

## Non solo parole. Il non-verbale nel *corpo politico* nel caso di Obama<sup>1</sup> Cristina Righi

“... je m’amusais à me montrer sous des formes différentes; sûre des mes gestes, j’observais mes discours; je réglais les uns et les autres, suivant les circonstances, ou même seulement suivant mes fantaisies: dès ce moment, ma façon de penser fut pour moi seule, et je ne montrai plus que celle qu’il m’était utile de laisser voir. [...] Je n’avais pas quinze ans, je possédais déjà les talents auxquels la plus grande partie de nos politiques doivent leur réputation...”

(La Marquise de Merteuil au Vicomte de Valmont, Lettre LXXXI,  
*Les liaisons dangereuses*, Choderlos de Laclos)

### 1. Premessa

Che la comunicazione faccia a faccia abbia nell’elemento *visivo* l’impatto maggiore per quanto concerne la ricezione del messaggio è ormai ampiamente assodato. La vista, che è l’ultimo senso sviluppatosi nell’uomo ed il più complesso, fornisce informazioni più velocemente e di portata molto maggiore anche del tatto e dell’udito (Hall 1966, trad. it. 1998, pp. 64, 92). Visione e intelligenza umana sono strettamente collegate dal momento che “l’uomo apprende mentre vede, e ciò che ha appreso influenza ciò che vede” in una sintesi che permette così la sua adattabilità alle circostanze (*ivi*, p. 93). La vista, inoltre, non riveste solo una funzione *ricevente* ma ha anche un’importante funzione *trasmittente*: uno *sguardo*, infatti, può essere punitivo, incoraggiante o stabilire una relazione di dominio e perfino la *dilatazione delle pupille*, un segnale che sfugge al controllo del soggetto, può indicare qualcosa, come interesse o antipatia (Hall *ibidem*), ed è comunque la spia di variazioni a livello emotivo al di là di quelle puramente fisiologiche di reazione ai cambiamenti di luce (Argyle 1975, trad. it. 1992, p. 163).

Per Gibson, che ha riconosciuto che tra visione ed esperienza cinestetica c’è *integrazione* (Hall op. cit. p. 96), il *mondo visivo* è la rappresentazione soggettiva che l’uomo si organizza e consolida attraverso lo spazio grazie ai messaggi che riceve dal corpo (*ivi*, pp. 93-94) e anche per Piaget “i concetti spaziali sono azioni interiorizzate” (cit. in Hall *ivi* p. 96). Di qui, lo stretto legame tra corpo e spazio in una percezione spaziale che riguarda sia ciò che viene percepito che ciò che viene escluso, ragione per cui si impara *culturalmente* ad assorbire certi tipi di informazione e a lasciarne fuori altri (*ivi*, p. 67).

---

<sup>1</sup> Comunicazione presentata al XXXVII congresso dell’Associazione Italiana di Studi Semiotici, “Politica 2.0. Memoria, etica e nuove forme della comunicazione politica”, Bologna 23-25 ottobre 2009.

A partire da tali presupposti, la comunicazione non-verbale costituisce un elemento globale di *approccio* sociale dotato di una particolare forza anche perché influisce sulla *competenza* sociale, soprattutto in certi campi della comunicazione (Argyle op. cit., pp. 250-251). Tra i vari canali della CNV, il canale visivo e quello dell'empatia somatico-emotiva<sup>2</sup> sono dunque particolarmente importanti. Un comportamento *socialmente abile* e *socialmente efficace* presuppone un uso corretto della CNV, come ha mostrato il *modello delle capacità sociali* che pone in correlazione abilità sociali e abilità motorie (*ivi*, p. 251)<sup>3</sup>, ambiti in cui ci si può addestrare a migliorare le proprie capacità comunicative<sup>4</sup>. I politici possono quindi *imparare* a dare una migliore immagine di sé sia nelle situazioni mediatiche che nelle apparizioni dal vivo e possono intervenire efficacemente sulle reazioni del pubblico se sanno utilizzare strategicamente le sottolineature gestuali più opportune per accompagnare le loro parole (*ivi*, p. 261). L'importanza degli aspetti legati alla comunicazione non-verbale in politica è cresciuta contestualmente alla diffusione televisiva dei dibattiti elettorali e oggi la componente visiva è talmente rilevante che accanto alla *spettacolarizzazione* della politica si assiste ad una ancor maggiore *personalizzazione* della figura del politico (Bonaiuto-Maricchiolo 2003, p. 116). Era il 1960 quando la televisione trasmise in bianco e nero il dibattito tra Nixon e J.F.Kennedy la cui immagine politica appariva esaltata dalla possibilità di essere visto di persona mentre quella di Nixon ne soffriva<sup>5</sup>. Oggi le figure politiche dispongono di maggiori indicazioni in questo campo e di apparati scenografici che rendono le *performance* politiche attuali, caratterizzate anche da un uso massiccio dei *mass-media* e delle nuove tecnologie<sup>6</sup>, del tutto simili a vere e proprie *performance* di tipo spettacolare. L'ultima campagna per le presidenziali americane non fa eccezione e si presta, quindi, ed essere analizzata efficacemente anche utilizzando strumenti d'analisi propri dello spettacolo.

Il presupposto è, infatti, che si tratti di eventi che, pur essendo *politici*, e quindi di natura di per sé estranea a ciò che sarebbe lo *spettacolo* propriamente inteso, essi si danno con caratteristiche tali per cui non è fuori luogo definirli *coreografici* e *coreografati* nel senso che sono pensati e allestiti con modalità affini allo spettacolo coreico. Gli eventi politici di questa portata sono provvisti di una *scena* in cui sia i *movimenti* corali che quelli individuali<sup>7</sup> degli *attori* del processo comunicativo sono organizzati e coordinati in termini di *movimento*, *spazio* e *tempi* ben precisi, sulla base di *ritmi* ben definiti e studiati che concorrono alla produzione di *effetti visivi* e *scenografici* prestabiliti e volutamente ricercati, il ché rientra perfettamente nella definizione di *coreografia* in quanto pratica coreica.

La lettura del *corpo politico* come di un corpo appositamente *costruito* e *istruito* per muoversi in una dimensione così teatralizzata rientra in un *frame* di riferimento più ampio che Goffman (1959, trad. it. 1969) ha ben evidenziato per quanto concerne quanto di *rappresentazione* è presente nella vita quotidiana. Ciò permette di rifarsi pertanto ad un quadro teorico che accosta studiosi del linguaggio non-verbale ad altri provenienti dal campo degli studi sulla danza<sup>8</sup> nella convinzione che l'analisi dello spazio e del movimento coreografico da parte di questi ultimi possa contribuire in modo significativo

<sup>2</sup> Si pensi alle recenti scoperte nel campo dei *neuroni specchio*.

<sup>3</sup> Il modello presuppone il comportamento sociale come una struttura gerarchica in cui alla base stanno le componenti più elementari, abituali e automatiche, mentre più in alto si trovano quelle più controllate a livello cognitivo. Il modello si fonda sul processo psicologico che ha come scopo il raggiungimento di obiettivi attraverso il susseguirsi di azioni correttive mentre la capacità sociale consiste nel padroneggiare queste azioni per ottenere il fine desiderato (Argyle, 1975, trad. it. 1992, pp. 251-252).

<sup>4</sup> In particolare si può migliorare nell'espressività del volto, ma anche nelle capacità espressive complessive e, addirittura, in quelle interculturali, imparando ad usare il linguaggio corporeo proprio di un'altra cultura (Argyle *ivi*, pp. 259-260).

<sup>5</sup> Commento alle relative immagini nel DVD *Obama. Un sogno americano*, Corriere della Sera/Oggi-Fondazione Italia Usa (2008/2009).

<sup>6</sup> Sulle conseguenze che i nuovi mezzi di comunicazione tecnologica hanno sulla CNV si veda Bonaiuto-Maricchiolo (2003, pp. 117-121).

<sup>7</sup> Birkenbihl (1990, trad. it. 1991, pp. 225 e ss.) parla di "danza del corpo" o "musica del corpo"

, termini con cui gli studiosi di cinesica indicano quella molteplicità di movimenti che sono eseguiti in sincronia non solo con il ritmo della propria enunciazione verbale ma anche con quella dell'interlocutore in quello che è definito "sincronismo d'interazione".

<sup>8</sup> Di afferenza angloamericana, in particolare.

all'esplorazione della significazione sia del livello topologico che dell'espressività dei gesti, aprendo così l'analisi della comunicazione politica a prospettive forse inattese ma proprio per questo stimolanti. Ciò che segue deve essere letto alla luce di una tale rete contestuale e interdisciplinare il cui obiettivo è osservare quale rilievo le componenti non-verbali, cinesiche e prossemiche in particolare, hanno avuto nel successo politico di Barack Obama durante la corsa alla Casa Bianca che lo ha portato a diventare il quarantaquattresimo presidente degli Stati Uniti e il primo presidente afroamericano.

Le osservazioni che seguono si basano su testi visivi<sup>9</sup> e riguardano la *manifestazione* del non-verbale e i suoi *effetti comunicativi* senza interessarsi alla loro genesi (senza investigare, cioè, se si tratti di atteggiamenti costruiti e/o, eventualmente, in che misura). Ciò che interessa è, infatti, solo ciò che si vede e il senso che ad esso si può attribuire. Ma prima di proseguire è il caso di ricordare che la letteratura sull'argomento non manca di mettere in guardia dagli errori in cui è facile cadere quando si interpreta il linguaggio non-verbale per cui, per limitare il rischio, vale la pena tenere presente, ad esempio, che nel confronto tra verbale e non-verbale sono le *discrepanze* ad essere maggiormente significative poiché sono loro a tradire le vere intenzioni ed emozioni del soggetto a dispetto delle parole (A.-B. Pease 2004, trad. it. 2005, pp. 28 e ss.). A parità di possibilità, infatti, se la *congruenza* convince, l'*incongruenza*, a qualsiasi livello della comunicazione, suscita disagio (Birkenbihl 1990, trad. it. 1991, p. 25) mentre all'opposto, un alto grado di *sincronizzazione* tra parole e gesti produce addirittura una maggiore assimilazione dell'argomento da parte di chi ascolta e procura maggiore credibilità al parlante (Argyle, op. cit. trad. it. 1992, p. 254). Non va inoltre dimenticato, poiché particolarmente rilevante nel caso del *corpo politico*, che la gestualità può sì essere *simulata* ma non per lungo tempo e non per quanto riguarda gli automatismi gestuali che il soggetto non è in grado di controllare. E ancora: le componenti cinesiche e prossemiche devono essere considerate alla luce della loro *variabilità* da cultura a cultura e gestualità e uso dello spazio devono essere analizzati nella loro globalità di *configurazioni complesse* all'interno di un *contesto specifico* (cfr. A.-B. Pease, op. cit. trad. it. 2005, pp. 27-31 e Argyle, op. cit. trad. it. 1992, pp. 2, 8) evitando di *isolare* singoli gesti o parte di essi col rischio di produrre decontestualizzazioni tanto comode quanto potenzialmente fuorvianti.

Per quanto riguarda poi una certa *correlazione*, evidenziata dagli studi sulla CNV, tra gli aspetti del linguaggio non-verbale e la *personalità*, va rimarcato che essa il più delle volte è debole e deve essere accuratamente valutata nelle singole situazioni (Argyle *ivi*, pp. 263-264) dal momento che ha dato origine ad una quantità di *stereotipi* molto diffusi (Bonaiuto-Maricchiolo, op.cit., p. 23). Ciò nonostante, esistono ormai molti repertori e glossari gestuali anche autorevoli a cui fare riferimento che, se utilizzati con le dovute cautele, permettono di sondare ed interpretare efficacemente il processo enunciativo non-verbale.

## 2. Elementi di *performance politica*: alcuni esempi dalla campagna elettorale di Obama

Considerando che, come osserva Argyle (op.cit. trad. it. 1992, p. 256), i messaggi *emotivi*, cioè quelli che hanno una componente verbale e una non-verbale, hanno un impatto maggiore di quelli razionali, si capisce come tale aspetto della comunicazione sia particolarmente curato dalle figure politiche “ai fini della rappresentazione della giusta immagine da esprimere” (Argyle *ibidem*). Nella vasta tipologia di gesti a disposizione, alcuni sono particolarmente importanti per il discorso politico in quanto influiscono sulla valutazione del *leader* da parte del pubblico<sup>10</sup>.

<sup>9</sup> Fonti: DVD *Obama. Un sogno americano* (cit); immagini apparse su riviste (in particolare numeri di *A*, RCS).

<sup>10</sup> Chi parla, continuano Bonaiuto e Maricchiolo (2003, p. 115) dovrebbe usare maggiormente gesti di tipo *metaforico* (abbinati a contenuto) rispetto a gesti *adattatori* (in particolare quelli di automanipolazione) e adoperare un'adeguata quantità di gesti *ritmici e coesivi* che evidenziano il discorso in base alla contiguità dei segni. Riprendendo la definizione di Kendon (1983), Argyle (op.cit., trad. it. 1992, p. 184) spiega che con “gesti” sono indicate solitamente le azioni compiute volontariamente da mani, testa o altre parti del corpo al fine di comunicare, differenziandole così dalle “espressioni emozionali”. Tre sono i tipi più significativi di tali gesti: gli *emblemici*, di solito eseguiti con le mani, che possono essere tradotti verbalmente e sono noti e condivisi in un certo gruppo;

Osservando Obama in video<sup>11</sup> durante la campagna elettorale per la corsa alla Casa Bianca e guardandolo nelle numerose fotografie dello stesso periodo in cui è ritratto da solo o con la famiglia, è possibile notare alcune caratteristiche costanti<sup>12</sup> che sembrano contraddistinguere un modo di muoversi e di usare lo spazio che appare davvero molto *naturale* e pertanto dà al suo modo di comunicare un senso di autenticità e sincerità che concorre alla produzione di una solida credibilità e di un'immagine positiva.

Ciò è particolarmente rilevante se si pensa che nell'odierna società del visivo in cui la comunicazione politica contemporanea punta tanto sull'immagine, non è raro che i politici americani utilizzino esperti di linguaggio corporeo per potenziarla e "imparare a 'essere' sinceri, interessati e onesti, soprattutto quando non lo sono" (A.-B. Pease, op. cit. trad. it. 2005, p. 16). Tuttavia, quando si *finge* di provare sentimenti ed emozioni che non si provano compaiono delle *discrepanze* e delle *contraddizioni* che investono sia il sincronismo tra il verbale e il non-verbale (A.-B. Pease *ivi*, pp. 12-13) che la congruenza nel solo linguaggio non-verbale, con gesti, posture, atteggiamenti ed espressioni che finiscono per mostrarsi *non autentiche* e come tali sono percepite dagli astanti. Il linguaggio non-verbale di Obama dimostra invece una consistente *coesione e coerenza*<sup>13</sup> sia sul piano cinesico che su quello prossemico e il comportamento del suo *corpo politico* appare *spontaneo*, concorrendo a farne, anche per questo, un bravo comunicatore.

Inoltre, per essere *bravi comunicatori* è necessario acquisire, oltre alla capacità dialettica, anche una buona competenza pragmatica e interculturale (Balboni 2002, pp. 62 e ss.) in particolare per quanto riguarda proprio il linguaggio non-verbale, con un'attenzione speciale per gli elementi culturalmente più variabili e quindi maggiormente soggetti al rischio di fraintendimenti o malintesi che si generano facilmente se i segni non-verbali sono interpretati su uno sfondo culturale diverso da quello che li ha originati. Questo requisito appare ancora più irrinunciabile nel quadro di una campagna elettorale presidenziale che avviene in una società come quella americana, *mix* di etnie e culture diverse più o meno armonizzate tra loro, spesso definita con l'eloquente appellativo di "*melting pot*". Obama, per via di un vissuto eminentemente interculturale al quale si è fatto più volte cenno durante la campagna elettorale, può certamente essere considerato un rappresentante significativo dell'interculturalità che caratterizza la società americana.

Il fatto che la comunicazione avvenga in ambienti culturalmente definiti (Hall, op. cit. trad. it. 1998, p.13) significa che prossemica e cinesica sono legate a fattori culturali in grado di determinare differenze sostanziali nell'interpretazione e nell'uso di spazi, distanze e gesti, nonostante le culture siano comunque radicate in una biologia e una fisiologia animale che resta comune (Hall *ivi*, p. 14). Molti gesti molto diffusi hanno spesso interpretazioni diverse in culture diverse e la «gaffe» interculturale (Balboni op.cit., p. 63) è sempre in agguato dal momento che le differenze possono essere tutt'altro

---

gli *illustratori*, che illustrano ciò che viene detto; l'*automanipolazione*, che consiste in movimenti che sono centrati sul corpo (Argyle, op.cit. trad. it. 1992, p. 184).

<sup>11</sup> Anche togliendo l'audio. Questa tecnica, infatti, è molto usata ed è utile per meglio isolare la componente non-verbale. Come infatti evidenziano Bartenieff e Lewis (1980, p. 95), anche senza udire le parole ci si può fare un'idea della *relazione* tra due persone o dei *cambiamenti emotivi* che avvengono durante una conversazione semplicemente basandosi sul cambiamento dell'*Effort* e sulle variazioni delle forme nello spazio. La notazione dell'*Effort* è uno strumento complementare alla Labananalisi o Cinetografia Laban e permette di osservare la dinamica delle azioni focalizzandosi soprattutto sul *come* un movimento viene compiuto. Il suo andamento può essere tracciato sull'*Effort Graph* (Cfr. Bartenieff-Lewis, *ivi*, p. 224).

<sup>12</sup> Sulla *regolarità* dei segnali del linguaggio corporeo è opportuno sottolineare con Birkenbihl (op.cit., trad. it. 1991, p. 38) che le *leggi* in questo campo non devono mai essere interpretate come degli imperativi e che le variabili sono responsabili di significati diversi in tempi, luoghi, e condizioni diverse anche per quanto riguarda la stessa persona. Dal punto di vista metodologico è legittimo allora essere dubbiosi soprattutto su quei repertori di gesti che sembrano attribuire con troppa facilità significati specifici a gesti singoli (su questo problema cfr. anche Bonaiuto-Maricchiolo, op.cit., p. 19). Tuttavia, esaltando l'importanza del *contesto* e di un'interpretazione che prenda in considerazione globalmente le varie componenti che intervengono anche al di fuori della configurazione cinesico-prossemica oggetto d'esame sembra possibile fare di questi *vocabolari* un uso appropriato.

<sup>13</sup> Birkenbihl (op.cit., trad. it. 1991, p. 133) rileva che «quanto più uno è "se stesso", tanto minore è la probabilità che si possano registrare in lui segnali che appaiono incongruenti rispetto alla sua persona».

che irrilevanti<sup>14</sup> anche se esistono *universali* gestuali «potenzialmente innati» (Argyle, op.cit. trad. it. 1992, pp. 48, 68)<sup>15</sup>. Come si è detto, usare in modo appropriato la CNV è una *capacità comunicativa* che può decretare il successo o il fallimento personale e professionale a livello sociale (Argyle *ivi*, p. 100) ed è una *competenza* che assume specifica importanza quando si tratta, ad esempio, di gestire opportunamente gli *spazi* della politica, soprattutto se sono *alterati* da una dimensione di grande spettacolarizzazione.

Nella misura in cui lo *spazio della performance politica* può essere assimilato ad uno *stage space* è possibile individuare sulla scena zone che nella pratica coreografica e teatrale sono dotate di particolare significato, il ché va ad aggiungersi al fatto che, come si legge in Bartenieff e Lewis (1980, p. 133), “the spatial configurations reflect and help establish the tone of confrontations between individuals and groups”. Detto questo, indipendentemente da che siano stadi, piazze o studi televisivi, si può notare come il *set* dei discorsi politici appaia per lo più allestito secondo due delle modalità più tradizionali della rappresentazione teatrale.

La prima è la struttura del *teatro a proscenio*, con la *scatola scenica* dotata di uno sfondo verticale, ad esempio una parete, dal quale si protende un palcoscenico, più o meno grande, che rimane piuttosto distante e separato dalla zona destinata al pubblico. Questa configurazione spaziale mette a frutto i vantaggi dell'*altezza/elevazione* del palco che, soprattutto in politica, sfrutta la connessione con lo *status* (Argyle, op. cit. trad. it. 1992, p. 172) conferendo *autorità* alla figura posta più in alto (Argyle *ivi*, p. 183). Il secondo *set* è dato da una struttura del tipo *theatre-in-the-round*, in cui gli attori sono posti al centro di un'area più o meno circolare mentre il pubblico è disposto tutto intorno o comunque molto vicino all'area di *performance*. Una modalità alternativa a quest'ultima, che crea anch'essa un *effetto di vicinanza*, è anche la struttura che riprende il palcoscenico di tipo *elisabettiano*, dove la piattaforma dell'area scenica si proietta in avanti invadendo lo spazio della platea per portare i protagonisti nel cuore dell'*audience*.

All'interno di spazi così allestiti vi sono *aree topologicamente* rilevanti a livello teatrale, che connotano i movimenti di ulteriore significato<sup>16</sup>. Il *corpo politico* può quindi sfruttare le potenzialità insite nel significativo topologico globale per amplificare i significati cinesici e prossemici del proprio spazio personale. Durante la campagna elettorale, anche Obama ha dovuto gestire spazi di *performance* di un tipo o dell'altro e due situazioni in particolare sono interessanti in questo senso per le loro caratteristiche topologiche e di allestimento scenografico: lo spazio di Denver e quello di Chicago<sup>17</sup>.

A Denver, lo spazio di *performance* è stato altamente teatralizzato e spettacolarizzato con lo stadio trasformato in una struttura sostanzialmente *a proscenio* nella cornice di una situazione *theatre-in-the-round*. La presenza di grandi schermi garantiva l'*amplificazione* delle dimensioni della figura umana su un palco che, benché grande, non lo sarebbe stato sufficientemente nel contesto di uno spazio così vasto. L'uso di schermi giganti ridimensiona infatti, almeno in parte, il problema della *distanza* eccessiva del candidato dal pubblico degli elettori e lo risolve attraverso la creazione di un doppio virtuale sovradimensionato che si impone sulla folla, *prefigurando* -è il caso di dirlo- anche simbolicamente, l'importanza istituzionale

<sup>14</sup> Per un approfondimento si rimanda ai repertori gestuali in Morris (1979, trad. it. 1983; 1977, trad. it. 2002), Molcho (1983), Birkenbihl (1990, trad. it. 1991), Guglielmi (1999), A.-B. Pease (op. cit., trad. it. 2005) e, per quanto riguarda i gesti specifici degli italiani, Diadori (1990). In generale, come sottolinea anche Birkenbihl (op.cit., trad. it. 1991, pp. 26-27) la possibilità di fraintendere il linguaggio corporeo è piuttosto alta quando l'interpretazione è spontanea e intuitiva, con il conseguente crearsi dell'“effetto Pigmalione” (prodotto per circa il 95% da segnali corporei) che induce a vedere l'altro secondo l'immagine che abbiamo di lui. Questo provoca un corto circuito nel comportamento di entrambi gli interlocutori che porta all'avverarsi della previsione e del (pre)giudizio iniziale.

<sup>15</sup> Vi sono gesti *unici* che hanno significato solo in un determinato luogo, gesti *universali* e gesti che sono *variazioni* di un medesimo tema (Argyle, op.cit. trad. it. 1992, p. 51). Al di là delle classificazioni più o meno generalmente condivise, tuttavia, la definizione di gesto è lunga dall'essere univoca (Ricci-Bitti 1988, p. 16; Bonaiuto-Maricchiolo, op.cit., p. 38).

<sup>16</sup> Cfr. Blom-Chaplin, (1982, ed. 1989); Hutchinson-Guest (1983).

<sup>17</sup> Cfr. le scene “Incoronazione a Denver” e “Trionfo a Chicago” nel DVD *Obama. Un sogno americano* (cit). A Denver, in realtà, gli spazi furono due, il primo al Pepsi Center e l'altro, dove parlò Obama, al poco distante stadio Invesco Field.

a cui è destinato. A Chicago invece, per ridurre la distanza di Obama dal pubblico<sup>18</sup> si preferisce una situazione di maggiore *contatto*. L'effetto di *vicinanza* è allora ottenuto coniugando le modalità del *theatre-in-the-round* e del palcoscenico elisabettiano, con la folla tutt'intorno alla lunga passerella che porta Obama e la sua famiglia al centro di quella vastissima platea.

Nell'allestimento degli spazi della *performance* politica ad un così alto livello, dunque, si può osservare che le scelte sul piano dell'organizzazione topologica contribuiscono ad ottenere determinati risultati attraverso la manipolazione degli *effetti di distanza e/o di vicinanza* al pubblico degli elettori e che questi effetti cambiano a seconda di momenti e circostanze. Gestire adeguatamente la *distanza* si configura così come un elemento chiave per il successo della comunicazione politica che, oltre a coinvolgere lo spazio globale della *performance* fa leva anche sull'esperienza *cinestetica* e su quella *visiva* di uno spazio in cui, come sottolinea Hall (op.cit., trad. it. 1998, p. 75), si instaurano inevitabilmente molte *relazioni*.

Se in generale, infatti, *l'esperienza dello spazio* è eminentemente pragmatica, data cioè da ciò che nello spazio si può *fare* (Hall *ivi*, p. 79), l'idea dello *spazio associata al movimento*<sup>19</sup> non è limitata allo spazio visivo ma coinvolge tutta la sensibilità dell'individuo (Hall *ivi*, p. 128) a partire da un "fondo sensoriale *pre culturale*" fisiologicamente fondato sui sensi che accomuna tutti gli esseri umani (Hall *ivi*, p. 137). Le sovrastrutture *culturali* si aggiungono a questa base e fanno sì che gli schemi spaziali imposti fin dall'infanzia da determinate scelte architettoniche siano *interiorizzati* e quindi *incorporati* dai soggetti (Hall *ivi*, p. 144). Pertanto, le persone *reagiscono* alla maggiore o minore *distanza* adeguando il proprio comportamento a seconda di ciò che è *culturalmente* conveniente o lecito fare in determinate situazioni. La *distanza*, la sua percezione e il modo di comportarsi in relazione ad essa sono quindi regolati da norme culturali, anche se differenze di comportamento spaziale possono derivare dalla struttura dell'ambiente fisico (Argyle, op. cit., trad. it. 1992, p. 58).

L'uomo politico, in genere, si trova ad agire ad una *distanza pubblica*, che va decisamente al di là di ogni coinvolgimento fisico (cfr. Hall, op.cit., trad. it. 1998, p. 159). La necessità di conquistare consensi, tuttavia, trae maggior giovamento da una distanza se non proprio *intima* almeno *sociale*<sup>20</sup> per poter tradurre anche prossemicamente quell'*effetto di vicinanza* ai propri elettori che i politici devono produrre se vogliono apparire credibili e conquistare voti. A causa, invece, della decisa lontananza tra gli interlocutori imposta dalla *distanza pubblica*, si rendono necessari degli *adattamenti* nel processo di comunicazione perché le sfumature espressive di mimica e voce si perdono. È necessario allora *amplificare* ed *esagerare* i propri atteggiamenti trasferendo il *focus* comunicativo su postura<sup>21</sup> e gestualità, rallentando la velocità d'eloquio, cadenzando le parole del discorso in quello che è definito uno "stile congelato" (Hall *ibidem*). Dal momento che la figura appare più piccola se è posta al centro di un vasto campo e che il pubblico diventa sostanzialmente un estraneo (Hall *ivi*, p. 159) si può ricorrere,

<sup>18</sup> Di cui ormai era già il nuovo presidente.

<sup>19</sup> Il mondo contemporaneo propone anche spazi *virtuali* che dilatano ancor di più il concetto di spazio in quanto sono affrancati dalle dimensioni fisiche del reale e, nella loro costituzione di spazi elettronici, richiedono di reindirizzare la sensorialità secondo modalità appropriate alla loro tipologia (per un approfondimento dell'argomento si rimanda a Righi C., "Choreographic Sense and Transmedia Practices", in *Degrées*, Bruxelles, n. 141 *Dance Research and Transmedia Practices*, numero monografico a cura di Nicola Dusi e Cristina Righi [in corso di pubblicazione]).

<sup>20</sup> Una *distanza intima* prevede intensi apporti di contatto e compenetrazione delle rispettive *bolle* prossemiche (Hall, op.cit. trad. it. 1998, p. 159) mentre la *distanza personale* mantiene ciascuno nella propria *bolla* e corrisponde al confine del *dominio fisico*, cioè quel limite rappresentato dalle dita della mano con il braccio steso (Hall *ibidem*). Questo è anche il limite della cosiddetta *cinestera*, porzione di spazio circolare in cui si muove il danzatore. La *distanza sociale* si estende, invece, oltre il limite del dominio fisico (Hall *ibidem*).

<sup>21</sup> I cambiamenti posturali si possono ritenere una specie di "gesti supplementari consistenti in movimenti del corpo più ampi e più lenti" (Argyle op.cit., trad. it. 1992, p. 209). Si tende a ripetere le stesse posture di fronte alle stesse emozioni ma, trattandosi di una sorta di *idioletto gestuale individuale* le occorrenze devono essere considerate a partire dall'esperienza soggettiva. Anche la postura, come i gesti, può assumere le funzioni di *illustrazione*, *sincronizzazione*, *commento* e *feedback* delle espressioni verbali (Argyle *ibidem*). Nello specifico di questa analisi va sicuramente anche considerato il fatto che il contesto di riferimento è piuttosto *rituale*, e che la postura deve necessariamente adattarsi a norme precise (per posture speciali e rituali cfr. Argyle *ivi*, p. 202).

come a Denver, a mezzi tecnologici in grado di manipolarla e magnificarla oppure ci si può affidare alla *proiezione*<sup>22</sup>, un'abilità tipica del *performer*.

Essa consiste nella capacità di *proiettare* se stessi creando un *effetto di prolungamento* del corpo attraverso, appunto, la proiezione di linee virtuali che continuano al di là dei propri confini fisici. Anche lo *sguardo* ne è una componente importante, essendo un potente *modificatore di senso* in grado di istituire efficaci linee tensive che permettono di colmare le distanze. Per gli effetti che è in grado di produrre, la *proiezione* ha un grosso peso nell'orchestrazione coreografica del modo di tenere un discorso politico. Quando Obama parla dal podio<sup>23</sup> in una situazione che lo vede lontano dal pubblico, grazie ad una *proiezione* ben attuata egli riesce a colmare gli svantaggi di questa *distanza pubblica*. Mantenendo la sua caratteristica *postura* eretta ma rilassata<sup>24</sup> e inarcando lievemente la parte più alta della schiena, l'*atteggiamento* del corpo e il *focus* dello sguardo si proiettano lungo una diagonale alta che raggiunge anche il pubblico più lontano. Talvolta questo atteggiamento posturale è chiaramente percepibile perfino in fotografie in cui Obama è ritratto di spalle. Una *proiezione*, se ben eseguita, è infatti distintamente percepibile anche da dietro ed è davvero potente nel produrre i propri effetti di *avvicinamento/raggiungimento*.

Va detto che il *corpo politico* di Obama ha sicuramente la non comune caratteristica di poter contare su una *presenza scenica* naturale, cioè quella qualità, sfuggente ma specifica, che consiste nel *riempire lo spazio intorno a sé*, nel *saper stare nello spazio* e nel *sapersi muovere nel corpo e nello spazio* grazie ad un particolare *modo* di stare innanzitutto nel proprio corpo (Righi 2000, p. 135). Si tratta di un *quid*, un valore aggiunto, ben noto ai *performer* ma che non tutti possiedono, che produce una marcata impressione di sicurezza, eleganza e grande disinvoltura (Righi *ibidem*) ed è capace di attirare su di sé lo sguardo e l'attenzione dei presenti. A ciò si aggiunge un ulteriore vantaggio, questa volta di stampo per così dire *socio-culturale*, dal momento che in America la *statura* alta, specie per gli uomini, produce consensi tant'è che, come afferma Argyle (op. cit. trad. it. 1992, p. 241), “[l]e persone alte hanno più probabilità di successo in politica: il candidato più alto di statura di solito diventa presidente degli Stati Uniti...”<sup>25</sup>.

Entrando nello spazio di *performance*, cioè in quello che è in quel momento il suo *territorio* in rapporto a posizione e ruolo sociale (cfr. Argyle *ivi*, p. 168), Obama si muove camminando<sup>26</sup> in genere con un'andatura tranquilla e avanzando con decisione in linea retta, con passi lunghi e sicuri, in altre parole, ben *radicato*<sup>27</sup> al suolo e sfruttando efficacemente le proprietà semantiche dei percorsi planari<sup>28</sup>. La sua postura è generalmente ben eretta, senza segni di tensione, caratteristica quest'ultima dell'espressione di *dominanza* nell'ambito di una gerarchia stabilita (Argyle *ivi*, pp. 96-98). Al podio<sup>29</sup>, o comunque da dove deve parlare, Obama tende a non usare un fronte fisso ma a *spaziare* in modo “panoramico” sul pubblico, orientando e muovendo il busto, la testa e lo sguardo nelle varie direzioni e abbracciando così

<sup>22</sup> Si rimanda a Preston-Dunlop (1995, pp. 147,161 e 1998, pp. 134-135) per una definizione coreica del termine *proiezione*.

<sup>23</sup> Cfr. DVD *Obama. Un sogno americano* (cit.). Tra gli innumerevoli discorsi e dibattiti riportati nel documento, cfr. in particolare a questo proposito il discorso tenuto per la vittoria in South Carolina in cui l'atteggiamento di *proiezione* è visibile in più occasioni.

<sup>24</sup> Fu Mehrabian (1969, cit. in Argyle op.cit., trad. it. 1992, p. 204) a rilevare che la rilassatezza è uno dei modi attraverso cui si comunica la dominanza.

<sup>25</sup> Argyle (*ivi*, p. 246) indica inoltre quali sono le caratteristiche fisiche che le donne apprezzano negli uomini cioè le natiche piccole, la statura alta, la magrezza con lo stomaco piatto, le gambe snelle, la parte inferiore del corpo medio-piccola e quella superiore medio-grande. Il punto è che queste caratteristiche sono collegate, nella percezione comune, ad un tipo di personalità che si può definire *vincente*.

<sup>26</sup> Il modo in cui si cammina è già di per sé un'asserzione (*statement*) chiaramente definita dell'espressione personale (Bartenieff-Lewis op.cit., p. 205).

<sup>27</sup> Si rimanda a Bartenieff-Lewis (*ivi*, p. 96) per l'uso del termine “*gronde*” in un esempio d'analisi dell'*Effort* applicata proprio al linguaggio non-verbale di due candidati politici.

<sup>28</sup> Cfr. Martinet (1990, trad. it. 1992, pp. 271-288) in particolare per la linea e il cerchio; Blom-Chaplin (1982, ed.1989, p. 50), Hutchinson-Guest (1983, pp. 15-42) per i significati espressi dai *floor patterns/paths* in generale.

<sup>29</sup> Cfr. in particolare la sequenza del discorso tenuto in Iowa il 3 gennaio 2008 (dal già citato DVD *Obama. Un sogno americano*-capitolo *Barack vs Hillary: la sfida*)

tutto lo spazio con un movimento fluido, a ventaglio, in un'alternanza regolare tra destra e sinistra e non esita a dare eventualmente le spalle al fronte (del pubblico e della telecamera) per rivolgersi anche verso gli spettatori che stanno dietro di lui<sup>30</sup>. Pause strategiche puntualizzano i cambi di direzione, di orientamento nello spazio generale e di "orientazione"<sup>31</sup> a livello posturale e visivo.

Anche quando è in situazioni più informali, quando cioè non è su un palco rialzato ma si trova allo stesso livello/piano delle persone che lo circondano, la *presenza* di Obama resta *scenica* e riesce a non apparire artefatta. Quando, ad esempio, inclina il busto curvandosi leggermente in avanti, egli manifesta con questo semplice atteggiamento posturale un reale *interesse* e una sincera *vicinanza* alla gente<sup>32</sup>. Questo semplice atteggiamento corporeo permette di dare di sé "un'immagine positiva, autoritaria, ma anche ben disposta" (Bonaiuto-Maricchiolo *ivi*, p. 116), amplificata da una gestualità altrettanto positiva e amichevole pur restando autorevole. Parlando di gesti delle mani e delle braccia, infatti, si può osservare che Obama, cambiando spesso il braccio attivo, mantiene il corpo in *posizione aperta*, evitando le posture chiuse o incrociate notoriamente connotate in modo negativo a livello espressivo in quanto gesti di difesa e/o di protezione<sup>33</sup>. Sempre per quanto riguarda le mani, Obama fa largo uso dei *palmi* aperti, un gesto non minaccioso<sup>34</sup> che indica onestà, schiettezza e affidabilità (A.-B. Pease op.cit., trad. it. 2005, pp. 37-40) e anche quando ricorre al *dito puntato* l'aggressività di questo gesto risulta mitigata dalla dinamica del movimento (che resta fluida e raramente assume un ritmo percussivo), dall'orientamento del dito stesso (spesso indirizzato verso l'alto o in diagonale) e, infine, dalla *forma* in cui il dito è tenuto (leggermente curvo e piuttosto rilassato).

La coreografa Doris Humphrey sosteneva che il palmo delle mani è come la "faccia" del braccio e, come il volto, risulta ugualmente espressivo (cit. in Hutchinson Guest 1983, p. 246). La varietà semantica offerta dal palmo delle mani è, infatti, molteplice e interessante e il *corpo politico* trova nelle mani e nell'orientamento del palmo un repertorio di varianti molto significativo. In primo luogo, si tratta di gesti che manifestano un intento di controllo e sono pertanto in grado di instaurare relazioni di predominio, sottomissione e potere. (A.-B. Pease op.cit., trad. it. 2005, pp. 37-38). Il *palmo verso il basso* evoca *autorità* mentre il *palmo verso l'alto* evoca sottomissione e richiesta rifacendosi all'atto del mendicare<sup>35</sup> (A.-B. Pease op.cit., trad. it. 2005, p. 41). Nel caso di gerarchie stabilite, l'uso di segnali di dominanza è certamente efficace ma i segnali di sottomissione risultano più *persuasivi* (Argyle op.cit., trad. it. 1992, p. 255) e la relazione tra i gesti delle mani e la comunicazione a sfondo persuasivo è tipica dell'ambito politico e oratorio (cfr. Bonaiuto-Maricchiolo op.cit., pp. 78-80).

Passando ai gesti che implicano anche il *contatto corporeo*<sup>36</sup>, più che su quelli formali (come le diverse varianti di strette di mano) usati abitualmente in politica e legati a questioni di protocollo, è interes-

<sup>30</sup> Questo accade spesso quando Obama parla negli studi televisivi in cui è libero di muoversi, in piedi e ha il pubblico intorno a sé.

<sup>31</sup> L'*orientazione* del corpo è definita da Argyle (op.cit. trad. it. 1992, p. 167) come "l'angolazione secondo cui le persone si situano nello spazio l'una rispetto all'altra; di solito è l'angolo compreso tra una linea che unisce un individuo a un altro e una linea perpendicolare al piano delle sue spalle, cosicché quando si fronteggiano esse si trovano a un livello di 0 gradi". Sull'orientazione cfr. anche Bonaiuto-Maricchiolo (op. cit., p. 32).

<sup>32</sup> Come osserva Hutchinson-Guest (op.cit., p. 64), l'intensità del grado espressivo dei movimenti direzionali non dipende tanto dall'ampiezza di questi ultimi ma dal *modo* in cui sono eseguiti. (Cfr. Righi 2000, per una discussione semiotica della portata della qualità dinamica del movimento nella trasmissione del *senso cinetico* e *coreografico*). In Birkenbihl (op.cit. trad. it. 1991, pp. 77, 84) invece, si insiste su una correlazione ricorrente nella letteratura sulla CNV, per cui al mutare dell'atteggiamento interiore corrisponde il mutare di quello esteriore.

<sup>33</sup> Esistono molte varianti di questi gesti meno evidenti di quello a braccia conserte e che trasferiscono, ad esempio, la presa su un oggetto o su un'altra parte del corpo o del vestiario (toccarsi un polsino o l'orologio, tenere qualcosa parato davanti a sé (A.-B. Pease op.cit., trad. it. 2005, p.100).

<sup>34</sup> Anticamente mostrare il palmo aperto significava dimostrare di essere disarmati.

<sup>35</sup> Ne esistono due versioni dal punto di vista evolutivo: uno con un solo palmo verso l'alto, l'altro con il palmo sul cuore (A.-B. Pease op.cit., trad. it. 2005, p. 41). Questa tipologia di gesti, come molti altri "segnali di accentuazione", sono particolarmente frequenti nel discorso politico e nei discorsi pubblici in genere (Morris op.cit. trad. it. 2002, p. 56).

<sup>36</sup> Va ricordato che il *contatto corporeo* è uno dei principali modi, basati sulla nostra biologia, con cui esprimiamo gli atteggiamenti interpersonali (Argyle op.cit., trad. it. 1992, p. 216) ed è usato efficacemente per stabilire

sante soffermarsi su quelli che contribuiscono a creare l'immagine di una forte *unità/complicità* sia di coppia, tra Obama e la moglie, che familiare. Si tratta, infatti, di un elemento il cui contributo fondamentale nella campagna elettorale è stato ampiamente sottolineato e che ha rappresentato efficacemente un concetto di *gioco di squadra* dimostratosi vincente.

Laddove, ad esempio, Obama e la moglie si abbracciano stretti, uno di fronte all'altro e in pubblico, ciò che è espresso in modo visivamente molto potente è proprio quella relazione di *vicinanza* estrema che diventa emblema di solida *unità*. L'intreccio dei due spazi personali in un'unica bolla prossemica esprime la *condivisione* dello spazio intimo che in questo modo diventa comune. L'abbraccio, con il contatto totale della parte frontale o laterale del corpo, evoca intimità pur nell'esecuzione pubblica, in un gesto d'affetto che appare davvero sentito. Spesso la simmetria<sup>37</sup> della configurazione rinforza questa idea di *stabilità, solidità e complicità*. Nelle foto che li ritraggono lontano l'uno dall'altro, il legame è percepibile quando è mantenuta la tensione del *contatto oculare* nonostante la distanza, un'efficace strategia di coesione che fa appello al *principio di compensazione della lontananza* così come definito da Argyle (op.cit., trad. it. 1992, p. 93).

Dove Obama e la moglie camminano l'uno di fianco all'altro è invece una condizione di sostanziale *parità* ad essere evidenziata, non fosse che per la stretta di mano dominante da parte di lui (palmo rivolto all'indietro)<sup>38</sup>. Le posture sono erette, rilassate, aperte, il volto attraversato da un sorriso ampio e vero mentre i due si muovono disinvoltamente avanzando su un percorso rettilineo: tutti indicatori non-verbali di fiducia, sicurezza e controllo della situazione. Tra questi, il *sorriso* merita qualche osservazione in più. Il volto, infatti, è il canale più utilizzato per l'espressione delle emozioni (Argyle *ivi*, pp. 71, 118 e ss.) e la zona del volto che comprende occhi, naso e guance è appropriatamente definita "senso del volto" ed è quella che manifesta l'atteggiamento del soggetto verso il mondo esterno (Birkenbihl op.cit., trad. it. 1991, p. 96)<sup>39</sup>.

Il *corpo politico* si trova spesso a dover *ridere o sorridere*, per "esigenze di copione", anche perché le persone sorridenti sono considerate più attraenti specialmente se il sorriso è ampio (Argyle op. cit., trad. it. 1992, p. 245). Il sorriso può, ovviamente, essere manipolato ma quando è falso è riconoscibile perché non coinvolge gli occhi ma solo i muscoli zigomatici (Bonaiuto-Maricchiolo op.cit., p. 53; A.-B. Pease op.cit., trad. it. 2005, pp. 68-69) e termina in genere in modo troppo brusco (Argyle 1988, pp. 80, 119, ed. or. 1975). La funzione del *sorriso* è invitare all'accettazione ed è al contempo un segno di sottomissione (A.-B. Pease op.cit., trad. it. 2005, pp. 72-73). Il sorriso segnala infatti la ricerca del gradimento e rinforza la comunicazione interpersonale trasmettendo atteggiamenti e sensazioni positive verso l'interlocutore (Argyle op.cit., trad. it. 1992, pp. 132-133, 135). Anche se in questo caso, come per la distanza, la gerarchia incide sulla qualità e sulla quantità di sorrisi dispensati non si nota né affettazione né parsimonia in quelli degli Obama.

E infine il *gioco di squadra* della famiglia. Guardandola avanzare sulla passerella della vittoria a Chicago, la *squadra* di Obama cammina compatta, con l'incedere sicuro di ampi passi ben sincronizzati. La formazione del quartetto è *simmetrica e speculare*, allineata e sdoppiata in due coppie armonicamente distribuite ai lati: il marito per mano alla figlia più piccola, la moglie per mano alla figlia più

---

un legame. In questo senso, il contatto è affine allo sguardo diretto o ai movimenti di avvicinamento. Il contatto esprime *cordialità* ma anche *dominanza* da parte di chi tocca (Argyle *ivi*, p. 222) mentre da parte di chi lo riceve produce *simpatia* per chi tocca (Argyle *ivi*, p. 223). Spesso il contatto è in grado di *rafforzare* l'intenzione del messaggio, ad esempio, la *persuasione* (Argyle *ivi*, p. 221).

<sup>37</sup> Sul significato della simmetria cfr. Blom\_Chaplin, (1982, ed.1989, pp. 38-41).

<sup>38</sup> Lei però è in posizione dominante quando si trova sul lato sinistro della foto. Per le relazioni di dominanza nelle fotografie dei politici si veda A.-B.-Pease (op.cit., trad. it. 2005, pp. 53-54).

<sup>39</sup> Birkenbihl non include le labbra in quest'area, come invece fanno altri. Dalla *discrepanza* tra segnali del viso artefatti e quelli automatici è possibile capire chi sta mentendo (A.-B.-Pease op.cit., trad. it. 2005, p. 142). Le espressioni *finite*, di posa, sono infatti più marcate, asimmetriche e a volte più esagerate di quelle vere, da cui si differenziano leggermente (Argyle op.cit., trad. it. 1992, p. 75). Le cosiddette *aree di trapelamento* (voce, corpo al di sotto del collo) fanno la spia alle vere emozioni che si cerca di nascondere, così come ne sono un segnale le espressioni facciali fugaci che scompaiono rapidamente (Argyle *ivi*, p. 77).



grande, i due adulti ai confini esterni della configurazione. Obama solleva un braccio in gesti di saluto e di trionfo al tempo stesso, la mano aperta, il palmo rivolto all'esterno, il sorriso di chi è felice ma un po'emozionato. Dopo essere avanzate compatte, le due coppie si aprono per passare ai lati del podio centrale e si riuniscono davanti ad esso nella formazione iniziale: salutano il pubblico, ci sono baci e abbracci, poi Michelle e le figlie se ne vanno. Obama adesso è solo ma la forza dell'immagine di gruppo lo circonda ancora.

pubblicato in rete il 29 marzo 2010



### Bibliografia

- Allasia, C., 1984, *Teorie e modi del corpo*, Roma, La Nuova Italia Scientifica.
- Argyle, M., 1975, *Bodily Communication*, London, Methuen, 2 edizione 1988; trad. it. *Il corpo e il suo linguaggio. Studio sulla comunicazione non verbale*, Bologna, Zanichelli, 1992.
- Balboni, P. E., 2002, *Le sfide di Babele*, Torino, UTET.
- Bartenieff A., I., Lewis, D., 1980, *Body Movement: Coping with the Environment*, New York-Paris-London-Montreux-Tokyo, Gordon&Breach.
- Birkenbihl, V. F., 1990, *Signale des Körpers. Körpersprache verstehen*, München, mvg-Moderne Verlagsgesellschaft mbH; trad. it. *Segnali del corpo. Come interpretare il linguaggio corporeo*, Milano, Franco Angeli/Trend, 1991.
- Blom, L. A., Chaplin, L. T., 1989 (1982), *The Intimate Act of Choreography* (1982), Dance Books, London.
- Bonaiuto, M., Maricchiolo, F., 2003, *La comunicazione non verbale*, Roma, Carocci.
- Diadori, P., 1990, *Senza parole, 100 gesti degli italiani*, Roma, Bonacci.
- Goffman, E., 1959, *The Presentation of Self in Everyday Life*, Garden City, NY, Doubleday Anchor; trad. it. *La vita quotidiana come rappresentazione*, Bologna, Il Mulino, 1969.
- Guglielmi, A., 1999, *Il linguaggio segreto del corpo*, Casale Monferrato, Edizioni Piemme.
- Hall, E. T., 1959, *The Silent Language*, New York, Doubleday; trad. it. *Il linguaggio silenzioso*, Garzanti, 1972
- Hall, E. T., 1966, *The Hidden Dimension*, New York, Doubleday; trad. it. *La dimensione nascosta*, Milano, Bompiani, 1968.
- Martinet, S., 1990, *La musique du corps*, Cousset, DelVal; trad. it. *La musica del corpo. Manuale di espressione corporea*, Gardolo -Trento, Edizioni Erikson, 1992.
- Molcho, S., 1983, *Körpersprache*, München, Mosaik-Verlag; trad. it. *I linguaggi del corpo. Come il corpo comunica senza parole*, Novara, Edizioni Red, 2003.
- Choderlos de Laclos, P., 1782, *Les Liaisons dangereuses*, Paris, Flammarion.
- Morris, D., 1971, *Intimate Behaviour*, London, Cape; trad. it. *Il comportamento intimo*, Milano, Mondadori, 1986.
- Morris, D., Collett, P., Marsh, P., O'Shaughnessy M., 1979, *Gestures*, London, Jonathan Cape; trad. it. *I gesti. Origini e diffusione*, Milano, Arnoldo Mondadori Editore, 1983.
- Morris, D., 1977, *Manwhatching - A Field Guide to Human Behaviour*, New York, Abrams; trad. it. *L'uomo e i suoi gesti. L'osservazione del comportamento umano/La comunicazione non-verbale nella specie umana*, Milano, Mondadori Libri Illustrati, 2002.
- Morris, D., 1994, *Bodytalk. A World Guide to Gesture*, London, Jonathan Cape; trad. it. *I gesti nel mondo. Guida al linguaggio universale*, Milano, Arnoldo Mondadori Editore, 1995
- Pease A. e B., 2004, *The Definitive Book of Body Language*, New York, Bantam; trad. it. *Perché mentiamo con gli occhi e ci vergognamo con i piedi?*, Milano, RCS Libri, 2005, Edizione Mondolibri su licenza RCS.
- Preston-Dunlop, V., a cura di, 1995, *Dance Words*, Amsterdam, Harwood Academic Publishers.
- Preston-Dunlop, V., 1998, *Looking at Dances. A Choreological Perspective on Choreography*, Verve Publishing.
- Pujade-Ranaud, C., 1976, *Expression corporelle, language [sic] du silence*, Paris, E.S.F.; trad. it. *Espressione corporea Linguaggio del silenzio*, Milano, Edizioni del Corpo, 1978.
- “Prosemica e cinesica”, [www.mimesis-milano.com](http://www.mimesis-milano.com)
- Ricci Bitti, P. E., a cura di, 1988, *Comunicazione e gestualità*, Milano, Franco Angeli.
- Righi, C., 2000, *Semiotica e danza. Il senso coreografico*, Tesi di Dottorato di Ricerca in Semiotica, Università degli Studi di Bologna, Dipartimento di Scienze della Comunicazione.
- Righi, C., “Choreographic Sense and Transmedia Practices”, in *Degrées*, Bruxelles, n. 141 *Dance Research and Transmedia Practices*, numero monografico a cura di Nicola Dusi e Cristina Righi [in corso di pubblicazione].
- Spampinato, F., “Comunicazione e contatto: orizzonti semiotici”, in [www.centrodl.org](http://www.centrodl.org).

### Materiali visivi

- Moretti, D., Leoni, F., Marinozzi, M., a cura di, DVD *Obama. Un sogno americano*, Edizione speciale per il Corriere della Sera, RCS Quotidiani Spa, (2008), 2009.
- Immagini fotografiche da riviste (*A*, RCS)