

LE GUIDE GUARALDI

76-0141-7

GUIDE BIBLIOGRAFICHE SU TEMI
E PROBLEMI DI CULTURA CONTEMPORANEA

Collana a cura di Omar Calabrese
Comitato di redazione:
Valentino Baldacci, Marcello de Angelis,
Vittorio Giudici, Patrizia Magli,
Gianpasquale Santomassimo

Dalle scienze progettuali a quelle della comunicazione, dell'educazione e dello spettacolo, dai problemi economici a quelli storici e politici della contemporaneità: questa collana mira a fare il punto e ad offrire, ragionandoli, i necessari strumenti di conoscenza in un panorama disciplinare finora esplorato dalla cultura militante con coraggio, ma ancora privo del momento della riflessione. Questo progetto tende a partecipare, attraverso il contributo critico dei migliori esperti di ogni settore, a quella ricomposizione del sapere che pare la migliore risposta alla crescente domanda di cultura che sale oggi dalla scuola, dall'università, dalle professioni, dai quadri amministrativi e politici, dalle classi popolari in generale.

L. 2.500 (2.359)

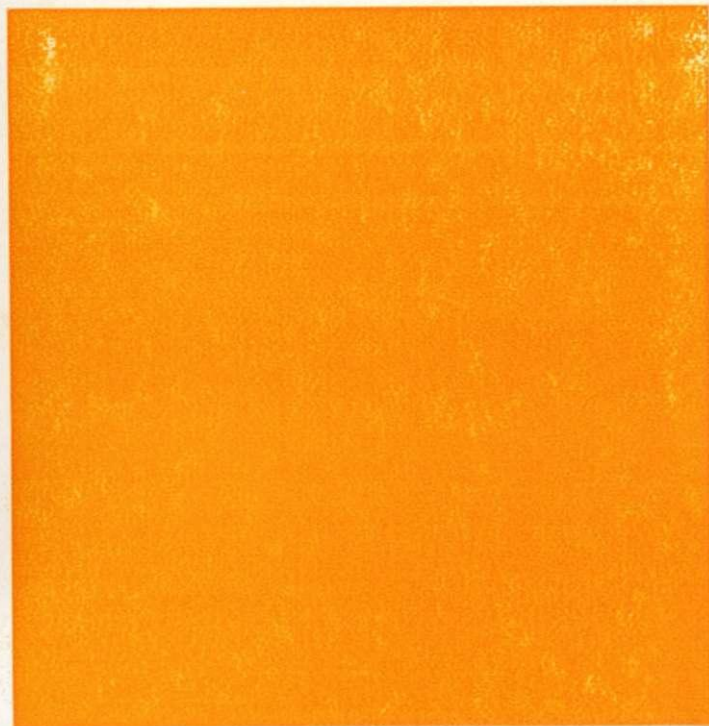
LE GUIDE GUARALDI

2

il punto le interpretazioni la bibliografia su

TEATRO E COMUNICAZIONE

DI GIANFRANCO BETTETINI
E MARCO DE MARINIS



Le guide guaraldi

2

GUARALDI ARCHIVE

Gianfranco Bettetini
Marco De Marinis

TEATRO
E COMUNICAZIONE

GUARALDI ARCHIVE

Guaraldi Editore

Prima edizione: gennaio 1977

Indice

*Il punto
di Gianfranco Bettetini*

Appunti per una semiotica del teatro 9

*Saggio bibliografico
di Marco De Marinis*

Materiali per una semiotica del teatro 35

1. Dal testo letterario alla messa in scena 38
2. La comunicazione non verbale a teatro 80
3. Attore, attante e personaggio 102
4. Dal teatro ad altre forme di spettacolo 114

*Bibliografia generale
a cura di Marco De Marinis* 133

© 1977 by Guaraldi Editore
Rimini-Firenze
Direzione editoriale:
Firenze
via Masaccio 268

Il punto

di Gianfranco Bettetini

GUARALDI ARCHIVE

1. *Difficoltà di una visione sinteticamente completa*

L'impresa di presentare e di introdurre una bibliografia ragionata o, meglio, un vero e proprio saggio bibliografico, non è affatto semplice: si tratta di esplicitare precise linee di lettura, che attraversino con pertinenza motivata le diverse schede, senza dimenticare quel continuo riferimento al contesto del materiale offerto dal saggio, che corrisponda ad una legittima esigenza di tendenziale esaustività. Quando poi ci si trova di fronte ad una bibliografia interessata ai problemi dell'approccio semiotico alla manifestazione teatrale, le difficoltà aumentano e le incertezze metodologiche assumono il ruolo di negativi consiglieri, di facili alibi evasivi. La cosiddetta «semiotica del teatro» non si è infatti ancora rigorosamente stabilizzata, non ha ancora definito con chiarezza il suo campo, il suo oggetto, i suoi metodi: i suoi indirizzi di approccio sono per il momento così vari e tra di loro divergenti, iscritti in campi di interesse teorico così diversi e contraddittori, da ingenerare quasi automaticamente delle opzioni sintetiche a carattere riassuntivo, di empirica catalogazione. Ma essendo la dimensione empirica, almeno nei suoi usi totalizzanti e tendenzialmente onnicomprensivi, una delle più lontane dagli entusiasmi di chi scrive, si preferisce ricorrere qui ad una scelta apparentemente disarticolata dai contenuti del saggio bibliografico: ad un discorso sulla semiotica del teatro che, pur

facendo riferimento alle ricerche e ai testi analizzati nel successivo corpo del volume, abbia una sua autonomia e sostituisca ai dati di un bilancio per il momento impossibile le istanze di una problematica aperta e viva, le cui linee di forza stanno ancora definendosi attraverso lo sforzo di un rigore spesso difficilmente rispettabile. Scelta arbitraria, non pertinente, addirittura autoritaria? Le intenzioni non sono queste: si pensa di non commettere nessun atto arbitrario o «impertinente» premettendo ad un discorso che nasce dai libri e dai saggi, organizzandone i diversi contenuti, un discorso che «si aggiunge» a questi testi utilizzandone la ricchezza e, nello stesso tempo, costruendosi secondo una sua relativa autonomia e una sua parziale indipendenza. Quanto all'autoritarismo, non si intende esercitare alcuna forzatura nei confronti dei testi abbondantemente presentati e nemmeno indurre a valutazioni critiche, ad una scala di preferenzialità: senza dimenticare, comunque, che ogni opzione scientifica si caratterizza, almeno ai suoi inizi, per una certa componente di ostensiva autorità, destinata spesso a trasformarsi in compianto derisorio.

Che senso ha, dunque, aggredire il fenomeno del teatro attraverso l'approccio semiotico? O, meglio, è aggredibile il teatro, considerato nelle sue manifestazioni concrete, da un'analisi di tipo semiotico? La domanda non è affatto peregrina, poiché nasconde uno dei problemi più stimolanti e più visitati dagli studi teatrali, soprattutto da quelli di impostazione semiotica o, almeno, attenti alla considerazione dei linguaggi all'opera nella rappresentazione teatrale e alla sua messa in scena. Affinché sia utile e funzionale un approccio semiotico al teatro, è necessario che si possa considerarlo come strumento di comunicazione o, almeno, *anche* come strumento di comunicazione: come un apparato in cui un complesso di oggetti segnici (messaggi) vengano veicolati da un trasmittente ad un recettore attraverso un canale (con la possibilità, non necessaria, di un ritorno di messaggi dal recettore al trasmittente).

2. *Liceità dell'approccio semiotico al teatro*

La significazione è un processo immanente all'atto comunicativo: non si confonde con esso, ma lo presuppone almeno potenzialmente. L'ambito della comunicazione può essere concepito come campo di iscrizione di quello della significazione e, seppur viene a coinvolgere molti aspetti extrasemiotici, può entrare nella zona di indagine dell'analisi semiotica da una parte come possibile attuazione della semiosi oggetto di riconoscimento e dall'altra come rivelazione della «comunicabilità» del messaggio. Questa «comunicabilità» non deve essere intesa, ovviamente, come passaggio facile, diretto e immediato di «contenuti» dal trasmittente al recettore, ma come organizzazione formale dei contenuti, immanente al messaggio stesso. L'oggetto della semiotica è costituito dai sistemi di significazione e tutti i fatti significanti o analizzabili come tali rientrano di diritto nell'ambito della sua ricerca. L'indagine semiotica non si limita però alla rilevazione dei sistemi agenti nel testo e delle loro articolazioni, ma si estende anche alla loro iscrizione in altri modelli sistematici, attorno ai quali si organizza la produzione significante: la ricerca su questi sistemi rientra correttamente nell'ambito della disciplina semiotica, purché ne siano rispettate le pertinenze e i metodi. L'individuazione e l'analisi dei sistemi produttivi di senso può estendersi *dal testo alla fonte*, rendendo pertinente al livello semiotico l'intenzionalità comunicante, intesa non come creatività totalmente libera ed arbitraria, ma come scelta di certi codici e come iscrizione dei codici stessi all'interno di sistemi di connotazione; può estendersi ancora *dal testo ad altri testi*, materialmente omogenei o no a quello analizzato, rendendo pertinente al livello semiotico quell'intertestualità semplicisticamente emarginata dalle prime analisi a carattere prevalente di parafrasi linguistica; può infine estendersi *dal testo al recettore*, rendendo pertinente la comunicabilità del messaggio, intesa come confronto-verifica tra i sistemi di codici enucleati dalla primitiva ricerca e i sistemi che costituiscono la competenza della parte terminale del canale di comunicazione.

Il teatro si presenta come un apparato molto complesso, tanto nel rapporto che vi si instaura tra significazione e comunicazione, quanto soprattutto nella qualificazione comunicativa che le sue *performances* vengono ad assumere: una qualificazione comunicativa così delicata e originale, da venir spesso messa in dubbio. Secondo alcuni autori (e il Mounin primo fra tutti) il teatro non comunica, ma agisce: il circuito che va dalla scena alla sala sarebbe essenzialmente del tipo stimolo-risposta e l'organizzazione scenica non produrrebbe segni, ma stimoli; il teatro non agirebbe attraverso segnali (segni prodotti intenzionalmente per comunicare qualcosa: gli unici, secondo il Mounin, ai quali si dovrebbe applicare l'impresa semiotica), ma attraverso indici; l'impatto dello spettatore con la scena si ridurrebbe quindi ad una serie di risposte comportamentali e la sua «lettura» della pièce ad una interpretazione della significazione sulla base degli indici forniti dallo spettacolo. Una lettura incompleta, come si è già avuto modo di rilevare, e molto poco economica, se perviene con fatica a definire e a descrivere dei sistemi di significazione di un oggetto sociale destinato soltanto a provocare comportamenti reattivi e non a comunicare attraverso organizzazioni significanti. Il teatro-azione così proposto, che non comunica ma che stimola, sarebbe in realtà refrattario a qualunque tipo di approccio semiotico e il discorso relativo ad una semiotica teatrale potrebbe così considerarsi concluso prima ancora di aver avuto inizio per tutti i tipi di manifestazione scenica, e non solo per gli esperimenti di ricerca e di avanguardia, che fanno spesso dell'azione provocatoria nei confronti del pubblico la loro istanza preferenziale a danno delle componenti significanti e comunicative del testo. Ma la organizzazione della messa in scena teatrale non è solo finalizzata ad un «fare» qualcosa allo spettatore, a provocarne un comportamento; essa gli «dice» anche qualcosa, almeno secondo due livelli di comunicazione: quello infrascenico (i personaggi che comunicano fra loro) e quello tra la scena e gli spettatori. I personaggi comunicano fra loro in virtù di un sistema linguistico, di un sistema paralinguistico e di un sistema gestuale (ci-

nesico e prossemico); la scena comunica con il pubblico attraverso una serie di sistemi intrecciati, che vanno da quello linguistico a quello paralinguistico e a quello gestuale, da quello iconografico a quello letterario, da quello cronologico a quello dell'organizzazione spaziale, da quello che regola la struttura dei contenuti trasmessi a quello dell'iscrizione ideologica del contesto, e così via. Tutto questo si può rilevare all'analisi, prescindendo da altre catene di comunicazione, che si possono instaurare tra lo spettatore e altri spettatori (sempre, ma soprattutto in certe esperienze contemporanee aperte ad un immediato ed esplicito intervento del pubblico) e, al limite, tra lo spettatore e se stesso (come già afferma il Mounin). Se poi si ricorda che anche il cosiddetto «indice» può essere correttamente assunto nell'ambito dei processi di significazione messi in opera dal teatro, si comprendono il valore e l'economicità dell'analisi semiotica applicata alle sue *performances*: essa indaga e descrive la base oggettiva sulla quale si instaura il processo di azione prodotto dalla scena e sarà più o meno esaustiva, nei confronti del testo scenico, quanto più o quanto meno la sua messa in scena sarà finalizzata ad atti di comunicazione (prevalenza del testo letterario o di una serie di convenzioni fortemente socializzate in tutto l'allestimento) o ad una stimolazione provocatoria di comportamenti (riduzione o eliminazione delle convenzioni, scomparsa di ogni ritualità sincronica: teatro d'avanguardia contemporaneo). Anche in quest'ultimo caso, comunque, possono esistere dei sistemi di codificazione in cui il codice, secondo Eco, non è posseduto in comune dall'emittente e dal destinatario: il codice, che fa dipendere certi effetti da certi stimoli, sarebbe usato dall'emittente per manipolare alcune reazioni istintive del destinatario.

Una semiotica del teatro è dunque possibile, come ricerca delle regole di funzionamento che governano la produzione di un testo-intreccio, composto da segni, da indici e da stimoli, riducendo questi ultimi alla loro funzione significativa all'interno del contesto scenico.

L'analisi semiotica indagherà le strutture significanti componenziali all'opera nella messa in scena, sulla base di per-

tinenze scelte in rapporto ai singoli materiali usati nell'allestimento (gesto, luci, recitazione, lingua, intonazione, letterarietà del testo drammatico, iconografia preposta alla configurazione dei costumi e delle scene, ecc. ...) e potrà quindi tentare di risalire induttivamente dalle descrizioni di questi sistemi parziali alla descrizione di una *struttura testuale* che, se pur non formalizzabile in un sistema totalizzante e polivalente, potrà tendenzialmente rappresentare lo schema significante della pièce. Si tratta, lo si intuisce immediatamente, di un procedimento di difficile esecuzione, soprattutto nell'ambito del teatro, dove la manifestazione dello spettacolo si esaurisce nel suo consumo di fruizione senza lasciar tracce sufficienti ad un corretto e completo intervento analitico. Inoltre, l'inferenza induttiva che è alla base di questo metodo di indagine non è la sola via possibile ai fini della rappresentazione formale delle funzioni semiotiche di una messa in scena: nel campo del cinema, ad esempio, si è recentemente verificata una concreta attenzione a metodologie deduttive (applicabili soprattutto nelle descrizioni di gerarchie testuali dei vari codici), che presuppongono la formulazione di ipotesi desunte anche da elementi esterni al film (ad esempio, sul codice dominante), valide ai fini della costituzione di una teoria del testo, destinata ad essere sottoposta a prove di falsificazione, capaci di metterla in crisi o di limitarne il campo di validità.

Al di là del metodo, resta comunque, a definire i fini di un approccio semiotico al teatro, l'istanza di una *struttura testuale*, conseguibile attraverso la considerazione e la valutazione di tutti (o di quasi tutti) gli elementi concorrenti alla composizione della materialità significante del testo.

3. Metodologie a carattere induttivo e a carattere deduttivo

Formulando l'ipotesi di una «messa in scena» teatrale come scelta-coordinazione-organizzazione significante-composizione «poetica» di tutti gli elementi presenti nella manifestazione scenica (anche di quelli esplicitamente «assenti» o nascosti), l'istanza produttiva di una significazione

si concretizza nel complesso di operazioni così unitariamente definito. Lo spettatore dovrà riorganizzare in un «suo» percorso di messa in scena il materiale significante propostogli dal testo e l'analista dovrà decomporre i prodotti della «messa in scena», individuando i sistemi di codici ai quali si è riferita l'operazione significante, le relative tessiture, gerarchie, opposizioni... Individuando, insomma, tutta la struttura testuale che consente alla pièce di funzionare come oggetto significante all'interno di contesti produttivi, culturali, ideologici, economici. Il teatro presenta le sue manifestazioni significanti come riferite a codici o a sistemi di codici fra di loro diversi e disomogenei: per il messaggio teatrale si pongono, come per quello cinematografico, problemi di intreccio e di gerarchia fra i codici, attraverso i quali si focalizza il reperimento della struttura testuale.

L'indagine semiotica può essere condotta attraverso un rilevamento empirico e la conseguente induzione di modelli più o meno funzionali o attraverso un approccio analitico-deduttivo, aperto alle prove di falsificazione. La maggior parte delle ricerche di semiotica teatrale fino ad oggi esperte hanno seguito soprattutto la prima via (come è avvenuto anche per il cinema), perché più facilmente conseguibile e controllabile: ma i risultati conseguiti sono stati in genere tanto deboli, da sollecitare il ricorso a nuove e magari arrischiate aperture metodologiche.

La manifestazione teatrale si presenta sempre con le caratteristiche della *complessità* dei materiali significanti utilizzati in una composizione unificante (spesso si tratta di veri e propri «linguaggi» autonomi) e della *pluricodicità*: per cui le analisi induttive sono state facilmente sollecitate verso le tecniche specifiche e i singoli elementi componenziali (intesi come luoghi di manifestazione di strutture codiche) o verso singoli codici, magari studiati al di fuori della loro realizzazione in eventi scenici. Il limite di queste ricerche è proprio rappresentato dalla loro tendenziale esaustività e dalla ipotesi del suo conseguimento attraverso giustapposizione-sommatoria dei risultati delle singole analisi parziali. Ma un'indagine così condotta, pedis-

quamente attenta a tutte le trasformazioni semiotiche interne alla messa in scena, risulta del tutto impossibile e, soprattutto, di scarsa utilità ai fini della definizione di un concetto già di per se stesso ambiguo e relazionale come quello di «struttura testuale». È più corretto agire per mezzo di modelli, trascurando alcuni aspetti materiali del fenomeno teatrale (rifacendosi a quello che Garroni definisce come il postulato della «infinita analizzabilità»), che non considerare tutti gli elementi materiali della scena come pertinenti all'analisi e risalire quindi induttivamente da un repertorio complesso e disomogeneo di dati alla formulazione di modelli. Si tratta di scegliere una pertinenza semiotica e quindi di formulare un'ipotesi teorica sul testo e sulla sua struttura codica, emarginando molti aspetti del fenomeno teatrale sottoposto all'analisi; all'interno del campo di indagine così definito si stabiliranno poi altre pertinenze «parziali» e specifiche (relative a materiali o a codici diversi), che escluderanno altri elementi. L'analisi semiotica così concepita non esclude, ovviamente, che il testo teatrale sia disponibile ad indagini di tipo diverso; anzi, l'approccio semiotico potrà ricevere contributi ed arricchimenti da approcci di pertinenza diversa, così come potrà influire su di essi, fatta salva la rigorosa distinzione fra i campi delle varie prospettive. Nel caso di un'operatività materiale come quella che concorre alla produzione di una pièce teatrale, ad esempio, un'analisi attenta ai diversi interventi tecnici e formativi o ai procedimenti che si svolgono nelle diverse fasi della lavorazione potrebbe essere utile (e spesso lo è) e potrebbe anche incidere sulla formalizzazione del discorso semiotico che si vuole instaurare, ma potrebbe anche rimanere coinvolta nella materialità disomogenea degli elementi che le si propongono e risultare del tutto irrilevante.

Tutti gli elementi materiali che compongono la pièce (dall'attore alle luci, dagli oggetti alle scene, dalle musiche ai rumori) e tutti gli strumenti che si trasformano o che trasformano nella sua produzione concorrono alla definizione della sua messa in scena, e quindi del suo spessore di significazione; ma per comprenderne analiticamente il senso

e il valore è necessario stabilire corrette pertinenze e dedurre efficaci modelli formali. La zona della materialità produttiva e quella della materialità significante debbono cioè essere attraversate da un'indagine selettiva, che si organizza in schemi funzionali. Questa premessa metodologica è valida, comunque, tanto nell'ambito induttivo della ricerca, quanto in quello deduttivo. Nel primo caso, si pone il problema di individuare la *gerarchia* che ordina i vari livelli strutturali, le reciproche dipendenze fra i codici scoperti nel testo. Non si tratta necessariamente di una gerarchia fra codici semplici: al contrario, si dovrà percorrere la via di trovare gerarchie fra *ruoli testuali*, ognuno rappresentativo di più codici. Le gerarchie di codici implicano verosimilmente la presenza, all'interno della pièce, di codici dominanti, che vi giocano un ruolo centrale, anche se non escludono effetti di sovradeterminazione da parte dei sottocodici, come è già stato rilevato da Betteini, Casetti e Farassino per il cinema.

Il problema del codice dominante è poi fondativo nel caso di un approccio a carattere *deduttivo*, per descrivere la gerarchia testuale dei vari codici all'opera. Il procedimento descrittivo dovrebbe allora partire da un'ipotesi di codice dominante desunta da elementi anche esterni alla manifestazione scenica (interviste, lettura degli appunti di regia, dichiarazioni, informazioni personali, ecc....). Questa ipotesi dovrebbe essere formulata nei modi di un complesso di osservazioni valide ai fini della costituzione di una teoria del testo (di quello specifico testo) e tali, quindi, da generare altre osservazioni sempre più vicine ad una descrizione empirica di alcuni aspetti della materialità significativa in gioco, sempre più «oggettuali»: questa rete di osservazioni consentirebbe di sottoporre la teoria del testo ipotizzata a prove di falsificazione, capaci di metterla in crisi o di limitarne il campo di validità o di confermarla. Tale metodologia deduttiva implica l'ipotesi che sia possibile ritrovare regole per dedurre, da un'idea di codice dominante, i codici e i sottocodici ad esso legati e gerarchicamente subordinati, fino a ricomporre una qualche configurazione a stemma rappresentativa dei livelli di struttura del

testo. Si devono così mettere a punto regole di derivazione e regole di restrizione, mediante le quali produrre formulazioni sempre più articolate delle ipotesi di partenza e che arrivino ad asserzioni analitiche fino al livello di microcodici particolari (ad es., i codici della gestualità, quelli del trucco, quelli dell'intonazione, quelli della prospettiva spaziale). Nei due esempi di metodologia dianzi esplicitati, quello induttivo e quello deduttivo, si presenta inoltre un problema strettamente connesso con quello della gerarchia fra i codici: il problema della sua rappresentazione. Si tratta, cioè, di trovare una rappresentazione dell'intreccio superficiale dei vari luoghi codici: operazione che può essere agevole nel caso di esplicite connessioni o sovrapposizioni di codici previste e selezionate dalla pratica produttiva, ma che nella maggior parte dei casi presenterà notevoli difficoltà. Questo problema si innesta, coprendolo, su quello della *trascrizione grafica* della pièce.

4. I problemi teorici e tecnici della trascrizione grafica

La semiotica teatrale può qui far riferimento alla pratica della semiotica filmica, dove la trascrizione si è subito rivelata come un indispensabile strumento di lavoro, necessario a ridurre l'inafferrabilità analitica del film considerato nella sua esistenza reale, durante la proiezione. Si sono tentati vari metodi di trascrizione su carta del film, dapprima con intenzioni ingenuamente totalizzanti, nell'illusione che si potesse trasferire nella trascrizione tutto quanto di significativo ci fosse nel film; poi, affinandosi i criteri di simbolizzazione, con il graduale convincimento della parzialità di ogni trascrizione. Si sono così imposte trascrizioni «preorientate», che tendono cioè a simbolizzare solo il funzionamento di alcuni codici individuali nel film. L'ultima istanza è quella di studiare un tipo di trascrizione che riesca a simbolizzare i rapporti reciproci fra i vari codici, sottolineandone le sovrapposizioni, le compresenze, le autonomie. Ne risulterebbe una rappresentazione empirica e ancora meccanicistica, ma già disponibile

alle successive rielaborazioni, attente alle disposizioni gerarchiche.

Il problema della trascrizione si complica nel caso di un'analisi semiotica applicata a testi teatrali: prima ancora di discutere circa il metodo più efficace e funzionale, si devono affrontare gli ostacoli della semplice possibilità esecutiva della fissazione su carta di un evento che si svolge e si consuma tutto in un certo tempo, senza lasciare tracce e, soprattutto, senza consentire alcuna sosta alla sua evoluzione, alcuna possibilità di verifica e di ri-visione (come avviene alla moviola nel caso del film). Si sono avuti molti suggerimenti e molte ipotesi, al proposito: dal lavoro sugli appunti di regia alla ripresa cinematografica o elettronica della replica di un intero spettacolo e ad un conseguente lavoro di trascrizione della pellicola o del nastro magnetico. Ma, a parte le ingenuità e i difetti delle proposte, non si conoscono progetti convincenti di trascrizione ed eventuali realizzazioni. Anzi: da questa apparente insufficienza o assenza qualcuno ha voluto derivare l'impossibilità dell'esercizio di una corretta semiotica teatrale, attuando un'illazione forzosa, poiché non è constatando un difetto tecnico che si possano inficiare i presupposti teorici nel cui campo si iscrive la pratica dell'indagine.

Sono già state proposte, intanto, alcune linee di tendenza che, opportunamente seguite e sperimentate, possono condurre a corrette trascrizioni di eventi scenici, seppur attraverso diverse difficoltà. Esse ci sembrano raggruppiabili attorno a due istanze, selezionabili sulla base delle caratteristiche del testo. La trascrizione si potrebbe dunque intendere, nel primo caso, come *modello* della «performance» teatrale, come descrizione del *progetto* di messa in scena e di tutte le sue manifestazioni nel contesto polisegnico della pièce. Questa modellizzazione dovrebbe prescindere dalle eventuali devianze del singolo accadimento, dagli apporti estemporanei di uno scambio comunicativo con un'eventuale udienza. Si tratta di un lavoro valido soprattutto nel caso di spettacoli strutturati secondo la convenzione tradizionale del teatro, con un «forte» progetto registico e con l'intenzione esplicita di un rispetto rigoroso

della struttura e dei modi originari nelle diverse repliche. Un lavoro che sarebbe stato applicabile, ad esempio, nell'area italiana alle esperienze teatrali di Visconti e che lo è a quelle di Strehler o dei registi che si rifanno alle loro metodologie operative. Alla definizione di questo modello possono concorrere, ovviamente, anche gli appunti di regia, i materiali critici, interviste con lo stesso regista, con gli attori, con i collaboratori, ecc.

Nel secondo caso, invece, la trascrizione dovrebbe essere intesa come *registrazione* (seppur filtrata attraverso una selezione di ben definite pertinenze) di un singolo accadimento teatrale, di una replica dello spettacolo di fronte ad un pubblico. Si tratta di un lavoro valido soprattutto per eventi teatrali «aperti» e disponibili ad un'integrazione partecipativa da parte dell'udienza. Questa integrazione non deve limitarsi ad un possibile condizionamento-modificazione dell'attività interpretativa (come nel primo caso), dei suoi ritmi e delle sue intonazioni, ma deve inserirsi nello stesso contesto della comunicazione teatrale, facendo assumere allo spettatore il ruolo di cosciente, desiderato e riconosciuto «trasmittente».

La trascrizione, allora, dovrà quasi sempre risultare dal lavoro di una équipe, i cui componenti avranno incarichi di attenzioni specifiche, subordinati alle pertinenze scelte a monte dell'operazione, dopo i primi sondaggi e le prime frequentazioni del testo. Si potrà, e spesso si dovrà, ricorrere anche alla registrazione sonora o addirittura visiva dell'evento scenico, su pellicola o, meglio, su nastro magnetico (con più telecamere): il materiale registrato non dovrà però essere utilizzato come «rappresentazione» audiovisiva unica dello spettacolo teatrale, ma come strumento complementare di memorizzazione utile ai fini della trascrizione su carta.

Le due modalità indicative di trascrizione qui descritte possono essere anche utilizzate successivamente o complementariamente sullo stesso spettacolo, qualora il fine dell'indagine sia la rilevazione degli scarti e delle devianze di una singola manifestazione rispetto al progetto della messa in scena.

Naturalmente, una volta scelto il metodo tecnico della trascrizione, rimangono vivi i problemi già indicati a proposito del cinema: quelli dell'orientamento della trascrizione stessa, qualunque sia la via prescelta, che si manifestano nell'istanza di una simbolizzazione dei rapporti reciproci fra i vari codici all'interno della linearità del testo rappresentato e, soprattutto, di una rappresentazione delle gerarchie che ordinano i vari livelli strutturali (gerarchie di ruoli testuali, ognuno rappresentativo di più codici).

La ricerca della struttura testuale di una messa in scena teatrale dovrebbe cioè risultare già fortemente «prodotta» e favorita dal lavoro della trascrizione, che finirebbe per rappresentarla graficamente attraverso accorti procedimenti di simbolizzazione.

L'analizzatore semiotico si sente comunque più a suo agio di fronte ad un film e alla sua trascrizione grafica, al di là delle difficoltà teoriche e tecniche, che non di fronte ad una manifestazione teatrale e, in questo caso, più di fronte ad un accadimento rigidamente progettato e docilmente eseguito, che non ad una manifestazione aperta e non completamente progettata. Questa difficoltà, però, è da attribuirsi più alle caratteristiche dei sistemi implicati nella comunicazione cinematografica e in quella teatrale, che non ai difetti e ai ritardi della ricerca semiotica. Il cinema produce infatti testi definiti e ripetibili senza variazioni sulla banda signficante; il teatro produce un testo diverso ad ogni replica, subordinando le sue manifestazioni all'integrazione comunicativa dell'udienza.

Il sistema cinematografico è molto più rigido, e quindi più facilmente semiotizzabile, di quello teatrale, perché subordinato alla natura dei mezzi tecnici implicati nell'operazione rappresentativa, anche prescindendo da ogni considerazione di tipo culturale, ideologico, economico, politico e produttivo relativa all'uso e alla pratica storica di questi mezzi. Il cinema è un dispositivo di diramazione dell'energia produttiva che rileva i suoi codici, in modo molto più determinato e costrittivo del teatro e, per esempio, della pittura, dai tre limiti istituzionali che lo contraddistinguono come strumento della comunicazione di massa:

il luogo della rappresentazione-proiezione; la finestra-schermo sulla quale si proietta l'immagine; la presenza di un materiale effettistico che sta «dietro» alla produzione dell'inquadratura.

Ma se il dispositivo cinematografico è più prepotente e conservatore di quello teatrale, l'evento scenico non è affatto chiuso all'approccio semiotico. Le premesse teoriche che reggono la pratica della messa in scena sullo schermo e nel teatro sono le stesse; per cui, anche se il teatro si trasforma e si manifesta in realizzazioni rivoluzionarie più frequentemente e più radicalmente che non il cinema, la pratica semiotica può trasformarsi a sua volta, guadagnandosi l'accesso all'evento imprevisto e allo happening, al mimo e alla pantomima, alla danza e al circo, come gli studi di Bouissac, di Frank, di Mounin, di Koch, di Ikegami, di Kirby, di Noth, di Osolsobe e di altri hanno già fatto prevedere.

5. *Semiotica e teatro di ricerca*

Anche nel caso delle esperienze di ricerca più aperte e anticonvenzionali del teatro contemporaneo, il semiotico potrà sempre ridurre il processo in gioco nella manifestazione scenica a *schema*, per quanto testuale e contingente, così da poterlo confrontare con altri modelli o addirittura metterlo in relazione con le forme di conoscenza usate nel contesto sociale e con le leggi storiche che strutturano l'attività percettiva e il pensiero dell'uomo nel suo lavoro di approccio alla realtà. Anche di questo è, infatti, necessario tener conto, nonostante la tendenziale «irripetibilità» dell'evento scenico di avanguardia. Il teatro di ricerca contemporaneo rinuncia correttamente, quando lo fa, a tutte le strutture e agli elementi della messa in scena motivati dall'iscrizione privilegiata della sua tradizione «sacrale»: quando rinuncia ad una struttura rituale intemporale e storica (e, quindi, ad un riferimento a codici molto rigidi). Anche in questo caso, comunque, l'azione teatrale non può sfuggire ad una *distinzione* rispetto al contesto delle altre azioni, marcata dal suo porsi come manifestazione

componente di una bipolarità dialettica (nei confronti del pubblico, come nota Rossi-Landi), oltre che dalla sua funzionalità ludica e dalle implicazioni di metafora conoscitiva del suo procedimento. Anche in questo caso, insomma, pur non aggiungendosi con il suo processo a qualcosa di già «preformato» (un testo scritto, un repertorio mimico o gestuale, uno schema logico precostituito) il teatro contemporaneo rimane sempre «teatro»: non usa il palcoscenico e non trasforma scenograficamente lo spazio «trovato» (la strada, l'aula scolastica o l'officina) nel convenzionale luogo della sua comunicazione, ma lo interpreta attraverso il procedimento spazio-temporale nel quale si manifesta lo spettacolo, lo ricostruisce in una forma contingente, lo rivela e lo fa conoscere attraverso la sua azione.

Nell'avanguardia contemporanea il modello perde ogni diritto ad una fissazione temporale (la durata della validità di una «legge») e ad una formulazione spaziale a carattere statico (lo schema formale, rappresentativo del sistema prodotto dalla «legge»); il modello si realizza in un contingente procedimento di conoscenza, che pretende di produrre solo il campo discorsivo della sua manifestazione linguistica. Il modello tende a trasformarsi nello stesso testo, nelle strutture contingenti della sua manifestazione: ma questo si verifica solo nelle intenzioni progettuali degli operatori teatrali, perché, nel teatro come in tutti gli altri campi della comunicazione estetica, il progetto utopico è sempre stato costretto a fare i conti con la «legge» e con la storia. Immanente all'evento teatrale, per quanto libero, casuale e arbitrario nel suo svolgimento, esiste sempre un intreccio di sistemi codici che condiziona il verificarsi di quella istanza comunicativa sulla quale si costruiscono le stimolazioni «indicative» dell'azione scenica. Esiste, insomma, una struttura testuale, al reperimento della quale si finalizza l'approccio semiotico.

6. *La pluricodicità e la struttura testuale*

La comunicazione scenica si svolge dunque sempre attraverso un complesso di riferimenti a sistemi di codificazione

diversi e non omogenei: nessuno di questi sistemi, considerato nella sua aprioristica possibilità di intervento sulla messa in scena, ha un diritto di preminenza sugli altri. Nemmeno la lingua in cui è scritto un eventuale testo drammatico, nemmeno lo schema letterario o narrativo che ne regola la composizione: il teatro si serve di questi strumenti in un modo specifico, rivivendoli all'interno della sua produzione significativa e iscrivendoli quindi in altri sistemi codici. La messa in scena organizza produttivamente un discorso, lo «spazio» di una rappresentazione. Ogni pièce combina al singolare un certo numero di schemi teatrali (la quarta parete, quando c'è; la comunicazione fra gli attori; il rapporto istituzionale con il pubblico) e di schemi non specifici sulla scena: alcuni di questi schemi possono essere «non singolari» (come scrive Metz a proposito del film), cioè non strettamente appartenenti alla contingente rappresentazione teatrale, quando valgono per più testi raggruppabili in «generi» (es., il teatro dell'assurdo), in scuole stilistiche (es., l'espressionismo) o in scuole registiche (es., il brechtismo di Strehler). Come si è già detto, tutti questi codici (del sistema teatrale, della singola pièce e non singolari) non si combinano in un macrocodice unico: essi costituiscono una struttura testuale, tipica della singola manifestazione considerata, che appartiene all'ordine del sistema, ma che non è «intercambiabile» con altri testi, perché non ha valore al di fuori della pièce analizzata. La nozione di *pluralità* dei codici in gioco, sottesa a quella di struttura testuale, deve essere intesa in una duplice prospettiva: per quanto riguarda l'insieme degli *elementi materiali* che concorrono alla costruzione della manifestazione significativa e per quanto riguarda il modo di funzionamento delle *singole categorie* di segnali utilizzati nella messa in scena. Nel primo caso, l'analisi semiotica dovrà tener conto, almeno in prima istanza, di tutta la complessa materialità significativa in gioco, cercando di reperire i codici che regolano le manifestazioni delle diverse «forme» complementari, oltre che i rapporti e le iscrizioni reciproche fra codici e i sistemi stessi. È qui che si può collocare la maggior parte delle ricerche e degli studi fino ad oggi com-

piuti nell'ambito della semiotica teatrale: si tratta di ricerche e di studi che, a parte qualche eccezione, hanno sempre scelto una pertinenza specifica, selettiva e parziale a monte dell'analisi. Le eccezioni sono costituite, seppur con debolezze e intenzionalità non concretamente tradotte nella pratica analitica, soprattutto dai lavori di Kowzan e di Jansen. Kowzan tenta una formalizzazione semiotica teatrale *nel suo complesso*, attento a tutta la molteplicità e l'eterogeneità dei codici in gioco; Jansen, sulla scorta della glossematica hjelmsleviana, costruisce un modello teatrale teorico, partendo da una nozione di testo drammatico inteso alla stregua di «invariante» di cui le singole manifestazioni sceniche non sarebbero altro che «varianti»: questo modello dovrebbe essere utilizzato come strumento per descrivere opere teatrali concrete.

Gli altri autori si muovono su terreni più specifici e circoscritti: dalle analisi dei teatri classici orientali di Ikegami e di Yokomichi (più attente alla struttura semantica che a quella semiotica) alle ricerche sul balletto, sul cinema e sullo happening di Koch e di Nöth; dalle attenzioni cibernetiche al mimo e alla pantomima di Frank e di Guzenhäuser agli studi sull'iconismo teatrale di Kott e di Pavis; dalle ricerche sul personaggio di Cassirer, di Hamon e di Rastier a quelle sullo spazio scenico di Genot e di Noel; dalle indagini narratologiche dei già citati Genot, Rastier e Hamon all'utilizzazione di modelli cibernetiche e logico-matematici compiuta da Marcus, da Dinu e dalla loro scuola per un lavoro di formalizzazione limitato però ai «testi» drammatici dai quali prende corpo lo spettacolo teatrale. Questa riduzione dell'approccio semiotico al solo testo scritto ha anche contraddistinto gli studi di alcuni semiotici italiani, come Segre e Pagnini, secondo un paradigma molto valido agli inizi della disciplina (si pensi ai testi protosemiotici di Bogatyrev e di Ingarden), ma che ormai si tende a superare in virtù di un'attenzione più complessa al fenomeno della messa in scena e agli intrecci di codificazioni che vi sono in gioco.

A proposito di questa multilinearità della manifestazione teatrale, rimane ancora da considerarne il secondo aspetto,

come già si è detto poco sopra: quello del modo secondo il quale funzionano le singole categorie di segnali utilizzati. Non si può parlare, infatti, di sistemi di codificazione specifici di ogni elemento componente della messa in scena; non si può parlare di un unico sistema di codici della gestualità o della rappresentazione figurativa (la scenografia) o dell'illuminazione o delle musiche di scena: nemmeno per quanto riguarda l'uso della parola è possibile far riferimento al suo solo codice linguistico, perché la componente «vocale» dell'interpretazione, oltre ad essere già spesso iscritta nel sistema letterario al quale appartiene il testo d'origine, si iscrive ancora in una serie di sistemi rappresentativi che la trasformano da «scritta» in «detta» o che la costituiscono direttamente come materiale acustico, con tutte le implicazioni di ritmo, di tonalità, di accentuazione che possono caratterizzarne la manifestazione sulla scena. Sono in gioco codici di genere diverso, appartenenti a specifiche modalità della comunicazione umana, e si deve quindi ricorrere ad approcci semioticamente definiti da tradizioni di ricerca diverse: sono in gioco soprattutto fatti di natura paralinguistica, cinesica e prossemica. Ognuno di questi sistemi è già complesso di per se stesso, nel senso che si organizza secondo una struttura codica non semplice e, soprattutto, non riferibile ad un unico codice. Ogni categoria dei segnali che compongono il fatto teatrale si rifa ad una struttura parziale, finalizzata alle norme di quella struttura che organizza il testo della pièce. Si può dire, allora, che la struttura testuale dell'evento scenico è un sistema complesso formato dai reciproci intrecci, interrelazioni e iscrizioni di sistemi specifici, già di per se stessi complessi. Il problema di una corretta formalizzazione semiotica della manifestazione teatrale si presenta con un elevato grado di difficoltà, ma nello stesso tempo con implicazioni affascinanti, le cui prospettive vanno ben al di là della sola applicazione al campo della scena. Il teatro infatti, forse più del cinema (che nel visionamento alla moviola perde tutte le sue qualità di evento irripetibile), si manifesta come il luogo ideale di una pratica semiotica a livello interdisciplinare, dove tra l'altro può aver

ottimo esito la collaborazione fra gli esperti della produzione di senso e gli esperti della ricerca. Come è già stato rilevato da Eco, si potrebbe verificare una fruttuosa circolarità di indagine fra chi fa teatro e chi lo studia semioticamente, fra chi ha già formalizzato empiricamente il materiale usato nella messa in scena (a volte senza metodo e più spinto dalla contingenza della prassi che da esigenze di sistematizzazione generale) e chi intende produrre un modello teorico valido per tutti i fatti di significazione teatrale. Si pensi, ad esempio, al lavoro paralinguistico delle scuole di dizione; alla scomposizione del movimento in unità discrete delle scuole di coreografia; alle articolazioni segmentali delle scuole di mimo; ai manuali dedicati alle tecniche di illuminazione della scena; agli studi sulle «situazioni» teatrali; alle indagini e agli esperimenti sui rapporti tra spazio e scenografia. Questa straordinaria ricchezza problematica e le prospettive di analisi che ne derivano dimostrano come il problema del testo «scritto» di partenza sia ormai superato o, meglio, ridotto in una corretta dimensione di complementarietà.

7. Il problema del testo drammatico «scritto»

È vero, infatti, che è sempre individuabile o almeno ipotizzabile l'esistenza di un materiale letterario all'origine dell'operazione scenica, tanto nella forma di un *canovaccio drammatico* (è il caso, ad esempio, della *Commedia dell'Arte*, i cui testi di riferimento presentavano addirittura intere battute di «situazione», agibili in contesti diversi, per i «tipi» emblemizzati nei diversi personaggi), che in quella di una realizzazione letteraria da *contestare* nella sua funzione e addirittura nelle sue strutture significanti (è il caso del materiale di cronaca giornalistica o della produzione artistica ufficiale contemporanea, «contro» il quale si muoveva l'operazione scenica Dada), che in quella di uno schema-progetto della futura azione drammatica, magari non scritto ma verbalizzabile e sempre verbalizzato

(almeno nella sede delle «prove» del gruppo degli attori). Ed è vero, d'altra parte, che l'analisi semiotica può far riferimento ad un'esperienza tradizionale estesa e sicura nei suoi approcci ad universi letterari e soprattutto narrotologici. Si comprende quindi come i primi lavori semiotici nel campo del teatro si siano applicati ai testi scritti, confermando involontariamente quella situazione di privilegio in cui la pratica letteraria è sempre stata collocata, fino al secolo scorso, rispetto a quella della vera e propria messa in scena (spesso considerata come irrilevante manifestazione al completo servizio di un copione, di un testo già autonomo di per se stesso).

Ma anche il testo drammatico più completo, descrittivo e ricco di didascalie-progetto nei confronti del suo allestimento scenico deve sempre essere considerato alla stregua di uno schema, di un'articolata ipotesi teatrale e deve quindi essere analizzato in questa prospettiva, anche quando l'indagine si voglia restringere alle sue strutture e ai suoi valori letterari. Il processo di comunicazione teatrale trasforma il testo drammatico e lo utilizza soltanto come materiale sul versante dei contenuti; una considerazione dello «scritto» originario (quando c'è) come autonoma manifestazione letteraria implica un misconoscimento dei suoi fini e il perpetuarsi di un equivoco che ha spesso condizionato i risultati delle ricerche nel campo dell'estetica e della teoria teatrale. Se è dunque possibile ipotizzare l'esistenza di un «testo» verbale all'origine di qualunque manifestazione teatrale, è però necessario considerarlo al livello di un «pretesto», sul quale o contro il quale agisce il lavoro della messa in scena. In questa prospettiva, quando l'azione scenica si svolge in funzione di una lotta contro le strutture e le forme di un testo scritto (in funzione, ad esempio, di una demistificazione e di una trasformazione dei sistemi di valore e di senso che vi erano immanenti), la nozione di testo-progetto non dovrebbe limitarsi alla considerazione del materiale letterario da cui hanno preso le mosse le operazioni sceniche, ma dovrebbe comprendere anche il lavoro di decodifica e di «riscrittura» che sta alla base della messa in scena: do-

vrebbe insomma estendersi alla ricerca «letteraria» dalla quale è partita l'ipotesi teatrale, agli «appunti» di regia e alle loro motivazioni critiche, oltre che al materiale assente nel primitivo testo ed eventualmente assorbito e integrato nel lavoro di trasformazione. Il teatro (non solo quello di avanguardia) è un luogo di «rappresentazione» autonoma, non quello di una contingente e sfuggibile «lettura» di un testo drammatico: la manifestazione scenica è il frutto dell'organizzazione di più sistemi di significazione che trovano in quell'evento e nella messa in scena di fronte ad un gruppo di spettatori il luogo specifico in cui si realizza il fine della loro vicenda comunicativa. L'«interpretazione» di un testo drammatico, anche la più rispettosa e fedele nei suoi confronti, non consiste solo in una lettura critica o nell'analisi della sua organizzazione significativa e del suo universo semantico (entrambe comunque necessarie), ma in una produzione-progettazione di una «forma» scenica che in quel testo trova alcune delle sue premesse, alcuni dei suoi principi costitutivi. La specificità dell'evento teatrale non sta nella sua pedissequa referenzialità ad uno scritto immanente alla costruzione dello spettacolo, ma nella messa in scena. La stessa interpretazione critica del testo drammatico fa già parte della messa in scena e talvolta può essere considerata alla stregua di un suo schema dinamico, di una sua strutturazione sistematica definibile nel lavoro preparatorio, verificabile nella sua attuazione scenica e recuperabile nell'analisi semiotica.

Il discorso si chiarisce ancora di più quando si debba far riferimento ad esperienze di teatro che non confessano esplicitamente l'esistenza di un testo scritto all'origine delle loro *performances*: alle esperienze dell'avanguardia contemporanea e, più in particolare, allo happening. In questi casi, quando il teatro è evidentemente soltanto azione e messa in scena, l'intreccio di significazione su cui si costruisce l'azione stessa può essere analiticamente affrontato solo attraverso una visione attenta ai sistemi di codici in gioco nell'evento, nella sua gestualità, nelle sue componenti fonetiche, nei suoi ritmi, nelle sue luci, nei suoi spazi,

nei suoi rumori, nelle sue valenze iconografiche. Ma le esperienze di avanguardia non si distaccano qualitativamente (almeno, dal punto di vista semiotico) da tutte le altre manifestazioni teatrali: esse portano soltanto al limite estremo un processo di comunicazione e di significazione che è già in atto in tutto il teatro e di cui deve tener conto qualunque corretta metodologia analitica. Deve essere l'evento scenico, e non solo il suo eventuale progetto, l'oggetto dell'approccio semiotico.

8. *L'evento teatrale e il suo «tempo»*

Questa attenzione all'evento implica però un nuovo aspetto problematico, già recentemente rilevato negli studi semiotici applicati al cinema e che, nel caso del teatro, acquista un'importanza ancor più determinante. Le analisi semiotiche si sono sempre mosse, nel campo dei messaggi della comunicazione di massa, al livello dell'enunciato, relegando in un ben difeso e dimenticato luogo dell'assenza ogni considerazione attenta ai problemi dell'enunciazione.

Eppure, il teatro, come la musica e il cinema, si costituisce tutto nell'evento, nel flusso temporale di un rapporto comunicativo in atto. La significazione teatrale si manifesta in una temporalità oggettiva, che è appunto quella dell'evento, della manifestazione discorsiva.

Ogni fruizione dello spettacolo teatrale, così come quella di un film o l'ascolto dell'evento musicale, si svolge in un tempo precostituito ed eterodiretto, tanto per lo spettatore che per l'analista: si tratta di un tempo «duro», inalterabile.

La decodifica dello spettatore, la sua «lettura», la sua rilevazione di un senso, passa forzatamente attraverso il tempo dell'enunciazione, che è definito dallo e nello svolgimento della pièce. Il testo della manifestazione scenica consente il contatto fruitivo alla sua significatività solo attraverso l'attuazione temporale dell'enunciazione.

Questo tempo dell'enunciazione (che, ovviamente, è ben

diverso dai tempi rappresentati convenzionalmente sulla scena) non può essere considerato alla stregua di un recipiente amorfo, disponibile a configurazioni semiotiche diverse e neutrale ai fini delle operazioni significanti che costituiscono l'ossatura della messa in scena. Come nel caso della musica e del cinema, il tempo della manifestazione teatrale è sostanza dell'espressione: può quindi prescindere un approccio semiotico tendenzialmente completo? Limitandosi rigorosamente alla considerazione dell'enunciato teatrale, la semiotica ha finora indagato i codici rappresentativi in gioco: per quanto riguarda il tempo, ha studiato solo quelli applicati nella «rappresentazione» temporale (quelli della narratologia, per esempio, o quelli della gestualità referenziale o quelli del linguaggio verbale o quelli derivati dalle convenzioni temporali della scenografia, delle luci, della musica di scena).

Ma il teatro non è soltanto un sistema di rappresentazione, per esempio del tempo: è anche un apparato che produce azione e, più in particolare, che produce tempo; che produce significazione attraverso il tempo.

Questa rivalutazione delle istanze dell'enunciazione teatrale, almeno di quelle temporali, implica la necessità di indagare la concreta materialità temporale dell'evento scenico, gli atti costitutivi della sua forma. Accanto alla nozione tradizionale del tempo di un modello (quello rappresentato nella pièce), si deve porre la pertinenza del modello di un tempo (quello della pièce stessa, contro il quale urtano la fruizione dello spettatore e il lavoro dell'analista: un tempo che si impone allo spettatore, che gli fa vivere un'esperienza di lettura e di fruizione, costruendogliela istante per istante, formandogliela tratto per tratto).

Si apre così un campo di interessante indagine interdisciplinare, perché toccherà all'analisi semiotica il compito di studiare le reciproche iscrizioni, le sovrapposizioni o gli scarti tra questi due modelli, che potranno essere definiti anche nella loro «marca» ideologica; ma sarà compito di un lavoro composto da pertinenze semiotiche e da pertinenze psicologiche quello di studiare i modi e gli

effetti del rapporto «direttivo» e costrittivo che si instaura tra il tempo della manifestazione teatrale e quello «interiore» dello spettatore.

Anche in questo caso, dunque, nella prospettiva di uno studio attento alle caratteristiche dell'enunciazione, il teatro si presenta come luogo privilegiato della ricerca (come la musica e forse più del cinema), in virtù della sua complessità multilineare a livello codico e della sua ricchezza connotativa.

Saggio bibliografico

di Marco De Marinis

GUARALDI ARCHIVE

AVVERTENZA

All'interno dei paragrafi che compongono questo saggio le schede sono disposte in ordine alfabetico. Sia nel Saggio che nella Bibliografia generale per ogni opera schedata si dà prima l'edizione effettivamente consultata (quella italiana, quando c'è) e poi quella originale; nel caso, ovviamente, che esse non coincidano. I rimandi bibliografici all'interno delle schede sono fatti in modo abbreviato, con i soli nome e data (quest'ultima si riferisce all'edizione originale). I nomi in maiuscolo (per es.: BOUISSAC 1971) rinviano ad altre schede, quelli in minuscolo (per es.: Bouissac 1976) alla Bibliografia generale, la quale contiene l'elenco completo — in ordine alfabetico — di tutti i lavori schedati o soltanto citati nelle schede.

Il presente saggio utilizza ampiamente un nostro precedente lavoro, scritto in collaborazione con Patrizia Magli (*Materiali bibliografici per una semiotica del teatro*, «Versus - Quaderni di Studi Semiotici», 11, 1975). Patrizia Magli è anche autrice delle schede recanti la sigla (P.M.).

Si ringrazia Alessandra Frabetti per il prezioso aiuto dato nella messa a punto finale del manoscritto.

Premessa

Se è vero che la redazione di una bibliografia scientifica o, come si suol dire, ragionata, sui «linguaggi artistici» costituisce sempre un'impresa problematica e complessa, questo è tanto più vero nel caso di una bibliografia che, come la nostra, riguardi un «oggetto» eterogeneo e articolato quale il teatro, che, per giunta, si sottrae ostinatamente ad ogni tentativo di soddisfacente e duratura definizione. Inoltre, il «taglio» semiotico che si è deciso di darle, non sembra fatto apposta per ridurre la problematicità di cui sopra; rischia anzi di aggiungere difficoltà su difficoltà: ne fa fede il dibattito ancora in corso sulla definizione stessa di «semiotica», sui suoi compiti e sui suoi rapporti con le altre scienze.

Fatta questa necessaria premessa, cerchiamo di spiegare brevemente il metodo seguito nel raccogliere e classificare i materiali che compongono il presente saggio bibliografico. Ci siamo trovati a valutare, e poi a scartare (perché impraticabili, oltre che, in definitiva, scorretti) due opposti criteri, che chiameremo dell'*esaustività/sistematicità* il primo e della *specificità* il secondo. Il primo avrebbe imposto di raccogliere sistematicamente i testi appartenenti a tutte quelle discipline semiotiche (e anche non semiotiche), che in qualche modo interessano l'area della comunicazione teatrale: semiotica letteraria, cinesica, prossemica, paralinguistica, semiotiche visive, semiografia, ecc. Ma crediamo sia inutile sottolineare e le difficoltà che si

incontrerebbero nel mettere assieme delle bibliografie *complete* su *tutte* queste discipline (come vorrebbe l'applicazione rigorosa di questo criterio), e soprattutto, l'inutilità (oltre che l'inutilizzabilità) del gigantesco repertorio a cui si finirebbe per approdare seguendo tale via. Esso servirebbe solo a confermare l'ovvia supposizione che ogni bibliografia di semiotica *può* costituire una bibliografia *per* la semiotica del teatro. L'adozione del secondo opposto criterio (quello della *specificità*) avrebbe invece costretto a scegliere solo i lavori che si situano specificamente e consapevolmente all'interno della problematica teorica della semiotica teatrale. Anche in questo caso le conseguenze negative derivanti dall'adozione di una simile scelta sono più che evidenti: i testi da ospitare nella presente rassegna si ridurrebbero a poche unità e si sarebbe costretti a escludere — perché non strettamente specifici — molti materiali che potrebbero fornire un utile contributo di spunti e di stimoli alla ricerca semiotica sul teatro. (A parte — mi si perdoni il gioco di parole — l'«impertinenza» della pretesa di voler giudicare della «pertinenza» e della «specificità» di studi riguardanti un oggetto (il teatro) e una disciplina (la semiotica) di cui sono appunto, incerte e identità e specificità).

Abbandonate per questi motivi tanto la pretesa della completezza quanto quella della specificità in senso stretto, si è optato per una soluzione intermedia, volutamente empirica e non sistematica, decidendo di scegliere e poi organizzare i materiali secondo un largo raggruppamento per *problemilargomenti* (gli stessi che hanno dato i titoli ai paragrafi e alle sezioni di questo saggio): i rapporti fra testo scritto e messa in scena, le componenti non verbali dello spettacolo, lo spazio scenico, l'attore, le relazioni fra cinema e teatro, ecc. (Abbiamo tuttavia presenti gli inconvenienti che anche questa scelta inevitabilmente comporta: per es., sotto quale paragrafo riportare tutti quei testi che trattano più problemi assieme?). Servendoci di questa elastica griglia problematica, oltre a considerare i pochi lavori specifici disponibili, abbiamo potuto far riferimento (ma liberamente, senza gli obblighi di com-

pletezza che ci sarebbero venuti da una classificazione «per discipline» o «per campi semiotici») anche a lavori che, senza poter essere considerati come studi di semiotica teatrale in senso proprio, ci sono però sembrati capaci di apportare — per un verso o per l'altro, *in positivo o in negativo* — un qualche contributo al dibattito in corso sui temi della comunicazione teatrale. Soprattutto in questo caso, le schede sono state redatte non tanto con lo scopo di rendere conto in modo analitico e completo degli studi consultati, quanto con quello di estrapolarne e svilupparne (anche attraverso una vasta rete di rimandi interni e di integrazioni bibliografiche) i punti immediatamente riferibili al problema in questione. Per gli stessi motivi la dimensione delle schede non è in stretta relazione con quella dei testi ai quali si riferiscono.

In base a quanto detto sopra risulterà chiaro che le sezioni e i paragrafi in cui si divide il presente saggio bibliografico non consentono in nessun modo di classificare i lavori in «specifici», «meno specifici», «non specifici», ecc. Tuttavia il paragrafo 1.2. (*La comunicazione teatrale: segni e codici dello spettacolo*) può forse essere considerato il «nucleo» di questa bibliografia, poiché quasi tutti i lavori che esso contiene si pongono in modo più specifico degli altri (anche se non tutti con lo stesso rigore) i problemi teorici e di metodo che un approccio semiotico allo spettacolo comporta.