Ocula Flux_Saggi
Occhio semiotico sui media | Semiotic eye on media
marzo 2011
www.ocula.it

Il racconto del tango
Comunicare l'essenza al di là dello stereotipo: analisi di una fotografia

di Silvia Pastorino

silvia.pastorino@gmail.com

Alle prese con una verde milonga
Il musicista si diverte e si estenua...
e mi avrai, verde milonga che sei stata scritta per me,
per la mia sensibilità, per le mie scarpe lucidate...
per il mio tempo e per il mio gusto
mi avrai, verde milonga inquieta
che mi strappi un sorriso di tregua ad ogni accordo,
mentre fai dannare le mie dita...
...io sono qui, sono venuto a suonare,
sono venuto ad amare, e di nascosto a danzare...
Paolo Conte, *Alle prese con una verde milonga*

Abstract
Il tango argentino è un ballo, una musica, un canto e una cultura. Nella pubblicità, specialmente, diventa mito della passionalità espressa in rappresentazioni stereotipate. Ma non tutte e non sempre, come nell'immagine oggetto di questa analisi.
Nel caso proposto, infatti, il racconto del tango sa essere diverso perché scende nella profondità, trova un'essenza ed esprime quella "fisiologia" che porta i ballerini a vivere un dialogo creativo fatto di sensorialità, percezione, istinto.
Senza essere intellettuale, questo testo visivo è conforme alla rappresentazione riconosciuta e riconoscibile del tango come esperienza sensuale e seducente, ma riesce a suggerirne un'altra più vera. Per questo motivo la comunicazione risulta efficace; la pubblicità non tradisce il suo mandato e riesce a fare un po' di sottile, nascosta, cultura del tango.

Parole chiave
Tango argentino, Pubblicità, Stereotipi, Seduzione, Improvvisazione

Sommario
1. L'indizio: una sensazione
2. Il tango sensuale
3. Una figura del desiderio: la seduzione
4. Verso la profondità
5. L'improvvisazione, la creatività e infine la passione
Bibliografia

1. L'indizio: una sensazione

Il tango argentino è una forma espressiva affascinante e uno dei più entusiasmanti accadimenti della mia vita. Lo pratico in modo discontinuo e mi appassiona ogni volta. Da alcuni decenni, anche in Italia, è diventato un fenomeno culturale e di costume: è ballato, insegnato, suonato e messo in scena in campionati, eventi, concerti, corsi e scuole. L'appeal del tango è forte.

Purtroppo la sua rappresentazione, spesso stereotipata, non è all'altezza della sua complessità culturale e tecnica. Le immagini del tango aumentano, ma non sempre migliorano.

L'oggetto di questa analisi sono le dinamiche di costruzione del senso profondo di un'immagine del tango che giudico invece particolarmente significante. La sensazione che la muove è quella che l'oggetto preso in esame (la copertina di una brochure) è efficace perché comunica l'essenza vera di ciò che promuove o vende.

Figura 1. La copertina del libretto promozionale della stagione al Sadler's Wells. Miguel Angel Zotto e Milena Plebs mettono in scena lo spettacolo Tango por Dos.

1.1. Prima di procedere, uno sguardo al contesto

Si tratta della copertina di un libretto informativo e promozionale della prima stagione della compagnia Sadler's Wells al Peacock Theatre di Londra. In calendario gli eventi dall'ottobre 1996 al gennaio 1997. Non è una comunicazione recente dunque, ma ha attirato subito la mia attenzione. Nella presentazione si legge che il Peacock Theatre è la nuova prestigiosa sede per il meglio della world-wide dance, dell'opera e delle performing arts. L'istituzione è già garanzia per l'evento: il teatro occupa lo spazio di sedi storiche, l'augurio è di un prospero e brillante futuro.

Il dettaglio delle strategie enunciative della brochure nel suo complesso (che non sono prese in esame in questo lavoro) renderebbe conto della coerenza interna e dell'efficacia delle scelte progettuali a comunicare il brand, quindi di effetti di senso congrui agli obiettivi di comunicazione, e dei processi di costruzione dell'identità «come progetto, come coerenza nella prassi, come riconoscimento sicuro di attributi (di forma, di contenuto) caratterizzanti» (Ceriani 1996: 15) alla ricerca di un «nodo invariante [...] a lato di un pacchetto di tratti variabili» (*ibidem*). In una parola, quella coerenza comunicativa che «proietta un criterio di continuità sulla discontinuità delle manifestazioni» (*ibidem*).

Ma ciò che viene assunto come testo semiotico per questa analisi è la copertina e, nello specifico, l'immagine fotografica che la sostanzia. Questa rappresenta una coppia di ballerini su fondo nero ed è relativa allo spettacolo *Tango Por Dos* diretto da Miguel Angel Zotto e Milena Plebs, di grande successo già dal 1993 e che inaugura la stagione al Peacock. Lui è considerato uno dei più grandi ballerini di tango al mondo.

All'interno del libretto lo spettacolo è descritto e promosso anche con un testo tratto dalla recensione del quotidiano britannico *The Times* che lo descrive come «sophisticated dance-theatre, dangerously sensual and sinuous». Il messaggio promozionale, in base alla natura e alle caratteristiche dello spettacolo, sceglie di comunicare la suggestione sensuale nobilitata dalla promessa di qualità assoluta ("sophisticated") in linea con le aspettative del target di riferimento.

Viene messa in gioco una strategia discorsiva che tiene conto e rende conto «del posizionamento di una marca, delle caratteristiche del suo target, delle tappe della sua "presenza nel mondo" tramite azioni di comunicazione» (Ceriani 2001: 22). L'identità è quella del Sadler's Wells al Peacock Theatre; la strategia narrativa fa circolare i valori condivisi (sofisticatezza, sinonimo di raffinatezza + sensualità) e promessi dallo spettacolo *Tango por Dos*.

2. Il tango sensuale

Non si può ignorare, e bisogna rilevarlo, che ancora una volta il tango è descritto come ballo sensuale, sinuoso, quasi "pericoloso" ed è inteso quindi come un modello di socializzazione tra uomo e donna che agirebbe sulle

«modalità del sentire, sull'induzione e sulle dinamiche del desiderio, sulla delimitazione dei confini del piacere, del lecito e dell'illecito» (Di Miscio 2010) in virtù del fatto che il corpo è «materia prima nella costruzione di spazi simbolici, che organizzano le relazioni spaziali tra le persone, indizi delle convenzioni di una prossemica assai variabile da contesto a contesto, nel tempo e nello spazio» (*ibidem*).

Il tango viene comunemente definito come un ballo passionale. "Passione" deriva dal termine latino *patior*, che significa soffrire, provare, sopportare o patire. Nel significato derivato di "passione" in riferimento ad un'emozione più forte di noi, che quindi si subisce, rimane questo senso di uno stato passivo dell'individuo.

L'origine storica del tango argentino (accompagnato dalla musica e dal canto) non basta a giustificare questa definizione di ballo passionale, ma certo ha collaborato al diffondersi di uno stereotipo. Il tango nasce infatti alla fine del 1800 nei sobborghi di due città che fiancheggiano il Rio de la Plata, Buenos Aires e Montevideo. Nasce «dall'incrocio di creoli argentini o uruguaiani e immigrati, soprattutto italiani, impregnati da una cultura di ballo popolare» (Hess 1997: 15). Italiani ma anche francesi, ungheresi, ebrei: un miscuglio di provenienze e di tradizioni etniche e culturali e la medesima condizione esistenziale. Il tango nasce nelle feste popolari e poi, rifiutato dalla buona società, si afferma nei bordelli e nelle "accademie", cioè le sale da ballo di fine secolo dei bassifondi cittadini; è «un'espressione estetica della marginalità, un'espressione culturale dell'immigrazione» (*ibidem*) e «nasce in una società di immigrazione nella quale mancano le donne» (*ibidem*).

2.1. Lo stereotipo sensuale-erotico

Il tango è una danza di coppia, chiusa come il valzer e sicuramente marcata da un aspetto sessuale. Purtroppo questa suggestione è spesso mal rappresentata nella vulgata di locandine, manifesti, foto e siti internet che pubblicizzano corsi o eventi. Addirittura nelle immagini più banali il passo di danza tende a diventare una posa erotica sfacciata e il modello femminile rincorre la tipizzazione della prostituta o *entreneuse*, più spogliata e ammiccante di quanto richiederebbe l'abito di scena e la coreografia, con il risultato di far scomparire il ballo dalla propria rappresentazione. Anche le istituzioni che promuovono la cultura sembrano disattente e ripropongono lo stesso cliché puntando su un messaggio fin troppo riconoscibile (Zotto stesso, sorprendentemente, utilizza una comunicazione che va, in parte, in questa direzione).

Qui però le origini storiche e culturali del tango c'entrano poco; in realtà la relazione da cercare è con il fenomeno del moltiplicarsi delle immagini del corpo femminile ipersessualizzato nei media, dove si rafforza l'idea che la donna sia un corpo incontrollabile (in quanto natura-pulsione), ma consumabile al tempo stesso.[1] Secondo il critico d'arte Berger (cfr. Berger 1972:

[1] La sociologa Rossella Ghigi, citando le parole di Berger, parla di questo fenomeno in una lezione in seno al Corso Transdisciplinare di Genere a.a.

48), per potersi relazionare con se stessa, la donna proietta su di sé lo sguardo altrui, che è uno sguardo maschile. Il suo sentirsi esistente in sé è sostituito dal suo sentirsi riconosciuta dall'altro. Questo perché da sempre, nella storia, la donna è stata "sotto custodia" dell'uomo. L'"io" della donna, sdoppiato, diventa sorvegliato e sorvegliante, la donna sottopone a scrutinio ciò che fa.

> «Gli uomini agiscono e le donne appaiono. Le donne osservano se stesse essere guardate. Ciò determina non soltanto il grosso dei rapporti tra uomini e donne, ma anche il rapporto delle donne con se stesse. Il sorvegliante che la donna ha dentro di sé è maschio: il sorvegliato è femmina. Ecco dunque che ella si trasforma in oggetto, più precisamente in oggetto di visione: in veduta» (*ivi*: 49).

Come possiamo esemplificare con le figure 2 e 3, il ballo diventa nei casi migliori pretesto per narrare un fuoco amoroso, una passione irrefrenabile che utilizza il tango come sua giustificazione. Un "tango-miccia" o "detonatore", potremmo dire, che compare spesso nei media e soprattutto nella pubblicità con esempi che vanno dal liquore alla lingerie: quasi attribuzioni di genere per un tango maschio (o un maschio del tango che sa cosa bere) e un tango femmina (o una femmina del tango che si sveste).

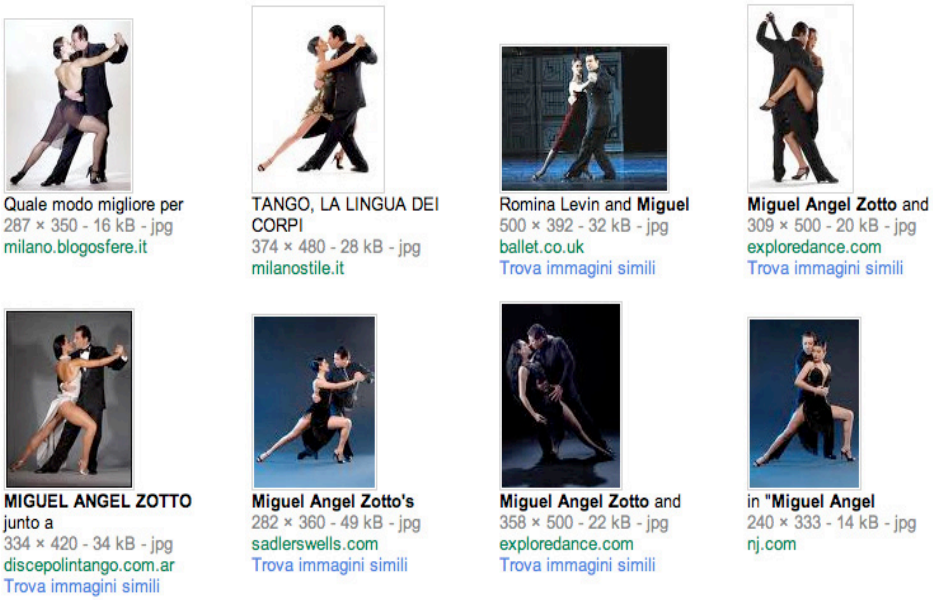


Figura 2. Alcuni risultati di ricerca su Google inserendo come parola chiave Miguel Angel Zotto. In rete in data 26/11/2010.

2009/2010, organizzato dall'Università di Bologna e dall'Associazione Orlando sulla rappresentazione della donna nei media italiani.

Figura 3. Esempi di rappresentazioni del tango nella pubblicità. In alto due spot di case produttrici di intimo per donna, Intimissimi e Lormar. In basso lo spot della Vecchia Romagna e il promo per il film Shall we dance.

2.2. Il mito della passionalità

Quello del tango argentino come danza tutta eros è un mito da sfatare. Sappiamo che il mito è essenzialmente un messaggio; non importa quale sia l'oggetto del messaggio che può essere molteplice perché è il modo in cui il messaggio viene proferito a creare il mito (cfr. Barthes 1957: 191 sgg.).

Non esistono oggetti fatalmente destinati ad esser mito. La mitologia ha un fondamento nella storia: non sorge dalla natura delle cose ma è la pratica umana, politica quindi, e storica (cioè inserita in uno spazio e in un tempo) a far sì che qualcosa diventi mito.

Il messaggio mitico può essere dato da un testo scritto, da un'immagine, dal cinema, dalla pubblicità, da qualsiasi forma espressiva e materia espressiva a cui si può associare un significato. Il mito si fa, cioè, con un "discorso". Il meccanismo è questo: il mito è un particolare sistema semiologico dove si ha il significante, il significato e il segno, ma «si edifica sulla base di una catena semiologica preesistente: il mito è *un sistema semiologico secondo*. Ciò che è segno (cioè totale associativo di un concetto e di un'immagine) nel primo sistema, nel secondo diventa semplice significante.» (*ivi*: 196)

Troviamo quindi una sfasatura e la coesistenza di due sistemi semiologici che Barthes, nel suo storico saggio, descrive così:

«un sistema linguistico, la lingua (o i modi di rappresentazione assimilabili), che chiamerò *linguaggio-oggetto*, perché è il linguaggio a cui il mito si aggancia per costruire il proprio sistema; e il mito stesso, che chiamerò *metalinguaggio*, perché è una seconda lingua *nella quale* si parla della prima» (*ivi*: 197).

Il tango argentino è un discorso realizzato e un linguaggio. Lo è come fenomeno storico, artistico e culturale, come occorrenze di esso nelle sue infinite performance e rappresentazioni. È danza-linguaggio fatta di sequenze, passi, movimenti, tempi. In esso si rintracciano di volta in volta investimenti valoriali, connotazioni specifiche, processi nel processo, ecc.

Tutto ciò diventa il significante del mito, la forma del mito. Il mito afferra la significazione del tango, che già è (con la sua storia, il suo sapere, il suo mondo figurativo) e la svuota, la impoverisce di senso per usarla come forma, come significante mitico per un concetto mitico (il significato), quello della seduzione erotica. Il tango diventa il mito del desiderio incontrollabile e subitaneo, del "passionale", per cui, ad esempio, si accetta con un po' di fastidio che il proprio partner partecipi ad un tango con una persona estranea: il rischio della seduzione è inteso come reale, o meglio "naturale" (può sembrare fantascienza, invece è l'effetto della persistenza del mito). Il mito infatti «trasforma la storia in natura» (*ivi*: 210) e per il lettore del mito «tutto avviene come se l'immagine provocasse naturalmente il concetto» (*ivi*: 211). Con il mito ciò che è contingente viene eternizzato. Il mito canta le cose, non le descrive, non le spiega, le naturalizza, «dà loro una chiarezza che non è quella della spiegazione, ma quella della constatazione» (*ivi*: 223).

Il tango diventa esso stesso seduttore pericoloso. Questo perché il concetto del mito, nel nostro caso la seduzione erotica, è uno solo e più povero del significante che è molteplice, ma si ri-presenta all'infinito e si ripete attraverso forme diverse, oppure espande il suo significante: non *un* tango quindi, bensì *il* tango, tutto, diventa significante mitico.

Il mito non nasconde bensì deforma l'oggetto; ha carattere imperativo ed impressivo, cioè è più forte delle spiegazioni razionali che possono confutarlo. Il tango infatti fu osteggiato dalla morale borghese e proibito dalla Chiesa, solo successivamente fu introdotto nelle sale da ballo della buona società europea: la sua mitologia persiste da tempo.

Il mito è duro a morire anche perché il suo concetto non è del tutto arbitrario. Si basa cioè sull'esistenza di un'analogia tra significante e significato, tra il senso e la forma, che lo giustifica e lo sostiene. Alcune forme "seduttive" dei movimenti del tango (l'abbraccio a tratti stretto o i movimenti delle gambe in aderenza), forse tali più per chi le vede, che non per chi balla, fondano questa analogia. In più l'origine storica del ballo, praticato inizialmente anche nei bordelli, costituisce un tassello pittoresco e a suo modo seducente. Il mito infatti «preferisce lavorare in aiuto di immagini povere, incomplete, dove il senso è già molto scarnito, tutto pronto per una significazione: caricature, *pastiches*, simboli ecc.» (*ivi*: 208).

Le rappresentazioni del tango, specie nella pubblicità, risentono dell'influenza della mitologia costruita su di esso. In particolar modo le raffigurazioni più diffuse svelano il meccanismo della *quantificazione delle qua-*

lità descritta da Barthes. Ciò vuol dire che le qualità specifiche del tango (che è una danza densa, complessa e un po' imperscrutabile), vengono ridotte a una quantità e cioè la quantità di sensualità corporea. Si passa da una sensualità accennata (poca quantità) ad una sensualità esibita eccessivamente (grande quantità) con diversi espedienti, ma un'immagine del tango priva di questa quantità è praticamente inesistente.

Insidiosa, questa immagine mitica oramai ha messo radici e fiorisce di continuo.

3. Una figura del desiderio: la seduzione

Piacere, confini, gioco pericoloso. Il testo individua il tango come zona dell'illecito e ci assume come soggetti ad un pericolo potenziale, quindi come soggetti competenti (dotati di un saper e poter-fare) e poi sedotti, modalizzati secondo il far-fare. Il tango seduce perché c'è «nel gesto stesso della seduzione, una doppia alterità: quella dell'altro e quella dell'altrove» (Volli 2002: 174).

> «La novità della seduzione, la sua genialità, consiste nell'inventare un altrove che è tale tanto rispetto al seduttore che al sedotto: si tratti del matrimonio o della capanna dove consumare il sesso, del padiglione dove Don Giovanni cerca di condurre Zerlina, o dell'Impero con cui sedurre la folla... [...]. L'altrove della seduzione è un'utopia che si finge accessibile. Esso è l'immagine speculare dello spazio dell'attesa, che ha spesso la forma della soglia» (*ivi:* 175).

Al di là della potenza della musica, della meraviglia della coreografia e della profondità del significato dello spettacolo pubblicizzato, la promessa è l'inclusione in un gioco proibito euforizzante a cui non ci si potrà sottrarre, e la valorizzazione è prettamente ludica, secondo l'assiologia di Jean-Marie Floch (Floch 1992: 175) che descrive come valori ludici (cioè non-utilitari e contraddittori ai valori pratici o valori d'uso) il lusso, la raffinatezza, la piccola follia, la gratuità.

La fotografia oggetto dell'analisi non si sottrae a questa strategia narrativa già ben codificata e sedimentata, ma ne manifesta un'altra più interessante. Vediamo come.

3.1. In superficie

L'oggetto d'indagine, manifestazione di questa semiosi, è uno scatto fotografico a colori, molto contrastato, dove il lieve effetto di manipolazione della luce è probabilmente il risultato dell'illuminazione reale del palcoscenico che ne ha determinato i contrasti così netti. Gli incarnati sono quasi bianchi, l'abito scuro di lui si fonde con l'ombra dello sfondo perdendosi nel nero totale del layout.

Secondo quanto legato all'immaginario del consumatore, o meglio in «rapporto con il senso comune e gli stereotipi comportamentali e comunica-

tivi riconosciuti e/o attivati dal consumatore» (Ceriani 2001: 23), anche in questo visual rintracciamo figure del discorso legate al desiderio sessuale. Certo i due personaggi sono caricati di erotismo: belli, occhi negli occhi, lei ha un abito scollato, leggero e rosso, lui è elegante, lo sguardo seducente. In questo "altrove" del ballo, il *flirt* messo in scena rischia di far cedere gli argini di regole sociali condivise e trascinare in qualcosa di proibito.

I colori simbolici, il rosso e il nero, appartengono anch'essi ad una tradizione dove il rosso è la passione, l'energia, ma anche il sangue e, da qui, la morte che si tinge di nero. Il tango, come abbiamo detto, è un vissuto sociale introiettato e riespresso, è strada e emarginazione, ma non qui in questa coppia di ballerini dove prevale invece il senso di un'eleganza borghese e gioiosa, di festa: è il tango che migra dai bassifondi sudamericani alle feste da ballo della società parigina ed europea.

4. Verso la profondità

4.1. Quale narrazione?

La coppia è colta in un attimo, fuggente, della propria performance. La prima domanda di cui verifico la pertinenza è: a che punto ci troviamo? In quale momento della performance? I due ballerini si esibiscono e sono co-autori del passo di danza, o della coreografia. Dove incastriamo questo fermo-immagine all'interno di questo processo? Ma soprattutto di quale processo dobbiamo rendere conto? Il percorso di lettura non può procedere nell'analisi del processo come successione ordinata di passi e magari di altrettante narrazioni discorsivizzate, quindi messe in scena (letteralmente in questo contesto) nello spazio e nel tempo. La coreografia, insomma, non è rappresentata. L'immagine suggerisce certo l'esistenza di un percorso di dispiegamento di significati in una performance globale, ma qui il processo è un tempo rubato a questa performance, scollato da essa, che si restringe fino a diventare un fermo-immagine. Il tempo di uno stop. Ciò, intendo, non per la natura del mezzo fotografico che non permette ovviamente di rappresentare un *continuum* temporale, ma come scelta narrativa, sostenuta da precise figure del discorso.

4.2. Analisi del dinamismo e delle tensioni

Cosa vediamo? La coppia è ferma, frontalmente, impregnata di uno strano dinamismo che va compreso perché non è di immediata lettura.

Entrambi – lei e lui – sono eretti, si fronteggiano, si guardano. Lui è fermo: la testa perfettamente allineata alla colonna vertebrale. Non vediamo le gambe ma intuiamo solo la posizione del piede, immobile anch'esso e saldo a terra, nella lucidità della calzatura.

Lei diritta, mantiene il suo asse come un perno in grado di girarvi attorno. Elementi dinamici la caratterizzano: la testa è lievemente sollevata in un atteggiamento quasi di sfida e rende manifesta tutta la tensione del collo che

resiste a qualcosa. La mano aperta in un bellissimo movimento di distensione, in realtà appoggia, frena e preme ad un tempo. I piedi sono sollevati, non scardinano l'equilibrio che si percepisce come perfetto, ma lasciano aperta la strada all'evoluzione, al movimento, al passo o anche al riposo eventuale, ma comunque ad un qualcosa di sconosciuto che accadrà solo nell'immediato futuro. Questa posizione dei piedi vitalizza di tensione le gambe, i polpacci, il bacino. Una serie di diagonali immaginarie possono rappresentare queste tensioni dinamiche (v. fig. 4.1).

Infine la gonna, vibrante e vaporosa come una spuma fuoriuscita lì per lì, che vive di vita propria in un movimento quasi impossibile, di forte impatto estetico, vera protagonista dell'immagine. Bisogna riflettere un po' e provare ad immaginare come il suo fluttuare e il suo gonfiarsi provengano da una ipotetica sequenza di passi avvenuta in un tempo precedente. Legata ad un passato molto prossimo, la gonna lo testimonia, ne è quasi la traccia materiale. L'attimo passato rimane cioè impresso (in pellicola, appunto) in questa gonna fotografata. Ma il movimento, se c'è stato, è già mutato in altro: la ballerina è comunque stabile, i piedi non tradiscono ancora quale sarà il movimento successivo, nè quale sia stato il precedente. Potrebbe appoggiare i talloni a terra e terminare ogni tensione, oppure no. La stabilità è accentuata dal piede dell'uomo che ferma, anzi contiene, quello della donna.

L'analisi mette in luce come le figure manifestate evidenzino una logica tattile, motoria, immanente al processo. Di primo acchito tutto porterebbe a vedere nell'uomo l'elemento statico, contrapposto alla donna come elemento dinamico (il movimento possibile). Le tensioni esprimono quella "memoria muscolare" conosciuta dagli psicologi ma anche da chi apprende o insegna un gesto sportivo, una danza o un'abilità motoria. «Nel gesto sportivo, o nella danza, si sa che questa capacità d'integrazione e di connessione è sequenziale, e che garantisce il concatenamento coordinato, sincrono e continuo tra tutte le sensazioni» (Fontanille 2004: 310). «Certo, il concatenamento si pone in qualche modo come una forma di coesione sintagmatica, che fa sì che ogni momento della performance o del movimento contenga, ritensivamente o protensivamente, l'integralità del principio di coordinazione degli altri momenti» (*ibidem*).

Aguzzando la vista (e il tatto, potremmo dire) vediamo che il ballerino manifesta un'intenzione, che pare motoria anch'essa. Interpellando anche una semiotica per posizioni, vediamo che il punto nevralgico di questa intenzione è quasi al centro dell'immagine, in un incrocio tra forze, nell'unico punto di contatto tra i due ballerini, tra le mani e gli avambracci. L'uomo incede in una sorta di abbraccio, che permette di mantenere il contatto con la ballerina e di trasmettere l'intenzione di ballo (intenzione anche caricata sensualmente forse, almeno nella finzione scenica), che è un movimento, un protendersi a cui si contrappone la fermezza della donna.

Riconosciamo due linee immaginarie parallele in senso longitudinale nell'immagine, due correnti opposte. La prima muove dalla testa della donna verso i suoi piedi: dalla fermezza al movimento (percepito come non ancora terminato nella gonna e come movimento potenziale o atteso nei piedi, nella tensione dei polpacci). La seconda linea in senso contrario e opposto muove

dalla stabilità (del piede dell'uomo) alla tensione percepita del busto (quel protendersi di braccia e di sguardo). Le due linee immaginarie disegnano uno scarto, come una sorta di "corrente alternata" (v. fig. 4.2).

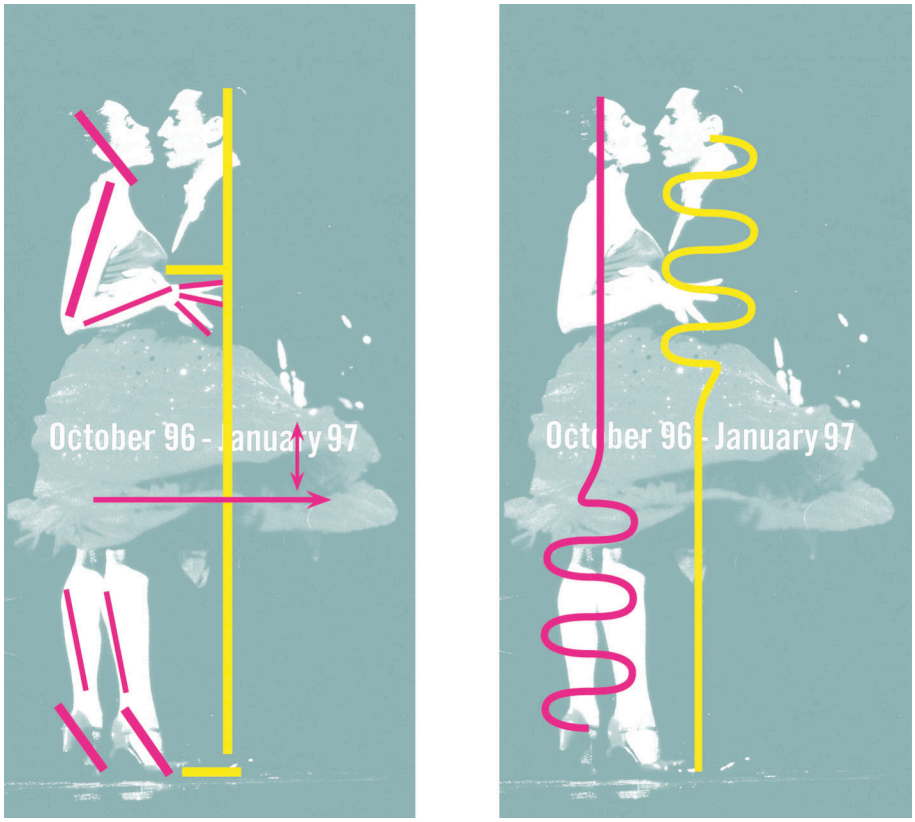
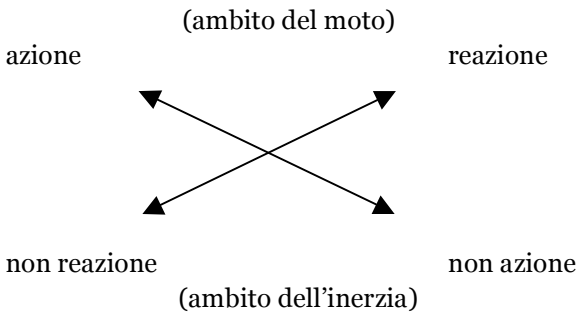


Figura 4.1 e 4.2. Schemi relativi alle tensioni dinamiche della sintassi di superficie. A sinistra il primo rilevamento di diagonali che pongono la ballerina come fulcro di tensioni. A destra la rappresentazione dei dinamismi che svelano gli investimenti semantici profondi.

4.3. Il quadrato semiotico

Troviamo allora un senso isotopico, una ricorrenza, se interpretiamo questa logica immanente al tutto come il manifestarsi di un tempo ristretto, quello che passa tra l'*azione* e la *reazione* conseguente.

Ciò che rimodula e rende conto dei dinamismi e delle tensioni è dunque un principio di azione e reazione articolabile in una relazione qualitativa sul quadrato semiotico come:



Dove il termine *azione* indica l'attività, l'esecuzione, il moto ed è contrario a *reazione* che è contraccolpo, risposta, replica (possiamo anche pensare alla *Terza legge della dinamica* di Newton dove la reazione è una forza di opposizione uguale e contraria che interviene. Ma anche alla reazione chimica dove il reagente è la sostanza che agisce "insieme a" e determina il processo che crea il prodotto. Una reazione può anche non avere luogo, o viene rallentata fino a fermarsi o addirittura regredisce se non è soddisfatta una serie di condizioni.

Sull'asse della contraddizione articoliamo i termini *non azione* (che indica astensione, inerzia, silenzio) e *non reazione* che rimanda all'ambito dell'accettazione e della rassegnazione, ma è anche indice di uno stimolo mancato, di un'attività attesa ma non realizzata. Senza azione non può esserci reazione.

Il ballerino, saldo e deciso, manifesta l'intenzione certa e ferma, la competenza acquisita, e determina l'azione comunicando il passo successivo alla ballerina. Esiste quindi un programma narrativo (e un programma d'azione) finalizzato al raggiungimento di un oggetto di valore: un atto pragmatico che si compone di una competenza e di una performanza (del soggetto S1) volto ad un'azione traslativa sul soggetto (S2), un far-fare. Il valore è determinato dalla manipolazione stessa, cioè la risposta attesa della ballerina alla sollecitazione di ballo. Trascriviamolo:

$$PN = F\,[S_1 \longrightarrow (S_2 \cap Ov)]$$

L'immagine fotografica pare registrare quello stadio intermedio, o sospensivo, nella relazione di giunzione.

L'equilibrio, l'atteggiamento della ballerina e l'eco del ballo interpretato visibile nel fluttuare della gonna, non negano la competenza (il poter-fare) della donna, nè quella dell'uomo. Il far-essere è sospeso, o meglio, nascosto nella pelle e nei muscoli dei due personaggi che metteranno in atto la loro performanza nelle forme di un'azione e di una reazione conseguente. La ballerina decodificherà l'azione: le gambe sono pronte ad una trasformazione di posizione, il braccio e la testa possono governare la sollecitazione derivante dall'azione imminente.

Tutto è giocato sulla sospensione a livello della competenza dei soggetti, uno stato che è antecedente alla performanza e presupposto. Su un "prima", anzi, meglio, un'attesa. «La tensione dell'attesa manifestata a livello discor-

sivo, opposta alla distensione (o soddisfazione) indica lo stato di disgiunzione, o stato attualizzato a livello semio-narrativo[1]» (Greimas 1983: 221).

La logica dispiegata suggerisce di parlare di un sistema *semi-simbolico* dove *l'uomo-azione* e la *donna-reazione* compongono il sistema. Il sistema stringe i soggetti in un dialogo serrato. Senza questa rigida griglia, non tanto sensuale quanto sensoriale (che riguarda il percettibile), il ballo sarebbe impossibile. Il tango vive per questo nesso stretto e necessario che costringe innanzitutto la ballerina ad un fare reattivo, una suscettibilità, molto vicini all'istinto. Non è un *volere* che lo governa, ma un *sapere* quasi viscerale, prossimo alla reattività corporea.

Siamo di fronte ad un particolare regime di interazione produttore di senso dove è in gioco la sensibilità degli interattanti (e non più la loro competenza modale che li muove al vaglio critico e alla scelta intenzionale), e cioè il regime che Landowski chiama di "aggiustamento". Qui gli attori si influenzano vicendevolmente «attraverso il *contatto* ("contagioso") che implica una problematica dell' "unione"» (Landowski 2010: 51). Siamo di fronte ad una forma di intelligenza sensibile dove i due attori si adattano l'uno all'altro utilizzando una competenza di natura non cognitiva. Un'interazione «in cui le parti coordinano le loro rispettive dinamiche secondo un *fare insieme*» (*ibidem*), grazie alla capacità di *sentirsi* l'un l'altro e utilizzando una competenza *estesica*. «L'interazione non si fonderà più sul far credere ma sul far sentire – non più sulla persuasione, fra intelligenze, ma sul contagio, fra delle sensibilità» (*ibidem*).

Il tango è "passionale", dunque, in questo modo: perché riguarda le reazioni del corpo, le nostre "antenne tese" che nella vita ci guidano nella conoscenza di noi stessi e di ciò che ci appassiona (e che in definitiva ci permettono di coltivare un hobby, di realizzare un progetto, di inseguire la nostra felicità).

[1] L'attesa fiduciaria del soggetto S1 (il ballerino, nel nostro caso) impegnato in una relazione con il simulacro della ballerina ideale, governata dalla fiducia spontanea che in essa ripone (in base all'esperienza iterata del ballo già eseguito insieme) può essere presupposta ma comunque non è evidenziata dal testo.

5. L'improvvisazione, la creatività e infine la passione

5.1. Impressione, attesa, improvvisazione

Conosciamo l'immensa portata storica, culturale e creativa del tango argentino come espressione, genere, anime e musiche ma, se non si ha conoscenza della pratica del tango per averne fatta esperienza diretta, spesso si ignora che è un ballo di improvvisazione, multiforme e senza coreografie predefinite. Il tango non si descrive ma si suggerisce. Al di fuori del contesto dello spettacolo, infatti, funziona grazie ad un dialogo estemporaneo messo in atto dai ballerini dove l'uomo propone un movimento che la donna sente e segue.

Tornando all'attesa, «uno degli elementi più importanti che caratterizzano il tango è questa capacità di sospendere il movimento» (Hess 1997: 24).

> «Nel tango come nella milonga la danza è, per definizione, improvvisazione. Nessun tango si può ripetere [...] non esiste regolarità e l'anticipazione è impossibile, perché la semplice figura, la serie completa, tutta la danza, si elaborano al momento della loro realizzazione. Questo spiega la necessità di creare una tecnica» (*ivi*: 26).

E come sempre nelle improvvisazioni «l'assenza di uno schema comune di riferimento crea la necessità d'una particolare comunicazione interna al gruppo [...]» (Fabbri 2005).

> «Si tratta di un paradigma per tutte le forme di improvvisazione collettiva, senza (o quasi) la rete di protezione di spartiti e copioni... [...]. Il *game* delle regole fisse non sovrasta l'esecuzione, diventa se mai una componente nel *play*... Una coordinazione miope che non procede alla cieca, ma che va creando le proprie forme di prevedibilità [...]» (*ibidem*).

L'improvvisazione è un racconto che si svolge e «il racconto è una figurazione del tempo. Narrare dunque è dare e prender tempo» (*ibidem*). Nell'improvvisazione il tempo narrante è

> «una sequenza imminente e immanente di presenti – meglio di compresenti – in cui il futuro si traduce istantaneamente nel passato [...]. Di qui l'urgenza delle prese di tempo: pause, rallentamento, perifrasi, citazioni e, più comunemente, ripetizioni, riprese, e replica di motivi, episodi stereotipi, lazzi e gag» (*ibidem*).

L'improvvisazione tipica del tango è concepita in modo che «anche se rende possibile l'esecuzione di alcune figure, presenta un momento in cui si entra nell'improvvisazione pura» (Hess 1997: 28), quindi comprendere l'improvvisazione del tango «significa operare una lettura fenomenologica della coscienza intima del tempo di questa danza» (*ibidem*).

E ancora:

«nel tango, in ogni figura, lo spettatore non fa altro che percepire, ogni volta, la fase attuale del passo e l'oggettività dell'insieme del movimento che dura; un continuum percettivo che per una parte è memoria, per un'altra – molto piccola – è percezione puntuale e per un'altra ancora – più grande – è attesa [...]. La donna vive corporalmente questa attesa. La sua percezione del tempo non è solo visuale, è cinestetica» (Hess 1997: 29);

essa non esegue un passo già conosciuto, bensì attende in una «disponibilità al possibile, anzi al virtuale [...]» (*ibidem*).

«Nel tango non si è mai nella riproduzione, ma essenzialmente nell'impressione» (Hess 1997: 31). L'uomo ha il ruolo di guida e propone i movimenti, deve anticipare, prevedere se stesso, avere una coscienza progettuale dei movimenti e di ciò che è già stato. Riproduce le rappresentazioni di figure (date dal ricordo) tenendo conto delle reazioni della dama. Vive l'attesa a livello della melodia come in uno stato di allerta. É «un'eccitazione dell'attesa percettiva» (*ibidem*).

Il rapporto tra i ballerini, che *fanno insieme* il loro tango, è dunque un processo di aggiustamento messo in opera grazie alla loro sensibilità percettiva che permette di sentire e interpretare il mondo tramite le sensazioni. Non è azzardato dire che in questo aggiustamento reciproco intervenga anche il coinvolgimento di una sensibilità reattiva (quella stessa che accordiamo, ad esempio, ad oggetti inanimati come gli strumenti di precisione) come reazione estremamente precisa e veloce a certi impulsi.

Consideriamo allora che «la sensibilità reattiva non dista molto dalla programmazione *stricto sensu* – quella derivante dalla regolarità causale –, e forse essa ne è persino una delle forme possibili» (Landowski 2010: 53). Più evidente nel ruolo della ballerina che reagisce all'impulso fornitole, è questa particolare disposizione al comportamento programmato, o quanto meno *semi-programmato-semi-motivato* «che tiene in qualche modo la sua riflessione in serbo dietro ciò che fa, o, che è quasi la stessa cosa, che agisce dimenticando (e forse a condizione di dimenticare) che sta facendo qualcosa che ha scelto di fare» (*ivi*: 41).

Si apre il paradosso del tango che è contemporaneamente una strategia manipolatoria[1] messa in atto dagli attori (il far-credere della persuasione, dell'accordo tra volontà che rinegoziano il senso e i valori dell'agire), un regime di aggiustamento reciproco (il far-sentire grazie alle rispettive sensibilità), una reattività durativa (ambito del far-essere dell'agire programmato).

Nel tango, infatti, l'intesa si gioca in un attimo e non può permettersi il lusso di attendere il tempo di una decisione, di un'inferenza critica, del rischio di una crisi, di un inceppamento. Il tango come ballo di improvvisazio-

[1] La manipolazione, messa in atto dai due attori nella costruzione del ballo, si basa sulla motivazione certamente critica di entrambi che ridefiniscono il senso di ciò che vivono e sentono reciprocamente, ma anche sulla motivazione consensuale (Landowski 2010: 40-45) che permette l'esecuzione di pratiche istituite basandosi sulla fiducia, o sul consenso, nella motivazione iniziale fondata da un Destinante (il tango stesso?) che riconfermerà gli attanti nel ruolo di soggetti competenti a creare senso con il loro ballo. Questa motivazione-fiducia è *durativa* e accompagna i ballerini nel compimento della danza.

ne, dove l'aggiustamento reciproco dei ballerini è al massimo grado di tensione, espone al rischio e in un certo senso "fa paura" (e non è raro vedere i ballerini principianti temere, per questo, di invitare al ballo una ballerina). Perfetta in questo senso la descrizione di Landowski:

> «Sforzarsi di restare a ogni istante strettamente a contatto dell'altro per poter sentire o presentire la sua dinamica; lasciarlo fare per quanto possibile perché si sveli; aggiustarsi ai suoi movimenti con l'obiettivo di canalizzarli senza mai contraddirli: a restare così, costantemente, *sul limite*, il rischio di rovesciare nella catastrofe – e nell'insensato – è inevitabile. [...] c'è effettivamente in permanenza la possibilità di trovarsi sopraffatto, superato, in ritardo rispetto alla cadenza degli impulsi dell'altro o, al contrario, travolto dal suo slancio senza più poterlo controbilanciare né rispondergli, o semplicemente di sbagliarsi del tutto sul senso esatto di tale sua mossa appena accennata [...]» (*ivi*: 62).

Cadere nell'incidente o nell'insensato: questo il rischio dell'aggiustamento. Ma nel tango si sbaglia quando si equivoca sulla qualità attanziale dell'attore con cui si interagisce (ad esempio quando l'uomo alle prime armi tenta di programmare la donna), o quando non si riconosce la competenza dell'altro alla manipolazione o all'aggiustamento. Il ballo rimane pur sempre una conversazione a due, o più, dove in ogni attimo ci si interroga a vicenda e il suo senso si presenta di nuovo e comunque costruito. Dove «l'accordo delle volontà tra manipolatore e manipolato implica l'accettazione (e prima, eventualmente, la negoziazione) di un livello di significazione e di un sistema di valori, così come di una deontologia dello scambio (anche, appunto, "conversazionale") che almeno in parte siano loro comuni» (*ivi*: 99). Questo forse distingue una buona pratica del tango dall'emozione di un ballo a due dove i ballerini si includono reciprocamente (ognuno con il proprio mondo personale) nel loro essere più genuino. Entrambi offrono e assumono valori e modi espressivi innati, appresi e scelti, propri e dell'altro. I ballerini allora, nel loro tango personale, rifondano loro stessi e comunicano al pubblico quella mirabile e rara sintonia che fanno di un tango un emozionante spettacolo.

5.2. Conclusione

Miguel Angel Zotto descrive il tango così:

> «Il tango non è maschio, è coppia: cinquanta per cento uomo e cinquanta donna, anche se il passo più importante, l'"otto", che è come il cuore del tango, lo fa la donna. Nessuna danza popolare raggiunge lo stesso livello di comunicazione tra i corpi: emozione, energia, respirazione, abbraccio, palpitazione. Un circolo virtuoso che consente poi l'improvvisazione» (Zotto 2008).

Questa descrizione ci consente di concludere che l'essenza del messaggio sotteso alla fotografia presa in esame, non è nel racconto del sensuale suggerito dalla messa in scena – se pure il desiderio erotico è una tema della rap-

presentazione – quanto nel racconto del *sensibile*. Per questo a mio parere la sensualità è in realtà "sensorialità", il palpito è attesa, l'emozione è prima di tutto emozione di sè, l'energia è concentrazione per trasformare l'indizio colto dai sensi in significato. Il respiro è quello trattenuto nei muscoli pronti e tesi. Il focus, dunque, è sulla competenza, su uno stato virtuale, cioè un presente immanente che pare negare lo svolgimento stesso di un racconto in un tempo, per soffermarsi su un solo presente nevralgico, o meglio, su infiniti presenti.

L'abbraccio, allora, non è quello della seduzione, ma indica la collaborazione, l'unione: quel meccanismo di chiamata e risposta, di presa di ruolo senza il quale non c'è improvvisazione e creazione, cioè il "fare insieme".

Realizzare tutto ciò in *milonga*[2] con persone diverse e la maggior parte delle volte sconosciute, questo, sì, può essere inebriante. Come in una felice *jam session*, il ballo fa gioire, desiderare, esclamare e appassionare di se stessi, prima che dell'altro.

[2] La *milonga* è la sala da ballo dove si esegue e si balla il tango argentino. Il termine milonga indica anche un tipo di danza, prossima al tango argentino.

Bibliografia

Berger, John
1972 *Ways of seeing*, Harmondswoth, Penguin books Ltd, (*Questione di sguardi*, Milano, Il Saggiatore 1998 (2009²).

Ceriani, Giulia
1996 in Jean-Marie Floch, *Identités visuelles*, Paris, Presses Universitaires de France, (*Identità visive: costruire l'identità a partire dai segni* Milano, Angeli 1997).

Ceriani, Giulia
2001 *Marketing moving. L'approccio semiotico*, Milano, Angeli.

Codeluppi, Vanni
1989 *Consumo e comunicazione. Merci, messaggi e pubblicità nelle società contemporanee*, Milano, Angeli.

Codeluppi, Vanni
1997 *La pubblicità: guida alla lettura dei messaggi*, Milano, Angeli.

Corrain, Lucia; Valenti, Mario
1991 *Leggere l'opera d'arte*, Bologna, Esculapio.

Di Miscio, Anna Maria
2010 *Dall'efficacia delle strutture semiotiche sul corpo alla forza destrutturante del desiderio* http://www.rivistadiscienzesociali.it/2010/06/20/, numero 3, in rete il 25 novembre 2010.

Fabbri, Paolo
1998 *La svolta semiotica*, Roma-Bari, Laterza.

Fabbri, Paolo; Marrone, Gianfranco (a cura di)
2000 *Semiotica in nuce. I. I fondamenti e l'epistemologia strutturale*, Roma, Meltemi.

Fabbri, Paolo; Marrone, Gianfranco (a cura di)
2001 *Semiotica in nuce. II. Teoria del discorso*, Roma, Meltemi.

Fabbri, Paolo
2005 "L'improvvisazione Jazz: conversazione e racconto" in AA.VV., *Jazz in Emilia Romagna. L'arte, la storia, il pubblico*, Europe Jazz Network <http://www.paolofabbri.it/articoli/jazz.html> in rete il 26 novembre 2010

Ferraro, Guido (a cura di)
1998 *L'emporio dei segni*, Roma, Meltemi.

Floch, Jean-Marie
1990 "Semiotica plastica e comunicazione pubblicitaria" in Semprini, A. (a cura di), *Lo sguardo semiotico. Pubblicità, stampa, radio*, Milano, Angeli.

Floch, Jean-Marie
1990 *Sémiotique, marketing et communication*, Paris, Puf, 1992 (*Semiotica, marketing e comunicazione: dietro i segni, le strategie*, Milano, Angeli 1992).

Floch, Jean-Marie
1995 *Identités visuelles*, Paris, Puf, 1995 (*Identità visive: costruire l'identità a partire dai segni,* Milano, Angeli 1997).

Fontanile, Jacques
2004 *Soma et séma : figures du corps*, Paris, Maisonneuve et Larose, 2004 (*Figure del corpo: per una semiotica dell'impronta*, Roma, Meltemi 2004).

Giaccardi, Chiara
1995 *I luoghi del quotidiano; pubblicità e costruzione della realtà sociale*, Milano, Angeli, 1995.

Greimas, Algirdas Julien
1983 *Du sens II. Essais sémiotiques*, Paris, Seuil, 1985 (a cura di Magli P.; Pozzato M. P. *Del senso II. Narrativa, modalità, passione*, Milano, Bompiani 1984).

Hess, Rémi
1997 *Tango*, Bari, Besa.

Landowski, Eric
2010 *Rischiare nelle interazioni*, Milano, Angeli.

Marrone, Gianfranco
2001 *Corpi sociali*, Torino, Einaudi.

Marsciani, Francesco
1999 *Esercizi di semiotica generativa*, Bologna, Esculapio.

Marsciani, Francesco; Zinna, Alessandro
1991 *Elementi di semiotica generativa*, Bologna, Esculapio.

Pezzini, Isabella (a cura di)
1991 *Semiotica delle passioni*, Bologna, Esculapio.

Pezzini, Isabella
1998 *Le passioni del lettore*, Milano, Bompiani.

Pezzini, Isabella (a cura di)
2002 *Trailer, spot, clip, siti, banner. Le forme brevi della comunicazione audiovisiva*, Roma, Meltemi.

Semprini, Andrea (a cura di)
1990 *Lo sguardo semiotico. Pubblicità, stampa, radio*, Milano, Angeli.

Semprini, Andrea
1993 *Marche e mondi possibili*, Milano, Angeli.

Volli, Ugo
2002 *Figure del desiderio: corpo, testo, mancanza*, Milano, Raffaello Cortina Editore.

Zotto, Miguel Angel
2008 "Danzerò le avventure del mio antenato brigante" intervista al Corriere della sera, 24 dicembre 2008, <http://it.wikiquote.org/wiki/Miguel_Ángel_Zotto> in rete il 26 novembre 2010