

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI TORINO

Dipartimento di Studi Umanistici
Corso di Laurea in Scienze della Comunicazione
Ordinamento triennale

Tesi di laurea

PER UNA NUOVA SEMIOTICA DEL TEATRO Approcci del passato e nuovi orizzonti



Candidato:
Carlotta Lando

Relatore:
Massimo Leone

Anno Accademico
2016/2017

*Per la mia famiglia, il mio compagno di vita e per mio nonno che, anche se non potrà leggerla,
spero che sarà fiero di me*

Indice:

1.	Introduzione	5
2.	Prima parte: approcci del passato	7
2.1	Prospettiva di R. Barthes.....	7
2.1.1	Accenni	7
2.1.2	Concetti chiave.....	8
2.1.3	Riflessioni	10
2.2	Prospettiva di M. De Marinis.....	10
2.2.1	Accenni	10
2.2.2	Concetti chiave.....	11
2.2.3	Riflessioni	14
2.3	Prospettiva di C. Segre.....	14
2.3.1	Accenni	14
2.3.2	Concetti chiave.....	15
2.3.3	Riflessioni	18
2.4	Prospettiva di K. Elam	18
2.4.1	Accenni	18
2.4.2	Concetti chiave.....	19
2.4.3	Riflessioni	22
2.5	Prospettiva di U. Volli	22
2.5.1	Accenni	22
2.5.2	Concetti chiave.....	23
2.5.3	Riflessioni	26
3.	Seconda parte: nuovi orizzonti.....	28
3.1	Semiotica delle passioni.....	28
3.1.1	Concetti base	29
3.1.2	Applicazione al teatro	32
3.1.3	Caso concreto.....	33
3.2	Semiotica tensiva	36
3.2.1	Concetti base	36
3.2.2	Applicazione al teatro	40
3.2.3	Caso concreto.....	43
3.3	Semiotica della cultura.....	47
3.3.1	Concetti base	47
3.3.2	Applicazione al teatro	52
3.3.3	Caso concreto.....	55
4.	Verso una conclusione: breve excursus storico	60
5.	Conclusioni: nuovi orizzonti possibili?	63
6.	Bibliografia	64

1. Introduzione

“[...] non vi siano mai casi di invenzione radicale pura, e probabilmente nemmeno di pura invenzione moderata, dato che, affinché la convenzione possa nascere, è necessario che l’invenzione del non ancora detto venga fasciata di già detto. [...] La semiosi non sorge mai ex novo ed ex nihilo. Il che equivale a dire che ogni nuova proposta culturale si disegna sempre sullo sfondo di cultura già organizzata”¹.

Ho deciso di partire, per la stesura del mio elaborato, dagli autori che hanno segnato la storia della semiotica del teatro nel corso del XX secolo proprio perché, come dice Eco e come mi ha sempre insegnato un mio grande amico e regista, “bisogna conoscere le regole del teatro per poterle infrangere”.

Nella prima parte di questo testo, infatti, analizzo gli autori cardine Barthes, De Marinis, Segre, Elam e Volli per capire cosa intendessero trasmettere ai loro lettori ideali nel campo della semiologia teatrale.

Il primo problema in cui mi sono imbattuta nell’elaborazione di questo scritto è legato al fatto che la ricerca in ambito teatrale da parte della semiotica subisce un brusco arresto intorno alla fine degli anni 80 del 900.

Come fare allora per capire quali potrebbero essere gli sviluppi di questa disciplina oggi?

La risposta che mi sono data è stata quella di basarsi sulle nuove correnti della semiotica odierna, in particolare la semiotica delle passioni, quella tensiva e la semiotica della cultura, per capire come, quanto e se esse possano aggiungere qualcosa alle teorie formulate in precedenza.

Ed ecco che passato e presente immediatamente si intrecciano, si fondono, si discostano l’uno dall’altro al fine di provare ad elaborare un’idea di base per una nuova semiotica del teatro.

Ho avuto modo, fin da quando ero adolescente, di praticare a livello professionale l’arte teatrale, sia in scena, come attrice, sia fuori, come assistente alla regia.

Contemporaneamente, nel corso dei miei studi, mi sono imbattuta nella scienza semiotica e ho scoperto che essa può effettivamente dare qualcosa di concreto all’analisi del teatro, qualcosa che non è mai stato esplorato né analizzato.

Ecco perché ho deciso di parlare di una nuova semiotica del teatro: perché credo sia doveroso oggi parlarne, ancora.

Perché il teatro è come la società: è sempre in crisi e perciò non potrà morire mai, come avevo letto in un’intervista a Camilleri e Di Pasquale, ma credo fermamente che una svolta importante possa essere data proprio dalla semiotica che, come scienza in quanto tale, non si è mai tirata

¹ (Eco 2016: 379)

indietro dall'individuare non solo gli elementi strutturali, ma anche le criticità dell'ambito teatrale in toto.

Quindi, interrogarsi sul passato per capire il presente e provare a progettare il futuro: queste le premesse, il nucleo e la possibile conclusione della mia tesi.

2. Prima parte: approcci del passato

Come ho già anticipato nell'introduzione, in questo capitolo mi concentrerò sui cinque autori cardine che, dalla metà del XX secolo, si sono occupati di semiotica del teatro.

Roland Barthes, Marco De Marinis, Cesare Segre, Keir Elam e Ugo Volli sono presentati in ordine cronologico, in base alla data di pubblicazione dei loro scritti che ho deciso di analizzare.

Essendo che tra di loro ci sono differenze sostanziali sia per quanto riguarda l'approccio alla materia sia per il periodo storico in cui hanno operato, per ognuno tratterò, all'inizio di ogni capitolo, un breve profilo per inquadrarli storicamente e a livello dei loro interessi in ambito teatrale. Ciò che risulta interessante è che, nonostante siano cinque autori che manifestano idee diverse rispetto alla costruzione di una semiotica teatrale, essi inevitabilmente si richiamano l'un l'altro nelle loro opere, a testimonianza del fatto che nessuno può elaborare idee nuove senza tenere conto di chi ha operato prima di lui.

2.1 Prospettiva di R. Barthes

2.1.1 Accenni

“Ho sempre amato molto il teatro, eppure non ci vado quasi più. È un voltafaccia che insospettisce anche me. Cos'è accaduto? Sono cambiato io o è cambiato il teatro? Non lo amo più o lo amo troppo?”².

Mi sembra giusto, come suggerisce anche Marco Consolini³, iniziare a costruire un profilo di Barthes dalla conclusione dei suoi rapporti con il teatro in generale perché permette di valutare l'importanza che egli gli attribuiva, nonostante la sua attività critica teatrale sia rimasta quasi sconosciuta.

Gli scritti all'interno del corpus “Sul teatro”, che ho deciso di analizzare, abbracciano il periodo teatrale di Barthes (1953-61), quando, da spettatore, ne diventa critico, attore, traduttore-adattatore e, forse, regista.

Anno fondamentale per la sua attività è il 1953, quando si unisce al gruppo della rivista “Théâtre Populaire” che gli permetterà di criticare in modo fermo e deciso i suoi bersagli nel campo teatrale, ovvero le istituzioni, le strutture e, soprattutto, il pubblico borghese.

Quello che, in sostanza, vuole mettere in dubbio l'autore è la cultura borghese in ogni suo aspetto e, in questo, il suo modello ideale è stato sicuramente Bertolt Brecht, il quale gli ha insegnato, attraverso il ragionamento in termini di significante e significato, un modo di comunicare che fosse diverso da quello della cultura di massa.

² (Barthes 2002: 33)

³ Ha curato l'edizione della Biblioteca Meltemi del 2002

L'incontro con Brecht ha segnato a tal punto la vita e la critica di Barthes che oggi è possibile ritenere che sia stato proprio il contenuto ideologico così autentico delle opere del drammaturgo tedesco a produrre un senso di intolleranza nell'autore verso ogni altra forma di teatro che non fosse la sua.

Questo e altri temi pre-brechtiani vengono affrontati nel corpus analizzato, il quale permette di delineare un quadro, seppur con delle contraddizioni, non solo del fenomeno teatrale degli anni 50, ma di tutto il 900.

2.1.2 Concetti chiave

Nel corpus degli scritti di Barthes, egli analizza varie opere teatrali a cui ha assistito, nonché modi di agire di autori, registi e attori che ha avuto modo di vedere in azione, ma, per motivi di spazio, non mi soffermerò su di essi, bensì su alcuni concetti chiave che mi sembrano descrivere al meglio il pensiero profondo dell'autore rispetto al mondo del teatro.

All'inizio del testo "Sul teatro", Barthes compie una distinzione importante, che costituirà la linea guida di tutto il suo pensiero: quella tra tragedia e dramma.

La tragedia è per lui "la più grande scuola di stile; insegna più a interpretare il dramma umano che a rappresentarlo, più a meritarlo che a subirlo"⁴. Per sostenere questa tesi, egli si rivolge a quelle che sono, secondo lui, le epoche di cultura tragica, tra cui, in particolare, il V secolo ateniese. La tragedia antica, infatti, disponeva di importanti segni: la maschera, la musica e il coro, il quale, nel teatro contemporaneo, è completamente scomparso a causa dell'introduzione della psicologia che porta a considerare il pubblico solo come un banale lettore di romanzi.

Ecco perché la commozione moderna in teatro è completamente diversa da quella greca: perché manca l'illusione di vivere una disgrazia priva di una storia individuale che determina la perfezione della tragedia.

Per tutti questi motivi, per Barthes, il teatro odierno ha perso ogni dimensione civica, trasformandosi nel contraltare della tragedia: il dramma.

Quest'ultimo appassiona le masse borghesi, corrotte da una falsa cultura, perché permette loro di vedere in scena il loro io più egoistico che prova infelicità a causa di un'ingiustizia superiore.

"Così la nostra epoca è certamente drammatica, ma niente autorizza a definirla tragica. Il dramma si subisce, ma la tragedia si merita"⁵.

Da questa riflessione si sviluppa nella mente di Barthes e del gruppo della rivista "Théâtre Populaire" l'idea di creare, appunto, un teatro popolare che si contrapponga fortemente al teatro del

⁴ (Barthes 2002: 38)

⁵ (Ibidem)

Denaro dei borghesi, in cui non esiste nessuno sforzo da parte dello spettatore, ma tutto gli è stato preparato per cui possa assistere allo spettacolo senza nessuno sforzo critico.

Nel definire, invece, il teatro popolare, Barthes afferma che esso deve assolvere a tre obblighi, la cui unione è fondamentale: un pubblico di massa (che non sia solo quello dei ricchi), un repertorio colto (sfatando il mito di doversi limitare a un repertorio volgare) e una drammaturgia d'avanguardia (per combattere il conformismo scenico).

Secondo Barthes, tutto questo è possibile ed è già un atto rivoluzionario riuscire a pensare e a parlare di teatro in questi termini, ribellandosi alle convenzioni borghesi e sottraendosi ai loro miti abituali basati sulla tecnica e sul genio artistico.

Queste idee diventano ancora più attuabili nel momento in cui l'autore incontra Bertolt Brecht, dal quale impara che non bisogna provare paura nel pensare a una nuova idea di teatro, che non bisogna sottrarsi dall'inserire passione politica nei drammi e che è necessario eliminare l'abitudine alle tecniche tradizionali teatrali per arrivare all'avanguardia.

In breve tempo, il teatro di Brecht diventa per Barthes l'esemplificazione perfetta di tutti i suoi ideali: un teatro politico, che condannasse le masse borghesi e le rendesse coscienti della propria alienazione alla tecnica e della propria stupidità, e che, però, allo stesso tempo, fosse divertente, al servizio del popolo; insomma, che fosse in grado di alleggerire gli animi, pur rendendoli consapevoli della loro responsabilità nella Storia.

Forse è proprio per l'idea di perfezione che Brecht suscitava in Barthes, per la possibilità che il drammaturgo gli trasmetteva di poter realizzare il suo amato Teatro Popolare, che, a un certo punto, verso la fine dei suoi scritti, l'autore si rende conto che l'idea drammaturgica d'avanguardia di Brecht non è eterna, anche perché neanche quest'ultimo voleva che lo fosse. Brecht vuole, soprattutto, rendere il pubblico consapevole delle sue disgrazie e sottrarlo dalla cecità che lo pervade: sostanzialmente è un teatro che vuole risvegliare la coscienza storica in ogni spettatore.

“Brecht mette gli uomini di fronte alla propria storia, ovvero di fronte alla propria responsabilità”⁶: questa consapevolezza di Barthes lo indurrà ad abbandonare il mondo del teatro, forse proprio perché si renderà conto che nessun teatro sarà mai perfetto per lui come quello d'avanguardia politica di Brecht; tanto è vero che conclude i suoi scritti con un'analisi dettagliata dell'opera “Madre Courage”, la sua preferita e, sicuramente, una delle più riuscite dell'amico e drammaturgo tedesco, come se il suo abbandono “teatrale” dovesse avvenire con un ringraziamento nei confronti di Brecht.

⁶ (Barthes 2002: 211)

2.1.3 Riflessioni

La lettura del corpus “Sul teatro” di Barthes si basa su scritti frammentari di cui lui stesso voleva limitare la pubblicazione, ma non per questo non si riesce a ricavarne un’analisi puntuale rispetto al suo pensiero. Quello che l’autore ci trasmette nel corso delle pagine è un profondo rispetto verso lo spazio teatrale e verso l’etica dei segni della scena, aspetti che meriterebbero di essere approfonditi. Il Teatro Popolare di Barthes è chiaramente un teatro di ribellione e d’avanguardia rispetto all’epoca in cui ha scritto che ci dimostra il grande amore che egli provava nei confronti di quest’arte, ma che, allo stesso tempo, decide di abbandonare perché lo vede, nonostante i suoi sforzi e anche quelli del drammaturgo Brecht, statico e comunque in mano ai suoi odiati borghesi.

Barthes ha provato a lottare, nel corso di tutta la sua opera, al fine di ottenere per il teatro una lingua neutra, un’innocenza linguistica, la quale si lega inevitabilmente a un altro tema centrale: quello dello spazio. Egli, infatti, oppone allo spazio chiuso dal sipario, tipico dei luoghi costruiti per i borghesi, quello en plein air che predilige per ragioni semiotiche e comunicative perché permette ai segni semiotici di mescolarsi ai luoghi e dà allo spettatore la possibilità di sviluppare le proprie capacità critiche, elementi che costituiscono i fondamenti del significare.

“Lo spettacolo è tutto ciò, è questo tentativo di districare, è questa angoscia e questa gloria di una separazione combattuta senza sosta, è questa lotta tra due spazi ed è questa nascita di un luogo chiaro dove tutto infine si comprende, lontano da una coltre cieca dove tutto è ancora ambiguo”⁷.

Forse questa lotta ha rappresentato per Barthes un’utopia troppo forte da poter raggiungere e, proprio per questo, decide di abbandonare la sua analisi, lasciando, però, ai posteri delle riflessioni fondamentali che i suoi successori avranno modo di elaborare, in modo diverso, forse, ma pur dovendogli riconoscere la potenza e la voglia di dare una nuova forma al teatro.

2.2 Prospettiva di M. De Marinis

2.2.1 Accenni

L’autore e professore Marco De Marinis propone, nella sua opera “Semiotica del teatro – L’analisi testuale dello spettacolo”, un’analisi dello spettacolo teatrale in qualità di testo semiotico, al fine di creare dei modelli per poterlo indagare in modo omogeneo per ciò che è: “fenomeno di significazione e di comunicazione”⁸.

Per compiere questa ricerca, costruisce il concetto di testo spettacolare unito al contesto di ricezione del singolo evento scenico, dopo aver spiegato il proprio metodo di ricerca con le relative preoccupazioni.

⁷ (Barthes 2002: 88)

⁸ (De Marinis 1982: 10)

È giusto ricordare che De Marinis ha pubblicato un altro testo simile per molti aspetti al primo, da cui ho attinto per la mia ricerca, intitolato “Capire il teatro – Lineamenti di una nuova teatrologia”, ma, al fine di questo elaborato, ho deciso di concentrarmi maggiormente sul primo perché delinea in modo concreto le ricerche e le relative conclusioni a cui De Marinis è giunto, pur essendo più tecnico e di meno immediata comprensione.

Per questo motivo, nel capitolo successivo, verranno analizzati i concetti cardine dell’opera dell’autore, quelli che ne hanno condizionato l’intera ricerca sul teatro, senza indugi sugli aspetti maggiormente tecnici, principalmente per motivi di spazio.

2.2.2 Concetti chiave

La prima distinzione, operata da De Marinis, riguarda testo drammatico (TD) e testo spettacolare (TS), spiegando che il primo è spesso stato promosso a modello per l’analisi drammaturgica perché presenta i caratteri di presenza e persistenza e per l’eccessiva importanza che è stata sempre attribuita al “modello linguistico” da parte della semiotica: queste ragioni hanno portato a privilegiare il testo verbale nell’analisi dello spettacolo.

Ma, se è vero che tramite il TD si possono analizzare le messe in scena virtuali, non si può dire lo stesso per quelle reali, che sfuggirebbero completamente alla sola lettura del testo scritto perché non si può (e non si deve) reputare il TD come elemento sufficiente per un’analisi totale della messa in scena. Il TD non “contiene” lo spettacolo, ma lo diventa “attraverso un processo di transcodificazione che sancisce la sua trasformazione in quanto testo letterario”⁹.

Quindi, esso va considerato come “un insieme di istruzioni facoltative”¹⁰, nel senso che impartisce ordini sul come lo spettacolo andrà messo in scena, ma ciò non vuol dire che esso corrisponda in tutto e per tutto a come lo spettacolo avrà realmente luogo.

Il testo spettacolare (TS), al contrario, corrisponde allo spettacolo teatrale come oggetto teorico, ovvero:

“un insieme non ordinato di unità testuali che rinviano a codici diversi tra loro e attraverso i quali si realizzano delle strategie comunicative, dipendenti anche dal contesto produttivo-ricettivo”¹¹.

Questa definizione affonda le sue radici nel concetto semiotico di “testo” che corrisponde a ogni unità di discorso formata da più codici interni e con i requisiti di compiutezza e coerenza. Quindi, il TS corrisponde a un modello teorico che analizza lo spettacolo come fenomeno di significazione e comunicazione, il che vuol dire considerarlo non come standardizzato, ma come unico e irripetibile

⁹ (De Marinis 1982: 41)

¹⁰ (Ibidem)

¹¹ (Ibidem)

ogni volta; insomma, fare teatro vuol dire scrivere sulla sabbia. Queste considerazioni generali, inoltre, portano a pensare lo spettacolo teatrale molto vicino alle interazioni della nostra vita quotidiana perché il TS comprende tutti quegli aspetti (intonazioni, mimica, gestualità ecc.) che adoperiamo involontariamente ogni giorno. Legato al TS, c'è un'ultima distinzione da fare: quella tra contesto spettacolare e contesto culturale.

Il primo si riferisce alle condizioni per la ricezione del TS sulla base dei suoi elementi costitutivi, mentre il secondo è costituito dai testi teatrali ed extra-teatrali che possono essere collegati al TS di riferimento. Entrambi questi contesti, a loro volta, rientrano nel testo culturale generale (TG), ovvero il sistema complessivo della cultura.

Ora, l'elemento costitutivo più importante del TS è la struttura testuale dello spettacolo (StrTS), cioè "il sistema che risulta dalla combinazione di vari codici del TS e che ne assicura la coerenza"¹² e che, allo stesso tempo, si occupa di ristrutturare e trasformare i suddetti codici per rendere la dinamicità del testo.

In realtà, la StrTS, di solito, si presenta come una pluralità, organizzata in una macro-struttura e ciò porta a pensare al fatto che più spettacoli possano effettivamente, nel concreto, presentare delle strutture identiche per alcuni aspetti, proprio per il fatto che, se per i TS si può ipotizzare un numero infinito, le strutture presentano un numero molto ridotto e, quindi, sono facilmente individuabili in più di una messa in scena come entità pragmatiche.

Un'altra distinzione importante, elaborata da De Marinis, riguarda i codici spettacolari, da una parte, e le convenzioni teatrali, dall'altra, che si completano l'un l'altro.

È necessario partire dall'assunto che, in semiotica, un codice è composto da un piano dell'espressione e da un piano del contenuto e, quindi, esso si occupa di associare gli elementi che compongono i due piani. Data questa definizione, si può, dunque, affermare che un codice spettacolare è "quella convenzione che, nello spettacolo, permette di associare determinati contenuti a determinati elementi di uno o più sistemi espressivi"¹³.

Da qui, si può parlare di "codici spettacolari" (che comprendono codici linguistici, cinesici, prossemici ecc.) ed è opportuno specificare che essi non sono tipici del teatro, ma vengono impiegati da altre forme artistiche e anche nella vita quotidiana: semplicemente il teatro si occupa di adattarli al proprio contesto specifico. Essi sono sostanzialmente "il risultato dell'uso di codici culturali non specifici, chiamati codici extra-spettacolari"¹⁴. Ciò che segna la loro distanza dal proprio corrispondente codice spettacolare varia molto a seconda dei generi, degli autori e delle epoche e, per capire come ciò avvenga, è necessario definire le convenzioni teatrali.

¹² (De Marinis 1982: 99)

¹³ (Ibidem)

¹⁴ (Ibidem)

Esse, in breve, forniscono le istruzioni al destinatario per individuare i codici spettacolari presenti nel TS; insomma, costituiscono un contratto tra spettatori ed emittenti dello spettacolo per permettere ai primi di capire il TS, senza compierne una lettura fuorviante, fornendo loro certi schemi interpretativi e non altri.

Inoltre, le convenzioni teatrali vanno a loro volta suddivise in:

- Convenzioni generali: sono quelle preliminari e basilari che consentono allo spettatore di non confondere la rappresentazione teatrale col mondo reale;
- Convenzioni particolari: sono quelle che permettono di capire le regole di rappresentazione di un singolo autore, di un genere, di una scuola e così via;
- Convenzioni singolari: sono quelle che pongono lo spettacolo stesso, riconoscibili solo a partire dal TS. Esse, in quanto nuove ogni volta e sconosciute allo spettatore, portano a un processo interpretativo complesso e, a volte, possono agire anche sulle altre convenzioni citate sopra, infringendole o deviandole.

L'ultimo concetto su cui mi vorrei concentrare è un elemento importante per l'intera ricerca di De Marinis sul teatro, ovvero il lavoro del pubblico.

L'autore, nell'ultima parte della sua opera, decide di concentrarsi sullo spettatore che reputa "unico realizzatore delle potenzialità semantiche e comunicative del TS"¹⁵.

Il soggetto in questione è (e deve essere) presente in qualsiasi discorso sul tema teatrale, ma De Marinis lamenta il fatto che la letteratura semiotica non si sia mai effettivamente concentrata su ciò che lo spettatore subisce e, a sua volta, dà allo spettacolo teatrale.

Quindi, decide di elaborare il concetto di Spettatore Modello, a partire, come è chiaro, dal Lettore Modello di Eco. Esso è insito nel TS perché rappresenta le condizioni necessarie per cui il TS sia percepito e si realizzi al massimo delle proprie potenzialità: è implicito e ideale.

È, in breve, l'unico in grado di riconoscere tutti i codici spettacolari e gli schemi interpretativi presenti nel TS e di dare una lettura puntuale della struttura di esso.

Inoltre, è chiaro che esso sia completamente diverso dallo spettatore empirico, sia in linea teorica che pratica.

Lo Spettatore Modello, insomma, possiede quella che De Marinis chiama "competenza teatrale" che è, in sostanza, una competenza comunicativa, la quale consiste nel possedere le conoscenze e le abilità per comprendere e, allo stesso tempo, produrre un TS.

Per concludere, è necessario aggiungere, rispetto a questo argomento che, alla fine, è il genere teatrale a svolgere il ruolo decisivo nell'interpretazione del TS: identificarlo significa aver portato a

¹⁵ (De Marinis 1982: 179)

termine quell'operazione mentale necessaria per dare un valore compiuto alle qualità semantiche e comunicative di qualsiasi TS.

2.2.3 Riflessioni

Al di là di tutti gli aspetti tecnico-semiotici del testo, che lo rendono, a mio parere, di difficile fruizione, ciò che è interessante sottolineare è la richiesta che De Marinis rivolge a tutti coloro che si occuperanno di semiotica teatrale.

Egli, infatti, chiede, nell'introduzione all'edizione del 1988 "Capire il teatro", di considerare il fatto teatrale, prima di tutto, come un fenomeno di significazione e comunicazione, ovvero come un fatto relazionale ed è un'analisi che può compiere principalmente la scienza semiologica perché essa corrisponde a una "teoria generale della cultura"¹⁶.

Ma, affinché ciò avvenga, la semiotica deve abbandonare la sua branca più strutturalista e concentrarsi sul suo lato pragmatico, relativo all'interpretazione più che ai codici in sé e per sé; insomma, De Marinis invoca l'impiego di una semiotica che si concentri più sui significati dei testi che su formalizzazioni di strutture di senso, per elaborare una teoria sulla base dell'elemento costitutivo del teatro, quello relazionale, appunto.

La prospettiva che suggerisce l'autore è, quindi,

"quella di una teatrologia pluridisciplinare e sperimentale che ha nella relazione attore-spettatore il suo oggetto teorico centrale e nella concettualizzazione semiotica il quadro metadisciplinare di riferimento"¹⁷.

Il suo appello, purtroppo, è rimasto inascoltato e, per molti anni, si è continuato ad elaborare una semiotica del teatro basata più che altro su tecnicismi fuorvianti che hanno portato gli amanti della disciplina a non riconoscere la semiotica come scienza in grado di descrivere il vero frutto del teatro: lo spettacolo teatrale e tutti i suoi possibili risvolti.

2.3 Prospettiva di C. Segre

2.3.1 Accenni

Il semiologo Cesare Segre ha contribuito attivamente allo sviluppo della disciplina semiotica teatrale, in particolare nella sua opera "Teatro e romanzo – Due tipi di comunicazione letteraria". Egli, in questo testo, mette a confronto la comunicazione teatrale e quella romanzesca, per riuscire ad attribuire una definizione puntuale di entrambi i generi, la quale si può dare solo nella loro continua comparazione e dialogo. Quest'ultimo si scopre essere polifonico in entrambi i casi, in

¹⁶ Definizione data da U. Eco ne "Trattato di semiologia generale"

¹⁷ (De Marinis 1982: 29)

quanto i personaggi sono in grado di rendere, sia nello scritto che nella messa in scena, molte prospettive diverse, le quali, a loro volta, rappresentano sempre un aspetto nuovo del reale; spetta, poi, al lettore o allo spettatore riuscire a coglierlo.

L'obiettivo di Segre, partendo dal rapporto dialogico tra persone reali (autore e fruitore) o tra personaggi inventati, appartenenti ad un certo mondo possibile, è quello di comprendere come si realizzi, nel caso del teatro, il rapporto tra un "io" e un "tu" e, nel caso del romanzo, quello tra un "egli" e un "essi".

Per compiere ciò, è necessario fin da subito stabilire due differenze basilari tra i due generi. Da una parte, nel teatro, l'autore è celato agli occhi del pubblico ed è compito dei personaggi riportarne il punto di vista, mentre, nel romanzo, l'autore, di qualsiasi tipo esso sia (narratore intradiegetico o extradiegetico ecc.), si rivela nel suo rapporto con il lettore; dall'altra parte, si parla di mimesi nella diegesi, nel caso del teatro, e di diegesi nella mimesi, nel caso del romanzo.

Inoltre, è possibile che queste caratteristiche presentino delle fasi intermedie: ad esempio, la poesia può risultare più vicina al genere teatrale quando assume la forma di un monologo.

Come si è anticipato poco prima, la tipologia di comunicazione impiegata modifica i contenuti presenti all'interno della singola opera e, dato che l'azione si presenta come l'elemento più convenzionale tra essi, in questo senso si utilizza il termine "narratologia". Questo comporta non solo il fatto di mettere i modelli comunicativi e narratologici a confronto per rivelarne i punti di contatto, ma anche articolare il concetto di "fabula" sempre più come intreccio, dato che essa instaura molteplici prospettive diverse che, nel caso del teatro in particolare, sono d'ausilio per comprendere come venga realizzata una narrazione composta da discorsi diretti.

Inoltre, il dialogo che, appunto, si instaura tra autore e personaggi, ha luogo attraverso le basi linguistiche in cui si ritrovano quelle sociali e culturali di una certa sfera del mondo. Queste ultime sono sostanzialmente opinioni, le quali, nell'ambito teatrale, si presentano allo spettatore tramite i singoli personaggi e questo aspetto rivela come più una rappresentazione risulta "finta", più essa permette al pubblico di ricavarne le verità sottostanti.

Dunque, Segre parla prima di tutto di comunicazione fra due generi letterari, analizzando i quali, confrontandone gli intenti, è possibile ottenere non solo una migliore definizione di entrambi e del loro campo di azione, ma anche una loro possibile integrazione.

Nel prossimo paragrafo si vedrà come tutto questo è realizzabile secondo l'autore.

2.3.2 Concetti chiave

Delineare una definizione dei modi di produzione dei significati della semiotica in ambito teatrale è una sfida interessante, dato che il teatro in sé integra diversi codici al suo interno.

Per farlo, è necessario, prima di tutto, comprendere le relazioni tra testo teatrale e messa in scena (come ha tentato di fare anche De Marinis), stabilire la tipologia segnica dei vari codici utilizzati e capire come questi ultimi si intersechino tra loro dando luogo al significato complessivo della rappresentazione. Tutto questo viene compiuto attraverso l'analisi della genesi del testo teatrale mimetico, il quale trova il suo fondatore in Aristotele. Chi costituisce il testo teatrale sono i personaggi, e non l'autore, come nel romanzo, dato che l'emittente è volontariamente celato; quindi "io" risulta più importante di "egli".

Da qui nasce la mimesi, ovvero il fatto che gli attori in scena debbano essere in carne ed ossa e si muovano in una realtà creata ad hoc, ma ciò non implica il fatto che non vi sia diegesi nel teatro, anzi: "gli elementi mimetici sono equivalenti funzionali di quelli diegetici"¹⁸.

Quindi, è possibile definire il teatro come un sistema modellizzante secondario che ricorre al concetto di fisicità in toto, da cui derivano le sue principali caratteristiche che lo distinguono dal romanzo.

Prima di tutto, gli attori, dialogando, simulano la comunicazione diretta e in tal modo danno luogo all'enunciato da un "io" emittente ad un "tu" ricevente, che si concretizza nella compresenza di spettatori e attori che non dialogano tra loro, ma sono consapevoli dell'intrinseca natura fittizia della rappresentazione.

In secondo luogo, c'è corrispondenza fra tempo del discorso e dell'enunciazione, dato che il teatro è costituito da una continua successione di tempi presenti nel loro divenire; la mancata corrispondenza, invece, tra durata dei fatti e durata reale dello spettacolo viene risolta tramite gli intervalli o espedienti letterari che permettono di modificare il tempo della scena.

In terzo luogo, lo spettatore ha un ruolo attivo, in quanto ha il compito di riordinare tutti gli input che i vari personaggi gli hanno trasmesso per risalire ad un'interpretazione più o meno corretta della vicenda, nonostante ne sia formalmente distante.

Quest'ultimo è uno dei caratteri più peculiari del teatro, giacché immette il fruitore direttamente nella storia, anche se pur sempre con la distanza tra palcoscenico e platea, ed è quasi dovere del pubblico prendere le distanze per interpretare.

È necessario, inoltre, riscontrare altri due importanti aspetti del teatro collegati tra loro: la pseudo-performatività, in quanto tutti i discorsi sono caratterizzati dalla dinamica dell'azione, ma i dialoghi sono stabiliti a priori e pronunciati passivamente, e la deissi, impiegata per coordinare spazio scenico ed enunciazione. I deittici permettono, infatti, di superare la preliminare distinzione tra testo teatrale e rappresentazione poiché il loro impiego "costituisce l'immanenza dello spettacolo in seno al testo"¹⁹.

¹⁸ (Segre 1984: 5)

¹⁹ (Ibidem)

Sono presenti, poi, dei performativi diretti al pubblico al fine dell'interpretazione della vicenda, come, ad esempio, la "fuga di notizie", composta dai monologhi e dagli "a parte", i quali, trasmettendo più nozioni agli spettatori, disturbano la coerenza del dialogo, ma, allo stesso tempo, aiutano la deduzione di alcuni elementi che, altrimenti, sarebbe stata difficoltosa. Quindi, lo spettatore è maggiormente a conoscenza dei fatti rispetto agli attori perché ne conosce ogni singola prospettiva, in stretta contrapposizione rispetto a quanto capita ad un lettore di romanzi.

Nell'ambito della significazione tutto questo implica il fatto che le battute, viste dal punto di vista dei singoli personaggi, siano enunciati con un significato globale; viste, invece, dal punto di vista del pubblico, esse risultano non solo enunciati con un certo significato complessivo, ma anche parti di un tema della struttura portante dell'opera. Sostanzialmente è come se un attore dichiarasse di fingere, ma ciò non è necessario poiché il pubblico, presenziando a teatro, ammette implicitamente di conoscerne le regole: ecco spiegata la diretta implicazione tra rappresentazione e luogo teatrale.

L'autore, dopo aver tratteggiato gli elementi chiave dell'evento teatrale e le sue principali differenze e punti di contatto con il romanzo, stabilisce una convergenza teorica tra due interpretazioni della semiotica teatrale, che già Aristotele aveva stabilito: quella tra mimesi teatrale e diegesi narrativa e il fatto che l'azione in quanto tale sia comune tanto al teatro quanto al romanzo. Nell'ambito dello studio della narratologia, infatti, i primi due livelli di analisi (modello narrativo e fabula) non presentano differenze tra i due sistemi, mentre per quanto riguarda gli altri due (intreccio e discorso) sussistono diversità notevoli, date soprattutto dai condizionamenti (sia assoluti sia relativi) della forma teatrale.

Così, ad esempio, la scena costituisce sia uno spazio reale sia simbolico poiché gli attori, recitando sul palcoscenico, stabiliscono uno spazio simbolico per gli spettatori, il quale però ha una corrispondenza nel mondo reale come spazio fisico: ciò determina il fatto che, come suggeriva già Lotman ne "La struttura del testo poetico", lo spazio artistico si collega al concetto di intreccio, ben diverso da quello impiegato nell'ambito del romanzo, dove è l'autore che stabilisce spazi unicamente simbolici e mondi possibili.

Inoltre, è necessario tenere presenti altri due aspetti della gestione della rappresentazione teatrale: la concentrazione e l'accelerazione. Entrambi si danno al livello dell'intreccio e tutti e due sono presenti per il fatto che la forma teatrale deve sottostare alla necessità di non creare tempi troppo lunghi di esposizione, ma, al contempo, di rendere le azioni nella loro più completa "densità".

Per applicare tutti questi concetti, Segre analizza la farsa "Maistre Pathelin" e l'escamotage stilistico teatrale spesso impiegato da Shakespeare nelle sue opere del "teatro nel teatro", ma, per motivi di spazio, non avrò modo di riportare il suo studio.

2.3.3 Riflessioni

L'autore Segre appare come uno dei teorici più ottimisti rispetto ad una possibile analisi semiotica del teatro, nonostante ammetta lui stesso la difficoltà dell'integrazione tra tutti i codici impiegati nella rappresentazione teatrale.

Egli rientra pienamente nella categoria di coloro che cercano di analizzare il teatro semioticamente impiegando lo schema base della comunicazione interpersonale, ma, a differenza di molti suoi colleghi, non si limita a questo: al contrario, attribuisce un'importanza fondamentale al pubblico, aspetto molto raro nelle teorie semiotiche di quel tempo.

Quello che più risulta interessante, però, è il suo richiamo a Lotman, a maggior ragione dato che a quest'ultimo verrà dedicato un intero capitolo nella seconda parte di questa tesi.

Già negli anni 70 del 900, infatti, Lotman aveva chiaramente fornito agli studiosi come Segre degli utili strumenti al fine di una corretta analisi della semiotica teatrale.

Cito brevemente una parte in cui Segre, accennando alla teoria topologica di Lotman, spiega come alcune massime contenute nell'opera "La struttura del testo poetico" possano fornire implicitamente degli elementi per delineare una definizione di teatro:

"1) il teatro tende ad evidenziare quelli che sono definiti «episodi principali»: l'immediatezza di un'azione vista e ascoltata non ammette che per eccezione notifiche indirette o allusive, 2) come i discorsi dei personaggi fagocitano le motivazioni, così l'azione tende a identificarsi con l'avvenimento, il gesto e la parola hanno una tensione pragmatica enormemente più alta che nella narrativa, 3) l'identificazione degli spazi è operata in modo da segnalare, per coincidenza o per evidenziato contrasto, gli spazi semantici"²⁰.

Questo breve passo permette di comprendere non solo la natura intrinseca della forma teatrale, ma anche gli elementi con cui ogni semiologo si deve confrontare nel momento in cui è intenzionato ad elaborare una definizione il più possibile globale e corretta della semiotica del teatro.

2.4 Prospettiva di K. Elam

2.4.1 Accenni

La prospettiva di Elam, presentata nel volume "Semiotica del teatro", delinea principalmente due tipi di semiotiche: quella del testo drammatico e quella dello spettacolo teatrale, simile all'idea di De Marinis, ma sviluppata in modo diverso.

Infatti, Elam desidera ottenere dalla sua ricerca una complementarità tra queste due branche della semiologia, basandosi sia sulla tradizione europea sia su quella anglo-sassone, tenendo presente anche le origini slave della semiotica del teatro.

²⁰ (Segre 1984: 22)

Quindi, Elam traccia lo sviluppo di questa parte della semiotica secondo una prospettiva storica, fino ad arrivare a concentrarsi su idee più nuove, tra cui, per esempio, la transazione scena-pubblico ecc.

Per l'autore, la semiotica è "una scienza rivolta allo studio della produzione di significato nella società"²¹ ed è per questo motivo che, allo stesso tempo, riguarda il processo di significazione e quello di comunicazione. Elam parla, dunque, di una scienza multidisciplinare che, secondo quanto afferma, è la migliore in fatto di comprensione del nostro comportamento significante.

Si trova, inoltre, in lui, una distinzione simile a quella che aveva compiuto Barthes parlando di tragedia e dramma: quella tra teatro e dramma, i quali si differenziano perché il primo termine si riferisce a ciò che avviene tra attori e spettatori, mentre il secondo è costituito da quelle particolari convenzioni tramite cui si costruisce la scena.

L'autore aggiunge che questa distinzione ne comporta un'altra ulteriore: quella tra i vari tipi di testi che il semiologo deve analizzare per elaborare una semiotica del teatro, ovvero tra "quelli prodotti nel teatro e quelli composti per il teatro"²², i quali corrispondo, appunto, al testo spettacolare e al testo drammatico.

Questa parte teorica costituisce il suo punto di partenza per andare oltre e cercare di ottenere nuove prospettive per la delineazione di una semiotica del teatro più completa possibile.

2.4.2 Concetti chiave

La parabola storica di Elam inizia col parlare della Scuola di Praga (1931) che è stata la prima a parlare di semiotica del teatro e cercare di stabilirne le basi, dando una definizione del testo spettacolare e definendo i principi fondamentali della semiosi teatrale, tra cui, fondamentale, la semiotizzazione dell'oggetto, la connotazione, la trasformabilità del segno, l'evidenziazione e la gerarchia della performance.

A queste tematiche vanno aggiunte le tipologie di segni impiegati in ambito teatrale, tra cui la distinzione tra segni naturali e artificiali e quella, formulata da Peirce, tra icona, indice e simbolo, in cui si trovano anche accenni alla deissi e all'uso di figure retoriche, quali la metafora, la metonimia e la sineddoche, alle quali va aggiunto il concetto di ostensione.

"Tutto ciò che queste categorie semiotiche indicano sono certi modi in cui è stata avviata l'impresa di descrivere e classificare la produzione di senso sulla scena"²³,

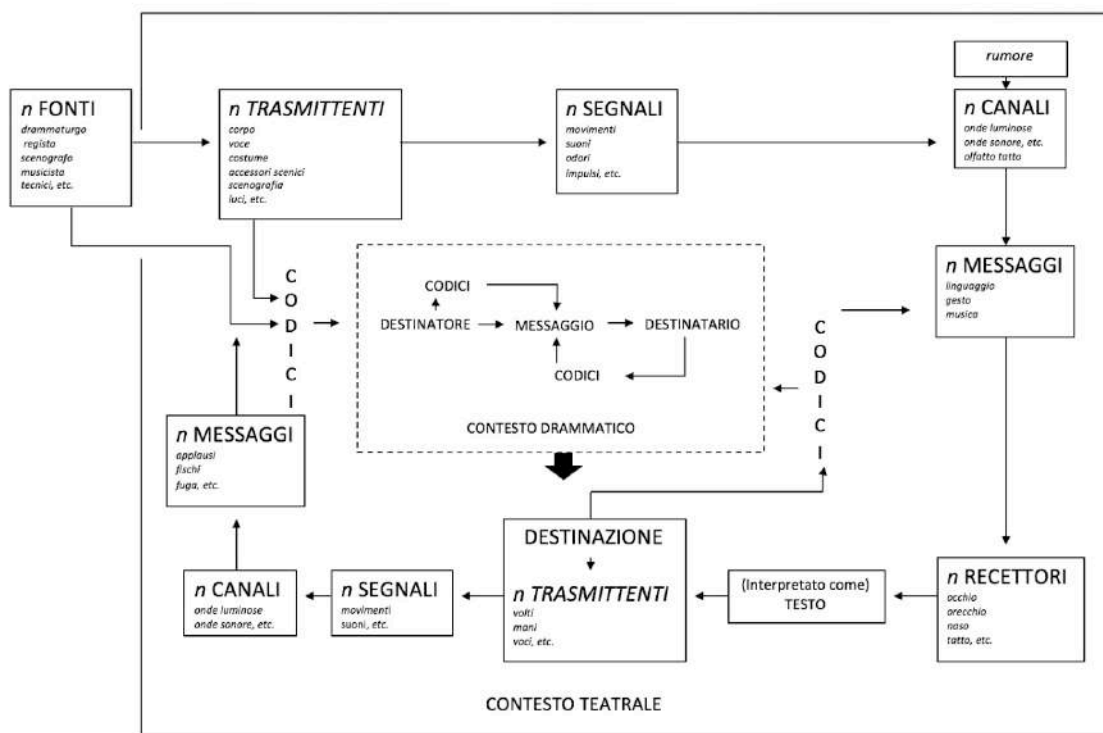
²¹ (Elam 1988: 9)

²² (Ibidem)

²³ (Ibidem)

ma questi elementi non sono sufficienti per una semiotica del teatro perché è il messaggio che produce la performance vera e propria.

Partendo da questa constatazione, Elam inizia a parlare dei modi di significazione e degli atti di comunicazione teatrale, soprattutto perché, alla fine degli anni 60 del 900, si riteneva che il teatro fosse una banale trasmissione di informazioni a senso unico e che il ruolo dei partecipanti fosse fisso, ma l'autore vuole dimostrare che sia tutto il contrario di quanto affermato. Per confutare questa affermazione, delinea un modello elementare della comunicazione teatrale (Ill. 1), da cui ricava il concetto di transazione attore-spettatore, mediata da un contesto drammatico.



Ill. 1 – Elam. 1988. *Modello elementare della comunicazione teatrale*, da “Semiotica del teatro”, p. 46.

Quindi, in ogni momento, lo spettatore deve assimilare i diversi dati lungo i canali, i quali possono comunicare la stessa informazione drammatica, ma trasmettere diversi tipi di informazione segnica; da qui, si può ricavare il concetto di spessore semiotico a cui si aggiunge l'eterogeneità e la discontinuità spaziale e temporale del testo spettacolare.

Quest'ultimo viene percepito innanzitutto in termini spaziali per due motivi principali: perché, in primo luogo, quando si entra in un teatro, la prima cosa a cui si presta attenzione è la sua organizzazione fisica e, in secondo luogo, perché la performance stessa inizia con la percezione dell'uso dello spazio scenico.

Quindi, ci si concentra sullo spazio architettonico, scenico e interpersonale che corrisponde alle relazioni prossemiche, a cui si aggiunge l'analisi delle componenti cinesiche della performance (movimenti, gesti, espressioni facciali ecc.), dei tratti paralinguistici e dei codici dell'attore.

Prima di tutto, però, è necessario riconoscere lo spettacolo teatrale in quanto tale e ciò risulta possibile attraverso il concetto di "frame" di E. Goffman, nonostante ci siano delle differenze tra quest'ultimo e quello teatrale, basate soprattutto sul concetto di verosimiglianza che comporta il fatto che il "frame" teatrale non sia mai "puro", essendo continuamente soggetto a riferimenti extra-teatrali.

Dopo tutte queste considerazioni, si può arrivare a dire che la costruzione degli avvenimenti del mondo drammatico si concretizza nell'abilità dello spettatore di dare un ordine ben definito al contenuto della performance che è, sostanzialmente, incompleto. Il pubblico, quindi, deve non solo attivare una specifica competenza drammatica, ma anche sforzarsi per costruire una struttura coerente data dall'informazione drammatica.

Da qui, è necessario stabilire che esistono vari "mondi possibili" del dramma che permettono allo spettatore di interpretare lo spettacolo in base a segnali convenzionali, di immaginare possibili sviluppi dell'azione in corso e di applicare ipotesi.

I "mondi possibili" drammatici, inoltre, vengono presentati al pubblico come "ipoteticamente attuali"²⁴, a differenza di quelli controfattuali, il che permette agli spettatori di avere un accesso immediato alla performance: per questo motivo si parla di "attualizzazione del mondo drammatico".

Ai mondi drammatici, poi, si aggiungono i sottomondi dei personaggi (*dramatis personae*) e degli spettatori che condizionano l'intero andamento della performance.

In prima istanza, però, il pubblico assiste ad uno spettacolo come partecipante ad un evento linguistico che corrisponde al livello del discorso del dramma, il quale comporta un'analisi del contesto, inteso sia come situazione sia come enunciativo, e della deissi, intesa come funzione linguistica che permette al discorso drammatico di essere attivo.

Quest'ultimo ha la caratteristica di essere un linguaggio dell'azione, ovvero di essere in grado di creare contesti drammatici, il che porta all'analisi della teoria degli atti linguistici di Searle, inseriti, però, in ambito teatrale, partendo dal presupposto che

"è compito del pubblico interpretare ciò che viene fisicamente detto sulla scena come evento linguistico. Per fare ciò, devono congiungersi un insieme di intenzioni da parte del parlante e una competenza semiotica da parte dello spettatore. Questo è uno dei principali aspetti del ruolo dello spettatore nella costruzione del mondo drammatico"²⁵.

²⁴ (Elam 1988: 115)

²⁵ (Ibidem)

Il dialogo drammatico, quindi, ha una somiglianza molto limitata con le conversazioni della vita quotidiana, soprattutto per quanto riguarda la coerenza testuale e il “floor-apportionment” (la determinazione dei turni di battuta).

Al fine dell’unificazione dei suoi criteri analitici, Elam elabora una micro-segmentazione dei primi 79 versi di “Amleto” di W. Shakespeare, ovvero uno schema composto da 18 colonne, per analizzarne le funzioni semiotiche.

Tutte queste riflessioni suggeriscono al lettore il fatto che il rapporto tra testo drammatico e testo spettacolare sia costituito da reciproci vincoli che lo rendono intertestuale: ogni tipo del primo testo porta le tracce del secondo, come aveva anche affermato De Marinis.

2.4.3 Riflessioni

Ciò che risulta interessante nell’opera di Elam, al di là della decisione di iniziare le sue ricerche a partire da un inquadramento storico della semiotica del teatro che risulta utile per chiunque voglia cimentarsi nello studio di questa disciplina, è innanzitutto il concetto di verosimiglianza che mi ha portato a ripensare ad un articolo de “Il fatto quotidiano” che riportava un dialogo tra Camilleri e Di Pasquale, in cui si affermava che “il teatro non può essere il vero, ma il verosimile perché lo spettatore più preso dallo spettacolo sa pur sempre che è di fronte ad uno spettacolo e non di fronte alla realtà”²⁶.

Ma, soprattutto, Elam si interroga sul come l’intera gamma di concetti espressi nella sua opera possa costituire un unico campo di ricerca, dato il fatto che non si è formato un dialogo vero e proprio tra i semiologi che si occupano dei codici della performance e quelli che si concentrano sulle regole del testo drammatico.

L’autore, insomma, arriva alla stessa conclusione a cui era giunto De Marinis: è necessario, al fine di un’elaborazione unitaria della semiotica teatrale, un approccio meno strutturalista e più pragmatico che si concentri di più sugli aspetti comunicativi, i quali costituiscono la base dell’esistenza della performance in quanto tale.

2.5 Prospettiva di U. Volli

2.5.1 Accenni

“La quercia del duca” è l’ultimo testo presentato in questa sezione. È un libro particolare, non propriamente semiotico, ma più esperienziale, che traccia un vero e proprio percorso errante nelle

²⁶ (Camilleri 2016)

varie forme teatrali, da cui risaltano tecniche e approcci diversi verso la pratica teatrale e da cui emergono due personaggi fondamentali: J. Grotowski e E. Barba.

Questi ultimi rappresentano per l'autore due punti cardine per una considerazione del teatro contemporaneo che sia il più completa possibile.

Questo testo, in sostanza, va a scavare nelle viscere profonde della pratica teatrale, non solo riflettendo sui suoi luoghi, sul suo fascino e sulla sua struttura, anche (ma non solo) semiotica, ma anche sulle sue fragilità e sulle sue gerarchie, mettendo radicalmente in discussione tutta la vita del teatro, tramite un'analisi puntuale sotto forma di racconto di uno spettatore professionista, quale l'autore e professore Ugo Volli.

2.5.2 Concetti chiave

Questo capitolo sarà diverso dagli altri, dato che, con mio grande piacere, ho avuto la possibilità di intervistare il professor Volli, avendo modo di scoprire aspetti del testo che, altrimenti, non avrei avuto modo di capire fino in fondo.

“La quercia del duca”, da cui prende il titolo l’opera, è, ne “Sogno di una notte di mezza estate” di W. Shakespeare, l’albero attorno a cui si incontrano attori, fate e i giovani amanti protagonisti. Perché “La quercia del duca”? Perché “Sogno di una notte di mezza estate”?

Mi affascinava il fatto che questo testo, oltre al discorso sull'amore, sulla trasformazione e sulla seduzione, mettesse in scena la rappresentazione teatrale in se stessa e, quindi, affrontasse tutta una serie di problematiche legate ad essa.

Nell’epilogo del testo, “Il sogno di Bottom”, lei parla della quercia attorno a cui si ritrovano gli attori del “Sogno di una notte di mezza estate”. In un discorso di analisi del teatro, questo elemento naturale rappresenta più un punto di partenza o un punto di arrivo?

Ma questo non è un testo semiotico, è un testo più esperienziale, quindi, dal mio punto di vista, dato che in quel momento facevo in maniera intensa il critico teatrale, ho cercato di descrivere la mia esperienza del teatro. In quel periodo, era molto presente Grotowski che parlava di elementi che avevano a che fare con un rapporto esperienziale anche con l'ambiente, quindi vivevo fortemente l'aspetto della natura. La quercia, dunque, può essere un punto di arrivo di un'esperienza, cioè l'idea che, in qualche modo, la modalità con cui noi viviamo il rapporto con il teatro è assimilabile a dei fenomeni molto complessi di percezione, che coinvolgono il nostro modo di essere al mondo: questa è l'idea di fondo che volevo trasmettere.

Tutto il testo si basa sul concetto di vagabondaggio e articola i suoi capitoli proprio come un vero viaggio. Perché la scelta di usare la figura del viandante?

Tutto questo libro, in qualche modo, è un'autobiografia: io mi sentivo in quel momento in questa mia esperienza di teatro come uno che viaggiasse. Questo aspetto del viaggiare, del camminare è strettamente connesso con delle figure storiche del teatro come i commedianti vagabondi e, in qualche modo, anche oggi il teatrante è perennemente in viaggio e molto spesso vive in albergo e va poco a casa. Quindi, il teatro, come lo si fa ancora oggi in Italia, è un fenomeno di erranza. Questo aspetto richiamava dentro di me anche alcune figure letterarie con una forte vocazione teatrale molto diffuse (come, per esempio, Wilhelm Meister di Goethe e, perfino, l'Ulisse di Joyce). In sostanza, la figura dell'inquietudine, la figura del viaggio, lento ed esperienziale, mi stimolava molto e mi sembrava che avesse a che fare con il teatro. C'era, poi, un altro aspetto ancora che contava in questa faccenda: il problema della pazienza, nel senso che un ostacolo per me, nell'esperienza del teatro, è sempre stato il fatto stesso di cedere del tempo, cioè di non essere più padrone del tempo dell'esperienza; altre volte, invece, questo aspetto del tempo ha rappresentato per me un'esperienza molto piacevole. Però, c'era questo problema, che è comune anche al vagabondare perché, nel corso di un vagabondaggio, come di una rappresentazione teatrale, non ci si può far prendere dall'impazienza.

Come ho accennato nell'introduzione a questo capitolo, nel testo si parla molto di Grotowski, il cui obiettivo era quello di esplorare il "performer", in quanto modello valorizzante della natura umana per possibilità di azione.

Cos'ha rappresentato soprattutto per lei Grotowski?

Guardando oggi questo aspetto, a parte un'esperienza teatrale diretta, quello che mi interessava era lo sfondamento delle barriere del teatro al di là dei contenuti, della narrazione in direzione della deviazione: era questo che mi toccava in maniera particolare.

Esistono delle tecniche comuni tra Grotowski e Stanislavskij?

Grotowski riconosceva esplicitamente il proprio debito nei confronti di Stanislavskij. Quest'ultimo aveva applicato all'insegnamento del lavoro dell'attore delle psicotecniche e aveva anche lavorato sulla capacità che il corpo ha, tramite certe azioni, di stimolare passioni. Grotowski, partendo da questi aspetti, elabora quella che viene chiamata "autopenetrazione", che, in qualche modo, è di natura molto stanislavskijana, in cui l'attore è chiamato a ritrovare dei paralleli nella sua esperienza personale di quello che poi dovrà rappresentare sulla scena. Ovvero, se deve rappresentare tristezza o gioia, viene chiamato a ricostruire dentro di sé la memoria delle proprie tristezze e delle proprie

gioie e, poi, in una seconda fase, vengono fuori questi aspetti, più apparentemente esteriori. Nel teatro di Grotowski, queste lezioni vengono molto sviluppate, cioè la richiesta nei confronti dell'attore è molto forte in questa direzione. Poi, da essa, si passa ad una richiesta di verità interiore, che c'era già in Stanislavskij, ma per Grotowski è più forte. Da questo problema della verità, infatti, viene fuori una questione di esperienza e di relazione, che rappresenta la fase "parateatrale" di Grotowski, in cui le persone vengono messe in condizioni tali per cui possono misurare ciascuno rispetto a se stesso e rispetto all'altro delle situazioni esistenziali forti. Nella fase successiva, chiamata "teatro delle fonti", vi è l'idea che ci sia, nella memoria individuale, uno stato di memoria collettiva, cui si possa in qualche modo fare appello e ritrovare, attraverso certe azioni molto fisiche, esperienze un po' speciali che non sono più relazionali, come nel parateatro, ma sono, come diceva Stanislavskij, una sorgente forte di questa cosa.

Lei ha anche parlato del fatto che il luogo fisico del teatro sia stato, in qualche modo, abbandonato, spostandosi in altri luoghi. Quello che mi interessava capire era se per lei il teatro fatto in luoghi non convenzionali sia un teatro in qualche modo diverso, sia snaturato.

Dobbiamo distinguere l'abbandono dei luoghi dal lavoro di Grotowski. L'abbandono dei luoghi è un discorso molto più generale, nel senso che il luogo teatrale tradizionale a cui noi pensiamo è una certa esperienza storica che nasce intorno al 1500. Prima si faceva teatro nelle corti, nelle piazze o nelle chiese (nel teatro greco, poi, era tutt'altra cosa), poi il teatro diventa completo nel 1700 con il teatro all'italiana con i palchi ecc. Il quale, però, entra in crisi perché troppo istituzionale e si incomincia ad abbandonarlo con spostamenti in altri spazi, già verso la fine dell'800. Questo aspetto si generalizza abbastanza nei primi del 900: vengono realizzati, per esempio, grandi eventi teatrali che occupano città intere. Ancora oggi, questa è una grande tendenza a liberare il teatro dalla sua struttura tradizionale, che è pure molto efficace, funzionale e dominante. Altra cosa, invece, è partire dal teatro stesso e trasformare gli attori in guide e gli spettatori in "partecipanti" e fare delle cose che non sono teatrali in altri ambiti. Questa caratteristica può essere tipica della linea di Grotowski ed è una fuoriuscita non fisica, ma molto più profonda, funzionale al teatro, nel senso che non si tratta più di mettere in scena niente, non c'è neanche da improvvisare perché salta il concetto stesso di finzione e, quindi, salta la radice stessa rappresentativa, segna del teatro: non si tratta più di riprodurre dei segni, ma di produrre delle esperienze di natura diversa.

Qual è la sua idea rispetto al concetto di testo drammatico? Secondo lei, gli è stata attribuita troppa importanza, come ritiene De Marinis?

Nella tradizione occidentale, se si parte dalla tragedia greca, non è così evidentemente perché la tragedia greca ci è stata tramandata per testi e, poi, è stata riprodotta. Quando il teatro riparte in

maniera completa, a partire dal 1400 e 1500, non è così, nel senso che, per esempio, Machiavelli scrive proprio “La Mandragola”. Se, invece, poi, si cerca di allargare questo discorso e si considera che il teatro greco ha avuto probabilmente inizio dalle processioni dionisiache e che, forse, in realtà, il teatro rinasce in Occidente nelle chiese, allora si può sostenere l’altro aspetto. È chiaro, però, che l’istituzione teatrale occidentale parte dall’idea che ci sia una testualità da mettere in scena.

Nel testo viene affrontato anche il tema della critica teatrale. Qual è, secondo lei, il ruolo della critica oggi? Ha ancora un suo peso nella società contemporanea?

Io personalmente non vedo più ruoli magistrali della critica come erano pensati fino agli anni 50 del 900; come si sono erose tutte le autorità e mediazioni, anche il ruolo di essa si è molto eroso. Poi, c’è nella nostra cultura un rapporto molto strano fra attore e pubblico, nel senso che l’attore ha psicologicamente spesso bisogno del suo pubblico e il critico è, in qualche modo, il rappresentante del pubblico socialmente rilevante. L’impressione è che, nel sistema dei media, la critica teatrale abbia perso importanza, avendo poco spazio nei giornali e anche poco potere reale dal punto di vista di distribuzione: questa è la mia impressione.

Per concludere, è possibile, secondo lei, oggi, elaborare una nuova semiotica del teatro? E, se sì, come andrebbe intrapreso il cammino verso essa?

La mia esperienza è che, rispetto alla curiosità del fenomeno teatrale, la semiotica ha poca presa, nel senso che non riesce ad abbracciarne tutti gli aspetti. È chiaro che gli strumenti della semiotica possono essere applicati ad ogni testualità e, quindi, anche a quella teatrale, ma il problema è che la semiotica funziona come un microscopio, cioè ingrandisce molto le cose e il testo teatrale, essendo di grande complessità perché molti sono i piani delle espressioni contemporanee, è probabilmente restio ad essere analizzato in questa maniera. Forse, ci si troverebbe a dover scrivere un grosso libro per analizzare il singolo spettacolo e quello che ne verrebbe fuori non sarebbe molto di più, dal punto di vista del rapporto tra significante e significato, di quello che accade un po’ a naso. Però è una sfida interessante. La mia idea è che, al fine di un’analisi il più completa possibile, bisognerebbe partire da porzioni di testo molto brevi e semplici.

2.5.3 Riflessioni

È stato molto interessante poter affrontare alcuni temi, centrali nel testo analizzato, con il suo autore. Oltre alle mie domande, ho attinto da un’altra intervista, fatta da Luca Di Tommaso²⁷ nel 2009, per accennare a due temi centrali per il mio percorso: il rapporto fra la semiotica e la

²⁷ (“Il problema del teatro è l’enunciazione”, 2009)

semiotica del teatro e il modo in cui quest'ultima dovrebbe affrontare oggi i profondi processi di significazione in atto nel teatro contemporaneo.

Per quanto riguarda il primo punto, il professor Volli afferma che, in linea generale, i semiotici raramente hanno sviluppato le loro riflessioni a partire dal teatro, soprattutto in funzione di elaborare una semiotica del testo con una "vocazione scientifica". La semiotica teatrale dovrebbe concentrarsi sul livello della manifestazione (illusione, corpo, comunicazione intradiegetica ecc.), dato che il teatro "consiste in un dispositivo che comunica mostrando una comunicazione"²⁸, trasmessa da persone in carne ed ossa che recitano davanti ad un pubblico, il quale, se non giudicasse le azioni compiute dagli attori rilevanti, porterebbe l'azione scenica a svuotarsi. Infatti, la semantica del teatro deve essere vista (come accennava Barthes) come l'espressione della vita sociale dei suoi spettatori: quello che nella vita sembra intrecciato e nella narratività solo illustrato è portato dal teatro alla contraddizione. È, quindi, per queste ragioni che la semiotica teatrale potrebbe arricchire la problematica della disciplina generale, ma è ancora tutto da fare, secondo il professor Volli.

Per quanto riguarda il secondo punto, invece, dato che è inadeguata una semiotica del segno e del codice per analizzare il teatro, l'autore suggerisce il fatto che sarebbe meglio partire, nell'ottica di una nuova semiotica del teatro, dalle acquisizioni teoriche degli ultimi decenni, quali la narratività, l'enunciazione, la semiotica delle passioni e del corpo.

Questo è, appunto, quello che cercherò di fare io nella seconda parte di questo testo.

Per concludere la prima parte della mia tesi, ho deciso di citare la conclusione de "La quercia del duca" perché rappresenta il mio stato d'animo attuale, dovendo, ora, andare oltre, voltare pagina e dare inizio alla seconda parte del mio percorso, con nuovi compagni di viaggio, più odierni, che spero mi aiutino a dare corpo ad una possibile nuova semiotica teatrale.

"Il percorso continua fra boschi ammalati di piogge acide e immagini elettroniche, ritmi biologici e fantasmi personali, illusioni di conoscenza e lavoro su di sé. Corre verso altri amori. L'attenzione si concentra su altri suoni, sulla musica semplice del fiato e del cuore che batte; un mantra, che in fondo è una poesia elementare, si affaccia da solo alla mente. La fatica chiama, e il bisogno di andare, che è più forte di essa. E la voce della radura si fa sempre più debole"²⁹.

²⁸ (Volli 2009: 23)

²⁹ (Volli 1989: 166)

3. Seconda parte: nuovi orizzonti

Eccoci, dunque, giunti alla seconda parte di questo elaborato, nella quale verranno analizzati più nel dettaglio tre diversi orientamenti della semiotica contemporanea: la semiotica delle passioni, quella tensiva e la semiotica della cultura.

Ad ognuna di esse verrà dedicato un capitolo in cui verranno delineati i loro concetti chiave, la possibile applicabilità di questi ultimi all'ambito teatrale a livello teorico e la presentazione di un caso concreto in cui poter riscontrare alcuni aspetti di metodo utili al fine di aggiungere, nella migliore delle ipotesi, oppure solo riscontrare il "già noto" negli elementi rinvenuti nel corso dell'analisi teorica.

Tutti e tre questi approcci, presentati in questa sede in ordine cronologico rispetto alle date di pubblicazione degli scritti che ho deciso di analizzare, non si discostano ovviamente dalla semiotica generale, ma si concentrano su aspetti diversi della significazione, a volte accusando la semiotica classica di non aver considerato alcuni aspetti che, oggi più di ieri, appaiono fondamentali per una disciplina sempre più completa e rigorosa.

Questo lavoro viene compiuto con lo scopo, in sede di conclusione, di riuscire a dimostrare che molti strumenti che vengono forniti e sviscerati dagli autori di questi testi possano risultare utili per ampliare la precedente analisi della semiotica teatrale del XX secolo. Come ho potuto dimostrare nelle pagine precedenti, quest'ultima manca di alcuni concetti che potranno emergere nel corso della seguente trattazione, con la consapevolezza che la scommessa teorica potrebbe non essere vinta, ma con la speranza che queste nuove correnti possano dare lo spunto per elaborare una nuova semiotica del teatro.

3.1 Semiotica delle passioni

Questo capitolo si delinea sullo sfondo di una lettura incrociata delle due opere considerate fondamentali per lo sviluppo della materia in questione: "Semiotica delle passioni" di Greimas e Fontanille e "Semiotica delle passioni", una raccolta di saggi a cura di I. Pezzini.

Come già anticipato, a partire dallo studio di entrambi questi testi, verrà delineato un percorso di analisi di questo particolare approccio semiotico che si caratterizzerà per il continuo intreccio tra elementi teorici e pratici, rivolto all'ambito teatrale.

Le passioni in sé rappresentano, durante questo cammino, unicamente un punto di partenza metodologico; viene mostrato, infatti, che, in relazione alla semiotica narrativa, approcciarsi ai testi da un punto di vista delle passioni che vi sono in gioco significa privilegiare il momento della sanzione (ultima fase dello schema canonico della narratività, elaborato da Greimas), cercando di intrecciare i punti di vista del Destinante e del Soggetto e rivelarne gli aspetti ancora nascosti, dato

che, come viene dimostrato, la passione opera come elemento che permette la scoperta della verità perché descrive le motivazioni di ciascuno, ma crea un passaggio obbligato sul loro esito.

3.1.1 Concetti base

Partendo dall'analisi di Greimas, innanzitutto si ammette che parlare di "passioni", soprattutto in un'ottica di una logica dell'azione, fosse necessario per una crescita della disciplina semiotica in sé, al fine di creare un'equivalenza tra gli "stati di cose" e gli "stati d'animo" del soggetto in una dimensione semiotica dell'esistenza il più omogenea possibile.

Cercare di classificare l'universo passionale è un'impresa di cui molte discipline hanno cercato di occuparsi, in particolare la filosofia sviluppatasi tra XVII e XVIII secolo.

Il passaggio decisivo che ha caratterizzato il cambio di rotta di Greimas dalla semiotica della manipolazione (presente nel suo schema canonico della narratività) a quella delle passioni (ovvero a quella della sanzione) è stata la constatazione del fatto che, tra il tentativo di far-fare qualcosa a qualcuno e la sua riuscita, esiste una tappa intermedia: il far-essere, la quale contiene la prospettiva del soggetto preso di mira dal Destinante, ovvero la passione che si mostra con forza nella ricezione del significato dell'azione da intraprendere.

Dato ciò, le passioni si mostrano come il presupposto fondante dei comportamenti strategici dei soggetti; quindi, la semiotica deve acquisire i principi per poter analizzare qualsiasi processo di significazione in base ai suoi elementi passionali.

Tutto ciò viene compiuto da Greimas tramite l'analisi di testi e l'elaborazione dei concetti teorici che sorreggono questi ultimi e il metodo di studio che vi sta alla base, in una complessa trattazione in cui questi due tipi di approcci vivono un continuo intreccio.

Al fine di questo lavoro, come essenziali si sono presentati i dizionari, considerati come "discorsi sull'uso di una data cultura"³⁰, dato che le passioni vengono riconosciute come tali solo grazie al loro impiego da parte di una certa comunità.

La lessicografia si è, inoltre, rivelata il tratto in comune fra tutte le discipline che hanno cercato di elaborare una classificazione dei valori passionali: "tutte presentavano un carattere tassonomico e si presentavano come classificazioni lessematiche più o meno riuscite"³¹; attribuendo, così, alle lingue naturali un primato rispetto ad altre categorie metodologiche, Greimas cerca di ottenere le dimensioni semantiche sottostanti alle varie manifestazioni delle passioni.

Queste ultime, così concepite, vanno di pari passo con il concetto di attore perché esse contribuiscono alla sua denominazione per ruoli tematici ricorrenti (ad esempio "il geloso", "il

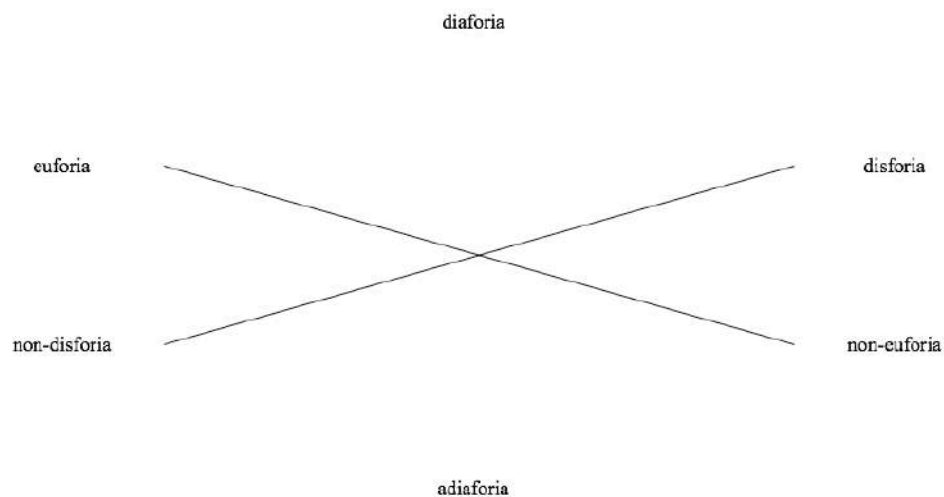
³⁰ (Greimas 1991: 95)

³¹ (Greimas 1983: 13. Traduzione riportata di I. Pezzini)

sospettoso” ecc.), con l’obiettivo di riuscire, tramite questo metodo, ad elaborare degli stereotipi di prevedibilità dei ruoli attanziali. Sostanzialmente il ruolo tematico deriva da una ricostruzione sistematica delle classi di comportamenti passionali.

Un’analisi semiotica, compiuta attraverso questi strumenti appena delineati, si pone lo scopo di analizzare i testi per esibirne le dinamiche, le quali si realizzano tramite sei elementi in gioco:

- **Timismo:** definito anche come propriocettività, è uno strumento tramite cui si mostra come ogni essere vivente è com’è e come reagisce a ciò che lo circonda nel suo ambiente. Ognuno di essi viene considerato tale in base al fatto che è costituito da un sistema di attrazioni e repulsioni che si proietta su qualsiasi categoria semantica, dandole valore e connotandola, così, euforicamente o disforicamente. Questo processo avviene per ogni aspetto della vita e può essere mostrato tramite il seguente quadrato semiotico (Ill. 2):



Ill. 2 – Greimas. 1983. *Quadrato semiotico delle assiologie*, da “Il senso II”, pag. 93.

I termini “diaforia” e “adiaforia” indicano rispettivamente un orientamento timico marcato e l’altro neutralizzato.

- **Aspettualità:** definire le passioni aspettualizzate significa che ciascuna presuppone un certo punto di vista sul processo di reazione passionale e tale prospettiva può esprimersi in vari modi. Quindi, per quanto riguarda le passioni espresse dai personaggi di un testo, ad esempio, il lettore è portato a partecipare ad una certa passione di questi ultimi in base alla prospettiva aspettuale che l’autore ha impostato nel testo. Inoltre, l’aspettualità, in quanto

forma primaria del discorso, in cui si articolano le passioni, si realizza solo dopo essere stata temporalizzata, spazializzata e attorializzata

- Intensità: concetto intuitivo a livello passionale, essa si dà attraverso la considerazione della posizione del soggetto tra diaforia e adiaforia o come fattore di riflessione sulla propria passione.
- Tensione: presentata attraverso una stretta relazione con l'aspettatività, essa risulta rilevante per quel tipo di passioni che si presentano come aventi sviluppo nel tempo (ad esempio disposizioni dell'iniziativa di un soggetto) e non per quelle durature (ad esempio la gioia).
- Ritmo: interferendo con la dimensione della tensione e con quella dell'intensità, può contribuire a soddisfare o frustrare aspettative sulle realizzazioni passionali e creare, così, nell'altro sentimenti di agio o disagio oppure può aiutare ad esprimere una passione.
- Semi-simbolismo: nozione utile per capire quali tipi di segni vengano analizzati in ambito semiotico quando si trattano le passioni, esso costituisce un tipo di linguaggio caratterizzato dall'omogeneità tra categorie, ovvero, come spiegava Hjelmslev, classi paradigmatiche di unità sostituibili tra loro ad un certo punto della catena sintagmatica. Questo modo di significare riesce a spiegare la convergenza teorica, presente in Greimas, tra la storia della filosofia e della psicanalisi e lo studio semiotico-visivo e prosodico dell'espressione passionale.

Oltre a questi elementi, risulta rilevante segnalare l'importanza del ruolo del corpo nell'espressione delle passioni, dato che esso ne permette l'articolazione e perciò rientra pienamente nel campo della significazione. "È il corpo che mobilita tutti i ruoli sparsi del soggetto"³².

La semiotica appartiene alla classe delle scienze umane e, in quanto tale, ricerca il senso del mondo unendolo all'intento del soggetto che cerca di interrogarsi sul proprio percorso. Comprendere il mondo, quindi, significa anche domandarsi se e quanto le passioni possano soddisfare con coerenza la ricerca semiologica sulla complessità di ciò che ci circonda.

Nell'ambito di una trattazione più specificatamente legata all'ambito teatrale, lo stesso Greimas ci fornisce un'utile applicazione dei suoi strumenti teorici delineati sopra, che permetteranno anche la delineazione di un caso concreto, utile al fine di dimostrare quanto le passioni non siano da relegare solo all'ambito psicanalitico e filosofico, ma risultino effettivamente permeare l'intero mondo semiotico.

³² (Greimas e Fontanille 1996: 290)

3.1.2 Applicazione al teatro

Partendo dagli strumenti teorici appena discussi, lo stesso Greimas fornisce un esempio di analisi di una passione all'interno di un testo teatrale: la gelosia rappresentata nell' "Otello" di Shakespeare, la quale dà l'avvio alla crisi passionale del protagonista.

La gelosia di Otello presenta un momento preliminare, ovvero il sospetto, il quale è composto da tre fasi modali: l'amplificazione dell'inquietudine, la modalizzazione delle fasi dell'indagine e la passione della verità.

Affinché il sospetto si instauri nel protagonista, è necessario che egli noti una contraddizione presente tra due saperi, ovvero un "metasapere" che, in questo caso particolare, riguarda la passione stessa. La conoscenza dei ruoli patemici degli altri (ad esempio il fatto che Desdemona sia portata a vivere le passioni in modo intenso) permette di prevederne i comportamenti, ma ciò non avviene nel caso della gelosia, dato che il sapere sulla passione alimenta la passione stessa. Il geloso è libero di scegliere l'esclusività dell'oggetto di valore; quindi, il suo sapere sulla passione, essendo egli preoccupato dell'esclusività stessa, porta all'imprevedibilità dei ruoli patemici e ciò ne alimenta l'inquietudine perché scopre di non essere l'unico possessore di un certo oggetto di valore. Per questo motivo, il geloso viene definito da Shakespeare come "mostro che si nutre di se stesso".

La sofferenza che prova Otello a causa della crescita dell'inquietudine rappresenta effettivamente l'attesa di un'altra sofferenza: quella della certezza. Otello, quindi, compie più tecnicamente una richiesta di stabilità emotiva che lo porta al voler-sapere, dando avvio alle indagini.

Un elemento da sottolineare è rappresentato dal fatto che il protagonista in sé non possedeva alcuna tendenza all'essere geloso perché personaggio sicuro di sé, ma egli viene manipolato da Iago, affinché acquisisca le competenze necessarie a gestire la gelosia.

Per attuare il suo piano, prima di tutto, il manipolatore procura a Otello sospetto e, quindi, inquietudine, esprimendo dubbi, dando inizio, così, al processo passionale. Va sottolineato che tutto ciò avviene come se la competenza passionale della gelosia fosse già stata acquisita dal protagonista, rendendo chiaro il fatto che qualsiasi capacità passionale non riguarda mai un singolo individuo. Ad esempio, in questo caso vengono chiamati in scena due attori per dar vita a un soggetto di passione: Otello, infatti, diventa essere-del-fare solo nel momento in cui acquisisce i tratti della adiaforia del fare di Iago e unicamente allora è in grado di attivare la gelosia che si trasforma in furia omicida.

Questo breve esempio permette di dimostrare come lo studio delle passioni possa effettivamente rendere meglio noti i meccanismi di costruzione e di sviluppo dei personaggi in ambito teatrale.

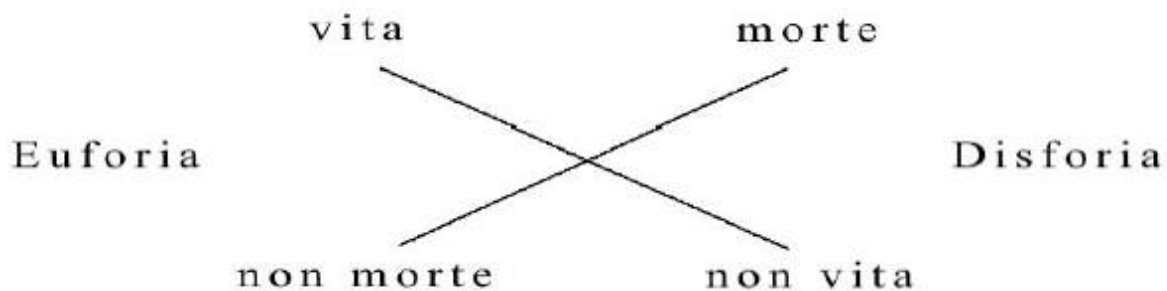
Nel corso del prossimo paragrafo, cercherò io stessa di dimostrare come un'analisi simile possa essere condotta tramite l'uso degli strumenti teorici della semiotica delle passioni, elaborata da Greimas.

3.1.3 Caso concreto

L'applicazione concreta degli elementi teorici della semiotica delle passioni che vorrei presentare in questa sede prende spunto dal saggio di Omar Calabrese "Rappresentazione della morte e morte della rappresentazione", contenuto nella raccolta "Semiotica delle passioni", a cura di I. Pezzini.

All'interno di esso, l'autore parte dal presupposto secondo cui presentare la morte come atto del morire voglia dire citare in causa una certa aspettualità della sofferenza e, dunque, possa rappresentare in sé un modello per lo sviluppo di tutte le passioni in senso lato.

Per dimostrare ciò, egli si sofferma sulla raffigurazione fisica della morte di un essere umano, in cui quest'ultima rappresenta un punto all'interno del continuum temporale che determina il passaggio dalla vita alla non-vita. Per raffigurare il tempo di un'azione, si utilizza il concetto di aspettualità, spiegato in precedenza, espresso attraverso il sema della duratività, il quale si rivela essere sempre presente nel momento in cui si mostri necessario mettere in scena un segmento di azione che non sia né l'inizio né la fine di quest'ultima, mostrandone il carattere puntuale. Il quadrato semiotico costituito dall'opposizione vita/morte (Ill. 3) spiega il fatto che "il morire è una deissi vita/non-vita/morte lungo la quale avviene puntualmente il trapasso"³³, il quale, però, possiede anche un carattere processuale poiché implica l'idea di un passaggio da uno stato ad un altro. Quindi, si può affermare che "il corpo che muore mantiene tanto i tratti della funzione-vita che quelli della funzione-morte"³⁴.



Ill. 3 – Calabrese. 2011. *Quadrato semiotico vita/morte*, da "Semiotica delle passioni", pag. 101.

³³ (Calabrese 1991: 101)

³⁴ (Ibidem)

Esistono ovviamente varie modalità di rappresentare la morte (in modo violento oppure sottolineandone l'agonia ecc.), ma per condurre l'analisi è comune a tutte il semi-simbolismo, concetto elaborato da Greimas, spiegato poco sopra.

Inoltre, ognuno di noi possiede un proprio modo di pensare e rappresentare la morte e, proprio per questo motivo, la presentazione del caso concreto che sto per svolgere va intesa come uno sguardo microscopico sulle infinite realizzazioni che di un certo personaggio all'interno di un certo testo si possono compiere.

Nel caso specifico, la morte che ho intenzione di analizzare è tratta dal testo teatrale "La grande magia" di E. De Filippo, di cui ho avuto la possibilità, in veste di attrice e di assistente alla regia, di seguire il montaggio, dalla lettura a tavolino alla messa in scena, nel luglio del 2016.

Il personaggio in questione è Amelia, una ragazza quasi diciannovenne, amante della vita, ma non per questo ingenua sulla sua condizione di salute: già dal primo atto, infatti, il pubblico viene a conoscenza del fatto che la giovane sia malata, ma che sia relativamente serena rispetto a questo. Inoltre, il secondo atto inizia con un monologo della ragazza che, corteggiata da un giovinetto, cerca invano di nascondere il fatto che il lieto fine di cui stanno parlando non si avvererà mai. Insomma, fin dalle prime pagine del testo, si sviluppa negli spettatori una sottile consapevolezza del fatto che, prima o poi, la giovane sarebbe morta e ciò alimenta fin da subito l'attenzione che le viene rivolta, sia da parte degli altri personaggi sia dal pubblico in sala. Dopo il monologo e qualche battuta scambiata con suo padre e le altre donne presenti nella casa del mago Otto Marvuglia, lei scompare dalla scena e vi ritornerà solo in fin di vita, tra le braccia della sua famiglia. Dal suo ingresso morente, collocato alla fine del secondo atto, ha inizio la mia analisi.

Prima di tutto, bisogna ammettere che nel testo originario la morte della ragazza non viene rappresentata, ma avviene fuori scena e il fatto viene solamente riportato da altri personaggi.

La motivazione registica sottostante alla scelta di rappresentare la morte della giovane viene spiegata così in sede di montaggio: *"Nel teatro non esiste niente, ma esiste tutto. Ho intenzione di mostrare al pubblico una piccola grande magia per rivendicare, ancora una volta, il potere della scena, della rappresentazione teatrale, troppe volte dimenticato"*³⁵.

Durante uno dei dialoghi tra il protagonista Calogero Di Spelta e il mago, si sentono delle urla dalle quinte; subito dopo, l'ingresso del padre di Amelia, Arturo, con lei in braccio, ormai in fin di vita, seguito da Zaira, dal brigadiere e dalla cameriera, dalle signore Zampa, Locascio, Marino e Gervasia. Al momento dell'entrata in scena, Amelia non è ancora morta, ma ha gli occhi chiusi e gli arti abbandonati sul corpo del padre, cosa che lascia ben intuire il proseguimento del testo; per questo motivo si può definire un'azione aspettualizzata, marcata disforicamente (elemento che si

³⁵ Frase del regista che ha realizzato la messa in scena

deduce dagli atteggiamenti dei personaggi) ed intensa. Il ritmo è vertiginoso, tant'è che la morte la coglie poche battute dopo.

Ecco, questo momento è stato reso registicamente attraverso la scelta di posizionare i vari attori in modo tale che formassero una sorta di composizione pittorica (Ill. 4), mentre essi piangono la morte della loro cara bambina di casa.



III. 4 – 2016. Foto di scena. Scuola di Teatro Sergio Tofano. Torino: *Polo Culturale Lombroso 16*.

Questo particolare assetto scenografico (Ill. 4) vuole intenzionalmente richiamare il quadro di Caravaggio “La Deposizione” (1602) e per questo motivo si presta bene ad un’analisi simile a quella pittorica. Trovandoci, infatti, di fronte ad un’enunciazione enunciata, possiamo notare delle corrispondenze tra la passione di Amelia (il suo patimento fisico) e le passioni degli altri attori presenti sulla scena, i quali, in questo caso, occupano il posto di spettatori della morte; essi fungono sostanzialmente da amplificatori dell’agonia del soggetto morente. Più specificatamente, in questo caso si passa da una rappresentazione del morire a una del veder morire, la quale rende a pieno la teatralità della scena e riesce a coinvolgere tout court gli spettatori nella disperazione del momento. In questo caso, a differenza delle grandi tragedie e di quanto afferma Calabrese nel suo saggio³⁶, non c’è nessuna promessa nella morte di questo personaggio, ma solamente “*la volontà di far riflettere sull’inutile utilità delle piccole vite, che nulla ci fanno sperare, ma lasciano un segno nel cuore di chi le ha amate*”³⁷.

³⁶ “Ogni segmento di un’azione in corso, come la morte, va inteso come puntuale, ma anche come portatore di una «memoria» (il proprio antecedente) e di una «promessa» (il proprio conseguente)”

³⁷ Frase del regista che ha realizzato la messa in scena

3.2 Semiotica tensiva

Questo capitolo si delinea sullo sfondo del pensiero di un autore in particolare: J. Fontanille, il quale ha dedicato interamente il suo lavoro alla ricerca di elementi che potessero arricchire la semiotica come disciplina. Verranno delineati in particolare, nelle pagine seguenti, i concetti elaborati nelle sue due opere “Pratiche semiotiche” e “Figure del corpo – Per una semiotica dell’impronta”, le quali, al fine dell’obiettivo di questa tesi, sono parse contenere concetti utili anche per quanto riguarda l’ambito teatrale.

3.2.1 Concetti base

Una definizione preliminare del raggio d’azione della semiotica tensiva potrebbe essere quello di indagare sulle fondamenta sensibili e, in particolare, quelle affettive da cui emerge il significato del discorso, il substrato più profondo che governa l’articolazione del significato.

Fontanille definisce queste fondamenta più specificatamente pratiche, le quali producono un loro senso proprio e possono essere definite semiotiche sia se sono costituite da un piano dell’espressione e uno del contenuto sia se, viste come concatenamenti di azioni, danno luogo alla significazione.

Oltrepassando l’analisi limitata al solo testo (ovvero, in qualche modo, superando Greimas e la semiotica strutturale) e allargando il campo di indagine, la semiotica si trova di fronte due modi per compiere questo salto disciplinare: o attraverso una procedura di testualizzazione, dove tutto diviene testo, o facendo leva sul concetto di esperienza di ogni semiotica-oggetto e accostarla alla pratica. Le semiotiche oggetto di cui si occupa la semiotica sono definite come insiemi significanti stabiliti a partire dal piano dell’espressione da cui si staglia la strutturazione del piano del contenuto.

Un approccio semiotico alle pratiche, quindi, come proposto in queste pagine, deve rispondere contemporaneamente a due tipi di esigenze: occuparsi di nuovi piani di indagine e definire i limiti della loro inerenza concettuale all’ambito semiologico. Queste sono le condizioni necessarie per la costituzione delle varie semiotiche oggetto, le quali presentano come loro “insieme significante” il testo-enunciato, composto da figure e configurazioni che si danno, appunto, sotto forma di dati testuali da interpretare, di cui riconoscere un’intenzionalità. Dunque, un testo enunciato “è un insieme di figure semiotiche organizzate in un insieme omogeneo grazie alla loro disposizione su uno stesso supporto o veicolo”³⁸ che può essere unidimensionale, bidimensionale o tridimensionale (ad esempio il discorso orale è unidimensionale), il quale sarà concepito come un corpo-oggetto che

³⁸ (Fontanille 2010: 26)

integra il testo fornendogli figuratività. Inoltre, la presenza di questo supporto nel testo-enunciato è utile per integrarlo con la pratica, in quanto esso svolge il ruolo di interfaccia tra i due elementi.

A tutto ciò va aggiunto il concetto di situazione semiotica che permette l'interpretazione e la produzione di una comunicazione (e non va confusa con il contesto, avendo un altro livello di pertinenza). Farne esperienza può avere due significati: sia come interazione con un testo o con uno o più oggetti in una pratica sia come aggiustamento tra più interazioni complementari. Per questo motivo, la situazione va distinta in due livelli di pertinenza distinti, ovvero le scene pratiche (costituite da relazioni modali e passionali tra diversi ruoli attanziali) e le strategie (fondate sull'accomodamento degli obiettivi dei vari attori nelle scene pratiche). Inoltre, le strategie sono sostenute da "forme di vita" che si possono definire come quella "deformazione coerente" data dalle soluzioni ricorrenti impiegate per le scene pratiche e, perciò, includono tutti gli elementi presenti nelle scene pratiche stesse.

Sostanzialmente, per poter rendere le semiotiche oggetto analizzabili in quanto pratiche semiotiche, è necessario configurare quest'ultime in esperienze, dove ciascuna di esse è associata ad un certo livello di pertinenza (ad esempio l'esperienza interpretativa sfocia nei testi-enunciati). Per poter passare, quindi, dalla materia alla sostanza e, poi, alla forma, è necessario risolvere il problema dell'eterogeneità dell'espressione dei modi semiotici, dando così vita ad una rappresentazione condivisa. Si aggiunge una dimensione al piano dell'espressione ad ogni passaggio al livello superiore di pertinenza e ciò comporta una discontinuità nell'analisi da un livello ad un altro: dal testo-enunciato alla pratica, ad esempio, si aggiungono delle proprietà temporali e deittiche della scena.

A livello di integrazione (ascendente o discendente, reciproci ma asimmetrici) di ciascun livello di pertinenza, si trovano sincopi ascendenti e discendenti. Le prime saltano uno o più livelli nel percorso canonico e procedono per complessificazione, ma non lo modificano se le pratiche possono diventare oggetto di una presentazione testuale. Se quest'ultima è anteriore alla messa in scena della pratica, si parla di un'immagine di prefigurazione; se è posteriore, di immagini di rappresentazione. Nelle seconde, invece, procedendo per riduzione del numero delle dimensioni, una forma di vita può essere riassunta in una sola figura.

Il processo nella sua totalità risulta, dunque, efficace unicamente se la sincope discendente, durante la produzione della pratica, a partire dalla forma di vita, causa una "riorganizzazione ascendente", ovvero dalla pratica alla forma di vita, aiutata dalle proprietà testuali della pratica, le quali permettono di stabilirne il genere.

Quindi, la produzione semiotica di una data cultura risulta dai movimenti di integrazione ascendenti e discendenti delle semiotiche oggetto e sono proprio questi ultimi a rendere difficoltosa un'analisi coerente di una qualsiasi fatto culturale semioticamente dato, ma ne rendono appieno l'efficacia

simbolica. Sostanzialmente le operazioni di integrazione ascendenti o discendenti, le quali includono o meno delle sincopi, rappresentano le modalità di darsi della retorica generale dei modi semiotici.

Tutte queste inversioni del movimento di integrazione e le sincopi sono state spiegate perché comportano tensioni tra i vari livelli dell'espressione e modifiche dei modi di esistenza, elementi che "costituiscono, nel loro insieme, la base concettuale stessa della dimensione retorica nella prospettiva di una semiotica tensiva"³⁹.

Sempre per quanto riguarda la gerarchia dei livelli di pertinenza, inoltre, si riscontrano due diversi piani di immanenza che determinano due regimi temporali specifici, ovvero il tempo linguistico e il tempo della prassi enunciativa; questi ultimi sono simili solo da un punto di vista sostanziale, ma non dal punto di vista dell'espressione semiotica.

Per cercare di riassumere i concetti appena accennati, si può affermare che in ogni pratica semiotica è insita una sua interpretazione, la quale mostra tutti gli elementi per poter essere considerata una pratica di per se stessa; ciò porta a considerare una dimensione strategica in ogni pratica, composta da accomodamenti e interpretazioni. Dunque, da questo punto di vista, ognuna di esse comporta una sequenza di risoluzione, a partire dalla constatazione che la pratica manchi di qualcosa e questa mancanza è data dal fatto che l'azione sia appena cominciata. La mancanza di senso di una pratica presa in astratto è data dal fatto che non esistono pratiche che si svolgono senza confrontarsi con le altre: ogni pratica si confronta inevitabilmente sempre con la sua alterità; indi per cui, la sequenza di risoluzione parte dalla constatazione di una "lacuna di senso" per arrivare ad un accomodamento, il quale di per sé costruisce la significazione, dato che è esso stesso che permette di instaurare una relazione tra piano dell'espressione e del contenuto. Questo processo di adattamento è, in poche parole, l'enunciazione delle pratiche, dato che quest'ultima è generalmente definita come quello strumento semiotico che permette lo sviluppo dei processi che determinano la relazione tra i due piani. Dunque, si può giungere alla conclusione secondo cui l'esistente relazione semiotica tra espressione e contenuto sia data dalla forma di vita da cui dipende una certa pratica, la quale, perciò, si manifesta socialmente.

Considerati tutti questi spunti, il pensiero fondante di Fontanille è dato dal fatto che sia possibile elaborare una semiotica generale come pratica con carattere scientifico, riassumendo, però, in essa tutti i tratti delle singole semiotiche specifiche.

Queste poche pagine rappresentano un breve excursus teorico dato dal testo "Pratiche semiotiche", ma Fontanille ha approfondito nel corso degli anni un'analisi sul ruolo del corpo in semiotica che in questa sede appare molto utile per quanto concerne l'ambito teatrale. Già Greimas, come abbiamo

³⁹ (Fontanille 2010: 83)

visto, ne aveva parlato, ma l'autore francese, in particolare nel testo "Figure del corpo – Per una semiotica dell'impronta", ne trae un'elaborazione concettuale che è necessario citare, soprattutto in relazione al campo di indagine di questa tesi.

Cercherò, qui, di delinearne i tratti teorici salienti, per poi, nel terzo paragrafo, dedicato al caso concreto, provare a trovare dei punti di contatto con Stanislavskij e con la sua idea di corporeità in teatro.

Bisogna innanzitutto partire dal presupposto che l'introduzione della tematica del corpo nell'analisi semiotica dà l'avvio a tutta una serie di questioni non ancora risolte; in particolare, il fatto che il corpo in quanto tale possa non trovare una rappresentazione nel testo, ma comunque risultare pertinente, soprattutto quando si parla di enunciazione.

La considerazione della corporeità nella produzione di insiemi significanti è data da un'ambivalenza, ovvero dal fatto che il corpo costituisca contemporaneamente il substrato della semiosi (piano del contenuto) e una figura semiotica (piano dell'espressione); in entrambi i casi si tratta comunque di una messa in discorso del corpo degli attori. Ciò implica il fatto che, in un'ottica di una semiotica del corpo, le trasformazioni corporali delle figure attorializzate attribuiscono una rappresentazione discorsiva delle operazioni semiotiche, viste come "incarnate".

Questa sorta di incarnazione mette in gioco due premesse basilari: la prima è data dalla "distinzione tra l'istanza sensomotoria di referenza, il Me, e l'istanza corporale in costruzione nel processo significante, il Sé"⁴⁰ e la seconda afferma che "il principio di iconizzazione di entrambe le istanze si pone all'insegna nell'interazione tra materia ed energia"⁴¹.

All'interno del percorso generativo, questo tipo di incarnazione comporta l'aggiunta della considerazione di altri due elementi complementari: la forza del sensibile e le strutture tensive, le quali sostengono il percorso generativo, dandogli modo di giustificare le conversioni delle tensioni in posizioni attanziali diverse (principio di stabilizzazione iconica).

Successivamente le tensioni tra i due statuti dell'attante (Me-carne e Sé-corpo proprio, a sua volta composto da Sé-idem e Sé-ipse) danno vita a nuove azioni, data la presenza di diversi regimi narrativi; è ciò che è "incarnato", quindi, a determinare il passaggio da un livello di pertinenza del percorso generativo ad un altro.

Inoltre, da ciò si può dedurre che l'idea di una sintassi somatica si basa sulle tensioni tra il Me e il Sé, i quali si daranno sempre insieme in ogni esperienza sensibile, dato che quest'ultima risulta sempre essere polisensoriale. Unendo questi due elementi, mostrando come possano evolvere allo stesso modo e come possano distinguersi, si ottengono quattro diverse figure che rappresentano i diversi tipi di manifestazione del corpo-attante: la forza (percepita tramite il suo potere di

⁴⁰ (Fontanille 2004: 62)

⁴¹ (Ibidem)

trasformazione), l'attore (versione tensiva dell'incontro tra ruolo tematico e figurativo), la forma (icona stabile e riconoscibile) e l'aura (presenza amorfa e senza identità). Scrive Fontanille:

“Essi designano i valori posizionali generati dalle tensioni tra l'energia-intensività (il Me), da una parte, e il dispiegamento-estensione (il Sé), dall'altra”⁴².

Per riuscire, però, a trovare l'attante, bisogna prendere in considerazione la natura sensibile del corpo, il quale si modifica su tre livelli: quello delle sensazioni, date dall'incontro tra corpo e mondo, quello delle affezioni, positive o negative, che attribuiscono al corpo un'esistenza autonoma, e quello delle passioni, le quali vengono proiettate sul mondo attribuendogli un dominio affettivo. Sostanzialmente, da un lato, c'è il corpo come “involucro” che contiene energia, dall'altro il corpo come carne in movimento che proietta le proprie passioni sugli elementi del mondo, modificandoli.

La tensione che si genera tra questi due statuti della corporeità rende l'interazione figurativa e corporea, che si crea tra soggetto e mondo, e i loro scambi timici e tensivi; questi elementi appena descritti permettono di definire l'autonomia dialogica tra corpo e mondo.

Le figure del corpo, inoltre, essendo perennemente coinvolte nell'interazione con un'altra corporeità, ne conservano sempre delle tracce che contribuiscono alla costruzione di una “memoria semiotica” del discorso, della quale il soggetto dell'enunciazione può usufruire per riassemblare delle “figure-ricordo” di interazioni passate e poter partecipare, così, a successive interazioni in modo fruttuoso.

Riesumere queste figure significa interpretare un'esperienza di cui non resta che un'impronta; identificarle sul piano dell'espressione significa poter accedere a quello del contenuto. La corrispondenza completa tra i due piani, però, non è mai data dall'impronta in sé, dato che quest'ultima schematizza di volta in volta il substrato materiale e l'esperienza della singola occorrenza semiotica. L'impronta, quindi, è certamente lo strumento che permette al semiotico di cogliere gli insiemi significanti dati dai corpi rispetto al mondo, ma comunque resta subordinata al dialogo tra materia ed energia, ovvero alla sintassi figurativa.

3.2.2 Applicazione al teatro

Come abbiamo visto, Fontanille parla di pratiche semiotiche, le quali possono farsi carico di un testo solo a patto di considerare il fatto che, come afferma l'autore,

“Le regole del genere testuale sono il risultato di una trasposizione di costrizioni attanziali e modali pertinenti a livello della pratica che ne inquadra l'enunciazione, e non sono solo delle istruzioni enunciate [...] Le regole dell'enunciazione

⁴² (Fontanille 2004: 176)

testuale non avrebbero nessun effetto sulla lettura e sull'interpretazione del testo se non venissero messe in relazione con quelle della pratica corrispondente"⁴³.

Di fatto, tutto il discorso inerente ai vari livelli di integrazione ascendente e discendente tra il testo e la pratica corrispondente ha luogo in base ad una deontologia della lettura.

In questo caso, quindi, il ruolo della semiotica corrisponde a descrizioni delle pratiche che i testi reggono e a proposte di loro tipologie, ovvero degli "stili di percorso" che ne regolano le relazioni e dipendono dal concetto di strategia delineato prima.

Ora, nel caso in cui ci si trovi di fronte ad una pièce di teatro, di solito vengono messi in opposizione il testo, da una parte, e la sua interpretazione, dall'altra, ponendosi il problema della messa in scena dell'attore; ciò porta a distinguere i contenuti del testo dai suoi effetti che si danno nell'interpretazione. Risulta chiaro, dunque, che l'atto di interpretare sia effettivamente una pratica che completa un testo.

Inoltre, dato che i due elementi opposti appartengono a due diversi livelli di pertinenza, è la messa in scena che opera un'integrazione ascendente e porta ad un livello superiore l'analisi, mentre, ad esempio, le didascalie del testo teatrale operano un'integrazione discendente perché risultano nella pratica scenografica, ad esempio, come elementi estrapolati dal corpus testuale.

Successivamente a questa constatazione, bisogna confrontare le varie pratiche che permettono di realizzare i significati del testo in questione perché, di pratica in pratica, cambiano i codici semiotici impiegati. Un esempio, tratto dallo stesso Fontanille, riesce a chiarire meglio questo punto: un attore può recitare declamando oppure in modo naturale; entrambe queste modalità rappresentano due pratiche diverse che contaminano la pratica teatrale e che comportano differenze puramente estetiche, basate su scelte registiche.

La transizione tra il testo e la sua corrispondente interpretazione comporta un cambiamento nei piani di immanenza, mentre il passaggio da una lettura a tavolino ad una messa in scena a 360 gradi vede un cambiamento nel grado di complessità delle pratiche di per se stesse, ovvero cambia la scena pratica, ma non il suo livello di pertinenza.

Bisogna, perciò, distinguere tra le "dimensioni" che comportano cambiamenti ai vari livelli di pertinenza e le "componenti" figurative che ne complessificano uno stesso livello: la differenza tra una lettura pubblica ad alta voce e una messa in scena completa sta proprio nel fatto che la seconda necessita di molte più "componenti" della prima, nonostante rimangano entrambe sullo stesso livello di pertinenza, e il confronto fra pratiche serve proprio per riconoscere questi tratti distintivi (ad esempio certe messe in scena sono pensate e costruite per valorizzare una certa isotopia di un determinato testo).

Esistono, però, nel caso di uno spettacolo teatrale, delle regole basilari che la pratica stessa impone:

⁴³ (Fontanille 2010: 92)

- Le operazioni di messa in scena vanno eseguite “in un modo semiotico diverso da quello del testo”⁴⁴ e devono presentare una costante nel codice semiologico impiegato;
- Deve esserci sincronia con il supporto testuale;
- Le operazioni devono essere iconizzate al meglio per risultare comprensibili da parte del pubblico.

Come si può facilmente intuire, esistono dei generi di pratiche nell’ambito dell’interpretazione che influiscono sul genere testuale impiegato, ma essi non sono statici, bensì si modificano in base ad una serie di adeguamenti operati, ad esempio, a livello spaziale o temporale, delle modalità semiotiche stesse.

Dato che tutti i testi, e quindi anche quelli teatrali, si presentano sempre come pluri-isotopici, le modalità che sceglierà ogni singola pratica di applicare all’interpretazione non si possono stabilire a priori né sono durevoli nel tempo, ma dipenderanno di volta in volta dalla strategia che una certa pratica deciderà di impiegare (in base al concetto di “forme di vita”, delineato in precedenza).

A questa riflessione sulla pratica teatrale, è necessario, inoltre, aggiungere l’importanza del ruolo del corpo in movimento in una prospettiva semiotica, ma anche teatrale:

“Movimento e intenzionalità fanno tutt’uno: l’intenzionalità è significativa perché è movimento verso le cose; allo stesso modo, il movimento è significativo perché è intenzionale”⁴⁵.

Lotman concorderà con questo aspetto in seguito, affermando che

“La gerarchia degli elementi significativi del comportamento consta della successione: gesto-azione-testo comportamentale. Quest’ultimo va inteso come una compiuta catena di azioni dotate di senso compresa tra l’intenzione e il risultato. [...] Quindi ad ogni testo di comportamento a livello delle azioni corrisponde un determinato programma di comportamento a livello delle intenzioni”⁴⁶.

Con queste affermazioni avrebbe concordato pienamente anche Stanislavskij, secondo il quale, come si vedrà meglio nel prossimo paragrafo, non poteva esistere attore senza una significativa corporeità né, tantomeno, potevano avvenire sulla scena movimenti senza intenzione.

Ogni azione compiuta sul palcoscenico doveva tendere intenzionalmente verso un qualcosa, un dopo, un’idea, e per questo viene attribuita al corpo un’importanza basilare nel suo Metodo, giacché viene ritenuto la fonte di ogni significazione percepibile dal pubblico.

⁴⁴ (Fontanille 2010: 97)

⁴⁵ (Fontanille 2004: 203)

⁴⁶ (Lotman 2006: 205,206)

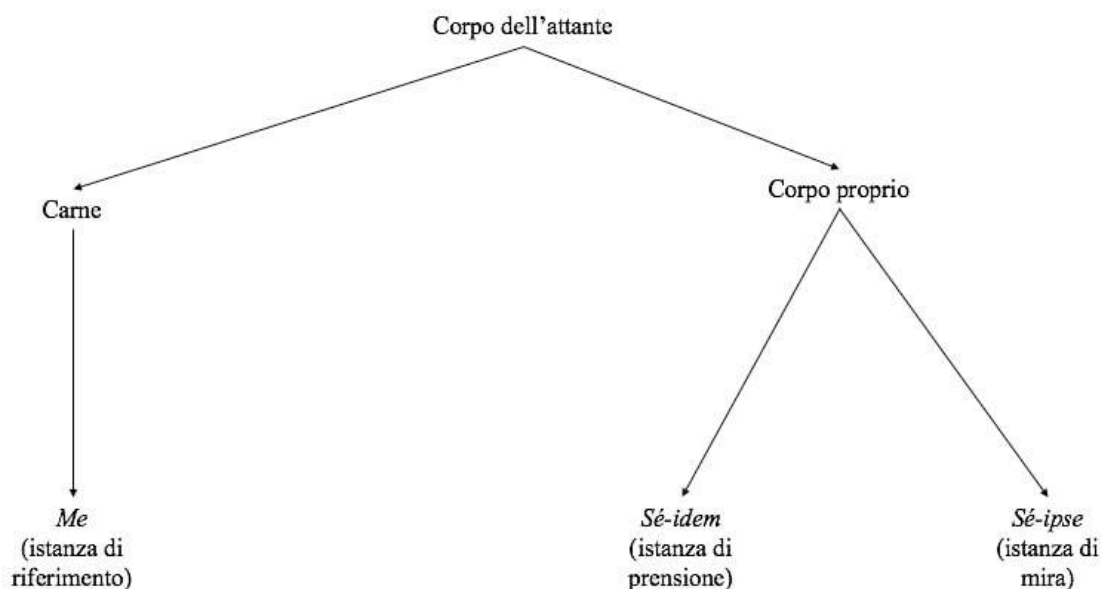
3.2.3 Caso concreto

È necessario, in questo paragrafo, prima di tutto specificare come un corpo possa diventare un attante secondo Fontanille o, meglio, come un attante possa essere considerato come una posizione corporale, definibile tramite l'istanza discorsiva.

In primo luogo, bisogna distinguere la carne e il corpo proprio: la prima è vista come ciò che partecipa all'azione e, nel contempo, occupa una posizione di referenza e, per queste insite caratteristiche, è considerata al livello sensomotorio della semiotica. Il secondo, invece, è lo strumento che si occupa di unire piano dell'espressione e del contenuto e rappresenta, quindi, l'identità in divenire.

Entrambe queste istanze possiedono un proprio supporto: rispettivamente il "Me" e il "Sé". Quest'ultimo, secondo Ricoeur, si costruisce in due modi: tramite ripetizione (il "Sé-idem") e tramite il permanere in una stessa direzione (il "Sé-ipse").

A questo punto, l'identità corporale si può schematizzare come segue (Ill. 5):



Ill. 5 – Fontanille. 2004. *Schema dell'identità corporale*, da "Figure del corpo – Per una semiotica dell'impronta", p. 33.

Ora, dato che l'attante deve essere definito non solo a livello corporale, ma anche a livello formale, viene deputata l'istanza della carne (il "Me") per la prima definizione, in quanto essa costituisce una presa di posizione, e quella del corpo proprio (il "Sé") per la seconda definizione perché ha senso solo nell'attività discorsiva.

Fontanille, inoltre, afferma:

“Le due istanze, il *Me* e il *Sé* dell’attante, si presuppongono e si definiscono reciprocamente. Il *Sé* è quella parte dell’«egli stesso» che il *Me* proietta all’esterno per potersi costruire agendo; il *Me* è quella parte dell’«egli stesso» alla quale il *Sé* si riferisce costruendosi”⁴⁷.

Una volta riconosciuta l’effettiva natura corporea dell’attante, secondo l’autore bisogna porsi il tema del suo agire in un continuo intreccio di tensioni e, successivamente, come esso possa attribuirsi un’identità a partire dalle pressioni stesse a cui è sottoposto. In altre parole, è necessario chiedersi se sia possibile per l’attante assumere una forma e un’identità. Questo processo avviene all’interno della sintassi figurativa, la quale è composta da materia ed energia che, interagendo, danno vita a forze e a forme, di cui l’attante corporeo non è che un caso tra mille altri.

Esiste, poi, una regola generale che interessa il corpo, ovvero esso, essendo sottoposto a queste forze, vi oppone l’inerzia, che è il gradiente minimo richiesto per pensare la sostanza corporea in maniera autonoma rispetto alle tensioni che vi si esercitano sopra.

Dato il fatto che le due soglie che definiscono il principio di inerzia (di persistenza e di saturazione) si danno in modo particolare in ciascun corpo, esse danno una singola definizione di ciascuno, ovvero ne determinano l’individualità che corrisponde “alla definizione minima dell’attante nella prospettiva di una sintassi figurativa”⁴⁸. Trasponendo in quest’ultima il concetto di inerzia, si capisce che esso presupponga la capacità del corpo di mantenere una memoria, un’impronta delle tensioni a cui è subordinato:

“È solo «imparando» a riconoscere, a compensare e a gestire le tensioni che subisce e che lo animano, che il corpo si assegna un «campo sensomotorio» [...] Di conseguenza, la sensomotricità diviene un sottosistema di controllo, che può rialzare o ridurre le soglie di saturazione e persistenza”⁴⁹.

Per riassumere i concetti finora qui delineati, si può affermare che l’identità del corpo attanziale si forma attraverso le tensioni sulla carne e la loro memoria, elementi che danno forma ad un attante in continuo divenire. Tutto ciò, a livello semiotico, comporta non solo il fatto che l’attante, prendendo forma nella sintassi figurativa, abbia sia bisogno della carne sia dell’energia per sussistere, ma soprattutto il fatto che il “*Sé*”, il quale risulta debraiato, sia costituito da più identità attanziali transitorie. Queste ultime, per essere unite in una sola (ad esempio in un ruolo), hanno bisogno che l’attante subisca un divenire narrativo.

Questa breve analisi sul corpo semiotico dell’attante (e, in particolare, le citazioni che ho riportato di Fontanille) mi ha riportato alla mente lo studio del “Sistema” di Stanislavskij proprio perché egli, a differenza di quello che credono in molti, attribuisce un’importanza capitale alla sfera corporea, in

⁴⁷ (Fontanille 2004: 34)

⁴⁸ (Ibidem)

⁴⁹ (Ibidem)

quanto strumento fondante per giungere alla comprensione della psiche dei personaggi. Non solo, ma nel “Sistema” l’attore-regista russo parte proprio dal corpo dell’attore, non unicamente per insegnargli a rilassarsi e a dimenticarsi il fatto di recitare di fronte ad un pubblico, ma anche per aiutarlo ad attivare la sua immaginazione per arrivare a vivere realmente delle sensazioni corporee, portate dalle azioni che sta compiendo sulla scena; questo proprio perché, come ha affermato Fontanille, l’interno e l’esterno del corpo sono indissolubilmente collegati.

F. Ruffini, in alcuni suoi saggi, ha approfondito il “teatro laboratorio” di Stanislavskij, luogo fondato, appunto, sul lavoro del corpo, per liberare l’attore dagli automatismi: questa la definizione preliminare che ne viene data nel 1912.

In altre parole, il “Metodo” serve per ricostruire in scena “la più semplice, normale, condizione umana”⁵⁰, la quale non ha a che vedere con le scelte registiche, ma, per essere ricreata, necessita del rispetto dei processi fisico-psicologici che appartengono alla nostra stessa natura. Questa condizione può anche essere chiamata “corpo-mente organico”, in quanto la mente ha delle esigenze che il corpo cerca di soddisfare; il corpo, insomma, non opera mai a vuoto, ma reagisce sempre coerentemente alle esigenze corporee.

Accade, però, che, non appena l’attore sale sul palcoscenico, questa condizione scompare e il corpo diventa incoerente e contraddittorio; per riottenere la sua organicità, è necessario possedere una tecnica, il “Sistema”, appunto.

Bisogna, innanzitutto, allenare la mente degli attori a creare esigenze, rendendole reali quando ovviamente in scena non lo sono, facendole funzionare “come se”: questo il compito della reviviscenza (ovvero “impulso all’azione”) che costituisce l’unico strumento per fare in modo che il pubblico creda agli attori sul palcoscenico, i quali a loro volta hanno fiducia nel contesto che hanno creato.

Per poter passare, successivamente, dall’impulso all’azione in atto, entra in gioco la personificazione (ovvero “sensibilità scenica esteriore”): l’esigenza fittizia, creata nella reviviscenza, deve essere resa dinamica per poter funzionare “come se” e le reazioni del corpo devono essere dinamizzate. Così, nessun personaggio può avere un senso senza l’organicità del “corpo-mente” degli attori, condizione prima e ultima del “Metodo”.

Nei due manuali di Stanislavskij viene spiegato meglio questo processo.

In particolare, ne “Il lavoro dell’attore su se stesso”, nella sezione dedicata al metodo per attuare i sentimenti, viene spiegato prima di tutto che l’attore deve arrivare a possedere, tramite un allenamento intensivo, autocontrollo e capacità di resistenza alle tensioni, per essere in grado di rilassare i muscoli e di assumere piena coscienza di sé sulla scena.

Per ogni posizione del corpo, esistono tre momenti:

⁵⁰ (Ruffini 2011: 238)

- La tensione superflua, data dalla presenza del pubblico;
- Il rilassamento meccanico della prima;
- La giustificazione della posizione assunta dall'attore.

In tal modo, l'attore compie una cosiddetta "azione autentica" che mette in moto la natura, la quale è, in fin dei conti, l'unica in grado di far tendere o rilassare i muscoli umani e a cui è deputata sia la reviviscenza sia la personificazione.

Dunque, si presta attenzione sia al corpo che alla tecnica fisica per imparare a controllarlo: entrambi questi elementi permettono di rendere "visibile l'invisibile vita creativa dell'attore"⁵¹, attraverso i principi stessi della natura.

Ecco spiegato, ad esempio, l'esercizio dell'acrobatica per gli attori che si avvicinano al "Metodo": come l'acrobata non può lasciare nulla al caso per non rischiare la morte, così l'attore non può abbandonarsi alla memoria muscolare per non generare la morte della parte. L'attore deve deputare tutte le sue energie al fine di una completa verità del personaggio e di azioni autentiche: procedendo attraverso i muscoli, infatti, l'energia dà vita all'azione esterna, la quale deve nascere prima interiormente affinché possa incarnarsi artisticamente. È questo che attribuisce plasticità al movimento: la consapevolezza che ogni azione abbia un'origine interna al corpo.

Questo implica, inoltre, il fatto che, se si imposta fin da subito correttamente la vita interiore del personaggio da interpretare, il suo modo di agire e i suoi tratti corporei salienti nasceranno intuitivamente nella mente degli attori: questo è il tema dell'immedesimazione, senza cui non potrebbero esistere personaggi.

Ora, è stato per me sorprendente riscontrare dei parallelismi tra la semiotica dell'impronta di Fontanille e il "Sistema" teatrale di Stanislavskij, ma mi è anche parso il modo migliore, nonostante questo paragrafo non rappresenti il concetto di caso concreto canonico, per rendere l'idea che i due campi di indagine, alla fine, si intersecano l'uno con l'altro: interno ed esterno si incontrano sempre.

⁵¹ (Stanislavskij 2012: 299)

3.3 Semiotica della cultura

Questo capitolo si concretizza attraverso la lettura incrociata della raccolta di saggi “Tesi per una semiotica della cultura” di J. M. Lotman e del testo “Semiotica della cultura” di A. M. Lorusso. Come già è stato accennato nel capitolo dedicato a Cesare Segre e come verrà specificato meglio tra poco, l’autore cardine della semiotica della cultura permette non solo una definizione puntuale del campo d’azione teatrale, ma soprattutto un pensiero globale sulla cultura attraverso una descrizione delle esistenze quotidiane e la loro relativa analisi.

Unire, insomma, globale e locale, per arrivare a capire come e se il teatro possa entrare a far parte del mondo della quotidianità.

3.3.1 Concetti base

“Studiare la vita dei segni nel quadro della vita sociale”.

Questa, l’affermazione di Saussure fin dall’inizio della sua elaborazione della semiotica come scienza. Da ciò, si può evincere la stretta connessione tra un’elaborazione della semiotica della cultura e la nascita della semiotica come disciplina. Infatti, una semiotica della cultura si dà nell’unione tra semiologia, coscienza umana e mondo sociale. Constatato questo, la semiotica si dà a noi nella sua doppia anima: prima di tutto, il fatto che essa sia sempre presente in ogni uomo a livello di coscienza e, in secondo luogo, il fatto che, proprio per il suo carattere di ovvietà, debba ampliare i suoi contenuti, mai analizzati perché troppo evidenti, ma in realtà fuggevoli ai più. Quindi, in questo dualismo, la semiotica della cultura si propone come arte della quotidianità, fra scienza e arte, facendo riemergere “il carattere performativo del linguaggio e il carattere linguistico delle pratiche”⁵², come già trattato in Fontanille. A differenza di quest’ultimo, però, Lotman è intenzionato a dimostrare che le configurazioni culturali vengono generate da svariate sostanze espressive, il che comporta implicitamente che nulla ottiene un significato in solitudine.

“L’autodefinizione della semiotica della cultura è legata ai problemi riguardanti il reciproco condizionamento funzionale nella vita dei vari sistemi semiotici, la natura della loro asimmetria strutturale, la loro reciproca intraducibilità. Dal momento in cui è divenuto chiaro che i singoli sistemi semiotici si dispongono in un’unità strutturale grazie alla loro reciproca non uniformità, ha cominciato a svilupparsi uno speciale genere di ricerca estraneo alla semiotica rivolta allo studio dei sistemi comunicativi isolati”⁵³.

Da questa breve citazione di Lotman, tratta dall’opera “Testo e contesto – Semiotica dell’arte e della cultura”, appare chiaro il bisogno dell’autore di formare una sorta di cultura ibrida che unisca confine e cultura data, valorizzando il concetto di “periferia”, di confine, appunto, che presenta una

⁵² (Sedda 2006: 20)

⁵³ (Lotman 1980: 34; Sedda 2006: 28)

doppia natura: l'incontro con l'altro modifica le persone, ma allo stesso tempo le fa rendere conto di essere come sono.

Ogni idea risulta effettivamente "situata", nel senso che rivela la sua cultura di appartenenza, ma ciò non esclude il fatto che il mondo sia effettivamente composto da una pluralità di prospettive che si intersecano tra loro e, così facendo, si depositano nella memoria culturale, pronte, nel caso in cui qualcuno in futuro abbia bisogno di riattivarle. Insomma, l'alterità si rivela come elemento costantemente presente. Da questo punto di vista, la traduzione gioca un ruolo chiave perché appare come lo strumento cardine che due alterità sfruttano per comprendersi a vicenda e da ciò ne risultano inevitabilmente entrambe trasformate.

Testualizzare il mondo, in fondo, vuol dire questo: tradurre, stabilendo equivalenze capaci di organizzarlo, senza mai perdere la nostra identità.

Questo aspetto implica per lo studioso di semiotica della cultura il fatto di doversi sempre confrontare non solo con il testo in questione, ma anche con le sue correlazioni esterne e, da qui, deriva il termine "semiosfera": "una continua proliferazione di mondi nel mondo"⁵⁴. Essa è, a sua volta, composta da altre semiosfere in numero potenzialmente infinito e, garantendo un rapporto tra le parti e il tutto, pone ordine nella cultura e lo mantiene.

Nella semiosfera troviamo testi, i quali possono essere visti da un punto di vista interno, emico, quello della collettività che stabilisce cosa sia testo e cosa non lo sia, ma anche da un punto di vista esterno, etico, quello del semiotico, per cui un testo può diventare tale anche se non lo è per la coscienza sociale. Per lo studioso di semiotica, tutto può essere trattato come testo, a condizione che possano essere riscontrati in esso gli elementi sufficienti per definirlo un enunciato (enunciatore, enunciatario e segnali strutturali) e che intrattenga un complesso rapporto con il tempo, dato dall'intreccio tra passato e futuro.

Questa idea di testo come un qualcosa che riesca a contenere il mondo, una delle basi teoriche della semiotica, è intrinseca alla coscienza umana; per questo si può dire che la semiologia appartenga alla categoria di pensiero del "L'ho sempre saputo". Il compito che si propone la semiotica della cultura è sia quello di ampliare i metodi di ricerca, includendo nuovo materiale per revisionarli, sia descrivere concretamente vari sistemi di segni e analizzarne i rapporti, introducendo una gerarchia di livelli tra essi, la quale, in particolare nel caso delle scienze umane come l'arte, si presenta spesso contraddittoria.

Ne deriva che i testi considerati dalla collettività si presentano come tali solo e unicamente nel loro rapporto tra conformità di regole e loro rispettiva violazione in un unico processo di comunicazione. Lotman, successivamente, si pone il problema della definizione del concetto di "unità della cultura", con la premessa che nessun sistema di segni è in grado di funzionare in modo isolato, ma necessita

⁵⁴ (Sedda 2006: 42)

di appoggiarsi ad altri; da qui, deriva la prospettiva della semiotica della cultura, la quale studia la correlazione tra questi diversi sistemi. Si parla, infatti, di bilinguismo poiché la condizione minima per cui si possa dar vita ad una cultura è l'unione di almeno due sistemi semiotici; non è sufficiente, insomma, una lingua naturale per una valutazione tipologica di una cultura. Non solo, ma è necessario, per uno sviluppo corretto di questa scienza, considerare anche tutti gli aspetti extrasistemici, senza i quali il sistema non è in grado di funzionare. Sussiste, poi, il tema di costituire il "modello della cultura", definito tramite il riconoscimento di linguaggio culturali minimi che garantiscono il funzionamento di una certa cultura; descrivere i luoghi dei vari sistemi segnici (ad esempio il posto del teatro come sistema semiotico inserito nella cultura nella sua totalità); analizzare le varie influenze che i diversi sistemi instaurano tra loro; definire cosa sia il plurilinguismo culturale e capire il posto dell'arte nella cultura generale; infine, cercare di capire il rapporto tra instaurarsi di regole e loro continua violazione.

Ecco le principali domande che si pone l'autore nella costruzione di una teoria semiotica sulla cultura.

È importante insistere sul concetto di "testo" perché esso non può essere considerato come l'equivalente di ogni messaggio in una certa lingua naturale, ma deve prima di tutto rispondere alle esigenze di possedere un significato globale in un certo genere di discorso e svolgere una sola ed unica funzione.

La testualità, vista in questo modo, apre alla discussione di una serie di problemi: prima di tutto, il suo rapporto con i segni, dove il testo può essere visto non solo come una loro successione ordinata, ma anche come non scomponibile in essi, come primario, formato da tratti distintivi. Da qui, la differenza tra i sistemi visivi (come l'arte pittorica), dove il testo viene considerato come "continuo", e i linguaggi formali (come il vocabolario), in cui esso è rappresentato da una successione di simboli.

In secondo luogo, il testo pone il problema del rapporto tra emittente e destinatario, in quanto vi sono culture orientate al parlante, in cui i riceventi cercano di avvicinarsi alle idee del fautore del testo, e culture orientate all'ascoltatore, dove avviene l'inverso.

In terzo luogo, in un'ottica di stabilire una tipologia delle culture, ciò che è considerato come testo in una data cultura perché essa vi attribuisce un significato può non esserlo affatto per un'altra; oltre al fatto che si presentano testi della tradizione o attinti dal di fuori al fianco di nuovi testi.

A questo punto, subentra il tema della memoria, la quale, come sistema semiotico a sé stante, presenta numerosi punti di contatto con la struttura della cultura: l'esperienza passata, infatti, costituisce il pozzo da cui attingere per la costruzione di nuovi testi, ma anche il modo per acquisirne altri da un'altra cultura e dar vita alla "policulturalità", ovvero la base della semiosfera.

I processi sottostanti ad una cultura così concepita sono costituiti da due direzioni verso due scopi diversi: da una parte, si trova la moltiplicazione del numero di lingue della cultura con il relativo aumento delle difficoltà comunicative, ma anche della flessibilità culturale; dall'altra, c'è la creazione di "metalingue", le quali introducono gruppi di testi stabili che semplificano la comunicazione nella semiosfera, ma ne limitano la flessibilità in quanto sistema modellizzante secondario. Da qui, inoltre, rientra in scena l'importanza non solo delle autodescrizioni, che determinano il fatto che ogni cultura dia vita ad una propria "tipologia della cultura", ma soprattutto dell'inclusione dell'alterità per la propria coscienza individuale poiché il senso profondo dell'individuo risulta incomprensibile senza il suo inserimento nel sistema globale della cultura.

Risulta interessante, ora, riassumere quello che una delle principali studiose di Lotman, A. M. Lorusso, abbia aggiunto o specificato rispetto alla teoria culturale dell'autore.

Appare centrale notare il fatto che l'autrice, fin dalle prime pagine dell'opera "Semiotica della cultura", si soffermi sul fatto che sia necessaria una focalizzazione mirata sulle logiche di evoluzione dei vari sistemi culturali, in quanto essi sono dinamici, pensando la diacronia interna alla sincronia, al fine di studiare anche le possibili tendenze di sviluppo di un certo sistema (come nel caso di questa tesi relativa al teatro). Per questo, risulta un tema chiave la sistematicità della cultura, che garantisce non solo un'autorganizzazione della vita culturale, ma anche uno strumento per chi vuole approcciarsi ad uno studio delle culture. Si può affermare che la cultura in sé si "esternalizza", dato il fatto che essa, per essere indagabile, deve rendersi osservabile, condivisibile socialmente e comunicabile e, perciò, allo stesso tempo, dipende inevitabilmente anche dallo studio delle lingue naturali (che sono accomunate con i fenomeni culturali dalla nozione di "codice").

Dato ciò, si acquisisce il fatto che il senso di una cultura sia formato da due costanti: la necessità di codici e il bisogno di traduzioni che permettano ai membri di comunità diverse di comprendersi tra loro. Queste costanti rappresentano la definizione di cultura, data da Lotman, come quel fenomeno che contiene informazioni che vengono continuamente tramandate, ovvero essa deve creare contenuti e trasmetterli, sia a livello comunicativo sia di memoria (sincronia e diacronia). Per dare un ordine a questi contenuti e poter compiere queste due operazioni, è necessario lo strumento della lingua naturale, in quanto sistema modellizzante primario, che garantisce il fatto che forme di espressione diverse possano essere confrontabili tra loro, dato che sono sempre bisognose di una relazione con altri sistemi.

La cultura, infatti, come già affermato, ha costantemente bisogno di confrontarsi con un'alterità, ma in questo stesso confronto spesso la diversità viene accolta e non è più considerata tale, nonostante il processo di traduzione non sia mai lineare, ma produca sempre un'informazione nuova.

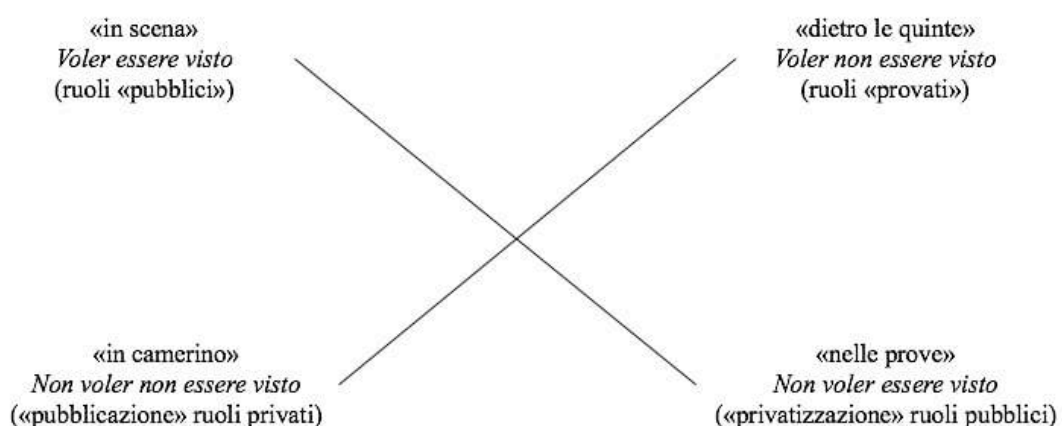
A ciò va aggiunto l'elemento passionale, che ci riporta alla teoria di Greimas: esso permette di distinguere le culture fra loro, in quanto alcune passioni si presentano in certi contesti culturali più modellizzanti che in altri proprio perché costituiscono lo specchio del tipo di società in cui vengono espresse. Barthes condivide questo aspetto, in quanto per lui tutto va visto da un punto di vista assiologico per carpire i vari codici culturali sottostanti. Risulta, dunque, utile studiare i testi anche in relazione ai tratti euforici e disforici che esprimono, dato che le passioni sono in grado di gestire la costitutiva asimmetria della cultura.

“Le emozioni collettive, insomma, ci parlano profondamente dei loro soggetti che le esprimono e della loro cultura. [...] Così facendo, funzionano come potenti mezzi di regolazione dell'eterogeneità interna: esse stereotipizzano e uniformano il soggetto medio e chiamano a raccolta, tengono uniti, tutti coloro che in quel soggetto medio si riconoscono”⁵⁵.

Come asimmetrica è la cultura, tale è anche la costruzione della sua memoria poiché passato e presente, essendo diversi, possono farla evolvere in tre modi: aumentandone le conoscenze, modificando la gerarchia delle conoscenze già esistenti o portandole all'oblio.

Nel proseguimento della sua analisi sugli aspetti della semiotica della cultura, Lorusso si sofferma su un'altra corrente semiologica: la sociosemiotica, ritenuta non solo una teoria “dell'azione-manipolazione”, nel senso dello schema narrativo canonico, ma anche “spettacolare”, in quanto legittima i discorsi dei soggetti, attraverso cui la società si manifesta.

A partire da questo assunto, ha luogo lo sviluppo di Landowski, autore cardine della sociosemiotica, sui cosiddetti “regimi di visibilità”, di cui brevemente riporto lo schema (Ill. 6):



Ill. 6 – Landowski. 1999. *Regimi di visibilità*, da “La società riflessa – Saggi di sociosemiotica”, p. 122.

⁵⁵ (Lorusso 2010: 90)

Tale breve accenno a quest'altra corrente della semiotica permette di identificarne la differenza con la semiotica della cultura: la prima, infatti, si concentra maggiormente sugli ambiti in cui si costruiscono i discorsi per capire i meccanismi sottesi all'ambiente sociale nel suo complesso, mentre la seconda si dedica di più allo studio dei testi, alla "rete impersonale di enunciazioni"⁵⁶, per creare una tipologia globale della cultura.

In queste due correnti, inoltre, si rileva una differente concezione del contesto: in sociosemiotica esso è considerato come un testo fra mille altri (testualizzazione del contesto); in un'ottica della semiotica della cultura, invece, il contesto è un processo semiotico tanto quanto il testo, ma essi sono distinti in base alla cultura in cui si trovano.

Per concludere, si potrebbe dire che le logiche della cultura possiedono una doppia anima: "si definiscono socialmente, ma non sono astratte"⁵⁷ e per questo motivo pongono immediatamente il tema della loro contemporanea sistematicità e variabilità, di cui la semiotica deve dare conto ed elaborare gli strumenti per gestire gli elementi della semiosfera, affinché siano passibili di vicendevole confronto, dato anche il fatto che la cultura sta accelerando la sua produzione di testi.

3.3.2 Applicazione al teatro

Si vedrà ora come sia possibile analizzare il teatro dal punto di vista della semiotica della cultura. Per farlo, è necessario partire, prima di tutto, dalla concezione del concetto di testo che ha elaborato Lotman. Esso, infatti, non è solo una struttura che si compone di relazioni interne, ma dialoga costantemente con l'esterno, sia conservando le tracce del passato in cui si è formato sia prefigurando il futuro, per essere in grado di produrre nuovi pensieri. Questo continuo rapporto dialogico con gli aspetti extratestuali è chiaro nei casi di testi "in atto" (come una conversazione), ma soprattutto in quei casi in cui il testo si discosta dalla quotidianità, come nel caso di una pièce teatrale, nella costante ricerca di un destinatario e, così, ogni volta risulta apparentemente uguale a se stesso, ma sempre diverso.

Per spiegare ciò, Lotman afferma che

"l'*Amleto* di Shakespeare non è più ciò che era davanti al suo creatore, il suo primo lettore. Esso è divenuto anche la memoria delle sue interpretazioni. Esso ha catturato tempi ed eventi: è cambiato e cresciuto con il mondo così come sono cambiati coloro che l'hanno incontrato leggendolo"⁵⁸.

Quest'affermazione permette anche di capire come mai, dopo la lettura di un testo artistico, si ha memoria di cose che non si sapevano, ma che neanche vengono dette al suo interno: è una scelta

⁵⁶ (Lorusso 2010: 151)

⁵⁷ (Ibidem)

⁵⁸ (Lotman 2006: 52)

latente dell'autore del testo teatrale, ad esempio, per fare in modo che ogni lettore ne carpisca aspetti diversi, quelli che gli sono più necessari, propri, creando con lui un dialogo unico.

L'attenzione (anche psicologica) rivolta all'uditorio è uno degli aspetti che contrappone l'arte folclorica al teatro occidentale, basato su un copione scritta: la prima, infatti, induce lo spettatore a prendere parte al gioco interagendo con gli attori sulla scena; il secondo, invece, presuppone un rapporto statico tra attori attivi e pubblico passivo, in cui i due poli provano emozioni diverse perché, ad esempio, i primi fingono di ridere o piangere, ma gli spettatori ridono o piangono realmente.

Al fine di capire come ciò possa avvenire, si può analizzare la relazione tra comportamento quotidiano e teatro nella Russia del 1700, per mostrare come tutta la vita effettivamente si narrativizzi, assumendo dei codici che la rendano comprensibile, proprio perché ognuno di noi modella il suo comportamento a partire dall'alterità e da pratiche collettive oppure deve ricavarla sulla base di sistemi di rappresentazioni precedenti. Insomma, siamo noi che ci "narrativizziamo" per dare una forma alla nostra vita, spesso anche attraverso i discorsi teatrali che vediamo sulla scena e che ci forniscono dei "repertori di identità"⁵⁹ tra cui scegliere per determinarci come individui e per capire anche quali comportamenti evitare, ovvero quelli di cui il testo teatrale non parla. Costatare una certa teatralità nelle vite quotidiane non è affatto un aspetto negativo, anzi, evidenzia semplicemente il fatto che bisogna valutare il senso degli atti del comportamento.

Ritornando, quindi, all'esempio di come la vita quotidiana diventi teatro nella Russia del XVIII secolo, Lotman tratteggia un quadro storico: a quell'epoca, l'avvento degli stili di vita europei nell'ambiente russo ha portato ad assimilarli, pur continuando a sentirli come stranieri, facendo entrare la teatralità nella vita quotidiana. Ad esempio, i nobili utilizzavano gli abiti tipici europei come maschere a Natale oppure impiegavano espressioni tipiche del vecchio continente nei loro modi quotidiani, come se si sentissero sempre sulla scena. Era sostanzialmente una modalità doppia di intendere il proprio comportamento, estraneo ma allo stesso tempo abituale, che lo trasformava in un vorticoso gioco teatrale da cui presto nessuno avrebbe potuto più sottrarsi perché sarebbe entrato a far parte delle regole sociali.

Si era avviata, infatti, la tendenza non solo a prestabilire i generi di comportamento, ma anche a "scomporre lo spazio abitabile in palcoscenici"⁶⁰, il che determinava, di volta in volta, modifiche nell'atteggiamento (questo aspetto si può congiungere con le ricerche in ambito sociologico di E. Goffman sulla vita quotidiana come rappresentazione tra retroscena e ribalta).

Successivamente a questo, si sviluppa il concetto di parte teatrale da inserire nella poetica quotidiana, di solito prendendo spunto da un personaggio storico, letterario o teatrale, il quale

⁵⁹ (Lotman 2006: 58)

⁶⁰ (Ibidem)

diventa da quel momento in poi il modello del programma narrativo individuale. Quindi, il comportamento di ciascuno assume i caratteri dell'epica, i cui aneddoti venivano costruiti attorno alla maschera scelta dal nobile in questione. È da sottolineare, però, che le parti che si potevano recitare non erano infinite, bensì si presentavano in numero limitato e le prime che si trovavano erano quelle di un comportamento neutro, da cui partire ed accrescerne tutti i caratteri. La persona che decideva di basare la propria personalità su una parte specifica faceva rassomigliare la sua vita ad uno spettacolo di improvvisazione, in cui le possibilità di sviluppo dell'azione e degli altri personaggi era assolutamente aperta.

Si passò, poi, sempre in un'ottica di una poetica del comportamento, dal concetto di parte a quello di intreccio (già riscontrato nel capitolo dedicato a C. Segre) che compare, in fin dei conti, per permettere a coloro che organizzavano la loro vita sulla base di una parte scelta a priori di definire una strategia di comportamento che fosse extraletteraria e permettesse una codificazione puntuale delle azioni compiute e dei loro risultati. Si può, dunque, definire l'insieme degli intrecci di una certa epoca storica come "mitologia del comportamento quotidiano e sociale"⁶¹. Stabilire delle regole per ogni tipo di intreccio e vedere in tal modo la vita di ciascuno organizzata come un testo faceva risaltare il concetto di azione, di tensione verso uno scopo, tant'è che diventò fondamentale la categoria teatrale del quinto atto della "fine", della morte come massimo coronamento della vita. Introdurre l'intreccio significò assumere comportamenti regolati in maniera cosciente, a cui seguirà, prima, in epoca romantica, il tentativo di fondere testi artistici e testi di vita, insistendo sulla biografia dell'autore del testo e, dopo, per un brevissimo tempo che va dal 1840 al 1900, la volontà di cancellare la figura degli scrittori dalla scena come non pertinenti alla sfera artistica.

Non solo: l'introduzione del concetto di intreccio ha permesso di mettere in discussione il carattere variabile della messa in scena e il fatto che l'unico elemento che può essere considerato oggetto di studio semiotico è il testo della pièce teatrale e non la sua realizzazione materiale.

Quello appena delineato è un chiaro esempio dell'applicazione teorica e pratica del teatro alla vita quotidiana, in una perfetta ottica della semiotica della cultura, in cui i testi si danno sempre e solo se sono considerati socialmente rilevanti, esattamente com'è lo è il teatro per un'analisi storica comportamentale dei nobili russi del XVIII secolo.

Si vedrà, nel prossimo paragrafo, se sia possibile applicare il concetto di traduzione lotmaniano tra due sistemi modellizzanti secondari differenti, ovvero tra due sistemi semiotici apparentemente incompatibili tra loro.

⁶¹ (Lotman 2006: 281)

3.3.3 Caso concreto

Come è stato precedentemente detto, uno dei problemi che si riscontra nel cercare di stabilire una tipologia delle culture è dato dal come poter impostare l'equivalenza dei testi, da cui deriva la possibilità stessa della traduzione, la quale, in ambito testuale, comporta sempre e comunque un certo grado di intraducibilità. È necessario sottolineare il fatto, che in ambito semiotico, sia possibile identificare testi concreti, ma non i sistemi da cui essi sono generati, che restano autonomi. Lo spazio semiotico, quindi, appare come un complesso intreccio dialogico di svariati testi che danno forma a un determinato strato, composto da diversi spazi di traducibilità e intraducibilità e, sotto di esso, si trova la realtà delle lingue naturali. Le relazioni tra i diversi strati costituiscono la semiosfera (ovvero la cultura) che può funzionare solamente se opera delle traduzioni sugli stimoli che riceve dal mondo extratestuale, trasferendoli così dall'esterno al suo interno. Ciò comporta che ogni informazione, inizialmente considerata esterna, che passa attraverso gli strati della semiosfera, assuma ogni volta una forma sempre diversa, adattata al livello interno, il che corrisponde al livello elementare del processo traduttivo, ovvero l'operazione di filtraggio della traduzione. Quest'ultima non avviene solo nel caso in cui si tratti di qualcosa di esterno ad una certa cultura, ma anche nei casi interni al suo stesso spazio: si può parlare, infatti, non solo di "estraneità spaziale", ma anche "temporale". Il passato può risultare estraneo tanto quanto il tempo presente di un'altra cultura diversa da quella di appartenenza: "il conflitto interno alla cultura si manifesta anche in termini temporali"⁶².

Oltre a questi elementi, sempre al fine di una tipologia delle culture, è anche importante notare come una singola cultura decida di impostare la rappresentazione della propria natura semiotica. Esistono, infatti, culture testualizzate e culture grammaticalizzate: le prime sono fortemente ritualizzate, basate sulla consuetudine e danno valore soprattutto alla verità e alla correttezza; le seconde, invece, valorizzano il contenuto e l'ordine e si basano sul criterio della legge. Entrambi questi modelli, però, non sono affatto imm modificabili proprio perché nessun sistema culturale è eterno, anzi, ognuno di questi è sempre in continua evoluzione.

Si noterà ora come sia possibile operare una traduzione a livello di due sistemi semiotici diversi: quello teatrale e quello rituale. La linea guida in questa operazione viene fornita da R. Schechner, in una raccolta dei suoi saggi intitolata "Teoria della performance".

Già nel saggio introduttivo del testo, a cura di V. Valentini, si trova una citazione dell'autore che si ricollega parzialmente all'idea che ha Lotman di informazione, la quale nel processo traduttivo, muta, ma mantiene anche dei caratteri originali:

⁶² (Lorusso 2010: 84)

“Presento le mie considerazioni con lo stesso spirito di quei cartografi del XVI secolo che disegnavano carte del Nuovo Mondo. Tutte le carte che vennero dopo revisionarono ma non negarono le forme tracciate su quelle prime pergamene: il Nuovo Mondo esisteva, aveva una forma definita e bisognava solo misurarla accuratamente”⁶³.

Ecco, quindi, che, anche nel caso di Schechner, mi appresto ad analizzare alcuni saggi che vanno dal 1970 al 1981 per creare un percorso che permetta di focalizzare il discorso sulla problematica dell'elaborazione di una vera e propria teoria della performance, basata su un'assunzione teorica principale: ritenere che fra le attività teatrali contemporanee e quelle delle società tribali esistano delle corrispondenze che permettono di ricollegarle nello spazio e nel tempo. Quindi, ritenere in tutto e per tutto il fenomeno rituale un modello con dei caratteri sostanzialmente identici alle basi del teatro odierno che l'autore pone, dato che quest'ultimo attualizza alcune funzioni del rito.

A questo punto, risulta chiaro che l'obiettivo che si prefigge l'autore è di tipo descrittivo, ovvero scoprire le delimitazioni e le analogie tra cerimonia teatrale ed evento spettacolare, volgendo lo sguardo principalmente sulla propria cultura che presenta un eterno bisogno di storie, individuando le costanti di queste ultime.

Il punto è capire come si arrivi dalla performance come forma presente che assume il rito alla performatività come esecuzione di un evento preesistente non originale, per giungere a chiedersi quale sia effettivamente il ruolo del teatro nella società contemporanea.

Schechner, in prima istanza, parla di una teoria che manipola il tempo ed è in grado di cancellare il divario tra passato e presente che definisce “actualizing” (dove l'evento teatrale viene definito “actual”). Quest'ultimo possiede cinque qualità, comuni al nostro teatro e al rito dei popoli primitivi:

- Processo;
- Situazioni consequenziali;
- Confronto;
- Iniziazione;
- Spazio.

Basandosi su questi cinque elementi, dunque, è possibile ricavare sia gli aspetti comuni sia le differenze tra rito e performance contemporanea.

Per quanto riguarda il processo, risulta chiaro che la base dell'actual sia l'opposto rispetto al lavoro di Stanislavskij, poiché il primo richiede l'incontro tra un performer e il problema in questione. Si trovano qui due processi: il primo è quello diretto dall'autore e dal regista (il testo e la messa in scena); il secondo è quello del performer (la performance vera e propria). La differenza tra i due è abissale, dato che il secondo non si può “provare”.

⁶³ (Schechner 1984: 95)

Per quanto concerne le azioni consequenziali, nel teatro odierno non ci sono, mentre sono ben espresse nella circoncisione degli iniziati.

Il terzo aspetto, il confronto, riguarda qualcosa che è in gioco per i performer e per gli spettatori, dove, di solito, i primi devono categoricamente rispettare quanto stabilito nella fase di prove, esattamente come accade nei riti.

L'iniziazione rappresenta un cambiamento di stato per i partecipanti, effetto delle tre precedenti qualità e, proprio qui, si rivela il fatto che l'iniziazione stessa possa rappresentare il nucleo tematico di una performance.

Inoltre, in entrambe lo spazio viene usato concretamente e organicamente, spesso con la costruzione di un teatro ad hoc, ma, se in molte cerimonie il principale elemento architettonico è costituito dalle persone, la cultura occidentale è l'unica che separa nettamente gli spettatori dai performer, nonostante ultimamente, a partire dal teatro di Grotowski, gli spazi unici vadano via via scomparendo.

Nel teatro rituale preistorico, come nei rituali contemporanei, l'azione è una manifestazione e gli "script" rappresentano dei modelli di azioni. Poi, con l'invenzione della scrittura, nasce il dramma come forma specializzata dello "script" e la manifestazione potenziale, un tempo codificata con azioni, inizia ad essere codificata con parole scritte.

In breve, si potrebbe dire che il dramma è il dominio dell'autore, mentre lo "script" quello dello sciamano e, ancora, teatro è il dominio degli attori, performance quello dello spettatore.

Nonostante questi confini arbitrari, il teatro resta il luogo della performance e al centro di esso c'è lo "script" (di cui il dramma è un particolare tipo).

Quindi, si avrà questa formula:

DRAMMA/SCRIPT – TEATRO/PERFORMANCE⁶⁴

tramite cui è possibile capire che le culture che prediligono la prima coppia narcotizzano la seconda e viceversa (l'autore nel corso del testo fa molti esempi per spiegare le due coppie oppostive). In breve, dramma, script, teatro, performance non devono necessariamente presentarsi tutte insieme in un dato evento, ma, se ci sono, si penetrano a vicenda simultaneamente.

L'autore, poi, afferma che esistono moltissimi esempi di "rituali animali" che, visti da un occhio umano, appaiono come performance, i quali, pur essendo regolati dall'istinto e nella maggior parte dei casi automatici, possono rivelare l'antichità biologica di comportamenti in cui il territorio veniva mediato da rituali: motivo per cui possono essere considerati delle sorte di prototipi della

⁶⁴ (Schechner 1984: 82)

performance dei primati. Il comportamento ritualizzato è presente in tutta la gamma dell'azione umana, ma la performance è un cerchio del rituale a cui appartengono teatro, script e dramma.

C'è, inoltre, un altro aspetto interessante dell'actual, ovvero il gioco; si potrebbe, quindi, definire la performance come “comportamento ritualizzato condizionato/permeato dal gioco”⁶⁵, ma solo nell'uomo il senso estetico di ciò viene sviluppato a livello conscio, come nel caso dei nobili russi del XVIII secolo, esemplificati da Lotman.

Da ciò, si ricava che anche la caccia è propriamente teatrale dato che è necessario uno “script” per ideare delle strategie; quindi, il rispetto delle regole di tempo e spazio permette di segnalare il fatto che determinati comportamenti rappresentino “solo un gioco”. Il gioco, che è in rapporto con il comportamento di caccia, lo è anche con il tipo di performance che è diventata il dramma: quest'ultimo, a differenza della performance e del teatro, non è universale.

Schechner distingue, inoltre, tra dramma estetico e sociale, laddove il primo agisce direttamente sul pubblico, separato dai performer, rivolgendosi alla coscienza di quest'ultimo, mentre nel secondo tutti partecipano, agendo sulla coscienza dei partecipanti.

A partire da questo assunto, è possibile definire tre tipologie di dramma:

- Dramma estetico: il pubblico cambia coscienza attraverso il performer che “ruota”
- Dramma rituale: trasforma l'oggetto della cerimonia, mentre il performer “ritorna”
- Dramma sociale: tutti i partecipanti subiscono un cambiamento.

Considerati tutti questi elementi, si può affermare che “l'azione rituale essenziale del teatro ha luogo durante le prove”⁶⁶, dato che la vera conquista degli uomini è la capacità di prendere decisioni, basandosi su alternative virtuali o reali; il teatro permette di realizzarle, cosicché interi mondi si aprono davanti agli occhi degli uomini. Questo permette di dimostrare, ancora una volta, come il teatro si collochi da sempre in una rete di svariate associazioni e non si sia presentato all'improvviso nella nostra cultura.

Il lavoro delle prove è un processo di raccolta, selezione, organizzazione ed esibizione continui, tant'è vero che la performance “prende forma” a poco a poco sulla base di modelli di azioni funzionanti che non scaturiscono dallo scritto, ma proprio dalle ripetute prove, nate per “incontrare” il testo. Questo lasciarsi condurre dall'azione è proprio anche del rito, dato che l'iniziazione ha modo di avere luogo solo nel dinamismo.

Ora, questi saggi di Schechner, è vero, non hanno un carattere propriamente semiotico, ma ho deciso di inserirli comunque, prima di tutto perché ritengo fondamentale la riflessione dell'autore secondo cui sia sbagliato considerare il teatro come qualcosa di appartenente solo alla nostra cultura, giunto all'improvviso tra le fibre della nostra società, anche perché, dopo questa breve

⁶⁵ (Schechner 1984: 100)

⁶⁶ (Ibidem)

trattazione, è chiaro che non sia così. Il teatro è un aspetto sociale che ci appartiene in quanto esseri umani, esattamente come le cerimonie rituali, in quanto condividiamo un certo retaggio, in primis, biologico e solo successivamente culturale.

In secondo luogo, l'autore stesso, in un breve passo, conduce il lettore alla stessa conclusione a cui giungerà Lotman:

“Recuperare un comportamento passato significa trarre una parte di vissuto, come un regista tratta la sequenza di un film. Queste sequenze di comportamento [...] hanno una vita propria, tant'è che si potrebbe perfino ignorare o contraddire la motivazione originaria di quel dato comportamento. Anche se nascono e vengono usate per creare un processo produttivo, le azioni che rappresentano un comportamento non sono di per sé processi, ma cose, materiali. [...] Il recupero di un comportamento si trova in tutti i tipi di performance ed esiste indipendentemente dai performer che lo eseguono. [...] Un comportamento recuperato è simbolico e riflettente, termini complessi ma riconducibili allo stesso principio di alterità, del sé sociale o transindividuale. Il comportamento simbolico e riflettente, nel teatro esprime il fissarsi di processi sociali, religiosi ecc.: performance significa mai per la prima volta, ma per la seconda fino all'ennesima volta. Riflettente significa vedere sé in sé e in altro”⁶⁷.

Questa breve citazione può risultare esemplificativa per tutti i punti di contatto teorici e metodologici che accomunano Schechner e Lotman. L'obiettivo di questo paragrafo nasce dall'esigenza non solo di dimostrare la fattibilità concreta di una traduzione intersemiotica tra due sistemi, teatro e rito, ma soprattutto dalla volontà di mostrare come il teatro sia sempre stato in grado di stimolare le società ad aprire la mente e ad infrangere le barriere disciplinari per fare rotta verso orizzonti inesplorati.

⁶⁷ (Schechner 1984: 213,214)

4. Verso una conclusione: breve excursus storico

Mi sembra corretto, avviandomi verso la fine di questo elaborato, dedicare un breve capitolo alla nascita, allo sviluppo e, forse, al temporaneo arresto della semiotica del teatro, indicandone i principali autori e, anche, confutatori.

Come già Elam aveva fatto notare, è stata la Scuola di Praga negli anni 30 del 900 a stabilire le basi di questa disciplina, ma, prima che il teatro diventasse un vero e proprio oggetto di analisi della semiologia, a causa della sua natura complessa, gli studiosi si erano concentrati sulla pittura e sul cinema. L'interesse verso questo tipo di arte ha incominciato a crescere verso la fine degli anni 60 con il testo di T. Kowzan "The Sign in the Theatre", in cui l'autore prova a stabilire una classificazione dei sistemi segnici del teatro.

Poco dopo di lui, G. Mounin è il primo a dedicare ad un testo basato sulla teoria della semiotica generale, "Introduction à la sémiologie", un'intera parte sul teatro, con il monito di non dare troppa importanza al linguaggio nell'analisi di quest'arte; ma la maggior parte dei semiotici non gli diede retta, come F. Ruffini. Sulla linea teorica di Mounin, sia Richard Schechner sia Umberto Eco erano preoccupati dell'applicazione del modello della comunicazione al teatro, ritenendo di maggiore rilevanza basarsi sugli studi della prossemica e della paralinguistica.

Verso la metà degli anni 70, i due autori Marco De Marinis e Patrice Pavis si interrogano sulle problematiche di un'analisi semiologica teatrale: il primo, nell'articolo "Problemi e aspetti di un approccio semiologico al teatro", ammette di dover fare i conti con più modelli eterogenei in un'unica rappresentazione; il secondo, invece, ne "Problèmes de sémiologie théâtrale" compie una complessa analisi dei sistemi segnici teatrali, ma non si riesce mai a capire se stia parlando del testo o dello spettacolo in sé o di entrambi.

Poco dopo, la studiosa A. Ubersfeld scrive "Lire le théâtre", focalizzandosi sull'analisi dell'aspetto testuale dello spettacolo e, perciò, contestata da De Marinis. Quest'ultimo, infatti, è concentrato sull'assenza insita nel teatro e decide di ricercare il suo significato in ogni singola messa in scena, senza appoggiarsi ad elementi esterni, arrivando alla consapevolezza di non poter escludere gli spettatori da questa analisi, nonostante il pubblico sia sempre stato trascurato in semiotica.

Nel 1972, la semiotica teatrale subisce una forte sconfitta che porterà ad una quasi totale revisione del suo metodo. Al Festival Internazionale del Teatro, infatti, numerosi teorici (tra cui Eco, Goffman e Lyotard) avevano tentato di sottoporre delle esibizioni di attori giapponesi ad una analisi semiotica, il che non solo causò il fastidio degli artisti che consideravano inutile quel processo, ma comportò anche una crescita di consapevolezza dei vari studiosi sul fatto che ci fossero effettivamente delle lacune nel loro metodo.

Lyotard, in particolare, arrivò a proporre un teatro “di energie” e non di segni, che provocasse emozioni a cui Durand replica duramente, affermando che proprio le discontinuità segniche teatrali sono in grado di produrre energia, quindi effetti, dunque senso.

Parallelamente negli Stati Uniti, sempre negli anni 70, il teatro si arricchisce con le ricerche sociologiche di Goffman e antropologiche di Turner, a tal punto che altri autori, come Geertz, non concordano con questo tipo di impostazioni, additando questi studi di semplicità e scorrettezza metodologica perché attribuiscono omogeneità laddove non ci può essere.

Le ricerche vanno avanti, si protraggono negli anni 80 e le scienze sociali subentrano nella teoria teatrale francese, ma attraverso il cosiddetto poststrutturalismo: l'autrice Ubersfeld, ad esempio, propone “L'école du spectateur”, in cui inserisce per la ricerca teatrale le teorie psicanalitiche di Lacan, con i concetti di conscio e inconscio.

Questi tipi di approcci comportano soprattutto una maggiore attenzione verso il pubblico in ambito semiotico con un relativo accrescimento dell'interesse verso la “collocazione sociale, culturale e politica dell'evento teatrale”⁶⁸, che ha visto la nascita di progetti internazionali, come quelli di Eugenio Barba e Peter Brook. Tutto questo ha comportato un interesse sempre maggiore verso la dimensione interculturale, in particolare per quanto concerne Pavis e Lichte, per capire come i vari “testi” prendano in prestito elementi da culture diverse, dando luogo a traduzioni inaspettate.

Allo stesso tempo, contemporaneamente alla contestualizzazione testuale, si ha una crescita di teorie di matrice ideologica, diversificate tra loro, ma che danno luogo a tre categorie analitiche: il materialismo culturale inglese, lo storicismo americano e la teoria femminista.

Gli esempi inerenti a questi nuovi campi applicativi sarebbero tanti e purtroppo lo spazio che ho a disposizione non mi permette di trattarli.

Era necessario, però, mostrare, attraverso questi accenni di carattere storico, che, come avevo già accennato nell'introduzione, la semiotica come scienza dei segni che analizza il teatro ha subito un brusco arresto alla fine degli anni 80 e gli studiosi hanno scelto di intraprendere altre strade per l'elaborazione di teorie in questo campo artistico.

Nel 2009, però, dalla rivista “Culture Teatrali” arriva uno spiraglio di luce: il dibattito sulla relazione tra teatro e semiotica si riaccende, attraverso delle interviste a semiologi e critici di teatro, prima di tutto per rianalizzare la stagione degli anni Settanta e Ottanta e riuscire, così, a capirne i limiti e le motivazioni per cui si sia conclusa così bruscamente.

Le ragioni si sono comprese: per quanto la semiotica abbia contribuito effettivamente alla riuscita del passaggio da testo a messa in scena e all'apertura alla sperimentazione, soprattutto corporea, in ambito teatrale, essa non è riuscita ad allontanarsi dall'applicazione dei suoi codici. Non si è ancora risolto, inoltre, né il tema di come riuscire a fissare lo spettacolo su un supporto che non sia quello

⁶⁸ (Carlson 1997: 558)

audio-visivo, decisamente inappropriato né, tantomeno, il tema di come stabilire una definizione puntuale di una categoria così instabile come quella della teatralità.

Nonostante la semiotica del teatro sia stata data per spacciata, quanto avvenuto nel 2009 dà delle speranze su un possibile sviluppo successivo della disciplina. Prima di tutto perché la semiotica contemporanea non è più quella degli anni 80 del 900 e conosce perfettamente i propri limiti e, in parte, anche come superarli: concentrandosi sullo spettatore, attribuendogli il ruolo di unico soggetto in grado di integrare gli elementi scenici con la sua enciclopedia, e rivalutando il fatto di essere essa stessa la sola scienza in grado di analizzare un “testo” in divenire.

Nulla di concreto è stato ancora prodotto in questa direzione, se non qualche accenno in ambito universitario, ma l'utilità della ripresa della semiotica del teatro è un segno del fatto che essa abbia ancora tanto da dire, soprattutto per quanto riguarda la formazione del senso nella singola messa in scena.

Questa la sfida, oggi più che mai.

5. Conclusioni: nuovi orizzonti possibili?

Quest'ultimo capitolo riprende in parte il titolo della tesi. Ho iniziato questo percorso confrontando alcuni approcci della semiotica del teatro del passato, per analizzare, poi, alcune correnti semiotiche odierne che avrebbero dovuto rappresentare dei nuovi sbocchi teorici alla materia in questione. Questo è effettivamente avvenuto: le passioni di Greimas, le pratiche e il corpo di Fontanille, i "filtri di traduzione" di Lotman mi hanno permesso di aggiungere elementi nuovi e inaspettati ad una ricerca sulla rappresentazione teatrale che solo in apparenza risultava satura, ma, di fatto, non lo è per niente.

Analizzare il teatro da un punto di vista semiotico si è rivelato essere esattamente come me lo aspettavo: stimolante, ricco di sorprese, ma anche di imprevisti.

Ad oggi, alla fine di questo lavoro, ammetto di avere più domande che risposte: sono ancora alla ricerca dei miei nuovi orizzonti.

Proseguo i miei studi, nella speranza di poter continuare ad approfondire questo lavoro, ad oggi appena abbozzato.

Forse, un giorno, qualcuno arriverà ad analizzare uno spettacolo teatrale in chiave semiotica e dirà: "L'ho sempre saputo". In quel momento, forse, nascerà una nuova semiotica del teatro.

"Il teatro per me è l'altro, il dialogo, l'assenza di odio. L'amicizia tra i popoli, non so bene che cosa significhi, ma credo nella comunità, nell'amicizia tra gli spettatori e gli attori, nell'unione di tutti quelli che il teatro riunisce, quelli che scrivono, che traducono, quelli che lo illuminano, lo vestono, lo decorano, quelli che lo interpretano, quelli che lo fanno, quelli che ci vanno. Il teatro ci protegge, ci dà rifugio... Sono convinta che ci ama... tanto quanto noi l'amiamo... Mi ricordo di un vecchio direttore di scena all'antica, che prima di sollevare il sipario, dietro le quinte, diceva ogni sera con voce ferma: «Spazio al teatro!». Questa sarà la parola finale"⁶⁹.

⁶⁹ Estratto della lettera scritta da Isabelle Huppert in occasione della Giornata Mondiale del Teatro 2017, traduzione di Roberta Quarta

6. Bibliografia

- Barba, Eugenio e Savarese, Nicola. 2011. *L'arte segreta dell'attore – Un dizionario di antropologia teatrale*. Bari: Edizioni di Pagina.
- Barthes, Roland. 2002. *Sul teatro* (1993). Trad. it. Marco Consolini. Roma: Meltemi editore.
- Carlson, Marvin. 1997. *Teorie del teatro - Panorama storico e critico* (1988). Trad. it. Lella Gandini. Bologna: il Mulino.
- De Filippo, Eduardo. 1975. *Cantata dei giorni dispari*. Torino: Giulio Einaudi editore.
- De Marinis, Marco. 1982. *Semiotica del teatro – L'analisi testuale dello spettacolo*. Milano: Bompiani.
- De Marinis, Marco. 2008. *Capire il teatro – Lineamenti di una nuova teatrologia*. Roma: Bulzoni editore.
- Eco, Umberto. 2016. *Trattato di semiologia generale*. Milano: La nave di Teseo.
- Elam, Keir. 1988. *Semiotica del teatro* (1980). Trad. it. Fernando Cioni. Bologna: il Mulino.
- Fontanille, Jacques e Greimas, Algirdas-Julien. 1996. *Semiotica delle passioni – Dagli stati di cose agli stati d'animo* (1991). Trad. it. Francesco Marsciani e Isabella Pezzini. Milano: Bompiani.
- Fontanille, Jacques. 2004. *Figure del corpo – Per una semiotica dell'impronta* (2004). Trad. it. Pierluigi Basso Fossali. Roma: Meltemi editore.
- Fontanille, Jacques. 2010. *Pratiche semiotiche* (2008). Trad. it. Pierluigi Basso Fossali, Giacomo Festi, Matteo Greco, Gian Maria Tore. Pisa: Edizioni ETS.
- Huppert, Isabelle. 2017. "Il messaggio di Isabelle Huppert", trad. it. Roberta Quarta, online. *Giornata mondiale del teatro*, 27 marzo 2017. Disponibile nel sito www.giornatamondialedelteatro.it. Ultimo accesso 27 marzo 2017.
- Landowski, Eric. 1999. *La società riflessa – Saggi di sociosemiotica* (1989). Trad. it. Marcello La Matina e Roberto Pellerey. Roma: Meltemi editore.
- Lorusso, Anna Maria. 2010. *Semiotica della cultura*. Roma-Bari: Editori Laterza.
- Lotman, Jurij Michajlovič. 2006. *Tesi per una semiotica delle culture* (1979). Trad. it. Franciscu Sedda. Roma: Meltemi editore.
- Pellerey, Roberto. 2014. "Lo spettatore pensa di non capire ma a sua insaputa danza", online. *ATEATRO – Webzine di cultura teatrale*, 17 marzo 2014. Disponibile nel sito www.ateatro.it/webzine. Ultimo accesso 26 luglio 2017.
- Pezzini, Isabella, a cura di. 1991. *Semiotica delle passioni: saggi di analisi semantica e testuale*. Bologna: Esculapio.
- Pietrini, Sandra. 2009. *L'arte dell'attore dal Romanticismo a Brecht*. Roma-Bari: Editori Laterza.
- Ruffini, Franco. 2011. "Stanislavskij e il «teatro laboratorio»", online. *Il quaderno di nessuno - Newsletter di Saggi, Letteratura e Documentazione Teatrale*, 1 aprile 2011. Disponibile sul sito www.teatrodinessuno.it. Ultimo accesso 1 settembre 2017.
- Schechner, Richard. 1984. *La teoria della performance* (1970-1983). Trad. it. Valentina Valentini. Roma: Bulzoni editore.
- Segre, Cesare. 1984. *Teatro e romanzo – Due tipi di comunicazione letteraria*. Torino: Giulio Einaudi editore.
- Stanislavskij, Konstantin Sergeevič. 2012. *Il lavoro dell'attore su se stesso* (1938). Trad. it. Elena Povoledo. Roma-Bari: Editori Laterza.
- Stanislavskij, Konstantin Sergeevič. 2012. *Il lavoro dell'attore sul personaggio* (1957). Trad. it. Anna Morpurgo e Maria Rosaria Fasanelli. Roma-Bari: Editori Laterza.
- Volli, Ugo. 1989. *La quercia del duca – Vagabondaggi teatrali*. Milano: Giangiacomo Feltrinelli Editore.