta cioè di enfatizzare nella definizione del corporeo il suo carattere relazionale. Mi sembra che il maggiore rischio nell'approccio ontologizzante sia quello di cercare di definire il corpo in quanto unità avulsa dal contesto e dalle relazioni che ogni corpo intrattiene necessariamente con gli altri corpi. Caratterizzare il corpo come significante fluttuante, punto zero della significazione, substrato della semiosi, cioè come presemiotico, vuol dire dimenticarsi della posizione relativa che il corpo occupa rispetto a uno spazio, a un tempo, ad altri corpi e in modo più

generale alla cultura nella quale è inserito. In questo aspetto mi trovo d'accordo con l'idea costruttivista che non attribuisce al corpo una valenza ontologica fissa, ma che lo pensa come esito del contesto semiotico nel quale si colloca.

Il corpo si può considerare un costrutto semiotico ma non bisogna dimenticare, a mio avviso, che comunque possiede una certa materialità. Dell'approccio ontologizzante è importante dunque riprendere in considerazione l'aspetto della fisicità del corpo, pensata non come un volume definito, ma piuttosto come una determinazione materica. Più che una materia naturale e non semiotica, si potrebbe riflettere, come propone Eco (1997) in termini delle linee di resistenza. La materia, afferma Eco, pur non determinando necessariamente una particolare forma, delimita certe linee di tendenza "come delle nervature di legno e marmo che rendano più agevole tagliare in una direzione piuttosto che nell'altra." (1997: 39)¹⁰. Così si parte dall'assunzione dell'esistenza di un minimum ontologico¹¹ con una propria morfologia ma che viene poi "ricoperto" e "rivestito" dalle pratiche e dai discorsi che lo manipolano e lo modellano. In questo senso il corpo da una parte non è del tutto riducibile alla categoria di costruito, ma dall'altra non può essere considerato materia naturale.

Quando si parla di corpo, la distinzione tra cultura e natura diventa in parte superflua o almeno non necessaria. Il corpo è proprio l'espressione del plesso irresolubile tra ciò che convenzionalmente chiamiamo "natura" e ciò che etichettiamo come "artificiale". A tal proposito sostengo con Cristina Demaria che "il corpo non va inteso come una categoria biologica o sociologica bensì come il luogo in cui si sovrappongono quelle determinazioni "materiali", simboliche e sociologiche che partecipano alla strutturazione della soggettività" (Demaria 2008: 163).

Tale concezione mette in crisi, con il paradigma dicotomico, anche tutte quelle teorie che cercano di giungere alla descrizione di un momento aurorale del senso, sostenendo una distinzione tra il presemiotico e il semiotico propriamente detto.

¹⁰ Riprenderò e svilupperò questa idea di Eco nel capitolo quarto di questa tesi.

¹¹ L'espressione di minimum ontologico la prendo da Basso (2002). Il minimum ontologico determina che "se pur ogni percetto è costruzione di significato (percetto tracciato su uno sfondo semantico attivo), non meno in esso vi è la traccia di questa coimplicazione originaria del corpo nel mondo. Nessun percetto è realista nel senso forte del termine, ma esso non meno è cogente all'essere gettato nel mondo del corpo" (Basso 2002: 107).

Allo stesso modo i criteri ontologici, nel quadro di una epistemologia positivista e di un modello causale, non sono più sostenibili.

La presente ricerca ha come obiettivo quello di esporre e illustrare un modo alternativo di pensare la corporeità. Si tratta di vedere il corpo come un *limen* (soglia) che al contempo distingue e vincola, che congiunge le molteplici determinazioni in un processo dinamico. Il corpo, come *limen*, sta alla congiunzione di varie coppie di antagonismi. Da questo punto di vista non si dà “pre” e “post” ma una concatenazione di *posizioni* che di volta in volta definiscono la significazione. Di questo corpo si può dire che è motore delle trasposizioni, risultato delle traduzioni, superficie di iscrizione, operatore e al contempo esito dell’enunciazione. Un corpo quindi che prende forma e si costruisce a seconda della sua *presa di posizione*. Un corpo che si comporta come *limen*.

1.4. Il *limen* che separa e collega

Prima di spiegare in che senso si può considerare la condizione del corpo come liminale intendo definire meglio il significato e il modo in cui intendo utilizzare il termine “liminale” nella mia ricerca.

Etimologicamente *liminalità* viene dal tardo latino *limināre* e da *līmen* (limine) e può essere tradotto con la parola italiana “soglia”. *Liminale* vuol dire quindi “appartenente alla soglia”, con “valore di frontiera” (*Dizionario Etimologico della Lingua Italiana*, II edizione, 1999: voce *Liminalità*). Vorrei tentare di descrivere il ruolo che il corpo ricopre nella semiosi proprio alla luce dell’idea di *liminalità*, così come è stata utilizzata nei *performance studies*¹².

Negli studi sulla performance il concetto di *liminalità* è stato proposto dall’antropologo inglese Victor Turner (1969, 1982). Turner, a sua volta, prende spunto dai concetti sviluppati da Arnold van Gennep¹³ (1908) il quale studia i riti

¹² In modo generale si potrebbe dire che gli studi sulla performance è un campo di studio che ha come oggetto la *performatività*. Questo ampio campo studia sia la performatività insita nella vita sociale (studiando le modalità performative della nostra identità sociale) sia la performatività nei contesti artistici e teatrali. Nel capitolo terzo descrivo in modo approfondito questo campo di indagine e l’oggetto che studia.

¹³ Arnold van Gennep (1873-1957) etnografo francese autore di *Les Rites de Passage* (1908).

di passaggio in alcune società semplici. Grazie all'indagine etnografica Van Gennep giunge a distinguere tre fasi caratteristiche dei riti di passaggio: la separazione, il *limen* e l'aggregazione. La prima fase implica la messa in distanza dell'individuo rispetto alla sua posizione precedente. Nella fase *liminale* il soggetto del rituale si trova in uno stato ambiguo e non definito, mentre nell'ultima fase si conclude il passaggio tramite la reintegrazione del soggetto alle strutture sociali.

Turner approfondisce le indicazioni di Van Gennep sviluppando ulteriormente le modalità antropologiche attraverso le quali si dà la *liminalità*. Nella fase *liminale* del rito, spiega Turner (1969), ciò che diviene ambiguo è la posizione sociale dei soggetti: i valori e le abitudini quotidiane vengono messe tra parentesi per permettere l'emergere di una dimensione altra, di solito associata al sacro. Per esempio i giovani, nei riti che ne segnano il passaggio all'età adulta, non hanno più gli obblighi sociali propri della condizione infantile ma non assumono ancora i doveri degli adulti. Come spiega Turner:

Liminal entities are not here nor there; they are betwixt and between the positions assigned and arrayed by law, custom, convention and ceremonial. As such, their ambiguous and indeterminate attributes are expressed by a rich variety of symbols in the many societies that ritualize social and cultural transitions (1969: 95).

La fase della *liminalità* subentra quando, usciti da alcune strutture sociali, si cancellano le distinzioni tipiche della sua precedente ma non si stabilisce ancora l'ordine caratteristico della fase successiva. Una delle principali caratteristiche della fase *liminale* è la "ricombinazione ludica", in cui i fattori culturali vengono isolati in modo tale da permettere una loro ricomposizione libera. "In liminality people "play" with the elements of the familiar and defamiliarize them" (Turner 1982: 27). Lo stato *liminale* ammette il gioco con gli aspetti culturali istituzionalizzati o "cristallizzati" in modo tale da permettere una loro successiva re-invenzione o ri-combinazione.

Questo brevissimo riepilogo del concetto di *liminalità* serve come premessa per sviluppare l'idea della condizione *liminale* del corpo. Quando dico che il corpo si trova in una posizione *liminale*, non mi riferisco letteralmente alla

posizione che Turner identifica nel contesto dei rituali delle società semplici, piuttosto mi riferisco alla condizione di soglia, di frontiera che il corpo occupa rispetto a diversi regimi di senso. Il tratto semantico della *liminalità* pertinente con la mia proposta è proprio quello di “appartenere a una soglia”.

Come accennavo prima, credo che il ruolo che il corpo ricopre nella semiosi non si possa descrivere in termini rigidi e definitivi, ma che sia più adeguato parlarne nei termini della sua condizione *liminale*, di frontiera e di transizione. Lo statuto semiotico del corpo si può definire allora come *limen*, come soglia che al contempo distingue (separa) e congiunge (collega).

Propongo tre modi di vedere la condizione *liminale* del corpo. Il primo risponde a un criterio spaziale e concepisce il corpo come luogo di trasformazioni, cioè come il territorio dove avvengono traduzioni e scambi di diverse articolazioni del senso. Un secondo modo di pensare la *liminalità* del corpo ne enfatizza la dinamicità: il corpo è una sorta di “casella vuota” che non trova mai un suo posto fisso e che, rispetto alla semiosi, costituisce l’istanza dinamica che articola la differenza. Infine il terzo modo di concepire la *liminalità* del corpo si pone nei termini della reversibilità delle istanze che il corpo mette in funzione. Quest’ultimo modo di pensare la *liminalità* si concentra sulla posizione (sempre relativa) che il corpo occupa e che permette di tracciare commensurabilità tra grandezze incommensurabili.

I tre modi non costituiscono maniere alternative di essere *liminale*, ma descrivono tre aspetti della *liminalità*. Ognuno di questi tre modi enfatizza, dunque, un aspetto della *liminalità* inerente al corpo e si focalizza su un tipo di “esito semiotico”. Per capire in che senso propongo la condizione del corpo come *liminale* bisognerebbe quindi prendere in considerazione i tre modi in quanto modalità reciproche e interdipendenti.

1.4.1. *Il corpo come luogo delle trasformazioni*

Il contributo più originale della semiotica agli studi sulla corporeità è quello di aver concepito il corpo come luogo delle trasformazioni. In precedenza mi sono riferita all’idea strutturalista classica che pensa il corpo come significante fluttuante. Questa tesi è forse l’antecedente più importante dell’idea di corpo

come luogo delle trasformazioni. Ispirandosi agli studi antropologici di Lévi-Strauss (1959), Gil (1978) descrive il corpo come “trasduttore dei codici” (1978: Voce: *corpo*). La plasticità del corpo rende possibile la mediazione tra i codici, la traduzione degli uni negli altri. Il corpo diviene così lo spazio in cui ha origine la metafora e anche quello in cui agisce la metonimia perché si configura come lo spazio dove le equivalenze e le somiglianze prendono misura (1978 Voce: *corpo*).

Da questa prospettiva, il corpo è il principale responsabile delle trasformazioni e degli scambi che avvengono tra diversi sistemi significanti. Come ho notato prima questa concezione di impronta strutturalista vede ancora il corpo come l’ambito che “supera il campo semantico” e che si trova quindi al confine tra il semiotico e ciò che si considera presemiotico.

La riformulazione successiva di questa idea abbandona la nozione del corpo come *infralingua* per esplorare la possibilità del corpo di tradurre i segni ma anche di divenire segno in ogni traduzione. Non è quindi soltanto il territorio dove avvengono le traduzioni, ma è anche il suo conduttore. In questa prospettiva troviamo l’idea di Magli del corpo come al contempo luogo di scambi ed emittente multicanalizzato.

Se il corpo è un’emittente multicanalizzato di segni che veicolano simultaneamente, su diversi livelli, uno stesso messaggio, tuttavia è anche il luogo degli scambi e delle corrispondenze simboliche tra codici diversi: il corpo permette di significare. Solo su questa superficie si origina il senso dei rituali interattivi. Simbolizzare per il corpo vuol dire innanzitutto ordinare i segni sparsi, iscriverli in se stesso, tradurre gli uni negli altri... (Magli 1980: 15)

Da questo punto di vista la nozione di corpo si complessifica ulteriormente, giacché si trova a operare la traduzione in due sensi complementari: come substrato e come enunciatore della stessa traduzione.

Alla fine degli anni novanta, Paolo Fabbri delineava una svolta semiotica che poneva al centro degli studi la questione del testo. Nell’ultima parte di *La svolta semiotica* (1998) Fabbri critica l’originaria vocazione translinguistica, tipica della tradizione umanista degli anni sessanta, per mettere in luce la *non linguisticità* di alcuni fenomeni del senso. L’autore sostiene che esistono forme del contenuto non

corrispondenti necessariamente a forme linguistiche e che hanno origine, con una grammatica a loro propria, nel corpo e nel sensibile. In questa sede, anche Fabbri intende il corpo come luogo di contatto e di cerniera tra diversi sistemi di senso, dove è possibile la “trasduzione” tra diversi tipi di segni e discorsi che entrano in contatto reciproco. Il corpo diviene allora il dispositivo che articola la *sinestesia*, che traduce le sensazioni e riallaccia i diversi campi del sensibile.

La tesi più forte (e anche più polemica) di Fabbri rispetto a questi temi è la concezione dell’atto di significazione come un atto di traduzione (1998, 2000)¹⁴. La traduzione, inerente a ogni atto di significazione, è “polifonica, polisemica, e ci dà delle indicazioni chiarissime sul fatto che una traduzione è sempre una traduzione inter-sensibile, *un’azione incarnata di tutti i sensi complessivi*”(2000: 275)¹⁵. Il corpo emerge allora come il dispositivo che articola le possibilità di traduzione e quindi di significazione. Questo è possibile, secondo Fabbri perché il corpo è l’operatore della *sinestesia*¹⁶. Nell’introduzione a *Dell’imperfezione* (1987) Fabbri affronta il tema della sinestesia descrivendolo come conversione intersemiotica tra diversi campi del sensibile, sarebbe questa possibilità di trasmutazione a permettere la traduzione.

Il più recente sviluppo di questo modo di comprendere il corpo è stato formulato da Marsciani (2008) il quale parla del corpo come *luogo delle trasformazioni*:

In generale si può dire che il corpo è apparso come il luogo delle trasformazioni, tutte quelle trasformazioni “reali” per le quali il sensibile diviene intelligibile e viceversa, il biologico diviene mentale e viceversa, il naturale e il culturale si riversano l’uno sull’altro. Il corpo è il grande trasformatore, traduttore, luogo delle trasposizioni, dei trasferimenti; corpo come cerniera, come *relais*, come convertitore, come luogo dei rovesciamenti e delle metamorfosi. (Marsciani 2008: 189)

¹⁴ Questa idea è stata criticata da Eco (2003).

¹⁵ I corsivi sono miei.

¹⁶ Il termine *sinestesia* viene dal greco *syn* = unione ed *aisthesis* = sensazione. Letteralmente significa percepire insieme. Cfr. *De l'imperfection* (Greimas 1987), *Sémiotique des passions. Des états de choses aux états d'âme* (Fontanille e Greimas 1991) *Modes du sensible et syntaxe figurative* (Fontanille 1999), *Figure del corpo* (Fontanille 2004).

Liberato dalla riduttiva categoria di *res estensa*, il corpo assume un ruolo centrale, diviene il luogo dove diverse categorie si traducono e si trasformano. Pensare il corpo come luogo delle trasformazioni implica interrogarsi allora sul ruolo che ricopre nell'articolazione dinamica e differenziale del valore. Marsciani (2008) afferma che il corpo è proprio il *luogo del valore* dove si articola il senso e si produce quindi la significazione. Dalla prospettiva della semiotica attuale il corpo diviene allora "il campo che contiene il gioco delle parti, una tipologia che rende disponibili i posti che gli elementi in gioco vanno a occupare" (Marsciani 2008: 193). Il corpo sarebbe l'istanza che permette di operare scelte assiologiche, passionali e modali, articolando la differenza e permettendo quindi che le relazioni "prendano valore".

L'idea del corpo come luogo del valore è interessante ma pone una domanda cruciale: se il corpo è la misura del valore che valore ha il corpo? Questa domanda ci riporta al bivio teorico sul presemiotico: il corpo ha un valore "a priori" che determina quindi la configurazione della rete differenziale? Credo che l'idea di Marsciani sul corpo come luogo del valore, funzioni solo se si considera il corpo in quanto istanza *liminale* che appunto, non è "reale" (nel senso di empirico), non è neanche un'immagine né un concetto. Alla concezione del corpo come luogo delle trasformazioni va quindi necessariamente aggiunto il secondo aspetto che attribuisco alla condizione *liminale* del corpo e cioè il suo configurarsi come "casella vuota". Il luogo delle trasformazioni non è un "luogo vero" né un territorio ontologicamente determinato, ma *uno spazio paradossalmente in transito* che si presenta sempre come qualcos'altro e che non trova mai un posto (un valore) fisso.

1.4.2. *Il corpo e l'analogia della casella vuota*

Un secondo modo di intendere la *liminalità* è quello dinamico. La *liminalità* del corpo si traduce nella tendenza a spostarsi, a transitare, a muoversi tra i diversi livelli della significazione. Il corpo si caratterizza così per il suo essere un'istanza paradossale che, parafrasando Turner, *non è né qui né là*, ma che riesce a tradurre di continuo le informazioni che vengono dall'ambiente.

Vorrei usare la metafora della “casella vuota” per descrivere il modo in cui il corpo si comporta rispetto al sistema semiotico. L’analogia con l’idea di casella vuota dello strutturalismo non è però totale, in particolare perché non concepisco il semiotico come una struttura, ciò che prendo dall’analogia della casella vuota è l’idea di un elemento mobile che non trova mai un posto fisso.

Spiegando il funzionamento della “struttura”, Deleuze parla della “casella vuota” come il punto di convergenza delle serie divergenti, cioè come l’istanza di commensurabilità delle differenze: “in effetti la varietà dei termini e la varietà dei rapporti differenziali vengono determinate ogni volta in relazione ad esso” (Deleuze 1973, tr. it.: 103). Questo elemento che *manca dal suo posto* articola la struttura: “l’intera struttura è mossa da questo Terzo originario, ma che manca anche dalla propria origine” (*ibid.*: 104)¹⁷. Ogni volta che si assegna un posto a questo elemento, quel posto svanisce.

Rispetto all’articolazione differenziale del senso, *il corpo può funzionare come una casella vuota, un perpetuum mobile, un relais dell’eterogeneità*. Ed è questo suo continuo spostarsi a creare la differenza che attribuisce il valore e quindi produce senso.

Dicevo che l’analogia tra l’idea di casella vuota nello strutturalismo è quello di *liminalità* non è però totale. La differenza con una concezione strutturalista risiede nel fatto che, come visto prima, per lo strutturalismo questo elemento simbolico appartiene a un regime del non-senso: “esso è il non-senso che anima le due serie, ma che le fornisce di senso circolando attraverso di esse” (Deleuze 1973, tr. it.: 105). Il senso si articola quindi a partire da un elemento che non è però semiotico. Se volessimo applicare il concetto di casella vuota e restare nel dominio dello strutturalismo, allora dovremmo pensare il corpo come qualcosa di presemiotico, che nel suo incessante spostamento articola il semiotico.

Come ho già ribadito prima, non sono d’accordo con questa posizione che ci porta a ricadere nuovamente in una ontologizzazione del corpo. Pensare il corpo come presemiotico, considerarlo soltanto a partire dalla sua materialità, è

¹⁷ Vari autori dello strutturalismo hanno identificato elementi equivalenti nelle loro concezioni della struttura. Per esempio il significante fluttuante che abbiamo descritto nell’antropologia di Lévi-Strauss, ma anche il fallo nella teoria psicanalitica di Lacan. Si potrebbe anche intravedere un indizio di questa idea in Jakobson che ha pensato ad un “fonema zero” che articolava l’interno sistema fonetico.

un'ingenuità che ci porta a perdere di vista tutti i vari e complessi modi di "produzione del corpo". Il corpo non è presemiotico perché è prodotto dai discorsi e dalle pratiche semiotiche.

L'analogia con la casella vuota mette in luce la tendenza dinamica del corpo rispetto ai regimi differenziali. In questo senso il corpo può essere "pre" ad una determinata articolazione, ma non si può dire che è presemiotico in senso assoluto. Pensiamo per esempio alla pratica performativa. Come esercizio potremmo distinguere il momento nel quale inizia la pratica performativa come il momento in cui l'attore sale sul palco. Appena si trova davanti al pubblico il corpo dell'attore partecipa automaticamente a un regime di visibilità definito dall'asimmetria che lo sguardo dello spettatore impone¹⁸. Dal primo passo che realizza sul palco, il corpo dell'attore è condannato a significare. Come dice Veltruský (1949) tutto ciò che sta sulla scena è segno. Il corpo dell'attore non è più un corpo "tra i corpi" ma diviene un corpo "artificializzato", un dispositivo semiotico messo in forma.

La questione che si pone è: cosa c'era prima dello stabilirsi della pratica performativa? Il corpo dell'attore è inteso come cosa tra le cose, come materia presemiotica? O il corpo dell'attore era già un corpo costruito semioticamente? Credo che l'ultima opzione sia quella giusta. Prima di salire sul palco il corpo dell'attore era già un dispositivo semiotico "artificializzato" dalle tecniche corporee che egli aveva imparato fino a quel momento, dal comportamento somatico che la cultura permette, dalle manipolazioni che quel corpo aveva subito fino a quel momento, dai discorsi che lo avevano costruito nel tempo. Anche prima di salire sul palco, il corpo dell'attore era un *post-corpo* costruito dalle tecniche che la sua cultura impone¹⁹.

In questo senso, si può pensare al corpo come "a priori" di una determinata pratica semiotica ma questo non implica necessariamente, come invece fa lo strutturalismo classico, che si possa pensare come un "a priori" assoluto del sistema semiotico.

L'unità corpo ha luogo (diviene) soltanto grazie al continuo spostamento a modo di casella vuota. Il corpo si "corporalizza" grazie a questo movimento

¹⁸ Cfr. Capitolo terzo sulla pratica performativa. In particolare § 3.3.3.

¹⁹ Riprendo e sviluppo questa idea nel capitolo quinto.

dinamico e processuale. È un'unità sempre in via di aggiornamento, un'unità che non c'è se non nel suo non essere mai da nessuna parte. Il continuo pellegrinaggio nella rete rizomatica semiotica comporta l'impossibilità della sua definizione, dal momento che non appena definita l'unità diviene già qualcos'altro. Non è possibile distinguere un momento aurorale dove il corpo "entra" nell'articolazione semiotica, perché il corpo in realtà si trova nel mondo semiotico fin dal suo primo momento di esistenza.

1.4.3. *La reversibilità*

Un altro modo ancora di descrivere la condizione liminale del corpo è in termini di *reversibilità* tra diversi regimi di senso. La nozione di *reversibilità* nello studio del corpo emerge nella fenomenologia di Maurice Merleau-Ponty (1945, 1964) che a sua volta prende spunto dalla fenomenologia di Edmund Husserl (1913, 1931, 1936). Procederò con il percorrere succintamente alcuni aspetti della fenomenologia di Husserl e Merleau-Ponty che mi serviranno per descrivere il concetto di reversibilità nello studio semiotico del corpo.

La fenomenologia è uno dei filoni filosofici che hanno contribuito a porre al centro del pensiero del Novecento il tema del corpo. La filosofia fenomenologica cerca di superare la concezione che sottostà al pensiero occidentale, che tende a caratterizzare il corpo come corpo-oggetto, pensandolo invece come *corpo che sono* attraverso una rivendicazione del sensibile²⁰.

Husserl distingue due tipologie di corpo, a seconda della funzione che svolge rispetto al mondo e alla soggettività. *Koerper* è il corpo in quanto oggetto, in quanto *res estensa* che ha un volume (larghezza, lunghezza, peso) ed occupa uno

²⁰ Alcuni filosofi hanno criticato la concezione di corporeità della fenomenologia, vedendo in essa l'ultimo tentativo di salvare la nozione di "soggetto". La critica si basa in modo generale sul fatto che la fenomenologia resta ancora vincolata all'idea di "soggetto moderno", ma anziché situare il soggetto in un ambito metafisico lo identifica con la corporeità. Da questo punto di vista, l'idea di un corpo unitario, un organismo "soggettivabile" è anch'essa di natura metafisica. Jean-Luc Nancy sostiene che il corpo, nel suo essere pelle, risulta sempre esposto, quindi sempre passibile di diventare altro e in essenza "inappropriabile" (1992, tr. it.: 27). Il corpo "è sempre oggetto, corpo che si obietta *alla pretesa di essere un corpo-soggetto* o un soggetto-in-corpo. Descartes ha ragione anche in questo modo: io mi obietto il mio corpo, cosa straniera, strana, esteriorità *alla mia enunciazione (.ego.) di questa enunciazione stessa.*" (*ibidem.*). Anche Gilles Deleuze (1980) citando l'espressione di Artaud del "corpo senza organi" mette in discussione la nozione del corpo come organismo (insieme unitario di organi). Se il corpo non è un organismo unitario allora perde la capacità di supporto di identità soggettiva per diventare qualcosa a cui "non si finisce mai di accedervi" (Deleuze e Guattari 1980: tr. it.: 227).

spazio. La descrizione del *Koeper* è comune a un corpo umano, un corpo animale ma anche al corpo di un oggetto. La peculiarità dell'esperienza umana di corpo è quella però di un "corpo vissuto" che nella terminologia di Husserl viene denominato *Leib*. L'esperienza del corpo è definita nella Quinta delle *Meditazioni Cartesiane* (1931) come *eignheit* termine in tedesco che significa "proprietà" nel senso di "possesso" ma anche "peculiarità":

Tra i corpi di questa *natura* colti in modo appartenitivo io trovo poi il *mio corpo* nella sua peculiarità unica, cioè come l'unico a non essere mero corpo fisico ma proprio corpo organico. (Husserl 1931, tr. it.: 119)

Il possesso si intende riferito al *Leib*, cioè come possesso dell'"organo" di cui dispongo per agire nel mondo percettivo. L'agire nel mondo percettivo si può esercitare sia sul mondo sia sul mio stesso corpo. Io posso, per esempio, toccare un fiore con la mia mano ma posso anche percepire il mio proprio corpo: "ciò diviene possibile perché io *posso* percepire una mano *per mezzo* di un'altra, l'occhio per mezzo della mano e così via, *ove l'organo funzionante deve farsi oggetto e l'oggetto organo funzionante.*" (Husserl 1931, tr. it.: 119). Ciò equivale a dire che sono *Leib* sempre sul punto di rovesciarmi in *Koerper*, sono "corpo vissuto" sempre a rischio di divenir "corpo-oggetto": il *Lieb* si trova sempre esposto alla possibilità di essere oggettivato.

Questa dinamica tra *Leib* e *Koerper* è ciò che Merleau-Ponty, nell'ultima fase del suo pensiero, chiama a sua volta "reversibilità". La reversibilità è appunto questo rovesciamento che è "sempre imminente" e di fatto mai realizzato (Merleau-Ponty 1964, tr. it.: 163).

Anche per Merleau-Ponty la reversibilità risiede nell'inerente alterità che abita il corpo proprio e nella conseguente possibilità di divenire oggetto della percezione: è questo che pone il corpo proprio sul punto di un imminente rovesciamento. L'esperienza stessa del corpo è quindi segnata dal rischio di perdere le "proprietà" di cui parlava Husserl, di smettere di essere, insomma, in possesso del proprio corpo e di averlo sotto controllo.

La dinamica tra carne e corpo proprio rende possibile la reversibilità tra soggetto e oggetto, proprio e non-proprio. Nei termini che sto utilizzando, sarebbe

attraverso questa soglia, appunto *liminale*, che le distinzioni trovano senso a partire dalla loro reciproca relazione. La reversibilità, così come descritta da Merleau-Ponty, richiede quindi uno scarto che non permette la semplice confusione degli elementi che relaziona ma che non si presenta neanche come una frattura che impone un'assoluta distinzione e quindi *estrusione*.

L'idea di reversibilità di Merleau-Ponty è quindi il terzo modo di concepire la *liminalità* del corpo. Credo che ciò che Merleau-Ponty distingue nel contesto della fenomenologia come la possibilità di rovesciamento della carne e il corpo e di conseguenza il ribaltamento delle dicotomie di soggetto/oggetto, proprio/non proprio, familiare/estraneo, corrisponda abbastanza con la modalità di funzionamento del corpo nella semiosi. Il corpo, funziona come *limen* che collega e separa, luogo delle trasformazioni dove si esegue tale reversibilità.

L'idea della reversibilità è stata sviluppata da Fabbri (1991), in particolare nel contesto della semiotica delle passioni. Fabbri prende l'esempio della reversibilità che avviene nella passione dell'ira:

[I]n questo spazio transizionale, soggetto e oggetto (l'asse della quète) diventano reversibili, e così la relazione di ascendenza tra destinante e destinatario (l'asse della comunicazione). Nella crisi fiduciaria l'intersoggettività si fa inassegnabile quanto la soggettività. E mentre gli oggetti stessi diventano oppositori, il soggetto può trovarsi anche un altro destino, cioè una nuova struttura di destinazione. L'affetto è divenire. Nel lampo dell'ira c'è un doppio presente dove siamo a un tempo ciò che siamo e ciò che saremo (senza saperlo ancora); possiamo lasciarci andare, perderci (l'ira può prolungarsi in follia) oppure aver paura della nostra collera, dell'assenza di controllo, ripiegare sulla pazienza e il risentimento ma, anche, instaurare un alto contratto fiduciario, decidere altrimenti di quel che valga il valore (Fabbri 1991: 177).

L'ira definisce così uno spazio transizionale²¹ dove soggetto e oggetto diventano reversibili e si scambiano a seconda delle modalità della passione. Anche se questa è un'analisi specifica, ci serve per vedere in che senso si può

²¹ L'idea di spazio transizionale viene dalla psicoanalisi, in particolare dalla teoria di Donald Winnicott (1971) che distingue una specie di luogo psichico dove il bambino non è ancora in grado di distinguere la sua fantasia autoerotica dalla relazione di oggetto reale. Lo spazio transizionale permette al bambino di transitare verso la realtà condivisa degli adulti.

pensare, in modo più generale, la condizione stessa del corpo a partire dall'idea di reversibilità.

La reversibilità del corpo permette di studiare come esso si colloca in una grammatica generale della differenziazione e della processualità. Marsciani (1999a, 2008) propone di pensare a un *corpo-massa* come ciò che può fungere da regolatore di un'omeostasi del valore.

La concezione di Michel Serres che Marsciani prende come spunto, distingue due condizioni della massa: la prima è la condizione di realtà e la seconda la condizione di regolazione. L'idea del corpo-massa recupera queste due caratteristiche. In quanto istanza di realtà, il corpo è un'istanza di collocazione nello spazio e nel tempo che si costruisce attraverso le coordinate, sempre variabili, che di volta in volta lo situano in una dimensione spazio-temporale. È a partire da questa dimensione che si definiscono le differenze costitutive:

Così è sempre il corpo-massa che traccia e istituisce, di volta in volta, la differenza costitutiva del sé e dell'altro, del qui e l'altrove e dell'ora in quanto presenza, rispetto a un reale (perché stato) e a un possibile (perché a venire). Che il corpo sia un corpo collocato come massa è la condizione perché i sistemi delle coordinate si rendano possibili, è l'orizzonte, per nulla atavica, anzi presente appunto, delle relazioni tensive e distintive (Marsciani 1999a: 301).

La reversibilità si verifica proprio grazie alla possibilità del corpo di spostarsi, di cambiare le coordinate in modo tale da configurare un *campo di presenza*²² che ne determina altri rapporti differenziali e che definisce quindi in un modo diverso le categorie di sé/altro, soggetto/oggetto, qui/ora, ecc. La *deissi* ordina il centro del campo designando una posizione a partire dalla quale si determinano e ritagliano le dimensioni differenziali. Da questo prospettiva la presa di posizione del corpo determina una posizione *percettiva* ed *enunciativa* che fonda ogni attività semiotica.

La seconda caratteristica della massa è quella di essere un'istanza regolatrice. Alla massa, dice Marsciani (1999a), non si può togliere nulla che poi non vi si

²² Per la definizione di campo di presenza cfr. Fontanille (1999a) e Fontanille e Zilberberg (1998). Più avanti, nel capitolo sull'enunciazione, mi riferisco ai campi di presenza in modo più dettagliato.

ritrovi e non le si può aggiungere nulla che non provenga da essa stessa. Si tratta di un principio di costanza per cui la massa si può trasformare e circolare sulla base però di una sua stabile “permanenza”:

Il corpo si presenta, in questo caso, come corpo-massa per quel tanto che funge da campo di ripartizione che impedisce la deflagrazione sulle traiettorie imprevedibili di un valore scorporato, che anzi fornisce al valore precisamente una “logica del corpo”, vale a dire una forma di organizzazione, forse un’organizzazione senza organi” poiché non sono funzioni fissate una volta per tutte, bensì è l’istanza stessa della compossibilità, della tenuta, della coordinazione quella che nel corpo trova ragione e senso (Marsciani 2008: 215).

Il principio di costanza si collega all’idea di materialità. La costanza della massa configura un campo di presenza corporea che evita l’istituirsi di un valore scorporato. Lo schema fondamentale delle assiologie (dell’articolazione della distribuzione dei valori e dei processi di valorizzazione) si configura a partire dal corpo-massa che si colloca in un campo relazionale dentro al quale le forme della giunzione producono aggregazione o disgregazioni, spinte congiuntive o disgiuntive che dipendono dalle trasformazioni che stanno avvenendo (Marsciani 2008: 218).

La particolarità semiotica del corpo è questa capacità di trasformare il senso, di convocare molteplici piani del senso, “di ammassare aspetti diversi del significato dei suoi segni in configurazioni compatte” (Marsciani 1999a: 307). Grazie alla sua collocazione spazio-temporale e alla sua costanza di massa, il corpo riesce a circolare, trasformare e trasformarsi in senso.

L’idea della condizione liminale del corpo che sto sviluppando è strettamente legata a quella del corpo-massa di Marsciani. Se qualcosa significa, afferma Marsciani, è quindi sempre e comunque a “condizione di corpo” (2008). E come funziona questo corpo? Il corpo della significazione

[E’] il principio di donazione di senso, il sistema di compossibilità tra elementi, l’enunciazione liminare al discorso enunciato e la composizione stessa semiotica tra i piani di testualità. Il corpo è ciò che garantisce la tenuta e la dinamica, l’identità e

la trasformazione: i trasferimenti di valore, le collocazioni e gli spostamenti delle figure e le transcodifiche tra significanti e significati (Marsciani 2008: 220).

Tutte queste funzioni che Marsciani elenca sono possibili grazie alla condizione liminale del corpo. Il corpo è capace di trasformazioni e scambi, di spostamenti, rovesciamenti e reversibilità perché si trova ad occupare una posizione di frontiera, uno spazio transizionale dove il senso si origina e dove finalmente si manifesta.

Con questa breve riflessione spero di aver dato qualche indicazione sulle premesse epistemologiche che sottostanno alla presente ricerca sul corpo in scena. Ciò che abbiamo sviluppato in questo capitolo è un discorso generale applicabile quindi al corpo semiotico inteso come natura artificializzata o artificio naturalizzato.

Al discorso sul corpo si lega un discorso sulle pratiche, perché il corpo però non si trova mai isolato e svincolato dalle pratiche nelle quali partecipa. Il corpo è sempre un corpo in azione, un corpo tra i corpi, un corpo insito in un'articolazione sociale. Nel prossimo capitolo mi concentrerò sul tema delle pratiche semiotiche, cercando di fornire qualche indicazione utile che possa descrivere in modo generale le pratiche semiotiche e in particolare offrire qualche indizio su come il corpo liminale si vincola con le pratiche semiotiche.

CAPITOLO SECONDO

VERSO UNA DEFINIZIONE DI PRATICA.

Ad ogni modo, l'esperienza della vita è la domanda, mentre la creazione in verità è la risposta semplicemente. Comincia dallo sforzo di non nascondersi o di non mentire. Allora il metodo – nel senso del sistema – non esiste. Non può esistere altrimenti che come sfida o come chiamata.

Konstantin Stanislavskij. *L'attore creativo*.

Dopo aver proposto un discorso teorico generale sul corpo, in questo secondo capitolo mi addentrerò in uno dei territori più polemici della semiotica contemporanea: l'integrazione delle pratiche come oggetti di studio della semiotica. Nel resto della tesi parlerò spesso di "pratica performativa" quindi mi sembra necessario in prima istanza fare qualche riferimento sulle pratiche in generale. Non intendo certo ripercorrere in modo esaustivo il vastissimo dibattito sulle pratiche che negli ultimi anni ha caratterizzato la semiotica, ma proverò a rivedere le indicazioni più interessanti che mi serviranno a caratterizzare il panorama degli studi semiotici sulle pratiche con lo scopo di procedere nella seconda parte della tesi a studiare in modo specifico le pratiche performative nel contesto delle arti viventi.

Nella premessa specificherò tre aspetti che mi sembrano imprescindibili per affrontare lo studio delle pratiche: in primo luogo il fatto che si tratta di *oggetti costruiti*, poi che si instaurano per *ratio difficilis* e infine che sono configurazioni di senso segnate da un'inerente *eterogeneità*.

Continuerò identificando quattro dimensioni che a mio avviso sono fondamentali per la caratterizzazione delle pratiche: la *dimensione deittica*, la *dimensione dell'agire*, la *dimensione corporea* e la *dimensione processuale*. Spero

che questa caratterizzazione possa fare luce sui modi di organizzazione semiotica delle pratiche.

Infine, rifletterò brevemente sul problema metodologico che le pratiche impongono alla teoria semiotica. Problematizzerò le diverse alternative metodologiche che oggi caratterizzano gli studi semiotici, e verso la fine del capitolo esporrò la mia posizione.

2.1. Premesse

Il termine “pratica” ha diversi accezioni: può indicare l’applicazione concreta a casi particolari di principi appresi in teoria, segnala l’inclinazione verso il fare, il mettere in opera intenzioni o progetti, l’esercizio regolare di una certa disciplina, l’esperienza che deriva da una lunga attività, ma serve anche a denominare un compendio di documenti legali. Si “mette in pratica” quando si applica qualcosa, si “ha pratica” quando si è un esperto nel fare qualcosa e ci sono “buone pratiche” quando si eseguono in modo corretto i protocolli.

Le pratiche di cui mi occupo in questa ricerca sono pratiche semiotiche. Una prima distinzione, che può sembrare banale, che risulta però imprescindibile, è tra ciò che nell’uso corrente del linguaggio si denomina pratica e una *pratica semiotica* che descrive un *concatenamento d’azioni ritagliato da un osservatore-analista dal continuum di attività e situazioni socioculturali*.

Negli ultimi anni abbiamo assistito a una proliferazione di discorsi sulle pratiche in particolare in sede sociosemiotica ed etnosemiotica. Molti dei recenti studi semiotici sul sociale affermano di occuparsi di pratiche. Ho l’impressione, però, che le pratiche oggetto di studio non sempre sono della stessa natura. A mio avviso, il gran numero di ricerche sulle pratiche non è stato accompagnato da una riflessione teorica che possa definire in modo chiaro cosa si intende per pratica. Avverto un’urgente necessità di specificare più in dettaglio i tratti distintivi delle pratiche soprattutto perché credo che soltanto così si possono provare a chiarire le metodologie d’analisi più adeguate.

La stragrande maggioranza delle definizioni che si sono create per le pratiche nascono dal confronto con i testi. Questo confronto ha preso due modalità

diverse. Il primo è un confronto oppositivo che cerca di mettere in luce lo statuto differenziale delle pratiche rispetto ai testi. Questo genere di definizione funziona a partire da una logica differenziale del tipo: “il testo è una configurazione stabile, mentre la pratica è di natura processuale”, “il testo è chiuso e coerente mentre la pratica è aperta ed eterogenea”.

Il rischio di questo modo di concepire le pratiche è che la categoria può divenire una categoria residuale: tutto ciò che non è testo (perché non è un’articolazione di senso chiusa, coesa e cristallizzata) si considera allora automaticamente una pratica. La conseguenza teorica di questa formula è che la categoria diviene ogni volta più ampia, impedendo di delimitare chiaramente i suoi confini.

Un secondo modo di definire le pratiche in confronto ai testi è descriverle come condizione di produzione/fruizione dei testi. In questa opzione si sottolinea l’idea che ogni testo porta iscritto al suo interno una pratica di produzione che si riconosce a partire delle tracce di cui il testo stesso costituisce il deposito. In modo analogo, ogni testo è riconosciuto da una pratica interpretativa che ne delimita i suoi confini e il suo senso. Per esempio, la definizione del *Dizionario ragionato della teoria del linguaggio* di Algirdas J. Greimas e Joseph Courtés (1979) assume che le pratiche fungono da strategie di codifica e decodifica dei testi: da una parte il testo è prodotto da una pratica che lo crea e dall’altra è (ri)costruito a partire dalla pratica analitica di ritaglio. Le pratiche si concepiscono quindi come “l’humus” enunciazione *in cui il testo può essere delimitato*.

Nella definizione del *Dizionario*, si trova un’indicazione interessante che non vincola le pratiche ai testi. Le pratiche si considerano processi sociali “riconoscibili all’interno del mondo naturale e definibili in modo comparabile ai discorsi. [...] Le pratiche semiotiche qualificabili come sociali, sono come successioni significanti di comportamenti somatici organizzati”. (Greimas e Courtés 1979, voce: *pratica*) Le pratiche si pensano dunque come articolazioni di senso insite nel sociale indipendentemente dalle eventuali strategie di testualizzazione.

Per delimitare ciò che io intenderò come pratica in questa sede, prenderò avvio da questo aspetto della definizione di Greimas e Courtés. Cercherò di

specificare in modo più approfondito cosa vuol dire “una successione di comportamenti organizzati”.

2.1.1. *La (ri)costruzione della pratica*

Prima di introdurre la mia definizione vorrei ribadire qualche premessa che mi sembra rilevante. Innanzitutto, vorrei sottolineare che anche se le pratiche si trovano nel sociale, non si tratta di processi già dati. Ogni configurazione di senso necessita l'operazione di (ri)costruzione da parte di un osservatore e in questo senso è un oggetto *costruito dallo sguardo di qualcuno*. L'operazione di (ri)costruzione delle pratiche e dei testi è diversa: i testi sono stati prodotti da un soggetto e permangono disponibili per l'analisi che altri soggetti possono compiere successivamente. Come spiega Marrone (2005b) in un qualche modo, nel testo la delimitazione è già data, quindi l'operazione di (ri)costruzione si concentra principalmente sull'attribuzione di senso da parte dell'osservatore. Le pratiche invece, sono processi che necessitano prima ancora della ricostruzione del senso, di un'operazione di “messa a fuoco”, di ritaglio da parte di chi guarda. Violi sottolinea che “nella pratica non è solo il senso ad essere oggetto di ricostruzione, ma anche la delimitazione stessa di ciò che consideriamo oggetto” (2005a: 4).

La differenza in termini dell'operazione di (ri)costruzione è interessante perché rende conto di un tratto caratteristico delle pratiche. Le pratiche, dice Marrone (2005b) devono essere selezionate, raccolte, collezionate dall'analista. Non sono quindi processi che troviamo già confezionati e “pronti per l'analisi” nella cultura, ma sono oggetti costruiti. Questo è fondamentale perché mi pare che gran parte delle confusioni a livello teorico sulla definizione della pratica derivi dalla considerazione “ingenua” che le pratiche sono processi sociali già dati.

Nell'accezione di pratica che userò per questa discussione, dunque, un fattore rilevante è il fatto che le pratiche sono *costruite dallo sguardo di qualcuno* in due sensi: primo perché è lo sguardo di un osservatore che le seleziona e “raccolge” dal sociale, secondo perché è sempre lo sguardo di un osservatore che le interpreta.

2.1.2. *La pratica come ratio difficilis*

In quanto concatenamento di comportamenti somatici organizzati la pratica si svolge in una *negoziiazione tra aspetti culturali altamente ipercodificati (pre-configurati) con aspetti ipocodificati che sorgono nel divenire dell'azione.*

Pensiamo per esempio al caso di una pratica rituale dove si mettono in rapporto “strisce” di comportamento coreografato fino al minimo dettaglio con momenti di maggiore libertà interpretativa. Un esempio, tra tanti altri che potrei citare, è la ricerca che l'antropologo americano Roy Rappaport (1968) fece sui rituali in Nuova Guinea. Durante gli anni Sessanta e Settanta l'antropologo si dedicò all'indagine di diversi riti tra cui la mattanza dei maiali a Kurumugl, rito che dura due giorni e nel quale gli uomini della comunità uccidono i loro maiali. Il rito è molto complesso e lungo, ma basta citare un piccolo frammento per renderci conto della negoziazione tra aspetti di ipercodificate e ipocodificate. Mentre gli uomini macellano i loro animali, pronunciano una sorta d'orazione con una determinata cadenza melodica che deve narrare le difficoltà che hanno incontrato per allevare il maiale. Il ritmo è fisso, la voce ha una certa impostazione e il momento dell'orazione deve corrispondere a una particolare fase del macello dell'animale. Accanto a queste esigenti regole convenzionali si conserva però uno spazio ludico per l'improvvisazione. Rappaport rileva che anche nel rispetto di tutte le indicazioni espressive (ritmo dell'orazione, melodia, impostazione della voce, ecc.), il contenuto del discorso è pieno d'improvvisazioni che consistono, ad esempio, in battute oscene con allusioni sessuali esplicite. Quindi affianco alla convenzione e alla ripetitività, la pratica contiene un aspetto d'imprevedibilità.

Il grado di ripetitività varia a seconda dei casi: tenderà ad aumentare in pratiche ipercodificate (un balletto, la cerimonia del tè giapponese) e diminuire in pratiche ipocodificate come quelle che comportano improvvisazione (*jam session, happening, gioco di calcio*). Nella cerimonia del tè giapponese ogni singolo gesto è codificato al punto tale che c'è anche un prescritto ritmo della respirazione da rispettare. Questo tipo di pratica rende ogni replica molto simile al resto delle repliche, c'è un *type* che modella le singole occorrenze. Il caso di una partita di calcio, ad esempio, è radicalmente diverso. Una pratica ludica, qual è appunto un tipo di gioco sportivo, ammette in gran misura la possibilità di improvvisare. Si sa

lo scopo, e si conoscono le regole, ma dentro questa cornice normativa ogni partecipante è libero di proporre delle mosse e di giocarle. In questo tipo di pratiche ipercodificate addirittura la replica diventa difficile a causa dell'alto grado di improvvisazione. Ogni pratica quindi, si trova a congiungere in modi originali aspetti tradizionali (ipercodificati) con aspetti inediti della cultura.

Ciò che però è singolare, è il modo in cui vengono di volta in volta correlati questi aspetti. Anche nel caso di pratiche ipercodificate c'è sempre un fattore di imprevedibilità che impedisce che si possa pensare alle pratiche come doppi. Il modo in cui l'*occorrenza* si relaziona con il *type* si può descrivere in termini di *ratio difficilis*. Per Eco c'è *ratio difficilis* "quando un'occorrenza espressiva è direttamente accordata al proprio contenuto" (Eco 1975: 246).

Paolucci (2006) descrive le pratiche come *commensurabilità locali che di volta in volta instaurano una funzione semiotica ad nuovo*. Secondo Paolucci la teoria semiotica deve allora affrontare e studiare le modalità attraverso le quali s'instaura la *ratio difficilis* nelle pratiche.

Eco distingue due casi di *ratio difficilis*: nel primo non esiste un tipo dell'espressione preformato, l'espressione è ancora una precisa unità correlata a un preciso contenuto eppure la produzione fisica dell'espressione dipende dall'organizzazione del semema corrispondente (1975: 247). Questo tipo di *ratio difficilis* potrebbe caratterizzare le pratiche ipercodificate che hanno più aspetti convenzionali che però vengono *di volta in volta* *attualizzati da un soggetto sociale in una determinata collocazione spazio-temporale*. Anche nel caso di una pratica ipercodificata come la cerimonia del tè giapponese la situazione (collocazione spazio-temporale più la singolarità dei soggetti partecipanti) comporta che la pratica risponda a una *ratio difficilis*.

Il secondo tipo di *ratio difficilis* si caratterizza, secondo Eco dal fatto che "l'espressione è una sorta di GALASSIA TESTUALE che dovrebbe veicolare porzioni imprecise di contenuto, ovvero una NEBULOSA DI CONTENUTO" (1975: 248). Questo è il caso delle pratiche che congiungono in modo inedito gli aspetti culturali. In questi casi, la pratica non risponde a un contenuto che la precede, ma è la pratica stessa a produrre un sistema di contenuto. L'occorrenza

viene prodotta secondo *ratio difficilis* perché inaugura il tipo al quale fa riferimento.

Questo secondo caso è il caso delle pratiche performative che studio in questa sede. Come mostrerò nei prossimi capitoli, i generi performativi che non si basano sulla messa in scena di un testo drammatico, si caratterizzano per un'organizzazione di ipocodifica che di solito funziona a partire dalla modalità di produzione segnica dell'invenzione. In particolare, la pratica performativa instaura una *ratio difficilis* del corpo in scena che di solito non veicola un contenuto preesistente ma si instaura a partire da ogni singola occorrenza²³.

2.1.3. *L'inerente eterogeneità*

Le pratiche congiungono una serie di regimi di senso diverso. Nelle pratiche partecipano corpi, oggetti, spazi che si organizzano sintatticamente in un asse temporale. Si può quindi affermare che la configurazione delle pratiche è *eterogenea* perché “con-fonde” diversi regimi di senso in modo inedito.

Le pratiche sono eterogenee almeno in tre sensi complementari: in primo luogo sono eterogenee in ciò che riguarda *le materie* che correla; in secondo luogo sono eterogenee perché definiscono un ambito *polisensoriale*; infine l'eterogeneità si manifesta anche a livello dei modi di articolazione delle pratiche che non cercano di omogeneizzare la commensurabilità ma la ammettono.

Il livello dell'espressione nelle pratiche è intessuto da una diversificato assortimento di materie dell'espressione quali i gesti, suoni, immagini, comportamenti, movimenti e azioni, tra tanti altri. In quanto articolazione sincretica, le pratiche sono eterogenee a livello della materia dell'espressione risultando in una configurazione *plurimaterica*.

La plurimatericità tipica delle pratiche si traduce in un'organizzazione *polisensoriale*, che coinvolge quindi più canali sensoriali. Una pratica necessariamente comprende molti dei campi del sensibile identificati da Fontanille (2004)²⁴. Pensiamo per esempio alla pratica di un gioco di poker. In

²³ Sulla definizione di pratica performativa cfr. capitolo terzo e sulla modalità di produzione segnica dell'invenzione riferita al corpo in scena cfr. § 4.2.2.

²⁴ Superando il vincolo dei cinque sensi, Fontanille (2004) distingue otto tipi di campi sensoriali. “ogni ordine sensoriale attualizza solamente una parte delle proprietà della configurazione polisensoriale. È necessario dunque stabilire: 1) le proprietà sintattiche di tale configurazione; 2) i

una partita di poker ritroviamo il campo intransitivo dei moti intimi, ad esempio a partire dell'esperienza fenomenologica dei partecipanti di contrazione o dilatazione dell'addome a seconda dell'agitazione (ad esempio mentre bluffano) o del rilassamento (quando vincono una mano). Fondamentale anche il campo transitivo che secondo lo stile sintattico del tatto riesce a distinguere il proprio dal non proprio. Per muovere le carte bisogna anche utilizzare il campo riflessivo della sensoriomotricità che determina gli spostamenti e i gesti. Infine anche un campo debrayato caratterizzato dallo stile sintattico della visione che permette l'autonomizzazione della sintassi figurativa che, in definitiva, autorizza lo svolgimento del gioco in quanto pratica simbolica strutturata a partire da un certo numero di regole.

Proprio grazie a quest'eterogeneità su più dimensioni, la pratica esibisce una serie di livelli, o strati, secondo le diverse materie espressive. Una pratica necessariamente comporta *sistemi di significazione* (linguaggi) corporali, cinestesici, patemici, vocali ecc., che vanno costituendo dei sistemi parziali dentro la macro configurazione della pratica. Nello stesso esempio precedente, i partecipanti comunicano attraverso le loro posture, i loro gesti (particolarmente quelli involontari), la loro voce, ma anche certamente mediante la lingua.

La particolarità delle pratiche è che non solo presentano diversità e gerarchia di piani, ma soprattutto si articolano a partire da ciò che Fontanille (2006) chiama *l'organizzazione tattica dei sincretismi*. L'eterogeneità fondante delle pratiche funziona in modo complesso giacché esibisce modalità di articolazione sintetiche e disgiuntive che si susseguono in modo assai imprevedibile nell'interazione. L'eterogeneità non riguarda quindi soltanto le

diversi tipi e sottotipi che ne derivano; 3) le corrispondenze possibili tra tipi sintattici e ordini sensoriali" (2004: 149). I tipi descritti da Fontanille sono: 1) il campo intransitivo dei moti intimi (la percezione non ci segnala nessuna presenza se non quella del corpo); 2) il campo transitivo: il proprio e il non-proprio (corrisponde all'invenzione del corpo proprio minimo e dunque della propriocettività); 3) Il campo sensoriale riflessivo ("inventa" in qualche modo la categoria *Me/Sé*); 4) Il campo sensoriale ricorsivo (che funziona a partire del principio degli involucri multipli); 5) il campo sensoriale reciproco (contribuisce all'allestimento dell'eterocettività); 6) Il campo sensoriale interno (che dispiega la possibilità dell'interocettività); 7) Il campo sensoriale reversibile e simultaneo (si configura nella simultaneità della compresenza di una pluralità di sollecitazioni sensoriali); 8) Il campo sensoriale a incassamenti o debrayato (che generalizza e oggettivizza il principio dell'involucro, facendo esperienza del proprio involucro o di quello altrui), in cui sono inclusi dal campo intransitivo dei moti intimi al campo debrayato della sintassi figurativa

diverse materie dell'espressione e i campi del sensibile, ma *anche i modi in cui queste entrano in relazione di volta in volta*. Questo impedisce di considerare un'eterogeneità "stabile" da ricavare a partire dall'organizzazione differenziale per livelli (come sarebbe ad esempio il caso dei testi sincretici). Nel caso delle pratiche l'eterogeneità si presenta piuttosto come dinamismo in divenire che fa combaciare in modo locale i diversi elementi e piani.

2.2. Le dimensioni della pratica

Vorrei avanzare una definizione di pratica a partire da quattro dimensioni. Queste dimensioni rendono conto dei fattori comuni a tutte le pratiche ma vorrebbero anche servire a caratterizzare i diversi tipi di pratica. Come quattro "ingredienti" di una ricetta, ogni pratica le combina in modo particolare dando vita così a configurazioni che per certi versi sono simili ma per altri presentano delle differenze.

2.1.2. La dimensione deittica

Dicevo prima che la pratica è intrinsecamente vincolata allo spazio-tempo della sua produzione, la sua interpretazione è possibile soltanto grazie al contesto in cui viene prodotta. La pratica trascende allora il campo fenomenico dell'agire e mette in prospettiva l'azione, la in-forma secondo il contesto in cui si situa. Per usare una metafora verbale, si potrebbe affermare che l'articolazione della pratica è impregnata di dimostrativi perché è sempre *situata*.

Una stessa sequenza d'azioni, per esempio, a seconda del contesto dove si presenta mantiene una valenza radicalmente diversa. Pensiamo ad una rissa. Se la sequenza di azioni violente è compiuta da due giovani nelle strade di Bogotá con armi reali la "pratica" molto probabilmente può descriversi come una vera e propria lotta. Se invece la stessa sequenza di azioni è eseguita da due attori sul palcoscenico nel contesto di uno spettacolo teatrale allora non è più possibile parlare di lotta, ma della rappresentazione performativa di una lotta. Infine se la stessa sequenza si realizza nelle stesse strade di Bogotá ma davanti a telecamere che riprendono la scena di una telenovela colombiana, il significato della pratica

diventa ancora diverso. In questo senso, la performance dell'azione non possiede una significazione a priori, ma il suo significato si gestisce rispetto ai diversi contesti che la configurano come prodotto e come discorso.

Fontanille (2006) afferma che la pratica si tesse, si innesta e si sviluppa da e per una scena che ne determina il senso. Ogni pratica si inserisce in una circolazione di senso che la precede, e che, nell'atto stesso della sua produzione, la mette in valore. Per questo l'autore descrive le pratiche a partire da una dimensione predicativa:

La pratica si presenta a questo proposito sotto forma di uno o più processi (uno o più predicati) e d'atti d'enunciazione che implicano dei ruoli attanziali, sostenuti tra l'altro dal testo-enunciato medesimo [...], dal supporto, dagli elementi dell'ambiente, dal passante, l'utente o l'osservatore, tutto ciò che forma la "scena" tipica di una pratica" (2006: 165).

La dimensione deittica implica quindi l'inesorabile ancoraggio della pratica nella situazione (in termini di Fontanille, la scena) della sua produzione.

È interessante notare che la determinazione deittica della pratica non è unidirezionale (la situazione determina la pratica) ma in realtà bidirezionale perché anche la pratica stessa costruisce e trasforma la scena che la accoglie. Non si può pensare che la pratica nasca da una scena che la precede, perché la scena stessa risulta dalla pratica. In questo senso la pratica è al contempo articolata dalla situazione e articolante della situazione: il ritaglio che inaugura la differenza tra la pratica e la scena è un'unica operazione: pratica e scena co-emergono. Questo è molto importante perché rovescia la concezione del sociale come fattore primario rispetto alle pratiche che in essa si svolgono. A un livello generale si può in effetti pensare che le attività, le pratiche e i discorsi avvengono dentro l'ambito della semiosfera²⁵, vale a dire dentro le possibilità d'articolazione e circolazione del senso nella cultura. Ma, a livello locale, non si può concepire la scena antecedente

²⁵ Jurij Lotman utilizza un'analogia con il termine biosfera e propone la nozione di semiosfera come una sorta di ambiente semiotico "al di fuori del quale non è possibile la semiosi" (1985: 58). La semiosfera si concepisce come un intessuto di testi fluido, aperto e processuale dove ci sono contemporaneamente delle strutturazioni e destrutturazioni.

alla pratica, perché nel *momentum* di cristallizzazione della configurazione di senso si determinano simultaneamente la pratica e la sua scena.

Una pratica quindi si comprende soltanto rispetto alla sua particolare collocazione deittica (che ne comporta il contesto differenziale che la mette in valore) e alle proprie logiche di sintesi e disgiunzione che instaura in modo locale. L'inerente località delle pratiche implica che ogni pratica dipenda dalla sua collocazione singolare e in questo senso ogni pratica è dunque unica e originale e irriproducibile.

2.2.2. *La dimensione dell'agire*

Come l'etimologia della parola *demarca*, la pratica è strettamente vincolata a una disposizione al fare, si potrebbe dire che corrisponde al passaggio all'atto. La dimensione dell'agire delle pratiche, però, non deve essere confusa con il momento della *performance* identificato dallo schema narrativo canonico. Da una prospettiva generativa, la performance corrisponde all'attualizzazione di una competenza virtuale dei soggetti del fare: "si può definire *performance* questa organizzazione ipotattica che è composta di due enunciati elementari e che, nelle lingue naturali, corrisponde all'espressione del *far-essere*" (Greimas 1983, tr. it.: 69). L'agire si concepisce così a partire dalla modalità realizzante del *far essere* che determina una trasformazione dei soggetti e delle relazioni. L'agire delle pratiche, a differenza della performance dello schema narrativo canonico, è realizzato da *soggetti empirici* e non da figure astratte, come sono gli attanti descritti dallo schema narrativo canonico. In questo senso, anche se entrambi i registri dell'agire condividono una modalizzazione del *far essere* che risulta trasformativa del contesto, anche la materia dell'espressione e il tipo d'operazione di pertinentizzazione dell'azione risultano *radicalmente diverse*.

Greimas e Courtés (1979) annunciavano che le pratiche si potevano analizzare come programmi narrativi la cui finalità è riconoscibile solo a posteriori. Coerente con questa visione in uno studio recente Francesco Marsciani

(2007) rileva un livello immanente strutturale del senso delle pratiche²⁶. Lo studio delle pratiche diviene così la ricerca delle strutture narrative presupposte.

Dal punto di vista che sto articolando in questo scritto, questo tipo di sforzi, per quanto interessanti e utili, non riescono a fare i conti con la complessità delle pratiche. La sfida che si presenta è quella di trovare *metodologie specifiche* che possano studiare le pratiche senza ridurre la loro complessità. Come discuterò più avanti in § 2.3. studiare le pratiche *come se* fossero dei testi potrebbe risultare riduttivo rispetto alla complessità caratteristica di questo tipo di articolazione del senso.

La pratica semiotica è un'interazione in atto nella vita sociale e ciò determina che non ci siano, necessariamente, competenze virtuali a priori. La distinzione del sociologo francese Pierre Bourdieu (1972) è illuminante: ci sono dei saperi (*sophia*) basati su conoscenze precedenti, ma ci sono anche dei *phronesi*, ovvero *saper fare* che a partire da una concatenazione di mosse produce una conoscenza pragmatica. Nella *phronesi* ci può essere una competenza virtuale, un saper fare implicito, ma questo non è un tratto distintivo, difatti molte delle pratiche nella vita sociale funzionano a partire da un meccanismo d'emergenza che si produce *nel corso del fare*.

2.2.3. *La dimensione processuale*

La pratica è sempre mutevole, *in corso*, *in divenire*, non è facile stabilirne i confini, le frontiere e le pertinenze. In quanto interazione in atto incarnata si trova nel flusso sociale, immersa in un'inesauribile corrente d'altre pratiche, usi, testi e discorsi. La vita sociale stessa è fatta di pratiche, frammenti di pratiche, pratiche effimere e pratiche più cristallizzate. Le singole pratiche, pur non presupponendo un livello immanente, funzionano soltanto nel flusso della vita sociale in cui si appoggiano l'una all'altra. Non è possibile pensare una pratica isolata, autonoma da un contesto e da altre pratiche che la producono. In questo senso le pratiche

²⁶ In effetti è ciò che fa Francesco Marsciani in *Tracciati di Etnosemiotica* dove si propone di “trovare, ed esercitare, i mezzi che, *in immanenza*, ci permettono di rendere conto del senso delle pratiche, i mezzi con i quali, *in immanenza*, si possa rendere conto del modo in cui un evento diventa, agli occhi di qualcuno, da quella certa distanza, azione sensata.” (2007: 10)

sono processi che si collocano a livello della tessitura che nella sua incompiutezza e processualità costruisce una semiotica della cultura.

Intraprendere per esempio lo studio della pratica d'uso di una piazza significa fare riferimento alla costruzione della spazialità, ai molteplici attanti che sono coinvolti, alle tensioni tra valorizzazioni diverse che gli utenti danno alla piazza, alle modalità attraverso le quali gli stili di vita s'intrecciano nello spazio, alle pratiche ricreative, produttive e di degrado che la piazza accoglie, infine all'interconnessione tra diversi stili patemici e sensoriali, ecc. L'oggetto pratica si colloca così in un flusso di altre pratiche e, a sua volta, comporta micro sistemi di pratiche minori. In questo senso, a seconda dello sguardo dell'osservatore si possono distinguere macropratiche che contengono micropratiche.

La stabilità delle pratiche è un presupposto dell'osservatore: come ritiene Fontanille (2006), dotiamo la pratica di una stabilità puramente strategica che ci permette l'analisi. La stabilità della pratica è, come fa notare Festi (2006), un'ipotesi di lavoro che permette di costruire un insieme significante con una taglia specifica.

Come dicevo prima la pratica è un oggetto costruito che non solo necessita di un'operazione interpretativa da parte di un osservatore ma, in quanto processo immerso nel complesso della vita sociale, rende davvero difficile distinguere "il capo e la coda". La pratica insita nella complessità della vita sociale richiede che l'istanza d'osservazione compia una sostanziale messa a fuoco che la ritagli da tutto ciò che la circonda, è proprio questa stessa operazione a risultare nell'attribuzione di stabilità.

2.2.4. *La dimensione corporea*

Come puntualizzato prima, l'agire delle pratiche non corrisponde alla performance di soggetti narrativi astratti, ma sorge in seno alla vita sociale, dove l'interazione si concretizza tra soggetti empirici provvisti di corpo. Un tratto distintivo delle pratiche è quindi la dimensione corporea. Di fatto, come ho detto prima, la definizione del *Dizionario* (1979) descrive la pratica come una "successione significativa di comportamenti *somatici* organizzati" (voce:

pratica)²⁷. Sebbene oggi giorno la semiotica tenda a considerare la partecipazione del corpo nell'emergere del senso in generale, è nel contesto delle pratiche che il corpo si ripositiona come protagonista indiscusso.

Le pratiche si configurano “a condizione di corpo”, il corpo è il principio di donazione di senso del concatenamento di azioni che la compongono. Importante è quindi parlare d'azioni e non di attività o movimenti, ove un'azione è per definizione diretta verso qualche obiettivo e come tale ha una sua collocazione spaziale, temporale e una messa in valore semiotica. L'azione è possibile soltanto laddove c'è un soggetto dotato di corpo, che la esegue, che la ordina e la compone a partire da una certa intenzionalità²⁸.

Una pratica non incorporata sarebbe piuttosto un progetto, un programma, ma non la performance tipica di questo tipo di configurazioni. Il fattore somatico è quindi determinante per la dimensione dell'agire che può prendere forma soltanto grazie a un *corpo del fare*. La nozione di fattore somatico dell'agire si allontana quindi dalla nozione strutturale generativa d'azione che implica una trasformazione la quale però può avvenire a un livello strettamente testuale e astratto che prescinde del corporeo. Il tipo d'azione che la pratica raffigura è *un'azione incarnata*, costruita da un soggetto incarnato che può quindi provocare delle trasformazioni anche a livello del sociale. Di fatto, le pratiche molto spesso sono efficaci nel senso che hanno delle ricadute a livello empirico, trasformano il mondo provocando degli effetti e causando dei cambiamenti.

Quando parlo di partecipazione somatica intendo il corpo dei soggetti, ma anche la corporeità degli oggetti, le protesi tecnologiche che si usano *a modo di corpo*, insomma la corporalità in tutte le sue varianti. La pratica determina un gioco intercorporeo, di corpi soggettuali e oggettuali in tutte le loro possibili combinazioni. Come specifica Fabbri (1998 e 2005), nelle pratiche si presentano rapporti tra soggetti e oggetti, soggetti e oggetti, e oggetti e oggetti. Tutti questi

²⁷ I corsivi sono miei.

²⁸ Utilizzo il concetto di intenzionalità così come viene descritto dalla fenomenologia, in quanto direzione dell'agire più che come volontà o organizzazione delle intenzioni di un soggetto. La fenomenologia definisce un movimento come articolazione da un qui a un là, direzione che implica una intenzionalità. Cfr. Merleau-Ponty 1945. Per una discussione semiotica sull'intenzionalità del movimento nella pratica performativa rimando a § 5.3 e § 5.4.

rapporti, però, sono segnati dalla presenza materiale dei corpi che strutturano e si strutturano grazie alle pratiche.

In quanto azioni eseguite da/per un soggetto incarnato, la composizione dell'interazione non può che intrecciarsi con l'imminente vischiosità dei dati dell'esperienza. Il corpo partecipa nella costruzione ed esecuzione delle pratiche a patto di portare nelle pratiche la sua ingombrante materialità, le cicatrici della sua biografia, le iscrizioni che la cultura li ha imposto, le tracce di ogni pratica precedente. Il corpo che come ho suggerito nel capitolo precedente è di natura *liminale* compare con tutta la sua complessità deflagrando i livelli enunciazionali e moltiplicando le modalità sensoriali e le materie espressive, sommando quindi una maggiore eterogeneità alla sua configurazione.

2.3. Come studiare le pratiche?

La breve descrizione sulle quattro dimensioni delle pratiche impongono una serie di difficoltà metodologiche allo studio semiotico. Come si studiano le pratiche? Che strumenti semiotici servono per analizzare una pratica? Credo che si possano distinguere almeno due posizioni diverse rispetto allo studio semiotico delle pratiche. La prima sostiene che pratiche e testi sono articolazioni corrispondenti e quindi indistinguibili:

[O]gni esperienza vissuta è già di per sé una totalità significativa, un insieme conchiuso di forme espressive e forme semantiche in continuo divenire, dunque un testo; e parallelamente, ogni testo è una pratica all'interno di un ambiente socio-culturale, che risponde a pratiche precedenti e ne provoca di ulteriori. *Testi, esperienze e pratiche sono, da prospettive diverse, la stessa cosa.* (Marrone 2005b: 119)²⁹.

Anche Fabbri, in più di un'occasione (cfr. per esempio Fabbri 1998 e 2005; Fabbri e Montanari 2004) ha ribadito che, in quanto luoghi di articolazione del senso, pratiche e testi sono "corrispondenti". L'argomentazione di questa prima prospettiva cerca di sostenere l'indifferenziazione tra pratica e testo, riaffermando

²⁹ Il corsivo sono miei.

un criterio metodologico secondo il quale tanto le pratiche quanto i testi sono oggetti costruiti dall'operazione di ritaglio di un osservatore.

Da questo punto di vista, per riuscire a studiare le pratiche l'osservatore non ha quindi altra opzione se non eseguire una strategia "testualizzante" sulle pratiche, studiarle attribuendo loro una certa stabilità: "tutto è testo dunque? Anche le pratiche e i modelli concernenti l'azione e la strategia? No: tutto può essere letto, osservato *sub specie textis*. E soprattutto "testi" sono gli oggetti che vengono costruiti, scambiati, manipolati e fatti circolare nel sociale" (Fabbri e Montanari 2004: 3).

Leggermente diversa è la posizione che Marrone espone in *Sensi alterati, droghe, musiche e immagini* (2005b) dove propone che più che studiare le pratiche come se fossero dei testi, il miglior modo di studiarle è "andare a vedere come i testi [...] le raccontano nel piano del loro contenuto" (Marrone 2005b: 123). L'unica via di accesso alle pratiche sarebbero allora i testi. Questa nozione si discosta dall'omologazione delle pratiche ai testi, perché in qualche maniera ammette una differenza ma ammette anche l'impossibilità metodologica di studiare questi concatenamenti fluidi di azioni e attività. Seguendo il motto di Greimas "fuor dal testo non v'è salvezza!", Marrone (2005b) afferma che in quanto semiotici non possiamo che studiare dei testi: le pratiche non ci parlano perché non si raccontano.

In questa prima posizione distinguiamo così due sfumature: da una parte Fabbri che ammette una differenza tra pratica e testo ma sembra suggerire un criterio metodologico fondato sullo studio delle pratiche *come se* fossero dei testi e dall'altra parte la posizione di Marrone che invece preferisce studiare direttamente i testi che raccontano le pratiche. Fabbri propone una presa metaforica (*come se*) della complessa e sfuggente dimensione pratica, con la precauzione di ammettere che ciò che si studia in realtà non corrisponde a un vero e proprio testo. Marrone, invece, rimane nella tradizione più strettamente narrativa della semiotica generativa per affermare che non si possono che studiare i testi che raccontano le pratiche, premettendo che ciò che va al di là della testualizzazione non è pertinente al metodo semiotico.

Dall'altra parte troviamo chi, invece, ammettendo la differenza tra pratica e testo ammette anche le difficoltà metodologiche che tale differenza impone, pur assumendo la sfida di cercare metodologie adeguate a questo genere di oggetti. Da una parte troviamo Patrizia Violi che critica la posizione di Marrone affermando che “vi è una dimensione del senso che si deposita nelle pratiche che non è tutta e sempre sussumibile nei testi” (2005a: 5). Secondo Violi, studiare le pratiche soltanto attraverso i testi potrebbe risultare penalizzante per le pratiche, proprio perché queste si articolano in modi che superano le strategie di testualizzazione. C'è chi direbbe che la semiotica ha gli strumenti per riassumere le pratiche in termini narrativi, ma è la “presenza” (gli aspetti tensivi, sensoriali, somatici e passionali) che rimane un problema.

Anche Paolucci (2006) difende la tesi della specificità delle pratiche affermando che molti degli studiosi che indagano le pratiche aderiscono ad una sorta d'imperialismo testualista che tende a omogeneizzare sotto l'oggetto “testo” (o meglio, la metafora “testo”) oggetti in realtà radicalmente eterogenei. La proposta di Paolucci è di costruire una semiotica interpretativa come disciplina traduttiva capace di “*costruire concatenamenti tra elementi eterogenei senza che con questo essi cessino di restare eterogenei*” (2006: 124). La missione della semiotica che delinea Paolucci è di riuscire a creare commensurabilità locali tra elementi eterogenei appartenenti a domini differenti. Questo progetto si avvicina alla semiotica della cultura lotmaniana che definisce la cultura, la semiosfera, come un *continuum* semiotico denso di formazioni di tipo diverso collocati a vari livelli di organizzazione che esige appunto una visione d'insieme che riesca a cogliere i raccordi e i conflitti fra diversi sistemi di significazione. Da questo punto di vista, il compito principale che s'impone alla semiotica è di trovare le modalità d'identità e conflitto che convivono nell'insieme culturale.

Nel contesto della discussione sulle metodologie di studio delle pratiche mi trovo più vicino a quest'ultima posizione che considera l'eterogeneità come fondante delle pratiche, ma anche dei testi e della semiosfera, e che pensa la semiotica come una disciplina flessibile che deve sapersi situare in questo terreno ambiguo per cercarne una qualche strategia di decifrazione. È vero che studiare le pratiche come *sub specie texti* potrebbe essere il cammino più corretto dal punto

di vista della metodologia disciplinare, ma d'altronde è anche vero che la disciplina deve sapere adeguarsi a nuovi oggetti. Basta ricordare come due dei "fondatori" della disciplina quali Louis Hjelmslev (1943) e Algirdas J. Greimas (1983) enfatizzano la necessità di adattare concetti e metodologie a ogni tipo di oggetto di studio.

Una metodologia che ometta i tratti distintivi delle pratiche può essere molto elegante ma poco esauriente e non specifica per l'oggetto particolare che studia. Sono proprio i tratti distintivi delle pratiche, ciò che li rende diversi dai testi e da altri tipi di configurazioni semiotiche, ciò che *bisogna studiare*. Soltanto affacciandosi verso la sempre più sfuggente quotidianità delle pratiche la semiotica riuscirà ad ampliare sul serio i propri limiti disciplinari e, magari, ripensare alcuni dei suoi fondamenti teorici.

Nell'introduzione ho anticipato che in questa sede non farò delle analisi di pratiche performative. Una delle ragioni per cui ho scelto di non realizzare delle analisi di pratiche è che non mi sembra del tutto corretto analizzare le pratiche come testi. Soprattutto quando l'oggetto di studio, come in questo caso, è lo studio della presenza del corpo insito in una pratica performativa.

Siccome non ho ancora una proposta specifica sulle metodologie che "ricuperare" questi aspetti nelle pratiche ho preferito astenermi di fare delle analisi. Mi trovo quindi in una posizione di transizione tra il rifiuto di uno studio semiotico delle pratiche come testi e la mancanza di una metodologia alternativa che possa confrontarsi davvero con le dimensioni deittiche, dell'agire, processuale e corporeo, che, secondo me, caratterizzano l'articolazione semiotica delle pratiche. Spero che la discussione che sviluppo in questa tesi possa servire a suggerire qualche riferimento teorico per la costruzione di una metodologia *ad hoc*.

PARTE SECONDA

VERSO UNA SEMIOTICA DELLA

PRASSI PERFORMATIVA

CAPITOLO TERZO

LA PRATICA PERFORMATIVA: INTERSTIZI E CONTROVERSIE

Performer, with a capital letter, is a man of action. He is not somebody who plays another. He is a doer, a priest, a warrior: he is outside aesthetic genres.

Jerzy Grotowski. *Performer*.

3.1. Performatività e Performance

Il panorama generale sulle pratiche e su come la semiotica le sta affrontando mi serve come *background* per introdurre il discorso più specifico riguardante la pratica performativa. Prima di entrare nel merito specifico della caratterizzazione semiotica della pratica performativa, farò riferimento ad alcuni modelli e teorie provenienti da diversi indirizzi teorici che hanno dato importanti apporti allo studio della performatività. Se nel capitolo precedente ho ripercorso alcuni temi che riguardano le pratiche, in questo mi concentrerò sui riferimenti teorici che hanno indagato la performatività e la performance. In questo modo, spero di poter delineare in dettaglio il campo delle arti viventi e in particolare le peculiarità delle pratiche performative.

Cosa significa “performance”? Cosa vuol dire “performativo”?

Dal punto di vista etimologico il termine “performance” deriva dal francese antico “parformance”, traducibile con la parola “compiere”, che si rifà a sua volta al tardo latino “performāre”, dove il prefisso “pēr” sta per “fino in fondo”. Il termine latino è quindi traducibile con l’espressione “formare fino in fondo” (*Dizionario Etimologico della Lingua Italiana*, II edizione 1999. Voce: performance).

Alla voce “performance” del *Dizionario Moderno. Parole straniere nella lingua italiana* si descrivono una gran varietà d’accezioni tra le quali:

1. spec. nello spettacolo o nello sport, prestazione, esibizione, spec. Di particolare valore: *la performance di un attore, di un atleta, di una squadra, di un trombettista jazz.*
2. affermazione nel mercato di un prodotto: *il nuovo detersivo ha avuto un ottima p. /rendimento finanziario: questi titoli hanno registrato p. piuttosto mediocri/ rendimento di una macchina: la p. del prototipo ha dimostrato l’ottima qualità della nostra équipe.*
3. TS arte e teatro, forma artistica nata negli anni ‘70 con intenti di dissacrazione estetica e protesta sociale, basata sull’improvvisazione dell’artista e sul coinvolgimento del pubblico, con evidenti punti di contatto con la body art.
4. TS ling. Nella terminologia chomskiana, uso effettivo della lingua da parte del parlante, distinto dal sapere potenziale o competenza.

(2001: Voce: *Performance*)

Come mostra la definizione dizionariale, “performance” è diventato sempre più un termine ombrello che comprende ad esempio: un certo tipo di evento scenico denominato performance (performance art), un tipo di pratica di scrittura (performance writing), una caratteristica dei rapporti della vita quotidiana che si descrivono come performativi (come in *The Presentation of Self in Everyday Life* di Ervin Goffman pubblicato nel 1959), e addirittura un paradigma del cambiamento sociale che è stato denominato “paradigma della performance” (Deriu 1988). In alcuni casi la performance sta ad indicare un’opposizione con una competenza virtuale (come nella linguistica generativa di Chomsky), in altri indica una prestazione (la “performance” di un cavallo nell’ippica), altre si riferisce ad azioni fatte coscientemente per essere percepite da un pubblico (la “performance” di un jazzista)³⁰.

“Performance” è uno di quei termini che Raymond Williams denomina *keywords*, cioè parole il cui significato è “inextricably bound up with the

³⁰ Questa pluralità d’accezioni e contesti d’uso si è estesa al di là della lingua inglese, diventando un termine che per alcuni è addirittura intraducibile. Patrice Pavis (1980), per esempio traccia un quadro comparativo tra il termine *performance* in inglese e il termine *spectacle* francese, ma secondo l’autore le due parole non coprono un’area semantica equivalente.

problems [they] are being used to discuss” (1985:15)³¹. Così, la performatività insita nella parola performance promuove l’instabilità semantica che si traduce in una mancata convenzione su ciò che il termine denota. Il termine performance sarebbe, da questo punto di vista, un termine autoriflessivo che commenta il suo stesso significato.

Come altre *keywords*, la conflittualità semantica ha una ricaduta a livello teorico dove si osserva una proficua varietà di definizioni e modelli sulla performance e la performatività. Questo panorama rende davvero arduo il compito di tratteggiare i modelli, appartenenti a diverse discipline sociali ed umane, che hanno affrontato le tematiche della performatività. Cercherò di fornire qualche indicazione sui discorsi più rilevanti che, secondo il mio parere, si rivelano più fertili. Più che una rassegna storica esauriente, l’operazione di recupero che realizzo ha senso nella misura in cui ci porterà successivamente a delimitare più in dettaglio l’ambito della pratica performativa.

Per illustrare la complessità del panorama attuale sullo studio della performatività, farò in seguito accenno a tre ambiti di studio che si occupano di questo oggetto. Questa breve rassegna ha lo scopo di mostrare l’eterogeneità dei punti di vista a partire dai quali si può studiare la performatività.

3.1.1. *Le parole e la performatività*

Nella storia degli studi sul linguaggio si è considerato spesso il rapporto tra lingua e performatività³², ma è solo nel XX secolo che queste riflessioni, piuttosto frammentarie, sono state sistematizzate.

L’idea di performatività della lingua prende forma in modo più consistente nel contesto della teoria degli atti linguistici. Il suo fondatore, il filosofo

³¹ Altre parole di questo genere, sono, secondo Williams, *realismo, mimesi, struttura, cultura*.

³² Senza pretese di realizzare un riassunto storico esaustivo, mi limito a segnalare gli antecedenti teorici che hanno indirizzato lo studio della performatività nel linguaggio. Per prima Aristotele che in *Perì Hermeneias* (16b 26-30) inizia a pensare all’agire insito nelle parole. Un antecedente più recente dell’idea di performatività nel linguaggio si trova nella filosofia di Gottlob Frege che in “Senso e significato” (1882) distingue tra il significato degli enunciati e la loro “forza”. Frege nota che accanto al valore di verità c’è un aspetto performativo del linguaggio. Un altro antecedente interessante è l’idea di Ludwig Wittgenstein di “gioco linguistico” (1953, 1958). Secondo Wittgenstein il linguaggio funziona grazie ad una serie di regole intralinguistiche che però entrano in funzione secondo le modalità d’uso della comunità dei parlanti. Così, gli aspetti interni al linguaggio si negoziano nelle situazioni pragmatiche che di volta in volta li rettificano o correggono.

nordamericano John Austin (1961), descrive nei suoi primi lavori un tipo particolare di enunciati che denomina enunciati performativi (*performative utterances*). Tali enunciati si caratterizzano per l'uso del presente indicativo in modo asimmetrico rispetto all'uso d'altre persone e altri tempi dello stesso verbo. Gli enunciati performativi non si riferiscono né descrivono qualcosa ma, nelle situazioni appropriate, eseguono degli atti.

La novità rispetto alla filosofia analitica precedente è che gli enunciati performativi non possono essere definiti sulla base del criterio di verità/falsità, perché non sono usati soltanto per dire ma anche per *fare qualcosa*. Austin distingue allora tra enunciati constatativi, usati per dire qualcosa o per descrivere gli stati di cose, e gli enunciati performativi, usati invece per *fare qualcosa* e definiti secondo condizioni di felicità.

In *How to Do Things with Words* (1962) Austin cambia la sua tipologia iniziale per considerare tutti gli enunciati come *enunciati che agiscono*. In questo modo, la distinzione si sposta dalla dicotomia enunciati performativi/enunciati non performativi a quella tra *enunciati performativi espliciti/enunciati performativi impliciti*. La conseguenza filosofica di quest'assunzione è abbastanza fondamentale, giacché sposta l'attenzione dall'aspetto descrittivo del linguaggio (il linguaggio come dispositivo che parla della realtà) all'aspetto performativo (il linguaggio come un dispositivo d'azione che provoca delle trasformazioni nella vita sociale).

La teoria degli atti linguistici e la considerazione che ogni volta che proferiamo qualcosa stiamo agendo trova un suo importante sviluppo grazie a John Searle (1969), che riformula il modello di Austin discutendo soprattutto la trilogia austiniiana tra atto locutorio (con cui si dice qualcosa), atto illocutorio (la cui forza è determinata dal modo in cui il parlante utilizza l'enunciato) e atto perlocutorio (che dipende dall'effettivo raggiungimento di uno scopo). Searle critica la nozione di atto perlocutorio in quanto sfuggente e non necessaria rispetto all'aspetto allocutivo, enfatizzando come ogni enunciato abbia una sua forza illocutoria. Mette così in rilievo l'intenzionalità del parlante e la situa in complementarietà rispetto al contesto delle regole e convenzioni sociali.

L'apporto di Searle è fondamentale giacché rende più radicale l'ipotesi austriaca e l'instaura come un principio che da allora in poi ha indirizzato lo studio del linguaggio. Le riformulazioni di Searle si traducono cioè in una filosofia analitica costruita intorno al concetto di performatività.

La teoria degli atti linguistici si può dunque riassumere in due premesse:

- si deve tracciare una distinzione fra il significato di un enunciato e il modo in cui l'enunciato è usato (la sua "forza");
- il proferimento di un enunciato può essere considerato come l'esecuzione di un atto, qualunque sia il tipo di enunciato che viene proferito.

Questa nozione di performatività nasce in seno agli studi sul linguaggio e vuole cambiare il presupposto secondo il quale il linguaggio serve soltanto per parlare della realtà. Aggiungendo una dimensione performativa al linguaggio, la linguistica si apre verso la considerazione del contesto pragmatico e della forza trasformativa della lingua.

Il collegamento tra questa prima nozione di performatività con ciò che in questa ricerca considero essere una pratica performativa si radica nella dimensione dell'agire e quindi nelle conseguenze pragmatiche d'ogni atto performato. La differenza risiede nell'ambito d'applicazione di quest'idea: nel caso della filosofia analitica esso si restringe solo al linguaggio mentre nel nostro caso, si allarga al campo delle arti viventi, dove si "fanno" delle cose non solo attraverso il dire, ma anche a partire dal movimento, dalle azioni fisiche, dai suoni non verbali, dalle prese di posizione spaziali, ecc. La performatività che mi interessa è quella che si svolge nel contesto delle arti viventi in modo simultaneo su diversi piani che includono ma oltrepassano il linguaggio verbale.

3.1.2. *L'antropologia della performance di Victor Turner*

Anche in sede antropologica si pensa alla performatività e in modo particolare alla sua centralità nella vita culturale. L'antropologo Victor Turner nota che la performance si è costituita come uno snodo della riflessione postmoderna:

La teoria postmoderna vede proprio nelle incrinature, nelle esitazioni, nei fattori personali, nelle componenti della performance incomplete, ellittiche, dipendenti dal contesto, situazionali, gli indizi della vera natura del processo umano e ritiene che la

novità genuina e la creatività emergano dalla libertà della situazione di performance
[...] L'attenzione analitica postmoderna viene a focalizzarsi su ciò che un tempo era considerato "contaminato", "promiscuo", "impuro" (1986, tr. it.: 152-153).

Il superamento del paradigma della modernità permette l'abbandono di ogni pretesa di rigosità razionalistica e quindi sollecita l'indagine su oggetti che si presentano come più indeterminati o indeterminabili. Questo è il terreno più fertile, assicura Turner, per inaugurare lo studio della performance che si presenta come un oggetto labile di difficile definizione.

Turner parla di *Homo performans*, caratterizzando l'essere umano come un animale il cui compito prediletto è l'autorappresentazione. Secondo l'antropologo questo bisogno culturale si realizza in modo prevalente a partire dalla performance: rappresentandosi l'essere umano si rivela a se stesso. Tutti i generi di performance risponderebbero quindi al bisogno socioculturale della specie umana di rappresentazione riflessiva.

Turner (1986) distingue allora tre livelli: la vita sociale, il dramma sociale e la performance. Al primo livello si colloca l'esperienza più evidente della vita quotidiana, la *vita sociale*, l'essere con gli altri nel mondo. Il secondo livello è quello del *dramma sociale* che riesce a far comparire le strutture latenti, come uno spiraglio che fa trasparire la superficie altrimenti opaca della vita quotidiana. Infine la *performance* che, in quanto dispositivo autoriflessivo diventa una sorta di meta commento che riesce in modo efficace a "ri-presentare" e quindi risemantizzare la realtà.

Ogni performance è quindi in stretto rapporto con il livello precedente, quello del *dramma sociale*: "i generi performativi, sono, per così dire, originati dal dramma sociale e a loro volta rinviano al dramma sociale i significati che assumono nella performance" (1986, tr. it.: 172). Il dramma insito nella vita sociale richiede un esame *di* e una riflessione *sugli* eventi conflittuali. In questo contesto le performance, in quanto attività d'autorappresentazione "sono le manifestazioni per eccellenza del processo sociale umano" (*ivi.*: 163):

Così la "forza" di un dramma sociale consiste nel suo essere un'esperienza o una sequenza di esperienze che influenza in modo significativo la forma e la funzione dei

generi culturali performativi. Tali generi in parte “imitano” (per mimesi) la forma processuale del dramma sociale e in parte, mediante riflessione, attribuiscono ad esso “significato” (1986, tr. it.: 178).

La performance funziona allora come un dispositivo che s’interroga sui valori e genera quindi valori altri rispetto all’accadere sociale. Si tratta, in questo senso, di un dispositivo fondamentale per la dinamicità della semiosfera che solo mediante le pratiche performative, si rimodella e riattualizza.

Turner distingue due tipi generali di performance che adempiono lo scopo d’autoriflessione: le performance sociali e le performance culturali. Le *performance sociali* comprendono i drammi sociali intesi come “unità di processo sociale inarmonico o disarmonico che nascono in situazioni di conflitto” (ivi.: 37). Le *performance culturali* includono i drammi estetici o teatrali. Mi sembra notevole la distinzione di Turner fra *performance culturali* e *performance sociali*, soprattutto per delineare un confine tra le performance con fine estetico o le performance (“goffmaniane”) della vita sociale³³.

Questa distinzione si rivela opportuna soprattutto nel contesto dei *performance studies* che, come vedremo in seguito, si sforzano di rilevare i fattori comuni e la continuità tra performance sociali e artistiche. È vero che c’è uno strato comune tra i drammi sociali, la rappresentazione sociale del sé e le performance artistiche come il teatro o gli *happening*, ma è anche vero che non si possono omologare in modo tassativo tutti tipi di performance. Turner è stato il primo a distinguerle e a pensare a una loro specificità. E su questa scia anch’io distinguerò un ambito performativo sociale da un *ambito performativo artistico*.

Lo studio del corpo in scena nelle pratiche performative s’iscrive quindi a livello di ciò che Turner chiama *performance culturali*.

³³ Vorrei far notare che i termini “culturale” e “sociale” non sono però del tutto appropriati. Teoricamente non c’è un unico modo di concepire il limite tra ciò che si considera “sociale” o “culturale”. Se si pensa ad esempio alla terminologia lotmaniana che descrive la cultura come la semiosfera allora tutti i tipi di performance (anche quelli che Turner chiama “performance sociali”) in quanto appartenenti alla cultura sarebbero “culturali”.

3.1.3. *La teoria dell'azione sociale*

Anche la sociologia degli ultimi decenni si è occupata della performance ma, ovviamente, nel contesto della vita sociale.

Importante il riferimento a Pierre Bourdieu (1972, 1980) che ha iniziato una vera e propria crociata teorica per includere lo studio delle pratiche nelle scienze sociali. Contro un *homo academicus* che s'illude di far valere un atteggiamento neutro e distaccato, lo scienziato sociale deve accettare la sua posizione soggettiva e da lì osservare il mondo. Un'illusoria posizione d'oggettività coglie il mondo soltanto come un insieme di prestazioni cognitive e perde ciò, che secondo Bourdieu, ne è la dimensione più caratteristica cioè quella pratica.

La riflessione di Bourdieu (1980) sulle pratiche s'iscrive nella critica allo strutturalismo ortodosso che pensa l'uomo come una posizione in una struttura indipendente e autonoma che lo controlla. Per Bourdieu, che si definisce un costruttivista strutturalista, gli individui possono costruire fenomeni sociali tramite il loro pensare e il loro agire, anche se tale costruzione avviene sempre all'interno di un'ineludibile struttura che mai può essere rimossa. Bourdieu (1972) coniuga così la premessa di una struttura con una certa indeterminatezza nell'agire che si traduce nella capacità di adeguare il ruolo in funzione delle concrete situazioni che si presentano. Si tratta del "senso pratico" grazie al quale ogni essere umano è in grado di adattarsi a situazioni concrete e singolari. La teoria dell'azione sociale di Bourdieu contempla una prasseologia sociale in cui l'azione degli agenti è fondamentale e si trova sempre storicamente determinata dal contesto in cui si realizza. Questa natura locale impedisce che si possa definire una volta per tutte un'unica logica dell'azione. Nel sociale convivono diverse e mutevoli razionalità che articolano le azioni e le pratiche in modi sempre locali.

Fondamentale il concetto di *habitus* che ha causato grandi polemiche in sede sociologica. Per Bourdieu (1980) l'*habitus* include comportamenti, gesti, idee e giudizi propri di una certa classe sociale. Più che un destino, si potrebbe paragonare all'inconscio collettivo di un gruppo sociale. Si tratta di cognizioni, profondamente interiorizzate, delle mosse possibili di un attore sociale in circostanze specifiche. Il soggetto agisce secondo un *habitus* quando agisce in maniera irriflessiva, automatica, incorporata:

Les conditionnements associés à une classe particulière de conditions d'existence produisent des *habitus*, systèmes de *dispositions* durables et transposables structures structurées prédisposées à fonctionner comme structures structurantes, c'est-à-dire en tant que principes générateurs et organisateurs de pratiques et de représentations qui peuvent être objectivement adaptées à leur but sans supposer la visée consciente de fins atteindre, objectivement "réglées" et "régulières" sans être en rien le produit de l'obéissance à des règles, et étant tout cela, collectivement orchestrées sans être le produit de l'action organisatrice d'un chef d'orchestre (Bourdieu 1980: 88 -89).

L'*habitus* costituisce così un rapporto attivo e creativo con il mondo, essendo non soltanto una "struttura strutturata" ma anche una "struttura strutturante".

Bourdieu non usa la parola performatività, ma si può certo accostare la sua visione dell'azione sociale alla dimensione dell'agire delle pratiche performative. La differenza tra le pratiche sociali descritte da Bourdieu e quelle performative di cui mi sto occupando in questo scritto sta senza dubbio nel fatto che Bourdieu studia le "performance sociali" (nei termini di Turner), mentre io vorrei concentrarmi sulle performance artistiche che hanno quindi fini estetici.

Un altro sociologo che ha spesso parlato di performatività è Ervin Goffman, il quale sostanzialmente basa la sua sociologia su una metafora teatrale. Goffman descrive l'individuo come un attore, parla di un pubblico, di astanti, di spettatori, di costumi teatrali e scenografie. La sua comprensione della performance si allarga dal teatro alla spettacolarizzazione del sé nella vita quotidiana. L'analogia teatrale per comprendere la vita sociale non è per nulla originale, ma ha trovato nella concettualizzazione di Goffman una gran diffusione e popolarità nell'ambito delle scienze sociali. In *The Presentation of Self in Everyday Life* (1959) Goffman utilizza la terminologia teatrale per descrivere gli strumenti espressivi che gli individui possiedono per indicare il loro status sociale. Il sé s'inscena in modo equivalente a come gli attori rappresentano i loro personaggi, si performa davanti agli altri che diventano di conseguenza degli spettatori.

L'idea principale di Goffman è che nella vita quotidiana ci presentiamo davanti agli altri recitando un ruolo, anche se non sempre ne siamo consapevoli:

The legitimate performances of everyday life are not “acted” or “put on” in the sense that the performer knows in advance just what he is going to do, and does this solely because of the effect he is likely to have. The expression it is felt he is giving off will be especially “inaccessible” to him. But as in the case of less legitimate performers the incapacity of the ordinary individual to formulate in advance the movements of his eyes and body does not mean that he will not express himself through these devices in a way that is dramatized and pre-formed in his repertoire of actions. In short, we act better than we know (Goffman, 1959: 73-74).

Per Goffman una performance può definirsi come la totalità delle attività di un determinato partecipante in una certa occasione che serve a influenzare in un qualsiasi modo altri partecipanti. La partitura d’azione prestabilita che è eseguita durante la performance può denominarsi “parte” o “routine”.

La sociologia di Goffman è stata davvero importante per gli studi sulle pratiche performative perché ha rilevato in modo molto specifico e dettagliato le modalità attraverso le quali le performance sociali avvengono. Ciò che prima si descriveva in termini sociologici è descritto a partire dall’applicazione del lessico teatrale. Il valore gnoseologico di una tale operazione di transcodifica è indubitabile, infatti la metafora teatrale è servita per capire meglio come funzionano le dinamiche sociali. Non si è però ancora fatto il cammino inverso, nel senso di ripiegare le conoscenze acquisite in sede sociologica allo studio della teatralità. La sociologia di Goffman dice poco o nulla sulla performatività artistica, la sua pertinenza e il suo valore è più disciplinare che non interdisciplinare. Ciò che vorrei prendere del modello goffmaniano è la nozione d’“astante” che descrive colui che guarda e valuta in modo attivo l’azione messa in scena, non più quindi uno spettatore passivo, ma un agente che partecipa a costruire il rapporto pragmatico. Come spiegherò in seguito la nozione di astante è molto più adeguata e pertinente del termine “spettatore”.

Infine, l’antropologo Clifford Geertz ha contribuito con importanti spunti alla teoria dell’azione sociale. Nella fertile produzione teorica ed etnografica di Geertz, troviamo interessanti note sul ruolo simbolico dell’azione. L’azione, in quanto esecuzione, viene focalizzata diventando un’azione performativa, un’azione simbolica:

Once human behavior is seen as [...] symbolic action – action which like phonation in speech, pigment in painting, line in writing, or sonance in music, signifies – the question as to whether culture is patterned conduct or a frame of mind, or even the two somehow mixed together, loses sense [...] Behavior must be attended to, and with some exactness, because it is through the flow of behaviour – or more precisely, social action- that cultural forms find articulation. They find it as well, of course, in various sorts of artefacts, and various states of consciousness; but these draw their meaning from the role they play [...] in an ongoing pattern of life (Geertz 1973: 10 – 17).

Per Geertz l'azione davanti allo sguardo della comunità è così fondamentale perché è proprio l'acquisizione della valenza simbolica ciò che articola le forme culturali. In questo contesto, il ruolo della performance, delle pratiche, dei ruoli e degli *script* è cruciale per comprendere come i diversi elementi culturali entrano in relazione.

È noto come Geertz riprenda il concetto di Jeremy Bentham di 'gioco profondo' e lo applichi per analizzare il combattimento dei galli a Bali. Con il termine "gioco profondo" si indica quel tipo di gioco in cui il rischio per il giocatore supera in larga misura le potenziali ricompense. Alcuni esempi di gioco profondo nella nostra cultura sono la corsa ad alta velocità nelle autostrade e le pratiche sportive d'alto rischio, che implicano elevate dosi di pericolo. Geertz spiega che, sebbene potrebbe sembrare irrazionale, i balinesi partecipano al combattimento dei galli perché in questa pratica ciò che è in gioco non sono solo i soldi ma soprattutto lo status, l'autostima, l'onore, la dignità e il rispetto. Per Geertz il combattimento dei galli è dunque a tutti gli effetti una performance che mette in scena dei valori culturali:

An image, fiction, model, a metaphor, the cockfight is a means of expression; its function is neither to assure social passions nor to heighten them (though, in its playing-with-fire way it does a bit of both), but, in a medium of feathers, blood, crowds and money, to *display* them (Geertz, 1973: 433)³⁴.

³⁴ Il corsivo è mio.

La sua forma drammatica distingue questa pratica da quelle quotidiane, convertendola in un'azione altamente simbolica. Come tale, la performance mostra e al contempo rimaneggia il contesto semantico, fornendo un commento metasociale. Nelle parole di Geertz in questa pratica è come se un balinese leggesse il racconto della propria comunità, come fosse una storia sul popolo balinese raccontata al popolo stesso.

Il tipo di performance che l'antropologia interpretativa di Geertz studia è utile per i miei scopi perché in un certo senso accomuna nello studio della performance una prospettiva culturale con una prospettiva artistica. Il combattimento dei galli per esempio è una pratica sociale che diviene una performance, un evento quasi teatrale di messa in scena delle assiologie culturali. In modo analogo, le pratiche performative che studio contengono anch'esse aspetti socioculturali (in quanto manifestazioni insite nella trama della cultura) e aspetti artistici di meta commento e d'interrogazione delle assiologie culturali.

3.2. *Performance studies*

Oltre alla teoria semiotica il riferimento più diretto per la mia ricerca è, senza dubbio, il campo dei *performance studies*. La storia degli studi sulla performance è abbastanza recente: nascono grazie a Richard Schechner che inizia a interrogarsi sull'ampia gamma di comportamenti performativi. I suoi primi articoli risalgono agli anni settanta³⁵, ma è solo nel 1977, con la pubblicazione di *Performance Theory*, che s'inizia a delineare uno specifico campo d'indagine.

Schechner conobbe Turner nel 1977 e questa collaborazione li permise di capire alcuni fattori di continuità tra le performance culturali e quelle sociali, tra le arti performative e le performance della vita quotidiana. Gli studi sulla performance iniziarono allora a diventare uno sguardo disciplinare che poteva applicarsi oltre la teatralità e la spettacolarità giungendo al più ampio ambito della vita sociale.

³⁵ Nel 1966 Schechner pubblica "Approaches to theory/criticism" dove formula per la prima volta un'area di ricerca denominata "the performance activities of man". Nel 1970 lo stesso autore pubblica "Actuals" dove mette in relazione rituali non occidentali a performance di avanguardia. Tre anni dopo, in "Performance and the social science", Schechner elenca sette aree dove la teoria della performance e le scienze sociali coincidono.

I *performance studies* sono ancora in una fase di stabilizzazione³⁶. Cominciano gradualmente a guadagnare terreno nel campo accademico e a situarsi come una disciplina che possiede uno sguardo determinato e specifico. La strada è ancora lunga, ma molto promettente, soprattutto per la crescente quantità d'addetti ai lavori ma anche grazie alla massiccia pubblicazione di articoli e libri che hanno come tema principale la performance e la performatività³⁷.

3.2.1. *Un oggetto in via di definizione*

Forse l'aspetto più problematico che devono affrontare oggi gli studi sulla performance è quello della delimitazione dell'oggetto d'indagine e quindi dei suoi limiti disciplinari. In vari suoi scritti Schechner insiste sull'impossibilità di definire una volta per tutte l'ambito disciplinare dei *performance studies*.

But unlike more traditional academic disciplines, performance studies does not organize its subjects and methods into a unitary system [...] Those working in the field resist creating a new, singular body of knowledge or methodology of the kind cosmologists dream of in their quest for the "theory of everything" (Schechner 2002: 3-4).

Schechner adduce ragioni ideologiche per evitare ciò che per lui sarebbe il vizio imperialista di cercare di unificare la visione dei diversi studiosi entro un unico paradigma. Gli studi sulla performance si oppongono a un qualsiasi sistema

³⁶ Nel 1980 il dipartimento di Drama della New York University cambia il proprio nome con quello di *Performance Studies Department*, svolta che marcò in modo profondo lo sviluppo della disciplina. Da allora in poi, i *performance studies* lottano per diventare un campo d'indagine e una disciplina accademica a tutti gli effetti. Oggi ci sono circa cinque dipartimenti universitari di *Performance Studies* negli Stati Uniti. Fuori gli Stati Uniti ne troviamo uno alla University of Wales, un altro alla University of Sidney, un altro di Etnoscenologia (un altro termine che designa però un campo analogo a quello degli studi della performance) a Paris VIII e un altro ancora all'Universidade Federale da Bahia in Brasile. Al di là dei dipartimenti universitari, c'è una crescente tendenza a includere corsi di performance studies nei dipartimenti di scienze della comunicazione, sociologia, cultural studies, post colonial studies e tanti altri. Ci sono anche gruppi di studi in varie sedi universitarie americane ed europee. I lavori che questi centri e dipartimenti svolgono si pubblicano in un ridotto (ma molto attivo) numero di riviste interamente dedicate alla performance.

³⁷ *TDR: The Drama review. A Journal of Performance Studies* (New York University), *Tulane Drama Review: Performing Arts Journal* (MIT Press) *Women and Performance: a Journal of Feminist Theory* (New York University), *Performance Research* (University of Wales, Routledge). L'unica rivista che pubblica in altre lingue è *Hemispheric* (giornale online del Hemispheric Institute of Performance and Politics) in versione trilingue in spagnolo, portoghese e inglese.

di conoscenza unitario. Cercare di costruire un sistema di questo tipo è, per Schechner, equivalente a ignorare la natura fluida e conflittuale di questo campo di ricerca.

Mi pare che questa visione di Schechner non sia del tutto corretta. Permettere l'emergere di molteplici voci e sguardi è senza dubbio un modo intelligente di promuovere la ricerca ma, dal mio punto di vista, non si può rimanere in un paesaggio così variegato, perché si rischia di perdere la specificità disciplinare. Per riuscire a dialogare con altre discipline e a generare conoscenza, è imprescindibile cercare di stabilire i limiti del proprio campo. Credo che Schechner confonda "unitario" con "totalitario": uno sguardo che unifichi non è necessariamente totalitario, diventerebbe totalitario soltanto se si fissasse, se si convertisse in una sorta di dogma incontestabile. La fluidità alla quale aspira Schechner non si ottiene grazie all'assenza di una definizione unitaria, ma all'apertura e al dialogo da parte di chi fa ricerca.

Sembra allora più utile pensare nei termini di Marvin Carlson (1996), un altro teorico della performance, che non solo ammette, ma addirittura spiega la conflittualità del campo d'indagine a partire dal vincolo che impone lo stesso oggetto. Secondo Carlson, l'inerente conflitto nella definizione del campo fa sì che la speculazione teorica sia anch'essa profondamente teatrale. Come per Schechner, anche per Carlson è improbabile cercare di creare una teoria generale che includa tutte le diverse prospettive sviluppate lungo gli ultimi decenni. Fin qui la visione di Carlson è coerente con quella di Schechner, ma la differenza è che Carlson parla di un'impossibilità transitoria senza porre però una premessa ideologica come quella di Schechner che nega *a priori* la possibilità di costruire un qualche principio unitario.

In questa stessa direzione, anche l'indicazione di Barbara Krishenblatt-Gimblett (2002) si rivela utile. Per l'autrice il campo di indagine si organizza anche a partire dal termine "performance" attorno al quale si costruisce la disciplina: "It is not simply a big tent under which all may gather, but an organizing concept under revision in light of many activities to which it is addressed" (Krishenblatt-Gimblett 2002: 47). Per l'autrice il termine "performance" è un "concetto reattivo" che si riconcettualizza rispetto a ogni

nuova inclusione o caso di studio. Da questa prospettiva gli studi della performance sono come una “post-disciplina di inclusioni” che si riformula a partire dalle occorrenze che studia. Questa posizione mi sembra più adeguata rispetto a quelli di Schechner perché non esclude l’unità ma l’accetta nella sua evidente transitorietà.

Per Schechner gli studi sulla performance devono dunque procedere per accumulo, e non tramite la creazione di modelli unitari. Sullo spirito induttivo di questo tipo di studi non c’è dubbio: ma è possibile un andamento induttivo che prescindendo assolutamente da un movimento deduttivo complementare? La scienza avanza a partire da una strada doppia che comporta tanto aspetti deduttivi quanto induttivi. Infatti, lo stesso Schechner, nella sua produzione teorica non può (chi potrebbe) fare a meno di creare dei modelli che cercano di offrire collanti teorici per l’ampia gamma di comportamenti che studia. Come si vedrà successivamente (cfr. § 3.2.2.), l’autore ha costruito una serie di modelli successivi che alla fine suggeriscono uno sguardo unitario sulla totalità dei fenomeni performativi.

Un autore che secondo me è riuscito a identificare questa sorta di tautologia iscritta nei valori della performance theory è Jon Mckenzie. L’autore di *Perform or Else: From Discipline to Performance* (2001) identifica nel concetto di *liminalità* una chiave di articolazione dei performance studies: “What is performance? What is performance studies? “Liminality” is perhaps the most concise and accurate response to both of these questions. Paradoxically, the persistent use of this concept within the field has made liminality of a norm” (2001: 50). Il concetto di *liminalità*, quindi, non solo è servito per descrivere le performance, ma ha contribuito a costruire gli stessi oggetti di studio, guidando la selezione delle attività da studiare, i modi di analisi e le valutazioni teoriche. La (sopra)valorizzazione della *liminalità* è ricaduta, secondo Mckenzie, sulla molteplicità e diversità dei fenomeni che si riscontrano nel campo disciplina. Non sono allora i fenomeni a essere diversi ma il paradigma *liminale* sui cui si fonda il campo a costruire oggetti di questo genere. Insomma, la critica di Mckenzie è interessante giacché rovescia la prospettiva di Schechner (che è però quella più popolare nei *performance studies*), il quale pretende di evitare il totalitarismo in

base a una dichiarazione di principio che, tuttavia, alla fine risulta essere un'assiologia che paradossalmente informa la costruzione teorica.

Dal mio punto di vista non si può certo cercare di sottoporre il variopinto panorama degli studi della performance a un unico modello teorico. Ma, tra l'altro, nessuna disciplina, neanche guardando a quelle considerate più forti, si comporta così. Se si pensa, per esempio, alla fisica, è chiaro che in essa convivono diversi paradigmi che hanno campi di applicazione specifici. La teoria quantica ad esempio serve a studiare un certo tipo di fenomeni, la teoria della relatività s'interroga su altri fenomeni e la fisica newtoniana si applica ancora ad un altro campo. Nessuna disciplina presenta una teoria unica che possa spiegare tutto il suo campo. In questo senso, la precauzione di non cercare un modello unico in realtà non è necessaria, perché è ovvio che una disciplina che gode di buona salute sarà sempre attraversata da dibattiti e contraddizioni (a patto di rimanere una disciplina e non una religione). La convivenza di un gran numero di modelli e sguardi non implica necessariamente che non si possa dire niente di definitivo, così come i disaccordi teorici non implicano necessariamente la disgregazione disciplinare. I *performance studies* potrebbero svilupparsi nella molteplicità degli sguardi e punti di vista, ma anche nella consapevolezza di costruire qualcosa che tende verso l'unità. Anche se non si arriverà mai a un unico punto, il movimento della disciplina, a mio avviso, dovrebbe essere centripeto, in modo tale che, ad ogni passo, si possa cercare una delimitazione più specifica dell'indagine.

3.2.2. *Il pensiero performativo di Richard Schechner*

Fare una rassegna breve e sintetica del pensiero di Schechner è un'impresa alquanto ardua perché il pensiero stesso di Schechner è performativo, in divenire e costante ripensamento, segue una sorta d'andamento complesso ed ermeneutico.

Nel 1966 in "Approches to Theory/Criticism", un articolo pubblicato in *The Drama Review*, Schechner identifica *un campo di attività performative* pubbliche che comprendono il rituale, il gioco (play), il gioco con regole (games), lo sport, la danza, la musica e il teatro. Secondo l'autore tutte queste attività presentano una somiglianza strutturale, ovvero delle caratteristiche comuni³⁸ che giustificano

³⁸ Schechner (2002) successivamente chiamerà queste caratteristiche "meccanismi di base".

la loro appartenenza all'insieme denominato "attività performative". Queste tratti distintivi sono:

Several basic qualities are shared by these activities; 1) a special ordering of time; 2) a special value attached to objects; 3) non-productivity; 4) rules. Except for play and some games, special places, with unusual characteristics, have been constructed to house these activities (1966: 28).

La prima caratteristica delle attività performative è che presentano una particolare gestione della temporalità, che si trova sempre ancorata all'evento. L'autore distingue tre tipi di temporalità proprie di questo genere di attività. Il primo corrisponde al *tempo generato dall'evento*, è il caso ad esempio, delle cure sciamaniche che non terminano finché non c'è guarigione. Un secondo tipo di temporalità è il *tempo definito* proprio di alcuni giochi con regole quali il calcio e tutti gli sport che vengono scanditi a partire da un lasso ben definito di tempo. L'ultimo tipo di utilizzo del tempo è il *tempo simbolico*, tipico del teatro, il rituale e il gioco libero, dove un'unità temporale ne rappresenta un'altra (ad esempio uno spettacolo che in due ore racconta la vita di un personaggio).

La seconda caratteristica risponde alla valorizzazione degli oggetti delle pratiche, che acquistano un valore diverso da quello quotidiano. Esempio emblematico è l'utilizzo degli oggetti in contesti rituali. Nella messa cattolica, ad esempio, l'ostia rappresenta il corpo di Cristo e il vino il suo sangue. Il valore dell'oggetto cambia in modo radicale nel contesto performativo del rito. Un altro contesto tipico dove si produce questo mutamento del valore oggettuale è negli spettacoli teatrali, dove una sedia può essere semplicemente una sedia o può "diventare" un balcone (se l'attrice è in piedi su di essa mentre un attore inginocchiato recita il monologo di Romeo), uno scudo per ripararsi dalle lance dei nemici (se l'attore è vestito con un'armatura medievale e la impugna contro un altro attore che lo minaccia con una spada) o la poltrona di una nave spaziale (se l'attore è vestito da alieno).

Una terza caratteristica è la non-produttività. Anche se inserite nel sistema produttivo delle società, le attività performative di per sé non appartengono alla dimensione del lavoro produttivo, sono attività ricreative e non hanno quindi lo

scopo principale di produrre guadagno. In questo senso si potrebbe affermare che tutte le attività performative sono una specie di gioco dove impera lo svago. È vero che uno spettacolo implica moltissimo lavoro, prove, design d'illuminazione, degli indumenti, della scenografia; è anche vero che chi lo vede deve pagare e chi lo fa è pagato per farlo. Ma è anche vero il fatto che non c'è un bisogno "produttivo" per crearlo e nemmeno per vederlo. In questo senso, anche se integrato alla catena produttiva, lo scopo ultimo dell'attività performativa non appartiene all'ambito del lavoro, ma a quello dello svago.

La quarta caratteristica individuata da Schechner è che tutte le attività performative hanno delle regole che le rendono discontinue rispetto alla vita quotidiana.

Special rules exist, and are formulated, and persist, because these activities are something *apart from everyday life*. A special world is established where men can make the rules, re-arrange time, assign value to things, and work for pleasure. This "special world" is not gratuitous but a vital part of human life" (1966: 33).

Anche nella più improvvisata *jam session* possiamo distinguere delle regole che determinano l'inizio, la fine e il repertorio possibile di improvvisazioni. Infatti, come fa notare Michele Pedrazzi (2007), anche nel caso estremo delle improvvisazioni ci sono delle regole che determinano, per esempio, quando un accordo, anche se giusto dal punto di vista musicale, è un errore nel contesto di una determinata *jam session*.

È grazie a queste regole che le attività performative mantengono la loro forma nel tempo. Le regole possano essere modificate o cambiate ed entrano anch'esse nelle dinamiche di trasformazione che caratterizzano il fare sociale. Tuttavia, anche nella loro dinamicità, conservano una tendenza alla conservazione³⁹.

Un'altra caratteristica, per quanto non comune a tutte le attività performative, è l'utilizzo di spazi costruiti appositamente per l'esecuzione performativa. I luoghi fisici per la performance, come i teatri, gli stadi e le chiese, sono organizzati spazialmente in modo tale che molte persone possano assistere alla visione di un

³⁹ Questa constatazione sull'esistenza di regole nelle attività performative è l'embrione di una tesi che Schechner svilupperà nel 1981 sul comportamento restaurato che descriverò più avanti in questo stesso paragrafo.

numero ridotto di “performer”, ponendo un regime di visibilità asimmetrico tra spettatore e performer⁴⁰.

Quattro anni dopo la pubblicazione di “Approches to Theory/Criticism”, Schechner pubblica “Actuals” (1970), dove per la prima volta utilizza la dicitura di “performance theory” per descrivere “a broad spectrum approach”, un approccio ampio che studia un variopinto insieme di pratiche performative. In questo articolo Schechner avvia i primi passi verso la costruzione di ciò che successivamente chiamerà il punto di vista performativo che determina, secondo l’autore, uno sguardo che può applicarsi a un qualsiasi fenomeno sociale o culturale.

Fino a questi primi scritti preliminari l’autore rinuncia al progetto di vincolare l’ampio spettro d’attività performative con il paradigma degli studi teatrali e cerca invece di articolare un modello inedito che possa risultare più comprensivo, in modo tale da abbracciare anche altri tipi di fenomeni sociali e da cercare dei comuni denominatori a tutte le pratiche performative⁴¹.

In un numero speciale del *The Drama Review* del 1973, Schechner ripropone un’ulteriore nozione di performance, questa volta incentrata sul comportamento. La performance viene definita come “...a kind of communicative behavior that is part of, or continuous with, more formal ritual ceremonies, public gatherings, and various means of exchanging information, goods, and customs” (1973: 3-4). La svolta terminologica da attività a comportamento non è trascurabile, ma rivela il percorso di sviluppo del pensiero schechneriano. Non più un insieme di attività performative, ma un tipo specifico di *comportamento*, un tipo di condotta che è regolata da un determinato set di norme.

Nel 1977 Schechner definisce la performance in modo ancora più specifico, non più a livello del comportamento ma a livello più specifico dell’azione:

⁴⁰ Svilupperò l’idea del regime dell’apprezzamento più avanti in questo capitolo (cfr. § 3.3.3).

⁴¹ Si intravede, anche in questi primi passi teorici di Schechner, una sorta di contraddizione tra la precauzione di non cadere in modelli totalizzanti e il contenuto dei modelli che egli elabora dove invece c’è la ricerca di tratti distintivi (che risultano quindi universali) del comportamento performativo. Questa tendenza si fa ancora più evidente negli scritti successivi (cfr. Schechner 1977 e 1988b). Quest’impresa di ricerca dei tratti distintivi cade spesso nello stesso peccato che Schechner vuole evitare, e cioè nell’“totalitarismo disciplinare”.

Performance is a very inclusive notion of action: theatre is only one node on a continuum that reaches from ritualization in animal behavior (including humans) through performances in everyday life – greetings, displays of emotion, family scenes, and so on-to rites, ceremonies and performances: large –scale theatrical events (1977: 1).

Anche questo mutamento di enfasi non è indifferente giacché segnala ancora una volta una maggiore specificità dell'oggetto di studio.

A questo punto la teoria della performance, così come delineata da Schechner, si avvicina molto a una teoria semiotica delle pratiche intese come intrecci di azioni articolate a partire da un insieme di norme che le costruiscono. L'interesse di Schechner per l'ampio spettro di attività performative potrebbe in qualche senso coincidere con il campo d'indagine di una semiotica delle pratiche. E non solo delle pratiche "sceniche", ma del più esteso panorama identificato da Schechner come quello delle "azioni performative". Anche se, come ho menzionato nel capitolo precedente, non c'è accordo in sede semiotica sullo statuto delle pratiche, grosso modo si può dire che anche per la semiotica una pratica è una sequenza di azioni (dimensione dell'agire), con una cruciale partecipazione somatica (dimensione corporea), contestualizzata da un insieme di regole nel quadro di una particolare configurazione spazio-temporale (dimensione deittica) e che si caratterizza per un'inerente dinamicità (dimensione processuale). Le convergenze non sono poche e quindi sarebbe molto interessante cercare un dialogo più attivo tra la semiotica delle pratiche e gli studi sulla performance. È proprio questo ponte concettuale che cerco di costruire tramite queste pagine, mettendo in relazione due campi che di solito non vengono confrontati.

Nell'importante articolo pubblicato nel 1974 "From Ritual to Theatre and Back: the efficacy-entertainment braid", Schechner espone una tesi in cui cerca di articolare il continuum delle attività performative a partire dai poli dell'*efficacia* e dell'*intrattenimento*. Il polo dell'efficacia è associato alle pratiche più rituali, mentre quello dell'intrattenimento è associato alle pratiche propriamente teatrali. Che un'attività si possa situare in un polo o in un altro dipende però da dove è performata, da chi, in quale circostanza e con quale proposito. In questo modo si

tenta di abbandonare una contrapposizione rigida basata sui generi per avanzare verso una caratterizzazione più dinamica.

Il polo dell'efficacia implica che l'attività si fa con lo scopo principale di produrre dei cambiamenti. Se invece lo scopo principale è quello di produrre godimento, svago o di passare il tempo allora l'attività tende di più al polo dell'intrattenimento:

EFFICACIA	INTRATTENIMENTO
Rituale	Teatro
Risultati	processi
Legame con un Altro assente	solo i presenti
Tempo simbolico	enfasi sul qui ed ora
I performer sono posseduti	performer sono coscienti
in trance	di quello che fanno
Il pubblico partecipa	il pubblico osserva
Il pubblico crede	il pubblico giudica
La critica è scoraggiata	la critica è caldeggiata
Creatività collettiva	creatività individuale

(Schechner 1988a, tr. it.: XVI)

L'enfasi che una qualche cultura o epoca pone su di un polo rispetto ad un altro risponde a fattori storici. Ma Schechner precisa che comunque i due poli vanno posti lungo un *continuum* dove una qualsiasi manifestazione sul piano dell'efficacia (anche il rituale più prototipicamente tale) presenta fattori d'intrattenimento, così come anche l'evento più strettamente d'intrattenimento (pensiamo ad esempio ad uno spettacolo di stand up comedy) può essere efficace.

Ma tra tutti i modelli di Schechner la nozione oggi più attuale negli studi sulla performance è quella del *restored behavior*⁴². Il *comportamento restaurato* è un termine che Schechner elabora negli anni '80 definendolo come il tratto distintivo principale delle attività performative:

⁴² La prima traduzione italiana parlava di "ripristino comportamento", ma nelle traduzioni successive si è optato per "comportamento recuperato". Non mi sembra una traduzione del tutto felice, per cui preferisco parlare di "comportamento restaurato", termine che secondo me coglie meglio il campo semantico del termine in inglese.

Recuperare un comportamento significa trattare una parte del vissuto come un regista tratta la sequenza di un film. Queste sequenze di comportamento (strips of behavior), infatti, si rimontano e ricostruiscono in modo indipendente dai rapporti causa/effetto (sociali, psicologici, tecnologici) che le hanno prodotte, hanno una vita propria, tant'è che si potrebbe perfino ignorare o contraddire la motivazione originaria di quel dato comportamento ... [...] Il recupero di un comportamento si trova in tutti i tipi di performance, dallo sciamanesimo all'esorcismo, alla trance fino al teatro rituale e al teatro estetico, dai riti di iniziazione ai drammi sociali, dalla psicoanalisi alle più recenti terapie come lo psicodramma e l'analisi transazionale [...] Si presume, da parte di coloro che praticano tutte queste forme artistiche, rituali e terapeutiche, che alcuni tipi di comportamento – sequenze organizzate di eventi, sceneggiature, testi conosciuti, movimenti codificati – esistano indipendentemente dai performer che li “eseguono”, per cui si possono conservare, trasmettere, manipolare, trasformare (Schechner 1981 – 83, tr. it.: 213- 214).

La performance non è “mai per la prima volta”, perché implica la ripetizione di qualcosa che è successo e che è diventato autonomo dalle sue condizioni spazio-temporali originali. Ogni comportamento è una restaurazione di comportamento: “all behavior consists in recombining bits of previously behaved behaviors” (Schechner 2002: 28). Secondo Schechner, ogni azione performativa risponde a questo principio, anche se le persone possono non essere coscienti di questo fatto. Anche nel caso, per esempio, degli spettacoli d'avanguardia, o d'improvvisazione, c'è la restaurazione del comportamento, ma ciò che cambia è l'ordine o la composizione che si crea.

Quando Schechner parla di comportamento restaurato però, non intende che ogni performance sia soltanto una ripetizione, anzi, ciò che è caratteristico delle performance è che si trovano a ricombinare sequenze di comportamenti già emersi nel sociale in un evento unico ed evanescente. Allan Kaprow⁴³, il creatore degli

⁴³ Artista e teorico dell'arte (1927 - 2006) ha basato la sua ricerca sul confronto di vari generi artistici come la pittura, la musica, il collage, l'environment, e la performance. Negli anni '50 Kaprow conia il termine *happening* creando un nuovo tipo di manifestazione artistica. L'*happening* è “qualcosa che avviene”, sono specie di collage polisensoriali, di solito realizzati in luoghi non teatrali, che hanno lo scopo di provocare la partecipazione del fruitore. Alcuni dei principi dell'*happening* affermati da Kaprow sono: 1) La linea tra arte e vita deve rimanere fluida, e la più indistinta possibile; 2) la derivazione dei temi, dei materiali, delle azioni e la loro corrispondenza possono venire fuori da ogni posto o periodo fuori che dalle espressioni artistiche e dal loro ambiente e influsso; 3) la rappresentazione di un *happening* dovrebbe avvenire su parecchi spazi, talvolta mobili e mutevoli; 4) il tempo, di pari passo alle considerazioni sullo spazio, dovrebbe essere vario e discontinuo; 5) gli *happening* dovrebbero essere rappresentati una sola

happening, insisteva che una delle caratteristiche essenziale di questo tipo di arte era l'assoluta unicità di ogni atto performativo. Ciononostante, guardando in dettaglio i suoi interventi performativi è facile rendersi conto che, anche se composti in modo inedito, nei suoi *Happening* c'è sempre qualcosa che si restaura. Prendiamo come esempio il famoso "18 *Happening in 6 Parts*" (1959). Il pubblico aveva ricevuto per posta delle rigide istruzioni attentamente concepite, in cui si specificavano i comportamenti "ammessi" e quelli "vietati" ("*Alla fine della performance verranno uditi due colpi di campana... non ci sarà applauso dopo ogni insieme, ma potete applaudire dopo il sesto insieme se lo desiderate*"). L'azione si delega agli spettatori, che senza essere del tutto consapevoli, diventano il materiale dell'opera d'arte. La restaurazione del comportamento in questo *happening* c'è lo stesso, anche se gli spettatori non hanno mai provato il loro comportamento prima, non conoscono la *score* del *happening* e non sanno nemmeno di essere diventati protagonisti (manipolati) dell'opera. La restaurazione si conserva perché ogni spettatore non può reagire che a partire dalle proprie conoscenze, aspettative e anche dai comportamenti che "pratica" più spesso. Le azioni quotidiane si ricombinano, dunque, in sequenze originali, la nuova sintagmatica si basa su elementi che sono noti al sistema culturale.

Restaurare un comportamento significa mettere in circolazione qualcosa che è già accaduto e quindi implica anche la scissione tra il comportamento performato e la persona che lo esegue. Il comportamento restaurato implica un *débrayage* nel senso che si proietta qualcosa "lì fuori", separato da me. Un comportamento restaurato necessariamente rinvia a qualcosa che non mi appartiene, mi permette di comportarmi "come se non fossi io". Questa indipendenza dalla dimensione personale si traduce, secondo Schechner, nella forte valenza simbolica e riflessiva di questo tipo di comportamento. Il comportamento restaurato è quindi un enunciato in atto che si separa dalle situazione di produzione e dal suo autore empirico. L'autonomia relativa rispetto alla volontà o consapevolezza di chi lo esegue colloca il comportamento restaurato come un enunciato vero e proprio.

volta; 6) il pubblico dovrebbe essere interamente eliminato; 7) la composizione di un *happening* è uguale a quella di un *assemblage* e di un *environment* cioè è costituita da un certo collage di eventi in certe misure di tempo e in certe misure di spazio (Kaprow 1966).

La frattura che si apre tra chi esegue l'azione e ciò che l'azione presenta e rappresenta corrisponde alla distanza enunciativa d'ogni enunciato, dove la messa in discorso implica una conversione che si discosta dall'intenzione (reale ed empirica) del soggetto che lo produce. Il comportamento restaurato, tipico delle attività performative, possiede allora una sua indipendenza, un significato che non dipende più dall'intenzione di chi lo proferisce. Questo lo dota di una valenza simbolica (o una valenza semiotica alla seconda potenza) e di una certa riflessività.

Nel percorso di Schechner questa tesi riesce in qualche senso a smarcarlo dall'analisi empirica dell'attività e lo sposta verso la considerazione degli aspetti testuali dell'azione. Questa mossa rischia di cadere però in una concettualizzazione disincarnata dell'azione. In § 2.2.1. ho messo in evidenza come tra gli aspetti più importanti nella caratterizzazione di una pratica ci fosse proprio l'ancoraggio deittico e cioè il fatto che qualunque cosa si faccia sia sempre e comunque vincolata a un determinato soggetto incarnato situato in un preciso contesto spazio-temporale. La tesi di Schechner enfatizza l'autonomia relativa rispetto alle condizioni di produzione dell'azione ammettendo da una parte l'esistenza di un'operazione di enunciazione ma dall'altra parte in qualche modo denegando lo spessore somatico che ogni azione contempla.

Per differenziare le pratiche dai testi in una prospettiva semiotica è imprescindibile accentuare le dimensioni deittica e somatica. A Schechner invece, serviva di più smarcarsi dall'ambito empirico per cercare di capire come l'azione performativa funzioni indipendentemente dall'intenzione dei suoi "produttori empirici". La sfida che rimane è quella di mettere insieme entrambi gli aspetti per riuscire a vedere la pratica performativa come un enunciato autonomo dalla sua situazione di produzione che non può però debrayarsi del tutto da essa.

Nel 1988 Schechner pubblica "Magnitudini della Performance", uno scritto che serve a riepilogare le tesi che l'autore ha sviluppato nel corso degli anni. Schechner conclude che:

- 1) esiste un campo unificabile della performance che include il rituale, il teatro, la danza, la musica, gli sport, il gioco, il dramma sociale e vari intrattenimenti popolari;
- 2) in tutti questi esempi è possibile individuare in azione certi schemi;
- 3)

da questi schemi i teorici possono sviluppare modelli regolari e ampiamente fondati che rispettano l'immediatezza, la transitorietà, la peculiarità e la natura in costante trasformazione delle singole performance, tendenze e generi consolidati (1988b, tr. it.: 158).

L'ampio spettro della performance acquisisce il volto di un campo unificabile (si noti che Schechner dice unificabile e non unitario) sotto il paradigma dei performance studies. Nel 2002 Schechner afferma che tutto può essere studiato "come performance", in quanto comportamento restaurato: "any behavior, event, action, or thing can be studied "as" performance, can be analyzed in terms of doing, behaving and showing" (Schechner 2002: 32). In questo contesto, uno spettacolo teatrale può essere studiato come performance tanto quanto un paio di bambini che giocano a nascondino, o una partita di calcio, o lo striptease di una donna in una camera da letto con il suo compagno.

È importante però che qualunque modello teorico applicato a questa quasi infinita gamma di eventuali oggetti non ci faccia dimenticare che si ha a che fare con eventi immediati, transitori e peculiari che sono determinati da delle regole.

È proprio ciò che Schechner (1988b) si sforza di fare negli ultimi anni: cercare di costruire un modello concettuale che descriva la complessa mappa dei fenomeni performativi e renda conto di tutte le loro magnitudini o livelli. Schechner distingue sette magnitudini della performance, che descrivono sette livelli che interagiscono in un evento performativo. Questi sono:

1. *Evento cerebrale*: processi neurobiologici che legano le azioni corticali a quelle subcorticali.
2. *Microbit*: tratti di comportamento visibili solo con le apparecchiature di ripresa.
3. *Bit*: la più piccola unità di comportamento ripetibile e consapevolmente controllabile.
4. *Segno*: composto da uno o più bit leggibile come un pezzo di informazione discreta
5. *Scena*: sequenza di 1 o più segni. Le strutture narrative sono visibili a questo livello.
6. *Dramma*: Complesso di scene. Livello narrativo vero e proprio.
7. *Macrodramma*: azioni sociali di larga scala vista dalla prospettiva performativa.

In questo contesto, il compito del teorico della performance sarebbe quello di correlare le diverse magnitudini della performance e identificare i sistemi di trasformazione che operano tra esse.

Non appena si comprenderanno le relazioni tra queste sette magnitudini – in particolare le modalità di sollecitazione, trattamento e composizione delle unità più piccole nelle unità più grandi; poi come le più grandi fanno scorrere i significati verso il basso alle più piccole – io penso che i teorici della performance saranno capaci di distinguere bene la “performatività” dai suoi parenti stretti, la “teatralità” e la “narratività (1988b, tr. it.: 191).

Questo progetto di certo più ambizioso e comprensivo dei progetti precedenti, cerca quindi una reale interdisciplinarietà che possa dirigere l’indagine in tutti questi piani o “magnitudini”. Il modello include aspetti che vanno dal piano fisico al piano psicologico per poi proiettarsi sul piano sociale. Per quanto possa essere attraente, questa impostazione non ha ancora avuto una chiara ricaduta sul piano dell’analisi, cioè non sappiamo se in effetti lo studio di tutte le sette magnitudini sia fattibile. Ci sono alcuni studi che mettono in rapporto le prime tre o quattro dimensioni (cfr. Pradier 1990 e 1997 e le pubblicazione dell’ISTA⁴⁴), altri invece che si occupano del dramma e del macrodramma (cfr. ad esempio Turner 1986, Goffman 1959, ecc.), e, altri ancora che, come nel caso degli studi semiotici, oggi s’interrogano sul rapporto tra il segno, la scena e i drammi, in particolare nel contesto dello studio delle pratiche. Ma fino ad oggi non esiste ancora un modello che riesca a mettere insieme tutte queste sette magnitudini.

3.3. Il campo delle arti viventi: la pratica performativa

Cercherò ora di tracciare un confronto tra la semiotica e gli studi sulla performance intorno al concetto articolante di *pratica performativa*. *Cos’è una*

⁴⁴ ISTA. International School of Theatre Anthropology, diretta da Eugenio Barba. “Fondata nel 1979, concepita e diretta da Barba, l’ISTA è una rete culturale di attori e studiosi che danno vita a un’università itinerante il cui principale campo di studio è l’antropologia teatrale. L’ISTA ha periodiche sessioni [...] ogni sessione ha un tema differente di ricerca attraverso un lavoro pratico, delle dimostrazioni e delle analisi comparative. [...] Durante i suoi 15 anni di esistenza l’ISTA è stata un laboratorio di ricerche sulle tecniche di base dell’attore/danzatore in una dimensione transculturale” (Barba e Savarese 1990, tr. it.: 274).

pratica performativa? Quali caratteristiche la distinguono rispetto ad altri tipi di pratiche?

Un primo passo verso la definizione semiotica della pratica performativa è la delimitazione della nozione di performatività. È chiaro che gli studi sulla performance hanno allargato il concetto stesso di performance oltre il limite del teatrale, per studiare le modalità performative nella vita sociale. L'operazione che in qualche modo eseguo qui è raccogliere i modelli sviluppati nel più vasto campo dei *performance studies*, per tornare "a casa", all'ambito in cui questi studi sono nati, e cioè al campo delle arti sceniche.

Questa ricerca si occupa, dunque, di un tipo specifico di performance e cioè della pratica performativa nelle *arti viventi*. Come ho indicato nell'introduzione, Adolphe Appia (1921) definisce le *arti viventi* come quel tipo di manifestazione artistica che si basa sulla presenza del corpo. Considero *arti viventi*, quindi, quelle arti che mettono al centro del loro fare estetico il *corpo*⁴⁵. Nella mia concettualizzazione, la centralità del fattore corporeo non si riferisce esclusivamente al corpo dell'artista ma comprende anche il corpo dell'astante. Le arti viventi mettono in rapporto i corpi che entrano a costituire un campo di compresenza.

Preferisco parlare di *arti viventi* più che di arti teatrali, arti sceniche o arti performative, perché ognuna di queste nomenclature può risultare problematica. Arte teatrale restringe il campo d'indagine a quel tipo di pratica performativa che coincide con le convenzioni teatrali, escludendo altri tipi di eventi artistici come gli *happening* o le stesse performance che, non solo si allontanano, ma volutamente criticano il paradigma teatrale. Parlare di arte sceniche, oltre che obsoleto, ci porta a cadere nell'errore di indicare quel tipo di arte che necessita di un palco (con tutto ciò che questa delimitazione spaziale implica). Anche qui si escludono un gran numero di altri tipi di pratiche performative che prescindono dal palcoscenico. Si potrebbe allora pensare che la dicitura più corretta sia arte performativa, ma l'uso e l'abuso di questa etichetta (così come dell'etichetta di performatività) potrebbe produrre una confusione terminologica che preferirei evitare. Non si sa ancora bene se le arti performative includano il teatro o si

⁴⁵ Per una contestualizzazione storica e una definizione dei generi delle arti viventi si veda il capitolo quinto di questa tesi.

riferiscano alla *performance art*, alla *body art* e ad altri tipi di arte contemporanea.

Davanti a queste difficoltà ho preferito parlare di *arti viventi*, per sottolineare il fatto che il tratto distintivo di questo tipo di arte è la presenza, dal vivo, degli artisti e degli spettatori. Come ho menzionato nell'esordio di questa tesi, da un punto di vista semiotico, le arti viventi sono *pratiche di costruzione e circolazione del senso nel contesto di situazioni performative caratterizzate dalla compresenza dei partecipanti*. Parlare d'arti viventi implica quindi parlare d'ogni pratica performativa che ha un effetto estetico, dove c'è compresenza dell'artista (attore o performer) e dello spettatore.

L'ipotesi è che le arti viventi si costruiscano e vengano prodotte a partire da una *pratica performativa*. Il termine pratica performativa fu coniato da Jerzy Grotowski nel 1997 in una conferenza dal titolo "Il Performer" realizzata al Collège de France. In quella sede, egli descrisse la *pratica performativa* come "ogni comportamento scenico organizzato". In questo senso, la pratica performativa include non soltanto il prodotto scenico, ma anche le procedure della sua costruzione, come i workshop e le prove, e tutti gli eventi che si organizzano intorno alla produzione dello spettacolo.

3.3.1. *I partecipanti alla pratica performativa: performer e astante*

Chiamerò i partecipanti alla pratica performativa *performer* e *astante*⁴⁶. Questa terminologia aspira a sostituire l'uso di termini quali "emittente" e "destinatario", o "attore" e "spettatore", tanto usati e abusati da dar adito a una

⁴⁶ Sia la figura del *performer* sia quella dell'astante possono essere singole o collettive. Infatti, la quantità numerica dei partecipanti dei due poli della relazione pragmatica varia a seconda del tipo di pratica performativa. Per esempio nel caso della *performance art* è molto comune che il performer sia una persona singola che si presenta davanti a una collettività di *astanti*. Ci sono altri tipi di performance dove un singolo *performer* comunica con un singolo astante. È il caso, per esempio, del cosiddetto "Teatro della Persona" che propone uno spettacolo come "La Confesión" dove ogni *astante* entra nello spazio scenico singolarmente e ascolta la confessione di un attore (per uno studio approfondito su questo spettacolo si veda "La Confesión" y el Teatro de la Persona" in *Primer Acto Cuadernos de Investigación Teatral*, N 291, 2001: 33-34). Un terzo caso è quello di un gruppo di *performers* che si rivolgono a un gruppo di *astanti*. Il caso più paradigmatico è il teatro di prosa dove l'ensemble comunica al pubblico. L'ultima possibilità è quella di un gruppo di *performer* che stabilisce un rapporto con un singolo *astante*. Anche in questa direzione ci sono delle interessanti sperimentazioni, come ad esempio la messa in scena del Teatro di Vita di Bologna nell'ottobre del 2002 dove uno spettatore veniva "rapito" dagli attori ed era l'unico a presenziare al dramma in scena ("Auto delle fughe", di Andrea Adriatico, Teatri di Vita, Bologna).

serie di confusioni teoriche. La prima, e dal mio punto di vista la più fuorviante, deriva dall'enfasi posta su una delle radici epistemologiche di "spettatore". Da un lato, "spettatore" viene dal latino *spectator* e indica colui che sta a vedere, che osserva ma non prende parte a ciò che succede. Gran parte della concezione teatrale occidentale recupera questa radice e questo significato, che trova nello spettatore del teatro di prosa, quello che si siede nel buio della platea su una comoda poltrona e osserva "passivamente" ciò che succede sul palcoscenico, la sua figura emblematica. Per moltissimo tempo l'arte teatrale ha riprodotto questa situazione pragmatica dove un polo "attivo" (l'attore) eseguiva delle azioni e un altro polo "passivo" (lo spettatore) osservava l'azione. La distribuzione dello spazio e della luce nei teatri classici rispondono e al contempo contribuiscono a perpetuare il paradigma dello *spectatorem*, che costruisce una sorta di "panottico spettacolare"⁴⁷.

Ma la parola "spettatore" trova anche la propria origine in *expectare* (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 (desideri e attese che non per forza devono essere consapevoli). In questo senso, lo spettatore non è mai del tutto passivo, non è mai un mero contenitore del testo spettacolare. Anche nello spettacolo più classico immaginabile, colui che sta a guardare non è e non può essere passivo.

Gran parte delle *arte viventi* del XX secolo si indirizzano verso la creazione di uno spettatore attivo, che attinge a questa seconda radice etimologica. Molte iniziative di avanguardia cercano di rompere il paradigma dello spettatore passivo attraverso la proposta di spettacoli in cui anche gli spettatori devono partecipare⁴⁸. Questo principio, sviluppato dalle avanguardie performative, si traduce, in primo luogo, nell'abolizione della quarta parete: gli spettatori hanno accesso allo spazio scenico, così come gli attori hanno la possibilità di "visitare" le poltrone del pubblico. Gli spettacoli contemporanei fanno sempre più a meno del palcoscenico

⁴⁷ Il termine panottico fu proposto nel diciottesimo secolo da Jeremy Bentham per indicare un tipo di prigione nella quale l'osservatore-sorvegliante poteva, per la particolare conformazione della prigione e il posto occupato, controllare tutti i prigionieri senza essere visto. L'impossibilità di vedere il proprio sorvegliante creava nei prigionieri l'impressione di una presenza costante e onnisciente. Il filosofo Michel Foucault (1975) riprende il concetto e lo applica a ogni istituzione che, in quanto dispositivo di potere, controlla i corpi nella tarda modernità.

⁴⁸ Cfr. Capitolo quinto in particolare § 5.2.

italiano e preferiscono teatri organizzati meno rigidamente, dove il pubblico può stare vicino agli attori o dove addirittura non c'è limite tra lo spazio degli attori e lo spazio del pubblico. Ma si sono adottate anche altre strategie per dare potere allo spettatore. Quella che sta divenendo sempre più popolare è delegare la fine della narrazione spettacolare al pubblico che, dopo aver assistito alle prime scene e alla presentazione del conflitto e dei personaggi, deve votare e decidere l'epilogo della storia. Gli attori così si mettono al servizio del pubblico che non solo è attivo ma diventa anche l'autore dello spettacolo. Anche compagnie come *La Fura dels Baus*⁴⁹ basano il loro linguaggio scenico sull'idea della violenza nei confronti della sensorialità del pubblico. Lo scopo è quello di "attivare" le percezioni e le passioni del pubblico. Questo genere di teatro esige una reazione attiva del pubblico che non può rimanere passivo a "patire" lo spettacolo, ma molte volte deve spostarsi o nascondersi per evitare di diventare bersaglio degli oggetti (polli, sputi e oggetti di ogni genere) che gli attori lanciano.

Un altro modo di concepire i partecipanti alla relazione teatrale che, a mio parere, non è del tutto corretto, è caratterizzarli in termini di emissione/ricezione della comunicazione. Questo tipo di descrizione era molto popolare nei primi studi di semiotica del teatro. Per esempio in *Semiotica del Teatro* (1982) De Marinis usava proprio questi termini per descrivere il rapporto pragmatico a teatro. Questo tipo di descrizione risponde ancora a un paradigma informativo della comunicazione che la semiotica ha ormai superato da qualche decennio. La caratteristica cruciale della pratica performativa è che si tratta di un rapporto di compresenza dei partecipanti e questo rende davvero difficile pensare in termini di emittente e destinatario, poiché nella compresenza si crea un sistema ermeneutico dove l'emissione e la ricezione sono simultanei e complementari. La compresenza comporta una circolarità nella produzione/ricezione del senso che si contrappone all'idea lineare di qualcuno che emette un messaggio e di qualcun altro che lo riceve. In assenza di un ordine informativo o di una gerarchia

⁴⁹ Nata nel 1979 questa compagnia catalana è oggi uno dei riferimenti del teatro contemporaneo. Il tipo di teatro della *Fura* prevede il coinvolgimento attivo del pubblico, cercando spesso di provocare un senso di irrequietezza o addirittura uno shock emotivo. <http://www.lafura.com/entrada/index2.htm>.

informativa, il rapporto in compresenza non è mai unidirezionale ma si moltiplica in più direzioni⁵⁰.

Nelle arti viventi succede qualcosa di simile a ciò che avviene in una conversazione, dove, sebbene sia possibile distinguere dei turni di parola, non è possibile (se non in brevissimi frammenti di tempo) distinguere i ruoli di emittente e destinatario. Come per i turni di parola nelle conversazioni, anche nelle arti viventi si possono distinguere alcuni indicatori più o meno chiari dei turni di emissione/ricezione. Forse quelli più evidenti sono l'entrata del performer in scena e la sua uscita, dove chiaramente c'è una mossa che richiede una reazione⁵¹. Ma ciò che avviene "tra" questi indicatori d'inizio e fine spettacolo si presenta in modo più indeterminato e funziona sicuramente meno in termini di alternanze successive.

In questo tipo di pratica che si svolge in compresenza la produzione e la ricezione del senso sono simultanei, e si svolgono in modo interattivo, modificandosi strategicamente a partire dalle mosse pragmatiche dell'altro partecipante. La processualità alla quale abbiamo attribuito rilievo fa riferimento a questa danza interattiva in divenire e che non risponde a una direzionalità prestabilita ma ad una progressione graduale.

La particolarità di quest'intricato sistema di co-costruzione del senso è la prevalenza dell'interpretazione continua che si edifica sulle fasi precedenti. Proprio come nella descrizione della catena degli interpretanti di Peirce, nelle arti viventi c'è una concatenazione d'interpretazioni, potenzialmente infinita, che si

⁵⁰ Nel capitolo quarto, in particolare in § 4.2.4., discuto la natura interattiva dell'enunciazione nella pratica performativa dove il senso non è mai creato unidirezionalmente ma si co-produce nell'interazione.

⁵¹ Alcune di queste reazioni sono fortemente vincolate dalle *convenzioni teatrali*. Secondo De Marinis (1982) le *convenzioni teatrali* sono quei tipi di codici tecnici che regolano la maniera in cui i codici spettacolari devono essere adottati in teatro. L'autore distingue le *convenzioni generali* (che installano il contratto di veridizione, consentendo al pubblico di collocare lo spettacolo in una cornice finzionale), le *convenzioni particolari* (regole di genere, stile, periodo storico, scuola artistica, ecc.) e le *convenzioni singolari* (regole poste da ogni singolo spettacolo). Più la performance si iscrive in un paradigma classico teatrale (di prosa), più forte è il vincolo con le *convenzioni generali* e dunque è più facile per il pubblico capire come deve reagire. Tanto più la pratica performativa si avvicina alla *performance art*, tanto più prevalgono le *convenzioni singolari*. Nel teatro di ricerca del tardo Novecento, l'enfasi si sposta sulle *convenzioni particolari* che in qualche modo distinguono l'opera dei registi-pedagoghi. Un caso di come i registi hanno imposto *convenzioni particolari* è l'Odin Teatret di Eugenio Barba. Gli attori dell'Odin non salgono mai a salutare alla fine dello spettacolo. Questa *convenzione particolare* barbiana mette in crisi il momento di sanzione (applausi) che vincola una delle reazioni più tipiche del teatro di prosa.

articola simultaneamente, contiguamente e non necessariamente in forma lineare. Così come la pratica si realizza nei contesti performativi, anche il senso si va costruendo gradualmente in un movimento complesso di continua ridefinizione.

3.3.2. *L'effetto estetico*

A differenza di altri fenomeni performativi quali le performance della vita sociale, gli sport o i riti, le arti viventi si caratterizzano per la ricerca di un *effetto estetico*. Non posso qui certo entrare in merito alle discussioni filosofiche sull'estetica dal momento che è un compito che oltrepassa lo scopo di questa ricerca. Cercherò invece di sintetizzare alcune nozioni semiotiche (o vicine alla semiotica) che possano essere utili per pensare una tipologia dei tipi di performance e di pratiche.

Nell'universo performativo descritto da Schechner e nell'universo delle pratiche che la semiotica oggi esplora, abbiamo identificato la pratica performativa come quel tipo specifico di pratica che possiede un *effetto estetico*. La domanda naturale è allora: in che cosa consiste l'effetto estetico? Come s'identifica una pratica performativa che mira a un effetto estetico da un altro genere di pratica performativa? Quali caratteristiche dell'organizzazione semiotica della pratica performativa possono rendere conto dell'effetto estetico?

L'esperienza estetica è stato il tema di molti studi semiotici. Forse uno dei più importanti è la concettualizzazione che Greimas realizza in *De l'Imperfection* (1987) dopo anni di silenzio rispetto a questo tipo di tematiche. In primo luogo, bisogna dire che per Greimas l'esperienza estetica è anzitutto esperienza estetica, cioè esperienza della sensorialità e della percezione, "luogo non linguistico in cui si colloca l'apprendimento della significazione" (1966, tr. it.: 9). L'esperienza estetica si esercita nell'ambito del pre-cognitivo e pre-categoriale, senza che questo si intenda come presemiotico. Infatti per Greimas, il mondo naturale è un mondo già dotato di senso, un senso comune (culturale) prevedibile e scontato. L'esperienza estetica si offre come l'inatteso che rompe con la prevedibilità del mondo culturalmente naturalizzato. Secondo Marrone (1995), l'estetica intesa da Greimas sa prescindere dalle dicotomie (uomo-natura, corpo-mente) e si distende nella continuità, dove l'uomo si fa natura e il soggetto si perde nell'oggetto.

In *De l'imperfection*, Greimas descrive la presa estetica (*saisie esthétique*) come il momento estesico precedente il concetto, quando soggetto e oggetto si con-fondono in uno stesso attimo d'esistenza. Sempre Marrone (1995) afferma che in tutte le analisi proposte da Greimas si configura una sorta d'incontro momentaneo e improvviso tra un soggetto della ricerca e un oggetto di valore: soggetto e oggetto si fondono attraverso l'emergenza di una o più percezioni sensoriali che si dispiegano in una sintagmatica percettivo-affettiva talvolta molto complessa. In quanto momento sbalorditivo e abbagliante, la presa estetica sarebbe quel momento indicibile, ovvero post-dicibile in un linguaggio che lo racconta ma non può coglierlo.

L'effetto estetico consiste allora in questo momento sfuggente di confusione che ha, non potrebbe essere altrimenti, un effetto di trasformazione e ri-semantizzazione dell'esperienza. In quanto crisi del senso culturale naturalizzato, la presa estetica è il luogo privilegiato per la circolazione e la trasformazione dei valori e delle assiologie.

Da questo punto di vista, la pratica performativa, in quanto manifestazione artistica, più che ricercare il bello, propone una ri-semantizzazione dei valori culturali, nelle parole di Geninasca (1997), cerca di interrogarsi *sul valore dei valori*. Geninasca concepisce il testo estetico come metacommento che mette in dubbio le assiologie culturali al punto da riuscire qualche volta a de-costruire i valori imperanti. Difatti, come spiego nel capitolo quinto, moltissimi dei generi performativi del secolo scorso si sono concentrati proprio sulla de-costruzione dei valori culturali dominanti, come quelli dell'etnocentrismo e della naturalità dei generi maschile e femminile. Ma si sono anche ri-voltati contro le stesse convenzioni del fare artistico criticando e mettendo in dubbio le convenzioni teatrali dominanti in Occidente da vari secoli.

Negli studi sui testi estetici, gli autori cercano di individuare quei fattori propri della struttura testuale capaci di provocare un "effetto estetico". Nelle parole di Lotman (1970) il testo estetico è un "rimaneggiamento complesso" che traduce l'organizzazione asistemica della vita in un'organizzazione polisistemica. La principale caratteristica del testo estetico è che la sua struttura è motivata, il piano dell'espressione di questo tipo di testo si articola cioè in modo non arbitrario con

il piano del contenuto. Questo permette ciò che il linguista russo Roman Jakobson (1963) ha descritto come la proiezione del paradigmatico sul sintagmatico, nel senso che la strutturazione degli elementi sull'asse sintagmatico produce un eccesso di regolarità che manca nel linguaggio naturale. Questa organizzazione anomala del testo estetico permette la funzione poetica della comunicazione che si caratterizza, a livello della ricezione, nell'attenzione che il mittente dirige verso la struttura stessa del messaggio e cioè verso la sua organizzazione formale (Jakobson 1963). Da questa prospettiva ogni testo estetico mediante l'utilizzo di determinate strategie semiotiche si interroga sulla capacità espressiva del proprio supporto e sulle vaste possibilità combinatorie, di costruzione e decostruzione dei diversi tipi di linguaggio.

Anche Eco (1972 e 1975), sulla scia di Jakobson, definisce il testo estetico come autoriflessivo giacché attira l'attenzione del fruitore sulla sua stessa organizzazione semiotica che è per definizione ambigua e aperta. In questa concezione il testo estetico implica un lavoro particolare di manipolazione dell'espressione che provoca (ed è provocata da) un riassetto del contenuto. Ne risulta una funzione semiotica altamente idiosincratica e originale che stimola automaticamente una riflessione sulla sua stessa costruzione. Secondo Eco di solito quest'operazione ricade, come faceva anche notare Geninasca, su un nuovo tipo di visione del mondo giacché stimola l'attenzione sul proprio lavoro interpretativo e sull'attribuzione di senso.

Ma tutto il discorso precedente è applicato ai "testi" estetici e non è specifico delle pratiche. Come si caratterizza una pratica estetica? Cosa vuol dire che la pratica performativa ha un effetto estetico? Quali modifiche nell'organizzazione della pratica autorizzano la sua qualificazione come pratica artistica?

Forse la differenza più radicale tra un testo estetico e ciò che potremo chiamare *pratica estetica* è la *processualità* caratteristica di ogni pratica. Il suo inerente dinamismo rende difficile un'analisi strutturale: le pratiche, come ho sottolineato più di una volta, si presentano più come un flusso di attività organizzate che come una configurazione cristallizzata. Se la pratica performativa si va costruendo nel suo divenire e va dunque scoprendo la sua articolazione a partire dalle mosse e contromosse dei partecipanti, allora risulta difficile parlare di

una manipolazione dell'espressione o della proiezione del paradigmatico sul sintagmatico. Si possono distinguere un piano dell'espressione e un piano del contenuto nelle pratiche? Se la configurazione delle pratiche è biplanare ci sono piani equivalenti a quelli che troviamo in un testo?

Credo che risulti difficile pensare ad un piano immanente nella dimensione delle pratiche, più che altro perché la pratica si dispiega in modo imprevedibile e la sua organizzazione acquisisce senso soltanto a posteriori grazie all'operazione interpretativa di un osservatore che ne delimita la pertinenza e vi attribuisce un valore.

Per trovare i criteri di una pratica estetica, più che focalizzarci sulla sua organizzazione formale mi pare più utile pensare all'effetto di senso che essa produce. Forse è più fruttuoso cercare di distinguere le pratiche estetiche a partire *dall'effetto di senso che favoriscono*, piuttosto che a partire dalla loro configurazione: una pratica è una pratica estetica quando produce un effetto estetico.

La pratica performativa favorisce l'effetto estetico a partire da varie strategie. In primo luogo, è determinante il fatto che si articoli in compresenza. La *compresenza* permette *l'attivazione simultanea di vari campi del sensibile*. In questo modo si crea un campo pre-linguistico (ma non pre-semiotico) che funge da territorio per la presa del senso. Come indica Greimas (1987) l'accesso all'esperienza estetica avviene proprio a partire dai canali estesici. Come la pratica performativa si fonda sulla compresenza, allora forse l'esperienza estetica "si eleva alla seconda potenza", nel senso che diviene ancora più determinante.

La pratica performativa non solo incoraggia la comunicazione estetica ma fornisce anche un tipo particolare d'esperienza estetica che in modo analogo ai testi estetici, è essenzialmente *autoriflessiva*, perché sorge come un'esperienza inaspettata che irrompe nell'ordine quotidiano e riesce quindi a mettere in crisi le esperienze precedenti e i modi di significarle. Un guizzo estetico prodotto da un evento d'arte vivente potrebbe (nel migliore dei casi) irrompere come un nuovo modo di percepire e pensare la realtà. Ma questo non è per niente una novità, lo diceva già Aristotele quando parlava della catarsi tragica come uno sfogo patemico che produceva una trasformazione nel modo di vivere dello spettatore.

Oltre alla catarsi patemica ci sono altri tipi di risorse sceniche che possono provocare trasformazioni non solo patemiche ma anche nei modi di percepire la realtà. Penso al caso degli spettacoli o performance che utilizzano video, creando effetti di moltiplicazione degli attori in scena, di sosia attoriali o di de-territorializzazione dei soggetti. Chi ha visto spettacoli di questo genere sa bene come l'effetto è talmente reale e allo stesso tempo perturbante che, in qualche modo, riesce a ri-semantizzare anche l'esperienza percettiva quotidiana. Dopo aver assistito ad una tale pratica non si può che interrogarsi sul modo in cui percepiamo il corpo degli altri e il nostro stesso corpo nella quotidianità. Così come una buona poesia risulta un metacommento dell'utilizzo della lingua naturale, una pratica performativa efficace potrebbe produrre un metacommento sull'esperienza sensoriale o sull'utilizzo del corpo nelle nostre società. In conclusione, se un testo estetico si pone come un metacommento autoriflessivo, allora si potrebbe allargare questa nozione anche al caso delle pratiche, dove ciò che viene messo in luce non è tanto la configurazione del piano dell'espressione rispetto al piano del contenuto, ma il concatenamento locale di elementi eterogenei e soprattutto le esperienze estetiche, corporali e patemiche che provoca.

3.3.3. *Il regime di apprezzamento asimmetrico*

La pratica performativa nel contesto delle arti viventi si basa su di un *regime asimmetrico dell'apprezzamento*, il cui asse è proprio il *corpo in scena*, che funge da punto di riferimento articolante (che rende viva la scena) e al tempo stesso come prodotto articolato (che abita la scena). Il corpo in scena è essenziale giacché intorno ad esso si organizza la dimensione spazio temporale della pratica, offrendo un ancoraggio deittico ai comportamenti organizzati. Un'altra funzione del corpo in scena è di essere un collante tra tutti gli elementi eterogenei della pratica, un vero e proprio dispositivo di traduzione che rende commensurabile la differenza. Infine è il corpo in scena a permettere l'esperienza estetica e di conseguenza la possibilità di instaurare tra i partecipanti una comunicazione intercorporea.

Il regime d'apprezzamento della pratica performativa è asimmetrico perché i partecipanti si collocano in posizioni complementari. La *presa di posizione semiotica* asimmetrica mette a distanza i corpi dei partecipanti e individua ruoli differenziali nel rapporto di compresenza: il corpo del performer è apprezzato mentre il corpo dell'astante è configurato per l'apprezzamento, l'artista è esposto e lo spettatore disposto all'apprezzamento.

Per *presa di posizione* intendiamo con Marsciani “le coordinate che fungono da riferimento virtuale per le procedure di costruzione del discorso” (2008: 205). Nella pratica performativa la presa di posizione definisce la “scena” nella quale tanto il performer quanto l'astante si inscrivono. La pratica performativa funziona grazie a questa messa in distanza che determina i modi possibili di partecipazione alla pratica; senza questa presa di posizione differenziale, non si predispongono le condizioni per costruire la pratica performativa. Le rispettive prese di posizione configurano il corpo in scena come un corpo enunciato, discorsivizzandolo: “per essere testo effettivo, allora, il corpo deve darsi per qualcuno, darsi a qualcuno come qualcosa” (Marsciani 2008: 206).

In “Semiotics of Theatrical Performance” (1977) Eco stabilisce che il teatro, la danza e altre arti performative funzionano a partire dalla modalità di produzione di senso dell'ostentazione. Secondo l'autore, l'ostentazione è l'istanza basilare della performance, ed è questa ad inquadrare l'azione della scena. Sempre parlando di teatro Eco afferma che:

In altre parole, l'elemento primario di una rappresentazione teatrale (al di là della collaborazione di altri segni come quelli verbali, scenografici, musicali) è dato da un corpo umano che si sostiene e si muove. Un corpo umano che si muove si presenta come 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 inscrivono (Eco 1972: 39).

La nozione di regime d'apprezzamento che propongo s'ispira a quella d'ostentazione descritta da Eco, ma va oltre perché non solo specifica un modo di

produzione segnica, ma vuole enfatizzare la presa di posizione asimmetrica dei partecipanti, rendendo conto non solo dell'ostentazione ma anche dell'apprezzamento da parte dell'astante. Non si può pensare all'ostentazione se non si contempla l'apprezzamento; il regime asimmetrico si costruisce proprio a partire dalla complementarità ostentazione/apprezzamento.

Il corpo ostentato del performer apprezzato dall'astante diventa un dispositivo di senso: come direbbe Peirce, un *oggetto che sta al posto di qualcos'altro per qualcuno sotto qualche rispetto o qualità* (C.P. 2.228). In scena il corpo cessa di essere quotidiano e si trasforma in un vero e proprio dispositivo semiotico, un'opera d'arte che al contempo si presenta e rappresenta⁵².

L'apprezzamento supera la mera visione, ma coinvolge tutti i campi del sensibile dei partecipanti. Nella concezione che qui sviluppo, parlare esclusivamente di un regime di visibilità sarebbe superfluo e insufficiente, poiché la compresenza dei corpi comporta l'attivazione di tutti i canali sensoriali. Gli astanti non solo guardano il corpo e il movimento del performer, ma lo ascoltano, lo annusano e addirittura lo possono sentire nel loro campo intransitivo dei moti intimi⁵³. Negli spettacoli del *Teatro de los Sentidos*⁵⁴ gli spettatori devono bendarsi gli occhi per poi venire condotti da qualcuno attraverso uno spazio che è saturo di stimoli sensoriali (tattili, olfattivi, cinestesici, ecc.). L'impedimento della visione non implica però che gli spettatori non possano apprezzare tramite altri canali sensoriali l'attività e il corpo del o dei performer. È il caso dello spettacolo sensoriale "El Hilo de Ariadna" dove gli astanti entrano in un labirinto sensoriale con gli occhi coperti e sono così incoraggiati a utilizzare altre modalità sensoriali. Nel sito internet della compagnia si legge: "Al perder los ojos, el viajero accede a

⁵² L'articolazione tra la presentazione e la rappresentazione del corpo in scena è uno dei temi principali nel capitolo quinto. Per una discussione approfondita rimando a § 5.2.

⁵³ Parlando del campo sensoriale dei moti intimi, Fontanille (2004) afferma: "Questo tipo di campo sensoriale, senza attanti differenziati articolato attorno a un predicato che segnala solo la presenza del proprio substrato, sarà considerato come un *campo intransitivo*" (2004: 151). Il moto intimo, quindi, non verte su nulla, non segnala nessun'altra presenza che non sia quella del corpo. Nel capitolo settimo discuto i modi di comunicazione intercorporea e studio come la presenza del performer possa essere efficace al punto da produrre dei cambiamenti e trasformazioni nel "corpo interno" degli astanti.

⁵⁴ Il "Teatro de los Sentidos" (<http://www.teatrodelosentidos.com/>) è una compagnia spagnola che cerca di smarcarsi dalla "tirannia del visibile". La loro ricerca si basa sulle poetiche sensoriali in rapporto alla memoria corporea. Lo scopo è che il pubblico diventi protagonista della propria esperienza percettiva.

la clarividencia de sus sentidos”. Si tratta insomma di favorire esperienze estetiche non visive. Ciò che però vorrei sottolineare è che anche quando la visione non è implicata, si conserva comunque il regime dell’apprezzamento.

Il regime d’apprezzamento configura le modalità percettivo-patemiche dell’astante in modo complementare rispetto alle attività del performer. Il performer esegue e si mostra e l’astante è indirizzato verso l’apprezzamento di ciò che il performer realizza. In questo senso, come dirò nel capitolo sesto, la pratica performativa promuove un’apertura psicosemiotica intesa come una disposizione a percepire tramite modalità sensoriali, corporee e patemiche. È chiaro che una pratica performativa apre canali che nella quotidianità sono meno valorizzati (anche se sempre presenti), ma non preclude altre modalità di senso. Infatti, l’apprezzamento include sia modalità percettivo-patemiche più continue sia modalità più discrete, come giudizi e opinioni sull’esperienza vissuta.

La presa di posizione semiotica alla quale mi riferisco non deve confondersi con la presa di posizione spaziale. Sebbene è chiaro che gli spettacoli di solito distribuiscono lo spazio in modo tale da favorire lo sguardo dell’astante, la presa di posizione semiotica va ben oltre le coordinate spazio temporali empiriche. Infatti, anche quando alcuni spettacoli contemporanei rompono la distribuzione spaziale spettacolare si può conservare il regime di apprezzamento. Ad esempio è quello che accade negli *happening* degli anni settanta che cercavano di abolire lo spazio scenico frontale (astante davanti al performer) criticando ciò che per loro era una sorta di *panottico spettacolare*, dove il performer è condannato allo sguardo onnisciente dello spettatore. Questo genere di pratica performativa in effetti esercita una violenza sulla distribuzione spaziale, ma non per questo riesce a demolire il regime d’apprezzamento. Anche in contesti non teatrali, per esempio in un luogo pubblico come la strada, si conserva il regime asimmetrico: i corpi dei performer e le loro azioni vengono ugualmente “apprezzati” dalle persone che passano che diventano astanti proprio perché la presenza del performer emerge come qualcosa di non quotidiano da apprezzare. Se un *happening* diventa

veramente “invisibile” allo sguardo degli astanti⁵⁵, allora non può nemmeno considerarsi un evento performativo.

Insomma c'è un altro genere di performance che cerca di rovesciare il regime d'apprezzamento ad esempio mettendo in scena lo spettatore mediante l'inclusione di specchi nella scenografia o filmando il pubblico e proiettando la sua immagine sul palco. Questo tipo di strategia, per quanto possa essere interessante, distorce ma non sopprime del tutto il regime d'apprezzamento. Il rovesciamento dell'asimmetria non comporta la cancellazione del regime, ma soltanto una sua trasformazione.

Il regime d'apprezzamento asimmetrico è così fondamentale che quando non c'è non si può più parlare di pratica performativa o d'arte vivente. Prendiamo ad esempio l'azione d'arte di Sophie Calle⁵⁶ intitolata “Detective”. L'artista chiese ad un suo amico di assumere un detective che la seguisse per qualche giorno, alterando profondamente i ruoli nel regime di apprezzamento: l'osservatore apprezza per incarico diretto dell'artista. L'opera prodotta consiste alla fine nella esposizione in un museo delle fotografie fatte dal detective e nella loro pubblicazione sul sito web dell'artista⁵⁷. In questo caso abbiamo l'abolizione del regime dell'apprezzamento: la performance diventa un'opera d'arte visiva che nel sopprimere la presa di posizione asimmetrica cessa di essere una pratica performativa.

3.3.4. *L'artificializzazione del corpo del performer*

In stretto rapporto con l'effetto estetico e il regime d'apprezzamento asimmetrico, troviamo il terzo criterio che identifica la pratica performativa, e

⁵⁵ Augusto Boal parlava di “teatro invisibile” per descrivere interventi performativi negli spazi pubblici che la gente non percepisce come teatrali. In un autobus una coppia inizia a discutere, l'uomo diventa violento e picchia la donna: si tratta di una finzione ma il “pubblico” non lo sa e si vede nell'obbligo di prendere posizione, di reagire. Il teatro invisibile di Boal non è però per niente invisibile giacché cerca proprio di ostentare un dramma in modo non “teatrale” con lo scopo di muovere le coscienze politiche. Il risultato si iscrive nel regime dell'apprezzamento e risulta, quindi, un evento di arte vivente.

⁵⁶ Artista francese che da più di vent'anni sceglie la propria vita e quella degli altri come soggetto della sua arte. La sua prima opera nasce un per caso. Alla fine degli anni '70, l'artista è disoccupata e inizia a seguire le persone. Dopo aver conosciuto un uomo in una festa decide di seguirlo la notte stessa a Venezia, lo pedina per due settimane. Il risultato è *Suite Vénitienne* (1980) un'installazione composta dalle foto dell'“inseguimento”.

⁵⁷ <http://www.sophiecalles.net/>

cioè il principio di artificializzazione del corpo del performer. Come ho accennato sopra ciò che nella vita sociale non ha una particolare valenza semiotica, si semiotizza grazie all'ostentazione messa in opera nel regime d'apprezzamento asimmetrico. Gli oggetti in questione acquistano un valore semiotico che si traduce in una densa polisemia. I primi a parlare d'artificializzazione sono stati gli studiosi del Circolo di Praga che già allora affermavano:

Sono riportabili a questo principio le procedure mediante le quali la scena artificializza (semiotizza), provvedendoli una funzione significativa, ogni sorta di elementi, anche reali (ad esempio un vero oggetto) o non prodotti intenzionalmente (ad esempio una certa caratteristica fisica dell'attore). "Tutto ciò che sta sulla scena è segno" afferma Veltrusky (1940) (De Marinis 1988: 17).

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.

Eco (1972) definisce il corpo del performer come un segno naturale, che non è artificiale ma si artificializza grazie all'ostentazione. L'artificializzazione è riscontrata nel fatto che si pertinentizzano alcuni e solo alcuni aspetti del corpo in scena. Sulla scena il corpo non è più un oggetto "totale", ma un costrutto semiotico e come tale rappresenta qualcosa per qualcuno sotto alcuni aspetti. Eco (1977) fa l'esempio di Peirce di un ubriaco che viene esibito dall'Esercito della Salvezza per dimostrare la necessità della temperanza. Secondo Eco questa è una situazione teatrale per eccellenza: un essere umano, con i suoi gesti e caratteristiche quotidiane viene esposto a fini rappresentativi. In quanto corpo messo in mostra quello dell'ubriaco diviene un dispositivo semiotico e come tale subisce una certa astrazione: non è più considerato nella sua ingombrante (e globale) materialità, ma se ne enfatizzano alcuni aspetti a discapito di altri. Affinché l'ubriaco significhi "uomo ubriaco", prosegue Eco, non è necessario che venga considerato in tutte le sue caratteristiche: è irrilevante se la giacca è nera o grigia e se il naso è aquilino o camuso. Non sarà però indifferente, per gli scopi rappresentazionali, se la giacca è nuova o vecchia o se il naso è rosso e

bitorzoluta. L'artificializzazione attinge quindi alle proprietà che sono utili per i fini della rappresentazione.

Ma l'artificializzazione del corpo del performer si percepisce anche quando la pratica performativa non è teatrale (nel senso che non mette in scena un testo drammatico) e non pretende quindi di mostrare un personaggio o rappresentare alcunché. Anche una performance dove l'artista esibisce il proprio corpo con la sola pretesa di presentare un'azione al pubblico (come in tante performance), non può fare a meno dell'artificializzazione del corpo: la selezione dei vestiti e gli elementi di scena, dell'illuminazione, ma anche i tipi di movimenti che il performer esegue, producono la semiotizzazione (anche se non entra nell'*intentio auctoris*) del corpo. Un corpo ostentato è sempre e comunque un corpo artificiale.

La cosa interessante è che la constatazione dell'artificializzazione del corpo del performer non è soltanto una tesi semiotica, ma è emersa anche a partire da ricerche teatrali pratiche. Eugenio Barba, uno dei più interessanti studiosi contemporanei di teatro dall'osservazione del comportamento somatico in scena, ha rilevato come la presenza scenica si costruisca a partire da tecniche d'artificializzazione del corpo. Barba (1993) realizza una sorta d'etnografia del comportamento scenico, studiando diverse tecniche di danza e teatro d'Oriente e Occidente. Dopo anni di osservazione di training di attori e danzatori e di presenza a spettacoli d'ogni genere, egli arriva alla conclusione che tutti i performer utilizzano una *tecnica extraquotidiana* del corpo che si basa principalmente su quattro principi⁵⁸. Il primo è la *modifica dell'equilibrio*, che sulla scena si perturba in modo tale da essere sempre precario. L'esempio occidentale più emblematico è la danza classica che si regge proprio sul principio di alterazione dell'equilibrio. Secondo Barba tutte le tecniche, con gradi diversi, riproducono in scena una situazione di equilibrio precario.

Un secondo principio è *lo spreco dell'energia*: sulla scena si cerca di pervenire al minimo risultato con il massimo sforzo. A differenza della vita quotidiana dove si cerca la strada più breve e facile per percorrere uno spazio o per eseguire delle azioni, in scena il performer utilizza il massimo d'energia per un risultato minimo. Un esempio è la famosissima camminata nel corridoio del

⁵⁸ Nel capitolo quinto, in particolare in § 5.3.2. tratterò questo tema in profondità.

Teatro Noh. Un percorso di pochi metri che quotidianamente si potrebbe percorrere in meno di un minuto, è percorso dall'attore di Teatro Noh nel corso di ore.

Il terzo principio è quello delle *opposizioni*: sulla scena il corpo e il suo movimento si costruiscono a partire da opposizioni. Uno degli esempi favoriti di Barba per illustrare questo principio extra-quotidiano è quello dell'Opera di Pechino. La tecnica di questo antico ensemble richiede che ogni azione prenda avvio da un impulso opposto a quello che in realtà serve per l'azione. Per esempio se l'attore deve fare un passo verso sinistra, inizia il percorso muovendo gli occhi e inclinando la spalla verso destra per poi muoversi appunto nella direzione opposta.

Infine, Barba identifica il principio dell'*omissione*, che coincide in gran misura con l'idea di pertinentizzazione dei tratti corporei a cui ho accennato prima. Barba constata che i performer sono capaci di indirizzare l'attenzione dello spettatore. Se l'attore si concentra su alcune parti del corpo a scapito di altre, allora l'energia si distribuisce sul suo corpo in modo tale che l'attenzione dello spettatore è attirata verso la parte del corpo che l'attore stesso "segnala". Roberta Carrieri (2007) attrice italiana che lavora con Barba all'Odin Teatret da più di trent'anni, ha spiegato come utilizza il principio dell'omissione per riuscire a creare un effetto di "close-up teatrale", guidando l'attenzione dello spettatore in modo analogo a come lo fa un movimento di macchina da presa:

Quando si gira un film, se il regista vuole che, a un certo punto, gli spettatori vedano la mano di un attore, chiede al cameraman di farne un primo piano. Così, in un dato momento, il pubblico si troverà di fronte a una mano di dieci metri per cinque: impossibile ignorarla. Come creare un primo piano nella situazione teatrale, in cui lo spettatore può dirigere l'attenzione del pubblico dove vuole? [...] D'istinto lo sguardo dello spettatore si posa sugli occhi dell'attore. Certo, ne vede tutto il volto, il resto del corpo così come buona parte della scena, ma istintivamente cerca sempre gli occhi dell'attore. Quindi se voglio che gli spettatori concentrino la loro attenzione solo sulla mia mano, devo: abbassare lo sguardo; mantenere il resto del corpo completamente immobile; lasciare che solo la mia mano si muova (Carrieri 2007: 84).

La tesi barbiana sull'extraquotidiano mostra come la presa di posizione del corpo nel regime di apprezzamento venga rivisitata e rivalorizzata anche dalla tecnica specifica del performer. Barba attribuisce questo stato extra-quotidiano a tutti i tipi di teatro e di performance artistica. L'universalità della tecnica extraquotidiana può essere certo discutibile, in particolare alla luce degli eventi performativi delle avanguardie che cercano proprio il contrario e cioè di riproporre un corpo in scena quotidiano⁵⁹. Ciononostante, non può essere messo in dubbio che almeno in una parte della tradizione orientale e occidentale delle arti viventi (per esempio il Teatro di Ricerca e gran parte della *performance art*) si utilizza una tecnica di artificializzazione del corpo che configura il regime di apprezzamento.

La tecnica extra-quotidiana così come ogni tecnica del corpo definisce il modo in cui si produce il corpo in scena. Ogni tecnica realizza un'artificializzazione e quindi trasforma il corpo quotidiano in un dispositivo semiotico significante. In questo senso, l'artificializzazione del corpo è una delle strategie di enunciazione delle pratiche performative. Nel prossimo capitolo indagherò le modalità dell'enunciazione nelle arti viventi e proporrò una riflessione sulle caratteristiche che caratterizzano l'enunciazione in un contesto performativo.

⁵⁹ Discuterò questo punto in § 5.3.2.

CAPITOLO QUARTO

L'ENUNCIAZIONE INCARNATA

Alla prima rappresentazione di *Ines di Castro*, alla scena in cui appaiono i bambini, la platea si mise a ridere; la Duclos che faceva Ines, esclamo indignata: "Ridete pure, poveri imbecilli, nel punto più bello della tragedia". Il pubblico capi e si frenò; l'attrice riprese la sua parte, e le lacrime degli spettatori sgorgarono insieme alle sue. E dunque! Si può forse passare e ripassare così da un sentimento profondo a un altro sentimento profondo, dal dolore all'indignazione e dall'indignazione al dolore? Questo proprio non lo concepisco: ma ciò che capisco benissimo è che l'indignazione della Duclos era reale e il suo dolore simulato.

Denis Diderot, *Paradoxe sul comédien*.

La riflessione sull'enunciazione coinvolge molti livelli della teoria semiotica: dai suoi aspetti sintattici, semantici e pragmatici, alle sue implicazioni socioculturali. Inoltre intorno al tema dell'enunciazione ruotano alcune delle domande fondamentali per la disciplina: attraverso quali dispositivi il sistema virtuale della cultura si attualizza in forma di discorso enunciato? Come fa il singolo parlante ad appropriarsi dei diversi linguaggi per farne uso? Tramite quali operazioni semiotiche si installa il soggetto nel discorso?

In questo capitolo indagherò le modalità dell'enunciazione nella pratica performativa, facendo particolare attenzione al ruolo della corporeità. Non proporrò quindi un panorama esaustivo su tutti gli aspetti dell'enunciazione ma articolerò un modello dell'enunciazione nelle pratiche performative incentrato sull'aspetto corporeo. Prima, farò un brevissimo resoconto delle teorie classiche dell'enunciazione, facendo attenzione soprattutto all'aspetto della soggettività. La tesi che accomuna queste teorie, legate alla linguistica, è una visione del soggetto dell'enunciazione come soggetto disincarnato. Lo studio della pratica performativa esige invece una teoria dell'enunciazione che possa tenere conto del

soggetto in quanto istanza dotata di un corpo. Farò quindi riferimento alle teorie più recenti che concepiscono l'enunciazione come un'operazione "a condizione di corpo". Descriverò infine gli elementi che, dal mio punto di vista, distinguono l'enunciazione nel contesto di una pratica performativa.

4.1. Verso l'enunciazione incarnata

Le teorie dell'enunciazione nascono nel contesto degli studi linguistici. Questa impronta linguistica ha influenzato molti dei modelli semiotici sull'enunciazione i quali, più o meno consapevolmente, hanno riportato le categorie linguistiche per spiegare il funzionamento dell'enunciazione in altri tipi di sistemi semiotici. Il primo passo verso una teoria dell'enunciazione incarnata è "accettare l'idea che i sistemi di enunciazione, le strategie complesse di shifting, o come si dice oggi, di *débrayage* e di *embrayage*, i movimenti e i giochi di enunciazione possono essere presenti in dimensioni semiotiche non necessariamente linguistiche" (Fabbri 1998: 74). Questo richiede però un ripensamento della teoria in modo tale da poter affrontare gli oggetti semiotici non linguistici con strumenti specifici e pertinenti. Uno degli aspetti che richiedono maggiore attenzione è la concezione del soggetto dell'enunciazione che, nelle teorie più "classiche", compariva come un'istanza formale sprovvista di qualsiasi vincolo empirico.

Forse la teoria più classica dalla quale si sono avviate molte delle riflessioni successive, è la teoria del linguista Émile Benveniste (1966). Analizzando l'enunciazione verbale, Benveniste studia le categorie di segni il cui statuto non può essere spiegato se non in riferimento alla situazione in cui il parlante si esprime. Per Benveniste l'enunciazione è l'atto individuale attraverso il quale il parlante si "appropria" della lingua, mettendola in funzione nel discorso ed enunciando se stesso come soggetto. Tramite elementi linguistici quali i pronomi personali, i dimostrativi e le forme avverbiali si installa la soggettività nel discorso, si vincola il discorso all'"io" che lo pronuncia:

[L]a "soggettività" di cui ci occupiamo in questa sede è la capacità del parlante di porsi come "soggetto". Essa non è definita dalla coscienza che ciascuno prova ad essere se stesso (nella misura in cui se ne può tenere conto, tale coscienza non è che

un riflesso), ma come l'unità psichica che trascende la totalità dell'esperienze vissute che essa riunisce, e che assicura il permanere della coscienza. Noi riteniamo che questa "soggettività", che la si consideri da un punto di vista fenomenologico o psicologico, non importa, non è altro che l'emergere nell'essere di una proprietà fondamentale del linguaggio. É "ego" chi *dice* "ego". In ciò troviamo il fondamento della "soggettività", che si determina attraverso lo *status* linguistico della "persona" (Benveniste, tr. it.: 312).

Il linguaggio è inteso come lo spazio in cui la soggettività può esprimersi e, quindi, emergere. La soggettività, così come concepita da Benveniste, non è mai autonoma dalle relazioni che intraprende: nel momento stesso in cui si stabilisce la soggettività questa compare già inscritta nell'intersoggettività. Nell'atto di dire "io" si presuppone, in modo trascendentale, la posizione complementare del "tu": "ego" ha sempre una posizione trascendente rispetto a "tu" e tuttavia nessuno dei due termini può concepirsi senza l'altro" (Benveniste, tr. it: 312-312). Non si può quindi studiare il linguaggio se non nella dimensione intersoggettiva che è a esso intrinseca.

La soggettività che si installa e manifesta nel discorso verbale è una soggettività vincolata al linguaggio. Come nota Violi (2005b) il soggetto dell'enunciazione delineato da Benveniste è un soggetto trascendentale:

Solo in quanto trascendentale l'io può rendere possibile la messa in discorso della lingua, operando il passaggio dal sistema inteso come inventario classificatorio all'enunciazione; la sua trascendenza, garantendo l'apparire di una soggettività astratta e universale, fonda lo spazio in cui l'essere può emergere nella lingua. E' in questo senso che la realtà dell'io è, come osserva Benveniste, la "realtà dell'essere" (Violi 2005b: 4).

Il soggetto dell'enunciazione descritto da Benveniste è una posizione formale che non corrisponde quindi al soggetto empirico individuale. Si tratta, in poche parole, di un soggetto astratto e disincarnato.

La semiotica generativa classica affrontava il problema dell'enunciazione in modo simile alla teoria di Benveniste. Nel *Dizionario* (1979), Courtés e Greimas distinguono due definizioni di enunciazione che si differenziano in base alle

epistemologie di riferimento. La prima considera l'enunciazione come il contesto pragmatico, cioè "la struttura non linguistica (referenziale) sottesa alla comunicazione linguistica". La seconda, invece come "un'istanza linguistica, logicamente presupposta dall'esistenza stessa dell'enunciato" (1979, voce: *Enunciazione*).

Greimas adotta la seconda concezione dell'enunciazione e in questo modo circoscrive lo studio generativo dell'enunciazione all'ambito della testualità. L'autore resta coerente al suo motto più famoso: *fuori dal testo non v'è salvezza!* Ciò che oltrepassa i limiti della testualità non è pertinente, secondo Greimas, alla teoria semiotica. Da questo punto di vista l'istanza dell'enunciazione non è, e non può essere, accessibile e rimane un presupposto logico: le condizioni generative del testo non sono presenti nel testo stesso se non in forma simulacrale (Greimas e Courtès 1979).

Bertrand (2000) spiega che nel contesto della semiotica greimasiana, il soggetto dell'enunciazione è una mera *istanza teorica* di cui all'inizio non si sa nulla ma che costituisce, lungo il discorso, il proprio spessore semantico. Vediamo quindi come il soggetto dell'enunciazione anche in questa teoria è un'istanza virtuale che rende conto della trasformazione della forma paradigmatica del linguaggio nella forma sintagmatica. Non corrisponde quindi al soggetto *tout court*, ma si concepisce come facente parte della struttura logico-grammaticale dell'enunciazione. Il soggetto dell'enunciazione "reale" che occupa la scena intersoggettiva della comunicazione viene anche in questo caso escluso dall'ambito di attinenza semiotica.

Le recenti esigenze metodologiche scaturite dalla applicazione della teoria semiotica a oggetti diversi dal testo, hanno richiesto delle importanti riformulazioni a questo modo di intendere l'enunciazione. Nel corso degli anni la semiotica applicata si è sviluppata su due versanti interconnessi. Da una parte ha iniziato ad occuparsi non solo di testi verbali ma anche di testi con diverse *sostanze dell'espressione*. Questo ha richiesto un ripensamento della teoria dell'enunciazione affinché possa divenire uno strumento pertinente per tutti i tipi di testi. Dall'altra parte l'interesse che la semiotica ha manifestato nei confronti delle *pratiche* ha anch'esso reso necessario una riformulazione della teoria

dell'enunciazione che possa rendere conto anche di questo genere di articolazioni del senso. Come ho sostenuto nel capitolo secondo, le pratiche a differenza dei testi verbali, sono configurazioni di senso in atto che si costruiscono in divenire e quindi non rispondono del tutto ai criteri delle teorie classiche dell'enunciazione.

Questi nuovi tipi di oggetti hanno favorito una nuova concezione di enunciazione che mette al centro della sua riflessione il *corpo*. In modo generale potrei dire che queste teorie hanno attribuito due funzioni al corpo. Da un lato il corpo si considera l'istanza tramite la quale si esegue l'operazione di conversione dall'astratto al concreto: il corpo diviene così istanza di mediazione tra il sistema virtuale astratto e la sua occorrenza. In questo contesto il fattore corporeo si considera un *dispositivo che produce senso*. Dall'altro lato, il corpo è concettualizzato come l'*interfaccia* che permette la comunicazione. Nello studio delle condizioni di produzione/ricezione del senso, il corpo viene considerato il territorio grazie al quale può avvenire il contatto intersoggettivo e intercorporeo.

L'integrazione del corpo nella teoria dell'enunciazione non è certo esente da problemi teorici e metodologici. Come abbiamo visto, l'enunciazione sorge nel campo degli studi linguistici e, in questo ambito, trova le sue prime applicazioni. Lo spostamento verso altri campi della significazione non è stato un passaggio semplice. In alcuni contesti l'applicazione delle teorie classiche è stata effettuata senza prendere in considerazione la specificità dei nuovi oggetti d'analisi e, quindi, non si è riusciti a proporre metodologie di studio pertinenti.

Un caso è, a mio parere, la teoria dell'enunciazione filmica proposta da Francesco Casetti. In *Dentro lo Sguardo* (1986) l'autore riconosce la particolarità del testo filmico rispetto al testo verbale ma, nonostante questo, continua a pensare in termini linguistici, riportando i concetti e le operazioni individuate dalla teoria dell'enunciazione all'enunciazione filmica. Casetti rimane ancorato a una concezione dell'enunciazione vincolata alla deissi linguistica, ad esempio nella sua famosa categorizzazione delle configurazioni enunciative che si installano nel testo filmico⁶⁰.

⁶⁰ Casetti (1986) distingue: i) *Inquadrature oggettive*: IO (=enunciatore) e TE (=enunciatario) guardiamo LUI (=enunciato, personaggio, film); ii) *Interpellazioni* (=sguardi in macchina); IO e LUI guardiamo TE (fruitore); iii) *inquadrature soggettive*. TU e LUI vedete ciò che IO vi mostro; iv) *oggettive* Come se TU fossi ME.

Nello stesso ambito degli studi dell'enunciazione filmica, troviamo un altro esempio che si discosta definitivamente dal paradigma linguistico riuscendo a pensare all'enunciazione filmica da un punto di vista specifico. Mi riferisco allo studio di Christian Metz, *L' énonciation impersonnelle, ou le site du film* (1991), dove si prendono le distanze da ogni concezione tesa a ricondurre il problema dell'enunciazione al paradigma linguistico. L'enunciazione filmica, spiega Metz, è impersonale, perché di fatto crea l'impressione che il film si faccia da solo. Metz abbandona così l'idea di un soggetto dell'enunciazione, nozione molto vincolata alla teoria di Benveniste.

Questi brevissimi cenni servono a illustrare due modi diversi di applicare la teoria dell'enunciazione fuori dall'ambito linguistico: Casetti rimane ancorato al paradigma delle forme verbali mentre Metz riesce a smarcarsi ed elabora una teoria dell'enunciazione per il testo filmico. È importante capire questi due approcci all'enunciazione, perché l'oggetto di studio che ci riguarda, il *corpo in scena*, richiede una teoria dell'enunciazione specifica che non riduca le sue peculiarità alle forme linguistiche. Allo scopo di spiegare il funzionamento dell'enunciazione in un contesto performativo, è imprescindibile superare l'approccio linguistico in modo tale da poter affrontare l'oggetto nella sua complessità.

4.2. L'enunciazione nella pratica performativa

Una semiotica della pratica performativa ci costringe a considerare la natura e i modi in cui il senso è prodotto e interpretato. La domanda sull'enunciazione nella pratica performativa non può che essere una domanda sul corporeo, e su come questo si instaura come una dimensione centrale che determina i modi di produzione del senso.

La sfida è quella di cercare degli strumenti che possano chiarire il modo di funzionamento specifico del corpo che enuncia sulla scena. In che modo il corpo riesce a fungere da istanza dell'enunciazione nella pratica performativa? Tramite quali operazioni il corpo giunge a produrre una pratica performativa? Come fa il soggetto a enunciare a partire dalla sua presenza corporea? Come si installa il

soggetto nella sua complessa esistenza fenomenologica nella pratica performativa?

Ho scelto di rispondere a queste domande discutendo *cinque aspetti* che mi sembrano fondamentali per la comprensione del funzionamento dell'enunciazione nella pratica performativa. Il primo è la particolare relazione tra *il corpo e l'enunciazione* che determina le operazioni enunciazionali. Il secondo aspetto si riferisce alla modalità di produzione segnica che denomino *l'invenzione del corpo in scena*. Proseguo specificando come la *materialità* del corpo determini la sua possibilità di enunciazione, per poi indagare le *modalità interattive* e dialogiche di produzione di senso che caratterizzano questo tipo di pratica. Infine, faccio una riflessione sull'*evanescenza* del enunciato della pratica. Questi sono, dal mio punto di vista, gli aspetti più specifici rispetto all'oggetto di studio di cui mi occupo. Prima di iniziare a riflettere su ognuno di questi aspetti vorrei sottolineare che la loro distinzione è utile ai fini dell'analisi, ma non risponde necessariamente al modo in cui queste dimensioni si danno nella pratica enunciativa. Nel funzionamento della prassi i cinque aspetti che distingo si comportano come un tutto organico, dove ognuno è in rapporto di interdipendenza con gli altri, dove tutti gli aspetti si mischiano creando una dinamica enunciativa organica. La distinzione dei cinque aspetti mi serve soltanto per spiegare in modo più chiaro come avviene l'enunciazione nella pratica performativa.

4.2.1. *Corpo ed enunciazione*

Nei capitoli precedenti ho descritto il corpo come un'istanza liminale che congiunge vari regimi del senso. Quindi ho identificato la dimensione somatica come una delle dimensioni caratteristiche di ogni tipo di pratica semiotica. Nella caratterizzazione specifica della pratica performativa ho segnalato la funzione del corpo in quanto elemento di ancoraggio deittico che lo localizza e lo situa in un determinato spazio-tempo. Infine ho anche parlato dell'operazione di artificializzazione del corpo del performer prodotta dal regime di apprezzamento asimmetrico.

Il performer è un soggetto dotato di corpo che partecipa alla pratica performativa a partire dalla sua presenza reale ed effettiva nel mondo. La semiosi

ha luogo, dunque, in un campo fenomenico determinato dalla presenza del corpo e dalla posizione che questo occupa.

Jean-Claude Coquet (1997) sistematizza una teoria dell'enunciazione smarcata dai modelli logico-formali per contemplare aspetti reali, considerando i campi di presenza come livelli enunciazionali. Il modello di Coquet è pertinente per lo studio del nostro oggetto e può servire per spiegare le particolarità dell'enunciazione nella pratica performativa. Coquet pensa l'enunciazione come un processo che avviene grazie ad un corpo con le sue passioni e sensazioni. Da questo punto di vista l'enunciazione non è più un'operazione formale di trasformazione, ma è pensata in un ambito transizionale tra la realtà e il formalismo.

Coquet (1997) parla della figura dell'attante come un'istanza tanto reale quanto formale: reale nel senso della sua presenza corporea e formale in quanto posizione nello schema fenomenologico dell'enunciazione. L'autore distingue tre attanti che si interdefiniscono in una logica reciproca posizionale, potendo slittare da una posizione all'altra. Il primo attante, che a livello concettuale è la proposta più importante di Coquet, e che si rivela la categoria più pertinente per il mio discorso, contiene due istanze: il soggetto e il non-soggetto⁶¹. Il non-soggetto si situa nell'ambito della predicazione irriflessiva ove l'attante è puramente funzionale, "il non-sujet prédique sans asserter" (Coquet 1997: 8). Il soggetto, invece, è l'attante dell'autoaffermazione, colui che si fa carico di una affermazione su se stesso: "c'est le mode de signification de la personne reprenant et évaluant son expérience du corps propre" (*ibid.*). Il rapporto fra soggetto e non-soggetto costituisce lo "schéma de base de l'analyse phénoménologique du discours" (*ibid.*):

De ce point de vue, il n'y a donc pas une instance mais deux. C'est autour du corps, en fonction de sa position, de ses actes (nous sommes des "être-posés", dit Merleau-Ponty) que le sens prend forme. Traduisons sur le plan modal: le "je peux" précède et

⁶¹ Il secondo attante designa l'oggetto implicato nel discorso, mentre il terzo attante è paragonabile al Destinante della semiotica narrativa classica (Coquet 1997). Come fa notare Bertrand (2000), lo schema formale dei tre attanti descritti da Coquet sembra semplice ma la quantità di fenomeni di cui dà conto ne rivela la complessità.

supporte le “je pense”. L’acte non réflexif est premier, d’où l’importance du corps, du corps agissant et du corps percevant (de l’actant non-sujet dans ma terminologie) et le renvoi du jugement (de l’actant sujet, de la “personne”) à un stade ultérieur ou à un autre moment (Coquet 1997:114).

Coquet pensa al non-soggetto come il fondamento permanente del soggetto. L’asserzione di cui il soggetto si fa carico è frutto di un atto cognitivo di distacco, di un *débrayage* che permette lo sradicamento dalla sua presenza sensibile. Ma anche quando si produce questa proiezione, la presenza sensibile permane come substrato della significazione. L’attante del non-soggetto è vincolato al corpo che in funzione della sua posizione “prende forma”.

Nella pratica performativa si possono distinguere i due attanti dei quali parla Coquet: il non-soggetto si pone come supporto del soggetto, un’istanza che “predica senza affermare” a partire dalla sua presenza. Infatti, la mera presenza del performer determina un tipo di enunciato autoriflessivo che non enuncia nient’altro che la sua presenza. L’essere qui e ora del performer costruisce un campo della presenza che ha un significato, anche se labile, non saturo e aperto. Il soggetto invece compare come l’istanza che afferma ed enuncia. La sua enunciazione dipende però in modo stretto dal campo di compresenza inaugurato dal non-soggetto.

La distinzione tra i due attanti di Coquet può essere compresa dal punto di vista pragmatico. Umberto Eco (1977) dice che alla base di ogni enunciazione teatrale, ci sono due atti illocutivi dell’attore. Il primo è un performativo implicito del tipo “Io sto recitando”, con questa asserzione implicita l’attore dice la verità proprio mentre annuncia che a partire da quel momento mentirà (Eco 1977: 115). La presenza stessa del performer si pone quindi come un’enunciazione di base che dichiara il gioco pragmatico che seguirà. Il secondo atto linguistico, quello che potremo attribuire al soggetto di Coquet, è quello che permette entrare nel mondo *possibile* della performance. Da allora in poi l’attore proferirà una serie di enunciati che sono però iscritti nell’ambito finzionale.

Un esempio utile per illustrare la dinamica tra il soggetto e il non-soggetto è il Buranku, un tipo di teatro giapponese nato nel corso del XVII secolo dove i personaggi vengono rappresentati con marionette di grande dimensioni e i

manovratori sono visibili dal pubblico. Ciascuna marionetta è mossa da tre burattinai che hanno la funzione principale di essere “presenti ma invisibili” (Howell 2000). Il burattinaio del Bunraku è un caso estremo di non-soggetto che predica soltanto la sua presenza. Gli artisti del Bunraku si camuffano per diventare invisibili allo sguardo del pubblico, per lasciare che le marionette raccontino la storia. L’invisibilità è un effetto di senso che ha lo scopo di delegare i temi e le figure del discorso alle marionette. I manovratori però sono lì, presenti in carne e ossa, occupano uno spazio nella scena, costruiscono un campo di presenza che non enuncia, nel senso che non produce un “testo”, ma che si rivela fortemente significativo. La presenza dei manovratori permette che il discorso performativo funzioni, che si instauri il mondo finzionale delle marionette sullo sfondo della presenza dell’artista che svela il “segreto del mestiere”.

Il modo in cui il Bunraku costruisce la presenza riflette in modo chiaro la bidimensionalità tra l’aspetto formale e la presenza reale descritta da Coquet. L’enunciazione in questo contesto è sempre ancorata alla corporeità perché necessita, per realizzarsi, della costituzione del campo di presenza e del campo posizionale. L’enunciazione del testo enunciato si poggia su questo primo instaurarsi del campo di presenza dell’enunciatore in quanto soggetto incarnato.

Possiamo rintracciare questa stessa dinamica tra soggetto e non-soggetto in ogni tipo di pratica performativa. Nel prossimo capitolo indagherò l’intreccio tra la presenza fisica del performer e alcuni aspetti rappresentativi e quindi come si crea questa dinamica tra il soggetto come istanza attanziale che agisce e il non-soggetto come istanza che configura un campo di presenza.

4.2.2. *L’invenzione del corpo in scena*

La pratica performativa si trova a congiungere aspetti già presenti nell’enciclopedia con contenuti istituiti *ex novo*. Riferendosi al testo spettacolare De Marinis afferma:

Da un lato il testo spettacolare utilizza i codici culturali, dall’altro li trasforma e li “reinventa” (certo in misura ogni volta diversa, e speso minima): essa costituisce, nello stesso tempo, una attualizzazione dell’enciclopedia (intesa – con Eco – come provvisoria e sempre mutevole sistematizzazione delle unità culturali che

costituiscono il sapere in una data epoca) e una sua ristrutturazione (De Marinis 1982: 13).

Come ogni testo estetico, anche la pratica performativa si caratterizza “da un ineguale e variabile miscuglio di *nuovo* e di *vecchio*, di *non ancora detto* e di *già detto*” (ivi: 138).

Si possono distinguere diversi tipi di pratiche performative, a seconda del loro modo di articolare il nuovo e il vecchio. Alcune pratiche performative presentano un alto grado di convenzionalità e di attaccamento alle tradizioni sceniche, come il caso di una parte del teatro orientale classico dove molti generi funzionano a partire da rigide convenzioni sceniche. Per esempio il Teatro Noh e il Kabuki giapponese, sono pratiche performative ipercodificate, regolate da leggi inviolabili. L'ipercodifica si manifesta tanto nei temi dello spettacolo e nei personaggi così come nei vissuti attoriali dei performer. Allenati da piccoli, i performer di questi tipi di teatro possiedono una tecnica attoriale molto tradizionale che rispettano fino ai minimi dettagli.

Il caso delle arti viventi occidentali contemporanee è in parte diverso. Tanto il nuovo teatro quanto i generi performativi hanno cercato di decostruire le regole sceniche tradizionali per proporre delle regole inedite. I primi esperimenti del *Environmental Theater* sono in questo caso esemplari. L'*Environmental Theater* contesta l'idea della “quarta parete” che aveva segnato il teatro occidentale ottocentesco. Le performance di questo tipo di teatro distribuiscono lo spazio in modo inedito con lo scopo di fondare un rapporto più ravvicinato tra il performer e l'astante. Molte di queste performance si eseguono in spazi non teatrali, dove gli astanti si trovano nell'obbligo, per seguire l'azione scenica, di seguire il percorso di spostamento del performer. Famose in questo senso sono le performance realizzate all'interno di case dove gli astanti, muniti di sgabelli, “irrompono” nelle stanze per “spiare” l'interazione tra i performer.

Si potrebbe allora dire che la pratica performativa contemporanea privilegia gli aspetti innovativi a discapito di quelli più tradizionali. Il modo di produzione del senso delle arti viventi può essere considerato come un caso di invenzione. L'invenzione “rappresenta il caso più esemplare di *ratio difficilis* realizzata in una espressione eteromaterica. Poiché non esistono precedenti circa i modi di

correlare espressione e contenuto, occorre ISTITUIRE in qualche modo la correlazione e renderla accettabile” (Eco 1975: 309). Nell’invenzione “*qualcosa è trasformato da qualcosa d’altro che non è ancora stato definito*. Siamo di fronte a una convenzione significativa POSTA nello stesso momento in cui entrambi i funtivi sono INVENTATI” (*ivi.*: 315).

In questo modo il prodotto dell’invenzione è sempre un segno impreciso: “Le invenzioni non si dispongono in sistema di opposizioni nette, ma lungo un continuum graduato soggetto più a ipocodifica che a codifica vera e propria.” (*ivi.*: 320). E infatti, come ho segnalato diverse volte, è nelle pratiche performative che la produzione del senso si caratterizza per la mobilità, per il dinamismo e per la trasformabilità. Come afferma Elam: “la produzione di senso sulla scena è troppo ricca e fluida per essere spiegata nei termini di una serie di oggetti discreti insieme ai loro ruoli rappresentativi” (Elam 1980: 39).

Vorrei a questo punto avanzare l’ipotesi che il tratto distintivo delle pratiche performative non sta solo nella invenzione dei codici e delle convenzioni sceniche ma, nella grande maggioranza dei casi, è lo stesso *corpo in scena a essere inventato*.

I corpi dei performer si modificano nel corso della pratica: l’investimento patemico cambia insieme allo svolgersi della pratica, il corpo acquisisce ad ogni istante una coloritura diversa che entra in relazione, in modo fluido, con un contenuto diverso. Questo processo non funziona in modo discreto, ma a partire da tensioni che si presentano in un andamento continuo e fluido. Il corpo in scena si rende disponibile per correlazioni diverse in cui sperimentare nuove relazione sintattiche e semantiche. L’invenzione funziona quindi anche per la costruzione del corpo in scena che non si articola, la maggior parte delle volte, a partire da una corrispondenza già esistente nell’enciclopedia tra tipo e occorrenza.

La ricerca sulla corporeità performativa si è caratterizzata nel Novecento per una enfasi particolare data alle tecniche corporee che funzionano secondo il modo semiotico della invenzione. Come sostiene Magli (1980) Etienne Decroux a Émile Jaques-Dalcroze, Vsevolod Èmil'evič Mejerchol'd, Antonin Artaud cercano di “fondare” un corpo nuovo che si allontana sia dalla quotidianità sia dalle tecniche teatrali ottocentesche:

Il lavoro analitico svolto sul corpo in quanto galassia espressiva correlabile a nebulose di contenuto ancora indefinite, fa della ricerca sull'espressività corporea un grande laboratorio semiologico in cui, sperimentando nuovi tipi di correlazione segniche è possibile arrivare a nuove organizzazioni dell'universo delle nostre idee, delle passioni, di ciò che si crede e di ciò che si crede di credere (Magli 1980: 131-132).

Il corpo sulla scena si costruisce a partire da nuove dinamiche e tensioni che cercano di instaurare un corpo *ex novo*. Esemplare in questo senso anche il Butoh, forma di danza-performance di avanguardia nata negli anni Cinquanta in Giappone. Le ricerche del Butoh esplorarono i campi del grottesco, dell'oscurità, della decadenza, del corpo in vita e del corpo morto. Aspetti tipici del Butoh sono la nudità del ballerino, il corpo dipinto di bianco, le smorfie grottesche ispirate al teatro classico giapponese, la giocosità delle performance, l'alternarsi di movimenti estremamente lenti con convulsioni frenetiche. Il corpo costruito dalla tecnica del Butoh è un corpo decentrato, desoggettivato, un corpo spasmico, aritmico e squilibrato.

Uno dei filoni di ricerca del Butoh, guidato da Tatsumi Hijikata⁶², si caratterizza per lo sviluppo di quelle tecniche che permettono al danzatore di assumere la forma di animali o oggetti. Questa trasformazione coinvolge l'individuo prima sul piano psicologico e poi su quello fisico. La tecnica si allontana dalla mimesi dell'oggetto ma cerca di "entrare" nella dinamica energetica dell'oggetto. Il risultato è un corpo disumanizzato, appunto, "inventato" da questa tecnica e dal rapporto che il performer instaura di volta in volta con il suo pubblico.

Il corpo sulla scena è una invenzione in quanto esso viene pensato come un dispositivo estetico manipolabile come sostanza dell'espressione. La differenza con altri testi estetici sta nel fatto che nel caso della pratica performativa il riassetto del contenuto non necessariamente produce un *mutamento del codice* (Eco 1975: 328). La pratica performativa può esistere soltanto *nel qui e ora* della compresenza dei partecipanti e questo circoscrive qualsiasi manipolazione

⁶² Tatsumi Hijikata (1928-1986) coreografo giapponese considerato uno dei principali creatori della danza Butoh.

del contenuto a un livello di riassetamento locale. Questo fa sì che sia difficile pensare a un mutamento del codice che permanga nel tempo.

Si potrebbe ipotizzare che il corpo insito in una pratica performativa non trovi mai un suo “interpretante finale”: il corpo resiste a essere catturato da un significato fisso e quindi il processo interpretativo non si arresta mai del tutto. Peirce spiega che l’interpretazione avviene a partire da un processo di semiosi illimitata⁶³. La catena di interpretanti si arresta in un *abito* o regola di azione. In questo modo “ciò che una cosa significa è semplicemente quali abiti comporta” (C.P. 5.400). Il flusso interpretativo si placa quindi con un interpretante logico inteso come un abito (C.P. 5.473-492).

Il tipo di processo interpretativo caratteristico della pratica performativa (ma forse di tutte le pratiche incarnate) impone questa difficoltà per l’instaurarsi di un abito. La pratica si svolge in modo imprevedibile e ciò ricade nell’impossibilità di arrestare la catena degli interpretanti in un abito.

4.2.3. *Materialità e motivazione*

Il corpo ha una materialità che lo determina in modo forte, di conseguenza l’invenzione del corpo in scena non può essere totale, ma deve rispondere ai vincoli della materialità del corpo.

Faccio l’esempio di Tage Larsen, uno degli attori dell’Odin Teatret, la cui peculiarità sta nel riprodurre dei suoni vocali che non sembrano umani. Con una tecnica simile a quella che utilizzano i monaci in Mongolia, questo attore riesce ad arrivare a tonalità molto basse producendo una forte vibrazione. L’effetto è straniante perché il suono che emette non sembra umano. Ma certamente lo è: le possibilità vocali negli esseri umani hanno un chiaro limite timbrico dato dalla lunghezza d’onda che le corde vocali possono produrre. Questo attore potrebbe

⁶³ Il modello triadico del segno in Peirce implica un processo di semiosi illimitata. Un segno è “ogni cosa che determina qualcos’altro (il suo interpretante) a riferirsi a un oggetto a cui esso stesso si riferisce [...] nello stesso modo, l’interpretante diventando a propria volta segno, e così via all’infinito” (C.P. 2.300). Nel processo di interpretazione ogni interpretante può divenire segno e produrre quindi un’altra relazione triadica. “L’oggetto della rappresentazione non può essere altro che una rappresentazione di ciò di cui la prima rappresentazione è l’interpretante. Ma una infinita serie di rappresentazioni, ciascuna rappresentando quella che la precede, può essere concepita come avente un oggetto assoluto come proprio limite” (C.P. 4.536). Eco (1975) afferma che la semiosi illimitata è la sola garanzia di un sistema semiotico capace di spiegare se stesso nei propri termini.

allenarsi tutta la vita per ampliare le sue possibilità vocali, ma non potrà mai superare i vincoli che la sua anatomia gli impone.

Hjelmslev chiama il *continuum* della materia *mening*, che in danese vuol dire senso. Si tratta però del senso in quanto direzione e non in quanto significato. Riflettendo sul modello della funzione semiotica, Eco (1997) si chiede cosa intendeva Hjelmslev nel dire che c'è "senso" prima ancora di ogni articolazione. L'autore spiega che la materia hjelmsleviana è un *continuum* non ritagliato ma non per questo caotico. Come ho accennato prima, secondo Eco c'è uno *zoccolo duro dell'essere* che si caratterizza per il fatto di possedere certe linee di resistenza:

Come a dire che nel magma del *continuum* ci sono delle linee di resistenza e delle possibilità di flusso, come delle nervature di legno o del marmo che rendano più agevole tagliare in una direzione piuttosto che nell'altra. [...] Se il *continuum* ha delle linee di tendenza, per impreviste e misteriose che siano, non si può dire tutto quello che si vuole. L'essere può non avere un senso ma ha dei sensi; forse non dei sensi obbligati, ma certo dei sensi vietati (Eco 1997: 39).

Da questa prospettiva, anche se non conosciamo le linee di tendenza, anche se queste ci paiono impreviste e misteriose, in qualche modo pre-esistono all'operazione di ritaglio. In quanto pre-esistenti, le linee di tendenza guidano la pertinentizzazione che non è quindi arbitraria ma parzialmente motivata.

L'idea delle linee di resistenza del *continuum* è molto pertinente per pensare alla produzione del senso nella pratica performativa. Il tipo di articolazione semiotica che si stabilisce a partire dal *continuum* non risponde a un principio di arbitrarietà: *la materialità del corpo impone un vincolo forte alla produzione del senso nella pratica performativa.*

In *Figure del Corpo* (2004) Fontanille articola un'idea di enunciazione incarnata che rende conto sia dell'invenzione del corpo in scena sia dei vincoli materici che esso esibisce. Fontanille riprende la distinzione fenomenologica tra carne e corpo proprio⁶⁴ e descrive l'attante come una posizione corporale a partire da queste due istanze:

⁶⁴ Cfr. Capitolo primo di questa tesi.

La *carne* è ciò che resiste o partecipa all'azione trasformatrice degli stati di cose, ma essa gioca anche il ruolo di *centro di referenza*, centro della *presa di posizione*. La *carne* si pone quindi come istanza enunciante sia in quanto *principio di resistenza/impulso* materiale, sia in quanto posizione di referenza (è infatti un insieme materiale che nell'occupare una certa porzione di estensione, la organizza in funzione del suo insediarsi). La *carne* è, per questa stessa ragione, la sede del *livello sensoriomotorio* dell'esperienza semiotica.

Il *corpo proprio* è ciò che si costituisce nella semiosi, ciò che si costruisce nella riunione di due piani del linguaggio, nel discorso in atto. Il *corpo proprio* è dunque portatore dell'identità in costruzione e in divenire, e obbedisce, per ciò che concerne, a un *principio di forza direttrice* (Fontanille 2004: 32).

La carne si associa al *Me* che si erge come il punto di riferimento delle coordinate discorsive. Intanto, il corpo proprio si vincola all'istanza del *Sé*. Il *Me* e il *Sé* dell'attante si presuppongono e si definiscono reciprocamente, sono inseparabili come "il recto e il verso di una stessa entità: il corpo-attante" (Fontanille 2004: 34).

L'enunciazione si produce, dunque, a partire da un campo semiotico che ha una doppia identità: nel contempo *campo di presenza* e *campo posizionale*. L'enunciazione in questo contesto è sempre ancorata alla corporeità poiché necessita, per realizzarsi, della costituzione del campo di presenza. Nel modello fontanilliano è impensabile un'enunciazione "astratta" che prescindere dal corpo perché, appunto, è il corpo a determinare la presa di posizione che permette qualsiasi operazione semiotica successiva.

Il *Me-carne* si pone come un vincolo materiale che impedisce all'enunciato della pratica performativa di produrre un *débrayage* completo che crei un distacco fra l'enunciatore e l'enunciato. Se un autore letterario può proiettare categorie del non-io/non-qui/non-ora, nel caso del performer il *débrayage* è un'operazione che può essere eseguita soltanto in modo parziale.

Pensiamo per esempio al caso di un attore di teatro di prosa che deve interpretare Macbeth. In questo caso c'è un *débrayage*, ci troviamo cioè di fronte a un'operazione di proiezione enunciazionale. In effetti, se l'attore sulla scena dice "io" non lo dirà dalla sua posizione di soggetto-attore, ma dalla posizione del

personaggio. Ciononostante, questa proiezione non è del tutto compiuta, perché c'è un vincolo con il corpo e la voce dell'attore. Come afferma Adriana Cavarero (2003) la voce è una marca fortissima dell'identità della persona: la voce non inganna, la sua grana, il suo timbro denotano la singolarità dell'individuo. Per questo, anche se l'attore che interpreta Macbeth dice "io" sul palco e gli astanti capiscono che l'io si riferisce al personaggio, la voce riporta all'individualità dell'attore. Lo stesso succede con il corpo, che con le sue particolarità anatomiche e fisiognomiche impedisce che il *débrayage* enunciazionale dell'attore sia completo.

Nel caso della *performance art*, la difficoltà a un *débrayage* totale è ancora più evidente. Il performer, non rappresenta un personaggio ma "si presenta" come se stesso sul palco. In questo caso non c'è un *débrayage* attoriale perché non c'è in realtà un personaggio da rappresentare. È chiaro, che il solo fatto di ostentare il proprio corpo sulla scena determina comunque una sorta di proiezione enunciazionale, che sarebbe però più debole rispetto a quella realizzata dall'attore di teatro classico.

Si deduce che la materialità del corpo produce un ancoraggio deittico che non permette la proiezione di categorie discorsive totalmente "emancipate" rispetto alla situazione di enunciazione concreta. Il *Me-carne* è condannato a radicarsi nel tempo-spazio dell'enunciazione perché la materialità del corpo impedisce il distacco dalle coordinate spazio-temporali della situazione concreta dell'enunciazione. La componente deittica indicale risulta allora un fattore essenziale in tutte le pratiche performative.

In modo complementare l'*embrayage* che la letteratura non riesce mai a risolvere del tutto costituisce un meccanismo correntemente presente nel campo della pratica performativa. La presenza del *Me-carne* sulla scena si comporta come un *embrayeur* forte e vincolante che struttura la produzione/fruizione del senso.

Si potrebbe dunque pensare che l'enunciazione della pratica performativa si dibatte nella dialettica tra le due istanze dell'enunciazione che configurano un gioco tra il livello materiale e quello intelligibile del senso. Il corpo in scena che la prassi performativa produce si instaura quindi nella *doppia articolazione della*

materialità e dell'intelligibilità, della carne e del corpo. Vorrei ribadire però che non si può concepire questo gioco a partire da una dicotomia oppositiva di cose che esistono per sé. *Corpo* e *carne* si definiscono reciprocamente, i loro valori non sono ontologici ma definiti in modo opposizionale. Non si tratta di considerare le istanze enunciazionali del corpo come se fossero “due cose diverse”, ma di capire come ogni istanza si costruisce e si posiziona in modo relativo rispetto all'altra. Per questo non parlo di “corpo materiale” ma di *materialità del corpo*. Più che la carne come materia mi interessa l'istanza del *Me-Carne* che è definita da una *materialità* che non costruisce un “volume ontologico”, ma che funziona a partire dalle linee di resistenza.

4.2.4. *La co-produzione del senso e la pratica*

Un'altra importante caratteristica della prassi enunciativa nelle arti viventi è che la produzione e la fruizione del senso si danno in *simultanea*. La pratica performativa è un concatenamento di enunciazioni che si producono interattivamente tra i performer e l'astante. In ogni momento della performance tanto il performer quanto l'astante hanno la possibilità di mettere in scena svariate interpretazioni in diversi modi.

La semiotica del teatro (De Marinis 1982, Fischer Lichter 1983) sviluppata negli anni Ottanta ammette un'interazione tra l'attore e il pubblico ma non supera del tutto l'idea di un'enunciazione con una direzionalità pre-definita. Parlando del testo spettacolare, De Marinis afferma che le reazioni del pubblico servono a influire in modo sensibile e fondamentale l'interazione teatrale:

[Q]uesti segnali [...] hanno inoltre la funzione fondamentale di “regolare” l'interazione teatrale, dando, come si dice in gergo, il “polso della situazione”, la “temperatura” della sala. Più esattamente, essi consentono di verificare *se e in che misura* la comunicazione si è instaurata e si mantiene, se e in che misura il pubblico recepisce e comprende, se è attento o distratto, interessato o annoiato, se approva o rifiuta (De Marinis 1982: 160).

Anche se De Marinis descrive le reazioni del pubblico come “fondamentali”, le relega allo statuto di “risposte del destinatario”, reazioni che l'enunciatario

attua davanti all'enunciato. Credo che De Marinis, pur intuendo l'importanza delle reazioni del pubblico, non abbia colto del tutto che queste non sono solo "risposte" ma che in realtà *producono* il senso di ciò che accade. Il ruolo dell'astante va oltre l'interpretazione che realizza in sede di ricezione, si trova anche in ambito produttivo del senso. Le reazioni del pubblico non solo "influiscono" sull'enunciato performativo ma lo producono insieme alle mosse degli altri partecipanti.

Elam ammette di più il ruolo dell'interattività: "la reazione del pubblico [...] esercita una doppia influenza sulla performance stessa e sulla sua ricezione" (Elam 1980: 100). Anche se "la gamma dei segnali spettatori-attore è limitata" (*ibidem*) essa può causare conseguenze nel "grado di impegno dell'attore nel suo lavoro" (*ibidem.*) e anche nell'omogeneità della ricezione del pubblico.

Sostengo che la co-produzione del senso nella pratica performativa superi in larga misura la possibilità di interazione pragmatica che la semiotica del teatro ammette. Dal mio punto di vista, la simultaneità della produzione/ricezione del senso comporta una produzione davvero interattiva. Nella pratica performativa la produzione, la comunicazione e l'interpretazione (in tutte le sue varianti) si presentano in una sorta di rapporto simbiotico che rende difficile la loro distinzione.

A differenza del caso dell'enunciazione scritta, dove si può distinguere una direzione dell'enunciazione (enunciatore→enunciario), il caso della pratica performativa presenta un'enunciazione che funziona in modo circolare e dialettico. La produzione e la fruizione sono funzioni che i partecipanti scambiano in un sistema diacronico particolare. Questo tipo di enunciazione in atto è segnata da un mutevole rapporto che lega performer e astanti in una continua ristrutturazione/ridefinizione negoziata dei ruoli e delle posizioni comunicative. In questo senso è possibile affermare che nella pratica performativa *l'enunciazione è prodotta e colta nel suo divenire.*

Nella pratica performativa si configura un campo di presenza discorsiva che permette che l'enunciazione e il senso si costruiscano a partire dalle mosse interattive dei soggetti. La co-presenza però non solo delimita uno spazio di

condivisione ma, in modo più radicale, determina la *produzione congiunta del senso*.

Il senso dello spettacolo si co-costruisce interattivamente nel divenire della pratica, perché i soggetti incarnati che partecipano ad essa assumono diversi ruoli interattanziali che non sono fissi ma cambiano diverse volte nel corso della pratica. Il senso in divenire è il risultato di questo fluido movimento enunciativo interattanziale che permette il superamento della direzionalità dell'enunciazione a favore di una moltiplicazione dei livelli e delle direzioni enunciazionali. Questo processo di retroazione che definisce l'intercomunicazione fra performer e astante è uno dei maggiori tratti distintivi dell'enunciazione nella pratica performativa.

Vorrei discutere un esempio che mi pare interessante perché mostra in modo emblematico come non solo il senso ma anche la pratica stessa si modifichi a partire dall'interattanzialità performer-astante. Si tratta dello spettacolo "Bruxelles # 4" della *Societas Raffaello Sanzio*⁶⁵. Lo spettacolo si svolge in un ampissimo spazio dove le pareti, il pavimento e il soffitto rassomigliano al marmo. Lo spettacolo non ha testo e viene scandito a partire dall'apertura/chiusura del sipario che delimita le "scene". Il linguaggio della *Raffaello Sanzio* nelle parole del regista (1989, 2001) è "iconoclastico": affianca la realtà con le figure antiche (archetipi di alta densità figurativa) della mitologia.

In una delle prime scene dello spettacolo, vediamo sul palco un bimbo di sette mesi seduto su una coperta con alcuni giocattoli attorno. Il bimbo è da solo sul palco. Potrei descrivere la reazione iniziale del pubblico come tenerezza: molte persone proferiscono dei suoni "dolci" e sospiri. Dopo qualche minuto l'immagine inizia a diventare un po' inquietante: il bambino guarda direttamente

⁶⁵ Nel 1981, Romeo Castellucci (regista), Chiara Guidi (drammaturga) e Claudia Castellucci hanno costituito il nucleo artistico della Societas Raffaello Sanzio. Nei più di vent'anni di lavoro, la Societas Raffaello Sanzio si è costituita come una delle compagnie di ricerca teatrale di punta in Italia e nel mondo. Nell'anno 2003, Romeo Castellucci è stato nominato Direttore della sezione Teatro della Biennale di Venezia per l'anno 2005. Nel 2004 ha ricevuto il Premio speciale UBU. Fra il 2001 ed il 2004 la compagnia ha sviluppato il progetto della *Tragedia Endogonia* (finanziato dall'Unione Europea). Si tratta di un sistema drammatico composto da undici singoli episodi, legati ognuno a una città europea diversa. Ogni episodio cambia secondo la città in cui è messo in scena. Non è uno spettacolo itinerante compiuto, ma lo stesso spostamento diventa un criterio dello spettacolo: le città entrano nel dispositivo drammatico. *La Tragedia Endogonia* è un tessuto dove si intrecciano trame di pensiero in crescita e dove si esperisce collettivamente la costruzione di un'opera aperta, che si sta formando, e che nessuno conosce in anticipo. Lo spettacolo a cui mi riferisco, "BR # 4. Bruxelles/Brussel", si ispira alla capitale belga. Ho visto lo spettacolo il 9 gennaio 2008 a Santiago nel Festival de Teatro Santiago a Mil.

il pubblico, non piange, si muove poco, non manifesta nessun tipo di sentimento particolare. La sua presenza vivente sommata all'inconsapevolezza di partecipare a uno spettacolo crea un effetto di spaesamento.

Le persone nel pubblico iniziano ad agitarsi, si sentono dei rumori, delle parole, dei commenti. Ad un tratto il bambino sembra sentire i rumori che vengono dal pubblico e anche lui inizia ad agitarsi. Non piange ma i suoi movimenti diventano ogni volta più rapidi e veloci. Il bambino si sposta fuori dalla coperta. Guarda il pubblico e si agita. Il sipario si chiude. La scena dura approssimativamente cinque minuti.

Questo esempio molto sommario mi serve per mostrare cosa intendo con la co-produzione del senso nella pratica performativa. L'esempio mostra come l'enunciazione in atto determinata dal campo di presenza reciproco del pubblico e del bambino produca senso a partire dall'interazione dialettica. Indipendentemente dall'intenzione e dalle singole azioni dei partecipanti, il senso di ciò che avviene si configura in modo interattivo. L'esempio è interessante poiché all'età di sette mesi chiaramente il bambino non ha "recitato" e non possiede nessun tipo di *script* o copione. La sua unica azione era stare lì, senza fare nulla di particolare oltre che sedere sul palco e guardare il pubblico. Le (re)azioni del pubblico dipendevano dalla presenza del bambino che però non "programmava" una determinata reazione. L'enunciazione si realizza allora a partire dal rapporto tra chi occupa lo spazio performativo e chi invece è dall'altra parte. Il senso della pratica varia a seconda di come reagiscono le istanze interattanziali.

In più mi sembra che questo esempio mostri come non solo il senso si configuri in modo interattivo, ma anche il corso della pratica stessa si determina a partire dalle mosse dei partecipanti. Ciò che il bambino-performer realizza non ha un programma di azione (a sette mesi non sarebbe possibile), ma si "scopre" nel divenire della pratica. In modo analogo, il pubblico non ha un programma di azione definito (oltre, potrei dire, lo stereotipo comportamentale culturale che si manifesta all'inizio dell'interazione per cui davanti a un bambino bisogna manifestare "tenerezza") ma lo attua nel corso della pratica. L'interattività che permette la compresenza non solo co-produce il senso ma determina *al contempo*

il corso dell'azione. La sequenza di comportamenti somatici si modifica a partire da ciò che nel corso dell'azione si va co-costruendo.

Questo semplicissimo esempio serve a ribadire che la pratica si va costruendo processualmente a partire dalla negoziazione che i soggetti eseguono sempre in divenire. Cosa sarebbe successo se il pubblico avesse reagito in un altro modo o se il bambino appena aperto il sipario si fosse messo a piangere? Sicuramente il corso della pratica si sarebbe modificato: se il bambino, per esempio, si fosse messo a piangere probabilmente la scena sarebbe durata meno.

Ci sono anche altri tipi di pratiche performative dove la co-produzione si manifesta in modo ancora più chiaro. Per esempio quando la pratica performativa prescinde da un testo scritto da mettere in scena. In questo caso c'è maggiore libertà di interazione tra performer e astante, fino al punto da crearsi una dinamica simbiotica dove non è più possibile distinguere alcuna direzionalità dell'enunciazione.

È il caso delle performance del fotografo statunitense Spencer Tunick che è diventato famoso per le sue installazioni urbane dove folle di volontari nudi "posano" nei più disparati paesaggi metropolitani. Le sue fotografie hanno girato il mondo, mostrando, nelle sue parole, *un'architettura della carne*, corpi messi in posa con lo scopo di creare nuove forme plastiche in dialogo con lo spazio urbano.

Dai primi timidi tentativi del 1986, dove fotografò un gruppo di persone alle fermate dell'autobus a Londra, ai video e foto di piccoli gruppi di persone nude per le strade di New York, Tunick si è poi specializzato nelle fotografie di grandi masse di persone nude "collocate" in più di 50 città in tutto il mondo. I suoi appelli tramite internet hanno una grande accoglienza popolare e migliaia di volontari in tutto il mondo hanno partecipato alle iniziative dell'artista. A Barcellona, nel 2003, Tunick ha convocato 7.000 persone e recentemente, nel maggio del 2007, è riuscito a riunirne circa 18.000 nel Zocalo di Città del Messico.

Questo caso ci mostra un esempio dove la distinzione tra performer e astante non è più pertinente. Le persone che rispondono alla chiamata di Tunick si trasformano in figure ibride tra astanti e performer. Senza di loro la performance

non avrebbe luogo, sono i protagonisti dell'azione di arte vivente ma dall'altra parte sono loro stessi a godere in prima persona l'accadimento performativo, si trasformano in "astanti partecipanti". In questo tipo di performance l'enunciazione è davvero interattiva e risponde a una co-produzione. Ma non solo a livello del senso che si attribuisce all'avvenimento ma anche e radicalmente a come si svolge la pratica performativa. Tunick racconta che molte volte non sa come "collocherà" le moltitudini, cioè ignora il "disegno di carne" che realizzerà. L'artista racconta che anche se ha qualche idea previa in realtà è la presenza con la "massa di persone" che decidono come sistemarsi. Ovviamente questo non è poi così effettivamente, perché di fatto c'è Tunick che organizza le persone e li guida nel processo di "disposizione". Ma al di là dell'intervento di Tunick è interessante osservare come questo genere di pratica performativa costituisca un caso estremo di interattività, dove non è più possibile distinguere una direzionalità dell'enunciazione ma si può soltanto riconoscerne una dinamica dialettica.

4.2.5. *L'evanescenza del corpo-enunciato*

Un altro aspetto dell'enunciazione nella pratica performativa è la relazione con il tipo di enunciato che essa produce. Bisogna in prima istanza specificare che si tratta di un "enunciato" particolare che non corrisponde al testo-enunciato in senso stretto. Le caratteristiche della pratica in quanto configurazione di senso impediscono la produzione di un enunciato inteso come un prodotto finito chiuso e coerente. Uso quindi l'idea di enunciato in modo ampio per segnalare ciò che per brevi istanti emerge come esito semiotico della pratica.

Una pratica performativa produce una ampia varietà di enunciati di diversi tipi. Molte delle teorie di semiotica del teatro si concentrano sulla descrizione e tipologizzazione dei tipi di enunciati teatrali⁶⁶. In questa tesi, mi concentrerò sul corpo-enunciato che mi pare caratterizzi in modo forte il tipo di oggetto che studio.

Il corpo in scena può significare solo se va a occupare un determinato posto: "i suoi segni, quindi, sono segni interpretabili a patto che si rendano disponibili nella dimensione del discorso, cioè che prendano posizione" (Marsciani 2008: 206). Il

⁶⁶ Si veda per esempio Mukařovský (1931), Veltruský (1940), Kowzan (1968) e (1985), Helbo (1975), Ubersfeld (1977), De Marinis (1982), Pavis (1980).

corpo in scena funziona come enunciato disponibile alla visione, all'ascolto, all'apprezzamento e all'interpretazione. Si tratta di ciò che Marsciani (2008) definisce un "corpo-immagine", il corpo che articola i tratti e si addensa in una dimensione figurativa (Marsciani 2008). Siamo sul piano delle "figure della corporeità", o delle figure del corpo: il corpo in scena come icona attanziale figurativa della manifestazione discorsiva (Fontanille 2004)⁶⁷.

A differenza di ciò che succede con un enunciato scritto, il corpo-enunciato della pratica performativa non resta come un "prodotto" ma svanisce con la fine della pratica, cioè non può permanere oltre il campo di presenza e le coordinate spazio-temporali che lo definiscono. L'enunciato-corpo della pratica performativa è dunque radicalmente *effimero*, rimane *disponibile solo in fase di enunciazione*.

L'enunciazione in atto si oppone così all'enunciazione scritta o testualizzata per il fatto che il suo prodotto non permane nel tempo. Nella pratica performativa la dimensione temporale rimane aggrappata alla dimensione spaziale perché le coordinate dell'enunciazione sono parte integrante dell'enunciato e risulta impossibile la riproduzione del momento passato. Il corpo in scena non può essere considerato un'"opera-prodotto" che rimane al di là dello spazio-tempo dell'enunciazione⁶⁸.

Gli enunciati prodotti dalla prassi performativa sono quindi *unici*, il senso deriva anche dalla situazione dell'enunciazione e dall'orientamento deittico dell'enunciato verso il suo contesto. Alessandro Serpieri afferma che:

A teatro [...] il senso è affidato *in primis* alla deissi, che regola le articolazioni degli atti di discorso. Anche la retorica, come la sintassi, la grammatica, ecc. *afferiscono*, a

⁶⁷ Per un trattamento dettagliato del corpo come figura del discorso si veda anche Marrone (2005b) e Landowski (1997).

⁶⁸ L'evanescenza tipica di questo genere di manifestazioni pone un'importante problema metodologico con il quale si sono confrontati gli studi semiotici teatrali. Come studiare una manifestazione di arte vivente? Se ciò che succede *in praesentia* non può essere riportato attraverso altre strategie di testualizzazione, allora come si fa a osservare e analizzare un'articolazione del senso di questo genere? Si veda per esempio l'opzione forte di Fischer-Lichter che afferma che lo studio semiotico di un testo teatrale è scientifico soltanto se l'analisi si realizza su materiali che permangono nel tempo: "... the analysis of performances can only be conducted as a scholarly discipline if it is possibile to create a relatively adeguante correlate for the material artifact of the theatrical text, for the latter is per se transitory. It must be possibile both to lay this correlate down in an unchanging form and for it to stand the test of time" (Fischer-Lichter 1983, tr. ing.: 249). Ho fatto riferimento a questo problema nell'introduzione (cfr. § 0.3.).

teatro, alla deissi, che sussume e smista il senso veicolato dalle immagini, dai veri generi di linguaggio (prosa, poesia), dai diversi modi linguistici dei personaggi, dall'intonazione, dal ritmo, dai rapporti prossemici, dalla cinesica dei movimenti ecc... (Serpieri 1978: 20).

In un testo filmico l'operazione di enunciazione è unica ma il prodotto enunciativo rimane nel tempo per essere interpretato. Come afferma Metz (1991) l'enunciato resta a disposizione dei fruitori che, in un momento successivo e in uno spazio altro, possono rivederlo e interpretarlo. In questo senso, l'enunciato filmico è replicabile e riproducibile. De Marinis (1982) sostiene che, nel caso del teatro, che è costruito fondamentalmente in compresenza, non è fattibile la *riproduzione*. Uno spettacolo teatrale, afferma De Marinis può essere *replicato* ma non *ripetuto*.

Anche Fischer-Lichter (1983) sottolinea che il testo teatrale è un testo che non permane nel tempo nella sua forma originale. L'evanescenza diviene così una delle caratteristiche tipiche della teatralità. In modo analogo anche Pavis (1998) e Elam (1980) sottolineano l'impossibilità di permanenza del testo teatrale. L'evanescenza scaturisce dal fatto che la pratica si dà, esiste e perdura soltanto nell'attimo della compresenza.

Anche nel caso della performatività ritroviamo l'evanescenza dell'enunciato e l'impossibilità di riprodurre l'evento. L'ancoraggio deittico della pratica performativa impedisce che un'occorrenza si ripeta, anche se si possono replicare le sue condizioni formali. La ripetizione impone una continuità a livello della forma, ma la sostanza che entra in relazione con questa forma, in quanto determinata da una materialità situata in uno spazio-tempo particolare, sarà ogni volta diversa.

4.3. Le tracce dell'enunciazione incarnata

Lo studio dell'enunciazione si lega allo studio delle marche che rimangono inscritte nel testo. L'evanescenza del corpo enunciato fa sì che, a differenza dei testi, sia difficile rintracciare le tracce dell'enunciazione. Nel caso delle pratiche

performative non si possono rintracciare le marche così come si fa in altri tipi di testi perché *anche il corpo-enunciato sparisce*.

Credo che l'enunciazione in atto incarnata richieda non solo un ripensamento circa il modo in cui il senso viene prodotto, ma anche del modo di intendere le tracce enunciazionali. Vorrei proporre la seguente ipotesi: la particolare articolazione delle pratiche permette che anche se non si conserva il corpo-enunciato, si conservi una "memoria della pratica". Le tracce dell'enunciazione non sono quindi "interne" al testo ma permangono nella memoria dei soggetti che hanno partecipato nella pratica. Il corpo-enunciato sfuma al termine della pratica, perde la sua collocazione deittica e con essa la possibilità di significare. Rimangono però due forme di indici dell'avvenimento della pratica. Da un lato ciò che Marrone (2005a) ha chiamato "i testi che raccontano le pratiche", e dall'altro lato le impronte che testimoniano e danno conto della pratica e che si conservano nel corpo dei partecipanti.

4.3.1. *La testualizzazione della pratica performativa*

Una prima traccia della pratica performativa sono i testi che la raccontano, che testimoniano l'occorrenza della pratica. Tra le tracce di questo genere possiamo comprendere: i copioni, gli appunti di regia, la documentazione cinematografica, fotografica o televisiva, la descrizione degli spettacoli, le recensioni dei critici, ecc. Si tratta di testi che recuperano contestualmente l'avvenimento originale.

Questo tipo di tracce rispondono a strategie di testualizzazione che traducono l'eterogeneità e processualità dell'enunciazione in atto in un'articolazione più fissa e chiusa. Il problema con questo tipo di testi è che, come afferma De Marinis, nessun tipo di "registrazione" *a priori* o *a posteriori* dello spettacolo soddisfa pienamente i requisiti di recupero della presenza (1982: 65).

Come ho accennato nell'introduzione le strategie di testualizzazione recuperano aspetti parziali dell'avvenimento performativo, per esempio il video di una performance archivia i segni visivi e sonori a discapito delle sensazioni somatiche, delle passioni e delle tensioni che si danno nell'interazione. Una descrizione invece, fa una traduzione verbale dell'eterogeneità della pratica perdendo così la possibilità di riportare in modo più fedele l'esperienza

fenomenica. I testi che raccontano le pratiche si pongono quindi come traduzioni, il più delle volte intersemiotiche. Si tratta, nelle parole di Eco, di trasmutazioni dove non solo si passa “da un sistema semiotico all’altro, come avviene nella traduzione interlinguistica, con tutti i mutamenti di sostanza che essa comporta, ma da un *continuum*, o materia, all’altro” (2003: 320)⁶⁹.

Molti degli aspetti che si trovano nelle pratiche performative non sono suscettibili di trascrizione. In particolare, le tracce testuali di una performance non riescono a restituire l’esperienza fenomenica data dalla compresenza “in carne e ossa” dei performer e degli astanti. Qualsiasi strategia di testualizzazione, in quanto traduzione intersemiotica, produce una “perdita” importante rispetto alla pratica originale. Per la loro stessa conformazione testuale, i testi non riescono a rendere conto degli aspetti più labili, indeterminati e sfumati delle pratiche.

Come afferma la studiosa Peggy Pehlan: "Performance's only life is in the present. Performance cannot be saved, recorded, documented, or otherwise participate in the circulation of representations *of* representations: once it does so, it becomes something other than performance" (Phelan 1993: 146)

Un elemento difficile da restituire attraverso la testualizzazione è il movimento corporeo⁷⁰. Che strategie di testualizzazione potrebbero servire come sistema notazionale del movimento? Come espone Magli (1980) i tentativi di notazione del movimento corporeo affondano le radici in una lunga tradizione di ricerca. Possiamo ricordare i *Tre dialoghi sull’esercizio di saltare e di volteggiare nell’aria* (1599) di Arcangelo Tuccaro, dove si cerca di descrivere scientificamente i gesti e i salti dell’acrobata. Magli considera come uno dei più interessanti tentativi di trascrizione simbolica delle sequenze dinamiche del corpo il lavoro proposto nel 1892 da Polti (*Notations des gestes*). Polti cercava di rendere conto delle sfumature del comportamento gestuale dell’attore drammatico.

⁶⁹ Per uno studio sulla traduzione intersemiotica si vedano i saggi pubblicati in Versus 85-87 e Nergaard (1993 e 1995).

⁷⁰ C’è una lunga tradizione di classificazione dei gesti che va anche oltre le discipline del movimento. Magli (1980) fa un resoconto su alcuni degli sforzi di classificazione del linguaggio gestuale. Tra quelli più importanti in sede semiotica, Magli identifica gli studi di Greimas (1968). Nell’attualità sono importanti anche quelle di Ekman e Friesen (1969) e di Jacques Cosnier e Jocelyn Vaysse (1997).

Più contemporaneo è il sistema di cinetografia di Rudolf von Laban⁷¹, che è uno dei più importanti metodi di notazione del movimento e che conserva ancora la sua efficacia. Laban ha provato a descrivere il movimento a partire da un approccio di tipo analitico-funzionale basato su uno studio fisico-matematico del movimento del corpo nello spazio, cercando di elaborare un linguaggio che codifichi i vari movimenti umani mediante simboli. Lo scopo principale era quello di rappresentare graficamente tutte le forme del movimento umano. Lo scopo del Labanotation era quello di descrivere qualsiasi danza, indipendentemente dall'origine e dallo stile, a partire da alcuni parametri fondamentali come il peso, lo spazio, il flusso, il tempo e l'energia.

Ma, come segnala Magli, il corpo si oppone al desiderio di una “descrizione scientifica”, resiste ai tentativi di notazione.

Anche i sistemi di notazione più progrediti si trovano a dover aggredire un fenomeno pochissimo omogeneo. Il movimento corporeo infatti appare il risultato di una interrelazione complessa fra diverse modalità di produzione segnica: da unità minime, grammaticali, facilmente isolabili e macrounità testuali difficilmente scomponibili (Magli 1980: 132).

È proprio questa resistenza che impone un'interessante sfida alla teoria semiotica. Come ho già accennato altrove, la semiotica è alla ricerca di metodologie di studio che possano in qualche modo rendere conto di questi tratti labili, imprecisi ed effimeri nella pratica performativa. Il problema maggiore, resta quello di poter analizzare semioticamente la presenza del corpo nella pratica: come si costruisce, come si relazione con lo spazio, il tempo e le altre presenze, come produce senso e come permette la sua interpretazione.

⁷¹ Rudolph Laban (1879 – 1958) coreografo e danzatore ungherese. Ideatore di un sistema di notazione per la danza che chiamò Labanotation (1920) Tra i suoi testi fondamentali: *Die Welt des Tanzers* (Stoccarda 1920), *Choreographie* (Jena 1926), *The Mastery of Movement on the Stage* (Londra 1950).

4.3.2. *Il corpo memoria*

La pratica performativa presenta però un altro tipo di traccia che non è testuale nel senso stretto della parola ma che potrei descrivere come un'*impronta corporale*. I corpi dei soggetti che partecipano all'evento di arte vivente rimangono abitati dai gesti, da sequenze di azioni e dall'investimento timico-passionale che sono stati prodotti dalla/nella pratica. In questo senso, il corpo conserva la memoria della pratica: le tracce della pratica si iscrivono nel corpo e nell'esperienza del corporeo, come cicatrici che testimoniano un incidente, ogni pratica lascia sul corpo la memoria della sua esistenza.

Fontanille (2004) sviluppa una semiotica dell'impronta che spiega da un punto di vista semiotico il fenomeno della memoria corporale:

Se un corpo è suscettibile di conservare, come memoria figurativa, le tracce e le impronte delle sue interazioni sensoriali con altri corpi, allora è ragionevole fare l'ipotesi che un soggetto dell'enunciazione dotato di un corpo è in grado di testimoniare delle sue esperienze (Fontanille 2004: 354).

Nel modello di Fontanille, l'impronta è il principio che permette di cogliere la semiotizzazione del mondo da parte dei corpi e la memoria diviene il testimone dell'accoppiamento soggetto-mondo. La memoria è quindi un sedimento delle interazioni tra i corpi che si trovano a interagire nel mondo. Questo modello mi sembra importante perché riesce a costruire un edificio teorico semiotico capace di spiegare le modalità di funzionamento della memoria corporale o del corpo-memoria⁷².

Secondo Fontanille l'involucro (figura attanziale del corpo) si pone come superficie d'iscrizione e funziona quindi come "*memoria semiotica delle figure-corpo*." (2004: 307). L'involucro è progressivamente trasformato in una rete di marchiature consecutive più o meno strutturate che si presentano con un effetto cumulativo progressivo della memoria degli avvenimenti.

La memoria corporale si costruisce in due momenti complementari: un primo momento di *prensione analogica* che per Fontanille corrisponde al momento in

⁷² In questa sede mi occupo specificamente di memoria corporea e delle tracce iscritte nel corpo. Non mi soffermo quindi sull'interessante e attuale dibattito sul rapporto tra memoria e semiotica. Per una trattazione approfondita su queste tematiche si veda Demaria (2006).

cui il corpo funziona come analizzatore intercorporeo e attanzializza il mondo. Proiettando lo schema del Sé-involucro, l'Io interiorizza le proprietà delle cose e se ne appropria sotto forma di contenuti interocettivi. L'Io interiorizza così la "presenza eidetica" degli altri corpi, stabilendo un'iconizzazione che alla fine rende possibile la conservazione della figura nella memoria: la *prensione eidetica* degli altri corpi produce una marchiatura somatica che il corpo conserva⁷³.

Il secondo momento corrisponde al ritorno alla competenza enunciativa dove le marchiature somatiche passate vengono esplorate "al presente". Questo ritorno all'enunciazione non sempre avviene e alcune volte il *Me-carne* rimane "muto", come nel caso, per esempio, del trauma. Come rileva Cristina Demaria (2006), nella testimonianza del male (delle pratiche di tortura, per esempio) l'impronta non riesce a farsi enunciazione.

Quando invece l'impronta diviene enunciazione, si produce un'"evocazione" delle figure stivate in memoria (2004: 324). È proprio questo sforzo di richiamo a completare la stabilizzazione iconica:

[U]na prima volta il marchio viene depositato, ma la connessione sensoriale produce solo un'*aura* senza *forma* né *forza*; e solo in seconda battuta che l'icona attanziale appare come un vero e proprio attore, dotato di una forma e una forza. Memoria e attanzializzazione sono dunque una sola e medesima cosa: la serie seppellimento-riesumazione (ossia deposito-recupero in/da una memoria incarnata), esprimendo la trasformazione di una semplice coincidenza tra diverse sensazioni in una marchiatura del corpo della figura, è dunque al contempo:

- I) un processo di rimemorazione discorsiva;
- II) un processo di attanzializzazione della cosa

(Fontanille 2004: 331).

Nella sua proposta teorica Fontanille concepisce l'impronta come un passaggio indispensabile e cruciale per la semiosi. Non solo un modo di registrazione/recupero attraverso il corpo, ma l'operazione stessa che permette *l'accoppiamento soggetto-mondo attraverso il corpo*.

⁷³ Approfondisco le modalità di prensione analogica nel capitolo settimo dove propongo una sistematizzazione delle modalità di comunicazione intercorporea.

L'ipotesi che vorrei sviluppare è che i corpi che partecipano a una pratica performativa conservano le tracce delle azioni e delle sequenze di movimento che hanno realizzato. L'involucro funge quindi come superficie d'iscrizione conservando le tracce dell'azione performativa.

Questa nozione è coerente con il ruolo che abbiamo attribuito al corpo nella pratica performativa: così come il senso della pratica si produce “a condizione di corpo” anche la memoria della pratica avviene principalmente sotto queste modalità.

Questo tipo di traccia corporea si articola “a valle” rispetto al ricordo codificato linguisticamente. Al di qua del “ricordo” narrativizzato e verbalizzato, troviamo delle impronte che abitano il corpo e che non si possono sempre descrivere a partire da categorie linguistiche. La differenza tra il ricordo e l'impronta risiede proprio nella sua articolazione in termini di continuità/discretezza: mentre il ricordo viene archiviato e registrato linguisticamente attraverso l'operazione di discretizzazione che la lingua inevitabilmente produce, l'impronta si articola a partire da aspetti più continui e sfumati. Proprio perché autonoma dal linguaggio verbale, questo tipo di traccia risulta meno satura rispetto alla parola.

La “riesumazione” dell'impronta può avvenire in almeno due modi diversi. In primo luogo, attraverso il linguaggio, cioè nominando e quindi discretizzando l'esperienza. È un modo di recupero che però penalizza l'esperienza originale che si presenta sotto altre modalità⁷⁴. Questo sarebbe un caso di traduzione intersemiotica (Eco 2003) cioè un'operazione di traduzione tra sistemi semiotici diversi. Si tratta, secondo Eco di un rifacimento radicale più che di una trasposizione. L'impronta corporea viene così “tradotta” in un altro sistema, passaggio che implica un'importante perdita, in questo caso, delle caratteristiche e dell'efficacia dell'impronta.

⁷⁴ Questo tipo di recupero verbale è quello che utilizzano gli studi sociologici sulla ricezione teatrale (Cfr. per esempio Tan (1982), Helbo (1983, 1985), Ubersfeld (1977)). Questi studi indagano esperienze di fruizione attraverso interviste e questionari, cercando di capire come lo spettatore costruisce la comprensione di uno spettacolo. Se si chiede a uno spettatore che ha appena assistito a uno spettacolo cosa ha sentito, percepito o pensato, in realtà gli si chiede di metacommentare la sua esperienza. Il metodo è problematico perché anziché rendere conto dell'esperienza, rende conto dell'operazione di traduzione verbale.

Un altro modo di recupero della memoria corporale è il ripristino dell'azione: il corpo attua, replicandolo, il comportamento somatico eseguito nelle pratiche. Mediante un *re-enactment* dell'azione il corpo riesuma una parte dell'esperienza vissuta nella pratica performativa originale. È chiaro che anche questo modo di recupero non riesce a ripristinare totalmente l'esperienza originale, in quanto anche qui c'è una selezione che dipende dalle valorizzazioni timiche e patemiche che il soggetto realizza rispetto alle proprie sensazioni corporee e passionali, e rispetto alle modalità di recupero che utilizza.

Il primo tipo di recupero traduce un'esperienza somatica in linguaggio verbale, mentre il secondo si mantiene a livello somatico evitando che si perdano molti aspetti dell'esperienza originale. Credo che questo secondo modo di recupero produca una continuità con le modalità di conservazione, garantendo maggiori possibilità di resa dell'esperienza originale e diminuendo notevolmente il rischio di "perdita" nel processo traduttivo.

L'impronta della pratica performativa rimane sia nel corpo del performer sia in quello dell'astante, ma penso che ci siano delle differenze nelle modalità mnestiche delle due figure. Il performer è di solito più allenato a conservare e recuperare la memoria corporea senza ricorrere al linguaggio verbale. La grande maggioranza dei corsi di formazione di attori lavorano sullo sviluppo della capacità di riproposta delle impronte corporee a prescindere della parola. L'aspirante attore impara ad apprendere e ricordare con il corpo, a scollegare il *saper fare del corpo* dalla cognizione. La ripetizione di sequenze comportamentali nelle prove e nelle repliche di uno spettacolo costituiscono un allenamento importante in questa direzione.

Grotowski parlava di "corpo memoria", affermava che anche se si pensa che la memoria sia qualcosa di indipendente dal resto del corpo in verità, almeno per gli attori, la cosa è diversa. Grotowski afferma: "Il corpo non *ha* memoria, esso è memoria" (1980: 196). E questo conferma la teoria della semiotica dell'impronta di Fontanille che, appunto, concepisce il corpo a partire dalla sua vocazione di superficie di iscrizione del gioco interattivo tra corpi.

La tecnica di Grotowski negli anni del Teatr Laboratorium (1959-1969) consisteva in liberare il "corpo-memoria" dalla mente che agisce. L'azione del

performer, secondo il regista polacco, doveva fare sempre riferimento alla memoria che abita nel corpo, quindi per rendere l'azione vera occorre recuperare gli impulsi di un'azione già avvenuta:

Se lasciate che il corpo determini i diversi ritmi, cambiando continuamente il ritmo, cambiando l'ordine, quasi come prendendo i dettagli dell'aria, allora chi dà i comandi? Non è la mente né accade per caso, questo è in rapporto con la nostra vita. Non sappiamo nemmeno come accada, ma è il "corpo-memoria" [...] Per esempio, al livello più semplice, certi dettagli dei movimenti della mano e delle dita si trasformeranno, mantenendo la precisione dei dettagli, in un ritorno al passato, a un'esperienza in cui abbiamo toccato qualcuno, forse un'amante, a un'esperienza importante che è stata o che avrebbe potuto essere. Ecco come il corpo-memoria/corpo-vita si rivela. (Grotowski 1980: 196)

Molte altre tecniche attoriali si basano nel recupero della memoria del/nel corpo. Anche Jacques Lecoq (1997) parla proprio di tracce del corpo e del recupero di queste attraverso l'azione:

Le principal résultat du travail d'identification, ce sont les traces qui s'inscrivent dans le corps de chacun, les circuits physiques déposés dans le corps, dans lesquels circulent parallèlement des émotions dramatiques qui trouvent ainsi leur chemin pour s'exprimer. Ces expériences, qui vont du silence et de l'immobilité au mouvement maximum en passant par d'innombrables dynamiques intermédiaires, demeurent pour toujours gravées dans le corps de l'acteur. Elles se réveilleront en lui au moment de l'interprétation. Lorsque, parfois plusieurs années après, l'acteur aura un texte à interpréter, ce texte fera résonner le corps et y rencontrera une matière riche et disponible à l'émission expressive. L'acteur pourra alors prendre la parole en connaissance de cause. Car, en vérité, la nature est notre première langue. Et le corps se souvient ! (Lecoq 1997 : 56)

Il corpo ricorda! Nel contesto della formazione dell'attore, lo studente deve imparare a distinguere il livello di memoria linguistico-cognitiva dal livello somatico- corporeo. Nell'interpretazione drammatica la traccia inscritta nel corpo può servire come strumento per produrre un'azione autentica. In termini semiotici, e a proposito di enunciazione incarnata, quando l'attore esegue un gesto sul palco e lo abbina a una traccia corporea, l'azione si trova in continuità con il *Me-carne* e

quindi gli impulsi, l'energia e la qualità del movimento diventano coerenti e credibili.

Spiegando la tecnica extra-quotidiana del corpo⁷⁵, Eugenio Barba dice che l'attore deve creare "una rete di stimoli esterni a cui reagisce con azioni fisiche". (Barba 1993). Gli stimoli esterni sono in realtà "interni" nel senso che sono immaginati. Per esempio, se un attore deve eseguire un'azione fisica come spingere, non "spinge" in astratto, ma spinge proprio a partire di una determinata "immagine" che rende l'azione un'azione densa. Il corpo reagisce in modo diverso se l'attore immagina di spingere un carrello del supermercato, un elefante o la schiena dell'amante. I grandi maestri della recitazione come Stanivslaskij (1957), Mejerchol'd (1962) e Michel Chejov (1954) hanno enfatizzato proprio come l'azione è autentica ed efficace quando non è generale, ma specifica. La specificità è data dalla possibilità di rivivere le tracce corporee. Quando questo succede, il corpo "vive" sulla scena.

Per creare queste immagini, la memoria corporea è fondamentale. Anche se non abbiamo mai spinto un elefante il nostro corpo "ricorda" come si comporta quando ha spinto grandi pesi e magari associa (sempre corporalmente) questa impronta corporea alle forze e tensioni che doveva fare per spingere fuori casa il cane. L'azione fisica si addensa grazie alla "memoria viva del corpo" che non formula un concetto su come si dovrebbe fare, ma che semplicemente se ricorda come fare.

Nelle tradizioni orientali, nel balletto classico, nel sistema del mimo di Decroux ogni gesto del corpo, per rompere gli automatismi del comportamento quotidiano, è drammatizzato, è compiuto immaginando di spingere qualcosa, di sollevare, di toccare oggetti di una determinata forma e dimensione, di un determinato peso e di una determinata consistenza. Si tratta di una vera e propria psicotecnica che non ha però, lo scopo di influenzare la psiche dell'attore, ma il suo fisico. (Barba e Savarese 1996: 18)

⁷⁵ Come ho già accennato prima, Barba contrappone una tecnica quotidiana del corpo propria dell'utilizzo del corpo in situazioni performative da tecniche quotidiane dove il motto è: il minimo di sforzo (energia) con il massimo di guadagno (efficacia dell'azione) (Barba 1992). Nel prossimo capitolo affronterò questo tema in dettaglio.

Il corpo del performer deve essere addestrato a risuonare a ogni minimo impulso della mente.

La traccia corporea che il performer evoca nell'azione scenica ad un livello si colloca come il contenuto dell'azione. Si crea così una funzione segnica dove l'impronta corporea si associa al movimento che si fa. Soltanto quando l'azione e la traccia entrano in relazione si produce ciò che nell'antropologia teatrale si chiama *un'azione autentica*.

La densità e qualità dell'azione del performer vari a seconda del contenuto che se ne associa. Se il contenuto è astratto, generale o anche verbale, allora l'azione rimane aneddotica. Quando invece il performer riesce a riesumare e re-attuare la traccia che il suo corpo ha conservato, allora l'azione diviene "reale" e "autentica". Come spiegherò in profondità nel prossimo capitolo l'autenticità dell'azione fisica risiede nella possibilità di associare l'azione con un determinato contenuto che la renda proprio un'azione e non solo un movimento mimetico che illustra l'azione.

Si è ipotizzato che l'astante in qualche maniera riesca a percepire, nel proprio corpo, la densità dell'azione autentica (realizzata dal corpo-memoria) e la simulazione di un'azione fittizia (realizzata dal Sé fittizio del personaggio). Si tratta di ciò che Barba (1996) chiama la "pre-interpretazione dello spettatore". Dalla prospettiva della semiotica non c'è una pre-interpretazione poiché, come ha sottolineato Peirce, già la percezione è di natura inferenziale. Al di là della scelta terminologica, Barba chiama l'attenzione su un fenomeno di comunicazione tra corpi (che ricordano), nell'ultimo capitolo mi soffermerò su questo aspetto della ricezione.

4.4.3. *Postilla sul corpo-memoria e la storia: il repertorio*

La memoria del corpo non solo serve a livello della recitazione dell'attore ma in un senso più largo permette la conservazione di tracce menestiche sociali.

Un importante settore dei *performance studies* ha indagato il rapporto tra la memoria incarnata e la costruzione sociale della storia, dell'identità e della tradizione. In particolare molti di questi studi hanno cercato di sistematizzare un modello che consideri oltre che la memoria "archiviata" nei testi anche una

memoria incarnata. Esempio in questa direzione le ipotesi che Diana Taylor espone *The Archive and the Repertoire* (2003), in cui considera la performance come una pratica incarnata e allo stesso tempo come un *episteme*, un modo di conoscenza. L'autrice afferma che è fondamentale indagare il rapporto tra le pratiche performative, la produzione di conoscenza e la costruzione (politica) della memoria. Per rendere conto di questi rapporti Taylor distingue l'archivio dal repertorio:

The rift, I submit, does not lie between the written and the spoken world, but between the archive of suppose enduring materials (i.e. texts, documents, buildings, bones) and the so called ephemeral repertoire of embodied practice/knowledge (i.e. spoken language, dance, sports, rituals). (Taylor 2003: 19)

L'archivio si conserva in supporti materiali che perdurano come i libri, i documenti, i film. La permanenza di questo tipo di materiale permette che il contenuto archiviato prenda distanza da chi li produce. Taylor afferma che la memoria “*tipo archivio*” impone necessariamente una distanza (in termini semiotici diremo *débrayage*) tra la conoscenza e il soggetto che conosce. L'archivio supera il vivente perché riesce appunto a scindere l'enunciato dall'enunciatore. Il repertorio invece è una memoria incarnata fondata nel corpo dei soggetti:

The repertoire, on the other hand, enacts embodied memory: performances, gestures, orality, movement, dance, singing – in short, all those acts usually thought of as ephemeral, non reproducible knowledge. [...] The repertoire requires presence: people participate in the production and reproduction of knowledge by “being there”, being a part of the transmission (Taylor 2003: 20).

Taylor sostiene che un'importante porzione della tradizione e della storia è conservata nel repertorio, che è un modo di interpretare e rielaborare la memoria culturale.

Anche Joseph Roach (1992) lavora su questa idea di storia incorporata spiegando come il corpo conservi le tracce dei movimenti e dei gesti costruendo una “riserva mnestica”. Il corpo dei soggetti sociali si costruisce, secondo Roach,

come una genealogia della memoria culturale, un serbatoio dei comportamenti vissuti. La memoria della cultura si costruisce in parte a partire dal ripristino dei movimenti “made and remembered by the bodies” (1992)

La pratica performativa si intende quindi come una pratica della memoria che riesce a trattenere parte della storia. Questo è possibile laddove si concepisce l'enunciazione performativa come un'enunciazione incarnata, un'operazione realizzata da soggetti dotati di corpo. In questo capitolo ho percorso diversi aspetti delle modalità di enunciazione delle pratiche performative, cercando di costruire una descrizione precisa su come si produce il senso nelle arti viventi. Nel prossimo capitolo argenterò come il senso si produca non solo a partire dal soggetto empirico individuale ma anche a partire da modalità di costruzione della presenza.

CAPITOLO QUINTO

LA PRESENZA SCENICA

Ogni momento, dal primo all'ultimo che Irving stava in scena, era significativa [...] “Ma era naturale?” Mi si chiede sempre. Certo, lo era – naturale come lo è un fulmine – non naturale come lo è una scimmia.

Gordon Craig, *Henry Irving*.

Lo scopo di questo capitolo è di offrire una riflessione semiotica sulle *modalità della presenza del corpo in scena*. Qualsiasi discorso sulla presenza trova un ostacolo legato alla definizione e ai vari possibili usi di questa espressione. 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 precondizione della relazione teatrale (“c’è teatro laddove c’è *compresenza* attore-spettatore”) o come un effetto di senso prodotto da certe strategie testuali (“l’effetto di *presenza* immediata”); infine 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).

In questo capitolo pongo una domanda che occupa un posto fondamentale nell’economia complessiva della mia ricerca: *come si presenta il corpo sulla scena nelle arti viventi?* Per rispondere a questa domanda inizierò facendo un brevissimo resoconto storico in cui illustrerò la centralità e la attualità che il corpo ha assunto nelle pratiche performative contemporanee (§ 5.1.). Una volta descritto il ruolo centrale del corpo nelle arti viventi contemporanee mi interrogherò sulle *modalità attraverso le quali il corpo si presenta sulla scena*. Si potrebbero

avanzare diverse descrizioni sui modi di presentazione del corpo nelle pratiche performative, ho scelto di soffermarmi su due possibili modi di descrizione perché sono quelli più pertinenti e coerenti ai fini della mia ricerca. Non escludo quindi che si possa pensare alla presenza del corpo sulla scena in altri termini, ma mi sembra che le modalità che prenderò in considerazione siano quelle più significative.

Il primo modo di intendere la presenza del corpo sulla scena è considerare la presenza come lo stare concreto e materiale in un determinato luogo e in un determinato tempo. Nel § 5.2. indagherò la presenza in quanto “fatto reale dei corpi viventi” (Phelan 1993). Il secondo modo di intendere la presenza è pensare allo stato psicofisico specifico del performer quando è sulla scena, cioè alla sua *presenza scenica*. La presenza quindi come quello stato del corpo-mente che permette al performer di catturare l’attenzione dello spettatore (Barba 1993).

Infine, studierò il metodo della drammaturgia dell’attore dell’Odin Teatret. Questo esempio mi permetterà avanzare un’ipotesi su come si articolano i due modi di intendere la presenza che ho segnalato prima.

5.1. La ricomparsa del corpo presente sulla scena

Il Novecento Teatrale non ha smesso di interrogarsi sui limiti della parola quale principale mezzo di espressione drammatica. Si è venuta a delineare così una riscoperta del corpo in quanto artefatto drammatico espressivo per eccellenza (De Marinis 1987).

Nel 1918 Adolphe Appia⁷⁶ in una prefazione ad un’edizione inglese di *La musique et la mise en scène* parla di un ritorno al corpo “come primo e supremo mezzo d’espressione *scenica*, a cui tutti gli altri fattori della rappresentazione sarebbero subordinati” (Appia 1918, tr. it.: 86).

Tre anni dopo in *L’Oeuvre d’Art Vivant* (1921) Appia critica il teatro di rappresentazione: “Il teatro si è intellettualizzato: in esso il corpo è solo il portatore ed il rappresentante di un testo letterario, e si rivolge ai nostri occhi solo

⁷⁶ Adolphe Appia (1862 – 1928), regista, scenografo e teorico svizzero. Propone l’arte vivente come una forma artistica il cui asse centrale è la presenza fisica del corpo e dove gli elementi scenografici e illuminotecnici dunque devono essere secondari rispetto ad essa.

in questa veste” (1921, tr. it.: 112). Invece, avanza l’idea di un teatro fondato in modo radicale sulla presenza: “il solo punto di riferimento siamo noi stessi. Ne rappresentiamo dunque il centro, ovunque ci troviamo” (*ibidem.*). Il centro della presenza è il corpo vivente:

Senza di noi, senza di noi soltanto non ci sono né spettatori, né opera scritta. Noi *siamo* l’opera e la scena; noi, cioè il nostro corpo vivente; perché è questo corpo che le crea entrambe e l’arte drammatica è una creazione volontaria di questo corpo. Il nostro corpo è l’autore drammatico. L’opera d’arte drammatica è la sola opera d’arte che si confonde con il suo autore [...] l’opera d’arte drammatica viene vissuta; è l’autore drammatico che la vive (Appia 1921, tr. it.: 112).

Se il corpo vivente costituisce il centro della presenza, allora il teatro si basa per Appia sulla comunione dei corpi, che senza distinzione tra attore e spettatore, condividono un’esperienza dal vivo. Appia si augura una nuova epoca in cui si possa prevedere la fine dell’arte drammatica e la nascita di un’arte vivente che ponga al centro del suo fare la presenza del corpo (*ivi.*: 113). Si tratta, nelle parole dell’autore, di tornare alle origini e ai fattori in un certo senso primari: *la presenza del corpo che crea lo spazio e il tempo viventi*. Soltanto così è concepibile un’arte che non sia incline al segno che violenta, secondo Appia, il corpo vivente (come fa il teatro).

Nel 1934 in un convegno mondiale sul teatro organizzato a Roma dall’Accademia Reale d’Italia, il provocatorio Edward Gordon Craig⁷⁷ sconvolge tutti i relatori pensando ad un teatro costruito soltanto dal *corpo e dalla voce dell’attore*:

È probabile che gli *edifici* teatrali si siano prodotti (magari con un qualche aiuto da parte degli architetti) per opera dei drammaturghi. Ma quel teatro che viene prima del dramma, e che è l’unico teatro che conta, non era e non è un edificio,

⁷⁷ Edward Gordon Craig (1872 – 1966), attore, scenografo e teorico teatrale britannico. Craig critica il realismo in voga alla fine del Ottocento e propone un sistema scenografico simbolico arbitrario. Famoso per l’idea dell’attore supermarionetta mosso da “gorvigli di fili” che devono assicurare il pieno controllo sul corpo e sull’emozione. (1907). Tra le sue produzioni più note: *Vikings* (1903), *Much Ado about Nothing* (1903) e *Hamlet* (Mosca 1912). Nel 1913 a Firenze inaugura *The Gordon Craig School for the Art of the Theatre*. Fu editore di *The Mask* (1908–29). Le sue principali opera teoriche sono *On the Art of the Theatre* (1911, rev. ed. 1957), *The Theatre Advancing* (1921), *Scene* (1923) e *Henry Irving* (1930).

è il *suono* della voce – l’espressione del viso – i movimenti del corpo – della persona- cioè l’attore, *if you like!* (cit. in Barba 1993: 155).

Il teatro pensato da Craig si pone come un teatro autonomo da ogni riferimento esterno all’insieme autosufficiente dello spettacolo. Craig propone l’abolizione del realismo referenziale per fondare un teatro il cui senso derivi esclusivamente dall’intrecciarsi e dallo svolgersi dei mutui rapporti di compresenza. Dalla prospettiva di Craig il teatro non si può limitare a un atteggiamento mimetico trapiantando sul palcoscenico simboli letterari o figurativi, il teatro deve creare i suoi propri mondi possibili dove l’articolazione non sia necessariamente finzionale ma possa basarsi sul corpo in movimento. Gli attori, quindi “oggi impersonano e interpretano, domani dovranno rappresentare e interpretare; e dopodomani dovranno creare” (Craig 1907, tr. it.: 37).

Un altro importante precursore della riscoperta del corpo è stato Vsevolod Emil’evič Mejerchol’d⁷⁸ che, addirittura prima delle dichiarazioni di Appia e Craig, aveva avviato una riflessione sul carattere limitato delle parole nella trasmissione del “dialogo interiore”, e la necessità di trovare altri mezzi espressivi più efficaci e “reali”. Il regista russo invita agli attori a “vivere la forma non le sole emozioni dell’anima” (1962, tr. it.: 91).

Dichiarazione di poetica ben rappresentata dalle parole che Mejerchol’d ha sussurrato a un amico nell’oscurità della sala guardando l’attrice italiana Elenora Duse mentre recitava ne *La Dame aux Camélias*: “le parole non sono che un ricamo sul canovaccio dei gesti” (*ivi.*: 224). Affascinato dalla interpretazione della Duse commenta: “lei recita con *l’intero suo corpo*”. Anni dopo, forse ispirandosi proprio a quella tecnica “artigianale” dell’attrice italiana, stabilirà che “la legge fondamentale della biomeccanica è molto semplice: “tutto il corpo è partecipe di

⁷⁸ Vsevolod Èmil’evič Mejerchol’d (1874-1940) Attore, regista, pedagogo e teorico russo. Come attore compie i primi passi nella professione sotto la guida di Vladimir Nemirovic-Dancenko. Dal 1898 fece parte del Teatro d’Arte di K. Stanislavskij. In seguito, distaccatosi da una concezione realistica del teatro in favore di una messa in scena astratta e stilizzata, cominciò una costante ricerca sull’arte dell’attore. Nasce così il Teatro Studio di Mosca. Nel 1921 fonda, sempre a Mosca, un nuovo teatro, il Teatr RSFSR. Negli anni venti elabora la *Biomeccanica* con l’obiettivo di perfezionare lo strumento corporeo dell’attore. Negli anni Trenta è sempre più nel mirino della critica ufficiale che lo accusa di tendenze contrarie al realismo socialista. È attaccato dalla stampa, i suoi spettacoli vengono vietati e viene sospesa la realizzazione del suo progetto per la costruzione di un nuovo teatro. Arrestato e torturato, viene fucilato nel 1940 per decisione del regime a cui aveva dedicato tutti i suoi sforzi di uomo di cultura.

ogni nostro movimento. Il resto non è che elaborazione, esercizio, studio” (1962, tr. it.: 339).

In quelli anni, anche Stanivslaskij, che fino a quel momento aveva lavorato sulla psicologia come supporto della tecnica dell’attore, inizia ad occuparsi di azioni fisiche. Nell’ultimo periodo della sua vita Stanislavskij si dedica a sistematizzare il “metodo delle azioni fisiche” (che non è mai riuscito a completare) che si basa sulla premessa che “dobbiamo ricorrere ai compiti fisici, poiché il corpo è incomparabilmente più solido del sentimento” (1957, tr. it: 223).

Molto importante anche il teatro della crudeltà di Antonin Artaud che è un linguaggio iniziatico e tribale si basa proprio sulla premessa del corpo come asse del lavoro teatrale. In *Le théâtre et son double* (1938) Artaud esprime la sua ammirazione per i generi performativi orientali, in particolare quelle di Bali. Gli sembrava particolarmente interessante la fisicità ipercodificata che caratterizza la danza balinese. Ispirandosi ad essa propone il teatro della crudeltà che risponde all’urgente bisogno di una violenta e fisica determinazione di scuotere la realtà. La violenza fisica sul proprio corpo trova senso nella missione di rifacimento radicale: Artaud manifesta la necessità sempre più impellente di “rifare il corpo” per “rifare la vita”. Il suo rifiuto alla nozione di corpo organico lo porta persino a dichiarare il 27 novembre del 1947 “la guerra gli organi”.⁷⁹

Ispirata a questi pensatori, tra i tanti altri, nella seconda metà del Novecento la pedagogia e la ricerca teatrale si è dedicata intensamente alla questione del corpo in scena. È emerso così il “nuovo teatro” o il “teatro di scrittura scenica” che vuole salvare l’attore dalla tirannia del testo drammatico e metterlo nella condizione di esprimersi anche quando il testo non c’è. Paradigmatici il Living Theater di Julian Beck e Judith Malina, il Teatro Post-Drammatico di Hans Thies Lehmann, il Teatr Laboratorium di Jerzy Grotowski, l’Enviromental Theater di Richard Schechner e l’Odin Teatret di Eugenio Barba.

⁷⁹ Deleuze e Guattari (1980) riprendono l’idea del corpo senza organi (CsO). Il CsO, dicono gli autori, rifiuta l’investimento simbolico sul corpo. “Niente a che vedere con un fantasma, niente da interpretare (Deleuze e Guattari, 1980: tr. it. 231) e ancora “Attraverso un rapporto meticoloso con gli strati si libereranno le linee di fuga, si faranno passare e fuggire i flussi coniugati, si enucleeranno delle intensità continue per un CsO. Connettere, coniugare, continuare: tutto un diagramma contro i programmi ancora significanti e soggettivi”. (*ivi*. 241)

Ognuna di queste compagnie sono emerse dalla mano dei grandi “registi-pedagoghi-maestri” del secolo scorso. Tutti loro, e tutti coloro che li seguono fino ai nostri gironi, hanno affrontato in modo pratico e teorico il ruolo del corpo in scena, la sua costruzione, le sue caratteristiche e gli strumenti che servono per modellarlo.

La constatazione dell’importanza del ruolo della corporeità nella pratica performativa ha permesso l’emergere di altri tipi di generi artistici che sperimentano le possibilità semiotiche del corpo in scena. Si inizia a delineare nella seconda metà del Novecento una fertile interazione e contaminazione tra i linguaggi delle arti plastiche e quelli che si basano sulla presenza corporea dell’artista. Dal rapporto sinergico tra teatro ed altre forme di arte hanno origine manifestazioni artistiche come la performance art, gli *happening* e la body art. La sinergia funziona in tutte due le direzioni: da una parte la ricerca teatrale sul corpo ha avuto una ricaduta su altri tipi di manifestazioni artistiche e, dall’altra parte, questi nuovi linguaggi hanno posto inediti problemi e domande alla stessa ricerca teatrale.

5.2. Il *continuum* presentazione / rappresentazione

Dicevo che il primo modo di intendere la presenza è quello che si riferisce alla esistenza “materica” e “reale” del performer. La presenza di un corpo che emana odore, che respira, un corpo carico e al contempo attraversato da forze ed energie. Il teorico e regista russo Sergej M. Ejzentsštejn⁸⁰ identificava come tratto distintivo del teatro il vincolo con la presenza fisica reale dei partecipanti. Nel cinema, rifletteva, l’evento resterà sempre “rappresentazione”, mentre a teatro “davanti allo spettatore si svolge “di fatto” un avvenimento almeno fisicamente reale. Si

⁸⁰ Sergej M. Ejzentsštejn (1898 – 1948) Teorico e regista sovietico. A livello teorico pensò e sistematizzò il montaggio filmico come operazione tecnica che riesce a manipolare emozionalmente gli spettatori. Pubblica *La forma del film* e *Il senso del film*. Come regista ha un grande successo grazie alle complesse tecniche di montaggio e all’uso di una poetica formale dell’immagine cinematografica. Sul teatro scrisse vari saggi oggi raccolti in *Il movimento espressivo*. Tra i suoi film più famosi: *Bronenosec Potëmkin* (La corazzata Potemkin) (1925), *Aleksandr Nevskij* (1938) e la saga su Ivan il terribile di titolo originale *Ivan Groznyj* (1944, 1946, e l’ultima parte che non riuscì a completare).

tratta di uomini, e non di ombre. Di voci, che pur se di attori, restano comunque le voci dei personaggi rappresentati. Di azione effettiva” (1937 tr. it.: 163-164).

De Marinis parla di una costitutiva bidimensionalità del fatto teatrale: “il quale non è mai soltanto finzione, rappresentazione, rinvio ad altro, ma è anche e sempre, performance materiale, evento reale, presentazione autoriflessiva” (1988: 19). De Marinis distingue così due dimensioni: una *rappresentativa* che si caratterizza dal *rinvio ad altro da sé* e un’altra *presentativa* che è il *rinvio a se stesso* (1982: 62). Secondo De Marinis nella dimensione rappresentativa prevale una funzione referenziale, “funziona globalmente come trasparente sistema semiotico di *renvoi* e come evento fittizio” (1982: 63), e nella dimensione presentativa prevale invece l’autoreferenzialità e la conseguente non-finzionalità.

Ogni arte dal vivo, che si basa sulla compresenza corporea, contempla questa bidimensionalità. Anche nel più ampio spettro delle arti viventi si verifica questa doppia articolazione tra il corpo come “materia” (che si presenta sulla scena) e il corpo come figura (che rappresenta nella scena).

Rifletterò intorno a queste due dimensioni che De Marinis attribuisce al teatro. Prima però, vorrei fare un chiarimento concettuale. Opporre la categoria di “rappresentazione” (come rinvio ad altro) a quella di “presentazione” (come *rinvio a sé*) può essere problematico dal punto di vista della semiotica. In primo luogo perché da una prospettiva interpretativa, ogni segno è sempre un rinvio ad altro. Peirce, definiva il segno proprio come *qualcosa che sta per qualcos'altro sotto qualche aspetto o capacità*. La possibilità stessa della significazione dipende dal rinvio a qualcosa che viene dunque “richiamata” dal segno. Infatti, Peirce utilizza il termine *representamen* proprio per sottolineare la natura rappresentazionale del segno.

Un segno, quindi, non può essere non rappresentazionale così come qualcosa che non è rappresentazionale non può essere un segno. Si vede allora come da questa prospettiva, è abbastanza problematico parlare di “rappresentazione” e “presentazione”. Che ruolo ha l’aspetto “presentativo” rispetto alla semiosi? Se non è rappresentazionale, allora non è semiotico? Torniamo dunque alla questione del presemiotico in particolare alla domanda sulla pensabilità di un ambito presemiotico nelle arti viventi. Sostengo che nelle

pratiche performative non ci può esser qualcosa che non sia semiotica a tutti gli effetti. Neanche il corpo come materia può avere la prerogativa di essere considerato qualcosa che non è rappresentazionale (nel senso peirciano del termine).

D'altronde, la questione della rappresentazione pone un altro problema semiotico classico: il problema del riferimento. Il *representamen* sta per un oggetto al quale fa riferimento. La "presentazione", allora, non essendo "rappresentazione" appartiene all'ambito del riferimento? Che statuto ha quindi una "presentazione" rispetto ad una "rappresentazione"?

Come si può constatare, la terminologia scelta da De Marinis risulta abbastanza problematica nel contesto dell'attuale teoria semiotica. Le nozioni che De Marinis sceglie per descrivere la bidimensionalità del fatto teatrale sono molto cariche e non paiono immediatamente chiare. Nonostante la terminologia problematica, credo che De Marinis abbia identificato due dimensioni importanti che possono servire come spunto per la mia riflessione. La *rappresentazione* si può concepire come il rinvio a qualcosa diverso da sé nel senso, per esempio, di un testo drammatico o un personaggio. Un attore di teatro di prosa che deve interpretare un testo, costruisce il suo essere in scena a partire dal riferimento (testo drammatico) al quale deve rispondere. La creazione del personaggio, le sue azioni, i modi di muoversi e di parlare non rinviano alla sua persona o identità ma sono indirizzati verso la creazione di qualcosa di "diverso da sé". In questa specifica accezione, io sarei d'accordo nell'identificare un aspetto rappresentazionale nella pratica performativa.

L'aspetto di presentazione, ha a che fare, secondo De Marinis con il fatto che l'attore oltre a rappresentare, si presenta come un ente fisico materiale. La presenza fisica dell'attore, lo spazio che occupa e il tempo nel quale si muove, determinano un aspetto che non vuole indicare qualcos'altro, ma che sta soltanto per se stesso.

Ciò che De Marinis non precisa, e che la scelta terminologica rende problematico, è se questa presenza è significativa o meno. Dal mio punto di vista, il *rinvio a sé* non vuol dire che tale aspetto non significhi ma solo che esso è *autoriflessivo*, cioè che il significato si riferisce allo stesso veicolo significante. In

altre parole, il rinvio a sé è sempre un *rinvio*, quindi implica comunque *qualcosa che sta al posto di* e ciò garantisce il suo statuto semiotico. Ciò che lo distingue da una rappresentazione vera e propria è che forse non sta al posto di *qualcos'altro* ma sta al posto di *se stesso*. La differenza tra “rappresentazione” e “presentazione” risiede a livello del riferimento che denota. *Nella rappresentazione il riferimento è qualcos'altro come un testo drammatico, nel caso della presentazione il riferimento è la presenza stessa.*

Un altro modo di intendere questa dinamica è renderla in termini di traduzione. La rappresentazione implica un'operazione di traduzione intersemiotica (Eco 2003). L'attore deve tradurre il testo drammatico in un repertorio gestuale, una voce, una qualità del movimento, determinate passioni, ecc. Si tratta, è evidente, di una trasmutazione in quanto non solo c'è traduzione a livello delle sostanze dell'espressione ma in modo più radicale a livello delle materie dell'espressione. Un testo drammatico (quindi un testo verbale scritto) viene trasmutato in altre materie dell'espressione.

Nel caso della presentazione non ci sarebbe traduzione (perché è il corpo che si presenta in quanto corpo) ma sicuramente c'è *interpretazione*, un illuminare l'oggetto comunque sotto qualche rispetto. La presentazione del corpo non può essere innocua o trasparente, ma implica comunque un ritaglio: una certa strategia di ostentazione, una messa in posa, l'omissione di certi aspetti per enfatizzarne altri, ecc. Pensiamo per esempio alla performance *AutoErotic SM* (1989) di Bob Flanagan: l'artista, per rievocare le sofferenze della fibrosi cistica che da molti anni lo affligge, usa delle pratiche sadomasochiste finendo persino con l'inchioidare il proprio pene ad una tavoletta di legno. In questo caso Flanagan non sta rappresentando un personaggio, ma si presenta proprio come se stesso, come Bob Flanagan. Le ferite che causa al proprio corpo e la sofferenza che queste provocano sono forti elementi che segnalano il fatto che la persona non sta “recitando” qualcosa, ma che la sua azione sta accadendo realmente. È chiaro che in questa azione il rinvio è a se stesso e non ad altro (nel senso di un testo drammatico o di un personaggio) ma ciò non toglie che questa sia un'operazione innocua o non significativa. L'azione che l'artista sceglie di fare, il modo in cui la fa, la posizione nella quale si mette a confronto con il pubblico, il ritmo con il

quale esegue l'azione, sono tutti modi di costruzione semiotica che caratterizzano un evento presentazionale che è comunque allo stesso tempo certamente semiotico.

5.2.1. *La svolta performativa*

La ricomparsa del corpo sulla scena avvenuta nel Novecento, alla quale abbiamo accennato all'inizio di questo capitolo, ha provocato *un importante cambio nel modo di articolare le dimensioni della presentazione e della rappresentazione in scena*. Si è assistito così a ciò che potrei descrivere come *la svolta performativa* che ha come obiettivo la decostruzione del linguaggio teatrale in favore di una maggiore "verità" e vicinanza allo spettatore. La pratica performativa del XX secolo ha avuto come principale obiettivo quello di testimoniare l'importanza del sensibile attraverso una sorta di "fedeltà" all'esperienza immediata del corpo. Il risultato è *un'enfasi sulla dimensione presentativa a dispetto di quella rappresentativa*. Sorgono gli *happening*, la *body art* e la *performance art* come critiche al paradigma teatrale rappresentazionale, con l'obiettivo di proporre un'arte vivente fondata sulla presentazione. Si tratta di pratiche performative che si pongono soprattutto come evento autoriflessivo che rinvia a sé e alle proprie condizioni di produzione.

Con svolta performativa vorrei descrivere il movimento artistico-politico che da metà del secolo scorso ha modificato il modo di intendere il teatro e le arte sceniche. In diversi paesi del mondo vengono elaborate e proposte dei tipi di pratiche performative che pongono in primo piano *l'aspetto presentativo dell'opera performativa*. Da semplice materiale e supporto il corpo diviene asse tematico, strumento e figura delle opere artistiche.

La svolta performativa nasce nel contesto di una più ampia critica sociale e politica alle strutture egemoniche dell'epoca. Nell'ambito artistico la critica si concentra sulla rifondazione degli statuti di operatività artistica. Anzitutto, si mette in dubbio la nozione di "opera d'arte" intesa come "feticcio" creato e fatto circolare in particolari ambiti socioculturali. La svolta performativa cerca di frantumare le autorità e i centri di potere dell'arte: si mette in questione anche

l'idea di opera d'arte come "sublime" che appartiene quindi a un dominio altro rispetto alla quotidianità sociale.

In particolare, questa piega performativa prende avvio dalla volontà di contestazione globale del sistema e del linguaggio teatrale. Lo scopo generale di questa svolta è di disarticolare le forme della scena "tradizionale" e di agire creativamente dentro tale disarticolazione. Questo tipo di pratica performativa evita dunque il virtuosismo del movimento ed evita la stilizzazione del corpo per privilegiare la presentazione di quest'ultimo nella sua ingombrante e resistente materialità.

La piega performativa si caratterizza quindi dal libero attraversamento delle strutture semiotiche dello spettacolo intervenendo in modo diretto sui nessi rappresentativi. In questo contesto, l'apparato letterario dello spettacolo perde progressivamente importanza, si inizia a lavorare di più sugli aspetti legati alla *presenza del corpo* più che alla sua capacità di evocare qualcosa di diverso da sé. Le opere (o meglio gli eventi) della svolta performativa tendono a decostruire il regime rappresentazionale: il corpo occupa lo spazio scenico senza volontà di rappresentare ma cercando semmai di distogliere la possibilità stessa di convocare qualcosa di diverso da sé.

Lorenzo Mango (2003), a proposito del nuovo teatro, descrive questo fenomeno come negazione della rappresentazione. Secondo l'autore la negazione della rappresentazione si manifesta nella mancanza di un riferimento drammaturgico e nell'assenza di personaggi come sostanza psicologica da interpretare. Il nuovo teatro si basa sulla scrittura scenica quindi, sull'avvenimento concreto nella "pura flagranza dell'evento performativo" (*ivi.*: 95). La tendenza sempre più forte a negare la rappresentazione caratterizza i generi quali gli *happening* e la *performance art* dove non solo si abbandona la rappresentazione di un testo ma si decostruisce l'idea stessa del linguaggio: "La scena, e la scrittura che la denota, servono, invece, per agire all'interno della illusione della certezza del linguaggio" (*ivi.*: 90).

Mango pensa alla negazione della rappresentazione in termini oppositivi: negare la rappresentazione vuol dire costruire "uno spazio-tempo autentico entro cui individui diversi possano riconoscersi reciprocamente come parte di un'unica

dimensione comunitaria” (Mango 2003: 102). Così, la nuova teatralità vuole essere luogo di scambio tra soggetti in “presenza reale”.

Parlare di “presenza reale” pone non poche difficoltà al discorso sulla presenza. La presenza di un performer in una pratica performativa non può caratterizzarsi come reale in senso ontologico. Come ho sostenuto in precedenza, la presenza del performer si costituisce a partire dal fatto che egli partecipa a una pratica performativa: la presenza non si manifesta mai come una datità, ma al contrario si trova sempre determinata dall’articolazione semiotica che la definisce. Per quanto gli artisti si siano proposti di non rappresentare ma solo di presentare un “frammento di vita”, questa presentazione, come spiegherò più avanti in § 5.2.2., è sempre legata a un qualche aspetto rappresentazionale (che può essere di caso in caso più o meno rilevante).

In questo senso, nella mia descrizione della svolta performativa, più che di negazione della rappresentazione preferisco porre la questione in termini di una *sospensione della finzione*. Le manifestazioni artistiche del giro performativo criticano il teatro finzionale e si differenziano da quest’ultimo per il fatto di cercare di fare della realtà un’arte. La proposta critica consiste nel creare le condizioni per un coinvolgimento sempre più intimo dell’arte con l’esperienza del vissuto. Decisiva in questo caso è l’idea di John Cage⁸¹ sull’avvicinamento, fin quasi all’identificazione, di arte e vita. Rispetto al teatro afferma:

Il teatro ha luogo sempre dovunque ci si trovi. [...] Per me il teatro è semplicemente qualcosa che vincola la vista e l’udito. [...] Desidero definire il teatro in termini così semplici perché in questo modo è possibile considerare teatro anche la vita di ogni giorno (Cage 1961, tr. it.: 50) .

L’equazione *arte=vita* teorizzata da Cage trova una serie di adepti nel campo delle arti viventi. Gli artisti esplorano diverse modalità attraverso le quali realizzare un’arte della vita. Una delle strategie maggiormente utilizzate per

⁸¹ John Cage (1912-1992) Compositore e musicista statunitense. È considerato uno dei più importanti e controversi protagonisti dell’avanguardia musicale tra la fine degli anni trenta e gli inizi degli anni novanta. Cage afferma che lo scopo dell’arte è quello di “risvegliare quella vita stessa che stiamo vivendo” (Cage 1961, tr. it.: 122). L’artista rivoluzionò la scena musicale con la sua famosa 4’33’’ (1952) opera musicale (happening?) in cui il musicista si avvicina al piano e resta lì, senza toccare lo strumento, per l’intera durata della pièce.

avvicinare il teatro alla vita quotidiana delle persone è l'abbandono dei teatri a favore di spazi non teatrali. Tra l'altro questa idea era presente già nei primi anni del Novecento, come si può vedere in Appia:

Ne risulta, è inutile dirlo, che la struttura dei nostri teatri deve evolversi verso una concezione più libera e agile dell'arte drammatica. Prima o poi arriveremo a quel che si chiamerà *la sala*, cattedrale dell'avvenire, che accoglierà le manifestazioni più diverse della nostra vita sociale e artistica in uno spazio libero, vasto, trasformabile, e sarà il luogo per eccellenza in cui l'arte drammatica fiorirà – *con o senza spettatori* (Appia 1918, tr. it: 86).

De Marinis (1987) ne parla in termini di una decostruzione spaziale che consiste nello spostamento dai luoghi dell'arte verso lo spazio pubblico, gli edifici non teatrali, gli spazi intimi e privati. Esemplici gli ormai classici *happenings*: *Autobodies* (1964) di Claes Oldenburg⁸² presentato in un parcheggio, *The Courtyard* (1962) di Allan Kaprow⁸³ realizzato nel cortile di un albergo e *Mouth* (1961) di Robert Whitman⁸⁴ performato in un grande magazzino. Successivamente Richard Schechner parlerà di *Environmental Theater* (1973), proprio per designare il tipo di teatro che si realizza in uno spazio "coinvolgente e totale". Il corpo dell'artista abbandona il palcoscenico e fa il suo ingresso insolente nello spazio non teatrale rendendo partecipi le persone dell'azione artistica con lo scopo di abbattere la diffusa separazione tra vita e arte.

Un'altra caratteristica della svolta performativa è la possibilità di esplorare l'ibridazione dei diversi linguaggi artistici per creare un'"arte totale" dove le

⁸² Claes Oldenburg (1929), nato a Stoccolma si considera uno dei padri della pop art. Inizialmente scultore, nella sua ricerca artistica inizia a lavorare in modo interdisciplinare. *Autobodies* è un *happening* realizzato a Los Angeles con automobili, persone e una gran quantità di cubetti di ghiaccio.

⁸³ Alan Kaprow (1927) nato a New Jersey. Artista e teorico dell'arte ha coniato la parola *happening* (1964) ed è stato uno dei pionieri a lavorare negli eventi performativi. La sua opera artistica e teorica è molto vasta. Tra i suoi testi più famosi segnaliamo: *Assemblages, Environments, Happenings* (1966), e *Essays on the Blurring of Art and Life* (1993). *The Courtyard* (1962) avviene nel cortile di un albergo per poveri a New York, dove una montagna alta circa 9 metri erutta cartacce e piattini di porcellana. Il pubblico è invitato a prendere delle scope e spazzare.

⁸⁴ Robert Whitman (1935) artista statunitense considerato uno dei fondatori degli *happenings*. Ha realizzato più di quaranta interventi performativi. Negli ultimi anni la sua ricerca si è incentrata sul rapporto tra arte e tecnologia. *Mouth* è stato eseguito in un magazzino. Gli spettatori entravano in uno spazio interamente bianco: pareti bianche, vestiti bianchi, carta bianca. L'azione si svolgeva a partire dal movimento di quattro performers.

frontiere tra discipline sfumano definitivamente. Si esplora dunque l'interdisciplinarietà, cercando di far interagire i diversi linguaggi che compongono la scena su linee parallele creando interferenze e cortocircuiti. Questa caratteristica si oppone all'estetica teatrale egemonica nell'Ottocento che cercava una sintesi armoniosa e coerente tra tutti i linguaggi della scena.

La ricerca di questa arte totale gravita intorno alla presenza del corpo. Il collage, le contaminazioni e i contrappunti tra diversi linguaggi si articolano attorno alla presenza fisica del performer. La ricerca dell'interdisciplinarietà risponde quindi al principio, o all'origine, della compresenza dei performer e degli astanti. In questo contesto, il corpo non è più soltanto il supporto materiale, ma si innalza come il centro gravitazionale della pratica performativa.

La svolta performativa si manifesta in due esiti: da una parte nasce il *Nuovo Teatro* che si compone di una “vasta e frastagliata area di esperienze teatrali” (De Marinis 1987: 2) in realtà molto diverse tra loro ma che hanno però in comune l'impegno nella ricerca di un rinnovamento nel modo di fare e di concepire il teatro rispetto alle convenzioni cristallizzate nella scena ufficiale⁸⁵.

Dall'altra parte nascono *nuovi generi artistici* che mettono al centro del proprio discorso la presenza. Gli anni Sessanta vedono la nascita degli *happening*, della *performance art* e della *body art* che successivamente si consolideranno come generi artistici autonomi.

5.2.2. *Il rapporto di continuità*

In questo capitolo ho parlato di una dimensione presentativa e di una dimensione rappresentativa della pratica performativa. Ho anche delineato brevemente il movimento artistico contemporaneo che ha cercato di produrre una sorta di semiotica della *presenza* che ha enfatizzato la dimensione presentativa a discapito di quella rappresentativa.

Una volta stabilita l'inerente bidimensionalità nelle arti viventi bisogna chiedersi: come si articolano gli aspetti rappresentativi e presentativi?

⁸⁵ Preferisco la dicitura di “nuovo teatro” utilizzata da De Marinis a quella, un po' più ristretta di “teatro di scrittura scenica” proposta da Lorenzo Mango (2003). Anche se per certi versi corrispondenti, la nozione di De Marinis, essendo più ampia, include una maggiore gamma di pratiche performative e in questo senso coincide con la demarcazione teorica che ho delineato nel capitolo sulla pratica performativa.

Vorrei sostenere che la presentazione e la rappresentazione non possono considerarsi due dimensioni scisse, ma che *nella pratica performativa si trovano in un rapporto di continuità*. L'idea è che c'è un *continuum* tra presentazione e rappresentazione: ogni occorrenza performativa si colloca quindi in un punto del *continuum* e articola in proporzione gli aspetti presentativi e rappresentativi. In ogni pratica performativa possiamo incontrare aspetti tanto rappresentazionali quanto presentazionali.

Pensiamo per esempio, al caso di un'attrice in uno spettacolo di teatro che deve interpretare la parte di Nora in *Et dukkehjem* (tr. it. *Casa di Bambola*) di Henrik Ibsen. In un'opera teatrale classica si inaugura un tempo simbolico e uno spazio non quotidiano dove si collega la presenza dell'odierno e l'assenza di ciò che non è presente. Nel caso di *Et dukkehjem* si ricrea il mondo possibile dettato dagli usi e abitudini della borghesia nell'era vittoriana.

La rappresentazione di qualcosa di diverso da ciò che si è (in questo caso l'attrice che rappresenta al personaggio Nora) esige all'attrice di mettersi nei panni di un'identità estranea. Per fare ciò l'attrice si traveste, cambia il suo registro comportamentale, la sua voce, il suo repertorio cinestesico per "incarnare" i tratti di carattere (narrativi, figurativi e patemici) del personaggio in modo tale che l'azione sia coerente con il testo che proferisce. In questa operazione di trasmutazione l'attrice potrebbe, per esempio, simulare un "tic" che *denoti* l'agitazione nei momenti più importanti dell'azione: quando mente al suo marito Helmer, quando deve fare i conti con Krogstad che l'ha ricattata a causa del prestito illecito che lei aveva contrattato, o quando sta decidendo di abbandonare la casa.

Se l'attrice produce sulla scena un movimento nelle labbra rapido, ricorrente e non ritmico che sembri non volontario, ciò che sta facendo è mettere-in-forma il proprio corpo. Da una parte pertinentizza le labbra come una zona particolare del corpo, modifica la "naturalità" del gesto per crearne uno che sia coerente ai fini della rappresentazione delle passioni del personaggio che fungono da riferimento. Imita un gesto che ha un significato depositato nell'enciclopedia (tic allora nervosismo) e lo "restauro" sulla scena con lo scopo di creare un determinato effetto di senso. Se l'attrice è brava selezionerà un'occorrenza

gestuale particolare che sia però abbastanza prototipica da essere un segno chiaro. Se è ancora più brava, riuscirà a riproporre (copiare), questa occorrenza sul palcoscenico. Oltre i gesti, l'attrice può modificare la postura, il modo di spostarsi, infine può creare tutto un sistema cinestesico *ad hoc* per il personaggio. Mediante queste trasformazioni, l'attrice trasmuta il suo un corpo per creare un corpo finzionale che rappresenta qualcosa di diverso da ciò che lei è in quel momento.

Insieme all'orizzonte di significato che il corpo artificializzato dell'attrice crea per rappresentare il personaggio c'è l'altro orizzonte di senso dato dalla presenza del corpo dell'attrice. L'attrice per quanto cerchi di "produrre" un corpo diverso dal suo che risponda alle esigenze della rappresentazione, rimarrà comunque ancorata alle sue caratteristiche fisiche. La Nora interpretata da una donna alta e magra è ben diversa dalla Nora che potrebbe essere interpretata da un'attrice bassa. Ma l'effetto sarebbe ancora diverso se il ruolo lo interpretasse una donna di colore che potrebbe in qualche modo generare un metadiscorso sul discorso drammatico originale⁸⁶.

La Nora recitata da una determinata attrice non potrà quindi che essere una Nora specifica, concreta quanto il corpo fisico dell'attrice. Il vincolo con le caratteristiche fisioanatomiche è così determinante nel teatro di immedesimazione che si ritiene che non tutti gli attori possano interpretare tutti i ruoli. C'è infatti la procedura del *casting* mediante il quale il regista cerca di selezionare gli attori che combaciano fisicamente con le caratteristiche del personaggio.

La rappresentazione del personaggio non si può separare dalla presenza dell'attrice. Etienne Decroux (1963) descrive il modo in cui nel lavoro scenico si articolano gli aspetti rappresentazionali e quelli della presenza:

Nella scultura il marmo che si presenta, rappresenta per noi la carne. L'attore anche quello realistico, rappresenta un altro uomo. Eppure si dice volentieri che la scultura è più reale della pittura. Perché l'opera ha proprietà che sono proprie anche di ciò che essa rappresenta: resistenza, fragilità, peso, volume. Il concreto vi afferma il concreto. Ci si trova dunque più o meno vicini alla nozione di presenza che non rappresenta.

⁸⁶ Per un'analisi sul ruolo delle donne di colore nelle arti performative il volume editato da Catherine Ugwu *Let's get it on: The politics of black performance*. London: Institute of Contemporary Arts, 1996.

Anche se l'attore di cui parliamo rappresenta un altro uomo, non per questo è meno uomo. Sappiamo che, se suda, è ben per conto suo (Decroux, tr. it.: 140).

Nel punto singolare dell'atto enunciativo l'attrice-enunciatrice si ritrova a cavallo tra presentazione e rappresentazione e deve fare da spartiacque fra mondi distinti: quello dell'incarnazione e quello della proiezione finzionale. L'interpretazione teatrale di gran parte del teatro immedesimativo si basa proprio su questa duplice articolazione tra le due dimensioni. L'attore, diceva Konstantin Stanivslaskij (1957) 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'attore⁸⁷.

5.2.3. Verso una topografia della presenza

Vorrei proporre una sorta di topografia della presenza che possa in qualche modo suggerire una tipologia delle arti viventi. La topografia si struttura intorno al *continuum* che articola i poli della presentazione e della rappresentazione. Valeria Ottolenghi propone di disporre tutti gli eventi performativi "in relazione alla maggiore o minore presenza di elementi che mostrano se stessi, o di segni che rimandano ad altro da sé" (1979: 29):

È possibile distinguere diversi modi di porsi, dall'esposizione totale di sé (la confessione pubblica) alla presentazione del proprio ruolo sociale o di lavoro (la ballerina, il pugile) fino alla rappresentazione assoluta di altro da sé (la maschera, il personaggio) (Ottolenghi 1979: 31-32).

Il *continuum* proposto da Ottolenghi include anche i comportamenti performativi sociali. La sistematizzazione che propongo in questa sede è in parte

⁸⁷ La professionalità dell'attore dipende dalla possibilità di articolare entrambe le dimensioni. Nella storia del teatro ci sono molti miti che raccontano come alcuni attori e attrici dopo aver rappresentato determinati personaggi non riescano più a "staccarsene". Uno degli esempi più famosi è Vivian Leigh che dopo aver interpretato il personaggio di *Un tramvia chiamato desiderio* di Tennessee Williams Blanche Dubois per il cinema, per anni non è riuscita "a venir fuori" dal personaggio. La Leigh confondeva il contesto "reale" da quello "finzionale", a causa di una malattia psichica che la rendeva incapace di distinguere ciò che appartiene all'ambito della rappresentazione, e quindi della finzione, da ciò che appartiene all'ambito della presentazione.

diversa perché cerca di essere uno strumento di descrizione sul *prevalere degli aspetti presentativi o rappresentativi nell'ambito delle arti viventi*.

Penso in termini di una relazione in continuità perché, come accennavo prima, ogni pratica performativa e quindi ogni corpo in scena si trova ad articolare entrambi i registri in una forma particolare. Il *continuum* sta ad indicare che non ci può essere una pratica totalmente presentativa ed esente da ogni aspetto rappresentazionale, così come non è possibile pensare a una pratica interamente articolata nella rappresentazione a prescindere della sua natura presentativa. Vorrei quindi sottolineare che i due estremi del *continuum* non sono che astrazioni analitiche che non trovano però realizzazione nella realtà. Se pur è possibile immaginare in modo astratto un polo assolutamente presentativo, nella pratica non incontreremo mai un'occorrenza di arte vivente articolata esclusivamente a partire dagli aspetti presentativi.

Nella seguente tabella comparativa espongo le caratteristiche dei due poli. I termini di *presentazione* e *rappresentazione*, così come quelli di *rinvio a sé* e *rinvio ad altro* li prendo da De Marinis (1982). Per specificare meglio il mio modo di intendere la presentazione e la rappresentazione ho specificato altre caratteristiche che a mio avviso possono fare luce sulla loro natura:

Presentazione

Rinvio a sé

Ancoraggio deittico

Efficacia

Enfasi Comunicazione intercorporea

Predominio embrayage

Non recitazione

Continuità performer astante

Effetto di realtà

Prototipo: performance

Rappresentazione

Rinvio ad altro

Mondo possibile

Narrazione

Enfasi comunicazione verbale

Predominio débrayage

Recitazione immedesimativa

Asimmetria performer astante

Effetto finzionale

Prototipo: teatro di prosa

Le arti viventi dove predominano gli aspetti presentativi dipendono in modo forte dalla collocazione deittica. In questo modo, più che un'istanza dell'enunciazione che proietta le categorie di persone, tempo e spazio in modo tale da produrre un mondo simulacrale diverso da quello determinato dalla

condizioni dell'enunciazione, c'è un'istanza dell'enunciazione che rinvia autoreferenzialmente a se stessa. In questo senso, le pratiche che danno più enfasi alla presentazione funzionano a partire da un ritorno alla condizione di produzione della pratica. Negli eventi o performance più tipicamente "presentativi" non c'è alcun personaggio, alcun rinvio ad altro da sé ma soltanto l'artista che a partire dalla sua personalità psicosociale esegue un'azione davanti a un gruppo di persone. In modo coerente, a questo tipo di pratiche performative di solito manca una tecnica di recitazione o interpretazione teatrale (nel senso classico del termine). Il performer è presente nell'ora e nel qui di un incontro con gli astanti e la sua opera si basa proprio su questo incontro particolare e locale tra la soggettività dell'artista e la soggettività degli astanti. Il senso della pratica dipende in modo stretto dalla condivisione del campo della presenza.

Un'altra caratteristica della modalità della presentazione è che piuttosto che la parola si privilegia il corpo come mezzo di comunicazione per eccellenza. Più che cercare una narrazione, si cerca di trasformare le sensazioni somatiche e patemiche di chi è coinvolto (come performer o come astante) nell'evento performativo. La pratica, in questo senso, vuole essere efficace.

Il prototipo di questo genere di pratica performativa non ha testo verbale e, se ci sono, le parole vengono usate più che come veicolo del significato quasi come puro significante. Infatti, forse uno dei tratti più importanti delle pratiche della svolta performativa è proprio la mancanza di una narrazione, dell'intreccio da raccontare. In questo genere di pratiche non solo non ci sono personaggi, ma nella sua forma prototipica non c'è neanche racconto, non c'è storia, non c'è nessun tipo di narrazione da seguire.

Ovviamente, da un punto di vista semiotico si può sempre dire che anche la performance più disarticolata a livello figurativo contiene aspetti di narrativa, differenze che creano valori e quindi del senso. La particolarità di questo genere di pratiche risiede nella *decostruzione della narrazione* intesa come concatenamento temporale di trasformazioni di soggetti del fare. In una performance, per esempio, possiamo trovare delineati dei ruoli attanziali ma sarà più difficile trovare un ruolo tematico definito discorsivamente. Per quanto possiamo intravedere qualche investimento modale, nelle performance più

prototipiche non è possibile scorgere un'individualità né la specificazione di tratti figurativi, oltre a quelli dell'artista come soggetto sociale. C'è quindi una sorta di appiattimento tra l'istanza simulacrale dell'enunciazione e il soggetto empirico (di carne ed ossa e con una determinata identità).

Infine, c'è una forte enfasi sulla co-produzione del senso della pratica⁸⁸. Questo genere di pratiche cercano di abolire la distinzione tra artista e spettatore per cui tentano di delegare l'azione scenica in parte agli astanti. Le performance, gli *happening* e la *body art* tracciano una continuità tra il performer e l'astante che produce una radicale co-produzione del senso della pratica. Non c'è più quindi una direzionalità dell'enunciazione ma una dinamica interattiva di produzione del senso.

Dall'altro lato c'è il tipo di pratica performativa più rappresentativa, il cui prototipo sarebbe uno spettacolo teatrale di prosa. Le pratiche più rappresentazionali rinviano ad altro da sé, creando un mondo possibile finzionale. Si opera un *débrayage* che proietta una persona, un tempo e uno spazio diversi da quelli dell'enunciazione in atto.

L'attore non compare sulla scena come soggetto sociale in carne e ossa ma in quanto personaggio, cioè come un "attore" nell'accezione greimasiana (una figura del discorso dove si incontrano almeno un ruolo tematico e un ruolo attanziale).

Le modalità comunicative preferite da questo genere di pratica è la parola che racconta la storia drammatica. Uno spettacolo di questo tipo si fonda soprattutto sulla possibilità di narrare verbalmente una serie di vicende e le conseguenti trasformazioni dei personaggi. Queste pratiche danno quindi molta più importanza alla parola come mezzo espressivo che permette il racconto.

La tecnica attoriale che caratterizza questo tipo di teatro è la tecnica di immedesimazione secondo la quale l'attore cerca l'identificazione con il personaggio. Questa tecnica si basa sul *débrayage* cinestesico, patemico, somatico che l'attore deve compiere per "incarnare" il personaggio.

Questo tipo di pratica performativa funziona in modo meno interattivo rispetto a quelle che privilegiano la presentazione. Anche qui l'astante partecipa

⁸⁸ Rimando a § 4.2.4. dove ho discusso sull'interattività della produzione del senso nella pratica performativa.

all'attribuzione del senso della pratica, ma il suo potere di modificarne il corso è minore. Se in una performance gli astanti possono davvero cambiare l'andamento della pratica, gli spettatori a teatro, generalmente non influiscono nello svolgimento dello spettacolo. Le pratiche più rappresentazionali si configurano su questa asimmetria tra attore e spettatore che attribuisce dei ruoli pragmatici più fissi (l'attore è l'enunciatore e lo spettatore è l'enunciatario)⁸⁹.

La posizione che ogni pratica performativa occupa nel *continuum* tra presentazione e rappresentazione si può chiarire a partire dal tipo di effetto di senso che essa favorisce. Una pratica che tende di più al polo della presentazione tenderà a produrre un *effetto di immediatezza della presenza*, invece una più vicina al polo della rappresentazione produrrà un maggiore *effetto finzionale*.

Nel contesto della pratica performativa l'*effetto di immediatezza della presenza* è dato dalla dissimulazione dell'istanza dell'enunciazione e dall'enfasi sulla istanza di produzione materiale della pratica. In questo modo, l'immediatezza non è necessariamente "reale" ma è il prodotto discorsivo di una strategia enunciazionale ben precisa giocata da un particolare modo di manipolare e ostentare il corpo. Si produce così una sorta di illusione referenziale sostenuta da strategie enunciazionali di veridizione. L'effetto di immediatezza funziona come un *far-sembrare* immediato esercitato sul sapere e sentire dell'enunciatario. L'obiettivo è dunque la conquista della fiducia del destinatario, del suo *credere vero*.

La differenza con un effetto di senso di altro genere è che questo effetto se pur corrisponde a un effetto discorsivo, non si può qualificare come assolutamente prodotto: la presenza fisica è un dato della realtà non attribuibile alla pratica performativa. Ciò che effettivamente produce la pratica non è la presenza ma l'effetto di immediatezza che si basa su di essa. L'astante a un *happening* crede di essere davanti a un'azione "reale" che non significa niente altro che la sua materiale presenza. In realtà l'effetto risponde alla dissimulazione delle strategie enunciazionali della pratica⁹⁰.

⁸⁹ Come ho segnalato nel capitolo precedente, in realtà l'enunciazione in ogni tipo di pratica performativa si basa sulla co-produzione del senso. Accettando questa premessa la distinzione che faccio a questo punto è una graduazione del livello di interattività che le pratiche detengono.

⁹⁰ Nel capitolo sesto sviluppo l'idea dell'effetto di immediatezza riferito al sistema intercorporale che si stabilisce tra il performer e l'astante.

L'effetto di senso delle pratiche performative più rappresentazionali determina la produzione di un mondo possibile (Eco 1979). L'astante partecipa alla pratica a patto di credere nella verosimiglianza dell'azione scenica che, a partire dalle operazioni preposizionali dei personaggi, crea un mondo altro rispetto al mondo reale. La pratica performativa allestisce così un mondo finzionale specifico dove i personaggi assumono determinati atteggiamenti proposizionali.

Le proprietà del mondo possibile si trovano nel testo drammatico che, in qualche maniera, determina le condizioni necessarie rispetto al *topic* narrativo. A patto che la narrazione funzioni, la messa-in-scena deve ascrivere alle “condizioni necessarie” delimitate dal testo drammatico. Se un determinato personaggio si definisce come essenzialmente cattivo allora l'attore deve interpretare questo personaggio in modo tale da rendere attraverso il corpo, la voce e gli atteggiamenti la sua cattiveria. Questo si verifica soprattutto nel teatro più classico, che subordina il testo spettacolare al testo drammatico.

L'effetto di immediatezza e la produzione di un mondo possibile non sono qualitativamente distinti. In entrambi i casi si tratta di *effetti di senso*, cioè di effetti prodotti dalle strategie enunciazionali che caratterizzano il discorso della pratica performativa. La loro diversità risiede nel tipo di strategia enunciazionale che caratterizza ogni pratica.

5.3. La presenza scenica

All'inizio del capitolo ho anticipato che mi concentrerò su due modi diversi di intendere la presenza del corpo sulla scena. Il primo modo, che ho illustrato nel paragrafo precedente, è l'opposizione tra presentazione e rappresentazione. Il secondo modo di intendere la presenza del corpo sulla scena, sul quale rifletterò in questo paragrafo, ha origine nell'idea di presenza scenica.

“Presenza scenica” è un termine particolare: da una parte si tratta di un termine relativamente nuovo nel lessico teatrale, che quindi presenta ancora un campo semantico piuttosto divergente, ma dall'altra parte è un termine che denota

qualcosa di cui, usando parole diverse, si parlava fin dagli inizi delle discipline teatrali.

Come nota Volli il fare degli attori sul palco si organizza secondo una *presenza strategica* che altro non è che una strategia comunicativa (1979: 16). La presenza scenica risponde quindi a questa strategia comunicativa che ha come scopo l'attirare l'attenzione (la seduzione) dello spettatore.

De Marinis (1982) nota come nelle teorie classiche del teatro in Occidente, a partire da Aristotele e Platone, si può trovare l'idea della seduzione. Per esempio, la *catarsi* aristotelica descritta nella *Poetica* è una teoria della "seduzione" che il teatro esercita sullo spettatore tramite delle particolari strategie. Anche l'idea sviluppata da Platone nella *Repubblica* sulla mimesi artistica è in qualche modo una teoria della seduzione, di come il teatro agisce sulla parte più debole dell'anima eccitando lo spettatore.

Anche in Oriente si è teorizzato sulle trasformazioni corporee e passionali operate dallo spettacolo. De Marinis (1982) considera fondamentali le nozioni di *yūgen* ("incanto sottile") e di *hana* ("fiore") nei trattati di Motokiyo Zeami⁹¹ sul teatro Noh. Zeami si concentra sul piacere che un attore allenato può provocare nello spettatore. Se l'attore recupera "lo stile aggraziato della prima infanzia" (1975, tr. it.: 199) può produrre un "incanto sottile":

L'aspetto (aggraziato) dell'infanzia costituisce il fondamento dello *stile dell'incanto sottile*. Il mestiere consiste nella danza e nel canto. Quando avrete assimilato questo due elementi grazie a uno studio approfondito, danza e canto si fonderanno in uno stile omogeneo, e diventerete in maestro la cui arte sarà sciolta e durevole. Quando, in seguito, utilizzerete i *due elementi* trasferendo nei tre tipi l'aspetto (aggraziato) dell'infanzia, apparirà spontaneamente, nei *tre tipi*, un *effetto visivo* fatto tutto di *incanto sottile*" (Zeami 1975, tr. it.: 200).

⁹¹ Motokiyo Zeami: drammaturgo, attore e teorico di Teatro Noh. Scrisse dei trattati tra la fine del quattordicesimo e l'inizio del quindicesimo secolo, rimasti irreperibili per cinque secoli e riscoperti tra il 1908 e il 1945.

Nell'India il trattato di estetica *Nāṭya-Sāstra*⁹² che contiene una collezione di regole e osservazioni sul teatro parla dei diversi modi di manipolazione dello spettatore. Il dramma, considerato la più nobile forma d'arte, favorisce la nascita del *rasa* (esperienza estetica) nell'astante. Il *Nāṭya-Sāstra* distingue quattro tratti di danza (che potremo applicare a tutto il movimento corporeo): *sama* (livello appropriato), *rakta* (accattivante) *vibhakta* (proporzione giusta) e *sphuta* (distinzione) (tr. it.: 33). Se il danzatore combina in modo giusto questi quattro aspetti allora probabilmente riuscirà a sedurre lo spettatore, provocando l'esperienza del *rasa*.

Come si può capire da questi pochissimi esempi, l'importanza della seduzione che l'artista deve esercitare è riconosciuta in molte teorie teatrali. Ciò che varia è l'idea sul *come* si compia questa seduzione, cioè sui mezzi attraverso i quali si provoca una seduzione passionale, un coinvolgimento ludico o una manipolazione ideologica.

Le teorie contemporanee sulla presenza scenica recuperano e rielaborano la tradizionale idea della seduzione. La domanda sulla presenza scenica si è trasformata negli anni in una domanda sulle strategie di seduzione (di manipolazione dell'attenzione dello spettatore) più efficaci. Come osserva Peggy Phelan, da Stanislavskij in poi quando si ritiene che gli attori recitino bene si dice che "hanno presenza" (Phelan, 1993: 117). In questa sede vorrei cercare di specificare in modo più dettagliato cos'è la presenza scenica, come si costruisce e in che modo si può identificare. Per raggiungere questo scopo il primo passo è evitare di omologare presenza e interpretazione riuscita. *La presenza scenica si associa alla qualità della interpretazione ma non si riduce ad essa. Essa fa riferimento alla manipolazione dell'attenzione dello spettatore: se l'attore riesce a richiamare l'attenzione dello spettatore, allora ha presenza scenica.*

La presenza scenica si può caratterizzare, in prima istanza, come una seduzione che agisce sull'astante, presentando il corpo del performer come un oggetto attraente da guardare. Il primo compito del performer è manipolare l'astante in modo tale da attirare la sua attenzione. La manipolazione

⁹² *Nāṭya-Sāstra* è il trattato indiano di danza e teatro. La data dello scritto non è esatta ma si presume che si sistematizzò nel secondo secolo A.C. Nel 1996, Bharata Muni pubblica una versione in inglese.

dell'attenzione nella pratica performativa si rivela diversa rispetto allo schema della manipolazione comunicativa proposto da Greimas e Courtés (1979). Gli autori descrivono la manipolazione in questi termini:

Si tratta di una comunicazione (destinata a *far-sapere*) nella quale il destinatore-manipolatore spinge il destinatario-manipolato verso una posizione di mancanza di libertà (*non poter non fare*), al punto che questi è obbligato ad accettare il contratto proposto. Ciò che è dunque in gioco, a prima vista, è la trasformazione della competenza modale del destinatario-soggetto: se questi, per esempio, unisce a un *non poter non fare* un *dover-fare*, avremo a che fare con la provocazione o con l'intimidazione: se invece si unisce un *voler fare*, si tratterà piuttosto di seduzione o di tentazione. (Greimas e Courtés 1979. Voce: *Manipolazione*)

La manipolazione dell'attenzione nella pratica performativa si differenzia da questo schema perché non è una manipolazione che veicola un *fare* (nel senso di una trasformazione dell'azione)⁹³, ma che corrisponde a una trasformazione della competenza modale in termini di *volere*. La pratica performativa modalizza l'astante su due versanti: in primo luogo a partire da un *voler guardare*. L'oggetto di una tale competenza modale è il corpo e l'azione del performer. La seduzione risiede quindi non in un *voler fare* ma in un *voler guardare*, producendo discorsivamente il desiderio di guardare il corpo presente del performer. In secondo luogo se la seduzione è durativa si produce una modalizzazione del tipo *non poter non guardare*. Questa trasformazione è in realtà successiva e conseguente alla prima e si traduce pragmaticamente nell'impossibilità di abbandonare il campo della compresenza.

In realtà sarebbe più corretto dire che la modalizzazione si realizza nei termini di un *voler apprezzare* più che di un *voler guardare*. Ritornando all'idea che ho sviluppato nel terzo capitolo potrei dire che la modalizzazione non si esegue soltanto a partire da una disposizione al vedere ma in una più comprensiva disposizione all'apprezzamento polisensoriale. Se si verifica questa prima modalizzazione si può produrre anche la seconda che, in questo caso, corrisponde

⁹³ Nel settimo capitolo mi soffermerò sul fare manipolativo della pratica performativa ma anche qui non in termini di un *far-fare* ma in termini dell'efficacia somatica che l'interazione intersoggettiva produce.

a un *non poter non apprezzare*. È questa seconda modalizzazione a permettere la continuità del rapporto intersoggettivo tra performer e astante.

In modo generico ma comunque pertinente al nostro studio, Sergej M. Ejzentsštejn (1923) parlava di “attrazione” per descrivere l’effetto sensoriale o psicologico che qualsiasi momento dello spettacolo poteva procurare nello spettatore. Lo spettacolo doveva funzionare in modo “tale da produrre determinate scosse emotive le quali, a loro volta, tutte insieme, determinano in chi percepisce la condizione per recepire il lato ideale e la finale conclusione ideologica dello spettacolo” (1923, tr. it.: 220-221). Ejzentsštejn pensa allora all’attrazione come la via di accesso che permette la disponibilità etico-ideologica allo spettacolo.

Dal mio punto di vista, prima ancora di essere una condizione di ricezione ideologica, la seduzione risulta essere una trasformazione passionale e corporea: la presenza scenica determina un desiderio di apprezzamento che si traduce in una *disponibilità corporea al coinvolgimento passionale e somatico*. Quasi una modalizzazione come un *voler essere manipolato*.

Nel prossimo capitolo studierò in dettaglio come si inaugura e si mantiene un sistema intercorporeo tra i partecipanti alla pratica performativa. L’importante a questo punto è ribadire che la presenza scenica produce discorsivamente nell’astante sia il desiderio di apprezzare sia la disponibilità a subire delle passioni e degli effetti somatici.

5.3.1. *Il corpo-mente del performer*

Negli ultimi decenni si è verificata una tendenza a studiare e sistematizzare i principi della presenza scenica, cercando di superare un’idea mistico-esoterica in voga. In questa direzione di ricerca si è rivelato fondamentale l’apporto dell’antropologia teatrale⁹⁴ di Eugenio Barba che vuole rispondere seriamente alla seguente domanda: “in quali direzioni può orientarsi un attore o danzatore per costruire le basi materiali della sua arte?” (Barba e Savarese 1996: 6). L’antropologia teatrale è quindi uno studio *sull’attore e per l’attore* (Barba 1993:

⁹⁴ Eugenio Barba ha iniziato a pensare all’antropologia teatrale influenzato dalle prime sessioni dell’ISTA (International School of Theater Anthropology) fondata nel 1979 da lui concepita e diretta. L’ISTA è una rete di attori e studiosi che danno vita ad un’università itinerante che si dedica a studiare l’antropologia teatrale, riunendosi periodicamente ancora oggi. L’ultima sessione dell’ISTA si è tenuta a Fara Sabina nel giugno del 2007.

27) che ha cercato di mettere insieme le conoscenze di diverse tradizioni sceniche in dialogo con varie discipline di studio per investigare il comportamento umano in situazioni performative.⁹⁵

Gli studi dell'antropologia teatrale hanno evidenziato l'esistenza di un punto comune in diverse tradizioni sceniche, cioè l'idea che la presenza scenica sorge quando corpo e mente funzionano come un tutto organico:

Quale che sia l'effetto che lo spettacolo dovrà produrre sullo spettatore, la distanza fra il corpo e la mente – la sensazione che ci sia una mente che comanda e un corpo che segue – deve ridursi fino a sparire (Barba 1993: 174).

L'espressione "corpo-mente" non è un'espressione sbrigativa per indicare l'ovvia inseparabilità dell'uno dall'altro, ma indica un obiettivo difficile da raggiungere quando dal comportamento quotidiano si passa a quello dell'extra-quotidiano. (Barba 1993: 172).

L'unità corpo-mente è cruciale nel lavoro del performer. Se il performer lavora solo con la mente scordandosi di avere un corpo, la sua azione rischia di essere un'azione *morta*, per niente efficace per la comunicazione intersoggettiva con l'astante. Dall'altro canto, una performance troppo incentrata sul virtuosismo del corpo che non trova una densità a livello mentale del performer, probabilmente produrrà un movimento esterno, vuoto e quindi poco significativo.

Molti teorici e registi hanno messo in rilievo l'importanza dell'unione corpo-mente. Per Zeami il segreto dell'attore è il "fiore" che secondo Giovanni Azzaroni descrive proprio il corpo-mente in vita "*che pur ripetendo con precisione la partitura del nō, la accorda – e dunque la varia – incessantemente in rapporto alle mille circostanze cui l'attore deve conformarsi per essere vivente, per non diventare l'inerte automa di se stesso*" (Azzaroni 1990: 39).

⁹⁵ Barba si interroga sullo statuto scientifico dell'antropologia teatrale: "Non esegue misurazioni, non si serve del metodo statistico. Non cerca di dedurre delle conseguenze per il comportamento dell'attore dalle conoscenze della medicina, della biologia, della psicologia, della sociologia o delle scienze della comunicazione. Si basa sulla ricerca empirica, da qui estrae dei principi generali. Si svolge in una dimensione operativa, in vista, cioè dell'efficacia dell'azione scenica. Definisce un campo di indagine e forgia gli strumenti teorici per esplorarlo. Individua delle leggi pragmatiche. Insomma, è una scienza?" (Barba 1993: 65)

Nella tradizione occidentale, anche Stanivslaskij si è impegnato lungo tutto il suo percorso teorico-pratico a trovare una tecnica in cui corpo e mente potessero funzionare insieme: verso la fine della sua vita concentrò sempre di più i suoi sforzi, come ho accennato prima, alla sistematizzazione di un metodo delle azioni fisiche che esigeva all'attore uno stato di sintonia corporeo-mentale (1957).

Anche Artaud, per esempio, ha insistito sull'importanza del corpo-mente sulla scena. L'artista francese contestava le interpretazioni troppo incentrate sull'emozione e il mondo interno dell'attore e criticava gli attori che sembravano dimenticarsi del proprio corpo (1938).

Dall'altra parte anche chi, fin dall'inizio, si era concentrato sul lavoro fisico come Mejerchol'd sente la necessità di ribadire l'inefficacia di un corpo senza mente. In *L'attore biomeccanico*, Mejerchol'd afferma: “dell'allenamento che coinvolge il corpo e non il cervello non so che farmene. A me non servono attori che sanno muoversi ma non sanno pensare” (1921, tr. it.: 12).

Il corpo-mente è quindi ciò che rende possibile la costruzione della presenza che a sua volta si pone come la forza dell'attore per catturare l'attenzione dello spettatore. La presenza è quindi possibile laddove c'è un “corpo-in-vita” che altro non è che un corpo che funziona congiuntamente con la mente.

La presenza scenica si costruisce dalla dilatazione dell'energia che, come afferma Barba, “non appartiene al fisico, ma al corpo-mente” (Barba 1993: 132). Troviamo di nuovo l'idea di corpo-mente: la destrezza che permette all'attore di dilatare il suo corpo “stagna in una realtà unidimensionale se non raggiunge la profondità dell'individuo. Gli esercizi fisici sono sempre esercizi spirituali” (Barba 1993: 134). E ancora: “l'attore può partire dal fisico o dal mentale: non importa, purché dall'uno passando all'altro ricostituisca un'unità” (Barba e Savarese 1996: 33). In questo contesto, ogni azione vocale e fisica è anche un'azione mentale⁹⁶.

⁹⁶ Barba (1993) riferisce come gli attori dell'Odin Teatret che hanno lavorato per anni con lui sull'allenamento del corpo-mente dicono che quando si raggiunge lo stato di unione “viene abolita la distanza fra la testa che cammina ed il corpo che segue” o che “il corpo conduce, la mente gli va dietro” o “è il corpo che pensa: le spalle, i gomiti, le ginocchia”.

5.3.2. *Corpo quotidiano e corpo extra-quotidiano*

Nel capitolo terzo ho descritto l'artificializzazione del corpo del performer come una caratteristica delle pratiche performative. In questo contesto, ho fatto menzione alle tecniche del corpo extra-quotidiane. Riprendo questa idea per spiegare la nozione di Barba (1993) di presenza scenica:

Il nostro corpo è utilizzato in maniera sostanzialmente differente nella vita quotidiana e nelle situazioni di rappresentazione. Nel contesto quotidiano la tecnica del corpo è condizionata dalla cultura, dallo stato sociale, dal mestiere. Ma in una situazione di rappresentazione esiste una tecnica del corpo differente. Si può quindi distinguere una tecnica quotidiana del corpo da una tecnica extra-quotidiana (Barba 1993: 30).

Le tecniche extra-quotidiane si caratterizzano per la dilatazione dell'energia, nel senso che si basano sullo spreco di energia: se le tecniche quotidiane del corpo (che ogni cultura determina) funzionano generalmente a partire dal principio del minimo sforzo, le tecniche extraquotidiane utilizzano "il massimo impiego di energia per un minimo risultato" (Barba 1993: 31).

Come avevo accennato prima, Barba ha elencato tre principi-che-ritornano⁹⁷ delle tecniche extra-quotidiane del corpo:

1. L'alterazione dell'equilibrio quotidiano e la ricerca di un equilibrio "di lusso"
2. La dinamica delle opposizioni
3. La coerenza incoerente e la virtù dell'omissione.

Secondo Barba, l'alterazione dell'equilibrio quotidiano è un principio che accomuna diverse tradizioni sceniche. In effetti, se si pensa al balletto classico, alla danza moderna, al mimo, alle danze orientali, si può riconoscere come i performer usino spesso tecniche che alterano il loro equilibrio. La finalità dell'alterazione è creare "una situazione di equilibrio permanentemente instabile" (Barba e Savarese 1996: 73).

⁹⁷ A partire dallo studio di diverse tradizioni sceniche, Barba identifica dei principi-che-ritornano. Barba non li descrive come leggi universali ma come "buoni consigli" per il mestiere dell'attore (1993).

Barba ha dato due spiegazioni complementari sulle ricadute nel comportamento scenico dell'alterazione dell'equilibrio. Da una parte pensa che "un'alterazione dell'equilibrio ha come conseguenza delle precise tensioni organiche che impegnano e sottolineano la presenza materiale dell'attore" (*ivi.*: 74). Si tratta in questo senso di un modo di enfatizzare la materialità del corpo dell'attore: l'alterazione dell'equilibrio implica un rischio per la sicurezza del performer che indica il suo essere presente nel qui e ora dell'azione. Il caso dei funamboli è molto indicativo: l'attenzione dello spettatore si dirige verso l'azione del funambolo perché questo è a rischio, sempre sul punto di cadere. Il rischio imminente non fa che indicare appunto la presenza (fragile) del corpo.

Dall'altra parte, Barba ha avanzato l'ipotesi che l'alterazione dell'equilibrio generi un "dramma elementare": "l'opposizione di differenti tensioni esistenti nel corpo dell'attore si presenta a chi guarda come un conflitto di forze a livello elementare" (Barba e Savarese 1996: 77). L'equilibrio precario rende quindi il corpo un campo dinamico di forze contrapposte che "vivifica" il corpo in scena.

Il secondo principio che ritorna è la dinamica delle opposizioni. Barba rileva che molte delle tradizioni performative orientali si basano su una dinamica oppositiva del movimento. Nel terzo capitolo avevo richiamato l'esempio della tecnica dell'Opera di Pechino. Un altro esempio è quello dell'attore Noh quando compie il movimento di puntare il ventaglio davanti a sé: non lo fa mai mediante un tragitto lineare e diretto ma sempre per linee sinuose e indirette. Nel creare opposizioni, l'attore fa resistenza: "la resistenza con la quale si batte fa sì che ogni movimento compiuto sia amplificato in densità, in maggiore intensità energetica e aumento del *tonus* muscolare" (Barba e Savarese 1996: 159).

Il terzo principio della tecnica extra-quotidiana è l'omissione:

La vita del corpo dell'attore in scena è un risultato che procede per eliminazione: proviene dal lavoro di isolare determinate azioni o frammenti di azioni compiute dall'attore e rivelarli (Barba e Savarese 1996: 146).

Le azioni di un attore sono quindi risultato di una drammaturgia corporale. Ogni azione viene analizzata nei singoli dettagli e ricostruita in una partitura i cui

frammenti possono essere amplificati o amputati, sovrapposti o semplificati. Si tratta di un'idea vicina alla tesi del restauro del comportamento di Schechner che ho discusso nel capitolo terzo. L'omissione permette una sintesi che rafforza la presenza scenica dell'attore perché permette l'artificializzazione del corpo:

L'attore attraverso una lunga pratica ed un allenamento continuo, fissa questa "incoerenza" in un processo di innervazione, sviluppa nuovi riflessi neuro-muscolari che sbocciano in una rinnovata cultura del corpo, in una "seconda natura", in una nuova coerenza, artificiale, ma segnata dal *bios* (Barba 1993: 46).

Forse uno dei punti più polemici dell'antropologia teatrale è che Barba ha affermato che questi principi-che-ritornano caratterizzerebbero ogni comportamento performativo, indipendentemente dal contesto culturale. Le tecniche extra-quotidiane del corpo possono essere applicabili alle pratiche performative orientali e ad un certo tipo di teatro di ricerca occidentale, ma non sono certo principi che ritornano nell'ambito del cabaret, della stand-up comedy o della recitazione realistica di alcuni teatri di prosa.

La validità delle tesi di Barba sull'extra-quotidiano risiede più nel fatto di spiegare in modo pragmatico come si costruisce il corpo artificiale sulla scena che nell'attribuzione di un certo transculturalismo a queste tecniche. Oggi, bisognerebbe ripensare e ampliare i principi identificati da Barba alla fine del secolo scorso per cercare di capire quali altre modalità di artificializzazione del corpo si usano nell'attualità.

5.3.3. *Il pre-espressivo*

Le tecniche extra-quotidiane appartengono al livello di organizzazione che Barba chiama pre-espressivo. Per Barba, il livello pre-espressivo è il livello dove l'attore prima ancora di rappresentare qualcosa si *presenta* sul palco. Nella terminologia di Barba quando il performer lavora "senza pensare a ciò che vorrà trasmettere allo spettatore", allora si può dire che l'attore sta lavorando a livello pre-espressivo. Il training fisico e vocale è per definizione pre-espressivo, nel senso che è un campo di lavoro dell'attore su se stesso senza riferimento allo spettatore. L'esempio tipico del pre-espressivo sono le figure del teatro Noh che

non assolvono a nessuna funzione se non quella di cambiare i vestiti ai protagonisti. Questi performer non rappresentano niente (non hanno un personaggio, non devono rappresentare un'emozione). Per essere sul palco però, devono essere "presenti". Questo tipo di presenza sarebbe ciò che Barba chiama il livello pre-espressivo. Anche quando il performer non sta esprimendo qualcosa di particolare, il suo corpo è modellato, è presente.

L'idea di pre-espressivo è fondamentale nell'antropologia teatrale e ha segnato varie generazioni di attori che, oltre alla preoccupazione di essere convincenti o comunicativi per lo spettatore, si è dedicata a un lavoro di ricerca sulle proprie capacità di modellare il corpo e la voce al fine di creare questo stato di presenza scenica indipendentemente dai contenuti che devono rappresentare sulla scena.

Dal punto di vista semiotico, il termine pre-espressivo può trarre confusione. Quando Barba pensa al pre-espressivo non sta pensando a qualcosa di presemiotico o a qualcosa che precede l'instaurarsi della funzione semiotica. Il termine di Barba denota quell'ambito di lavoro dell'attore non indirizzato a produrre un effetto sullo spettatore.

Il criterio che, secondo Barba, distingue il pre-espressivo dall'espressivo è il criterio pragmatico dell'intenzione di comunicare: c'è pre-espressivo quando l'attore non ha intenzioni di comunicare qualcosa di specifico.

La non-intenzionalità dell'attore è anch'essa un punto problematico perché la semiotica ha dimostrato che la comunicabilità (l'espressività per dirla con Barba) non dipende dall'intenzione di comunicare. Anche se l'attore non ha un'intenzione (psicologica), la sua azione e il suo movimento saranno comunque dettati da una certa intenzione corporea data dalla direzionalità e dalla forza del movimento, così come dal modo in cui il corpo si relaziona con lo spazio. L'agire dell'attore nello spazio, il disegno del movimento, le linee di tensioni del corpo così come gli impulsi diretti verso determinati fini, conformano già un sistema interpretabile. Su questo punto Barba sembra essere d'accordo, infatti è consapevole che è impossibile che un attore agisca davanti a uno spettatore senza che questo interpreti:

È materialmente impossibile impedire allo spettatore di attribuire significati e di immaginare storie vedendo le azioni di un attore anche quando queste azioni *non vogliono* rappresentare nulla. Tutto questo vale, però dal punto di vista dello spettatore, cioè quando si osservano i risultati. Ma attenzione, non è l'azione che di per sé possiede un *suo* significato. Il significato è sempre frutto di una convenzione, di una relazione. Il fatto che esista la relazione attore-spettatore implica che lì si producano significati. Il punto è se si vuole o no programmare *quali precisi significati* debbano germinare nella testa dello spettatore (Barba 1993: 158-159).

C'è da chiarire però che anche se l'attore sta lavorando senza intenzione di comunicare, e anche in assenza dello sguardo di uno spettatore, il modo in cui l'attore modella il suo corpo costituisce un sistema di differenze, di valore, e quindi un sistema semiotico. La possibilità di divenire un dispositivo semiotico è indipendente dall'intenzione dell'attore che dal momento che occupa uno spazio e presenta il suo corpo, diviene un segno.

Dal punto di vista semiotico ciò che Barba chiama pre-espressivo si potrebbe concettualizzare come un livello asemantico dell'azione. Se l'azione è osservata da qualcuno allora è evidente che questo qualcuno le attribuisce un significato. Se invece l'azione non è percepita da nessuno tranne che dall'attore, allora diviene un'azione senza significato preciso ma comunque attraversata da tensioni e valori. Il pre-espressivo di Barba potrebbe descrivere una sorta di livello plastico non figurativo ma dove comunque c'è una qualche articolazione. Nel famoso saggio *Sémiotique figurative e sémiotique plastique* (1984) Greimas distingue un livello plastico da un livello figurativo. Il livello plastico si caratterizza per l'organizzazione di linee, colori e spazi indipendentemente dal fatto che si possano riconoscere come figure del mondo naturale. A livello figurativo invece, si trovano quelle che Greimas denomina le "figure del mondo". Il livello figurativo può strutturarsi in un gradiente che va da una bassa densità figurativa ad una alta figuratività. La massima densità figurativa si caratterizza per un alto grado di iconicità che rende riconoscibili le forme come figure del mondo.

Applicato alla descrizione barbiana del pre-espressivo si potrebbe dire che il pre-espressivo si articola in modo plastico a partire da tensioni, differenze, opposizioni e combinatorie di dinamismi. Le tecniche extra-quotidiane mettono-

in-forma il corpo non a partire da una logica iconica, quindi non come figure del mondo naturale, ma a partire da semplici dinamiche oppostive.

Il livello che Barba chiama espressivo è invece dato da una natura più figurativa di ciò che si “rappresenta”. Questa idea è quindi coerente con le tecniche mimetiche di rappresentazione che cercano appunto di riprodurre in modo identico le forme naturali del mondo. La recitazione realistica si basa proprio sul principio di iconismo nel senso del dare al corpo una forma mimetica rispetto a ciò che si considera prototipicamente caratteristico del comportamento umano.

Lasciando tra parentesi la confusione che dal punto di vista semiotico può produrre il termine “pre-espressivo”, mi pare comunque fondamentale l’individuazione di questo livello del lavoro col corpo. La tesi sulla pre-espressività in fondo identifica un livello plastico del corpo che può essere modellato dall’attore. Questo livello può intraprendere diversi tipi di rapporto con il livello detto espressivo. In fondo, entrambi livelli sono interdipendenti e mostrano due aspetti della costruzione del corpo in scena.

Barba ritiene che il livello pre-espressivo non è una realtà a sé stante ma può essere *pensata* in modo a sé stante (1993: 158). La finzione conoscitiva del pre-espressivo ha senso nell’antropologia teatrale perché permette di tracciare dei confini operativamente utili, comparare, scavare e precisare alcune logiche di funzionamento. Barba non sta eseguendo un’analisi semiotica del comportamento scenico, ma vuole soltanto individuare delle chiavi pratiche che possano rendere più accessibile uno stato di presenza scenica.

Il pre-espressivo così come descritto da Barba è il livello in cui l’attore gestisce e scolpisce il suo corpo: “Per un attore, lavorare a livello pre-espressivo vuol dire modellare la qualità della propria esistenza scenica” (Barba 1993: 159). Si tratta di un livello operativo, una categoria pragmatica, una prassi che mira a sviluppare la presenza scenica, ovvero il *bios* scenico dell’attore (*ibidem.*). In questo senso a livello del pre-espressivo

[N]on esistono azioni naturali o innaturali, ma solo gesticolazioni inutili o azioni necessarie. “Necessaria” è l’azione che impegna l’intero corpo, che ne muta

percettibilmente la tonicità, che implica un salto dell'energia anche nell'immobilità (Barba 1993: 174).

La “necessità” di una determinata azione è correlata quindi alla possibilità di renderla “viva” e “presente”. È in questo senso che Barba parla di una legge pragmatica che distingue l'efficacia dell'azione a partire dal suo essere organico e fluido e soprattutto dall'essere un pensiero in azione che è emanato dal corpo-mente. Il livello pre-espressivo quindi:

[N]on si riduce alla pura fisicità dell'attore, ma concerne l'interrezza corpo-mente e permette all'attore di concentrarsi in un orizzonte a parte che contiene le sue leggi, i suoi sistemi di orientamento le sue logiche, così come ha leggi, sistemi di orientamento e logiche proprie l'orizzonte più vasto dei contenuti della rappresentazione (Barba 1993: 182-183).

La costruzione della presenza scenica dell'attore, che si sostiene a livello delle dinamiche corporee si basa quindi sulla composizione e ricomposizione delle tensioni nel corpo, indipendentemente dalla sua densità figurativa. Credo che la tesi del pre-espressivo di Barba (al di là della sua scelta terminologica) sia davvero rilevante per un progetto generale di semiotica del corpo soprattutto perché recupera in una versione modificata le modalità attraverso le quali si costruisce anche il corpo sociale. Zeami diceva che cercare di produrre un movimento a partire della mente era una violenza contro il corpo. Cercare di dare forma al corpo a partire da logiche cognitive e discrete contraddice il funzionamento del corpo in quanto dispositivo semiotico. Ho insistito più di una volta in questa tesi sulla condizione liminale del corpo in scena che fa sì che il corpo non possa essere catturato in categorizzazioni troppo rigide e fisse. In parallelo ho accennato al modo continuo in cui si articolano le passioni, i gesti e i movimenti, e la difficoltà di descrivere il comportamento somatico a partire da categorie discrete.

La messa in forma del corpo a partire da una logica categoriale è contraddittoria rispetto al modo di funzionare del corpo vivo. Le tecniche attoriali che si concentrano nel riprodurre sul piano formale le figure del mondo sociale, di

solito lo fanno a partire da una logica categoriale: si studiano i movimenti come unità discrete e si cerca di riprodurli a partire dai loro tratti formali.

Paradossalmente, le tecniche extra-quotidiane sono in realtà molto quotidiane giacché recuperano i modi di esistenza e di presenza del corpo. Il livello pre-espressivo lavora sulle dinamiche tensive continue del corpo: anziché partire dall'imitazione di una forma, parte dalla dinamica energetica che caratterizza la forma. Le tecniche attoriali più proprie del teatro di rappresentazione costruiscono il corpo in scena come un corpo pensato, mentre le tecniche extra-quotidiane costruiscono il corpo in scena come un corpo vissuto.

Il livello pre-espressivo produce ciò che Craig aveva chiamato “un’architettura in moto” (1907) che non è “naturale” nel senso di qualcosa di “socialmente convenzionale” ma è naturale nel senso di corrispondere ai modi di produzione semiotica del corpo. Commentando il lavoro dell’attore Henry Irving Craig racconta: ““Ma era naturale?” Mi si chiede sempre. Certo, lo era – naturale come lo è un fulmine – non naturale come lo è una scimmia” (Craig 1930, tr. it.: 26).

5.3.4. *Il corpo artificiale:*

Barba afferma che prima di rappresentare qualcosa il corpo è presente sulla scena ad un livello pre-espressivo. Come ho menzionato prima, la pre-espressività barbiana non equivale alla pre-semioticità: il corpo presente non è un corpo “non ancora semiotizzato”, non è una materia amorfa e informe, ma è sempre un dispositivo semiotico. Per quanto possa essere liminale, indefinito e indefinibile, il corpo è in ogni caso un *dispositivo dotato di senso e radicato nel mondo semiotizzato*. In questo modo ogni corpo è un *post-corpo* pieno di senso prima ancora di essere. Da una prospettiva ontogenetica, per esempio, il corpo di un neonato risponde alle aspettative della madre, ai modi di manipolazione fisica degli adulti, al loro investimento passionale legato a come essi avevano concepito o immaginato il neonato. Altrove ho mostrato come anche prima della nascita, i genitori possiedono un’immagine della fisionomia del bambino che non è del tutto definita ma che si presenta con sufficiente chiarezza figurativa⁹⁸. Il corpo, dunque,

⁹⁸ Cfr. *Indagine sociosemiotica sull’esame ecografico di donne in gravidanza* (2005)

prima ancora di nascere è un dispositivo semiotico. Si può allora pensare che *la funzione della pratica performativa sia proprio quella di trasformare una sostanza ritagliata in un modo “quotidiano” (sociale) in un’altra sostanza che risponde ad un ritaglio extra-quotidiano.*

La presenza scenica si fonda quindi su una funzione semiotica prodotta dalle tecniche extra-quotidiane che, in quanto forme, ritagliano il corpo, in quanto sostanza. In termini hjermsleviani, si potrebbe pensare che la pratica performativa instaura una funzione semiotica che trasforma il “corpo quotidiano” in un “corpo in scena”, formato a partire dalle tecniche extra-quotidiane. Il corpo, in quanto sostanza dell’espressione entra in funzione con la tecnica extra-quotidiana che funge da forma dell’espressione producendo “il corpo in scena”.

Come ho spiegato nel § 5.3.2., la tecnica extra-quotidiana ritaglia, seleziona, enfatizza e omette alcuni tratti del corpo quotidiano convertendolo in un corpo che non funziona a partire dalle convenzioni sociali ma si basa su convenzioni performative. Per esempio, quando il performer altera il suo equilibrio ciò che fa è configurare le tensioni degli impulsi e i pesi del corpo in modo tale da produrre un equilibrio precario. Questa operazione di ritaglio non è corrispondente all’uso dell’equilibrio nella vita sociale (almeno nelle società occidentali). Nella vita sociale l’equilibrio connota la sicurezza: una persona che ha “i piedi per terra” è una persona che si muove come un esperto nel “teatro della vita sociale”. La perdita di equilibrio è segno di qualcosa che non va, può indicare uno stato di intemperanza (per esempio il caso di un ubriaco) o l’insicurezza di un relatore che non riesce a parlare in pubblico senza dondolare.

Il corpo in scena è quindi un corpo artificiale prodotto dalle tecniche extra-quotidiane che correlano la materialità fisiologica con una forma:

[L]a drasticità fisiologica si unisce all’artificialità della forma, la letteralità del corpo alla metafora. La massa organica, tendendo a traboccare da qualunque forma, di quando in quando inciampa nella convenzionalità e si coagula nella composizione poetica. Questa lotta tra l’organicità della materia e l’artificialità della forma dovrebbe dare all’arte dell’attore, così intesa, una tensione estetica interiore (Flaschen 2001: 99).

Il corpo artificiale seduce lo sguardo dello spettatore perché trasgredisce l'inerzia del corpo quotidiano. Carico di tensioni e di una precisione che non si trova nell'uso quotidiano del corpo, il corpo artificiale focalizza l'attenzione su di sé. Come ha affermato Volli (1979) l'attrazione si spiega dallo scarto tra un corpo che funziona a partire dal principio del minimo utilizzo di energia a uno che invece cerca i minimi risultati con il massimo spreco energetico.

Tra il corpo quotidiano (investito culturalmente) e il corpo immaginario del personaggio ci sarebbe quindi il corpo artificiale (inteso nell'accezione di Barba) di natura transizionale. Il corpo artificiale si colloca in una situazione intermedia tra la vita e la rappresentazione, tra l'attore e il personaggio. È il corpo presente prima ancora che si rappresenti qualcosa. Come ha spiegato lo studioso giapponese Moriaki Watanabe (1981) si tratta di un *corps fictif*: un corpo che non è ancora (o non è più) nella finzione rappresentativa ma non è già più (o non è ancora), quanto a qualità della sua presenza, nella pura e semplice quotidianità.

De Marinis (1988) suggerisce di pensare al *corpo extra-quotidiano* come una sorta di grado zero della comunicazione teatrale. La presenza del corpo sulla scena, costruita a partire dalla tecnica extra-quotidiana si porrebbe così come la precondizione che permette l'instaurarsi del rapporto comunicativo. Torniamo quindi al punto precedente sulla seduzione ovvero sulla manipolazione dell'attenzione dello spettatore: il corpo in scena costruito extra-quotidianamente configura un livello pre-espressivo che può permettere il contatto intersoggettivo tra performer e astante. Sotto il livello "espressivo", fatto di significati e narrazione, c'è il livello pre-espressivo fondamentale per un buon funzionamento della relazione tra attore e spettatore.

Concepire il pre-espressivo come la precondizione di ogni relazione teatrale ci pone davanti alla dibattuta questione dello statuto ontologico del pre-espressivo. De Marinis (1988) ha riflettuto sull'universalità della tesi del pre-espressivo. Come ho già segnalato, Barba (1981, 1993) parla a più riprese dei principi-che-ritornano come le "basi materiali dell'attore". Siamo allora in presenza, si chiede De Marinis (1988), di "universali strutturali" del comportamento teatrale? Si tratta dei determinismi materiali che funzionano indipendentemente dal genere, lo stile, la cultura e l'epoca? Prima dicevo che

Barba ha affermato che non si tratta di leggi universali ma di “buoni consigli”. De Marinis (1988) distingue allora una contraddizione tra l’ambizione universalista di Barba e la sua descrizione in termini di “buoni consigli”. Contraddizione che si può risolvere, secondo De Marinis, se si pensa al livello pre-espressivo come un livello di analisi, delle categorie utili per ottenere determinati risultati. Sarebbe utile quindi riformulare la questione nei seguenti termini: c’è un livello pre-espressivo nel comportamento attoriale dato dall’uso extra-quotidiano del corpo del performer. Le tecniche extra-quotidiane funzionano a partire da certi principi che ritornano nelle varie tradizioni sceniche. I modi di utilizzazione di questi principi variano a seconda delle diverse tradizioni sceniche (culture, generi, stili). Più che parlare di “ricerca di un equilibrio di lusso” si potrebbe allora parlare in termini di un “lavoro sulle leggi dell’equilibrio”. In questo modo, afferma De Marinis, si può pensare il pre-espressivo in termini di qualcosa comune al comportamento performativo che è legato al determinismo biologico che però viene attualizzato da ogni tradizione in modo diverso.

La riformulazione di De Marinis è utile per i nostri fini, nel senso che rende l’antropologia teatrale di Barba una teoria più comprensiva che può quindi includere anche le manifestazioni della svolta performativa a cui ho fatto riferimento prima. In una performance, l’artista non necessariamente è in posizione di equilibrio precario (come lo è per esempio una ballerina di balletto classico) ma modifica il suo corpo in modo tale da renderlo attrattivo allo sguardo dell’astante. Anche nel caso in cui il performer vuole creare un effetto naturalistico e si comporta quindi come nella vita quotidiana, il suo corpo deve in qualche maniera modificarsi (attraverso le azioni che esegue, il tipo di movimento che realizza, gli oggetti che manipola o i dispositivi tecnologici con i quali entra in rapporto), deve creare una presenza scenica che permetta il contatto con l’astante.

Credo che nelle performance il corpo può sembrare quotidiano anche se in realtà anche in questo genere di pratica performativa si può ipotizzare un livello pre-espressivo che crea un corpo artificiale “naturalizzato”. Senza presenza scenica, senza *corps fictif*, allora il performer sarebbe inavvertito dagli astanti e la performance quindi non potrebbe riuscire.

5.4. Dal pre-espressivo all'espressivo: il caso dell'Odin Teatret

Ho iniziato questo capitolo dicendo che ci sono due modi di intendere la presenza nella pratica performativa. Il primo, che ho spiegato nel § 5.2. è pensare la presenza in termini di collocazione fisico materiale del performer sulla scena. Ho identificato dunque la dimensione della presentazione che funziona a partire dal *rinvio a sé*. La presentazione si può concepire come uno dei poli di un *continuum* che va, appunto, dalla *presentazione* alla *rappresentazione*. Ogni occorrenza performativa si può collocare lungo il *continuum* a seconda del modo in cui articolano le dimensioni della presentazione e della rappresentazione. Una performance privilegia gli aspetti legati alla presentazione mentre uno spettacolo teatrale classico enfatizza quelli vincolati alla rappresentazione.

Il secondo modo di affrontare la presenza del corpo sulla scena è pensare alla *presenza scenica*. La presenza scenica è stata studiata in profondità dall'antropologia teatrale che l'ha concepita come uno stato psicofisico del performer che lo mette nelle condizioni migliori per esprimere e rappresentare in maniera efficace. La presenza scenica si articola a livello pre-espressivo che, nell'accezione barbiana, indica un livello significativo che si colloca anche prima che l'attore cominci a rappresentare qualcosa. Questo livello attiene a un insieme di tecniche psicofisiche mediante le quali l'attore cerca di elaborare un comportamento scenico extra-quotidiano. Ne risulta un corpo artificiale (messo in forma dalle tecniche extra-quotidiane) che è attraente allo sguardo dello spettatore. La presenza scenica è quindi questa possibilità di artificializzare il corpo in modo tale da creare una sorta di grado zero della comunicazione teatrale.

La domanda che mi pongo in questo paragrafo è: *che rapporti intrattengono questi due modi di intendere la presenza? Sono livelli di analisi autonomi? Ritagli concettuali indipendenti? In che modo entra in relazione la presenza come presentazione e la presenza come stato psicofisico del performer?*

Un modo di far entrare in relazione i due modi di intendere la presenza è a partire dalla ricerca sul modo in cui il livello che Barba denomina pre-espressivo si articola con il livello espressivo. Con lo scopo di capire un modo di

articolazione del pre-espressivo con l'espressivo indagherò l'ambito di quello che Stanislavskij chiamava il *lavoro dell'attore su se stesso*. Rifletterò quindi su (alcuni) dei segreti di (alcuni) attori e su come questi fanno correlare entrambi i livelli.

Fare un discorso generale su come “gli attori” mettono in rapporto il pre-espressivo e l'espressivo sarebbe troppo ampio. È evidente che ogni tecnica attoriale così come ogni pratica performativa determina un modo specifico di articolazione di entrambi i piani. Mi concentrerò, quindi, sul modo di lavorare degli attori dell'Odin Teatret. La scelta di questa compagnia è ovvia: l'Odin è la compagnia di cui Barba è il regista da ormai più di quarant'anni. È questa la sede pratica da cui Barba ha tratto ispirazione per l'antropologia teatrale, così come è questo il laboratorio in cui ha provato e sistematizzato le tecniche della presenza e della rappresentazione che caratterizzano la sua poetica. Inoltre, la longevità dell'Odin così come il persistente lavoro di metadiscorso teatrale di Barba, ha permesso a molti degli attori della compagnia di riflettere oltre che praticamente anche teoricamente sui principi della presenza. Questo ha creato un importante *corpus* composto da documenti di lavoro, libri, dimostrazioni, seminari e testi pedagogici che costituiscono un massiccio archivio in cui sono registrati alcuni dei “segreti” degli attori e la loro esperienza fenomenica. In particolare mi soffermerò nei riferimenti forniti da Roberta Carrieri attrice dell'Odin Teatret dal 1974 fino a oggi.

Nel terzo capitolo, dove ho definito la pratica performativa, dicevo che essa include non solo il “testo spettacolare” ma anche tutte le pratiche che precedono la realizzazione dell'evento spettacolare. In questo sottoparagrafo mi addentrerò nella fase della pratica performativa che di solito rimane nascosta allo sguardo dell'astante. Nel caso dell'Odin questa fase è stata ampiamente documentata e ciò mi permette oggi di studiare, anche se a partire da fonti indirette, alcune delle strategie attraverso le quali i performer creano.

Come nel resto della tesi, non farò un resoconto esaustivo su tutte le modalità creative degli attori (che dovrebbero includere le tecniche di recitazione, oltre che l'utilizzo degli oggetti di scena e il rapporto con gli altri performer e con Barba) ma mi concentrerò sul modo specifico in cui il performer crea la sua

presenza scenica e allo stesso tempo la mette in rapporto con gli aspetti rappresentazionali. Ribadisco che, concentrandomi su questo livello metterò tra parentesi tutte le relevantissime operazioni interpretative dell'astante in sede di ricezione. Non voglio disconoscere l'importanza dell'*altro* nella produzione del senso ma mi pare necessario, in questo momento dell'analisi, separare ciò che avviene nell'esperienza dell'attore da ciò che avviene nella compresenza dell'incontro intersoggettivo⁹⁹. Alla fine di questo capitolo, nel § 5.4.3., leggerò il mondo "privato" del performer con il mondo intersoggettivo dell'incontro con l'astante.

5.4.1. *La partitura*

Ho avanzato l'ipotesi per cui il corpo artificiale era il risultato di una funzione semiotica che mette in relazione il corpo in quanto sostanza dell'espressione con la tecnica extra-quotidiana in quanto forma dell'espressione. Il piano dell'espressione corrisponde quindi alla costruzione di un livello pre-espressivo articolato a partire da tensioni e opposizioni energetiche nel corpo. Ho anche suggerito che da un certo punto di vista questo livello potrebbe essere considerato come asemantico. Le tensioni e le differenze esercitate nel corpo non rispondono a un contenuto ma si pongono come dinamiche di carattere plastico. Quando l'attore sta preparando uno spettacolo questi dinamismi, in principio asemantici, iniziano ad entrare in relazione con determinati contenuti. In seguito cercherò di descrivere come questi contenuti si associano al corpo in quanto piano dell'espressione.

Gli attori dell'Odin Teatret partecipano attivamente alla creazione degli spettacoli. Tanto che si è spesso parlato di una *drammaturgia dell'attore* attraverso la quale essi fissano il loro modo di essere presenti. Si tratta di uno dei livelli di organizzazione dello spettacolo accanto a tante altre drammaturgie che si intrecciano per dare vita al testo-spettacolo del Odin Teatret: la classica drammaturgia verbale (il testo fonte che non sempre c'è), la drammaturgia del regista (che determina la messa in scena), la drammaturgia musicale, la

⁹⁹ Questo sarà il tema principale del prossimo capitolo.

drammaturgia di illuminazione, la drammaturgia coreografica, la drammaturgia dello spazio ecc.

Nel caso dell'Odin Teatret, la drammaturgia dell'attore si basa principalmente sul montaggio e smontaggio di *azioni fisiche*. L'azione fisica è la più piccola azione organica percettibile che coinvolge l'intero corpo:

Se l'azione fisica debbo indicarla ad un attore, allora suggerisco di riconoscerla per esclusione, distinguendola dal semplice "movimento" o dal semplice "gesto". Gli dico: un'"azione fisica" è "la più piccola azione percettibile" e si riconosce dal fatto che anche se compì un movimento microscopico (un impercettibile tendersi di una mano, per esempio) l'intera tonicità del corpo cambia. Una vera azione produce un cambiamento delle tensioni in tutto il corpo e, di conseguenza, un cambiamento della percezione dello spettatore. In altre parole: ha origine nel tronco, nella spina dorsale. Non è il gomito che muove la mano, non è la spalla che muove il braccio, ma è nel torace che affondando le radici di ogni impulso dinamico, è questa una delle condizioni per l'esistenza d'una azione organica (Barba 1997: 12).

Le diverse azioni fisiche si montano formando delle *partiture*¹⁰⁰. Ogni azione si dilata, si raffina o si miniaturizza nel contesto della partitura. Le dimensioni vengono isolate e montate sottolineando il gioco dei contrasti, delle opposizioni, creando dei ritmi. La partitura risponde quindi alla fissazione della forma del montaggio delle azioni fisiche: "ha un inizio e una fine e il percorso tra questi due punti non è lineare ma ricco di peripezie, di cambi, di salti, di svolte e contrasti" (Barba 1997: 15)¹⁰¹.

Le partiture lavorano inizialmente sul visibile: in principio si tratta soltanto di una forma, di intrecci di sviluppi dinamici senza trama e senza storia. È infine un lavoro plastico sul corpo come sostanza dell'espressione: "L'esercizio insegna a lavorare sul visibile attraverso forme ripetibili. Queste forme sono vuote.

¹⁰⁰ Stanislavskij (1938) è forse il primo a usare il termine "partitura" per descrivere l'orchestrazione totale di tutti i partecipanti in uno spettacolo, per compiere il "supercompito" del poeta". Mejerchol'd (1962) invece, non parla propriamente di partitura ma di "disegno di movimenti" o "movimenti plastici". Jacques Dalcroze (1924), inventore della ritmica, tratta allo stesso modo la frase musicale, la frase verbale e la frase corporea. Anche se non usa il termine partitura parla del lavoro dell'attore come un "fraseggio" di tutti gli elementi di scena. Per una revisione completa del concetto di partitura si veda Pavis (1997).

¹⁰¹ La nozione di partitura nel teatro di Barba si può descrivere come un caso di "restauro del comportamento" (cfr. Schechner 1981-1983, 2002).

All'inizio le riempie la concentrazione necessaria ad eseguire bene la successione di ogni singola fase" (Barba 1997: 16). Una volta che il corpo ha imparato a memoria la partitura, al punto che la può ripetere senza fare uno sforzo attivo, si inizia a lavorare su alcune variazioni sul piano plastico-espressivo. Si possono variare i ritmi, l'ampiezza del movimento, gli assi della postura corporale (per esempio se si realizza un'azione in piedi, cioè in posizione verticale, si può provare a realizzare la stessa azione su un asse orizzontale, appoggiando la schiena nel pavimento), le direzioni nello spazio (ciò che si fa in una diagonale verso sinistra si può ricomporre in una diagonale verso destra) e l'intensità del tono muscolare (si può riproporre una stessa azione con diverse gradualità: da una massima intensità del tono muscolare a una minima intensità vicina al rilassamento). Si fissa così una partitura con variazioni.

5.4.2. *Il segreto dei performer, ovvero la sottopartitura*

Una volta che la partitura è fissa, questa muta da mera forma a una forma legata ad associazioni personali: "Non esiste, in realtà, una partitura vuota. La precisione ideoplastica, la sensazione che attraversa il corpo di chi si è impadronito di un preciso disegno, permette, col tempo, di estrarre un senso da ciò che pareva pura forma" (Barba 1993: 200). Le partiture sono quindi "riempite" dalle associazioni personali.

Anche se né Barba né gli attori dell'Odin hanno sistematizzato i tipi di associazioni personali, potrei distinguere preliminarmente i seguenti tipi:

- *metafore cinestesiche* (per esempio "mi muovo come un fiume", "parlo come la nebbia");
- *impronte corporali* (simile a ciò che ho discusso nel § 4.3. le associazioni possono basarsi su delle impronte mnestiche corporee, per esempio si può eseguire la partitura ricordando un determinato comportamento vissuto prima);
- *immagini "contestuali"* (tipo: "mi trovo in un deserto");

- *immagini di “altri”* (“quando nella mia partitura mi chino sento che entra il mio nemico e quindi il la mossa seguente della partitura, per esempio un giro su me stessa è “colorata” da questa immagine alla quale reagisco).

Giovanna Parpagiola (2005) ha proposto un’interessante lettura semiotica dell’immagine come facilitatore cinetico. Parpagiola fa riferimento a Marsciani (1995) che riflette sulle capacità dell’immagine di “irradiare la propria essenza, come per contagio” (Marsciani 1995: 87). La densità dell’immagine, afferma Marsciani, è l’effetto di un incontro tra il senso e il corpo. Immagine e corpo “prendono forma” insieme in una dinamica processuale. Il corpo proprio è il traduttore che garantisce la percorribilità semiotica delle immagini.

Parpagiola studia le immagini che fanno da “iniziatrici cinetiche” nel *contact improvisation*. Per esempio, il danzatore immagina di danzare come il mare e riproduce attraverso il suo corpo l’alternanza ritmica /flusso-riflusso/, /alto-basso/:

È interessante notare che in questo caso l’immaginazione porta alla proiezioni in un simulacro visivo, in cui il soggetto “attorializza” se stesso, fingendo (immaginando) di essere quel contenuto: il soggetto si trasforma nel moto ondoso, il suo corpo è (come) un mare. Si ipotizza pertanto che, utilizzando queste metafore, si realizzi ancora un isomorfismo tra due forme – immagine e corpo – tanto che almeno nel “teatro interno dell’immaginazione”, il corpo diventa l’immagine. Il corpo è il mare (Parpagiola 2005: 163).

Lo studio di Parpagiola si concentra sul lavoro di omologazione tra l’immagine e il corpo. Il corpo, appunto, “diventa” il mare, si comporta come tale e quindi lo raffigura. Il danzatore seleziona alcuni tratti semantici dell’immagine e li riporta nella propria danza. Lo studio di Parpagiola si focalizza quindi sull’efficacia delle immagini come metafore che si insediano nel corpo: è il primo tipo di associazione personale che ho appena proposto cioè le metafore cinestesiche.

Nel caso che studiamo noi, le associazioni personali servono non solo a creare un corpo isomorfo rispetto all’immagine, ma a creare un corpo “presente” che possa reagire agli stimoli interni come se fossero esterni. Una stessa partitura

realizzata da un attore che immagina di farla sulla sabbia bollente del deserto di Atacama o dallo stesso attore che immagina di farla sul ghiaccio gelido del Polo Nord producono due partiture formalmente simili ma dinamicamente diverse. Gli impulsi cioè cambierebbero radicalmente.

Già Mejerchol'd diceva: “L’azione fisica deve poggiare e fondersi su associazioni personali, intime dell’attore, sulle sue batterie psichiche, sui suoi accumulatori interni” (1921, tr. it.: 94). Anche le associazioni si organizzano in sequenze fisse, creando una *sottopartitura*: “Dalla partitura dell’esercizio si sviluppa, così una sottopartitura. Il valore del visibile nell’invisibile, della partitura e della sottopartitura, genera la possibilità di farle dialogare, crea uno spazio interiore al disegno dei movimenti ed alla sua precisione” (Barba 1997: 16). La sottopartitura fatta dalle associazioni personali accompagna la partitura in ogni sua esecuzione. Anche quando poi nel lavoro creativo la partitura cambierà, la sottopartitura continuerà a (sopra)vivere nelle nuove versioni della partitura.

5.4.2.1. *L’interezza psicofisica: espressione e contenuto*

La partitura, dunque, si addensa attraverso una successione di atteggiamenti e movimenti dotati di una loro interiorità:

Se alla fine essa non viene abitata da una dimensione interiore, l’azione resta vuota e l’attore appare prestabilito dalla forma della sua partitura. Non credo ci sia un unico metodo per far germogliare l’interiorità. Credo che il metodo sia negativo: non impedire che l’interiorità si sviluppi (Barba 1997: 12).

La sottopartitura fornisce così un contenuto alla forma della partitura che si associa a un’espressione creando una vera e propria funzione semiotica.

Roberta Carrieri (2007) fornisce un esempio concreto sul rapporto tra partitura “fisica” e associazioni personali. In una determinata partitura del suo spettacolo *Judith*, l’attrice immagina che una goccia di acqua molto fredda le scivoli sulla schiena. L’immagine della goccia d’acqua fredda che scorre lungo la sua schiena modifica i suoi impulsi, le tensioni del corpo e anche la sua voce: “Lascio così che l’associazione “colori” il modo in cui pronuncio questa parola” (Carrieri 2007: 163).

L'idea di partitura compare nella ricerca di Grotowski fin dalle prime dichiarazioni sulla composizione artificiale, ed emerge sempre vincolato all'idea di un processo personale. Dalle sue parole si deduce l'indissolubilità del corpo-mente:

Nel lavoro giornaliero essi non si concentrano sulla tecnica spirituale ma sulla creazione di una parte, la costruzione di una forma, l'espressione dei segni – cioè dell'artificialità (l'articolazione di una parte attraverso i segni). Noi crediamo che un processo personale che non sia assistito ed espresso attraverso una disciplina formale e una strutturazione controllata della parte non avrà alcun potere liberatorio e decadrà nel caos. Riteniamo che la composizione artificiale, non solo non limiti il processo spirituale, ma che in realtà gli spiani la strada (Grotowski 1968 tr. it.: 23-24).

L'immagine colora l'azione, dandole una determinata tensione interna che la fa andare al di là di quello che era un semplice pattern dinamico. Carrieri fornisce una dettagliata descrizione di come l'immagine rende viva, e apporta l'inezia psicofisica alla partitura:

Per me si tratta di riempire questi momenti con immagini che, anche se sto immobile, danno una certa qualità alla mia presenza scenica [...] Mi ricordo molto bene che in *Come! And the Day will be Ours* c'era un lungo frammento in cui io stavo in piedi sopra un tavolo e non dovevo guardare quello che accadeva al centro della scena. Sapevo però che non potevo stare lì senza far niente; e così, a poco a poco mi sono creato un paesaggio interno, un film che proiettavo dentro di me e al quale reagivo solo con gli occhi e minimamente con la spina dorsale: si trattava delle immagini finali di *Blue Soldier*, un film sugli indiani nordamericani. Mi ricordavo tutta la scena finale. Immaginavo il tranquillo accampamento indiano emerso nella sua vita quotidiana, le donne che lavavano i panni al fiume, i bambini che giocavano.... Poi, in lontananza, il rombo degli zoccoli dei cavalli dell'esercito. Improvvisamente, da dietro il dosso apparivano le teste dei soldati e poi, gradualmente, le loro uniformi, le teste di cavalli, e infine tutto il corpo di quell'orda selvaggia che travolgeva l'accampamento uccidendo donne e bambini. Ad ogni replica tutto questo lo rivedevo nella mia mente, guardando in lontananza. Era questo il mio modo di essere presente, avendo immagini precise che davano consistenza alla mia presenza scenica (Carrieri 1997: 194-195).

Carrieri descrive con molta precisione come le associazioni mentali si pongono come contenuto della sua partitura fisica. In questo modo la partitura diviene viva, acquisisce un “senso segreto” che lo spettatore non sospetta ma che permette all’attrice di continuare a reagire anche se è immobile sulla scena. Quando dico che le immagini fungono da contenuto, non vorrei cadere in una concezione psicologicista della funzione semiotica. Sappiamo che espressione e contenuto sono due funtivi che non preesistono alla funzione semiotica e che il contenuto non è equivalente all’immagine mentale.

Le associazioni personali sono contenuti interni e privati dell’attore ma non per questo “psicologici”: il film al quale fa riferimento la Carrieri è un testo culturale, risponde a un elemento dell’enciclopedia generale. La strategia dell’attrice non è illustrare il film in modo tale che gli spettatori possano comprendere di quale film si tratti (cosa che tra l’altro sarebbe sicuramente controproducente per lo spettacolo, che non aveva niente a che fare con gli indiani nordamericani o con i cowboys), ma “utilizzare” questo contenuto dell’enciclopedia per creare una serie di impulsi e tensioni nel suo corpo, creando la presenza scenica. Senza le associazioni personali probabilmente gli impulsi e le tensioni sarebbero rimaste soltanto a livello plastico e dinamico: le associazioni figurativizzano (in modo privato, cioè solo per l’attrice) i dinamismi del corpo. Questo permette all’attrice di eseguire non una forma, ma di “rappresentare” qualcosa di diverso da sé, dalla situazione di enunciazione e anche, e paradossalmente, dal tema dello spettacolo. Si intravede come l’utilizzo di associazioni personali permetta il sorgere di un collante tra il livello plastico (“pre-espressivo”) e il livello figurativo-rappresentazionale.

5.4.2.2. L’ubiquità e l’ambivalenza

Le associazioni personali possono intrecciarsi in diversi modi ai livelli drammaturgici verbali o fisici. “La plastica del corpo”, le parole e le associazioni personali del performer hanno ciascuna un proprio ritmo, un singolare percorso che non sempre è coerente o equivalente. Sono diversi livelli che operano contemporaneamente. Nel Novecento diverse tradizioni hanno esplorato le

possibilità di lavorare con drammaturgie parallele, per esempio tra gesto e parola. Mi ero già riferita all'impressione che causò Elenora Duse su Mejerchol'd:

Ciò che li [Mejerchol'd] sembrava di comprendere era che il lavoro individuale e pionieristico dell'attrice italiana consisteva nel richiamare alla mente tutta la propria partitura nell'opera che si stava per recitare, in pratica come fanno oggi gli sciatori o gli atleti prima delle loro performance; una usanza agli antipodi della "toeletta dell'anima" salviniana, anche se simile in apparenza per il fatto di recarsi a teatro molto in anticipo sullo spettacolo (Attisani 2003: 186).

Sembra quindi che anche la Duse facesse ricorso all'uso del corpo-mente come istanza che permette la correlazione della partitura fisica con le associazioni mentali. Uno degli aspetti che Mejerchol'd nota è che la recitazione dell'attrice non si fonda sull'accordo armonico e naturale tra gesti, parole ma al contrario su una sorta di *contrappunto*. Ispirato allo scarto tra gesti e parole che percepiva nella recita della Duse, Mejerchol'd inizia una ricerca sull'autonomia della sintassi gestuale rispetto a quella verbale:

I gesti, gli atteggiamenti, gli sguardi, i silenzi, stabiliscono la verità dei rapporti umani. Le parole non dicono tutto. [...] Le parole valgono per l'udito, la plastica per gli occhi. La fantasia dello spettatore lavora sotto l'impulso di due impressioni: visiva e auditiva. Al differenza tra il vecchio e il nuovo teatro consiste nel fatto che in quest'ultimo la plastica e la parola seguono ciascuno un proprio ritmo, talvolta senza coincidere. Si può conferire una plastica perfettamente rispondente alle parole, ma questo è naturale allo stesso modo che in poesia l'accento logico coincide con l'accento ritmico (Mejerchol'd. 1921, tr. it.: 43-44).

Intesa come un "binario" correlato ma in realtà indipendente, la sottopartitura non è comunicabile allo spettatore che non può avere accesso alle associazioni personali dell'attore (che sono appunto, il suo "segreto"). Seppur lo spettatore non saprà mai quale immagine specifica l'attore sta abbinando alla sua partitura, l'azione acquisisce una densità e concretezza che lo spettatore può percepire. In assenza di un'associazione personale l'azione rimarrebbe sul piano formale e non potrebbe quindi creare il ponte comunicativo con lo spettatore. Ribadisco: lo spettatore non può sapere cosa immagina l'attore ma è in grado di

distinguere quando l'attore fa un'azione nell'interezza psicofisica e quando invece sta soltanto ripetendo un esercizio. Ciò che lo spettatore percepisce è uno scarto rispetto allo stato precedente del corpo, quindi una differenza significativa.

L'idea di partitura in Grotowski compare anche essa legata all'autonomia non solo della sintassi gestuale e dalla parola, ma anche di esse rispetto al pensiero. Il lavoro con le partiture di Grotowski si fonda sulla *contraddizione* tra il gesto e la voce, la voce e la parola, la parola e il pensiero, la volontà e l'azione, ecc. L'artificialità non solo si realizza a partire dal comportamento del corpo ma anche nel rapporto che il corpo, come espressione intrattiene con i contenuti mentali.

Nel 1993 Grotowski ha raccontato come ha lavorato con il suo attore Ryszard Cieslak nella messa in scena di *El príncipe constante* di Calderón al Teatr Labortorium. Il metodo che Grotowski e Cieslak utilizzarono è oggi uno dei riferimenti più importanti quando si tratta di spiegare le diverse relazioni che possono intrattenere la partitura fisica e le associazioni mentali. Prima di cominciare il lavoro sulla interpretazione del ruolo, per mesi Cieslak aveva lavorato solo con Grotowski. In questa fase hanno costruito una partitura fisica che rammemorava un momento brevissimo della vita reale dell'attore, quando da adolescente egli aveva avuto la sua prima grande esperienza amorosa. La partitura era stata costruita su questo ricordo fisico (impronta corporea) che non aveva niente che lo legasse al tema del martirio, che invece caratterizza il personaggio di *El príncipe constante*. La partitura si era legata a un ricordo "lontano da ogni oscurità, da ogni sofferenza" (Grotowski 1993, tr. it.: 131).

Una volta che Cieslak aveva imparato a memoria la partitura Grotowski gli ha chiesto di "sovrapporre" il testo alle azioni fisiche. In questo modo, Grotowski separava il ciclo di associazioni personali dell'attore dalla storia che narrava il dramma: "il ciclo delle associazioni personali dell'attore può essere una cosa logica che appare nella percezione dello spettatore un'altra" (*ivi.*: 130). La storia che lo spettatore vede e quella che l'attore raccontava attraverso le sue azioni non erano concordanti.

Ispirandosi all'esperienza di Grotowski, anche gli attori dell'Odin hanno sviluppato diversi modi di mettere in relazione il contenuto (immagine) e l'espressione (partitura):

Così come le diverse parti del corpo nelle loro relazioni reciproche e simultanee anche la partitura nel suo insieme può, a sua volta, essere montata in una relazione di consonanza, complementarietà o contrasto con il senso delle parole, del dialogo, della situazione scenica. (Barba 1993: 184).

Barba ha parlato della sottopartitura come di ciò che permette da una parte l'interezza psicofisica dell'azione e dall'altra la sua ubiquità. Il lavoro dell'attore, dice Barba (1993), non può che essere ubiquo, altrimenti cade nell'illustrazione, offre un'ovvia esposizione di sé. Il segreto dell'attore non risiede, dunque, soltanto nell'artificializzazione del corpo in senso plastico o dinamico, ma anche nell'artificializzazione dei modi di entrare in rapporto con il proprio corpo. Nella vita quotidiana, c'è una coerenza tra ciò che immaginiamo e il modo in cui agiamo: se immagino un pericolo, mi agito, il respiro si velocizza. L'uso delle partiture e delle sottopartiture nell'Odin Teatret implica un uso bizzarro dell'immagine mentale che si associa in modi non quotidiani con l'azione del corpo. Facendo eco alle parole di Barba, Roberta Carrieri afferma:

In quanto attrice non posso pensare in forma lineare. Se devo abbracciare Polinice non devo pensare che abbraccio Polinice, ma per esempio, che abbraccio il mio gatto o strangolo il mio nemico [...] questa ambiguità è quello che tiene in vita l'immaginazione dello spettatore e gli fa riscoprire un'azione quotidiana. A volte, a teatro, la gente si annoia perché nell'impulso dell'attore riconoscono anticipatamente l'azione. Il cervello dello spettatore sa già cosa succederà e così non gli è necessario vedere l'azione in sé (Carrieri 1997: 194).

Per essere un contrappunto al testo verbale e anche alla partitura fisica la sottopartitura crea uno spazio di indeterminatezza semantica che lo spettatore riconosce. Se l'attrice abbraccia suo fratello come farebbe se stesse strangolando il suo nemico, allora c'è qualcosa che "non torna" a livello dell'azione rispetto al mondo possibile dello spettacolo.

Lo scarto tra la partitura e la sottopartitura (così come tra i diversi livelli drammaturgici) crea un testo come direbbe Eco (1979) pieno di “spazi bianchi”: uno spettacolo costruito su questi principi è davvero un’opera aperta che richiede uno sforzo interpretativo maggiore da parte dello spettatore. In parole di De Marinis “gli emittenti non prevedono, per la sua riuscita, un lavoro interpretativo rigidamente prefissato ma [...] lasciano una libertà più o meno ampia allo spettatore, decidendo sino a che punto devono controllarne la cooperazione.” (1982: 191).

L’ipotesi di Barba e degli attori dell’Odin è che questa indeterminatezza dell’azione risulta profondamente attraente per lo spettatore. Come se lo spettatore, davanti a un gesto ambiguo, anziché “comprendere” si trovasse alla sfida di decifrarla. Forse è questa libertà interpretativa ciò che Barba percepisce come il fattore che seduce l’attenzione dello spettatore. Lo spettatore è spinto a interessarsi allo spettacolo perché il testo richiede un grande sforzo interpretativo, e non si annoia perché non capisce mai del tutto ciò che sta succedendo sulla scena. Intuisce una presenza ma non necessariamente comprende cognitivamente la narrazione.

Siamo quindi al punto del “grande lavoro” (Carrieri 1997) quando la partitura e la sottopartitura vengono manipolate dal regista, cambiano, mutano per servire ai fini della rappresentazione. Il grande lavoro è quindi quello di vincolare il pre-espressivo con l’espressivo:

Infine viene il grande lavoro: essere in grado di far vivere le mie azioni nel contesto creato dal regista – essere Antigone che abbraccia suo fratello Polinice – e allo stesso tempo mantenere la *in-tensione* delle azioni originarie della mia improvvisazione. Dopo averle ripetute molte volte, le azioni sono innervate. Non ho più bisogno di pensare alla pentola della storia per bambini che era all’origine della mia azione, perché l’azione ha acquistato la sua autonomia. Se Eugenio mi ha messo davanti Polinice, il momento in cui chiudo le braccia cessa di riferirsi a una grande pentola e diventa un abbraccio. Io abbraccio mio fratello, ma non lo abbraccio in un modo prevedibile perché la mia azione contiene ancora l’effetto dell’impulso di afferrare un’enorme pentola per sollevarla. In questo momento il mio lavoro creativo consiste nel fatto di suscitare nello spettatore un’immagine che abbia senso ma che non sia univoca e prevedibile. La mia libertà creativa in ogni replica dello spettacolo consiste

nel giocare in questo “piccolo” spazio fra l’azione originale e il contenuto espressivo che essa ha acquistato nel montaggio finale (Carrieri 1997: 193).

Dalla citazione di Carrieri, possiamo prendere spunto per avanzare un’ipotesi su come, nel lavoro dell’Odin si articolino i due piani. I due piani vengono articolati in modo tale di non rendere ovvia l’azione (e quindi di conservare il montaggio extra-quotidiano tra la partitura e la sottopartitura) ma di renderla comunque comprensibile (per chi guarda).

Giunge allora la figura dello spettatore. Il lavoro dell’attore su se stesso si conclude nella fase della compresenza con lo spettatore:

Quando si parla del lavoro dell’attore, della sua tecnica o della sua arte, della sua “interpretazione”, spesso si dimentica il livello elementare del teatro, che è sempre relazionale. Alle tecniche extra-quotidiane degli attori, corrisponde dalla parte degli spettatori, un bisogno primario: l’attesa di quel momento in cui il velo della vita quotidiana si squarcia e lascia irrompere l’inatteso. Qualcosa di noto improvvisamente si rivela nuovo (Barba e Savarese 1996: 38) .

L’incontro intersoggettivo con lo spettatore è il luogo di verifica della presenza scenica, della possibilità di presentare materialmente il corpo e di rappresentare qualcosa di diverso da sé.

5.4.3. *Lo sguardo binoculare sulla presenza*

Vorrei avanzare un’ipotesi originale che cerca di disegnare un quadro in cui entrambi i modi di pensare la presenza possano essere messi in relazione. Per descrivere questo quadro utilizzerò la metafora dello *sguardo binoculare*. Uno sguardo binoculare è quello attraverso il quale la visione di un oggetto avviene mediante tutti e due gli occhi contemporaneamente. La caratteristica di uno sguardo binoculare, a differenza di uno bioculare, è che la binocularità consente di unire le immagini provenienti dai due occhi, che a causa del loro diverso posizionamento presentano due punti di vista diversi. Lo scarto provocato dalla disparità posizionale viene sfruttato per trarre informazioni sulla profondità e la posizione dell’oggetto guardato. Di conseguenza la visione binoculare permette di generare la visione tridimensionale.

Uno sguardo binoculare sulla presenza del corpo in scena cerca quindi di porre un vertice di osservazione che permetta di cogliere contemporaneamente le diverse dimensioni del fenomeno. Ciascun modo di intendere la presenza configura una costellazione teorica che però, quando entra in relazione con l'altra accezione, può produrre una nuova costellazione emergente. Una volta descritto e indagato i due modi separatamente bisogna porre l'attenzione sulle zone di confine ma anche sulla loro tensione. Come succede con la nostra vista, se chiudiamo un occhio, vediamo l'oggetto da un determinato punto di vista, se invece chiudiamo l'altro esso appare in un'altra prospettiva. Cercando di tracciare una relazione tra tutte e due le dimensioni spero di pensare al fenomeno della presenza in modo multidimensionale.

Nel lavoro dell'Odin Teatret i due modi di intendere la presenza entrano in gioco e si pongono come due punti di vista che, nella pratica performativa, funzionano contemporaneamente. Se in § 5.2. ho studiato la presentazione in rapporto alla rappresentazione (chiudendo un occhio) e in § 5.3. ho studiato invece la presenza scenica (chiudendo l'altro) in questo paragrafo, a partire dall'esempio dell'Odin Teatret, ho potuto vedere binocularmente come entrambe le accezioni della presenza nella pratica entrano in relazione.

Sebbene mi sia concentrata su un tipo di pratica performativa, quella caratteristica dell'Odin Teatret, credo che l'idea della visione binoculare sulla presenza si possa ampliare ad altri tipi di pratiche performative. Più che due fenomeni diversi, più che due livelli di analisi diversi, la presentazione e la presenza scenica sono livelli di organizzazione semiotica che agiscono in contemporanea e in sovrapposizione.

La visione della complessità della presenza appare però solo a un soggetto che apprezza: alla figura dell'astante. *La visione binoculare è visione di qualcuno che nel complesso processo di percezione e interpretazione della pratica performativa può alle volte distinguere un livello e altre volte concentrarsi su un altro.*

La presenza, in questo senso, trova la sua compiutezza nello sguardo dell'altro. Nel prossimo capitolo mi occuperò proprio di come si possa parlare a tutti i diritti di presenza (fisica e scenica) soltanto nell'ambito della compresenza.

PARTE TERZA

COMPRESENZA E CONTAGIO

CAPITOLO SESTO

L'INTERCORPOREITÀ:

LA COMPRESENZA COME COSTRUZIONE DELLA PRESENZA

Exit the ghost – intense relief of the whole theatre. In fact, with the exit of the ghost on the stage the audience may be said to feel that something best not spoken about has been passed over.

Gordon Craig, *On the art of theatre*.

Nella chiusura del capitolo precedente ho parlato dello sguardo binoculare per mostrare che la presenza, nelle sue due accezioni di presenza scenica e presentazione, si articola necessariamente a partire dallo sguardo di qualcuno. La presenza scenica è presenza per qualcuno, così come gli aspetti presentazionali si realizzano nel campo condiviso della compresenza. In una certa maniera, parlare di corpo e di corpo in scena, è un'operazione fittizia in quanto, almeno per ciò che riguarda le arti viventi, non è possibile pensare a un corpo isolato dal contatto con un corpo-altro. In questo capitolo e in quello successivo, affronterò proprio questo livello intersoggettivo che caratterizza la pratica performativa. Se fin qui ho indagato il corpo nella sua individualità adesso lo studierò a partire dai rapporti che intrattiene con gli altri corpi in un sistema intercorporeo.

Lo studio dell'intercorporeità comporta la difficoltà di confrontarsi con l'esperienza quotidiana in prima persona del nostro corpo. L'esperienza quotidiana del corpo è segnata dall'automatismo, molti dei nostri comportamenti sono di fatto autonomi rispetto alla nostra volontà e cognizione: guidiamo la macchina senza pensare come si fa a cambiare le marce, andiamo in bicicletta senza mai chiederci come si coordinano le nostre gambe per pedalare, mangiamo

senza bisogno di progettare volontariamente il gesto di portare la forchetta alla bocca o di masticare. Se dovessimo concepire e preparare ogni nostra azione probabilmente riusciremo a eseguire soltanto una ridotta quantità di azioni. L'automatismo dell'agire è un risultato evolutivo che ci permette maggior economia ed efficacia.

Quindi anche se è vero come ho detto prima in questa tesi che la vita sociale è fatta a "condizione di corpo", è anche vero il contrario, e cioè che la vita si svolge a partire dalla dimenticanza del proprio corpo. Il corpo emerge in particolari contesti e ci rendiamo conto della sua presenza soltanto in determinate occasioni. Fontanille (2004) descrive l'inciamparsi come un tipico caso di emergenza del corporeo (nei termini dell'autore del *Me-carne*) che irrompe brutalmente come per reclamare la sua posizione e rilevanza. Il camminare è una delle attività che si impara più precocemente nella vita, quindi quando i piedi non rispondono più alla sequenza di coordinazione imparata, il corpo che spesso non si distingue dal resto del mondo fenomenico, emerge nella sua ingombrante materialità.

Un altro caso di emergenza del corporeo è il dolore somatico. Freud (1925) diceva che l'uomo di solito non percepisce il suo corpo, ma che quando sente male ai denti "tutto il mondo si condensa in quel dente": tutto il resto del mondo sparisce rispetto a questo disagio del corpo. In termini psicoanalitici nell'insorgenza del dolore le zone dolenti del corpo si investono narcisisticamente fino al punto di svuotare l'io. Per questo nel dolore fisico ci accorgiamo soltanto delle parti dolenti e non più del nostro Io o del mondo che lo circonda¹⁰².

Ma il più delle volte, in assenza di dolore, *lapsus* ed errori, il corpo passa inavvertito, non si distingue nel flusso di percezioni. Anche se ci sono delle circostanze dove l'emergenza del corpo è pregnante (come si vedrà di seguito, per esempio nelle relazioni intime, nei rapporti sessuali ma anche nelle esperienze estetiche), la vita quotidiana trascorre per la maggior parte delle persone nell'oblio della sua presenza.

Che l'esperienza del corpo si fondi in modo prevalente su questa mancata consapevolezza non implica che non si possa mai accedere al corpo, al contrario, basta ascoltare il corpo (o una parte di esso) per diventarne subito consapevoli. Se

¹⁰² Per uno studio approfondito sul rapporto tra corpo e dolore si veda Scarry, Elaine. *The Body in Pain. The making and Unmaking of the World.* (1985).

adesso il lettore o la lettrice di questa tesi portasse l'attenzione sui punti sui quali in questo momento poggia il suo peso, allora sicuramente diventerebbe consapevole del suo essere-corpo. Su questo ribaltamento dell'attenzione sul corporeo si basano molte delle tecniche di psicoterapia corporea, che lavorano a partire dalla premessa che il solo fatto di prestare attenzione al corpo, alla propria postura o al modo di muoversi nello spazio diventa un cambiamento qualitativo, una vera opportunità per la guarigione.

Ma il rapporto col corpo non passa soltanto per un'esperienza fenomenologica: come diceva Merleau-Ponty (1945) oltre al corpo vissuto, c'è il corpo pensato, il corpo concepito dalle nostre categorie cognitive¹⁰³. Il senso comune si interroga poco sul corpo: cosa c'è di misterioso nel proprio corpo? In questo corpo che "porto" che "vesto" e "lavo" tutti i giorni? Il corpo pensato si concepisce come un oggetto tra gli oggetti, una cosa che si mostra generosamente alla nostra percezione.

Le ultime tecnologie di visualizzazione dell'interno del corpo come gli scanner, le ecografie e le risonanze magnetiche hanno incrementato l'impressione di accessibilità percettiva del corpo fino al punto di renderlo un oggetto più che conosciuto, trasparente¹⁰⁴. Fuori dai contesti accademici, sono poche le pratiche sociali che riescono a interrogare il corporeo, così come sono poche le riflessioni sullo statuto del corpo e sul rapporto che questo intrattiene con il mondo, gli altri corpi e la soggettività.

Come ho menzionato in più di una parte di questa ricerca in quanto "oggetto pensato" il corpo è di solito concepito ed esperito come un'*unità discreta*, che, da una parte, si differenzia dal mondo e, dall'altra, dal soggetto che acquisisce le vesti di un'entità intelligibile. Questa sorta di paradigma quotidiano che concepisce il corpo come unità discreta si trova radicato fortemente nelle nostre culture, fino al punto di determinare anche uno dei criteri di normalità/anormalità mentale. Se chiediamo a qualcuno di localizzare il limite del suo essere domandandogli "dove finisci tu e inizia il mondo?", molto probabilmente la

¹⁰³ Per un breve riassunto del corpo concepito dalla fenomenologia si veda il primo capitolo di questa tesi.

¹⁰⁴ Come ho già accennato in questa tesi, per uno studio sulle tecniche di visualizzazione corporea vedasi il mio articolo "Indagine sociosemiotica sull'esame ecografico di donne in gravidanza" (2005).

persona indicherebbe la pelle come il limite del suo Io¹⁰⁵. Se invece qualcuno rispondesse “mi trovo in questo albero che sto guardando e in questo spazio che mi è intorno”, è quasi sicuro che la nostra reazione sarebbe di perplessità, forse penseremmo che si tratta di un mistico esoterico, di qualcuno che si trova sotto gli effetti di droghe o di una persona con una grave malattia psichica. Senza entrare nella discussione sulla verisimilitudine di questo tipo di esperienze, la cosa che interessa è che questo tipo di esperienze di trasbordo dell’io fuori dai limiti corporei si considera un’esperienza “alterata” che scappa dagli standard percettivi convenzionati.

La nostra cultura favorisce proprio la concezione contraria, quella che pensa il corpo come oggetto “stabile e delimitato” il cui preciso confine è la pelle, relegando le esperienze di espansione del corpo all’ambito dell’eccezione che si allontana dalla norma¹⁰⁶.

Un altro aspetto di questo stesso modo di concepire il corpo è la nozione di corpo come involucro del soggetto. Studiando le radici etimologiche del termine *persona* scopriamo che è un prestito dal greco *prósopon*, che significa viso, faccia e designa anche la maschera teatrale. Nel teatro greco, come sappiamo, ogni personaggio è contraddistinto da una maschera, allora il termine *persona* indica anche il personaggio, la *drammatis personae*. Il latino e poi l’italiano conservano nella parola *persona* queste sue origini etimologiche e riportano fino ai nostri giorni le sue accezioni originali. Il fatto che il termine *persona* indichi in prima istanza il viso e poi la maschera è un indizio embrionale della concezione del corpo in quanto involucro individuale. Il corpo si rivela come materia visibile e come tale funge da “faccia” della persona, dell’individuo. La faccia, la maschera, si porta come un vestito che mostra e allo stesso tempo nasconde qualcosa che “gli sta dietro”; una sorta di velo che nel coprire rivela le forme di ciò che nasconde. La concezione di *persona* è allora intimamente vincolata all’idea della fisicità come contenitore e come materia discreta.

¹⁰⁵ Freud (1905) parlava appunto dell’io pelle per segnalare la pelle come la frontiera tra ciò che è soggettivo dal mondo oggettivo. In psicoanalisi questa idea è stata sviluppata da Didier Anzieu in *Le moi-peu* (1985) e *Les enveloppes psychiques* (1987) dove indaga la pelle come spazio di proiezione e dell’interazione dell’Io con l’alterità. La teoria di Anzieu ha influenzato notevolmente la semiotica dell’impronta di Fontanille (2004).

¹⁰⁶ Al contrario alcune culture orientali insegnano fin dall’infanzia a percepire le esperienze più espansive del corpo, vissuto che viene allenato, per esempio, tramite la pratica di meditazione.

Senza volere ripercorrere in dettaglio il pensiero filosofico occidentale, accenno brevemente le idee di due grandi filosofi occidentali che hanno contribuito in modo determinante a questo modo di pensare il corpo, come Platone e Descartes. Platone distingueva l'ambito della materia dall'ambito delle idee, nel suo ormai famosissimo mito della caverna spiegava che l'uomo doveva prescindere delle sue percezioni per innalzarsi verso la verità assoluta. Il corpo in questo contesto non solo era confinato alla categoria dell'oggetto, ma veniva anche caratterizzato come un ribelle insolente da dominare "con la frusta e il pungolo" (Fedro, 254e).

Anche la filosofia di Descartes si sviluppa attorno alla separazione dicotomica di corpo e mente. Il corpo è considerato una *res extensa*, la cui unica prerogativa è di "legare" e contenere l'Ego Cogitans erede dall'anima platonica, che resta quindi un'astrazione decorporeizzata (Descartes 1641). La soggettività risiede, secondo Descartes, nella mente che può prescindere da ogni vincolo somatico.

Infine la modernità che recupera la filosofia cartesiana e la promuove esponenzialmente, edifica una cultura che non solo distingue il corpo dalla mente, ma insiste per un modo di vivere dove il corpo non è niente più che una materia da trasformare, modellare, costruire ed esibire a piacere del consumatore.

È chiaro che queste maniere di considerare il corpo ricadono nel modo in cui i soggetti esperiscono il proprio soma. La cultura egemonica del contesto occidentale, non l'unica per fortuna, concepisce l'oggetto corpo come qualcosa di concreto suscettibile di qualunque tipo di manipolazione, e si relaziona con essa a partire da questa assiologia. Forse l'effetto più lampante di questo modo di pensare e vivere il corpo è la chirurgia estetica che si è posizionata come il modo favorito di modellare e inventare il proprio corpo a seconda delle esigenze della moda e dell'umore dei suoi "proprietari".

Probabilmente questo modo di vita così diffuso e per certi versi così sorprendente, ha influito nel cambiamento dei modi di considerare il corpo spingendo varie discipline scientifiche e sociali a occuparsi dello studio di quest'ultimo. Come ho mostrato nell'introduzione alcuni indirizzi teorici e scientifici continuano a studiarlo come un oggetto, ma la grande maggioranza inizia a tendere dei ponti tra l'ambito del corporeo e la soggettività, interrogandosi

sul ruolo della corporeità nella costruzione della soggettività e dell'intersoggettività.

In questo capitolo vorrei sviluppare la *critica al paradigma* che si fonda ed è fondato sulla concettualizzazione del *corpo come un'unità discreta*. Soprattutto quando si pensa alle pratiche performative delle arti viventi, risulta davvero riduttivo pensare che il corpo sia un'unità discreta, autonoma e distinta da tutto ciò che lo circonda. La prassi performativa dimostra che almeno nel contesto delle pratiche che producono un effetto estetico e quindi estesico, il corpo può entrare in continuità con gli altri corpi e fenomeni che lo circondano. Come spiegherò nell'ultimo capitolo l'azione del performer articolata in un regime dell'apprezzamento asimmetrico si proietta verso l'astante che tante volte riesce a subire l'azione come se fosse il proprio corpo ad eseguirla.

Nel capitolo precedente ho spiegato come si costruisce la presenza scenica del performer. Verso la fine del capitolo ho avanzato l'ipotesi dello sguardo binoculare sulla presenza che in definitiva vuole enfatizzare che la presenza scenica, per quanto possa essere una costruzione "individuale", in realtà si compie davanti allo sguardo di un altro e quindi in compresenza.

In questo capitolo inizierò con il descrivere l'idea della compresenza come costruzione della presenza nelle arti viventi. Facendo ricorso alla fenomenologia e a alcune teorie di psicologia evolutiva, mostrerò come la determinazione della compresenza risulti in un sistema intercorporeo, cosa che può sembrare strana ma che in realtà corrisponde anche ai modi più precoci di rapportarsi con gli altri. Quindi procederò ad argomentare come si stabilisce, sviluppa e conclude ciò che chiamo il ciclo dell'intercorporeità nelle arti viventi, facendo particolare attenzione all'*effetto di immediatezza* che questo sistema produce.

6.1. Appunti sull'intercorporeità

Nel corso della tesi ho ribadito che le arti viventi si costruiscono a partire da una pratica performativa che si caratterizza per la *compresenza* di (almeno) un performer e un'astante in un regime di apprezzamento asimmetrico, dove il corpo del performer diviene un dispositivo semiotico con lo scopo pragmatico di

produrre effetti estetici. Come ho discusso nei capitoli precedenti, la nozione di presenza e quindi di compresenza è problematica giacché può essere considerata da diversi punti di vista che evidentemente determinano il modo in cui si concepisce la pratica performativa. Discutendo della semiotica del teatro, De Marinis (1982) indica che uno dei criteri fondamentali per stabilire un rapporto teatrale è la “compresenza fisica reale”. Dal mio punto di vista, questo criterio serve più che altro a determinare il *genere* della manifestazione artistica: quando c’è compresenza fisica reale *allora* si può dire che siamo dinanzi a un evento teatrale. Se vogliamo indagare i modi di articolazione del senso di questo genere di arte, non basta più parlare di compresenza fisica reale ovvero della condivisione da parte di corpi fisici reali di una determinata scena spazio temporale. Dal momento che i corpi partecipano a una pratica performativa, non si possono più considerare soltanto a partire della loro fisicità, ma richiedono uno sguardo che possa abbracciare la loro fondante eterogeneità.

Nel capitolo precedente ho discusso in dettaglio lo statuto del corpo in scena mostrando come la pratica performativa articoli in modo complesso aspetti “presentativi” (del corpo fisico materiale) con aspetti “rappresentazionali” (del corpo artificiale o di finzione). Partendo dalla premessa della fondante liminalità del corpo in scena, non si può che pensare alla compresenza anche in termini liminali. *La condivisione dello spazio e del tempo della scena non si configura esclusivamente a partire della materialità dei corpi dei partecipanti alla pratica performativa, ma dalla compresenza liminale che combacia con una serie eterogenea di ambiti e registri del senso.*

La compresenza dei corpi che partecipano alla pratica performativa si costruisce, in prima istanza, a partire dalla presa di posizione asimmetrica che risulta nella trasformazione del corpo da *ente quotidiano* a *corpo-enunciato*. Ciò non implica certo un’autonomia assoluta rispetto agli aspetti empirici che, come ho visto nel capitolo quarto, continuano a essere determinanti nel modo in cui il corpo diviene enunciato e nell’inevitabile ancoraggio deittico che impongono. Lo studio della pratica performativa deve indagare la costruzione della compresenza più che come un dato empirico che definisce l’oggetto (come lo fa De Marinis) come una condizione semiotica complessa.

La sociosemiotica spesso ha pensato alla presenza come condizione per la compresenza: per esempio i corpi collettivi si concepiscono come la somma di corpi individuali che si congiungono in un determinato momento e spazio e quindi configurano un corpo complessivo che comprende diverse individualità. Vorrei dimostrare che nel contesto specifico delle arti viventi la *compresenza è primaria e che i corpi singoli derivano dalla compresenza*.

L'idea della compresenza come condizione della presenza segnala come l'emergenza dei corpi che partecipano alla pratica performativa dipenda strettamente dalla previa determinazione della compresenza. Il corpo del performer non può prescindere dalla presenza del corpo dell'astante a patto di non cessare di essere un corpo ostentato (e in presenza), così come il corpo dell'astante non può prescindere dal corpo del performer per l'apprezzamento in modo tale da continuare a partecipare al regime asimmetrico. Prima della compresenza, troviamo ciò che Barba (1996) chiama corpi quotidiani, equivalenti ai corpi della vita sociale. I corpi quotidiani non sono consapevoli, si muovono automaticamente a partire dalle tecniche corporee che la nostra cultura ci ha insegnato. Per Barba (1993) l'extra-quotidiano dipende dall'applicazione di una tecnica corporea performativa. Dal mio punto di vista, l'extra-quotidiano dipende soprattutto dallo stabilirsi di un *regime di compresenza in cui non si rispettano gli abituali condizionamenti culturali dell'uso del corpo*.

L'idea della compresenza come condizione della presenza, per quanto possa sembrare forte e radicale, si può argomentare a partire da diverse discipline che, come vedremo in seguito, hanno riscontrato in altri contesti questo stesso fenomeno. Accennerò brevemente due antecedenti teorici dell'idea che qui propongo, facendo attenzione a segnalare i punti di somiglianza e differenza con la nozione di intercorporeità nel contesto specifico delle pratiche performative. In primis, farò ancora riferimento alla fenomenologia di Husserl e Merleau Ponty, che nell'indagine dell'intersoggettività arriva all'elaborazione teorica di un'idea d'intercorporeità, determinando una continuità tra il corpo individuale e l'intercorpo. In secondo luogo, la psicologia evolutiva che, studiando i rapporti precoci nella diade madre-bambino, ha avanzato interessanti ipotesi sul bisogno del neonato di entrare fin dai primi istanti di vita nel gioco intercorporeale per poi

rendersi autonomo e “costruire” il proprio corpo. Per quanto queste tesi possano appartenere ad altri domini disciplinari, mi pare davvero imprescindibile rivisitare le loro constatazioni con lo scopo di riuscire a fare luce sulla costruzione dell’intercorporeità nel contesto delle arti viventi.

6.1.1. *L’intercorporeità nella fenomenologia*

Nella tesi ho fatto qualche accenno sulla fenomenologia di Husserl, in particolare in ciò che riguarda lo statuto liminale del corpo. In questo capitolo, senza voler riportare in modo approfondito il complesso pensiero di Husserl, ripercorrerò altre delle nozioni basilari del suo pensiero. La filosofia di Husserl si caratterizza dalla profonda riflessione sul rapporto che si stabilisce tra il corporeo, l’esperienza e il senso. Nella filosofia di Husserl emerge il concetto di intersoggettività trascendentale (1913) per spiegare che il mondo non è un arcipelago di persone in mezzo a un’impersonale natura, ma che le monadi viventi stabiliscono contatto tra di loro in modo tale da costruire un ambiente intersoggettivo. L’intersoggettività trascendentale è alla base della possibilità di comunicazione e di costruzione della soggettività.

Il filosofo fu tra i primi a rilevare che l’incarnazione è una condizione necessaria del nostro essere-nel-mondo e del nostro essere-insieme. Husserl (*ivi.*) argomenta che il corpo funziona come il terreno per l’intersoggettività poiché da una parte permette il contatto e la comunicazione con l’altro, e dall’altra sorge come asse dell’esperienza che offre le coordinate spazio temporali che configurano l’esperienza intersoggettiva. La sua più lampante conclusione è che l’intersoggettività è fattibile soltanto grazie a un sistema di interfaccia intercorporeo, inteso come il “luogo” che media tra i soggetti dell’esperienza.

Nel pensiero husserliano è particolarmente interessante l’ipotesi filosofica della *prensione analogica* che vuole spiegare l’operazione tramite la quale si costruisce questo spazio autenticamente intersoggettivo. Per Husserl la percezione dell’Altro avviene irrimediabilmente dalla *trasposizione appercettiva* che permette la

percezione di un corpo altrui come analogo al corpo proprio¹⁰⁷. Grazie ad una sorta di appercezione analogica, il corpo può riconoscere nel corpo altrui un simile: “è chiaro innanzitutto che solo una somiglianza, interna alla mia sfera di primordialità, tra quel corpo e il mio può fare del primo un altro corpo.” (1913, tr. it.: 131). La *prensione analogica* descritta da Husserl non si basa però sulla mera concordanza “formale” del corpo: ciò che il corpo proprio scopre non è un altro corpo ma un altro corpo-altrui, il corpo di un’altro soggetto dell’esperienza.

Risulta interessante per il nostro argomento il fatto che Husserl identifichi quindi una struttura intersoggettiva del corpo: il corpo non può diventare oggetto della percezione se non come essere-nel-mondo-con-gli-altri. Husserl stabilisce così una sorta di continuità tra ciò che avviene nel piano del soggetto monodico (intra-egologica) rispetto a ciò che avviene tra le singole monadi (inter-monadica). Così come la percezione intra-egologica funziona grazie alla percezione degli altri che abitano in me, la percezione inter-monadica funziona nella percezione della presenza di un altro corpo organico che è anche esso soggetto dell’esperienza. La differenza nell’operazione non è qualitativa, ma si tratta piuttosto di una differenza in termini di immediatezza della compresenza.

In questi termini, Husserl delinea una comunità intersoggettiva, segnata dalla compresenza con altri:

Partendo da me, inteso costitutivamente come monade originaria, io ottengo le monadi per me altre o anzi gli *altri* come soggetti psico-fisici. Questo vuol dire che io non li ottengo solo come quel che sta di contro al mio corpo organico e in virtù di un accoppiamento associativo, riportandoli alla mia esistenza psico-fisica che, più in generale e in modo intelligibile, è l'*elemento centrale* anche del mondo della comunità preso nel grado ora considerato [...]. Io li ottengo piuttosto nel senso di una comunità umana, dell'*uomo* stesso il quale già come individuo ha il senso di un membro della comunità [...]; ora è proprio di questo senso di comunità umana il rapporto costituito dall'essere l'uno per l'altro, rapporto che determina la parificazione del mio esserci con quello di ogni altro. E perciò io e ognuno siamo ciascuno un uomo tra gli altri uomini. (1931, tr. it.: 147-148).

¹⁰⁷ Questa idea è stata ripresa e rielaborata da Fontanille (2004). Vi ritornerò nel prossimo capitolo trattando le modalità di comunicazione intercorporea.

L'intersoggettività è quindi essenziale nella natura umana e l'intercorporeità come collante della soggettività nella costruzione di questa comunità è cruciale. La fenomenologia di Husserl è la prima struttura filosofica a studiare il ruolo del corpo nella determinazione dell'intersoggettività e quindi delle modalità di definizione e sopravvivenza dei sistemi intercorporei. La principale differenza tra ciò che propone Husserl e il modello che qui articolo è che la prospettiva di Husserl è filosofica e quindi vuole spiegare il fenomeno dell'intersoggettività in termini trascendentali e generali senza differenziare specificità contestuali. La fenomenologia studia il modo in cui i soggetti entrano in rapporto attraverso la percezione con altri soggetti e oggetti. Il nostro modello dell'intercorporeità, invece, si circoscrive all'ambito specifico delle arti viventi e non pretende quindi spiegare in modo complessivo come si instaura il rapporto intercorporeale in ogni contesto.

Considerando questa differenza risulta interessante confrontare un aspetto particolare della fenomenologia di Husserl con l'intercorporeità che si stabilisce nella pratica performativa. Per Husserl c'è una monade originaria che, per quanto possa essere "strutturalmente intersoggettiva" è sempre e comunque un corpo singolare. In questo senso, Husserl pensa a un corpo individuale che si "comunica" con altri corpi creando uno spazio intersoggettivo, mentre nel contesto delle arti viventi a mio avviso la direzione è contraria, si parte dall'intercorporeità per poi ricostruire una corporeità individuale. Laddove il filosofo pensa un sistema individuale "programmato" per l'intersoggettività, io immagino un sistema inizialmente intercorporeo che successivamente dà vita al sistema corporeale personale.

Ispirato a Husserl, anche Merleau Ponty (1945) affronta il tema dell'intersoggettività e studia il ruolo che il corpo occupa nella sua costituzione. Come detto prima per Merleau Ponty il corpo costituisce la nostra possibilità di abitare il mondo, di "essere-nel-mondo"¹⁰⁸. Il corpo in quanto organo della percezione permette all'essere umano di situarsi nel mondo fenomenico (1945).

¹⁰⁸ L'essere-nel-mondo (*In-der-Welt-sein*) è un concetto coniato da Husserl, poi ripreso da Heidegger e da Merleau-Ponty. L'essere-nel-mondo è il carattere ontologico-esistenziale fondamentale dell'essere umano che si comprende a partire da ciò che fa e ciò a cui si rapporta. Implica quindi una concezione di soggetto compenetrato dall'oggetto e non separato da esso.

La relazione fra corpo e mondo è, secondo Merleau-Ponty, primaria, di natura pre-logica e funge da sfondo ad ogni successiva costruzione logica.

Se è vero che io ho coscienza del mio corpo attraverso il mondo, se è vero che esso è, al centro del mondo, il termine inosservato verso il quale tutti gli oggetti volgono la loro faccia, è anche vero, per la stessa ragione, che il mio corpo è il perno del mondo, e in questo senso ho coscienza del mondo per mezzo del mio corpo. (1945, tr. it.: 130)

Mondo e corpo si trovano in un'originaria mutua esposizione: "Il corpo è il veicolo dell'essere al mondo, e per un vivente avere corpo significa unirsi a un ambiente definito, confondersi con certi progetti e impregnarsi continuamente." (1945, tr. it.: 130). Ogni esperienza si costituisce come il riflesso del mondo nell'Io e la simultanea modifica dell'Io per effetto dell'azione del mondo. La costituzionale apertura all'ambiente che lo circonda determina la sentenza del corpo che a sua volta costituisce la sua trascendenza: il corpo non può che essere subito fuori di sé, indirizzato verso il mondo, proteso sulle cose.

Anche la condizione dell'esistenza dell'Altro si poggia sulla coscienza della propria incarnazione che emerge soltanto quando si abbandona l'idea del corpo inteso come "cosa fra cose" e come "somma di processi fisico-chimici" e lo si considera un corpo in apertura proteso sull'ambiente e gli altri corpi. Merleau-Ponty descrive un processo di *trasposizione appercettiva*, simile a quello esposto da Husserl ma lo caratterizza piuttosto come adattamento, che in fine dei conti proietta simbolicamente il corpo sul corpo altrui:

Tutto avviene come se l'intenzione dell'altro abitasse il mio corpo e come se le mie intenzioni abitassero il suo. Il testo di cui sono testimone traccia come il disegno punteggiato di un oggetto intenzionale. Questo oggetto diviene attuale ed è pienamente compreso quando i poteri del mio corpo vi si conformano e combaciano con esso. Il gesto è di fronte a me come un quesito, mi indica certi punti sensibili del mondo ove mi invita a raggiungerlo. La comunicazione si compie quando la mia condotta trova in questo cammino il suo proprio cammino. Così, io confermo l'altro e l'altro conferma me. (1945, tr. it. : 256)

Secondo Merleau-Ponty la prensione dell'altro è possibile soltanto tramite l'intervento del corpo proprio, che entra in equivalenza con la struttura dell'altro. È chiaro come allora il corpo non esista nella sua individualità ma sempre proteso verso gli altri corpi e sempre in un *intercorpo*.

6.1.2. *L'intercorporeità nei rapporti precoci*

Anche la psicologia giunge al tema dell'intercorporeità indagando le modalità di costruzione dell'intersoggettività, ma lo affronta con uno sguardo scientifico ed empirico.

La psicologia evolutiva ha studiato i rapporti precoci tra madre e bambino per riuscire a capire come si costruisce ontogeneticamente il mondo interno del bambino a partire dalle prime relazioni sociali. La tendenza attuale è di pensare alla primarietà dell'intersoggettivo rispetto all'intrapsichico. Molti di questi studi si ispirano alla psicologia sociale del russo Lev Vygotsky, che concepisce l'individuo come inesorabilmente inserito in un tessuto sociale che lo determina. Basandosi in alcuni principi marxisti ed engeliani, Vygotsky (1934) afferma che la natura psicologica umana rappresenta la sovrapposizione dei rapporti sociali interiorizzati che si trasformano in funzioni e forme della struttura individuale. Lo sforzo della psicologia (e anche di qualche sociologia) di far derivare il comportamento sociale dal comportamento individuale, e quindi di ricercare nelle risposte individuali le chiavi di lettura e comprensione delle dinamiche sociali, è per Vygotsky uno sforzo inutile, poiché nella sua comprensione *la natura intrapsichica non può che essere secondaria rispetto alla natura intersoggettiva*. Così, nello sviluppo del bambino ogni funzione compare due volte: dapprima sul piano sociale, poi sul piano psicologico. Prima compare tra due persone, sotto forma di categoria interpsicologica, poi all'interno del bambino, come categoria intrapsicologica.

A partire da queste prime constatazioni vygotkiane si sono sviluppati una ampia gamma di studi empirici che osservano il rapporto tra madre e neonato, rilevando importanti chiavi per capire come avviene questo precoce rapporto di comunicazione, mostrano come la determinazione dell'intersoggettività dipenda, in prima istanza, dalla costituzione di un *sistema dialogico intercorporale*.

Le ricerche rivelano che neonati molto piccoli riescono ad entrare in dialogo con la madre attraverso un sistema intercorporale. I primi dati che constatano la capacità di interagire intercorporalmente compaiono nella decade del Settanta, e sorgono da studi su filmati di interazione madre-neonato dove si osserva che il neonato entra in coordinazione con la madre. Molti studi successivi hanno rivelato che i partecipanti all'interazione diadica si comportano come in una conversazione: presentano espressioni coordinate, alternanza precisa di ruoli e coincidenza di espressioni facciali. Questi pattern interattivi sincronici e complementari dimostrano che anche in assenza di un sistema rappresentazionale nel neonato, c'è la possibilità, quasi fin dalla nascita di entrare in *dialogo intercorporale*. Anche se ad un osservatore esterno queste protoconversazioni possono sembrare sincronizzazioni tra due soggetti indipendenti, in realtà si tratta di processi coordinati internamente da un unico sistema che congiunge i corpi dei partecipanti. I singoli sistemi si congiungono in *un'organizzazione protodialogica unica* che permette a entrambi di percepirsi reciprocamente senza mediazioni cognitive (o meglio, senza il protagonismo delle mediazioni cognitive).

Gli studi emblematici a questo riguardo sono quelli di Meltzoff & Moore (1977) che dimostrano che neonati nati da poche ore sono in grado di imitare semplici gesti di un adulto come l'apertura della bocca o la classica protrusione della lingua. Anche Colwyn Trevarthen (1980) identifica pattern di sequenze di espressioni coordinate, con alternanza precisa dei ruoli e coincidenza di espressioni facciali, in un'interazione con un neonato di 34 giorni. Trevarthen sostiene che l'imitazione è possibile grazie al processo di *alterocezione*, che definisce come la capacità comunicativa primaria, basata sui sistemi cerebrali percettivo-motori, che potenzia una risposta neuronale rispetto ai movimenti di un'altra persona. L'*alterocezione* sarebbe una capacità innata protesa verso la costruzione del dialogo intercorporeo.

Per Trevarthen (*ivi.*) il caso prototipico di mutua regolazione intercorporale è l'allattamento dove alla suzione segue una pausa in cui la madre si inserisce con una stimolazione che coincide esattamente con la fase di pausa del bambino e il bambino a sua volta riprende la suzione esattamente dopo che la madre termina la sua fase attiva di stimolazione. L'alternanza è dinamica e coordinata in modo

sincronico ai ritmi degli scambi. Nell'allattamento il comportamento materno è fluido, attento ai ritmi di attività-pausa del bambino, alle vocalizzazioni che questo proferisce, ai turni di attività, e quindi fornisce la prima esperienza base per la comunicazione. La mutua regolazione non avviene a livello della rappresentazione ma si aggiusta a partire dal corso di azione e dell'ascolto reciproco del corpo altrui.

Più recentemente, lo psicologo Daniel Stern (1985) ha stabilito che fin dalla nascita c'è una capacità di entrare in comunione e sintonia con l'altro. Questa sintonica permette la condivisione degli affetti e quindi promuove un'efficiente sistema di scambio interpersonale (e intercorporale) che non passa per il verbale o il rappresentazionale. La sintonizzazione consiste allora nell'effettuare quei comportamenti che esprimono uno stato affettivo condiviso. Negli studi più recenti sulla sintonizzazione, Stern (2004) sposta l'accento su ciò che "sta dietro" il comportamento cioè sulla *qualità del sentire* che viene condivisa. Per questo, spiega lo psicologo, la coordinazione si realizza a livello degli affetti vitali¹⁰⁹ più che a livello comportamentale. La sintonizzazione è allora *l'imitazione di un'azione dall'interno in modo tale da provare cosa si prova a compiere quella stessa azione*.

Un'altra prospettiva interessante sulle modalità precoci di intercorporalità è stata sviluppata da Stein Braten (1998) che sostiene come la mente umana è dotata geneticamente alla *partecipazione alterocentrica*, e cioè che fin dall'inizio è in grado di percepire e dialogare con il corpo altrui. Quando il bambino imita un adulto, questo si trova spesso *davanti* al bambino. Per riuscire a imitare, il neonato deve per forza rovesciare la propria prospettiva percettiva e reagire come se si trovasse nella prospettiva altrui. L'imitazione in quanto capacità di entrare in contatto con una seconda persona e la conseguente definizione di un sistema IO-TU, è possibile soltanto laddove c'è una reversibilità prospettica.

Osservando i movimenti dell'adulto il bambino evoca una sua percezione sensoriomotoria che simula la prospettiva dell'altro nello spazio di un'*Altro Virtuale*. Questa simulazione permette il rovesciamento percettivo che è alla base della capacità imitativa immediata e differita. Braten (*ivi.*) parla di una *memoria e-*

¹⁰⁹ Per Stern (1985) gli affetti vitali sono stati affettivi di natura più indeterminata delle emozioni, che non si possono categorizzare, e si esprimono meglio a partire di termini dinamici, cinetici quali "fluttuare", "svanire", "trascorrere", "esplodere". ecc.

mozionale, intesa nel duplice senso della parola: emozionale (nel senso degli affetti vitali di Stern) e motoria. Quando il bambino osserva un'azione di un altro, la sua *memoria e-mozionale* archivia il movimento dalla prospettiva dell'altro. Così quando imita in realtà non fa un'operazione di mediazione cognitiva ma soltanto esegue l'azione che aveva percepito fin dall'inizio con i punti di vista raddoppiati: il punto di vista proprio e quello dell'altro. In questo senso, la memoria e-mozionale che costruisce l'Altro Virtuale implica uno schema del sé corporeo che è simmetrico e allo stesso tempo asimmetrico.

L'inclusione di teorie della psicologia evolutiva potrebbe sembrare di portarci troppo fuori tema, specialmente se parliamo di arti viventi. In realtà, ciò che avviene nelle prime interazioni madre-neonato offre interessanti indizi per pensare a come si costruisce il sistema intercorporale nelle arti viventi. Guardando le proporzioni e considerando le importanti differenze a livello di sviluppo cognitivo, affettivo e motorio degli adulti che di solito partecipano alla pratica performativa, sono convinta che ciò che succede nell'arte vivente è una riedizione di queste modalità primarie di comunicazione intercorporale. La possibilità di entrare in dialogo è data proprio da questa conoscenza originaria (o come lo definiscono gli psicologi, da queste capacità innate) di sintonizzare i rispettivi corpi. È chiaro che quando si tratta di uno spettacolo, il rapporto è meno intimo e da tutti i punti di vista più mediato, ma credo che, ciononostante, in certi momenti si possano riproporre queste modalità precoci di comunicazione intercorporale.

6.2. Il sistema intercorporale nelle arti viventi: oltre i limiti epidermici

Ci sono diversi tipi di contesti nella vita adulta che favoriscono lo stabilirsi di un sistema intercorporale, ad esempio nei rapporti intimi, nell'ormai quasi obsoleto ballo di coppia, nelle arti marziali o in certi tipi di sport che richiedono un alto grado di coordinazione intercorporea.

Trattandosi di una pratica in compresenza dove la comunicazione avviene faccia a faccia, o meglio, corpo a corpo, le arti viventi sono un tipo di pratica particolarmente adatta alla creazione di un sistema intercorporeo. Le caratteristiche di questo tipo di pratica da me specificate nel capitolo terzo,

configurano un'apertura che incoraggia e allo stesso tempo fa da base alla costruzione di una dimensione corporea che va oltre i limiti epidermici. Il regime asimmetrico mette in prospettiva il performer e l'astante focalizzando lo sguardo e l'apprezzamento dell'astante verso il corpo del performer. In modo complementare anche il corpo del performer è in grado di percepire e monitorare l'attenzione dell'astante su di sé. Il regime dell'apprezzamento è aiutato dalla condivisione di un determinato spazio tempo che circoscrive le funzioni pragmatiche dei partecipanti: tutto contribuisce alla possibilità che gli astanti possano apprezzare e i performer riuscire a esibire la propria azione scenica e, senz'altro, il loro corpi. Grazie al regime di apprezzamento asimmetrico, il corpo del performer si artificializza, diviene un dispositivo semiotico a tutti gli effetti che al contempo si presenta e rappresenta qualcosa, per quanto questa cosa possa essere indecifrabile. Tutto questo favorisce il fatto che nelle arti viventi i corpi si aprano verso altri corpi, che entrino in dialogo, stabilendo un sistema intercorporeale che facilita effetti estesici e patemici.

Il sistema intercorporeo funziona semioticamente in modo autonomo rispetto ai corpi individuali. La compresenza non corrisponde alla somma di presenze, ma si produce un sistema dove il flusso energetico si comporta secondo parametri del sistema complessivo. Il sistema intercorporeo è qualitativamente diverso dalla somma dei suoi componenti al punto che diventa difficile pensarlo in quanto entità discreta o come dispositivo singolo e individuale. Non voglio certo affermare che i corpi singoli si dissolvano del tutto nel sistema intercorporeale (anche se questo può succedere soprattutto quando si incorporano strategie rituali nelle pratiche performative) ma piuttosto che partecipano in un sistema diverso che è indipendente dalle sensibilità corporee individuali. Le persone che presenziano uno spettacolo non necessariamente entrano in un trance collettivo perdendo le loro identità personali, ma i loro corpi si connettono con i corpi dei performer e degli altri astanti in modo tale da creare un sistema autonomo rispetto alle singole unità. Un riflesso del sistema intercorporeo che si stabilisce nelle arti viventi sono i modi di descrivere l'effetto di uno spettacolo che ci piace, ad esempio quando diciamo "mi ha colpito". Più che un'affermazione metaforica questa frase descrive l'esperienza somatica di qualcosa che ci urta

involontariamente, di sensazioni che irrompono nel nostro modo quotidiano di sentire il corpo. Qualcosa “ci colpisce” e lo sentiamo proprio nella carne, nello stomaco, nelle viscere. Credo che ciò che ci colpisce non viene da fuori il nostro corpo e neanche dal suo interno. È qualcosa che si trova *in-between* nello spazio transizionale che si sviluppa tra i corpi. Una reazione di questo genere costruisce un ponte intercorporeo, una connessione che non è facilmente attribuibile al corpo proprio né all'esterno del corpo proprio, e che risulta dall'abolizione (temporanea e sottile) della distinzione tra corpo proprio, corpo altrui e spazio che lo circonda.

La tesi dell'intercorporeità nella prassi performativa si ispira all'idea di Gregory Bateson (1973) il quale sostiene che i circuiti di elaborazione della mente umana non sono necessariamente entro la “pelle” dell'organismo pensante. Il pensiero non è un'operazione intrapersonale ma si svolge tra i soggetti, come una qualità emergente intersoggettiva. In questo senso, Bateson afferma che i processi individuali e i processi interpersonali non appartengono a due regimi diversi ma che c'è un'innegabile continuità tra di loro; Bateson addirittura parla di superamento dei limiti epidermici in ciò che riguarda la cognizione. Io applico questa stessa logica per parlare di corporeità, e ritengo che non solo il pensiero si generi oltre i limiti della propria pelle, ma che nella pratica performativa la corporeità stessa superi la barriera epidermica.

Più che pensare alla corporeità come una costruzione che si sviluppa concentricamente dai moti più intimi ai movimenti più espressivi (come fa Fontanille in *Figure del Corpo*, 2004), penso alla corporeità (almeno in ciò che implica la pratica performativa) come una costruzione che prima sorge nel rapporto intersoggettivo, a modo di un sistema intercorporeo, per poi successivamente rendersi autonoma come presenza individuale.

Alcuni studi sulla ricezione di spettacoli di danza mostrano che gli spettatori di una coreografia “seguono” i movimenti dei danzatori nel proprio corpo, presentando piccoli impulsi e tensioni muscolari concordanti con quelli del danzatore. In questo caso, lo spettatore non “produce” singolarmente questi impulsi, ma in un certo senso li subisce durante l'osservazione del corpo danzante. Questo tipo di evidenza dimostra che i corpi che partecipano in situazione di compresenza e di comunicazione faccia a faccia non si restringono alla sfera

individuale della persona, ma al contrario si costruiscono come corpo tra corpi, appunto nell'intercorporeità¹¹⁰.

6.2.1. *Il ciclo di costruzione dell'intercorporeità nelle arti viventi*

Quando dico che nelle arti viventi si costruisce un sistema intercorporeo non voglio certo sostenere che questo sistema permanga durante l'intera durata dell'evento performativo. Penso invece a un vero e proprio ciclo di costruzione dell'intercorporeità organizzato in una serie di fasi successive che si sviluppano a partire dalla costruzione e decostruzione del sistema intercorporeo. Una volta che il ciclo si è concluso, si torna a uno stato di corporeità più stabile determinato dall'identificazione con il corpo proprio come un'unità discreta. Tutti abbiamo avuto l'esperienza in quanto spettatori di percepire la nostra presenza in continuità con i performer e di "dimenticare" il corpo proprio, o di non esperirlo come unità, ma di dissolverci nell'azione scenica. Quando finisce l'evento artistico e si conclude la pratica performativa, allora il corpo proprio torna a "sorgere", si "recupera" la possibilità di compattarsi nell'individualità e autonomia rispetto ai corpi altrui. In questi momenti post-pratica performativa ci rendiamo conto, per esempio, che le poltrone non erano del tutto comode, e che ci fa male la schiena o che abbiamo forzato troppo la vista.

Nelle arti viventi la compresenza è primaria: con l'instaurarsi del regime di apprezzamento, e la conseguente artificializzazione del corpo del performer (nei termini descritti nei capitoli precedenti), la presenza di singoli corpi individuali è secondaria rispetto alla compresenza. Il performer può anche lavorare a livello pre-espressivo per allenare la sua presenza ma è quando si esibisce allo sguardo di qualcun altro che la presenza si compie. In questo senso credo che si possa pensare la compresenza come primaria rispetto alla presenza: finché non c'è un sistema intercorporeo non si può parlare propriamente di presenza.

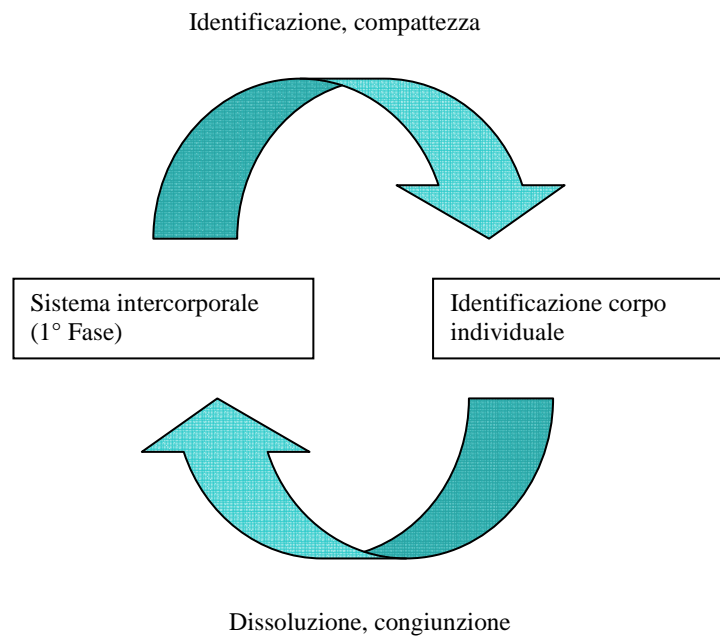
Il ciclo dell'intercorporeità nelle arti viventi si sviluppa tra l'esperienza fenomenologica di un corpo individuale iniziale e l'esperienza di recupero della

¹¹⁰ Nel prossimo capitolo discuterò le diverse modalità attraverso le quali può avvenire la comunicazione intercorporea nell'ambito delle pratiche performative. In questo capitolo invece mi concentro sullo stabilirsi del sistema intercorporeo.

percezione stabile della discretizzazione del corpo proprio. Il ciclo inizia dalla determinazione primaria di un sistema intercorporeo. Se questo primo momento non avviene allora l'arte vivente non ha luogo, performer e spettatore non partecipano né co-costruiscono la pratica in corso. La pratica diviene, come direbbe Barba, una pratica pre-essensiva nel senso che rimane nell'ambito privato del performer. Una volta che la compresenza è stabilita, il ciclo continua tra fasi di rotture e ricostituzione che si svolgono a seconda del corso della pratica: il primo momento è sempre intercorporeo, ma a questo momento aurorale possono seguirsi in modo alternato momenti di compresenza o di presenza, dove prevale rispettivamente un sistema intercorporeo o corporeo individuale.

Se pensiamo ad esempio a uno spettacolo teatrale di prosa classico, non appena si apre il sipario, il primo momento di attenzione verso l'azione sul palco dà inizio al regime di apprezzamento asimmetrico dal quale risulta un sistema in prima istanza intercorporeo. Se gli attori riescono a costruire una presenza scenica efficace in modo tale da sedurre il pubblico così come a disporlo per all'apertura psicosemiotica, il sistema intercorporeo si può eventualmente mantenere nel tempo. Se al contrario lo spettacolo non funziona (per esempio perché gli attori non hanno "presenza") e il pubblico inizia a distrarsi, si rompe l'intercorporeità e ne risulta di conseguenza vari corpi individuali. Niente toglie però che lo spettacolo recuperi la sua vitalità e torni alla determinazione dell'intercorporeità.

Si svolge così una dinamica dialettica tra la congiunzione intercorporea, la dissoluzione nell'intercorpo e l'identificazione col corpo individuale che risponde a un processo di compattezza. Lo schema seguente illustra questo ciclo:



L'arte vivente è così difficile proprio per la precarietà che implica la sfida di mantenere l'attenzione del pubblico e quindi di fare durare il sistema intercorporeo. L'astante può facilmente distrarsi da ciò sta osservando (il caso più comune è quando si pensa a cose non pertinenti allo spettacolo); per questo è fondamentale che i performer riescano a attirare l'attenzione in modo tale da permettere che si instauri il regime di apprezzamento asimmetrico il quale garantisce almeno un primo momento, anche se precario, di intercorporeità. Soltanto quando si produce l'aderenza delle attenzioni reciproche si instaura il sistema intercorporeale che in seguito può oscillare tra la contiguità dei corpi e la sua compattezza.

Il legame tra l'attenzione del pubblico e la corporeità è stato discusso nel capitolo quinto quando ho descritto la tesi di Barba (1993) sulla costruzione extra-quotidiana del corpo del performer come strumento per manipolare l'attenzione dell'astante. La tecnica extra-quotidiana permette di rendere pertinente il corpo del performer rispetto ai corpi quotidiani, seducendo l'attenzione dell'astante.

Ciò che l'idea di intercorporeità aggiunge alla tesi della presenza scenica dell'antropologia teatrale è che questa dipende in ultima istanza dello stabilimento

del sistema intercorporeo. L'attore può usare tecniche extra-quotidiane per artificializzare il corpo con lo scopo di richiamare l'attenzione dello spettatore, ma la riuscita o meno di questo scopo non dipende soltanto della sua capacità tecnica, ma dipende in ultima istanza del sistema intercorporeale che si stabilisce con l'astante. Come dicevo alla fine del capitolo scorso, *la presenza scenica è sempre presenza per qualcuno, il luogo di verifica è essenzialmente intersoggettivo.*

Come ipotesi intuitiva, mi sbilancio nel proporre che il modo, l'ordine e la durata delle fasi di intercorporeità e di corporeità individuale, potrebbero associarsi a parametri di efficacia dello spettacolo o di godimento da parte degli astanti. Quando uno spettacolo per la sua intera durata ingloba tutti i corpi in un unico sistema intercorporeo allora è probabile che l'esperienza dei performer e degli astanti sia molto forte, intensa e più pregnante nella memoria (corporeale e non). Nel caso opposto, quando cioè per la maggior parte del tempo di durata dello spettacolo i partecipanti si trovano nel polo dell'identificazione con il corpo proprio, allora lo spettacolo non è del tutto efficace nel provvedere un'opportunità per la riproposta di modalità di comunicazione intersomatica. Questo è vero almeno per ciò che riguarda il teatro di ricerca, genere spettacolare che contempla aspetti della *performance art* riportandoli nel contesto dello spettacolo teatrale. È forse meno certo per ciò che riguarda, per esempio, un teatro brechtiano dove lo scopo è proprio l'opposto, e cioè di non creare un coinvolgimento corporeo né patemico, ma di generare un effetto di straniamento rispetto all'azione degli attori producendo una distanza che permette una posizione critica cognitiva.

Nell'ambito del nuovo teatro e della *performance art*, però, credo che sia plausibile pensare all'intercorporeità come *criterio di efficacia*. L'intensità dell'intercorporeità (e insisto che mi riferisco agli spettacoli del teatro di ricerca), può costituire una sorta di parametro che rende conto di quanto e come la pratica performativa funzioni. La difficoltà di pensare all'intercorporeità come criterio di efficacia è quella di stabilire i parametri che riescano in qualche maniera a misurare (o a fornire un valore comparabile) il coinvolgimento intercorporeo. Il problema principale è quindi quello di operazionalizzare un tale criterio. Nel prossimo capitolo mostrerò come oggi esistano alcuni criteri neurofisiologici che possono indicare il grado di coinvolgimento intercorporeale. Si tratta di una

“misura oggettiva” ma penalizzante per la complessità dell’esperienza intercorporea. In futuro sarebbe interessante cercare parametri misti (oggettivi e soggettivi) che possano fare luce sullo stabilirsi dell’intercorporeità, e a partire da ciò indagare i modi in cui nelle arti viventi avviene la ricezione teatrale.

In fine, vorrei enfatizzare che quando parlo di sistema intercorporeo non penso a un sistema omogeneo a livello delle sensazioni e passioni che ogni singolo partecipante esperisce. Si tratta invece di una continuità tra i corpi che permette che certi stimoli circolino nello spazio di interfaccia tra i corpi e non si circoscrivano ai corpi individuali. La continuità non determina però che tutti quanti vivano esperienze estetiche equivalenti o che si sollecitino le stesse passioni per tutti. L’interpretazione che ogni individuo dà a questo flusso di energie intercorporeo, a queste tensioni, varia da soggetto a soggetto. Questo è stato comprovato dagli studi di ricezione teatrale che rivelano come anche se c’è accordo sui momenti più pregnanti degli spettacoli, non necessariamente l’interpretazione su ciò che succede o su ciò che questi momenti provocano è equiparabile. Forse l’unico elemento comune è la sensazione che ho precedentemente descritto come *effetto d’immediatezza*. Nel capitolo quinto parlando dell’effetto di senso che le pratiche più presentative favorivano ho suggerito l’idea di un *effetto di immediatezza* tra i corpi, prodotto dalle strategie che la pratica mette in moto.

6.2.2. *L’effetto d’immediatezza*

Il sistema intercorporeo si può descrivere in termini dell’effetto di immediatezza, di contiguità e decentralizzazione dei corpi individuali. Questo particolare tipo di immediatezza è qualcosa di analogo alla *communitas* descritta dall’antropologo Victor Turner in *From Ritual to Theatre* (1982) come quella legge implicita che sorge dalle relazioni fra totalità. Il concetto di *communitas* si ispira all’idea di *Noi Essenziale* esposta per la prima volta del filosofo Martin Buber (1922).

Martin Buber's notions of the *I-and-thou* relationship and the *Essential We* formed by people moving towards a freely chosen common goal are intuitive perceptions of a non-transactional order of quality of human relationship, in the sense that people do not necessarily initiate action towards one another in the expectation of reaction that satisfies their interests. (Turner 1982: 46)

Turner ha usato questo termine in prima istanza per spiegare l'esperienza intersoggettiva di un rituale in Umbanda, per poi utilizzarlo a una teoria che applica a vasta scala.

La *communitas* descrive quello stato dove non c'è struttura sociale e dove l'interazione si dà a partire da un'immediatezza che implica *l'essere l'uno con l'altro, un fluire dell'Io al Tu* (1986). Nella visione dell'antropologo la *communitas* però non è una trance collettivo dove si perde completamente l'individualità, al contrario, il rapporto non mediato avviene proprio tra individui concreti e storici: "an unmediated relationship between historical, idiosyncratic, concrete individuals" (Turner 1982: 45). La *communitas* riesce a conservare l'individualità inglobandola in un'unità comunitaria complessiva.

Turner segnala come nella *communitas* si produce qualcosa di simile all'esperienza del *flow*, o flusso, cioè un'esperienza individuale olistica in cui la persona agisce con totale coinvolgimento, dove l'azione segue l'azione secondo una logica interna che non necessita di un intervento o una guida cosciente. La nozione di *communitas* descrive quindi uno stato equivalente che però sarebbe esclusivo dei contesti intersoggettivi dove l'azione non risponde all'intenzionalità di un leader, ma emerge dalla dinamica interazionale del gruppo.

Nella comprensione di Turner la società alterna stati di struttura a quelli di *communitas*, dove invece non c'è struttura: "From all this I infer that, for individuals and groups, social life is a type of dialectical process that involves successive experience of high and low, *communitas* and structure, homogeneity and differentiation, equality and inequality." (Turner 2004: 81).

La *communitas* può essere normativa o spontanea. Un esempio classico di *communitas* normativa è il rito cattolico della messa: durante il rito, le persone si

sentono parte di una comunità, di un Noi che li supera e protegge. In questi casi la sensazione di *communitas* può essere provata da alcuni dei partecipanti ma non necessariamente investe la totalità. Nel caso delle *communitas* spontanee invece, tutti i partecipanti sentono l'appartenenza a un Noi che li comprende. Si può ad esempio pensare alla sensazione di un gruppo di persone che si trovano in una catastrofe come quale nel caso di un terremoto violento. In questo caso, nulla unisce le persone a priori, tranne l'evento catastrofico, i gruppi di persone si trovano ad agire autonomamente dalle singole volontà, sviluppando una sorta di corpo sociale reagente. Negli istanti successivi al terremoto, le persone si sentono unite su un piano trascendentale, provano una sensazione di condivisione e compresenza comunitaria, che fa sorgere una sorta di "fratellanza" fondata sul momento traumatico.

Vorrei argomentare che nel contesto delle arti viventi, più che una soppressione dei ruoli sociali ciò che succede è che si crea un *effetto di immediatezza* corporale e la barriera che cade è la pelle in quanto limite del corpo proprio. Si può quindi parlare di una *communitas* di continuità intercorporea che rimuove la funzione di limite della pelle e fa emergere un sistema intercorporeo unitario dove i corpi si incontrano e si espandono oltre la frontiera epidermica.

Nelle arti viventi si genera ciò che chiamo un effetto di senso intercorporeo, che permette l'emergere dell'esperienza di un corpo dilatato, che abita spazi e corpi contigui senza necessariamente circoscriversi alla propria pelle. Non si tratta di una vera e propria immediatezza, perché come ho insistito in questa ricerca il corpo è un dispositivo che non può prescindere della sua semioticità, si tratta di qualcosa il cui significato è variabile e amorfo, ma che in ogni caso è iscritto in un'articolazione del senso.

Questo effetto di immediatezza si avvicina al concetto di *felt immediacy* di Whitehead (1929), che descrive l'insieme delle interazioni interpersonali che *si percepiscono l'un l'altra in modo immediato, senza rappresentazioni o mediazioni cognitive*. Secondo Whitehead, la *felt immediacy* sorge in particolari situazioni, tra cui la più prototipica è quella dell'allattamento, ma non si limita

soltanto a questi tipi di interazione precoce, si manifesta anche in episodi della vita adulta.

Il caso del *breast feeding* è molto interessante e in effetti è divenuta l'interazione privilegiata per studiare i rapporti non mediati cognitivamente. La particolarità di questo tipo di rapporto è che non si può certo attribuire un apparato mentale sufficiente al neonato che riesca a mediare con il corpo della madre. Come ho mostrato prima, un importante settore della psicologia evolutiva ha indagato il dialogo intercorporale tra madre e bambino, con lo scopo di scoprire i meccanismi attraverso i quali entrano in dialogo. Gli studi dimostrano che, anche in assenza di capacità cognitive del neonato, esso è capace di entrare in *communitas* e in *felt immediacy* con la madre. È importante enfatizzare che anche in questi casi di interazione precoce si parla sempre e comunque di *effetto* di immediatezza e non di immediatezza assoluta. La mente della madre può restare sospesa, può lasciare il proprio corpo interagire, ma non si può certo negare che la sua presenza in qualche modo influenzi il rapporto con il neonato. I soggetti che partecipando all'interazione *percepiscono un'immediatezza*, anche se in realtà il rapporto è comunque mediato. Se si pensa per esempio, al modo culturalmente determinato in cui la madre manipola il corpo del bambino, al regime di sguardi che propone, non è difficile accorgersi di come risulti esagerato parlare di "contatto diretto non mediato".¹¹¹ La cultura investe i corpi e quindi non è possibile un'immediatezza assoluta.

Nel modello di Stern (1985) la predisposizione all'intersoggettività e la possibilità di sintonizzarsi affettivamente rende possibili le comunicazioni in contesti di intimità psichica anche nella vita adulta. I modi di relazione infantile non vengono superati e dimenticati, ma al contrario sopravvivono durante tutta la vita e riemergono in contesti opportuni. Non c'è una regressione a uno stato primitivo, ma la sopravvivenza di modi di funzionamento che nella vita adulta ri-compaiono modificati dal contatto e dell'"inquinamento" con modalità più sofisticate di relazione. La capacità di entrare in dialogo intersoggettivo nel caso

¹¹¹ Marcel Mauss (1936) ha proprio parlato di "tecniche del corpo" per descrivere i parametri che ogni cultura impone al modo di entrare in rapporto con i corpi. Tra le tecniche che descrive c'è la tecnica della nascita e l'ostetricia e le tecniche dell'infanzia (allevamento, allattamento e svezzamento).

dei neonati si mantiene operante nella vita adulta permettendo la comunione “non mediata” con l’altro. Questi modi di relazione primaria basati sulla sintonizzazione affettiva sono messi in funzione per esempio nelle relazioni intime adulte. Il modello di Stern offre un’ipotesi valida per descrivere il comportamento comunicativo adulto, dove convivono in modo simultaneo e ibrido diversi funzionamenti.

La capacità di entrare in dialogo intercorporeale sarebbe allora possibile grazie alla opportuna riedizione di modi di relazioni più originari. L’ipotesi è allora che nelle prassi performative, proprio perché articolate in compresenza, si recuperi questa capacità di entrare in dialogo intercorporeo e si produce una *communitas* che ha l’effetto di senso dell’immediatezza. I corpi messi in relazione in un contesto performativo riescono a interagire oltre che in modo rappresentazionale, attraverso modalità di comunione corporea.

6.3. Il teatro delle induzioni: sull’intensità dell’intercorporeità

In ogni tipo di arte vivente vi sarebbe un effetto di immediatezza di base che determina l’intercorporeità e che varia da caso a caso. Oltre il livello base si possono produrre effetti di maggiore o minore *intensità dell’intercorporeità* a seconda del tipo di spettacolo ma anche, come ho accennato prima, della sua efficacia. Allo scopo di illustrare quanto ho detto fin’ora sull’intercorporeità, vorrei soffermarmi su un tipo di performance capace, dal mio punto di vista, di provocare tale effetto di immediatezza. Non farò in realtà una vera e propria analisi semiotica di queste performance, soprattutto perché dovrei fare riferimento a una forma di testualizzazione come ad esempio i video. Il problema, come ho spiegato nell’introduzione e in altri passaggi della tesi è però che i tipi di fenomeno che sto studiando sono difficilmente rilevabili guardando un video, soprattutto se tale video si concentra sul lavoro degli attori e non sulle reazioni del pubblico. La presenza e la compresenza sono esperienze che si possono cogliere soltanto in un campo fenomenico, appunto, della compresenza. Questo genere di esperienze non sono catturabili nel video, quindi se vogliamo studiarle non possiamo prendere come corpus un testo che per definizione non li contiene.

Non ci sono per il momento metodologie di studio che riescano a rendere conto del fenomeno dell'intercorporeità. Resta la sfida di cercare, anche se in modo preliminare, il modo più adeguato per cercare di cogliere questo fenomeno. L'operazione che farò sarà quindi poco ortodossa dal punto di vista dell'analisi semiotica, ma spero si riveli fertile per la teorizzazione che sto proponendo.

Parlerò di un tipo di performance sviluppate nell'ambito del *Workcenter di Jerzy Grotowski e Thomas Richards*¹¹² a Pontedera. Per parlare di intercorporeità mi baserò da una parte su testi teorici (per esempio Grotowski 1993; Richards 2000 e 2002; Schechner e Wolford 1997) che in qualche maniera hanno trattato (anche se sotto un altro profilo) l'intercorporeità e l'esperienza di ricezione in queste performance. Dall'altra parte mi baserò su esperienze di ricezioni. Le mie fonti saranno di due tipi: nel primo caso gli scritti raccolti in *The Grotowski Sourcebook* (1997), in cui sono raccolte le testimonianze delle esperienze di diverse persone, nel secondo farò riferimento all'esperienza che io stessa ho avuto di queste performance.

Dal 1986 Grotowski inizia la ricerca dell'*Arte come Veicolo*. Questa indagine si allontana dalla ricerca teatrale realizzata fino a quel momento dal regista, perché non si occupa più del rapporto astante-performer ma si concentra soltanto sull'azione del performer. “Nella performance il motore del montaggio si trova nella percezione dello spettatore; nell'arte come veicolo il centro del montaggio sono gli attuanti, gli artisti che fanno” (1993: 130). La creazione non è indirizzata verso la fruizione dello spettatore, ma verso il processo interno di ogni performer.

¹¹² Il *Workcenter di Jerzy Grotowski* è nato nel 1986 su invito del Centro per la Sperimentazione e la Ricerca Teatrale (attualmente: Fondazione Pontedera Teatro) di Pontedera, Italia. Da quell'anno in poi Grotowski sviluppa la sua ricerca teatrale a Pontedera. Un documento ufficiale del Workcenter spiega: “The aim of Workcenter of Jerzy Grotowski is to transmit to several younger generations the conclusions – practical, technical, methodological and creative – linked with the work that Grotowski has developed during the last 30 years. Candidates are persons with artistic experience – in some cases beginners – who are active in the field of performing arts, and who possess not only a specific interest, but also the creative capacities and determination needed for work based on rigor and precision. However, this is in no way a school. Rather it is a creative institute for continuous education aimed at self-responsible, adult artists. Here, Dramatic Art is a vehicle for individual development,; the activities consist mainly of creative work, in Grotowski's terms, [...] The group involved in the program for long-term participation (from several months to a few years) numbers between 10 and 20 people, working simultaneously during the same period.” (Workcenter of Jerzy Grotowski, 1988: 25). Nel 1996 Grotowski decide che il nome del Workcenter diventi: *Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards*, perché, come lui stesso ha precisato, la direzione del lavoro pratico si era già concentrata nelle mani di Thomas Richards.

Nei termini di Barba, si potrebbe dire che è un lavoro a livello pre-espressivo. Richards (2000) spiega che, benché le performance non siano create per lo spettatore, in qualche maniera le loro azioni lo includono. L'*Azione* non è programmata per lo sguardo dello spettatore (e quindi la costruzione testuale in qualche modo non contempla uno "spettatore modello") anche se lo ammette. Nei termini della semiotica potremmo dire che le performance più che invitare lo spettatore all'interpretazione lo spingono piuttosto all'uso (Eco 1990).

Grotowski previene subito il rischio di considerare le *Azioni* come "non rappresentazionali". Nella concezione di Grotowski non c'è la dicotomia che abbiamo discusso tra rappresentazione e presentazione, anche se molti studiosi della sua opera hanno spesso parlato di "arte della presentazione". Grotowski coerentemente dallo schema continuo che ho sviluppato dice che la presentazione e la rappresentazione sono solo *l'altra estremità di una stessa catena* (1993).

Le *Azioni* del Workcenter sono costruite a partire di strutture performative¹¹³, a partire cioè da precise sequenze di azioni, con un inizio, uno sviluppo e una fine, suscettibili di essere ripetute sempre nella stessa maniera.

Tramite una drammaturgia corporale curata nel dettaglio queste "azioni" riescono a produrre interessanti effetti corporei negli spettatori. Nella terminologia grotowskiana, questo si spiega grazie a un processo d'*induzione*, un processo della trasformazione dell'energia che subisce l'astante soltanto per guardare le strutture performative. Thomas Richards racconta:

Quando un gruppo di teatro viene a visitare e vede la nostra opera performativa, e dopo, durante l'analisi qualcuno dice per esempio: "Ah, mentre stavate lavorando, cantavate. E non so che cosa è successo dentro di me – dentro il mio corpo? Eppure stavo solo seduto a guardare". Allora possiamo vedere: ah! C'è stata induzione. (2000: 33)

¹¹³ Il termine "strutture performative" si usa nel contesto teatrale per descrivere la sequenza di azioni, parole, canti, e movimenti che un attore esegue in scena. Il termine vuole rivendicare l'importanza del processo di ricerca rispetto al momento spettacolare in cui si esegue la struttura in presenza del pubblico. "The use of the term "performance structure" as opposed to scene, play, performance, etc. served to erase the distinction between rehearsal and presentation. [...] work performed for presentation was not privileged over the daily effort of discovery. (Wolford, 1997a: 334) Questo concetto si avvicina all'idea di partitura che ho discusso nel capitolo precedente.

Ciò che Grotowski e Richards identificano come induzione sarebbe un'esperienza analoga all'intercorporeità alla quale mi sto riferendo. Si tratta, insomma, dell'espansione di fenomeni corporei oltre il limite della pelle. Come estratto dalla citazione, a volte gli astanti che guardano le strutture performative del *Workcenter* riescono a sentire qualcosa "dentro del loro corpo". Ciò è funzionale all'*Azione* che produce uno spazio transizionale tra performer (o collettivo di performers) e astante (o collettivo di astanti). Questo è soltanto uno dei molti riferimenti che evidenziano come in presenza di questo genere di arte vivente il corpo si attivi nell'intercorporeità fino addirittura a sentire ciò che il performer sente. Il corpo dell'astante non "reagisce" a ciò che percepisce, ma si *contagia* e sente nella propria carne gli impulsi del corpo del performer.

Ma cos'è che permette la definizione di uno stato intercorporale? La ricerca teatrale eseguita da Grotowski e continuata da Richards rivela che l'intercorporeità in tale intensità è possibile laddove c'è una *condivisione energetica*. C'è da dire che per Grotowski l'energia è qualcosa di molto concreto e palpabile: non si tratta di una forza misteriosa e non quantificabile, ma di una magnitudine che si esprime principalmente grazie a una sua qualità. Grotowski (1993) avverte il rischio insito nell'utilizzo del termine "energia", spesso inteso in una accezione esoterica o mistica. Grotowski insiste però sul fatto che l'energia non è un enigma, ma qualcosa che si può sentire, toccare, non si tratta neanche di energia nel senso biologico del "tono", ma di un flusso che ha una determinata caratteristica. Secondo Richards (2000) queste energie possono essere percepite "come se toccassero il corpo", sono quindi flussi che si trovano in stretto collegamento col corpo, circolano grazie e per il corpo.

Il lavoro nel *Workcenter* consiste nel tracciare due linee di ricerca parallele: la prima, denominata "orizzontale" corrisponde al lavoro con le tecniche del mestiere dell'attore come creazione di frammenti di comportamento umano, linee di dettagli performativi, partiture di azioni con specifici tempo-ritmi, strutturazione di punti di contatto con i compagni di azione, lavoro con un flusso organico di impulsi e forme del movimento, ecc. La seconda, detta "verticale" ha a che fare con la trasformazione delle energie da una qualità (grossolana) a un'altra (sottile).

La ricerca del *Workcenter* ha portato a delle interessanti constatazioni. Forse quella che mi sorprende di più e che quando il *doer* è esperto, allora non solo riesce a manipolare e a gestire l'energia nel suo corpo, ma anche a "espanderlo" oltre i propri limiti epidermici. Ciò che mi pare fondamentale è che questa verifica non emana da teorie o pensieri ma che è un risultato pratico e verificabile a partire di anni di lavoro col corpo.

La tecnica di Grotowski e di Richards corrisponde a mio parere a una tecnica specifica che favorisce la produzione dell'intercorporeità. La scoperta del cosiddetto *teatro come veicolo* è uno strumento pratico che il performer può imparare e utilizzare (dopo anni di allenamento) per promuovere la costruzione di un sistema intercorporeo. Le tecniche si basano sull'azione interiore che modula le energie in modo tale di riuscire a trapassare il suo territorio corporeo e influire su quello degli altri.

Ho avuto l'esperienza di presenziare *Action*, l'opera performativa che Richards ha messo in scena a Pontedera (con la supervisione di Grotowski) alla fine degli anni Novanta e che tuttora si performa per un pubblico scelto (letteralmente scelto poiché per vedere lo spettacolo ci vuole un invito diretto, personale e intrasferibile). Richards (2000) distingue questa opera performativa dalle altre qualificandola come un *punto-limite della performance*, giacché si trova nella soglia tra la mera presentazione (che prescinde dell'occhio esterno) e la rappresentazione (che invece nasce dalla previsione dello sguardo dello spettatore).

Come ho menzionato prima, la maggior parte del lavoro al *Workcenter*, da quando si era stabilito a Pontedera nel 1986, prescindeva dallo spettatore: molte delle *Azioni* non solo venivano prodotte senza contemplare lo spettatore, ma molte volte non sono mai state esibite per persone che non fossero parte del *Workcenter*. Questo tipo di *Azione* denominata da Grotowski "parateatro" si allontana dalla concezione di pratica performativa che ho delineato nel terzo capitolo, in quanto prescinde del regime di apprezzamento. Si tratta, senza dubbio, di una struttura performativa dove prevale l'azione, ma in mancanza dell'astante che guarda e quindi apprezza, non rientra nella mia classificazione di arte vivente, sarebbe

qualcosa di più vicino ad un rituale di autoconsapevolezza o a una pratica di sviluppo personale.

La struttura performativa *Action* è invece, a detta dello stesso Richards, una struttura performativa diversa poiché “accetta il fatto che ci sia qualcuno che guarda” (2000: 65). Per Richards si tratta di una sorta di “performance primaria”, che può quindi essere vista anche se non è fatta *solo* per essere vista. Risulta paradossale e al contempo molto interessante che proprio questo tipo di *Azione*, non creata con lo scopo di generare un regime di apprezzamento, riesca però a coinvolgere corporalmente gli astanti. Forse se fosse ideata con lo scopo di essere “esibita”, allora non sarebbe più efficace perché perderebbe il contatto con la sua intenzione originale, che è esclusivamente quella di essere agita, performata, senza pretese di ostentazione.

Chi, come me, ha avuto l’esperienza di presenziare *Action* può testimoniare che la struttura fisica e vocale riesce a produrre qualcosa di più di una collettività di spettatori, una *communitas* nel senso di un collettivo che si basa *sull’effetto esteso di continuità con i corpi degli altri partecipanti (performer e astanti)*. In assenza di una drammaturgia letteraria o di una narrazione, lo spettacolo si dispiega a partire da danze, canzoni e “incantazioni” (testi arcaici, di solito in armeno, detti con una specifica cadenza melodica) che vengono composti in un tale modo che il ritmo complessivo tocca ogni cellula dello spettatore.

È difficile verbalizzare ciò che avviene quando si assiste ad *Action*, soprattutto perché, come ho detto più volte, l’osservatore esterno ha un accesso parziale alla pratica che si sta sviluppando. Credo che la sensazione di intercorporeità non sia però solo una mia reazione personale, ma un effetto timico passionale che davvero ha luogo. Lisa Wolford racconta così la sua esperienza mentre assisteva ad *Action*:

From the rear of the space a song is heard – I have never heard singing like this before. It is begun by Richards, who sings with a fluctuation of vibration so alive, so extreme, that the song becomes in some sense tangibly present in the space. I understand in a way I never could before what Grotowski means when he speaks of “vibratory qualities which are so tangible that in a certain way they become the meaning of the song” (1995: 126). The resonance is spatial, concrete: it strikes my skin in a particular way. [...] Not that the words or melody are made any less precise – exactly the opposite – but this powerful fluctuation of resonance – physical as well

as audible – the living presence of the song, fully unearthed and embodied, is so alien to my perception, so unique, that it is as if I experience song for the first time. (Wolford 1997b: 411)

Wolford parla di qualcosa di tangibile che colpisce la sua pelle, della melodia che si fa corpo ed entra in comunione con il suo proprio corpo. Wolford (*ivi.*) confessa anche di non capire ciò che avviene in *Action*, di poter raccontare narrativamente la sua esperienza e ciò che crede di aver visto, ma ammette che non è lì che risiede l'incanto della performance.

Action colpisce perché riesce a creare un sistema intercorporeo intenso e durevole. Questo è un esempio classico dell'intercorporeità che uno spettacolo può produrre.

Se si ha un filo elettrico in cui scorre corrente e li si accosta, poiché c'è corrente nel primo filo, anche nel secondo filo possono apparire tracce di corrente elettrica. Si tratta di un fenomeno di induzione, ciò può succedere anche quando qualcuno è testimone della struttura performativa in cui gli attuanti vanno verso l'"azione interiore", la trasformazione di energia. Mentre guardano i testimoni possono come percepire dentro di sé qualcosa di ciò che succede negli attuanti (Richards 2000: 33).

La conseguenza di questo tipo di condivisione è talmente radicale che l'energia circola non più solo nell'una o nell'altra persona, ma *tra di loro*. Che l'astante sia più o meno aperto all'induzione dipende dai suoi blocchi e annodamenti corporali personali¹¹⁴, ma quando si instaura l'induzione allora nella percezione del performer e dell'astante non è così chiaro dove inizia il proprio "io" e dove finisce poiché si installa, appunto, un intercorpo.

Nel *Workcenter* l'induzione però non serve solo per spiegare ciò che avviene nell'intreccio tra performer e astante. Nel corso degli anni è diventato anche uno strumento di comunicazione tra il maestro o leader e gli allievi. Richards riferisce che molta della conoscenza pratica acquisisce nei primi anni di lavoro con Grotowski procedeva grazie alla sottile capacità di Grotowski di capire cosa succedeva nel suo corpo. Adesso che Grotowski non c'è più, è lui stesso a

¹¹⁴ Gli annodamenti corporali sono i punti del corpo dove "l'energia non circola". Nella tradizione giapponese corrisponderebbero a un blocco nella circolazione del "ki".

insegnare i giovani attori attraverso l'induzione. Tutto il processo di apprendistato dei "canti antichi vibratorii"¹¹⁵ che caratterizza il lavoro *dell'Arte come Veicolo*, avviene grazie all'intercorporeità che il maestro stabilisce con il suo allievo. Il giovane attore che entra a lavorare nel *Workcenter* dopo imparare la melodia precisa e le parole dei canti, deve imparare come si cantano, e per questo necessita dell'aiuto (intercorporeale) del maestro. Il maestro canta con gli allievi e questi cercano di avvicinarsi non solo all'intonazione e al modo di risuonare del maestro, ma anche alla sua qualità energetica. In modo analogo, il maestro, osservando gli allievi cantare, sente delle risposte in diversi luoghi dell'organismo fino al punto di poter percepire dove l'allievo è bloccato.

La capacità del maestro di percepire il corpo altrui è eccezionalmente allenata e sofisticata ma, dal mio punto di vista, si tratta in realtà di una capacità che abbiamo tutti quanti. È vero che chi lavora con il corpo riesce a distinguere e percepire meglio i blocchi energetici nei corpi altrui, ma si tratta della consapevolezza di una capacità che in maggior o minor grado hanno tutte le persone. Marsciani (2008) racconta come Henri Matisse nei suoi scritti riferisce come ogni volta che provava a disegnare una certa giovane modella il disegno diventava "duro, rigido" all'altezza del dorso. Nonostante avesse provato varie volte, l'impaccio si manifestava sempre nello stesso punto, fino a quando decise di suggerire alla modella di farsi vedere da un medico. La diagnosi fu eloquente: spostamento delle vertebre dall'alto verso l'interno. L'esempio serve per dimostrare che quando lo sguardo sull'altro è attento, il corpo diventa leggibile, non solo in quanto corpo-enunciato o corpo-immagine ma addirittura a livello energetico.

Nel lavoro corporale, soprattutto quando si tiene conto di queste aspetti, lo spazio tra i corpi non è più una breccia, ma diventa spazio colmo, pieno, territorio dove circola l'energia. Questa è un'esperienza comune per chi si esercita con altri compagni in questo tipo di pratiche, ad esempio, mediante un training. Alcuni esercizi sono in grado di provocare l'induzione che si innesca negli individui,

¹¹⁵ Grotowski identifica in alcuni canti della tradizione africana e afrocaribici retaggi di una tradizione rituale non necessariamente limitata alla regione occidentale dell'Africa, ipotizzando delle radici comuni anche con l'Antico Egitto. Secondo Grotowski e come se questi canti fossero stati fatti o scoperti centinaia di migliaia di anni fa per svegliare un certo di energia o energie sull'essere umano e per trattarla.

provocando un'azione sincronica, altamente coordinata, dove non si sa più chi "guida" il processo. Quando si instaura l'intercorporeità i corpi lavorano attivamente e tutti procedono insieme, in stretto contatto.

Un tipico esercizio di training realizzato con questo scopo è un improvvisazione corporea: si chiede ai performer di muoversi al rallentatore e di rompere il ritmo del rallentatore soltanto quando "sentono" un forte impulso. L'impulso può provenire dal corpo proprio o dal corpo dei compagni. Nell'osservazione di questo esercizio, in particolare se eseguito da performer esperti, è molto facile constatare come dopo qualche minuto gli impulsi circolano tra i corpi e non rispondono più a un'intenzione individuale.

Un altro esercizio di training attoriale è quello di chiedere a un gruppo di performer di aspettare in posizione di attenzione il contagio di un singolo impulso che farà sì che tutto il gruppo salti simultaneamente. Quando i gruppi lavorano insieme da tempo si produce un effetto sorprendente: tutto il gruppo salta nello stesso momento, senza mettersi d'accordo. L'analisi video di questi momenti rivela che non c'è un partecipante che salta prima e gli altri seguono, ma che tutti saltano contemporaneamente. La simultaneità dell'azione è spiegata dalla costruzione di questo sistema intercorporeo che, come una sovrastruttura, distribuisce e coordina gli impulsi tra i corpi singoli.

Thomas Richards descrive molto bene questo tipo di esperienze:

Si può cominciare a scoprire di essere così connessi, lo spazio nel mezzo così colmo, che ciò che entra nel tuo compagno di azione in termini di qualità di energia entra anche in te [...] si può percepire che il proprio "io" e ciò che si considerava essere se stessi dieci secondi fa era una cosa, e ora è tutt'altra, molto più ampia, molto più espansa, sta inglobando anche il tuo compagno, e ciò che passa in lui, passa anche in te. Poi quando il processo è finito, quando questo tipo di interazione è finita, si ha l'esperienza di una specie di ritorno a un "io" abituale, più quotidiano (Richards 2000: 48-49).

Dicevo prima che ci vuole sempre una quota di intercorporeità (almeno per stabilire l'attenzione mutua tra performer e astante), ma che l'intensità del sistema intercorporeo varia a seconda del tipo di spettacolo, del tipo di tecnica e del tipo di arte vivente che si esegue. Il cosiddetto teatro di ricerca è un riferimento obbligato

per il mio discorso sull'intercorporeità, perché sono stati loro a sperimentare, sistematizzare e scrivere su questo fenomeno. È chiaro che uno spettacolo di teatro di prosa non è così attento agli effetti dell'induzione e quindi non è efficace nel sostenere il ciclo dell'intercorporeità. Nel teatro di ricerca, invece, c'è uno sforzo attivo e prioritario per riuscire a provocare l'effetto di immediatezza intercorporea. L'induzione è un chiaro esempio di comunicazione che avviene da corpo a corpo.

Nell'ultimo capitolo studierò la comunicazione intercorporea e cercherò di capire non solo quando si stabilisce ma attraverso quali strategie e modalità essa funziona.

CAPITOLO SETTIMO

PRAGMATICA DEI MODI DI COMUNICAZIONE INTERCORPORALE NELLE ARTI

VIVENTI

L'arte drammatica è per sua essenza movimento ritmico del corpo umano nello spazio, esercitato nell'intenzione di portare, trascinare, entusiasmare altri uomini nello stesso movimento.

G. Fuchs. *La scena del futuro*.

In questo ultimo capitolo propongo una riflessione semiotica sulla *comunicazione intercorporale nelle arti viventi*. Inizio definendo ciò che intendo per comunicazione intercorporale, poi pongo una breve riflessione su quali sono le sue particolari caratteristiche, cosa la rende diversa da altri tipi di comunicazione e in che modo si pone rispetto ad altre modalità comunicative. Proseguo esplicitando le premesse teoriche che disegnano il territorio epistemologico nel quale mi situo per pensare alla comunicazione intercorporea. In seguito propongo una caratterizzazione della comunicazione intercorporea a partire delle sue conseguenze pragmatiche. Quindi propongo una definizione semiotica dell'efficacia somatica.

Nella seconda parte del capitolo studio le modalità di comunicazione intercorporale più tipiche nell'ambito delle arti viventi. Caratterizzo ed esemplifico ognuna di queste con lo scopo di evidenziare la possibilità di identificare diversi tipi di comunicazione intercorporale.

L'obiettivo di questo capitolo è verificare come si instaura la comunicazione intercorporeale nelle arti viventi. Il problema diventa quello di studiare come e in che misura la pratica performativa comunichi. In questo ultimo capitolo mi focalizzerò su ciò che avviene a livello intercorporeo tra il performer e l'astante, lo studio si situa sul piano che la semiotica denomina "extrascenico" (Ruffini 1978, De Marinis 1982) relativo quindi al rapporto tra attori e spettatori, o nei termini di questa ricerca, tra performer e astante.

7.1. La comunicazione intercorporeale

Per *comunicazione intercorporeale* intendo un *tipo di comunicazione che passa prevalentemente da corpo a corpo*. Dico prevalentemente perché in realtà, e come hanno rilevato molti studi semiotici e di scienze della comunicazione, la comunicazione avviene contemporaneamente attraverso diversi canali. Non credo quindi che si possa distinguere in modo netto una *comunicazione intercorporeale* da altri tipi di comunicazione. La nozione di *comunicazione intercorporeale* risponde a un'operazione di ritaglio analitico: ciò che studio non è un "fenomeno" a sé stante, ma un livello che isolo concettualmente e che mi permette di riflettere da un punto di vista specifico.

Vorrei dire due cose sul termine *comunicazione intercorporea*. Preferisco questa nozione a quella di "comunicazione somatica" che gode di buona ricezione in sede di studi semiotici¹¹⁶. Mi sembra che l'idea di comunicazione somatica (e di altri concetti collegati come quello di "comunicazione intersomatica") ci riporti verso un paradigma dualistico che contrappone mente e soma. Spesso si dice che la semiotica degli anni Settanta e Ottanta ha pensato al "senso disincarnato" (critica alla quale ho aderito anch'io in certe parti della tesi). Parlare di "comunicazione somatica" mi sembra un'operazione opposta ma in fondo equivalente: anziché pensare il senso disincarnato, il termine "comunicazione somatica" implica un senso "desoggettivizzato". A mio avviso, è più utile pensare

¹¹⁶ Cfr. per esempio Marsciani (1999b), Landowski (1997) e (2004), Marrone (2001).

il corpo come un dispositivo semiotico non equivalente al soggetto ma neanche completamente indipendente da esso¹¹⁷.

Non parlerò nemmeno di “comunicazione corporale” perché alla luce di quanto ho detto nel capitolo precedente mi sembra che ormai sia fondamentale riconoscere che il corpo si situa in un *sistema intercorporeo*. La comunicazione tra i corpi avviene per forza nello spazio transizionale della compresenza. Questo è ancora più vero per le arti viventi dove il corpo non si configura mai in autonomia dal corpo altrui con il quale condivide un campo di compresenza. Come ho affermato nel capitolo precedente almeno in ciò che riguarda le arti viventi, la compresenza è primaria rispetto alla presenza, per cui credo che il termine “comunicazione corporale” denoti qualcosa che non si verifica nell’ambito della pratica performativa.

Infine ho specificato che studierò il fenomeno della comunicazione intercorporeale *nel contesto delle arti viventi*. Questo restringe il nostro campo di indagine alle pratiche performative, permettendomi di avanzare delle ipotesi particolari per questo tipo di pratica semiotica. In linea con il resto della tesi, ciò che elaborerò in questo capitolo non intende porsi, dunque, come una teorizzazione sulla comunicazione intercorporea in generale, ma propone una riflessione sulla comunicazione intercorporea nel contesto specifico delle pratiche performative¹¹⁸.

La prima caratteristica della comunicazione intercorporeale è quindi che si tratta di un tipo di rapporto comunicativo che passa prevalentemente da corpo a corpo. Questo tipo di comunicazione si dà, dunque, in rapporti di *compresenza* cioè quando i corpi sono presenti in una stessa dimensione spazio-temporale.

La seconda caratteristica della comunicazione intercorporeale è che *non è mediata cognitivamente*, nel senso che prescinde da una rappresentazione oggettivante. La comunicazione intercorporea recupera quindi l’idea della fenomenologia secondo la quale il corpo si trova in un rapporto simpatico con il

¹¹⁷ Sul rapporto soggetto e corpo cfr. Violi (2003).

¹¹⁸ Anche se non è mia intenzione parlare di comunicazione intercorporeale in generale, credo però che alcuni dei temi che tratterò si possano, con le precauzioni del caso, applicare anche ad altri campi.

mondo e gli altri corpi. Grazie a questo rapporto diretto qualcosa può circolare tra i corpi senza bisogno di mediazioni cognitive.

La mancanza di mediazioni cognitive non significa che la comunicazione sia “immediata”. Molte delle teorizzazioni su questo tipo di comunicazione la descrivono come “immediata”¹¹⁹, a mio avviso questo non è corretto almeno per tre ragioni. La prima, di carattere epistemologico è che l’idea stessa di comunicazione implica una mediazione di qualche genere. La comunicazione, anche se preverbale o precategoriale si veicola tramite determinate strategie, che per quanto possano essere indeterminate, fluenti e aperte, sono sempre strategie comunicative. La comunicazione implica il *passaggio di qualcosa*, trapasso che può essere breve, più o meno facile, ma di certo non del tutto immediato.

Giungo così alla seconda obiezione che ha a che fare con la concezione di corpo che ho sviluppato in questa ricerca. Una comunicazione (assolutamente) immediata sarebbe possibile soltanto nel contesto di un corpo ontologizzato e presemiotico. Il corpo, invece, è un dispositivo semiotico, superficie piena di impronte passate, territorio di tensioni foriche, disposizioni e stati sensibili che anche se non ancora del tutto discorsivizzati si manifestano nelle forme della comunicazione. La comunicazione intercorporea, la possibilità di contagio, di risonanza e di adattamento non sono scindibili dalle pratiche, dai valori e dai discorsi della cultura in cui questi fenomeni accadono.

Infine, una terza critica alla nozione di immediatezza della comunicazione intercorporea è che il corpo, come ho affermato nel capitolo quarto, è sempre legato alla sua presa di posizione che instaura in ogni momento un punto di vista. Il corpo non può essere disimplicato dalla situazione in cui si colloca: il forte ancoraggio deittico non permette un’“immediatezza” perché le coordinate spazio-temporali sono già una forma di mediazione. Perché vi sia comunicazione intercorporea è necessario che ci sia compresenza e la configurazione spazio-temporale in cui si trovano a interagire i corpi non è affatto indifferente, ma di fatto determina un grado di mediazione.

Credo che occorra stare molto attenti alla tentazione di caratterizzare le forme di comunicazione intercorporali come “immediate”. Forse è vero che

¹¹⁹ Per esempio si veda Landowski (1997 e 2004).

quando partecipiamo a una relazione di questo genere, la nostra sensazione fenomenica è d'immediatezza assoluta. Ma l'immediatezza, come ho affermato nel capitolo precedente, non descrive uno stato del mondo, ma è un *effetto di senso* che risponde alle diverse strategie del dialogo intercorporeo.

La terza caratteristica della comunicazione intercorporea è che si tratta di un processo di solito avviene sotto la soglia della coscienza propriocettiva. Parlare di coscienza in semiotica è complicato, soprattutto perché la semiotica solo recentemente si è confrontata con questa problematica. Vorrei utilizzare una nozione ingenua che considera la coscienza propriocettiva come la capacità di diventare consapevole, in questo caso, di ciò che accade nel proprio corpo.

La soglia della coscienza propriocettiva varia da un soggetto all'altro o da un momento all'altro nello stesso soggetto. Essa dipende da un diverso grado di attenzione, che può essere influenzata dalla stanchezza, dalla sensibilità dei diversi organi sensoriali, ma anche dalla situazione pragmatica o dalla *potenza* della presenza altrui.

La comunicazione intercorporea, proprio perché non mediata cognitivamente, di solito avviene sotto la soglia della coscienza propriocettiva. Ciò implica che la gran maggioranza delle volte non siamo consapevoli delle trasformazioni che accadono nel nostro corpo al contatto con un corpo altrui. Pur non essendo abbastanza forti perché il soggetto le percepisca spontaneamente, la trasformazione corporea si può riconoscere nel momento in cui l'attenzione viene spostata su di essa. In questo senso si potrebbe dire che la comunicazione intercorporea accade ad un livello suscettibile di coscienza.

Infine, la comunicazione intercorporea è fortemente segnata dal *fattore dialogico e interattivo*. Il modo di interazione dei corpi coimplicati si costruisce a partire da un incontro fluido tra i corpi che in una relazione circolare si scambiano i ruoli di agenti e di agito. In situazioni quotidiane è difficile distinguere, tra due corpi in interazione, quale corpo funge da agente e quale da agito, perché entrambi ricoprono alternatamente, nei vari momenti dello scambio comunicativo, sia l'uno che l'altro ruolo. Nelle arti viventi il fattore di interattività può essere modulato per permettere al corpo dell'artista di influenzare in modo più radicale il corpo dell'astante.

7.1.1. *Premessa teorica: semiotiche dell'unione*

Parlare di comunicazione intercorporeale, di rapporto “diretto” tra i corpi implica situarsi in un determinato paradigma semiotico. Si rende necessario, dunque, esplicitare da quale punto di vista epistemologico si sta interrogando questo particolare modo di rapporto. Con qualche riserva, che avvanzerò man mano che sviluppo la discussione, prenderò come punto di partenza la semiotica dell'unione proposta da Eric Landowski in *Presence de l'autre* (1997) e poi sistematizzata in *Passions sans nom* (2004). La semiotica delineata da Landowski vuole superare la “grammatica della giunzione degli oggetti” su cui si basa la semiotica tradizionale (che per Landowski sembra corrispondere alla semiotica greimasiana) per adottare un modello alternativo basato sull'“unione dei soggetti”:

L'autre perspective, conçue non plus en terme de jonction avec les objectes mais *d'unione* entre *sujets* (terminologie que nous aurons par la suite plus d'une occasion de reprendre et de préciser) et une perspective qui « anime » l'autre (même si, d'un point de vue réaliste, cet autre n'est en vérité qu'une chose), qui lui donne une « âme », qui transforme en un *autre sujet* tout qui peut entrer en relation avec le sujet de référence (Landowski 2004 : 30).

La critica che Landowski avanza alla semiotica tradizionale è che il paradigma della giunzione si basa su un rapporto tra soggetto e oggetto alla stregua della dominazione (*ivi.*: 60). Secondo Landowski il modello narrativo classico si basa su una prospettiva globalmente appropriativa: il soggetto si realizza tramite l'acquisizione, la conquista di un oggetto, il cui valore si misura unilateralmente dal punto di vista del soggetto (*ivi.*: 27). La struttura stessa del modello narrativo si basa quindi su un'oggettivazione che suppone una distanza che rifiuta qualsiasi possibilità di concepire il rapporto alla stregua della prossimità, dell'immediatezza e della partecipazione. Analizzando il caso di contagio della risata, Landowski esemplifica il cambio di prospettiva da una semiotica della giunzione a una semiotica dell'unione. Nel primo caso, *io rido di qualcosa* mentre nel secondo caso:

je ne ris plus de *quelque chose* mais *avec quelqu'un* : non pas de quelque chose qui serait reconnaissable comme plus risible qu'autre chose mais parce que j'entre en contact avec autrui, *en tant lui-même que corps riant* ; pareillement ce qui fait que je « désire » ne sera plus la vue de quelque chose qui, chez l'autre, serait particulièrement désirable (qui le rendrait plus désirable qu'un autre) – ce sera ma saisie d'une *présence en personne*, comme totalité, *en tant que corps désirant* (*ivi.*: 124).

Laddove la semiotica della giunzione pensava all'altro come oggetto, la semiotica dell'unione indaga l'altro come presenza, come corpo-soggetto.

La prospettiva dell'unione dei soggetti permette di pensare ai rapporti in compresenza a partire da una dinamica di co-emergenza, di co-azione e di *trasformazione dinamica reciproca in atto* (*ivi.*: 123). La semiotica dell'unione concepisce il senso come una forma in costruzione, una sorta "d'effet saisissable au vol", *in atto e in situazione, nel presente stesso dei processi che lo costituiscono* (*ivi.*: 127).

L'unione, avverte Landowski non implica la fusione tra soggetti e oggetti: la fusione implica la riduzione a uno, mentre l'unione esige il rispetto della dualità (o la pluralità) in modo tale da mantenerli come "autonome et unis" (*ivi.*: 136).

La semiotica dell'unione di Landowski è uno strumento utile per studiare le interazioni per via sensibile, l'estesia condivisa e l'influenza reciproca in rapporti di compresenza. Si rivela, quindi, particolarmente pertinente per il tipo di oggetto che motiva la presente ricerca. Nelle pratiche performative, come ho segnalato in vari capitoli della tesi, il senso si co-costruisce interattivamente grazie al rapporto di compresenza intercorporeo dei partecipanti, ciò che avviene quindi non è un rapporto unilaterale tra un soggetto e un oggetto o tra un emittente e un ricevente. La dinamica interazionale tipica di questo genere di pratiche è proprio una dinamica dell'unione, dove (almeno) due soggetti si confrontano e si trasformano reciprocamente. Nella pratica performativa si dà un *tutto che si tiene* (*ivi.*: 54) dove i soggetti si accordano tra loro.

La teoria di Landowski ci offre quindi un ottimo punto di partenza per riflettere sulla comunicazione intercorporea. Questa base servirà come piattaforma dalla quale prenderà avvio la mia discussione.

7.1.2. *La conseguenza pragmatica: l'efficacia somatica*

Il criterio di verifica della comunicazione intercorporea è l'*efficacia*: c'è comunicazione intercorporea quando si produce una *trasformazione dei corpi coimplicati*. La semiotica ha ripreso l'idea di efficacia principalmente dal saggio *L'efficacité symbolique* (1949) di Claude Lévi-Strauss nel quale l'etnografo francese analizza un episodio di cura sciamanica nella cultura Kuna. Nella situazione di un parto difficile, racconta Lévi-Strauss, lo sciamano offre un contesto rituale dove si ricostruisce l'ordine simbolico culturale. Mediante il rituale lo sciamano restituisce la continuità tra il vissuto della donna partoriente e l'universo culturale. Dall'arrivo dello sciamano, i preparativi, i canti fino alla conclusione del rituale lo scopo è quello di presentare “una situazione in cui tutti i protagonisti abbiano trovato il loro posto e siano rientrati in un ordine nel quale non incombono più minacce” (1949, tr. it.: 221).

Parte molto rilevante del rituale è il canto dello sciamano che, secondo Lévi-Strauss, penetra nel corpo della donna fino ad aiutarla a partorire. Tramite un'operazione di figurativizzazione lo sciamano fa del corpo della donna un vero e proprio “teatro” dove si drammatizza la lotta di Muu “lo spirito della vagina” della donna. Il racconto descrive “la lunga strada di Muu” che deve “arrivare alla “dimora di Muu”. Lo sciamano disegna così una sorta di “geografia affettiva che identifica ogni punto di resistenza e di spinta” (*ivi.*: 219).

Lévi-Strauss ipotizza che l'efficacia del rito sia dovuta a un sistema simbolico dove il canto dello sciamano si colloca come piano dell'espressione e il corpo della donna come piano del contenuto: le trasformazioni avvenute a livello dell'espressione, per via della funzione simbolica, avvengono anche sul piano del contenuto, cioè del corpo della donna. L'efficacia simbolica è quindi l'operazione tramite la quale un piano dell'espressione si correla a un piano del contenuto, a partire da una funzione simbolica che determina quindi che le trasformazioni su un piano si presentino anche sull'altro.

Fin qui l'analisi di Lévi-Strauss è impeccabile e non comporta problemi. C'è un altro punto dell'argomento di Lévi-Strauss che è però problematico. In un punto del saggio afferma che la cura avviene perché c'è "una manipolazione psicologica dell'organo malato" (*ivi.*: 216). Lévi-Strauss sembra suggerire che la storia narrata nel canto offra una catena di rappresentazioni che "nominano" il dolore incodificabile della donna. Questa concezione sposta il discorso sul piano della suggestione che dipenderebbe, in questo caso, dalla comprensione cognitiva della donna sul contenuto del canto.

In realtà, come fa notare Scherzer (1983), la donna non conosce la lingua dello sciamano quindi la trasformazione del suo corpo non dipende dalla rappresentazione verbale che offre lo sciamano ma da altri fattori. Il canto è efficace grazie alla sonorità, al ritmo, all'intonazione. La "manipolazione dell'organo" della donna non è quindi né psicologica né fisica, ma si produce a livello del significante che induce direttamente delle trasformazioni sul corpo della donna. L'aspetto ritmico e sonoro è in grado di impregnarsi nel corpo della partoriente e di rilassarlo, al fine di aiutarla nel parto, in una dimensione di "contagio" intercorporeo a cui concorre anche la qualità sonora della voce dello stregone (Severi 2005). Il modo di cantare dello sciamano è in grado di stimolare nel corpo un vissuto sensomotorio trasformato. Il corpo della donna accoglie i contenuti tensivi offerti dal canto dello sciamano e si lascia "perturbare" da essi in modo tale da permettere una riorganizzazione del suo stesso corpo.

Gianfranco Marrone (2001) specifica che nel caso studiato da Lévi-Strauss il linguaggio è *efficace* per due fattori interrelati:

Da un lato fa ricorso a logiche di tipo sensoriale, agisce per "contagio" sul piano uditivo, adeguando i ritmi somatici su quelli del canto (lentissimi all'inizio e alla fine, sempre più rapidi al centro), e sul piano olfattivo, spandendo i suffumigi di cacao in tutta la capanna; d'altro lato dipende da tutto il rituale o, per meglio dire, è tutto il rituale, dove, come Lévi-Strauss non manca di sottolineare gli affetti vissuti dalla donna sono immediatamente compressi, accettati, trasformati dalla collettività di cui il mito è l'emanazione (Marrone 2001: XXXIV).

In uno scritto successivo Marrone (2005a) afferma che la nozione di efficacia simbolica si trova così ad essere estendibile alla più vasta gamma di processi comunicativi, che vanno dalla conversazione quotidiana alla fruizione delle immagini, dalla ricezione letteraria a diversi fenomeni quali la moda, la politica, la pubblicità.

Della vasta letteratura sul tema dell'efficacia simbolica, l'aspetto sul quale vorrei concentrarmi è l'estremo potere della pratica nel provocare trasformazioni somatiche. Senza sottovalutare il potere del rituale in quanto configurazione culturale che manipola i corpi e i vissuti dei soggetti a partire dall'adesione a una credenza, vorrei concentrarmi su quell'aspetto dell'efficacia simbolica che Paolo Fabbri descrive come *processi che investono direttamente il corpo per via estetica e percettiva* (1988: 89). In questo senso, più che uno studio sull'efficacia simbolica in questa sede avanzerò uno studio sull'efficacia somatica.

La comunicazione intercorporea si definisce quindi anche rispetto alle sue conseguenze pragmatiche. Questo tipo di comunicazione è sostanzialmente una comunicazione con alta efficacia somatica.

7.2. Tre ipotesi sulla comunicazione intercorporea nelle arti viventi

Una volta stabilito cosa intendiamo per comunicazione intercorporea bisogna ora indagare il modo in cui questa accade. La prima constatazione è che non c'è un solo modo di comunicazione intercorporea ma che si possono *distinguere diverse strategie che comunicano (soprattutto) per via corporea e producono degli effetti e trasformazioni a livello somatico.*

Nel campo delle arti viventi mi sembra che si possano distinguere tre modalità di comunicazione intercorporea ognuna delle quali sottolinea certi aspetti del sistema pragmatico intercorporeo a discapito di altre. Più che la descrizione di "tre tipi" di comunicazione intercorporea vorrei proporre tre ipotesi sul funzionamento di questo genere di rapporto interattivo.

La prima modalità è quella del *contagio timico* che crea un effetto di *omogeneizzazione timica* dei corpi partecipanti alla pratica performativa. Questo

tipo di comunicazione intercorporeale produce una sorta di uniformazione degli aspetti forici e tensivi nell'incontro nell'unico tempo della presenza.

Una seconda modalità è l'*adattamento corporeo* che descrive come i corpi dei performer e degli astanti entrano in una relazione di continuità attraverso un processo di equivalenza analogica. L'efficacia si verifica nell'*accordarsi reciproco* dei corpi che si produce grazie a una sincronizzazione.

La terza modalità si spiega con ciò che chiamo *un'interpretazione somatica delle in-tensioni*. In questo caso l'efficacia si manifesta nella possibilità di *risonanza* nel corpo dell'osservatore dell'azione eseguita dal performer.

7.2.1. *Il contagio timico*

Landowski (1997; 2004) parte dall'ipotesi che la grammatica generale dell'interazione in presenza è costituita dal *contagio*, nozione con la cui si intende spiegare una sorta di efficacia performativa della compresenza che rende conto dell'emergere e i modi di esistenza del senso in rapporti di prossimità intercorporea.

Nei casi di *contagio*, spiega Landowski, si verifica una coordinazione intercorporea che sincronizza i corpi allo stesso tempo e con lo stesso ritmo. La dimensione sensibile *sintonizza* significativamente i corpi in assenza di un oggetto di valore o della competenza cognitiva dell'attante. L'esempio, menzionato prima, è quello del *fou rire*, casi in cui il riso si propaga tra i corpi senza causa apparente e senza motivazione:

Non seulement la contagion opère ici sans la médiation d'aucun agent physique réparable sur la dimension pragmatique, mais elle se propage en même temps indépendamment de la transmission de quelque objet de valeur que ce soit sur le plan cognitif. Elle joue en somme à la fois au-delà du physiologique, puisqu'elle n'a pas de cause, et en deçà du cognitif, dans la mesure où elle intervient sans motif particulier, où elle est sans raison (Landowski 2004: 116).

Landowski spiega come in questi casi *qualcosa* determinato dal semplice essere-con-corpi-soggetti passi da un soggetto all'altro. La sola *presenza del soggetto trasforma, contamina e agisce sulla presenza dell'altro*.

[D]ans le simple être-là de deux corps-sujets présents l'une à l'autre, chacun des partenaires offre déjà à l'autre, et perçoit, de l'autre comme une sorte de *texte minimal*. Dans ce type de communication, le corps ne fait pas *signe* sur la base de quelque code préétabli (sinon on serait déjà dans l'ordre du discours articulé) mais il fait sens, immédiatement et dynamiquement – en acte –, sur le mode du *corps à corps esthétique*. (ivi. 117).

Landowski parla del contagio come di un processo dove il senso passa in modo “immediato” da corpo a corpo, “senza alcuna mediazione”. Come ho detto prima, la caratterizzazione del contagio come un passaggio immediato è suggestiva ma problematica per la semiotica. La teoria di Landowski cerca di opporsi alla semiotica tradizionale e in quel contesto radicalizza forse troppo l'idea dell'immediatezza della compresenza come contrappunto all'idea del modello narrativo che separa e distanzia il soggetto e l'oggetto. L'idea di contagio, secondo me, si può descrivere meglio nei termini da me proposti prima, cioè come una comunicazione *diretta e non mediata cognitivamente*.

Proverò ad applicare la nozione di contagio allo studio delle arti viventi. In primo luogo bisogna chiarire che il contagio nelle arti viventi non accade in modo spontaneo, come invece succede nella vita sociale, ma risponde a un programma costruito a partire da strategie discorsive. Per esempio, una delle strategie che programmano il contagio è la drammaturgia dello spazio che può favorirlo o meno. Le arti viventi, come visto nel capitolo quinto, hanno ideato diverse formule spaziali per provocare una maggiore vicinanza fisica tra performer e astante. Dalla soppressione del palcoscenico, che impone una continuità tra lo spazio scenico e lo spazio della ricezione, *all'enviromental theatre* che “ingloba” l'astante nello spazio rappresentazionale, alle più radicali performance dove non c'è più soglia tra chi apprezza e chi ostenta. A seconda della strategia spaziale, si gestisce il contagio che può avvenire con diverse modalità ed intensità. Possiamo immaginare uno spettacolo dove uno spettatore entra in una casa abbandonata, sente l'odore di umidità, vede la muffa sulle pareti, ascolta il rumore dei passi sul legno putrefatto, apre una porta ed accede a un bagno minuscolo. Un attore sta per entrare nella vasca da bagno. La distanza tra attore e astante è di un paio di

metri. L'attore mette un piede in acqua. L'acqua è gelida. Inizia a immergersi nella vasca. Il suo corpo si contrae, l'acqua fredda provoca la pelle d'oca, il corpo inizia a tremare e impallidisce per il freddo. Probabilmente in una situazione come questa di intimità e vicinanza, si produce un contagio maggiore, più facilitato, rispetto alla situazione di uno spettatore che guarda la stessa scena dalla fila N di un grande teatro.

Un altro modo di programmare il contagio è a partire dai canali sensoriali che si cercano di attivare. Il teatro classico si concentra sulla vista e l'udito mentre le manifestazioni più performative includono anche stimoli tattili e olfattivi. L'utilizzo di strategie polisensoriali potrebbe provocare un effetto di maggior contagio.

Il contagio dipende anche da ciò che ho denominato un'apertura psicosemiotica dell'astante. Lo diceva già lo stesso Landowski quando affermava che una condizione del contagio è che gli agenti siano disponibili e aperti alle contingenze (2004: 69). L'adesione al contagio dipende quindi dalla disponibilità mutua del performer e dell'astante di "entrare in relazione". Evidentemente si suppone che se un astante è lì a guardare uno spettacolo (ha quindi scelto, prenotato e comprato il biglietto) sarà abbastanza predisposto all'adesione. Ma ci sono anche strategie che anziché favorire il contagio lo impossibilitano. È il caso, non del tutto inusuale nella performance, dell'artista che tocca il corpo dello spettatore. Questo tipo di strategia potrebbe favorire il contagio o, molto più probabilmente, produrre l'effetto contrario. Anziché lasciarsi contagiare lo spettatore potrebbe ritrarsi e chiudere consapevolmente la possibilità di permeabilità somatica.

La manipolazione pragmatica del contagio nelle arti performative che mi interessa di più è quella che, volente o nolente, si realizza a partire da una strategia del corpo in scena. Il contagio intercorporeo nelle arti viventi è frutto di una competenza (delle volte inconsapevole) del performer che costruisce la sua presenza in modo tale da favorire il contagio cinestesico. Nel caso del teatro di ricerca e dei gruppi che seguono le indicazioni dell'antropologia teatrale questo è uno scopo che si persegue volontariamente¹²⁰.

¹²⁰ Cfr. Il capitolo quinto in particolare § 5.4.

Per favorire il contagio cinestesico si può lavorare su due aspetti interrelati del movimento: il *ritmo* e la *vibrazione*. Entrambi questi aspetti sono fortemente vincolati alla temporalità che scandisce il movimento a partire da pause, sospensioni e riprese. Il contagio cinestesico si compie così principalmente a partire da un lavoro sulla *dimensione temporale del movimento*.

Il primo aspetto, dunque, che si può gestire per favorire un contagio di questo genere è il *ritmo* che apre la possibilità di un contagio che opera a livello della carne. La metamorfosi della carne avviene grazie alle deviazioni ritmiche che impongono ogni momento una cadenza che si trasmette e influisce sul corpo altrui. Le diverse tecniche performative articolano il movimento in modo tale da produrre una melodia cinestesica che determina il flusso di variazioni ritmiche. La danza contemporanea, come per esempio la *contact improvisation* è indirizzata a produrre proprio questo gioco ritmico che influenza il corpo dell'astante.¹²¹ Questa melodia cinestesica si modella al contatto con il corpo altrui e allo stesso tempo si rivela efficace sul corpo altrui. L'apertura del corpo si manifesta così in questa disponibilità al contagio del ritmo che abita il corpo dell'altro.

Il ritmo si correla con un determinato flusso di variazioni toniche del corpo, ogni movimento produce una determinata vibrazione. Anche in situazioni quotidiane il nostro corpo produce una serie di vibrazioni. Le diverse parti del corpo producono delle vibrazioni particolari: i diversi tessuti possono estendersi e contrarsi, allungarsi o accorciarsi, diventare concavi o protuberanti, ogni variazione produce una frequenza come qualsiasi altra onda vibratoria. Anche se non è stato studiato in profondità credo che si possa pensare che le tecniche performative modifichino (forse mediante un'amplificazione) queste vibrazioni in modo tale di influire sul corpo dell'astante. Il pulsare del corpo sociale diviene nel corpo del performer un *pulsare per qualcuno*. Il performer sviluppa una coscienza propriocettiva che gli permette di manipolare le vibrazioni corporee in modo tale da dirigerle verso qualcun'altro.

La psicoanalista Judith Kestenberg (1975) a partire dalla Labanotation costruisce un modello del movimento basato quasi esclusivamente sulle

¹²¹ Per uno studio semiotico approfondito sulla *contact improvisation* si veda Paragiola (2005).

vibrazioni del corpo. Kestenbergs esegue una ricerca longitudinale della durata di più di vent'anni sul movimento di tre bambini. Lo studio la porta allo sviluppo del *Kestenbergs Movement Profile* che classifica i ritmi diversi attraverso i quali l'essere umano organizza i suoi impulsi energetici i quali si manifestano attraverso le vibrazioni toniche in relazione alle tappe dello sviluppo psico-affettivo del bambino. Kestenbergs ha messo in evidenza la possibilità di percepire intersoggettivamente le variazioni toniche come semplice flusso energetico, indipendentemente dal movimento in cui si incarnano.

Il modello di Kestenbergs autorizza a pensare che il contagio cinestesico si produca non a partire dalla forma del movimento ma proprio a partire dalle vibrazioni ritmiche che questo produce. Il veicolo di contagio delle vibrazioni è il tono muscolare che riceve ogni variazione ritmica.

È chiaro che questo genere di comunicazione intercorporale quindi è *protosemantica*, nel senso che non si trasmettono dei significati, ma delle variazioni tensive suscettibili di essere semantizzate. Ciò che si contagia nelle arti performative, quindi, non sono condotte o comportamenti ma dei ritmi e vibrazioni.

Il ritmo e le vibrazioni si traducono nello spazio intersoggettivo in una determinata *atmosfera timica* (per usare l'espressione di Cosnir e Vaysse 1997)¹²². In quanto "disposizione affettiva di base" la timia determina la relazione che il corpo intrattiene con gli altri corpi. Le pulsazioni dell'intercorpo creano l'atmosfera timica che permette di valorizzare l'universo semantico della pratica performativa.

Come segnala Violi l'investimento timico è "una prima attribuzione di valori che non sono significati, ma emozioni e sensazioni connesse con i livelli più elementari e profondi della nostra organizzazione percettiva, come la

¹²² Si potrebbe pensare anche a un contagio "passionale" ma questo contraddirebbe la formulazione di Landowski alla quale sto facendo riferimento. Il contagio passionale, cioè il diffondersi della sensibilizzazione della passione nell'interazione risponde al paradigma della giunzione al quale Landowski si oppone in *Passions sans nom* (2004). Landowski dice che gli autori di *Sémiotique des passions* hanno tradito le promesse fatte nell'introduzione del volume, dove esplicitavano il distanziamento da una grammatica narrativa. Nel fondo, dice Landowski, la semiotica delle passioni rivela un prolungamento del modello classico della grammatica narrativa basato su una teoria dell'azione e su un modo univoco di intendere il valore. Passioni nominabili ma disposizioni patemiche che non rispondono a un dispositivo modale ma che sono "trasporti" verso le cose e gli oggetti.

percezione corporea.” (1997: 343). Il timismo, ribadisce Violi, non può essere considerato un sistema di valorizzazioni idioscincratice, ma “affondando le sue radici in un substrato dell’esperienza molto profonda e vicino al *bios*, la sua profondità ne garantisce l’universalità.” (*ibidem.*)

Nella pratica performativa l’atmosfera timica si costruisce collettivamente tra i partecipanti. La timia nelle arti viventi fonda le sue radici quindi, più che a livello di percezione corporea a livello di un sistema intercorporeo che omogeneizza i ritmi e le vibrazioni dei corpi in compresenza. Ancora di più in questo genere di pratiche, l’investimento timico non risponde a parametri individuali ma emana da un sistema intersoggettivo che permette il contagio dei soggetti che si trovano compresenti.

Un momento tipico nel quale si verifica il contagio timico intercorporeo nelle arti viventi è il momento degli applausi. Molte volte succede che gli individui nel pubblico partecipano ad uno stato euforico che circola tra i corpi in modo più o meno indipendente rispetto alla cognizione o il volere. In questi momenti si contagia un ritmo del movimento intercorporeo e una vibrazione che determina uno stato euforico che si traduce comportamentalmente in un applauso vivace.

In conclusione, nel contagio timico si diffonde una certa disposizione corporea che coordina i corpi che sono in compresenza. *Il contagio timico si basa soprattutto su una sincronizzazione ritmica tra i corpi dei soggetti.*

7.2.2. *L’adattamento corporeo*

Diverse discipline e tradizioni hanno rilevato la tendenza del corpo all’adattamento con gli altri corpi. Senza voler ripercorrere in dettaglio tutti gli antecedenti teorici della nozione di adattamento corporeo vorrei però segnalare qualche riferimento che serva come sfondo per la discussione specifica sull’adattamento corporeo nelle pratiche performative. Come ho accennato l’idea di adattamento sorge nella fenomenologia per spiegare che l’altro è compreso grazie ad un primitivo e olistico processo di accoppiamento.

Come ho segnalato nel capitolo precedente, Husserl (1931) parla di una *trasposizione appercettiva* tra i corpi. La trasposizione percettiva indica una

sintesi operata per analogia che permette la relazione del corpo con un corpo altrui a partire da una relazione di somiglianza. Il contatto in continuità e non categoriale con l'altro è indispensabile per lo stabilirsi dell'intersoggettività.

Merleau-Ponty (1945) precisa ulteriormente il processo spiegando come questo avviene grazie ad un "ricoprimento progressivo". L'adattamento con il corpo altrui si basa su una conformità che fa combaciare i "poteri del corpo": "il cammino di equivalenze è un sistema di equivalenze che non è fondato sul riconoscimento di qualche legge, ma sull'esperienza di una presenza corporea" (Merleau Ponty 1945, tr. it.: 256). La comprensione dell'altro dipende, dunque, dal corpo che non esegue un atto di interpretazione intellettuale ma che entra in *rapporto analogico* con gli altri corpi.

In sede di studi linguistici, si è spesso studiato l'adattamento corporeo non più a livello filosofico ed epistemologico ma come uno strumento fondamentale nella costruzione del gradimento sociale. Alcuni autori hanno messo in rilievo il cosiddetto "effetto camaleonte" per cui in interazioni conversazionali inconsapevolmente mimiamo il comportamento non verbale dei nostri interlocutori (Cosnier e Vayasse 1997; Niedenthal et al. 2005). Questi studi dimostrano che nelle conversazioni si dà una costruzione di scambio per cui i corpi fanno "eco" gestuale del movimento altrui. L'idea comune di questo genere di studi è che il mimetismo corporale non proceda per "comparazione", né per "riconoscimento" ma per "adattamento" reciproco.

In sede semiotica, la teorizzazione più convincente a mio avviso su questi fenomeni è quella di Fontanille (2004) che ha parlato di un *adattamento ipoiconico* per segnalare proprio questa operazione tramite la quale i corpi entrano in relazione analogica. La percezione, spiega Fontanille, non è dissociabile dall'azione: ogni prensione sensoriale è una prensione del movimento che lo accompagna. In questo senso, ogni elaborazione mimetica è mediata dall'analizzatore sensoriomotorio che si adatta in modo locale all'altro corpo dando vita progressivamente a un'*equivalenza* (2004: 214). L'*equivalenza* funziona a partire da un'*uguaglianza* di valenze nell'istanza del *Me-carne*:

Dato che le valenze sono definite globalmente come dipendente sia dall'intensità (bagliore, affetto, accento, ecc.), sia dall'estensione (numero, spazio, durata,

cognizione ecc.), possiamo affermare che il corpo si sforza di riprodurre, nella sua stessa carne, una certa combinazione tra identità ed estensione, possibilmente identica a quella che ha identificato nel mondo delle cose. Tale è il principio di ciò che chiamiamo *adattamento ipoiconico* (ivi.: 215).

L'adattamento al quale fa riferimento Fontanille è *ipoiconico* nel senso che il Me-carne si trova in un rapporto analogico con gli altri corpi. Qui risiede la differenza più fondamentale rispetto all'idea di contagio. Nel contagio si produce una continuità e omogeneizzazione tra i corpi invece, nella modalità dell'adattamento ipoiconico, la comunicazione intercorporea funziona a partire da un rapporto di similitudine e analogia. In questo senso, l'adattamento ipoiconico è più vincolato allo sguardo del corpo-osservatore che ne individua certe caratteristiche nel corpo altrui e si adatta di conseguenza.

L'idea di adattamento ipoiconico in Fontanille funziona non solo a livello intersoggettivo tra i corpi dei soggetti ma si applica anche alle cose. Secondo l'autore è tramite *l'adattamento ipoiconico* che si compie l'attanzializzazione della cosa. In questa sede mi interessa l'adattamento ipoiconico non come principio di omogeneizzazione semiotica ma nel suo specifico *modo di esistenza a livello dei rapporti concreti e locali tra i corpi*.

Ciò che caratterizza l'adattamento ipoiconico tra performer e astante è che questo si dà in modo asimmetrico. Il regime di apprezzamento tipico della pratica performativa favorisce che sia l'astante a osservare e *adattare* il proprio corpo rispetto al corpo del performer. Il regime di apprezzamento asimmetrico non impone una direzionalità anche se ne suggerisce una preferita. Nel contesto della arti viventi l'adattamento ipoiconico funziona in modo tale da permettere che il corpo dell'astante *abiti la forma significativa del movimento del performer*. La zona di contatto tra il corpo del performer e quello dell'astante si disegna quindi a partire da un'analogia che si traduce in un'equivalenza mimetica. Evidentemente l'equivalenza mimetica non è performata dall'astante che si trova in una posizione che impone l'inibizione motoria: sarebbe davvero assurdo pensare a uno spettatore che per entrare in contatto debba per forza eseguire gli stessi movimenti che del performer.

In realtà credo che l'adattamento corporale nelle arti viventi funzioni in modo più sottile, a livello del "movimento interno", o per dirla con Fontanille a livello dei moti intimi. Per usare una metafora sinestesica direi che l'astante osserva i movimenti del performer e gli esegue nel silenzio della propria immobilità.

Il regime di apprezzamento asimmetrico non implica che ci sia una unidirezionalità assoluta, nel senso che non solo l'astante si adatta corporalmente al performer ma anche il performer si adatta al pubblico. Come ho menzionato altrove in questa tesi, in realtà anche il movimento dell'astante influisce sul corso della pratica performativa così come sulla performance dell'artista. Si può ipotizzare che parte della tecnica performativa che studia ogni performer implichi un certo modo di prevenire l'adattamento ipoiconico con il pubblico. In certe occasioni, però, l'adattamento col pubblico è inevitabile: per esempio quando il pubblico è molto reticente e il performer non riesce a non abitare questa particolare configurazione tensiva.

Vorrei proporre che *l'adattamento ipoiconico si trova alla base del coinvolgimento mimetico attraverso il quale l'astante fruisce la pratica performativa*. La fruizione della pratica performativa è vincolata a questa possibilità di abitare il movimento dell'altro e di ricomporre la sua intenzionalità. In seguito studierò appunto una modalità di comunicazione intercorporea che collega l'adattamento ipoiconico all'intenzionalità del movimento del performer.

7.2.3. *L'interpretazione somatica delle in-tensioni*

Una terza modalità di comunicazione intercorporea che distingue è quella che avviene tramite la *risonanza* dell'azione. Questo tipo di comunicazione intercorporea è più strettamente vincolata con il fare teatrale che le altre modalità: il contagio cinestesico e l'adattamento corporeo possono succedere anche in spettacoli di danza, mentre l'interpretazione somatica dipende in modo più stretto dalle intenzioni che l'attore mette in ogni azione. Più che riferito al movimento, questa terza modalità si collega al livello del corpo-mente del performer e dell'astante.

Come ho accennato nel capitolo sulla presenza scenica, gli attori di solito appoggiano le loro azioni fisiche su alcune associazioni personali o “immagini”. Queste determinano che l’azione sia realizzata con interezza psicofisica e quindi con *presenza scenica*¹²³. Le associazioni hanno lo scopo principale di “tenere la mente occupata” e quindi di farla lavorare allo stesso modo del corpo (Carrieri 2007). Una prima funzione delle immagini mentali è quindi quella di focalizzare l’attenzione sul lavoro eseguito in modo tale da non farlo in modo meccanico.

Ma le immagini servono anche a rendere l’azione più “intenzionata”. Un’azione fisica non accompagnata da un’associazione mentale diventa un esercizio, una ginnastica che, secondo l’antropologia teatrale, non riuscirà ad attirare l’attenzione dello spettatore. Quando si chiede a un aspirante attore di compiere l’azione di *tirare*, molto probabilmente più che *fare l’azione, la illustrerà, la rappresenterà*, per esempio sposterà il peso in avanti, separerà i piedi in modo tale da aprire la base di appoggio e quasi sicuramente proferirà dei suoni che “comunicano” lo sforzo che “sta facendo (mimando)”. Quando gli si chiede “cosa stai tirando?”, la risposta più comune è “non lo so”. E in effetti per chi guarda da fuori risulta evidente che lui non lo sa. La sua azione è “formale” aneddotica, senza vita, perché non ha un’intenzione chiara.

Un attore più esperto non tira mai “in astratto”, tira sempre qualcosa di molto concreto: sa bene che tirare un aereo o tirare la corda in un gioco di bambini è un’azione diversa. L’utilizzo delle immagini mentali cercano quindi di *particolarizzare* l’azione in modo tale che sia il più verosimile possibile. È chiaro che l’attore non si troverà mai a tirare un aereo “vero” sul palco per cui deve *creare le condizioni psicofisiche* per (ri)presentare (e non necessariamente rappresentare) l’azione in modo verosimile. Come dicevo nel capitolo precedente la verosimiglianza dell’azione, e questa è la cosa interessante, non dipende però dalla coincidenza tra l’azione e l’immagine che l’attore ha in mente. Di fatto una gran parte del teatro di ricerca ha indagato proprio come si può creare una drammaturgia dell’attore che lavora con il contrappunto sull’assenza di coincidenza tematica tra partitura e sottopartitura.

¹²³ Cfr. Capitolo quinto

L'ipotesi che vorrei sviluppare è che la verosomiglianza dell'azione dipenda in realtà dal solo fatto che l'attore abbia *un'intenzione chiara*. Non importa il contenuto dell'immagine, né il tipo di associazione, ciò che interessa è che ci sia un certo contenuto che *semantizzi l'azione per il performer*. In questo modo le singole unità gestuali e la "fredda" sintassi gestuale della partitura acquistano un senso per chi le esegue che le ricollega con alcuni contenuti dell'enciclopedia.

La semantizzazione dell'azione fisica che deriva dall'associazione di un'immagine mentale è abbastanza particolare. Più che dare un significato fisso che si possa, per esempio, illustrare in un quadrato semiotico, questo genere di semantizzazione investe il corpo dell'attore di tensioni e dinamiche energetiche. L'immagine ha quindi un'*efficacia* che trasforma il corpo del performer. Roberta Carrieri (2007) spiega che *il corpo si modifica* a partire dalle immagini che la mente ricrea. Il valore dell'immagine è quindi quello di trasfigurare il corpo dell'attore. L'attrice dell'Odin Teatret spiega che l'immagine influenza "direttamente la tonicità dei muscoli del corpo" (2007: 87) creando un'"*in-tensione*", un innescamento delle tensioni nel proprio corpo. A seconda delle immagini che l'attrice evoca e che modificano le sue *in-tensioni* una mano levata per fare una carezza può trasformarsi in una mano levata per dare uno schiaffo (*ivi.*: 88). La stessa azione associata a due immagini diverse si realizza quindi in due modi diversi, con due *in-tensioni* diverse.

L'importante per me è non compiere l'azione meccanicamente, seguendo il tragitto più breve come farei nella vita quotidiana, ma attraverso il suo fraseggio, evocare immagini che cambiano le mie *in-tensioni* (*ibidem*).

In questo senso Carrieri dice che con l'utilizzo delle immagini ogni azione diventa una reazione. Una reazione che non è data dal contatto con qualcosa del mondo ma che si basa su una sorta di "stimolo interno" ricreato dal performer.

Il movimento, dice Merleau-Ponty, ha sempre uno "sfondo": "Lo sfondo del movimento non è una rappresentazione associata o collegata esteriormente al movimento stesso, ma è immanente al movimento, lo anima e lo sostiene in ogni momento" (1945, tr. it.: 165). Lo sfondo è dato da una certa *intenzionalità*, che

nel caso della motricità ha a che fare con la direzionalità e il modo in cui si esegue il movimento. Ogni istante del movimento, in particolare l'iniziazione cinetica, inaugura il *collegamento di un qui e di un là, di un adesso e di un avvenire*. (ivi.: 195). È per questo che la fenomenologia considera la motilità come la sfera primaria nella quale originariamente sorge il senso.

Studiando i disturbi psichici, Merleau-Ponty distingue tra il *movimento concreto* e il *movimento astratto*: “lo sfondo del movimento concreto è il mondo dato, quello del movimento astratto è invece costruito” (ivi.: 166). Se alzo il braccio per salutare un mio amico che vedo in fondo alla strada, allora sto compiendo un movimento concreto. Se invece faccio lo stesso movimento senza che il mio amico ci sia, ma soltanto immaginando la sua presenza, allora questo movimento diventa astratto. Il movimento concreto è insito nel mondo e nello “spazio fisico”, mentre il movimento astratto risponde a una costruzione, un'immagine, una proiezione.

Il movimento astratto scava una zona di riflessione e di soggettività all'interno del mondo pieno nel quale si svolgeva il movimento concreto, sovrappone allo spazio fisico uno spazio virtuale o umano [...] la funzione normale che rende possibile il movimento astratto è una funzione di “proiezione”, mediante la quale il soggetto del movimento dispone di fronte a sé uno spazio libero per cui ciò che non esiste naturalmente possa assumere una parvenza d'esistenza (Merleau-Ponty 1945, tr. it.: 166).

Merleau-Ponty parla del movimento astratto nel contesto di un'analisi sulle malattie psichiche, ma potremmo provare ad applicare questa distinzione alla pratica performativa. Nel contesto della pratica performativa si potrebbe pensare che l'immagine serve a concretizzare l'azione, a renderla più particolare.

Ci sono diversi tipi di immagini che si distinguono per la loro *densità figurativa*. Se l'immagine è più iconica allora essa serve a concretizzare maggiormente l'azione perché il corpo può reagire in modo particolare a essa. Se l'immagine è troppo astratta allora il movimento sarà di conseguenza astratto. Se anziché un'immagine c'è, per esempio, una rappresentazione verbale di ciò che si deve compiere allora il movimento sarà assolutamente astratto. Nell'esempio

ipotetico dell'allievo di teatro che ho menzionato prima, lui non possiede un'immagine ma risponde all'istruzione verbale "tirare" e costruisce il suo movimento a partire da essa.

La comunicazione intercorporeale dipende in un certo modo dalla concretezza con cui il performer riesce a eseguire l'azione. Se il movimento è troppo astratto allora sarà difficile attirare l'attenzione dell'astante: il movimento sarà solo una "forma" che può essere "decifrata" intellettualmente ma che non riuscirà a legare i corpi coinvolti. L'efficacia dell'immagine che l'attore utilizza si proietta sul campo della compresenza. Così ciò che avviene nel campo fenomenico del performer non è indifferente per la ricezione della comunicazione da parte dell'astante. L'immagine mentale è efficace per trasformare il corpo del performer che a sua volta diventa un'immagine (una figura del corpo, un corpo-enunciato) che crea delle trasformazioni a livello del corpo dell'astante. C'è quindi un legame tra l'efficacia dell'immagine mentale del performer e l'efficacia che il corpo-enunciato del performer può avere sull'astante.

L'interpretazione somatica avviene a partire da una risonanza nel sistema motorio. Mentre più concreta è l'azione (mentre più essa *intenzionata*), più potrà l'astante sentirla nel proprio corpo, anche "prima" (o forse a prescindere) da una comprensione cognitiva che la "spieghi". Vi è una "formula carnale", volendo riprendere un'espressione di Merleau-Ponty, che permette l'equivalenza con il movimento visto, attraverso un'operazione risonanza corporea.

L'interpretazione non è quindi logico-cognitiva ma si realizza a livello quasi percettivo: per essere percepita l'azione deve "risuonare" nel corpo dell'osservatore. Non c'è quindi nessun tipo di rappresentazione oltre che un'eco corporea del movimento altrui.

Oggi abbiamo evidenze empiriche che confermano questa pragmatica della comunicazione intercorporea. Questi studi non solo confermano che c'è qualcosa che passa "direttamente" da un corpo all'altro ma offrono un'ipotesi neurofisiologica del processo. Mi riferisco agli studi sul sistema specchio (*mirror system*) realizzato da un gruppo di scienziati all'Università di Parma¹²⁴.

¹²⁴ Si tratta di una spiegazione scientifica tra le più accreditate e utile a spiegare questo fenomeno. Credo sia utile riportare queste ricerche per mostrare come il fenomeno che cerco di analizzare sia stato ritrovato a più livelli e in diverse discipline. Non ritengo però che quella dei neuroni specchio

Gli studi sui neuroni specchio nelle scimmie e sul sistema specchio negli essere umani rispondono a un approccio “bottom-up” cioè che partono dal basso (contenuti non proposizionali, significato pre-verbale) per spiegare la cognizione sociale. Il sistema specchio rende conto di un “canale intercorporale” diretto non mediato dalla coscienza o la cognizione (Gallese 2007).

Negli anni novanta un gruppo di scienziati diretti da Giacomo Rizzolatti ha individuato nella corteccia premotoria del macaco un tipo di neuroni ribattezzati “neuroni specchio”. La loro caratteristica è di scaricare ogni volta che l’animale esegue con la mano o con la bocca atti motori finalizzati al raggiungimento di uno scopo, come afferrare, prendere del cibo, manipolarlo, romperlo, spezzarlo, ed *anche quando l’animale è lo spettatore passivo di azioni analoghe eseguite da un essere umano o da un’altra scimmia* (Gallese *et. al.* 1996; Rizzolatti *et. al.* 2001; Rizzolatti e Craighero 2004).

Gli scienziati hanno quindi parlato di “risonanza motoria” (Rizzolatti *et. al.* 2001; Gallese 2003 e 2007) per descrivere questo processo in cui l’osservazione di un’azione finalizzata a compiere uno scopo produceva l’attivazione neuronale coincidente a quella dell’esecuzione. L’osservazione dell’azione implica quindi una “simulazione motoria” data dall’attivazione nel corpo dell’osservatore di un programma motorio equivalente che non dipende da una rappresentazione cognitiva.

Il fattore determinante perché si attivino i neuroni specchio è che *l’azione sia diretta verso un oggetto*. Un movimento non intenzionale non riesce ad attivare il sistema mirror nel macaco: “mirror neurons require an interaction between a biological effector (hand or mouth) and an object” (Rizzolatti e Craighero 2004: 170). La visione del solo oggetto o di qualcuno o qualcosa che mimi l’azione di un individuo realizzando gesti intransitivi, ovvero gesti non diretti a oggetti, non produce lo stesso effetto sui neuroni specchio.

sia una teoria che possa “spiegare” ciò che avviene tra i soggetti, esaurendo completamente il fenomeno. Non condivido la tendenza a “importare” scoperte neuroscientifiche in altri ambiti e per altri oggetti che, come il nostro oggetto di indagine, si collocano a livelli molto diversi rispetto a quelli “di base” della neurologia. La comunicazione intercorporale non può essere ridotta al funzionamento dei neuroni specchio. Ma sicuramente questa teoria può in qualche modo rendere conto del fenomeno, descrivendone uno dei possibili livelli.

Una serie di studi hanno dimostrato che c'è un meccanismo analogo anche nel cervello umano. Anche se questi studi non hanno ancora identificato dei "neuroni specchio" nell'essere umano, altre ricerche permettono di pensare che anche in questo caso esiste un sistema "somatotopico" che entra in gioco quando eseguiamo azioni e quando le stiamo osservando (Gallese 2007). Non ci limitiamo quindi a "vedere" con la parte visiva del nostro cervello, ma utilizziamo anche il nostro sistema motorio (Rizzolatti e Craighero 2004).

Gli studi più recenti indicano alcune differenze importanti tra il sistema mirror nei macachi e negli esseri umani. La prima differenza è che i tempi di reazione della corteccia motoria permettono che il sistema mirror si attivi anche nel caso dei movimenti intransitivi cioè quando l'azione non è diretta a un oggetto. Un'altra differenza è che il sistema mirror umano si attiva anche nelle fasi di formazione del movimento e non solo quando l'azione è compiuta. Nei primissimi secondi in cui il modello inizia a stendere il braccio, per esempio per eseguire un gesto simbolico come salutare con la mano, il sistema mirror dell'osservatore si è già attivato, come "predicendo" l'azione del modello. Queste due differenze con i neuroni specchio dei macachi sono relevantissime perché rendono conto di come il sistema mirror negli umani sia strettamente legato alle *intenzioni del movimento*.

Le scoperte dei sistemi mirror ci offrono una prospettiva scientifica su come avviene la comunicazione intercorporale nelle arti viventi. In primo luogo si può dire che il sistema specchio mette in evidenza che effettivamente *c'è un tipo di comunicazione che non dipende dall'elaborazione cognitiva ma accade intercorporalmente*. Lo studio neurofisiologico dimostra che la sola osservazione dell'azione del performer crea una "risonanza" a livello del sistema motorio dell'astante. L'astante vede e contemporaneamente attiva il suo sistema motorio.

Ma le ricerche sul sistema specchio ci insegnano anche che l'intenzionalità del movimento è fondamentale per attivare il sistema di *risonanza motoria*. E qui, il collegamento con il discorso che ho sviluppato prima è abbastanza evidente. L'utilizzo delle immagini da parte dei performer servirebbe per trasformare il movimento in un'azione intenzionale. L'immagine ha un'efficacia sul corpo del performer che si modifica a partire da essa. Ma poi,

questo corpo *in-tensione* è efficace per il corpo dell'astante che sta osservando che viene "colpito" direttamente dall'azione intenzionale del performer. L'efficacia dell'immagine si ripropone così a livello pragmatico intersoggettivo.

7.3. Qualche domanda e alcune indicazioni

Questo studio sulla comunicazione intercorporea ha cercato soprattutto di indagare le diverse modalità di funzionamento di queste dinamiche interattive. Credo che questa via possa rivelarsi molto utile per la semiotica, che finora ha parlato in modo generale di questo tipo di fenomeni, perché fondamentalmente ha pensato "la comunicazione intercorporea" come un fenomeno omogeneo. Lo sforzo che ho intrapreso in questo capitolo è quello di identificare diverse modalità della comunicazione intercorporea che possano aprire la discussione verso la specificazione e non più l'omogeneizzazione di queste dinamiche pragmatiche.

Ho proposto tre ipotesi preliminari di tipi di comunicazione intercorporea nella pratica performativa. Sarebbe interessante confrontare queste ipotesi in altri ambiti pragmatici per valutarne la loro validità euristica. Si può parlare di contagio, di adattamento e di interpretazione somatica nella vita sociale? In altre pratiche artistiche? Si possono generalizzare queste modalità a tutti i fenomeni intercorporei indipendentemente dal loro contesto comunicazionale?

Sarebbe poi necessario investigare come questo tipo di comunicazione si vincola e si relaziona con altri processi comunicazionali. Come le dinamiche del contagio influenzano l'enunciazione orale? Fino a che punto nella vita sociale si utilizza l'interpretazione somatica delle intenzioni? In che modo si gestisce l'adattamento ipoiconico nelle situazioni sociali?

Infine, credo che a partire da queste prime indicazioni si possa anche intravedere un'interessante dialogo tra la semiotica e le arti viventi. In prima istanza a livello della ricerca dove si possono investigare a livello pratico i modi di gestione del contagio, dell'adattamento ipoiconico e dell'interpretazione somatica delle intenzioni. Anche a livello pedagogico mi sembra che questo tipo di nozioni possa servire per formulare nuove tecniche di formazione. Infine si

potrebbe creare un dialogo con gli artisti e creatori che sulla base di queste nozioni potrebbero provare determinate strategie mirate a produrre particolari effetti somatici.

La discussione sulla comunicazione intercorporea resta dunque aperta a nuove domande e successive riflessioni.

CONCLUSIONI

CONCLUSIONI

Se dopo la mia morte vorrete scrivere qualcosa sul mio conto, non state a scovare le mie contraddizioni, ma cercate piuttosto un legame comune in tutto quello che ho fatto, anche se io stesso, lo ammetto, non riesco a vederlo ben chiaro.

Vsevolod E. Mejerchol'd, *La rivoluzione teatrale*.

La mia ricerca si è confrontata con due sfide: lo studio di un oggetto fin'ora mai affrontato dalla semiotica e quindi il tentativo di delineare uno sguardo semiotico adeguato per descriverlo.

Nel corso della tesi ho provato a costruire un tale oggetto specificandone, in ogni capitolo una caratteristica e rendendo conto di un suo aspetto. Ho parlato del corpo in generale per poi specificare il suo modo di comparire sulla scena e questo mi ha riportato alla pratica performativa come un'articolazione di senso in divenire che si costruisce nell'ora e qui dell'interazione in compresenza. E, a proposito di compresenza, ho avanzato un'ipotesi semiotica sulla produzione di un sistema intercorporeo e le modalità di comunicazione che questo sistema favorisce.

L'originalità dell'oggetto che ho cercato di costruire ha richiesto di dover specificare ogni scelta terminologica e ciascun tratto distintivo individuato; ho dovuto perciò segnalare ogni volta i punti di vista di cui volevo rendere conto, conscia che la mia argomentazione non poteva "filare liscia" come quando si parla di qualcosa di già noto, ma richiedeva di fare un passo alla volta, definizione per definizione, chiarimento per chiarimento. Gran parte della tesi si concentra su questo sforzo di delimitazione che ad ogni passaggio doveva distinguere e fissare i tratti e confini di questo particolare oggetto. In questo senso la mia tesi è coerente

con quanto anticipavo nell'introduzione: il suo spirito è proprio quello di percorrere e indagare un territorio inesplorato più che quello di giungere a riflessioni conclusive.

Proprio perché in semiotica si è scritto davvero poco su questo oggetto si è imposta la necessità di dialogare con altre discipline. Come ogni dialogo, questo confronto ha implicato uno sforzo ancora maggiore di precisazione terminologica, e non solo. Il confronto con altre discipline come l'antropologia teatrale e i *performance studies* ha reso ancora più pregnante la necessità di chiarire di volta in volta i concetti e le nozioni che utilizzavo. Mi sono trovata, per esempio, a dover riformulare l'idea centrale dell'antropologia teatrale di un livello *pre-espressivo* che, nel confronto con il lessico semiotico, poteva risultare fuorviante. Ho dovuto quindi precisare cosa intendeva Barba con livello *pre-espressivo* e come questo livello poteva descriversi in termini semiotici (cfr. capitolo quinto). Senza nessuna intenzione di semplicemente trasportare concetti da una disciplina all'altra, ognuna di queste "trasmutazioni" ha richiesto una specificazione che a sua volta ha implicato ulteriori definizioni.

L'oggetto stesso, però, molte volte ha resistito a questo "attacco categorizzante" mostrando come ogni tentativo di fissazione rivelasse un residuo inafferrabile. Infatti, come ho sostenuto nelle primissime pagine della tesi, il corpo si presenta come *unheimlich* e sfugge alle strategie di definizione spostandosi, come una casella vuota, ogni volta che viene "nominato" (cfr. capitolo primo).

Mi sono quindi trovata a dover compiere due progetti simultanei e complementari: da una parte cercare di definire il corpo in scena e dall'altra preservare la sua intrinseca indicibilità. Come si fa a parlare del corpo in scena? Quanto della pratica performativa si può effettivamente recuperare in uno studio teorico? Che validità ha un modello teorico che si rivolge a qualcosa per certi versi non teorizzabile? Non so rispondere a queste domande in modo definitivo, so soltanto che per rendere conto di questo oggetto dovevo per forza *oscillare tra una posizione oggettivante e una posizione soggettivante*, tra una che configurava un corpo da guardare e una che indicava un corpo vissuto. Quando ho descritto gli aspetti "presentativi" nei generi performativi della seconda metà del Novecento l'ho fatto adottando un punto di vista impersonale che valuta come un determinato

evento performativo si articola rispetto alla dicotomia della rappresentazione e la presentazione (cfr. capitolo quinto). Subito dopo però, parlando di presenza scenica, non ho potuto non fare riferimento all'esperienza in prima persona dell'attore: come vive il suo corpo sulla scena, come costruisce i suoi movimenti e come, a partire da un'immagine mentale, risemantizza la sua azione (cfr. capitolo quinto).

Lo sguardo oggettivante e lo sguardo che contempla l'esperienza si sono susseguiti lungo la discussione, configurando, come ho affermato alla fine del capitolo quinto, una sorta di sguardo binoculare che si colloca ora in un punto di vista ora in un altro, riuscendo alle volte a distinguere un livello, e altre concentrarsi su un altro livello. La sfida quindi è stata quella di avvicinarsi all'oggetto a partire da uno sguardo binoculare - anche se ormai sarebbe più corretto dire *multioculare* - sicuramente il più adatto a restituire la complessità dell'oggetto che studio. Ho accettato questa sfida a rischio che la mia tesi anziché *multioculare* sembrasse strabica e cioè che non riuscisse a mettere a fuoco il proprio oggetto. Spero però che questo non si sia verificato e che, al contrario, sia riscontrabile un indirizzo di ricerca che può essere preliminare ma che ha, come il movimento dell'attore sul palco, una precisa *intenzione* e una direzionalità chiara.

La sua intenzione si può constatare osservando il percorso della sua argomentazione. Lo studio del corpo in scena mi ha posto di fronte a due oggetti importanti per la semiotica odierna, il *corpo* e le *pratiche*. Lo studio della pratica performativa richiede un confronto tra una semiotica del corpo e una semiotica delle pratiche, confronto che da una parte pare evidente, ma dall'altra pone una serie di domande importanti e insidiose. La difficoltà più rilevante che ho incontrato cercando questa relazione è la mancanza di definizioni da una parte sullo statuto del corpo, e dall'altra sulle pratiche semiotiche. Molti studi sul corpo omettono le premesse epistemologiche sulle quali si basano: il corpo diviene così un costrutto locale che serve di volta in volta a particolari modelli o analisi. Era quindi necessaria una riflessione generale sul corpo che potesse restituire il paesaggio variegato delle prospettive sul corpo (capitolo primo). Nella mia analisi distinguo tre prospettive principali: l'ontologizzazione del corpo, il corpo come costruito e il corpo come *limen* che separa e collega. È entro questa prospettiva

che ho articolato la mia nozione di corpo, e cioè attorno all'idea del corpo *liminale* che si colloca come luogo delle trasformazioni e degli scambi, luogo di spostamenti, rovesciamenti e reversibilità possibili grazie alla posizione di frontiera che il corpo stesso occupa, uno spazio transizionale dove il senso ha origine e dove si manifesta. Il corpo si pone così come quell'istanza che articolando la differenza permette di operare scelte assiologiche, passionali e modali permettendo quindi una "presa in valore" (cfr. capitolo primo).

Questa premessa ha poi influenzato ogni successiva riflessione sul corpo in scena come punto di riferimento articolante (che rende viva la scena) e al tempo stesso come prodotto articolato (che abita la scena). Il rapporto tra la scena e il corpo, ovvero tra la pratica performativa e il corpo è quindi bidirezionale: *senza corpo non c'è pratica performativa e senza pratica performativa non c'è corpo scenico*. Ho indagato proprio questo rapporto reciproco di codipendenza tentando di mettere in luce i legami strettissimi tra le due dimensioni (capitolo terzo). Ho voluto quindi superare una concezione che ponga il corpo come primario rispetto alla pratica o la pratica come primaria rispetto al corpo in scena, cercando di mostrare che prassi performativa e corpo in scena non pre-esistono allo stabilirsi della loro reciproca relazione.

Ho poi descritto come la produzione semiotica della pratica si articoli intorno all'invenzione del corpo in scena, che a sua volta permette lo svolgersi della pratica. Il funzionamento dell'enunciazione nella pratica performativa mostra come il corpo giunge a produrre una pratica performativa che a sua volta lo produce (capitolo quarto).

Tale riflessione mi ha permesso di avanzare una definizione di pratica performativa intesa come *una costruzione del senso con effetto estetico nel contesto di situazioni performative caratterizzate dalla compresenza dei partecipanti* (capitolo terzo). La nozione di pratica performativa prende le distanze da quella, propria della semiotica del teatro, di "testo spettacolare", per porsi innanzitutto come una costruzione di senso in atto e incarnata e non come un'articolazione coesa e cristallizzata. Questo comporta che la pratica non produce enunciati che permangono nel tempo, produce invece modelli e fa circolare il senso nel qui e ora dell'interazione in compresenza. Inoltre, la pratica

performativa amplifica il suo spettro giunge a includere non solo lo spettacolo, ma anche le pratiche di preparazione, le prove e il processo di creazione.

La caratterizzazione semiotica della pratica performativa che avanzo prova quindi a essere originale. Il vantaggio di pensare in termini di una pratica e non più di un testo-enunciato è che così ci si può avvicinare di più alla processualità propria di un evento performativo. La semiotica del teatro si è sempre scontrata con il problema dell'evanescenza dello spettacolo e con la conseguente impossibilità della sua riproduzione (cfr. § 4.2.5.). La soluzione che la semiotica del teatro degli anni Ottanta ha adottato è stata quella di attribuire allo spettacolo una stabilità, una coesione e una coerenza che, dal mio punto di vista, esso non presenta. Studiare le situazioni performative come *pratiche* permette di concepirle come un'articolazione processuale con un forte ancoraggio deittico configurate intorno a un corpo in azione (cfr. § 2.2.) che non possiede un senso coeso e convenzionale (§ 2.1.2. e § 2.1.3.), ma che costruisce il suo senso interattivamente nel corso della pratica (§ 4.2.4.).

La prospettiva che propongo in questa sede, dunque, guarda con particolare attenzione la processualità e la diacronia dei corpi e delle pratiche. Lungo la tesi ho parlato di processualità per caratterizzare le pratiche (cfr. § 2.1.3.) ma anche per descrivere l'enunciazione incarnata (cfr. § 4.2.) e per tratteggiare alcuni aspetti fondamentali della comunicazione intercorporale (§ 7.2.). La dimensione della temporalità diviene quindi fondamentale: il corpo in scena si costruisce, si modella e si trasforma lungo un asse temporale. Si tratta di una temporalità complessa che da una parte scorre linearmente ma dall'altra è frammentata, procede per salti a stacchi, torna su se stessa per ripetere e allo stesso tempo innovare. Il concetto di Schechner di "comportamento restaurato" affronta questo andamento complesso della temporalità che si articola tra la ripetizione e la novità, tra l'invenzione e la copia (cfr. capitolo terzo).

La temporalità diviene rilevante anche per parlare delle modalità di comunicazione intersomatica. I corpi si influenzano a vicenda a partire da un ritmo, da una scansione melodica di trasformazioni, da un contagio di tensioni e vibrazioni (cfr. capitolo settimo). Attraverso il contagio e l'adattamento corporeale

il palpito del corpo diviene quelle di un sistema intercorporeo che *vive* autonomamente rispetto agli individui che lo costituiscono (cfr. capitolo sesto).

Il tempo determina anche la singolarità del corpo in azione che agisce, compie, si muove e si sposta nel qui e ora della presenza. Il corpo che risulta da un particolare gesto è un corpo-nel-tempo: ogni gesto, ogni azione è ancorata all'essere presente in un momento particolare, specifico e irripetibile.

Insieme al tempo, il corpo è sempre e comunque un corpo-nello-spazio. Un corpo che esplora lo spazio ma che a partire dalla sua presenza lo costruisce. La scena si definisce a partire della presenza del corpo del performer: un palco vuoto non è ancora una "scena", diviene scena quando è abitata dal corpo. Il corpo nasce quando *occupa uno spazio* che lo accoglie e gli resiste.

Tempo e spazio sono dunque come due dimensioni che riemergono nel corso di questo scritto. Nel secondo capitolo la dimensione deittica è un tratto distintivo di ogni pratica semiotica che, nel caso della pratica performativa, diviene ancora più pregnante (cfr. § 3.3.) perché determina le possibilità enunciazionali (cfr. § 4.2.) e anche la possibilità di inventare un corpo presente sulla scena (cfr. § 5.3.) che non può darsi al di fuori del momento specifico e nel particolare spazio abitato dal corpo.

L'ancoraggio deittico, l'evanescenza del corpo-enunciato e l'impossibilità di riproduzione della pratica mi hanno portato a riflettere sulle possibilità di conservazione e riesumazione della memoria della pratica performativa. In questo contesto, ho discusso le forme delle tracce di un'enunciazione in atto e incarnata. Oltre che sui testi che raccontano la pratica performativa, mi sono soffermata sulle tracce corporee della pratica, su come il corpo diviene un corpo-memoria che conserva le *impronte* di ogni pratica. Il corpo-memoria conserva le tracce i segni dei tempi passati e dei luoghi abitati (cfr. §4.3.). I performer e gli attori allenano la memoria corporale con cura per riuscire non solo a far parlare le sue impronte, ma soprattutto per imparare a ripristinarle: il corpo ricorda replicando i suoi comportamenti, i suoi gesti, le sue partiture.

Il corpo-nel-tempo e il corpo-nello-spazio ma anche il *corpo-mente*. Nella tesi ho mostrato come l'interezza psicofisica sia un fattore determinate del corpo che per non eseguire forme vuote, deve addensare la propria azione a partire da

associazioni personali capaci di semantizzarle. Il lavoro con le immagini dei performer apre tutto un campo di indagine nuovo per una (psico)semiotica relativo alle modalità di relazione tra immagine mentale e azione. Ho proposto una tipologia preliminare delle immagini che il performer può utilizzare (cfr. § 5.4.), tipologia che si può sicuramente specificare ulteriormente. Ma soprattutto mi pare interessante il vincolo che ho provato a tracciare tra le immagini che semantizzano l'azione del performer e le modalità interpretative di un osservatore. L'indagine semiotica che propongo suggerisce una possibile descrizione semiotica dell'efficacia delle immagini. (cfr. capitoli quinto e settimo).

Un aspetto interessante rilevato dalla discussione sulla tecnica specifica dell'Odin Teatret è l'uso dislocato delle immagini che, come abbiamo visto, non sempre coincidono con l'azione che il performer compie. Anche qui si intravede un fertile campo di ricerca sulle modalità (performative ma non solo) di non convergenza dell'immagine e dell'azione.

Una semiotica di queste modalità di produzione del senso non può dunque prescindere da uno studio semiotico dell'intersoggettività, giacché nella pratica performativa il livello intrapersonale si trova in tale continuità con quello intersoggettivo che la stessa presenza emerge dalla compresenza (capitolo settimo). C'è un campo intersoggettivo della compresenza che determina la condizione stessa della presenza (cfr. § 6.2.).

Nelle prassi performative, proprio perché articolate nella compresenza, si recupera così la capacità di entrare in un dialogo intercorporeo che producendo *un effetto di senso di immediatezza*, permette l'emergere dell'esperienza di un corpo dilatato, il quale abita spazi e corpi contigui senza necessariamente circoscriversi alla propria pelle.

Ho indagato dunque le modalità di comunicazione intercorporea che si caratterizzano proprio perché non sono mediate cognitivamente, ma avvengono tra i corpi. Ho identificato così tre modalità diverse di efficacia somatica: *il contagio timico, l'adattamento corporale e l'interpretazione somatica delle intensioni* (capitolo settimo), cercando di rilevare come la comunicazione intercorporea non sia omogenea ma si presenti sotto diversi aspetti e modalità.

In conclusione, ritengo che l'originalità di questa tesi si possa riassumere nella congiunzione di presenza e compresenza nelle arti viventi: la presenza non è cioè primaria rispetto allo sguardo di qualcuno ma, al contrario, è sempre *presenza per qualcuno*. Il corpo in scena è dunque, un *corpo per qualcuno*, un corpo che, lontano da essere una "cosa" o da costituire un livello presemiotico, è un dispositivo di senso che si innesca in diverse e contemporanee pratiche significanti. Lo statuto semiotico del corpo in scena non è, perciò, quello di una materia grezza, né di una materia amorfa, ma quella di un *luogo liminale di articolazione del senso*.

BIBLIOGRAFIA

BIBLIOGRAFIA

- Anzieu, Didier
1985 *Le moi-peau*. Paris: Dunod (tr. it. L'io-pelle, Roma, Borla, 1987).
1987 *Les enveloppes psychiques*. Paris: Dunod (tr. it. *Gli involucri psichici*, Milano, Masson, 1997).
- Appia, Adolphe
1918 Prefazione *La musique et la mise en scène* (tr. it. *Attore, musica, scena*. A cura di F. Marotti, Milano, Feltrinelli, 1975).
1921 *L'Oeuvre d'Art Vivant* (tr. it. *Attore, musica, scena*. A cura di F. Marotti, Milano, Feltrinelli, 1975).
- Artaud, Antonin
1932 *Le Théâtre de la Cruauté*, n°5-6 Spécial Artaud de la *Revue 84*, Paris, 1948.
1938 *Le Théâtre et son double*. Paris: Gallimard. (tr. it. *Il teatro e il suo doppio e altri scritti*. A cura di G. Morteo e G. Neri, Torino, Einaudi, 1972).
- Aston, Elaine & Savona, George
1991 *Theatre as sign-system. A Semiotics of text and Performance*. London and New York: Routledge.
- Attisani, Antonio
2003 *L'invenzione del teatro. Fenomenologia e attori della ricerca*. Roma: Bulzoni.
- Austin, John L.
1961 *Philosophical Papers*. Oxford: Oxford University Press.
1962 *How to do things with words*. Oxford: Oxford University Press (tr. it. *Come fare cose con le parole*, Genova, Marietti, 1987).
- Azzaroni, Giovanni (a cura di)
1990 *Il corpo scenico, ovvero la tradizione tecnica dell'attore*. Bologna: Nuova Alfa.
- Barba, Eugenio
1981 *La corsa dei contrari. Antropologia Teatrale*. Milano: Feltrinelli.
1993 *La canoa di carta. Trattato di antropologia teatrale*. Bologna: Il Mulino.
1997 "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.

- Barba, Eugenio e Savarese, Nicola (a cura di)
1996 *L'arte segreta dell'attore. Dizionario di Antropologia Teatrale.* Bologna: Il Mulino.
- Basso, Pierluigi
2002 "Fenomenologia, semiotica ed estetica". *Filosofia e Linguaggio in Italia* 2002- sezione 5. pp. 105-116.
- Bateson, Gregory
1973 *Steps to an ecology of mind.* New York: Ballantine.
- Benveniste, Emile
1966 *Problèmes de linguistique générale.* Paris: Gallimard, (tr. it. *Problemi di linguistica generale*, Milano, Il Saggiatore, 1971)
- Bertrand, Denis
2000 *Précis de sémiotique littéraire.* Paris: Nathan. (tr. it *Basi di semiotica letteraria.* Roma, Meltemi, 2002).
- Bial, Henry (a cura di)
2004 *The Performance Studies Reader.* London and New York: Routledge
- Boal, Augusto
1977 *O teatro do oprimido e outras poéticas políticas.* Rio di Janeiro: Civilisação Brasileira. (tr. it. *Il teatro degli oppressi: teoria e tecnica del teatro latinoamericano*, Milano, Feltrinelli).
- Bordo, Susan
1993 *Unbearable Weight.* Berkeley: University of California Press
1998 "Bringing Body to Theory" in *Body and Flesh.* Edited by Don Welton. Oxford: Blackwell
- Bourdieu, Pierre
1972 *Esquisse d'une théorie de la pratique.* Genève: Droz. (tr. it. *Per una teoria della pratica.* Milano, Raffaello Cortina, 2003)
1980 *Le Sens pratique.* Paris: Minuit.
- Braten, Stein
1998 "Infant learning by altercentric participation: The reverse of egocentric observation in autism". In *Intersubjective Communication and Emotion in Early Ontogeny*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Butler, Judith
1990 *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity.* New York: Routledge.
1993 *Bodies that Matter.* New York: Routledge.
- Cage, John
1961 *Silence/Lectures and Writings.* Middletown,: Wesleyan University Press
- Carbone, Mauro
2004 *Leib o Körper, chair e corpus: la filosofia e la nozione di corpo.* Intervista. *Chora*, anno IV, n. 9, luglio 2004. a cura di Claudio Rozzoni e Matteo Bianchetti.
- Carlson, Marvin
1996 *Performance: A Critical Introduction.* London -New York: Routledge.

- Carrieri Roberta
1997 “La dinamica degli equivalenti fisici”. In *Drammaturgia dell’attore* A cura di De Marinis, M. Bologna, I Quaderni del Batello Ebbro.
- 2007 *Tracce. Training e storia di un’attrice dell’Odin Teatret*. Milano: Il principe costante.
- Casetti, Francesco
1986 *Dentro lo sguardo*. Milano: Bompiani.
- Castelluci, Claudia e Castelluci, Romeo
1992 *Il teatro della Societas Raffaello Sanzio: dal teatro iconoclasta al super-icona*. Milano: Ubulibri
- Cavarero, Adriana
2003 *A più voci: filosofia dell’espressione vocale*. Milano: Feltrinelli.
- Chejov, Michel
1954 *To the actor: on the technique of acting*. New York: Harper & Row
- Contreras, María José
2004 *Il corpo unheimlich. Il ruolo della corporeità nella semiosi*. Tesi di Laurea Specialistica in Discipline Semiotiche. Relatrice: Prof.ssa Patrizia Violi. Correlatrice: Cristina Demaria
- 2005 “Indagine sociosemiotica sull’esame ecografico di donne in gravidanza”. In *Il discorso della salute*. (a cura di) Gianfranco Marrone. Roma: Meltemi.
- Coquet, Jean-Claude
1997 *La quête du sens. La langue en question*. Paris: PUF
- Cortelazzo, Manlio & Zolli Paolo
1999 *Dizionario etimologico della Lingua Italiana*. 2° edizione. Bologna: Zanichelli
- Cosnier, Jacques e Vaysse, Jocelyn
1997 « Sémiotiques des gestes communicatifs », *Nouveaux Actes Sémiotiques*, 52/53/54
- Counsell, Colin & Wolf, Laurie (editori)
2001 *Performance Analysis: an introductory coursebook*. London and New York: Routledge.
- Craig, Edward Gordon
1907 “The Actor and the Über-marionette” (tr. it. *L’attore e la supermarionetta* in *Il mio teatro: L’arte del teatro; Per un nuovo teatro; Scena*. A cura di F. Marotti, Milano, Feltrinelli, 1971, cit., pp. 33-57).
- 1911 *On the art of theatre*. London: Mercury Books
- 1913 *Towards a new Theatre. Forty Designs for Stage Scenes with critical Notes by the Inventor Edward Gordon Craig*, London & Toronto: J. M. Dent & sons Limited.
- 1930 *Henry Irving*. New York-Toronto: Longman and Green. (tr. it. parz. In *Il corpo scenico*. A cura di G- Azzaroni, Bologna: Nuova Alfa.
- Dalcroze E. J.
1924 *Le rythme, la musique et l’éducation*. Lausanne : Foetisch

- Decorux, Etienne
1963 *Paroles sur le mime*. Paris : Gallimard. (tr. it. : *Parole sul mimo*, Milano, Edizioni del corpo, 1983).
- De Lauretis, Teresa
1996 *Sui generis. Scritti di teoria femminista*. Milano: Feltrinelli.
1999 *Soggetti eccentrici*. Milano: Feltrinelli.
- Deleuze, Gilles
1973 « Se quoi on reconnaît le structuralisme? » in Chatelet, F. (a cura di) *Histoire de la philosophie*, vol. VIII, Paris: Hachette. (tr. it. “Da che cosa si riconosce lo strutturalismo?” in P. Fabbri e G. Marrone (a cura di) *Semiotica in Nuce I*. Roma: Meltemi,2000.
- Deleuze, G. & Guattari, F.
1980 *Mille plateaux: capitalismo e schizofrenia*. Paris : Minuit. (tr. it. *Mille piani: capitalismo e schizofrenia*, Roma, Istituto Treccani 1987, ora riedito da Roma, Castelvecchi, 1997).
- Demaria, Cristina
2006 *Semiotica e memoria. Analisi del post-conflitto*. Roma : Carroci.
2008 “Generi e soggetti sessuali. Le rappresentazioni del femminile”. In Demaria, C. e Nergaard, S. (a cura di) *Studi Culturali. Temi e prospettive a confronto*. Milano: MacGraw-Hill.
- Demaria, C. e Nergaard, S. (a cura di)
2008 *Studi Culturali. Temi e prospettive a confronto*. Milano: MacGraw-Hill.
- De Marinis, Marco
1982 *Semiotica del teatro. L'analisi testuale dello spettacolo*. Milano: Bompiani.
1987 *Il nuovo teatro: 1947-1970*. Milano: Bompiani.
1988 *Capire il teatro. Lineamenti di una nuova teatrologia*. Roma: Bulzoni Editori.
2000 *In cerca dell'attore. Un bilancio del Novecento teatrale*. Roma: Bulzoni Editori.
- De Marinis, Marco (a cura di)
1997 *La drammaturgia dell'attore. Teatro Eurasiano N° 3*. Bologna: I Quaderni del Batello Ebbro.
- Deriu, Fabrizio
1988 *Il paradigma teatrale: teoria della performance e scienze sociali*. Roma: Bulzoni Editori.
1999 “Lo spettro ampio delle attività performative” Prefazione a *Magnitudini della Performance* di R. Schechner, 1999.
- Derrida, Jacques
2000 *Le toucher. Jean-Luc Nancy*. Paris : Galilée
- Descartes
1637 *Discourse de la Méthod pour bien conduire sa rasion, et chercher la verité dans le sciences*. (tr. it. *Discorso sul metodo*. Roma-Bari: Laterza, 2004)
- Diderot, Denis
1830 *Paradoxe sur le comédien*. (tr. it. *Paradosso sull'attore*. A cura di P. Alatri. Roma, Editori Riuniti, 1973).

- Di Mauro, T.; Mancini, M.
2001 *Dizionario Moderno: Parole straniere nella lingua italiana*. Milano: Garzanti Linguistica.
- Di Pellegrino, G.; Fadiga, L.; Gallese, V.; Rizzolatti, G.
1992 "Understanding motor events: a neurophysiological study". *Exp. Brain Res.* N. 91: 176-180.
- Eco, Umberto
1972 "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*. Milano: Tascabili Bompiani, 1985, pp. 38-44)
1975 *Trattato di semiotica generale*. Milano: Bompiani
1977 "Semiotics of Theatrical Performance" in *The Drama Review: TDR*, vol. 21, N° 1, *Theatre and social action issue*, pp. 107 - 117.
1979 *Lector in fabola. La cooperazione interpretativa nei testi narrativi*. Milano: Bompiani.
1990 *I limiti dell'interpretazione*. Milano: Bompiani.
1997 *Kant e l'ornitorinco*. Milano: Bompiani.
2003 *Dire quasi la stessa cosa. Esperienze di traduzione* Milano: Bompiani
- Ejzentsštejn, Sergej M.
1923 *Montāzattrakcionov*. LEF, pp. 70-75. (tr. it. "Il montaggio delle attrazioni". In *Opere Scelte di Sergey Ejzentsštejn*. A cura di P. Montani, Venezia, Marsilio, 1986).
1937 *Montāz*. Moskva: Iskusstvo. (tr. it. "L'origine del montaggio al cinema: l'assenza di corpo vivo" in *Teoria generale del montaggio*. A cura di P. Montani, Venezia, Marsilio, 1985).
- Ekman, P. e Friesen, W. V.
1969 "The Repertoire of Non Verbal Behaviour: Categories, Origins, Usage and Coding", *Semiotica*, vol. 1
- Elam, Keir
1980 *The Semiotics of Theatre and Drama*. London and New York: Methuen. (tr. it. *Semiotica del teatro*. Bologna, Il Mulino, 1988)
- Fabbri, Paolo
1987 "Introduzione" a *Dell'Imperfezione*. Di Greimas, A.J. Milano, Bompiani, 1987.
1991 "A passion veduta: il vaglio semiotico". In *Semiotica delle Passioni*. A cura di Pezzini, Isabella. Bologna: Progetto Leonardo.
1998 *La svolta semiotica*. Bari-Roma: Laterza
2000 Due parole sul trasporre. Intervista. In "La traduzione intersemiotica" *Versus. Quaderni di Studi Semitici*. A cura di N. Dusi e S. Nergaard. n. 85/86/87, pp. 271-284.
2005 "Istruzioni e pratiche istruite". Trascrizione della relazione tenuta al convegno "Le pratiche semiotiche: la produzione e l'uso", San Marino, 10-12 giugno 2005. Pubblicato su www.associazionesemiotica.it
- Fabbri, P & Marrone, G. (a cura di)
2000 *Semiotica in Nuce Vol. I. I fondamenti e l'epistemologia strutturale*. Roma: Meltemi.
2001 *Semiotica in Nuce Vol. II. Teoria del discorso*. Roma: Meltemi.

- Fabbri, P. & Montanari, F.
2004 “Per una semiotica della comunicazione strategica” in E/C Rivista dell’Associazione di Studi Semiotici online. Data di pubblicazione 30 luglio 2004. www.associazionesemiotica.it
- Festi, Giacomo
2006 “Il giro del mondo intorno al testo. Un processo metodologico per testualizzare le pratiche (ipnotiche)”. In *Semiotiche. Testo, pratiche, immanenza*. N. 4. 2006, Torino, Ananke. pp. 77 - 99
- Fischer-Lichter, Erika
1983 *Semiotik des Teaters*. Tübinge: Gunter Narr Verlag. (tr. ing. *The Semiotics of Theater*. Bloomington and Indianapolis, Indiana University Press, 1992).
- Flaszen, Ludwik
2001 “L’arte dell’attore” in L. Flaszen e C. Pollastrelli (ed.) *Il Teatr Laboratorium di Jerzy Grotowski 1959-1969 Testi e materiali di Jerzy Grotowski e Ludwik Flaszen*. Pontedera: Fondazione Pontedera Teatro, 2001.
- Flaszen, Ludwig & Pollastrelli, Carla (editori)
2001 *Il Teatr Laboratorium di Jerzy Grotowski 1959-1969. Testi e materiali di Jerzy Grotowski e Ludwick Flaszen con uno scritto di Eugenio Barba*. Pontedera: Fondazione Pontedera Teatro.
- Fontanille, Jacques
1999 “Modes du sensible et syntaxe figurative” in *Nouveaux Actes Sémiotique* 61/62/63, pp. 1-68.
2004 *Figure del corpo. Per una semiotica dell’impronta*. Roma: Meltemi
2006 “Pratiche Semiotiche” in Basso, P. (a cura di) *Semiotiche. Testo, pratiche, immanenza*. N. 4. Novembre 2006. Torino: Ananke. Pp. 161 - 185
- Fontanille, J. & Greimas, A.J.
1991 *Sémiotiques des passions. Des états de choses aux états d’âme*. Paris:Seuil (tr. it. : *Semiotica delle Passioni*. Dagli stati di cose agli stati d’animo. Milano, Bompiani, 1996)
- Fontanille, J. & Zilberberg, C.
1998 *Tension et signification*. Liège: Madraga.
- Foucault, Michel
1965 *Naissance de la clinique : une archeologie du regard medical*. Paris: Gallimard.
1975 *Surveiller et punir. Naissance de la prison*, Paris : Gallimard (tr. it. *Sorvegliare e punire. Nascita della prigione*, Torino, Einaudi, 1976)
1976 *La volonté de savoir. Histoire de la sexualité, I*. Paris : Gallimard (tr. it. *Volontà di sapere, Storia della sessualità*, Milano, Feltrinelli, 1978)
- Frege, Golltob
1882 “Über Sinn und Bedeutung”. In *Zerit schrift für Philosophie und philosophische Kritik*. (Tr. it. “Senso e Significato” ora in Frege: *Senso, funzione e concetto*. A cura di Carlo Penco e Eva Picardi. Roma-Bari: Laterza.)

- Freud, Sigmund
1905 "Drei Abhandlungen zur Sexualtheorie" (tr.it.: "Tre saggi sulla teoria sessuale". *Opere di Sigmund Freud*, Boringhieri, Torino, vol. III)
- 1919 "Das Unheimliche" (tr. it. "Il perturbante". In *Opere di Sigmund Freud*, Boringhieri, Torino, vol. IX).
- 1925 "Hemmung, Symptom, und angst" (tr. it. "Inibizione, sintomo e angoscia" in *Opere di Sigmund Freud*, Boringhieri, Torino, vol. X)
- Fuchs, Geroge
1905 *La scena del futuro* (tr. it. in Mara Fazio *Lo specchio, il gioco e l'estasi*. Levi: Roma, 1988.)
- Galimberti, Umberto
2003 *Il corpo*. Milano: Feltrinelli.
- Gallese, Vittorio
2003 "The roots of empathy: the shared manifold hypothesis and the neural basis of Intersubjectivity". *Psychopathology*, Vol. 36, No. 4, 171-180.
- 2007 "Dai neuroni specchio alla consonanza intenzionale". In *Rivista di Psicoanalisi* LIII, 1, pp. 197-208.
- Gallese, V., Migone, P., Eagle, M.
2006 "La simulazione incarnata: I neuroni specchio, le basi neurofisiologiche dell'intersoggettività ed alcune implicazioni per la psicoanalisi". *Psicoterapia e Scienze Umane* XL, 3:543-580.
- Geertz. Clifford
1973 *The Interpretation of Cultures*. New York: Basic Books.
- Geninasca, J.
1997 *La parole littéraire*. Paris: PUF. (tr. it.: *La parola letteraria*, Bompiani, Milano 2000).
- Gil, José
1978 Voce "Corpo". *Enciclopedia Einaudi*. Vol. III. pp: 1096-1162. Torino: Einaudi.
- Goffman, Erving
1959 *The presentation of self in everyday life*. New York: Doubleday. (tr. it. *La vita quotidiana come rappresentazione*. Bologna, Il Mulino, 1969).
- Greimas, Algiras J.
1966 *Sémantique structurale*. Parigi: Larousse (nuova ed. Parigi: P.U.F. 1986) (tr. it. *Semantica strutturale*, Milano: Rizzoli 1969).
- 1983 *Du sens II. Essais sémiotiques*, Parigi: Seuil (tr. it. *Del senso 2. Narrativa, modalità, passioni*, Milano: Bompiani 1985).
- 1984 "Sémiotique figurative et sémiotique plastique", *Actes sémiotiques - Documents*, n. 60, Parigi: EHESS e CNRS. (tr.it.: *Semiotica figurativa e semiotica plastica* in L. Corrain e M. Valenti 1991)
- 1987 *De l'imperfection*. Périgueux: Pierre Fanlac (tr. it. *Dell'imperfezione*, Palermo: Sellerio 1988).
- Greimas, Algiras, J. & Courtés, Joseph
1979 *Sémiotique: dictionnaire raisonné de la théorie du langage*. Paris : Hachette. (tr. it. *Semiotica: Dizionario ragionato della teoria del linguaggio*. Firenze, La Casa Usher, 1986.)

- Greimas, Algiras, J. & Fontanille, Jacques
 1991 *Sémiotique des passions. Des états de choses aux états d'âme.* Paris : Seuil. (tr. it. *Semiotica delle passioni. Dagli stati di cose agli stati d'animo*, Milano, Bompiani, ????)
- Grotowski, Jerzy
 1968 *Towards a poor theatre.* Holstebro: Odin Teatret Forlang (tr. it. *Per un teatro povero*, Roma, Bulzoni).
 1980 "Esercizi" in Flaszen, L. & Pollastrelli, C. (a cura di) *Il teatr Laboratorium di Jerzy Grotowski 1959-1969.* Pontedera: Fondazione Pontedera Teatro.
 1990 « Performer » in Schechner, R. and Wolford, L. (editori) *The Grotowski Sourcebook.* London and New York: Routledge.
 1993 "Dalla compagnia teatrale all'arte come veicolo" in Thomas Richards. *Al lavoro con Grotowski sulle azioni fisiche.* Milano: Ubulibri.
- Helbo, André
 1975 *Sémiologie de la représentation. Théâtre, television, bande dessinée.* Bruxelles : Complexe.
 1983 *Les mots et les gestes.* Lille : Presses Universitaires de Lilles.
 1985 « Approches de la réception. Quelques problèmes » in *Versus 41 : 41-48. Theory of Performing Arts.* Amsterdam and Philadelphia: J. Benjamins, 1987.
- Hill, Leslie & Paris, Helen (editori)
 2006 *Performance and place.* London: Palgrave Macmillan.
- Hjelmslev, Louis
 1943 *Omkring sproteoriens grundlæggelse.* Kovenhavn: Munksgaard (tr. it. *I fondamenti della teoria del linguaggio.* Tornino, Einaudi, 1969)
- Howell, Anthony
 2000 *The Analysis of Performance Art: a guide to its theory and practice.* Amsterdam: Harwood Academic Publishers.
- Husserl, Edmund
 1913 *Ideen zu einer reinen Phänomenologie und phänomenologische Philosophie,* Den Haag: M. Nijhoff (1950 e 1952) (tr. it. *Idee per una fenomenologia pura e per una filosofia fenomenologica,* Torino: Einaudi 1965; terza ediz. 1976, 3 vol.).
 1931 *Méditations cartésiennes. Introduction à la phénoménologie,* Parigi: Colin; *Cartesianische Meditationen und Pariser Vorträge,* L'Aia: M. Nijhoff 1950 (tr.it. dall'edizione tedesca *Meditazioni cartesiane,* Milano: Bompiani 1989).
 1936 *Die Krisis der europäischen Wissenschaften und die transzendente Phänomenologie,* in *Philosophie, I* (tr. it. *La crisi delle scienze europee e la fenomenologia trascendentale,* Milano: Il Saggiatore 1961).
- Irigaray, Luce
 1977 *Ce sexe qui n'est pas un.* Paris : Minuit. (tr. It.: *Questo sesso che non è un sesso,* Milano, Feltrinelli, 1978)
- Jakobson, Roman
 1963 *Essais de linguistique général.* Paris: Minuit
- Kaprow, Allan
 1959 *Anthologist.* undergraduate literary magazine, *Anthologist.* Rutgers University
 1966 *Assemblages, Environments, Happenings.* New York: Abrams

- 1993 *Essays on the Blurring of Art and Life*. (a cura di) Jeff Kelley. Berkeley: University of California Press.
- Kestenberg, Judith
1975 *Children and Parents*. NY: Aronson
- Kirby, Michel
1965 *Happenings*. New York: Dutton. (tr. It. *Happening*, Bari, De Donato, 1968)
- Kowzan, Tadeuz
1968 “Le signe au theatre. Introduction à la sémiologie de l’art du spectacle”. *Diogène*, N. 61, pp. : 59-90.
1985 *Littérature et spectacle*. The Hague, Mouton.
- Krishenblatt-Gimblett, Barbara
2002 “Performance Studies” in Bial, H. (ed.) *The Performance Studies Reader*. London – New York: Routledge.
- Laban, Rudolph
1920 *Die Welt des Tanzers*. Stoccarda: Nolvesven
1926 *Choreographie*. Jena: Caszhorsen.
1950 *The mastery of the movement on the stage*. Londra: Macdonald & Evans (tr. it. *L’arte del movimento*, Macerata, Ephemeria, 1999)
- Landowski, Eric
1997 *Présences de l’autre*. Paris: PUF.
2004 *Passions sans nom*. Paris : PUF.
- Le Breton, David
1990 *Anthropologie du corps et modernité*. Paris : PUF
- Lecoq, Jacques
1997 *Le Corps Poétique. Un enseignement de la création théâtrale*. Paris: Actes Sudes Papiers
- Lévi-Strauss, Claude
1949 *L’efficacité symbolique*, “Revue de l’histoire des religions”, 135 (tr. it. *L’efficacia simbolica* in *Antropologia strutturale*. Milano: Il Saggiatore, 1966)
1959 « Introduction à l’oeuvre de Marcel Mauss », in Mauss, M. *Sociologie et anthropologie*. Paris : Presses Universitaires de France. (tr. it. in *Sociologia e antropologia*, Torino, Einaudi, 1965).
- Lotman, Jurij
1970 *Kul’tura i informacija*, in *Stat’i po tipologii kul’tury. Materialy k kursu teorii literatury*. Tartu. (tr. it. in Jurij M. Lotman, Boris A. Uspenskij, *Tipologia della cultura*, Milano, Bompiani).
1985 *La Semiosfera*, Venezia, Marsilio.
- Loukes, Rebeca
2007 “How to be “Deadly”?: The “Natural” body in contemporary training and performance?”, *Contemporary Theatre Review*, 17: 1; 50 -58.
- Magli, Patrizia
1980 *Corpo e linguaggio*. Roma: Editoriale L’Espresso
1995 *Il volto e l’anima*. Milano: Bompiani.

- Mango, Lorenzo
2003 *La scrittura scenica. Un codice e le sue pratiche nel teatro del Novecento*. Roma: Bulzoni.
- Marrone, Gianfranco
2001 *Corpi sociali. Processi comunicativi e semiotica del testo*. Torino: Einaudi.
2005a *La cura Ludovico*. Torino: Einaudi.
2005b “Sostanze tossiche, forme stupefacenti”. In *Sensi alterati, droghe, musiche e immagini*. Roma, Meltemi. 2005.
- Marrone, Gianfranco (a cura di)
1995 *Sensi e discorso. L'estetica nella semiotica*, Bologna, Esculapio
2005 *Sensi alterati, droghe, musiche e immagini*. Roma: Meltemi.
- Marsciani, Francesco
1995 “Riflessioni sull'immagine. La fiamma della candela in Bachelard”, in A cura di G. Marrone *Sensi e discorso. L'estetica nella semiotica*, Bologna, Esculapio
1999a “Del corpo massa” in Basso, Pierluigi & Corrain, L. (a cura di) *Eloquio del Senso*. Genova: Costa & Nolan.
1999b *Esercizi di Semiotica Generativa. Dalle parole alle cose*. Bologna: Esculapio.
2007 *Tracciati di Etnosemiotica*. Milano: Franco Angeli.
2008 “Il Corpo” in *Studi Culturali. Temi e prospettive a confronto*. A cura di Demaria, Cristina e Nergaard, Siri. Milano: McGraw-Hill
- Mauss, Marcel
1936 « Les Techniques du corps », *Journal de Psychologie* XXXII, 3/4 (tr. it. *Le tecniche del corpo in Trattato generale della magia e altri saggi*, Torino, Einaudi, 1965)
- Mckenzie, Jon
2001 *Perform or Else: from Discipline to Performance*. London & New York: Routledge.
- Mejerchol'd, Vsevolod Emil'evič
1921 *L'attore biomeccanico*. Roma: Editori Riuniti
1962 *La rivoluzione teatrale*. Roma: Editori Riuniti
- Meltzoff, A.N. & Moore, K.
1977 “Imitation of facial and Manual Gestures by Human Neonates” *Science*, vol 198: 75 – 78
- Merleau-Ponty, Maurice
1945 *Phénoménologie de la perception*. Parigi: Gallimard (tr. it. *Fenomenologia della percezione*, Milano, Il Saggiatore, 1965).
1961 *L'oeil et l'esprit*. Parigi: Gallimard (1964) (tr. it. *L'Occhio e lo Spirito*, Lecce: Milella 1971).
1964 *Le visible et l'invisible*. Parigi: Gallimard (tr. it. *Il visibile e l'invisibile*, Milano, Bompiani 1969).
- Metz, Christian
1991 [*L'énonciation impersonnelle, ou Le site du film*](#). Paris: Mèridiens Klincksieck (tr.it. *L'enunciazione impersonale o il luogo del film*. Napoli, Edizione Scientifiche Italiane, 1995).

- Mukarovky, Jan
1931 *Das literarische Kunstwerk. Oggi in Semiotics of Art: Prague School Contributions.* Eds. L Matejka and I R Titunik. Cambridge: MIT Press.
- Nancy, Jean-Luc
1992 *Corpus.* Paris. Éd. Métailié. (tr. it. *Corpus.* Napoli, Cronopio, 1995).
- Nergaard, Siri
1995 *Teorie contemporanee di traduzione.* Milano: Bompiani.
- Niedenthal et al. P.M., Barsalou, L.W., Winkelman, P., Krauth-Gruber, S., and Ric, F.
2005 “Embodiment in Attitudes, Social Perception, and Emotion”. *Personality and Social Psychology Review*, 9: 184–211.
- Ottolenghi, Valeria
1979 *Leggere il teatro: un manuale per l’analisi del fatto teatrale.* Firenze: Valecchi.
- Paolucci, Claudio
2006 ““Antilogos”. Imperialismo testualista, pratiche di significazione e semiotica interpretativa”. in *Semiotiche. Testo, pratiche, immanenza.* N. 4.. Torino: Ananke. Pp. 123 – 141.
- Parpagiola, Giovanna
2005 *Tecniche e vissuti del corpo.* Tesi di Dottorato in Semiotica. Università di Bologna.
- Pavis, Patrice
1985 “Theatre Analysis: Some questions and a questionnaire” in *New Theatre Quarterly*, 1 (2): 208-12
1980 *Dictionnaire du théâtre : termes et concepts de l’analyse théâtrale.* Paris : Editions sociales. (tr. it. *Dizionario del teatro* Bologna: Zanichelli, 1998).
1997 “Da Stanislaskij a Wilson: Antologia portatile sulla partitura.” In *La drammaturgia dell’attore*, a cura di M. De Marinis, Bologna: I quaderni del Battello.
- Pedrazzi, Michele
2007 *La pratica dell’improvvisatore: Sapere a disposizione e disposizione del sapere.* Tesi di Dottorato in Semiotica. Università di Bologna.
- Peirce, Charles Sanders
1931-35 *Collected Papers,* Cambridge: Harvard University Press
- Phelan, Peggy
1993 *Unmarked: The politics of performance.* London & New York: Routledge.
- Pradier, Jean-Marie
1990 “Towards a biological Theory of the Body in Performance” *New York Theatre Quarterly*, n. 21, VI. Cambridge University Press, pp. 86-98.
1997 “The Pre-expressive Level: A Mechanist-Alchemist Concept” *Contemporary Theatre Review*, vol. 6, part 4, pp. 7-23.
- Rappaport, Roy
1968 *Pigs for the Ancestors.* New Haven: Yale University Press.

- Richards, Thomas
2000 *Il punto-limite della performance*. Pontedera: Fondazione Pontedera Teatro.
2002 *Al lavoro con Grotowski sulle azioni fisiche*. Milano: Ubulibri
- Rizzolatti, G.; Fogassi, L.; Gallese, V.
2001 “Neurophysiological mechanisms underlying the understanding and imitation of action. *Nature. Review of Neuroscience*, 2: 661-70
- Rizzolatti, G.; & Craighero, L.
2004 “The Mirror-Neuron System”. *Annual Review Neurosci.* 27: 169 – 192.
- Roach, Joseph
1992 *Critical Theory and Performance*. Michigan: University of Michigan Press.
- Ruffini, Franco
1978 *Semiotica del testo. L’esempio teatro*. Roma: Bulzoni Editori.
- Ruffini, Franco (ed.)
1981 *La scuola degli attori. Rapporti dalla prima sessione dell’ISTA*. Firenze: La Casa Usher.
- Sbisà, Marina (a cura di)
1978 *Gli atti linguistici*, Milano, Feltrinelli.
- Scarry, Elaine
1985 *The Body in Pain. The making and Unmaking of the World*. Oxford: Oxford University Press (tr. it., *La sofferenza del corpo. La distruzione e la costruzione del mondo*, Bologna, il Mulino, 1990)
- Schechner, Richard
1966 “Approaches to Theory/Criticism” in *The Tulane Drama Review*. Vol. 10, N 4, pp. 20 – 53.
1973 “Performance and the social sciences”. *The Drama Review*. Vol. 17. N 3. pp: 3 - 4.
1974 “From ritual to theatre and back. The efficacy-entertainment braid”. In *Educational Theatre Journal*, 26 (4), (ora in Schechner 1988)
1977 *Essays in Performance Theory*. New York: Drama Book Specialist.
1981-83 “Restoration of Behavior”. In “Studies in Visual Communications, n. 7 (3). (tr. it. “Il comportamento restuarato” in *La teoria della performance (1970-1983)*, a cura di Valentina Valenti, Roma, Bulzoni, 1984)
1984 *La teoria della performance (1970-1983)*, (a cura di) Valentina Valenti, Roma, Bulzoni.
1988a *Performance Theory; Revised and Expanded Edition*. New York & London: Routledge.
1988b “Performance studies: the Broad Spectrum Approach”. In *The Drama Review*, 32 (3). (tr. it. “L’ampio spettro della performance” in *Magnitudini della performance* (a cura di F. Deriu). Roma, Bulzoni, 1999.
1999 *Magnitudini della Performance*. Roma: Bulzoni
2002 *Performance Studies : an introduction*. London and New York : Routledge.
- Schechner, R. & Wolford, L. (a cura di)
1997 *The Grotowski Sourcebook*. London & New York: Routledge.

- Searle, John R.
1969 *Speech Acts*, Cambridge, Cambridge University Press, tr. it. *Atti linguistici*. Torino, Boringhieri.
- Serpieri, Alessandro
1978 *Come comunica il teatro: dal testo alla scena* Milano: Il formichiere.
- Severi, Carlo
2005 “Ritorno sull’efficacia simbolica”. In *Il discorso della salute*. A cura di Gianfranco Marrone. Roma: Meltemi, pp. 163-180).
- Shepherd, Simon & Wallis, Mick
2004 *Drama/Theatre/Performance*. London and New York: Routledge
- Sherzer, John
1983 *Kuna Ways of Speaking. An Ethnographic Perspective*. Austin: University of Texas Press.
- Societas Raffaello Sanzio (a cura di)
1989 *Il teatro iconoclasta*. Biblioteca Universale Essegi
- Stanislavskij, Konstantin
1938 *Il lavoro dell'attore su se stesso* ; a cura di G. Guerrieri ; prefazione di F. Malcovati. - 13. ed. – Roma – Bari, Laterza, 2000.
1957 *Il lavoro dell'attore sul personaggio*. A cura di Malcovati, F., Bari, Laterza, 1988.
- Stern, Daniel
1985 *The interpersonal world of the infant*. New York: Basic Books (tr. it. *Il mondo interpersonale del bambino*. Milano: Bollati Boringhieri, 1987).
2004 *The Present Moment in Psychotherapy and Everyday Life*. New York: Norton. (tr. it. *Il momento presente : in psicoterapia e nella vita quotidiana*, Milano, Cortina, 2005).
- Tan, Ed
1982 “Cognitive processes in reception” in E.W.B. Hess-Lüttich (ed.) *Multimedial communication, vol. II. Theater Semiotics*, Tübingen, Gunter Narr.
- Taylor, Diana
2003 *Archive and the Repertoire. Performing Cultural Memory in the Americas*. Durham: Duke University Press.
- Trevarthen, Colwyn
1980 “The foundation of intersubjectivity: Development of interpersonal and cooperative understanding in infants”. In D. R. Olson (Ed.), *The social foundations of language and thoughts. Essay in honour of Jerome Bruner*. New York: Norton.
- Turner, Victor
1969 *The ritual process. Structure and anti-structure*. Chicago: Aldine Publishing Company.
1982 *From Ritual to Theatre. The human seriousness of play*. New York: Performing Arts Journal.
1986 *Anthropology of Performance*. New York: PAJ Publications. (tr. it. *Antropologia della Performance*, Bologna: Il Mulino, 1993)
2004 “Liminality and communitas” in *The Performance Studies Reader*. Edited by Henry Bial, London- New York: Routledge.

- Ubersfeld, Anne
1977 *Lire le théâtre*. Paris: Editions Sociales.
- Ugwu, Catherine (editrice)
1996 *Let's get it on: the politics of black performance*. London: Institute of Contemporary Arts.
- Veltruský, Jirý
1940 "Man and object in the theater". In Garvin, P.L. (a cura di) *A Prague School reader on esthetics, literary structure and style*. Washington, Georgetown University, 1964.
- Violi, Patrizia
1997 *Significato ed esperienza*. Milano: Bompiani.
2003 "Le tematiche del corporeo nella Semantica Cognitiva", in Gaeta-Luraghi (eds.) *Introduzione alla Linguistica Cognitiva*, Roma: Carocci, pp. 57-76.)
2005a "Il corpo, le pratiche". Intervento alla Scuola Superiore di Studi Umanistici, Bologna 29 novembre 2005, in occasione della presentazione di *Sensi Alterati* (a cura di Gianfranco Marrone, Meltemi, 2005) e *La cura Ludovico* (di Gianfranco Marrone, Einaudi, 2005).
2005b "“Il soggetto è negli avverbi”. Lo spazio della soggettività nella teoria semiotica di Umberto Eco". E/C Rivista Online dell'Associazione Italiana di Studi Semiotici. Data pubblicazione online: 7 gennaio 2005.
2006 "Beyond the body: towards a full embodied semiosis", in R. Dirven, R.Frank eds., *Body, Language and Mind*, Berlin: Mouton de Gruyter.
2006 "Enunciazione testualizzata, Enunciazione Vocalizzata: arti del dire e semiotica dell'oralità". In
- Volli, Ugo
1979 "Il teatro e i suoi segni" in "Alfabeta", ¾.
- Vygotsky, Lev
1934 *Thought and Language*. Cambridge. Mass.: MIT Press (tr. it.: *Pensiero e Linguaggio*. Introduzione, traduzione e commento di Luciano Mecacci, 1990, 7° edizione 2003, Laterza Edizioni.)
- Watanabe, Moriaki
1981 "Tra Oriente e Occidente" (intervista), in Ruffini, ed. 1981..
- Williams, Raymond
1985 *Keywords: a vocabulary of culture and society*. New York: Oxford University Press.
- Wittgenstein, Ludwig
1922 *Tractatus logico-philosophicus*, London, Routledge and Kegan Paul (tr. it. Torino, Einaudi, 1989).
1958 *The Blue and Brown Books*, a cura di R. Rhees, Oxford, Blackwell (tr. it. Torino, Einaudi, 1983).
- Whitehead, Alfred North
1929 *Process and Reality*. Corrected Edition. New York: The Free Press.

- Wolford, Lisa
1997a "Subjective reflections on objective work" in Schechner, R. e Wolford, L. (editors) *The Grotowski's Sourcebook*. London & New York: Routledge.
- 1997b "Action. The unrepresentable origin" in Schechner, R. e Wolford, L. (editors) *The Grotowski's Sourcebook*. London & New York: Routledge.
- Zarilli, Philip B.
1986 "Towards a Definition of Performance Studies, Part I". In *Theatre Journal*, Vol. 38, No. 3. Johns Hopkins University Press.
- 1988 "What does it mean to "Become the Character"?" in Schechner, R. & Appell, W. *By Means of Performance*. Cambridge: Cambridge University Press.
- 1988 "For Whom is the "Invisible" not Visible?: Reflections of the Representation in the Work of Eugenio Barba" in *TDR*. Vol. 32., N. 1: pp: 96-106
- Zeami, Motokiyo
1975 *Kadensho: A secret root of Noh art*. Osaka: Unione Service. (tr. it. parz. Azzaroni, G. (a cura di) *L'arte segreta dell'attore*, Bologna, Il Mulino,1990).