

4.7 LO SPAZIO IN TEATRO

Humphrey dedica una interessante riflessione sui **luoghi deboli e forti** che vengono utilizzati dal danzatore nello spazio teatrale, quando ad esempio avanza nella diagonale, avvicinandosi al proscenio. Dopo il suo ingresso in fondo alla diagonale, che ha la forza immediata dell'impatto visivo, la figura tende psicologicamente a indebolirsi man mano che procede in avanti, per poi riprendere vigore una volta che si avvicina al centro. In questo punto la sua figura acquista più forza, poiché raggiunge un luogo dotato di potenza, come commenta Humphrey. Presto però anche il centro perde dinamismo e, quando avanza ancora un poco, la sua figura è come se fosse priva di luce, per poi riacquistare forza, arrivata al proscenio. «La nostra figura si trasforma, da essere umano impersonale, distante, sconosciuto, in un amico che ci sta a cuore [...] non è più un'astrazione, ma un essere umano come noi»¹.

Ma dove puoi collocarti sul palcoscenico per apparire più grande o più piccolo, se vuoi condividere qualcosa di **personale e intimo** col pubblico? E se interpreti un personaggio dall'aria impaurita e timorosa, o aggressivo, o se vuoi dare alla tua danza un alveo di spiritualità, quale luogo occuperesti nello spazio teatrale? Come cambia agli occhi dello spettatore vedere camminare un danzatore verso il centro del palcoscenico, rispetto all'esecuzione dello stesso movimento, ma spostato poco più a sinistra? E se vedi avvicinarsi un danzatore dal fondo del palcoscenico in avanti, non ti sembra che abbia compiuto magari un piccolo viaggio per arrivare in un luogo più vicino a chi guarda? Nel momento in cui valuti queste differenze, cominci a comprendere l'importanza e la complessità del **disegno spaziale**. Tutto questo potrebbe accadere se la tua performance si verificasse davanti a un pubblico che è **di fronte**, ma se fosse disposto **intorno a te**, come cambierebbe la percezione dello spazio teatrale? Lo si è visto con i danzatori del Judson Church e con i diversi modi da loro esplorati su come coinvolgere il pubblico, lasciandogli la libertà di sentirsi anche indifferente o toccato di fronte a una interpretazione ordinaria neutra in termini di spettacolarità.

¹ D. Humphrey, *L'arte della coreografia*, cit., p. 80.

Sono diversi i fattori che governano “l’attenzione sensoriale collettiva” che non è solo un fatto visivo, ma anche uditivo. Lo si capisce quando si fa buio in sala e percepisci il silenzio, o la risata collettiva se la scena che stai interpretando è esilarante. O magari se senti il rumore, a cui oggi non si è abituati, ma che era – lo sapevi? – una caratteristica degli spettacoli di danza ottocenteschi.

Cos’è l’attenzione collettiva e come la si può rinegoziare? Ma soprattutto come prevedere di “addensarla?”². Può dipendere esclusivamente da un indice di gradimento, dovuto a una maggiore o minore attenzione nei confronti dello spazio in cui danzi? O è una questione di come funzionano o non funzionano i movimenti che hai scelto per quello spazio? Sono complessi i fattori che condizionano lo **sguardo collettivo**, le cui dinamiche andrebbero ben studiate con la stessa serietà con cui ci si prepara per lo spettacolo. Spesso lo sguardo collettivo è catturato da un interprete, la cui visibilità e il cui successo sono acclarati, anche magari per un certo sensazionalismo o per una abitudine alla provocazione, come fanno gli *enfants terribles*, i coreografi Jérôme Bel o Boris Charmatz nei loro lavori. A volte si tratta di un uso mirato di dispositivi tecnologici come schermi (Flamand), o di processi che rallentano la performance o al contrario ne aumentano la velocità, magari anche tramite ripetizioni ossessive, come in *Fase* di Keersmeaker, che catturano lo sguardo. In ogni caso lo spazio teatrale è uno tra i mille dispositivi che negoziano l’attenzione.

² R. Laermans, “The Politics of Collective Attention”, in S. Gehm, P. Husemann, K. Von Wilcke, *Knowledge in Motion. in Dance Perspective of Artistic and Scientific Research*, Transcripte, Bielefeld, pp. 235-241.