

# Dario Turrini

## *IL VASCELLO D'ACCIAIO* . APPUNTI PER UNA SEMIOTICA DELL'ATTORE TEATRALE

### Premessa

Nel corso del secolo appena concluso abbiamo visto la nascita e l'evoluzione di numerose idee e teorie sull'attore teatrale e sulla sua azione scenica. Negli ultimi anni, peraltro, soprattutto ad opera di alcuni maestri e alcuni studiosi si è dato vita ad un progetto ambizioso: la rilettura e l'interpretazione di queste idee, più o meno esplicitamente formulate da registi, insegnanti, attori, uomini di teatro in genere, per rintracciare caratteristiche e percorsi comuni che potessero riassumerle in una teoria generale da porsi a fondamento e definizione dell'attore teatrale. Ma il lavoro di studio e di sintesi si è spinto anche oltre la prospettiva storica e ha interessato tradizioni teatrali molto distanti da quella occidentale (i teatri indiani, cinesi e giapponesi, per esempio) con l'obiettivo dichiarato di consacrare quella teoria a livello globale e, validandola anche per attori così distanti geograficamente e culturalmente, ambire a una dimensione universale.

Le ipotesi teoriche elaborate hanno sempre subito la prova empirica della verifica sul campo: la conferma della loro giustezza è venuta cioè dal loro effettivo riscontro nella concreta esperienza scenica. Questo ha fatto ritenere che le deduzioni a cui si è giunti e le teorie conseguenti, dal momento che erano state validate dalla prova empirica e avevano una dimensione universale – riscontrate cioè ad esempio anche per teatri extraeuropei – potessero vantare un concreto statuto di oggettività, o di scientificità, e che si potesse parlare dell'esistenza, effettiva e comprovata, di leggi o di principi universali per l'attore e la recitazione (anche se per alcune poetiche teatrali questo termine appare una definizione estremamente riduttiva del fare scenico dell'attore).

L'ipotesi che esistano definiti e rintracciabili principi universali sottesi all'azione attoriale riscontrabili in epoche diverse e in luoghi distanti ha avuto come naturale e necessaria conseguenza la teorizzazione dell'esistenza di un livello fisiologico, primordiale (o pre-espessivo) connaturato all'uomo e al suo essere attore.

Necessariamente in questa direzione il supporto teorico e gli strumenti di indagine non potevano che essere forniti dall'antropologia; così è stata addirittura creata una nuova disciplina, l'antropologia teatrale – diversa peraltro dall'antropologia del teatro sia nell'oggetto, sia nelle metodologie.

Se l'asse degli studi sull'attore si è irreversibilmente spostato verso l'analisi antropologica del suo comportamento scenico, in quanto si ha la convinzione che la sua essenza e il suo fondamento siano radicati nella base fisiologica, e quindi naturale, è ovvio che la disciplina semiotica, che statutariamente si occupa del livello culturale dell'agire umano, e quindi di quello dell'attore, abbia visto precipitare l'interesse degli studiosi e degli ad-

detti ai lavori.

Contestualmente all'irresistibile ascesa dell'antropologia come disciplina preferita di indagine teorica sull'attore, mi pare si possa oggettivamente constatare infatti una sensibile riduzione, in questi ultimi anni, di studi o analisi semiotiche in ambito teatrale. E se andiamo ancora più nello specifico, nell'ambito appunto della semiologia dell'attore, i testi e le ricerche sembrano quasi inesistenti: ogni teoria o analisi su di esso pare completamente delegata all'onnipresente antropologia, come se sul fenomeno dell'attore non possa ormai farsi alcun discorso se non di carattere antropologico. Questo suona ancora più paradossale quando si consideri che il teatro, e l'attore, sono essenzialmente un fenomeno comunicativo, come peraltro ribadito da maestri di indiscutibile statura, e quindi di privilegiata competenza semiotica.

In sintesi, i maggiori limiti dell'approccio semiotico al fenomeno teatro (e nello specifico all'attore), causa dell'affievolirsi della tensione speculativa e di questa *impasse* teorico, paiono essere:

- l'ambizione globalizzante;
- lo scarso approfondimento degli aspetti particolari;
- l'inesistente pragmatismo;
- l'assenza di una proficua interazione con gli operatori sul campo (gli artisti e i maestri, che lavorano empiricamente sulla materia teatrale e attoriale, che possono produrre quindi elaborazioni confortate da risultati pragmatici, si sono solidalmente dedicati a interessi etnologici e antropologici: Barba, Grotowski, Schechner, Brook solo per menzionare i più famosi);
- l'insufficiente confronto con altre discipline.

Si devono inoltre aggiungere nello specifico:

- l'esistenza di diverse correnti semiotiche (basta citare le due grandi scuole: quella testuale e quella generativa), che ancora stentano a produrre programmi e risultati armonici, in qualche modo sembra disorientare la specifica prospettiva teatrale degli studi;
- lo scarso interesse per il fenomeno dell'attore.

Ma a queste mancanze, per così dire contestuali ed estrinseche, che hanno arenato l'indagine semiotica, si deve però aggiungere un limite questa volta in qualche modo strutturale e intrinseco che ha fatto pensare che la semiotica non possa, in fondo, realmente indagare esaurivamente il fenomeno teatrale, e conseguentemente l'attore: quello relativo alla dicotomia rappresentazione/presentazione.

Si ritiene in generale che la semiologia, in quanto appunto scienza dei segni cioè di rappresentazioni, non possa esaurire l'oggetto teatro quando questo si presenta nei suoi aspetti extrarappresentativi di "performance materiale, evento reale, presentazione autoriflessiva"<sup>1</sup>. Traducendo questo nella dimensione dell'attore si può dire che esistono e sono esistite poetiche teatrali che prevedono per l'attore la necessità della presenza pura, del suo "vivere" pienamente sulla scena, fondando la sua comunicazione non più sul suo rappresentare, il personaggio, il ruolo, ma sull'impatto emotivo che la sua *presenza* "nuda", il suo esserci senza rinvii, provoca nello spettatore.

Non solo, ma è stato ribadito che anche negli spettacoli più vicini a quella che possiamo chiamare la tradizione teatrale occidentale (dove forse più forte è la dimensione rappresentativa), il vero scambio emotivo, la fondamentale comunicazione patemica, si instaura solo sul piano irrazionale (o meglio a-razionale), e quindi necessariamente a-semiotico, del rapporto attore-spettatore. Questo aspetto di *presentazione* dell'attore possiamo assimilarlo al problema, da sempre attuale e dibattuto, della "verità" dell'attore, della sua capacità, personale o all'interno di particolari poetiche teatrali, di rendersi vero, di restituirsi al pubblico al suo più puro e alto livello di verità: per conseguire, naturalmente, il risultato di vedere accresciuto esponenzialmente il proprio potenziale comunicativo ed emotivo.

Ora questo stato di verità dell'attore sembra (e vuole) costituirsi come decisa negazione di qualsiasi livello rappresentativo (segnico) della sua azione scenica e di conseguenza si porrebbe come elemento cruciale e inattuabile per ogni analisi semiotica. Occorre dunque in primo luogo dimostrare la possibilità stessa di un'indagine semiotica sul fenomeno dell'attore: dimostrare che la semiotica ha le potenzialità per esaurire con i suoi principi e con i suoi strumenti l'analisi teorica dell'azione attoriale. In secondo luogo porre credibilmente i postulati fondanti di una teoria dell'attore teatrale.

D'altra parte bisogna fare, innanzitutto, alcune considerazioni che non possono non porsi come obbligatorie premesse ad ogni discorso serio sull'attore:

- una teoria dell'attore è, o dovrebbe essere, assolutamente diversa, come metodo, come obiettivi e come linguaggio da una estetica di esso;

- per una analisi che ha l'ambizione di fondare le basi teoriche dell'attore occorrono principi oggettivi riscontrabili nella realtà della pratica teatrale intesa in senso assolutamente ampio e generale e non solo sulla base di quegli eventi spettacolari che godono dell'approvazione di una qualche "critica colta" (pena la ricaduta in ambito estetico e non più teorico). Una teoria generale dell'attore deve cioè considerare, comprendere e rendere ragione al suo interno anche di fenomeni "minori" dell'universo teatrale quali ad esempio (per il teatro occidentale) il cabaret, l'avanspettacolo o le filodrammatiche e il teatro dilettantistico;

- il livello di "verità" della performance attoriale non può essere assunto come parametro estetico assoluto, ma come misura di valore solo all'interno di particolari poetiche teatrali. Ancor di più quindi la verità non può essere un valore determinante all'interno di una teoria dell'attore: non si può fondare una teoria dell'attore basata sul grado di verità della sua azione scenica;

- e lo stesso concetto di verità, tanto usato (e abusato) da moltissimi autori, poi è in realtà inattuabile speculativamente (se non forse con percorsi teologici e fideistici), come ha da tempo scoperto con rassegnazione la stessa epistemologia contemporanea: è quindi un concetto che, a causa della sua intrinseca soggettività, è da utilizzare con estrema cautela in ambito teorico.

## Metafisica e teatrologia

Se dunque l'obiezione fondamentale rivolta all'approccio semiologico dell'azione attoriale ha come nodo centrale la questione della verità, questa stessa questione non può essere liquidata e aggiudicata così gratuitamente come fanno moltissimi autori e, più colpevolmente, altrettanti studiosi. Si rende quindi necessario l'approfondimento di questa nozione, a causa dell'importanza teorica che ha assunto, anche per disvelarne e palesarne chiaramente l'istanza metafisica che ne consegue e che va necessariamente a gravare su qualsiasi ipotesi teorica che la assuma come paradigma fondante.

Occorre in primo luogo spostare l'oggetto di indagine dalla verità dell'attore, concetto evidentemente troppo inafferrabile e aleatorio, alla verità, e al suo contrario la falsità (ma per il teatro e l'attore è forse meglio parlare di finzione), della sua azione scenica.

Se non ci dimentichiamo, in accordo con autorevoli maestri come Grotowski e Brook, che il teatro si definisce sempre come relazione tra attore e spettatore, dobbiamo necessariamente conseguire che, per quanto concerne l'azione teatrale, esisteranno già due verità: quella dell'attore e quella dello spettatore, che possono non coincidere (lo spettatore potrebbe ritenere vera l'azione teatrale e allora si avrebbe il caso della fruizione ingenua<sup>2</sup> e viceversa l'attore dilettante, ad esempio, ancora inconsapevole degli equilibri emotivi scenici, può essere talmente preso o "invasato" dalla sua azione da non accorgersi della distanza – in termini di efficacia comunicativa – che lo separa dal suo pubblico, il quale invece non "crede", non è convinto dell'interpretazione).

Oltre a ciò ulteriori considerazioni non possono fare a meno di evidenziare questo apparente paradosso: tutte le azioni sceniche, in fondo, sono vere e/o reali. Infatti se, banalmente, l'attore cammina sulla scena, questa è un'azione vera; se si siede, se corre, se salta etc.: tutte queste azioni sono indubitabilmente vere, nel senso che vengono compiute e accadono veramente, il loro statuto di verità è incontrovertibile; qual è allora sulla scena il senso del vero e del suo opposto, il falso (o finto)?

Assimilando l'azione attoriale a una metodologia di produzione testuale (segnica), e di conseguenza divenendo l'attore un produttore di testi (Testi Spettacolari, nella denominazione di De Marinis<sup>3</sup>), si può affermare che ogni segno è vero, nella sua concretezza di espressione materiale-evento reale, e contemporaneamente "finto", nel senso che sono i suoi significati (ma significati appare troppo linguistico e restrittivo, si può parlare in senso più ampio di rinvii: narrativi, emotivi, razionali etc.) ad essere assenti e quindi non reali, non veri: alla verità, alla realtà, della presenza dell'espressione si associa l'assenza, la finta presenza, del contenuto.

E l'azione scenica a tutti gli effetti non sfugge al suo statuto segnico: è vera in quanto veramente eseguita, agita sulla scena; è finta in quanto il suo rinvio possibile è assente ed è costruito, sulla base di un qualsiasi codice, dal ricevente, lo spettatore.

L'azione scenica funziona quindi come un evento sempre reale, vero perché agito, accaduto veramente, che possiede un aspetto finzionale dovuto al rinvio segnico del suo statuto teatrale. Questa segnicità del gesto scenico è presente non solamente in azio-

ni di chiara valenza simbolica: alzare le braccia in gesto di trionfo, coprirsi gli occhi per suggerire disperazione etc.; anche nei movimenti più normali è presente un rinvio semiotico: il semplice camminare dell'attore nella scenografia naturalistica di un salotto borghese rinvia al "personaggio" che si muove e gestisce lo spazio del "salotto borghese"<sup>4</sup>.

Il caso più emblematico che si può portare come esempio è quello dell'uccisione sulla scena. Ovviamente nessuno muore realmente, né l'attore che interpreta Amleto né l'attrice nel ruolo di Fedra, malgrado siano stati veramente colpiti da una spada e abbiano veramente bevuto dal calice: è la lettura, segnica (o semiotica), che lo spettatore fa di quelle azioni (vere): l'arma che colpisce, il corpo che cade o si affloscia, che possiede un rinvio finzionale: quelle azioni vengono interpretate come la morte (finta dell'attore, vera del personaggio). Occorre quindi convenire che innanzitutto la verità e la finzione non sono relative all'azione (che è sempre vera, reale) ma eventualmente al loro rinvio denotato e connotato, e quindi allo statuto segnico, all'interpretazione (semiotica) di quell'azione.

Per l'attore dunque il fatto scenico, la sua performance, è sempre vero, reale: a tutti gli effetti non è nient'altro che una successione di azioni tutte assolutamente con lo stesso grado di verità, sia che si tratti di sbadigliare che di volare appesi a fili invisibili; naturalmente le azioni che deve compiere possono presentare diversi livelli di difficoltà ma certamente per lui sono tutte indiscutibilmente reali, evidentemente varieranno per lui le modalità di esecuzione ma a questo punto il ragionamento diventa di competenza dell'estetica (l'azione può essere eseguita più o meno bene, avere cioè differenti esiti estetici) e non più di una teoria sull'attore. È lo spettatore che legge, o può leggere (l'interpretazione è sempre soggettiva), quelle azioni in maniera diversa e investirle di gradi diversi di verità; è lo spettatore che, secondo precisi criteri interpretativi, decide di leggere eventualmente come vera l'azione teatrale dell'attore: con un atto epistemico fonda la verità dell'attore e del suo gesto.

La verità (o la finzione) dell'azione scenica è sempre una verità (o una finzione) semiotica, di interpretazione testuale. Da un punto di vista teorico lo spettatore non ha e non può avere alcuna garanzia dell'effettiva verità dell'azione scenica: la verità dell'azione scenica non è oggettiva. Eppure si potrebbe obiettare che esistono azioni, che pur rientrano a pieno titolo nella classe dei fenomeni teatrali, alle quali è oggettivamente impossibile negare lo statuto di verità. In altri termini, sembra possibile riconoscere azioni sceniche con uno statuto di verità oggettivo che si distinguono per una loro evidente e inconfutabile qualità da altre indiscutibilmente solo rappresentative.

Alcuni eventi spettacolari sia contemporanei che storici, paiono infatti confutare sul piano dell'esperienza pratica questa ipotesi interpretativa. Sembra non si possa negare agli spettacoli di Body Art, ad esempio, lo statuto di verità, di azione reale senza rinvii: il performer Franko B. esegue delle azioni sceniche che consistono nel ferirsi con lame e rasoi e lasciare poi zampillare il sangue cercando di non perdere conoscenza.

I Magazzini Criminali qualche anno fa destarono scalpore perché durante un loro spet-

tacolo veniva realmente ucciso in scena sotto gli occhi del pubblico un cavallo destinato al macello. Configurando anche una prospettiva storica, i giochi gladiatorii dell'antichità, che dobbiamo considerare a tutti gli effetti eventi spettacolari, comportavano la reale uccisione di schiavi e prigionieri nei modi più atroci.

Ecco dunque alcuni esempi di azioni sceniche che non possono ritenersi rappresentative perché traggono tutta la loro forza ed efficacia comunicativa non da un loro rinviare ad altro da sé, ma esclusivamente dal mostrare, dal *presentare* la loro cruda e inequivocabilmente oggettiva verità. Meno cruentemente anche Barba ricorda come da bambino fu colpito in maniera folgorante dall'irruzione del vero sulla scena quando, nel corso di una rappresentazione per altri versi scontata, vide comparire sul palcoscenico un cavallo vero<sup>5</sup>. Ma si può verificare che, a guardare bene, anche questi casi limite sono in realtà segnici, semiotizzabili.

L'esemplificazione scelta è stata compiuta per dimostrare l'effetto estetico, l'efficacia comunicativa, molto più forte, di un'azione vera rispetto a una "rappresentata": è evidentemente un'impressione più forte, una comunicazione estremamente più coinvolgente assistere ad un vero ferimento piuttosto che a una sua mera simulazione. Ma se si ridimensiona e si minimizza l'esempio, pur mantenendo lo stesso statuto di verità, e ci si figurasse un attore che facendosi "realmente" la barba in scena si tagliasse, è corretto pensare che non ci sarebbe un effetto di "verità" così forte. E immaginiamo inoltre che "l'effetto di verità" fruito da un dajacco tagliatore di teste del Borneo davanti all'esibizione di Body Art o al gesto dei Magazzini, sarebbe molto meno impressionante del nostro di spettatori occidentali. In altri termini, non è la verità che determina e qualifica l'azione attoriale elevandola ad un più alto livello estetico o di efficacia comunicativa.

E in questa prospettiva dunque appare subito come la verità dell'azione scenica sia un concetto culturale: occorre fare molta attenzione, senza lasciarsi irretire dalla truculenza dell'azione, alla differenza, da un punto di vista teorico sostanziale, tra azione vera e azione insolita o particolarmente forte; occorre distinguere, soprattutto in ambito teorico, tra verità ed effetto estetico di verità provocato da un'azione inusitata.

E se vogliamo accettare anche qualche bizantinismo, la distanza di fruizione dell'azione, anche questo elemento in qualche modo culturale, può far decidere o dubitare dello statuto di verità, anche il caso di Franko B. o dei Magazzini può essere letto da uno spettatore in modi anche opposti (e quindi come finto, non reale), in funzione della distanza dall'evento; ulteriormente: la conoscenza contestuale fruita a priori dal pubblico che sa già, prima dello spettacolo, e si aspetta che accada quell'azione ne influenza inevitabilmente la lettura.

Ma alla fine la prova cruciale è che, in definitiva, alle performance di Franko B. nessuno spettatore interviene per fermarlo o per soccorrerlo (e se anche accadesse, questo intervento verrebbe interpretato come fruizione ingenua), come invece avverrebbe nella realtà vera. Questo non significa altro che anche quell'azione di disperata verità viene letta, interpretata dal pubblico in un modo particolare, significa che quell'azione, anche per il pubblico più sensibile, possiede uno statuto di verità particolare, diverso da quello

della realtà "vera": possiede cioè uno statuto segnico.

Le conclusioni cui dunque si deve necessariamente giungere sono:

- la verità dell'azione scenica è sempre culturale;
- essendo culturale non può essere oggettiva;
- essendo soggettiva (la verità) non può avere alcun peso in una teoria dell'attore;
- essa non è nient'altro che una costruzione interpretativa dello spettatore.

E se non esistono azioni oggettivamente vere, se la verità dell'azione scenica è sempre una decisione culturale dello spettatore ne consegue che tutte le azioni sceniche e qualsiasi loro livello, rappresentativo e/o presentativo (e la differenza dei due livelli è allora inesistente da un punto di vista teorico), è esaustivamente analizzabile dalle discipline semiologiche. D'altronde anche la gnoseologia contemporanea ha ormai rinunciato all'ideale della verità riducendo in alcuni casi anche gli oggetti fisici a semplici postulati culturali: non è possibile (nemmeno epistemologicamente o filosoficamente) attingere alla verità:

Poi qualcuno sollevò la questione della verità. Io spiegai che consideravo la nozione come un espediente retorico che intendevo usare per catturare farfalle, ma che altrimenti non la prendevo in seria considerazione<sup>6</sup>.

Dal momento che non esiste mai una verità scenica oggettiva, ma solo effetti di verità, o meglio esistono particolari eventi teatrali e attoriali che possono venire interpretati dallo spettatore come verità, ma che in realtà non sono affatto più veri di altri: possiedono soltanto un effetto estetico più forte (e vedremo come si traduce questo semiologicamente), la semiologia è esonerata dal compito, d'altra parte epistemologicamente impossibile per qualunque disciplina, di indagare, descrivere e spiegare la verità.

Primo compito dunque di una indagine semiotica sull'attore è quello di dare una spiegazione a questi particolari fenomeni scenici per sussumerli e ridurli all'interno di una sua griglia teorica interpretativa.

#### Semiotizzazione dell'azione scenica

Occorre premettere ora che qualsiasi argomentazione non può prescindere dal postulato fondamentale che considera ogni relazione attore-spettatore fondata esclusivamente su canali percettivi sensoriali e che la completa fruizione, non solo informativa e razionale ma estetica, patemica, emotiva, dell'evento scenico/attoriale non può passare altro che attraverso un primo livello comunque cognitivo<sup>7</sup>: a meno di concedere credibilità a teorie che ipotizzano irrazionali, e a tutt'oggi indimostrati, livelli paranormali, extrasensoriali di comunicazione attore-spettatore. Si può trovare allora una spiegazione al problema dell'effetto estetico di verità proprio utilizzando le discipline semiologiche e si può dare un'interpretazione a quell'impressione estetica/comunicativa particolare (quell'effetto "verità")

che alcuni segni teatrali inducono nello spettatore.

Umberto Eco, nel concetto di segno da lui elaborato, individua una struttura formale unica, soggiacente a tutti i fenomeni di significazione: l'*implicazione*. Implicazione che egli identifica con la struttura formale:  $p \supset q$  (*se p allora q*)<sup>8</sup>. Dove  $p$  rappresenta, per lo specifico di una semiologia dell'attore, l'elemento scenico *espressivo* e  $q$  un'intera classe di *contenuti*.

Nel caso dell'azione teatrale questo schema logico significa: qualsiasi *espressione* scenica ( $p$ ) vive nella lettura soggettiva dello spettatore una molteplicità di rinvii (razionali e patemici) ( $q$ ) subordinati alla interpretazione dei codici spettacolari utilizzati dagli attori e alla sua (dello spettatore) competenza enciclopedica<sup>9</sup>.

Possiamo allora intendere l'irruzione del vero sulla scena (che abbiamo comunque detto essere sempre una decisione del ricevente) come una caduta dei rinvii del segno letto, come un arrestarsi dell'interpretazione segnica alla pura denotazione che blocca la catena degli interpretanti e ferma quel "regime semiosico" di cui parla Eco.

Quando lo spettatore decide di desemiottizzare l'azione (decisione culturale suggerita, indotta da un particolare evento scenico – nel nostro caso attoriale) di cui fruisce (decisione che può avvenire anche a priori come nel caso degli spettacoli gladiatorii o per i moderni *happening*), l'evento stesso acquista uno speciale statuto semiotico: quello del rinvio che si ripiega su se stesso, quello della denotazione che schiaccia completamente su di sé, annullandola, qualsiasi dimensione connotativa.

È questo il caso, ad esempio, del cavallo di Barba citato più sopra: l'animale di per sé non possiede alcuno statuto di verità: gli attori in carne ed ossa che lo circondano sono evidentemente non meno veri di lui, quello che fa la differenza, o meglio che può fare la differenza in funzione dell'enciclopedia dello spettatore (quell'effetto di verità immaginiamo sarebbe diverso per un cavallerizzo di circo equestre abituato a vedere cavalli veri sulla scena), è la percezione (estetica) che si ottiene inserendolo in un contesto (quello scenico) insolito dove acquista un valore semiotico particolare: non rappresenta altro che se stesso (a differenza degli altri attori che rinviano al personaggio interpretato), il suo rinvio gli ricade addosso, è pura denotazione.

Ricorrendo allo schema della implicazione potremmo dire che, mentre possiamo considerare la recitazione realistica (o naturalistica) come  $p \supset p'$ , l'azione scenica interpretata vera diviene semioticamente  $p \supset p$ , ovvero, in logica formale, formulazione debole del principio di identità<sup>10</sup>.

L'azione è particolare, appare vera perché non ha altro che se stessa, è autoreferenziale, autorinvitante: lo spettatore non ne vede, non ne coglie altro che la sua identità a se stessa, ed è, probabilmente, di notevole efficacia perché immersa invece in un contesto semiosico pienamente, completamente rinvitante, connotativamente saturato.

Se l'azione scenica vera non è dunque altro che un caso particolare di semiotizzazione (o desemiottizzazione, che non vuol dire però a-semiotizzazione) compiuto, deciso, dallo spettatore (anche se sulla scorta del suggerimento di un evento scenico), allora possiamo affermare ancora una volta che la dicotomia rappresentazione/presentazione perde valo-

re euristico e tutta la teoria sull'attore può essere esaustivamente investigata da una metodologia di analisi semiotica.

D'altra parte non si può negare che l'unico criterio esistente per distinguere un'azione della vita reale da un'azione teatrale, o meglio l'unico principio utile e necessario a separare due classi di fenomeni: la classe dei fenomeni della realtà, della vita reale, dalla classe fenomeni teatrali, senza il quale si avrebbe un'unica abnorme macrocategoria di fenomeni e tutto sarebbe indistinguibilmente realtà e/o teatro (evento forse auspicabile per qualche fondamentalista, ma evidentemente di scarsa utilità teorica e pratica), è il criterio semiotico: solo alcune azioni, quelle segniche, lette, interpretate semioticamente, costituiscono la classe dei fenomeni che la cultura, la convenzione culturale, definiscono teatro.

Se dunque è concretamente fondata non solamente la possibilità di una semiotica dell'attore, ma l'esautività di una teoresi semiologica su di esso, dove per esautività si intende specificatamente la capacità della semiotica di indagare il fenomeno attoriale nella sua totalità, inclusi quegli aspetti inerenti alla sua azione scenica denominati di presentazione, occorre ora dare una giustificazione pragmatica, o meglio profilare un'ipotesi credibile di collegamento tra un'astratta teoria sull'attore ed una possibile prassi attoriale concreta. L'articolazione di una base semiotica per una teoria dell'attore deve comunque comprendere, interpretandoli e integrandoli nella sua particolare prospettiva, le idee e i contributi degli autori e dei maestri le cui elaborazioni teoriche costituiscono l'eredità della teatrologia del Novecento.

La riflessione semiotica sull'attore può ripartire allora proprio dai primi assunti di semiologia teatrale formulati dalla Scuola di Praga ancora sostanzialmente inconfutabili:

- Sulla scena l'attore non può non significare;
- L'attore è un produttore di segni organizzati in un testo con una sua potenzialità connotativa. Gli strumenti, le materie dell'espressione, a disposizione dell'attore sono la voce (o la capacità di produrre suoni), il corpo e lo spazio;
- L'attore opera scelte creative fra le materie espressive e i codici (regole interpretative più o meno condivise con il suo referente: il pubblico) con cui usarle, cercando di ottenere l'effetto comunicativo (intellettivo e/o emotivo) voluto, conscio comunque della presenza di un "alone connotativo" (funzione dell'enciclopedia del referente/spettatore) che probabilmente sfugge alle sue capacità di controllo.

Peter Brook, nell'*incipit* del suo testo *Lo spazio vuoto*, formula la definizione, di straordinaria sintesi speculativa, più esaustiva del concetto di teatro e di azione scenica: "Posso scegliere uno spazio vuoto qualsiasi e decidere che è un palcoscenico spoglio. Un uomo lo attraversa e un altro osserva: è sufficiente a dare inizio a un'azione teatrale"<sup>11</sup>.

Questa affermazione, oltre a riassumere magistralmente gli elementi ultimi e irriducibili (in matematica si direbbe necessari e sufficienti) dell'evento teatrale, contiene in sé altri spunti di riflessione interessanti per la nostra indagine. Naturalmente i più riconoscibili sono lo spazio, l'attore, lo spettatore, che hanno un'immediata valenza semiotica (in termini di comunicazione, ricordando Jakobson: contesto, emittente, destinatario). Ancora interessante in questa definizione è porre l'accento sul termine *attraversa*. Brook infatti

sottolinea con questo termine la fondamentale importanza dell'azione, di un'azione concreta, perché si possa verificare l'evento teatrale. Avrebbe anche potuto dire "parla" o "sbadiglia" oppure "sta fermo in piedi", riducendo in questo modo al minimo il lavoro effettivamente compiuto dall'attore: è significativo, comunque, che lo statuto stesso del suo essere attore viene ad essere riconosciuto esclusivamente attraverso il suo fare (anche se questo è un fare minimo, come lo stare fermo in piedi e muto).

Estremamente importante d'altronde è quello che manca del tutto in questa definizione: qualsiasi accenno a ciò che l'attore sente e alla sua emotività: non solo Brook evita o vuole evitare qualsiasi riferimento o trappola psicologica o psicologistica, ma soprattutto sposta l'asse di analisi dall'attore e dalla sua interiorità, elemento soggettivo e sostanzialmente non verificabile, alla sua azione, unico dato tangibile e oggettivamente concreto. E questo ci sembra una piena conferma della giustezza della scelta operata di spostare il fuoco dell'indagine e dell'analisi dall'attore alla sua azione scenica.

Ma anche un altro termine, a ben guardare, ha un cospicuo peso teorico e rende feconda di implicazioni la frase di Brook: il verbo *scegliere*. Se non fosse per la sua presenza, che muove una serie di inferenze, non potremmo infatti, ripensando a quanto detto più sopra, fare a meno di immaginarci seduti sul marciapiede a guardare i passanti dicendo di essere a teatro, il che appare evidentemente assurdo e paradossale.

Qualunque atto compiuto dunque davanti a chiunque che osservi, in un qualunque luogo, rientrerebbe a buon diritto nella classe dei fenomeni teatrali e si avvererebbe concretamente e faticamente la profezia shakespeariana per cui *tutto il mondo è teatro*.

Si perderebbero così i confini non solo dell'attore, ma anche del termine stesso di azione scenica (o teatro, spettacolo, etc.) e si ridurrebbe tutto a teatro e tutti ad attori, il che significa evidentemente che niente è teatro e che, di conseguenza, non è possibile realizzare su di esso nessun tipo di discorso, o meglio il discorso ha perso ogni senso e valore. Quel termine *scegliere* si pone invece come discriminante forte di separazione. Brook sembra voglia suggerirci l'obbligatorietà dell'opzione: perché si compia l'azione scenica, perché cioè possano avere un senso i concetti di teatro, di attore, di spettatore, occorre che si operi una scelta, occorre, in altre parole, un'azione fondante, occorre un atto, atto che potremmo chiamare epistemico.

Possiamo osservare che per Brook l'oggetto di quell'atto (lo scegliere) è il luogo: si *sceglie uno spazio* e in questo modo si fonda lo statuto dell'azione scenica. La *teatralità* dell'azione è sancita dalla scelta dello spazio, uno spazio qualunque, anche vuoto, o *nu* per ricordare anche Copeau, ma comunque *scelta* uno spazio che è fondato come luogo particolare (potremmo anche dirlo, utilizzando un linguaggio poetico e metaforico, magico, rituale) dove succederà qualcosa.

Quello che succede in quello spazio *scelto* acquista allora una valenza particolare, possiede un nuovo statuto ontologico: viene sottratto alla dimensione quotidiana dell'agire, da una parte, e assume i contorni di evento leggibile, interpretabile in maniera diversa dalla realtà. Anche in questo caso allora, in relazione alla verità scenica, si deve convenire che lo statuto (ontologico) dell'azione, la natura della sua qualità percettiva, è posto,

fondato, da qualcuno, qualcosa. Soprattutto si deve necessariamente dedurre che non è dunque alcuna caratteristica inerente all'attore in sé (o alla sua azione) che lo rende teatrale, non esiste un modo particolare di essere attore: occorre un'azione, qualsiasi (basta attraversare uno spazio vuoto), senza alcuna particolare caratteristica interna ma qualificata ontologicamente. Esplicitando questa opzione teorica forte si nega la possibilità di una attorialità intrinseca.

L'importantissima conseguenza epistemologica che se ne trae è che lo studio del fenomeno dell'attore viene sottratto a qualsiasi essenzialismo, le sue azioni hanno carattere interpretativo (relativo): è il luogo (se vogliamo seguire l'affermazione di Brook) che propone, o impone, una particolare lettura dell'azione attoriale. E siccome il luogo – o, in termini comunicativi, il contesto – non può porsi come agente attivo di interpretazione, sarà ancora una volta lo spettatore (il ricevente), come termine ultimo e unico, a fondare lo statuto teatrale dell'azione perché agita in quel luogo (contesto).

Così possono spiegarsi ad esempio l'aneddoto riferito a Stanislavskij<sup>12</sup> che resta affascinato dalla "verità" dell'azione scenica di due ragazzi nella strada sottostante: la particolare qualità della loro azione è determinata non dalla loro verità (ovvia sono due persone reali che agiscono realmente nel reale), ma dalla lettura "teatrale" che Stanislavskij stesso (e Franco Ruffini con lui) ha deciso di operare su quella azione; e così Copeau, che porta come esempio da imitare per i suoi attori la sincerità dell'azione degli inservienti che puliscono il palcoscenico: la loro azione è un'azione reale che si svolge in un contesto reale, Copeau ha deciso di leggere come "teatro" lo spazio di legno incorniciato da quinte e boccascena e di interpretare come "teatrale", ed eccezionalmente efficace, l'azione degli inservienti.

È d'altra parte immediatamente conseguente che, oltre a scegliere, qualificare come "teatrale" il luogo, è parimenti possibile pertinentizzare come "teatrale" l'azione stessa, ed è in fondo ininfluyente porre o proporre precedenze e successioni tra i due termini: ciò che qui preme ribadire è che l'azione è "teatralizzata" da una opzione (la *scelta* di Brook) cognitiva di qualcuno (lo spettatore/ricevente).

Si potrebbe osservare che esiste un altro elemento, comunicativamente parlando, che potrebbe imporre la teatralità di un'azione: l'attore, ma di questo si tratterà in seguito. E proprio qui allora possiamo porre il limite, il confine marcato fra quotidiano e teatrale: teatro, o meglio l'azione teatrale, è ciò che viene *scelto* come tale, e senza questa scelta non è, non può esistere nella sua teatralità, confondendosi inevitabilmente con il *continuum* dei fenomeni della realtà quotidiana. Si può allora risolvere il problema della separazione netta tra teatro e vita sociale non sui concetti aleatori e non ben definibili di finzione e realtà, ma su l'atto compiuto della scelta.

La "funzione teatro"

Qual è allora la caratteristica di quell'opzione cognitiva, di quella scelta, operata dallo

spettatore, che fonda la teatralità dell'azione dell'attore? Quella che vede in quell'opzione i caratteri della semiotizzazione dell'azione: la scelta compiuta è la decisione di una lettura segnica, di una semiotizzazione, appunto, dell'azione fruita.

Davanti ad un qualsiasi accadere fenomenico nel *continuum* del reale, si decide (sulla base genericamente di tutta una serie di operazioni cognitive e contestuali) un'uscita dal reale, dal quotidiano, nel momento in cui si decide di leggere l'azione (quell'accadere fenomenico) secondo un modo "rinviante", secondo una particolare funzione di semiotizzazione.

Istituzionalizzando questa peculiare operazione cognitiva di semiotizzazione del reale si può proporre una "funzione teatro" definita come l'azione cognitiva compiuta di semiotizzazione di un evento della realtà pertinentizzato come teatrale (e attori, persone con uno statuto semiotico particolare, sono dunque i soggetti agenti di quell'azione).

Questa "funzione teatro" può assimilarsi concettualmente all'interpretazione che Umberto Eco dà di "simbolo" ridefinendolo come "modo simbolico":

Il modo simbolico non caratterizza un particolare tipo di segno né una particolare modalità di produzione segnica, ma solo una modalità di produzione o di interpretazione testuale<sup>13</sup>.

Se estrapoliamo questa definizione adattandola all'universo teatrale, possiamo trovarla di epifanica chiarezza: il teatro quindi non è caratterizzato da un particolare tipo di segno (la rappresentatività, la famosa finzione), né da una particolare modalità di produzione segnica. Inoltre Eco specifica ulteriormente: "Il modo simbolico è dunque un procedimento non necessariamente di produzione ma comunque e sempre di uso del testo"<sup>14</sup>.

Nella trasduzione di questo concetto all'ambito teatrale abbiamo che il teatro (l'azione teatrale) è un procedimento, sempre e comunque, di uso del testo: l'azione (testo) diviene teatrale in funzione di una particolare modalità di interpretazione testuale. Non esistono dunque particolari modalità di produzione segnica (una qualsiasi "teatralità" in sé dell'attore, ad esempio la *pre-espressività* barbiana) ma solo modalità di interpretazione testuale.

Non è questa la sede per indagare e approfondire questa particolare modalità (il grado ad esempio della sua consapevolezza nello spettatore), ma limitandosi a trarne le conseguenze per una indagine sul fenomeno attoriale, si può solo suggerire che in questo modo si riesce a rendere conto di tutta una serie di fenomeni, artistici o meno, che si pongono al limite delle tradizionali definizioni di teatro.

Questa "funzione teatro" è un meccanismo cognitivo dello spettatore che può venire "innescato" però, oltre che dallo spettatore stesso che ne rimane l'ultimo decisore e giudice, anche dall'altro elemento del processo comunicativo: l'attore.

L'attore può infatti attivare la "funzione teatro" (possiamo prendere ad esempio un'azione improvvisata nell'ambito di una rappresentazione di teatro di strada), oltre che con artifici esterni: trucco, costume, apparati scenografici etc., per mezzo di un suo particola-

re fare scenico, un fare scenico, si osi dire, *extraquotidiano*.

L'*extraquotidianità* di questo fare scenico funziona grazie alla cosciente rottura o uscita dai codici comportamentali quotidiani, che permettono allo spettatore di fare l'abduzione fondamentale relativa alla consapevolezza dell'istituzione, in quel momento, della "funzione teatro" e la conseguente semiotizzazione dell'azione stessa, cioè la sua interpretazione secondo i codici conosciuti e l'enciclopedia personale.

Questo fare *extraquotidiano* si differenzia dall'*extraquotidianità* dell'antropologia teatrale in maniera sostanziale. Innanzitutto per la caratteristica culturale che lo contraddistingue: non esistono principi *extraquotidiani* universali, ogni cultura ha un suo codice comportamentale sociale e quotidiano e di conseguenza ciascuna cultura ha uno o molti modi di rottura e uscita da quei codici. È dunque un'*extraquotidianità* profondamente relativa (relativa alla cultura considerata) quella che si propone e non assoluta, addirittura biologica, come vorrebbero gli assunti dell'antropologia teatrale.

Ulteriore, sostanziale differenza: non esistono particolari principi (o leggi) – quelli della pre-espressività, ad esempio – che codificherebbero il "giusto" modo di definizione del comportamento *extraquotidiano*: come si è già detto, ogni cultura prevedendo una serie di codici comportamentali quotidiani prevede, necessariamente di conseguenza, criteri, o principi, di uscita/rottura degli stessi suggerendo così una lettura diversa dell'evento considerato.

Naturalmente si potrebbe assimilare la "funzione teatro" ad altre proposte teoriche simili: il "contratto fiduciario" di Greimas<sup>15</sup> o il "presupposto teatrale di base", cioè quelle operazioni cognitive ben note ed elementari "sinteticamente verbalizzate con asserzioni del tipo 'siamo a teatro' o simili"<sup>16</sup> e che potremmo ridurre al "contratto finzionale".

Esiste invece una sensibile differenza rintracciabile tra le due proposte teoriche. L'attivazione della "funzione teatro", abbiamo visto sia da parte dell'attore che dello spettatore, fa sì che ogni azione o atto (perché nell'ambito di una più vasta semiotica del teatro non è solo l'attore che agisce sulla scena, ma possono accadere altre cose: effetti scenografici, sonori, di illuminazione, etc.) sia letto semioticamente, cioè sia letto per quello che è, e poi, contemporaneamente e/o successivamente, come veicolo di un rinvio, un connotato segnico che la arricchisce di significati ulteriori.

Le conseguenze sostanziali che marcano le differenze tra i due concetti, contratto finzionale e "funzione teatro", sono le seguenti:

- il contratto finzionale insiste ancora sul concetto di finzione (e di conseguenza evoca ancora la dicotomia finzione/realtà, si è visto troppo aleatoria per fondarvi una teoria dell'attore);

- il contratto finzionale resta un'operazione cognitivo-pragmatica esclusiva dello spettatore, mentre la "funzione teatro" permette di essere attivata da entrambi i termini del processo comunicativo: l'emittente (l'attore) e il ricevente (lo spettatore);

- la "funzione teatro", considerando la teatralità di un evento solo un particolare modo di lettura di un fenomeno del reale, si configura a tutti gli effetti come un livello più che un'opzione definitiva: un fenomeno del reale può essere fruito (forse anche simultanea-

mente) a diversi livelli o, se vogliamo, può essere pertinentizzato secondo diverse prospettive<sup>17</sup>; nel momento in cui si attiva la “funzione teatro” si decide di leggerlo secondo quel particolare procedimento di semiotizzazione che lo fa fruire come evento teatrale.

#### La credibilità e l'efficacia

Dopo avere formulato ipotesi a sostegno della possibilità di una teoria semiologica che integri ed esaurisca al suo interno il fenomeno attore, occorre ora, per dare corpo ai fondamenti della teoria stessa, analizzare i meccanismi di funzionamento del lavoro scenico attoriale.

In primo luogo si dovrà quindi scegliere un'appropriata e chiara terminologia che eviti trappole metafisiche e metaforiche, e possa descrivere al massimo della chiarezza gli elementi e i fenomeni costituenti la pratica scenica attoriale. In questa prospettiva, per rendere conto delle variabili e delle complessità che costituiscono la relazione attore-spettatore, che abbiamo visto essere anche per molti maestri il nucleo essenziale e fondante l'evento spettacolare, si utilizzerà il termine *efficacia* (*efficacia comunicativa*). *Efficacia* che vuole contrapporsi all'ambiguo *credibilità*, *credibilità scenica*, ancor oggi utilizzato da molti autori che individuano in esso il nucleo cruciale della relazione attore-spettatore<sup>18</sup>.

La scelta tra le due opzioni non pare una quisquilia terminologica, per una teoria dell'attore, in quanto investe quel concetto di non secondaria importanza e in questa prospettiva il termine *credibilità* appare inadatto per due ordini di motivazioni: da una parte sicuramente troppo invischiato di connotazioni metafisiche (è intimamente connesso, in forza della comune matrice fideistica, a quello di verità: per antonomasia si crede alla verità, il credente è illuminato dalla verità) per proporsi come perspicuo strumento di indagine; dall'altra l'estrema soggettività del suo nucleo semantico (il credere) lo contestualizza in una pertinenza più estetica che teorica.

La *credibilità* concerne infatti necessariamente l'adesione a una qualche verità, il suo riconoscimento (come afferma Greimas) implica da una parte un'operazione di comparazione che “comporta necessariamente una identificazione, nell'enunciato offerto, della totalità o delle briciole di ‘verità’ di cui già eravamo in possesso”<sup>19</sup>, e dall'altra il conseguente obbligo di una sanzione epistemica rappresentata dall'alternativa accettazione/ri-fiuto dell'enunciazione proposta.

La riuscita dell'evento teatrale, nel nostro caso la performance attoriale, è collegata invece maggiormente al successo della comunicazione emotiva (le emozioni veicolate allo spettatore, non solo il mero aspetto informativo-razionale della comunicazione stessa) piuttosto che, ancora una volta, al grado di verità (giudicato oggettivamente da chi poi?) attinto dalla performance dell'attore e riconosciuto dallo spettatore. Occorre dire inoltre che il giudizio di verità può assumere solo due gradi: ci credo/non ci credo ovvero vero/falso, senza sfumature intermedie, mentre l'analisi fondata sulla efficacia comunicativa permette

di considerare tutti i diversi gradi di riuscita dell'evento comunicativo/emotivo, tutti i differenti livelli di adesione, partecipazione emotiva che lo spettatore/ricevente ricava dalla fruizione dell'azione attoriale e che non sono mai categoricamente determinati ma piuttosto variano di intensità durante tutto il corso dell'azione scenica.

L'altro rischio collegato alla parola *credibilità* è la sua connessione, anche solo involontaria, ad una prospettiva estetica di analisi: il termine inevitabilmente suggerisce un'opzione, un'assiologia estetica: quello che è credibile è vero e quindi bello secondo un'abusata consuetudine peraltro assolutamente indimostrata (perché indimostrabile).

Molto più chiaro e perspicuo invece, appare utilizzare il termine *efficacia*, che considerando non tanto la bontà (o meno) dell'azione dell'attore ma solo i suoi effetti comunicativi (che possono assumere diversi gradi e intensità senza marcarsi dualisticamente), rimane estraneo a giudizi di valore e preserva la complessità e la varietà degli esiti estetici. Ma soprattutto occorre, per un'indagine teorica, spostare il fuoco dell'analisi dalla *credibilità dell'azione* all'efficacia della comunicazione. A teatro infatti non ha senso parlare di *azione credibile* in quanto, evidentemente, non esistono, e non possono esistere, azioni che si possano dire *credibili* in assoluto, in ogni contesto, per qualsiasi pubblico.

In conclusione il concetto di *credibilità* può essere certamente usato per dare dei giudizi di valore estetico: ci credo/non ci credo, mi piace/non mi piace, ma appare assolutamente inadeguato in ambito teorico dove il parametro dell'oggettività è ineludibilmente obbligatorio.

In questo contesto l'uso del concetto di *efficacia* pare più utile e proficuo perché permette di indagare i concreti meccanismi comunicativi (piuttosto che astratte e imponderabili opzioni di ascendenza metafisica): i criteri che permettono all'attore di effettuare la sua comunicazione emotiva, i parametri che sottendono il suo agire scenico.

Una teoria dell'attore non può fondarsi (perché impossibile indagare i meccanismi della verità in maniera rigorosamente oggettiva) sulla *credibilità* (anche se scenica), ma solo sull'*efficacia comunicativa*. E se si fonda l'analisi sullo studio del funzionamento dei meccanismi di *efficacia comunicativa*, di relazione attore/spettatore utilizzando gli strumenti della semiologia (scienza della comunicazione), si può verificare in primo luogo quale sia il fondamento di questa *efficacia*, e poi quali possano essere i meccanismi interpretativi alla base del giudizio estetico, in questo modo evitando anche il rischio di proporre delle, peraltro impossibili, ricette per ottenere delle azioni efficaci e senza istituire improponibili principi estetici.

Il tacchino di Stanislavskij: l'efficacia come montaggio

In un famoso capitolo de *Il lavoro dell'attore su se stesso* Stanislavskij racconta un aneddoto esemplificativo di come un attore può riuscire ad impadronirsi della parte anche quando questa è lunga ed impegnativa: l'attore Shustov, durante il pranzo, insegna agli allievi-attori della scuola di Torzov, suoi ospiti, come affrontare la parte paragonan-

dola al tacchino che hanno davanti e che devono mangiare senza strozzarsi.

Il segreto, afferma il vecchio ed esperto attore, è smembrarla, come il tacchino, e dividerla in piccoli pezzi che possono essere mangiati/appresi senza soffocare. Naturalmente queste suddivisioni corrispondono ad azioni e ad ogni azione, secondo Stanislavskij, deve corrispondere un compito preciso.

Nelle pagine successive Nasvanov, l'immaginario allievo protagonista del diario nel quale possiamo riconoscere Stanislavskij stesso, si chiede perplesso quante possono essere le suddivisioni e quanto piccole debbano essere. Se si assume la griglia interpretativa di Stanislavskij si conclude che un personaggio, ma più in generale una parte, viene ad essere composta da un certo numero di azioni che, per il maestro russo come per molti altri, per essere efficaci (per lui credibili) devono essere *azioni fisiche*: termine che, inventato da Stanislavskij, ricorre con frequenza per tutto il secolo nella riflessione teorica e nella conseguente pratica scenica: accolto da molteplici autori (caposaldo ad esempio delle teorie e della pratica scenica di maestri attualissimi quali Grotowski e Barba) quasi come un universale teatrale.

Come significato di *azione fisica* possiamo assumere quello di azione giustificata, gesto o movimento, che possiede uno scopo ben preciso e determinato, azione psicofisica che impegna pienamente il corpo e il pensiero dell'attore che la esegue con tutte le sue facoltà. L'*azione fisica* costituirebbe dunque, semiologicamente, l'unità minima efficace di una catena sintagmatica che corrisponde alla partitura, per il livello corporeo, e alla sottopartitura, per il livello mentale, dell'attore: utilizzando sempre una terminologia semiologica potremmo dire che l'*azione fisica* rappresenterebbe l'azione ricca di connotazioni e dal potente rinvio semantico.

Se però si ammette che scenicamente esiste una differenza riscontrabile e oggettiva, cioè sempre vera, valida e percepibile fra l'*azione fisica* e altre azioni meno efficaci scenicamente (per Stanislavskij e altri i *cliché*), e che l'una è, diciamo, positiva e le altre no, questo significa esplicitamente ammettere che si riconosce l'esistenza di un principio estetico oggettivo: vuol dire possedere un sicuro, chiaro e riconoscibile strumento di creazione artistica. Significa dire, in altre parole, che ogni volta che si riesce a compiere scenicamente un'azione che possa dirsi *fisica* (secondo i principi di giustificazione, psicofisicità, etc.) questa sarà efficace, anzi si deve dire oggettivamente efficace, così come sarà oggettivamente riconoscibile e quindi unanimemente riconosciuto, e per quanto possibile evitato, il *cliché*<sup>20</sup>.

Al contrario l'esperienza teatrale comune conferma che esistono azioni scenicamente efficaci, che compongono spettacoli riconosciuti anche dalla critica validi e importanti<sup>21</sup>, che non sono affatto *azioni fisiche*, e che d'altra parte il ricorso al *cliché* può essere una soluzione scenica poeticamente efficace.

In effetti è banale affermare che non esiste, e non può neanche teoricamente esistere, un principio di azione che ne garantisca l'efficacia assoluta in ogni contesto spettacolare; tra parentesi sarebbe anche artisticamente deprimente conoscere e possedere una chiave universale, una precettistica, cioè una normativa che peraltro richiamerebbe esplicitamente

altri contesti storici, in grado di prescrivere a priori le metodologie creative efficaci.

Questo non significherebbe altro, in fondo, che ammettere implicitamente l'esistenza di universali estetici, il che, oltre ad essere concettualmente erroneo, è praticamente falso e indimostrabile<sup>22</sup>. D'altra parte gli studi antropologici si muovono alla ricerca, e nella convinzione che esistano, "degli universali o archetipi teatrali (dell'azione e della composizione scenica) a base corporea"<sup>23</sup> e che nella fattispecie siano sottesi ai principi pre-espressivi. In altri termini si ritiene che la teatralità, e quindi l'attorialità, sia un fondo, un sostrato genetico, collegato a caratteristiche biologiche dell'uomo.

Oggetti teorici come la *pre-espressività* l'*extraquotidiano*, l'idea che esista una *presenza* dell'attore e palesemente un'indirizzo di ricerca come il grotowskiano Teatro delle fonti, testimoniano la convinzione dell'esistenza di una sorta di attorialità soggiacente, di un modo di essere dell'uomo, addirittura primordiale, che fa essere attore.

Ma se ammettiamo, per una teoria dell'attore, che possano esistere (al di là della generica affermazione che l'uomo ha evoluto i suoi comportamenti teatrali da azioni rituali che affondano le loro radici in una ancestrale animalità) delle dinamiche fisiche/biologiche che fanno essere l'uomo attore, questo significa affermare che esiste un'attorialità in sé, un'essenza dell'attore, una sua *quiddità*. E questo, improntando di una matrice fortemente essenzialistica tutta la teoria conseguente, sembra proprio una chimera teorica molto simile alle ingenuità epistemologiche degli scienziati dei secoli scorsi che credevano e cercavano di dimostrare l'esistenza del flogisto, del calorico o dell'etere.

L'esistenza di un particolare modo fisico, corporeo (o psicofisico) di essere attore, l'affermazione dell'oggettività di una norma, di un codice gestuale, che individuerrebbe e marcherebbe l'attorialità e quindi renderebbe riconoscibile un'azione qualificandola come attorica (e dunque teatrale o viceversa) ha come conseguenza ineluttabile la conferma della matrice neo-essenzialistica della teoria stessa.

Se si vuole evitare dunque la trappola (epistemologica) dell'essenzialismo occorre affermare che al contrario l'efficacia dell'azione è connessa non a parametri intrinseci ma estrinseci rispetto all'azione in sé. E se l'efficacia non può essere un parametro intrinseco all'azione stessa, da cui deriverebbe l'aberrante oggettivazione delle dinamiche estetiche, dobbiamo concludere che l'efficacia delle azioni non risiede in una loro particolare qualità ma nella loro particolare evenienza all'interno della struttura scenica: l'efficacia delle azioni risiede nella loro relazione.

Quello che ci fa giudicare affascinante o scadente un'interpretazione non è una caratteristica delle azioni stesse, ma della loro organizzazione, del loro montaggio.

Sappiamo che nel caso del cinema funziona esattamente così; è celebre l'esempio raccontato da Eisenstein della ripresa cinematografica di un attore impassibile e del suo montaggio con le situazioni più diverse, che veniva giudicata dal pubblico, ignaro del trucco, una grande interpretazione per la varietà delle sfumature espressive che veniva attribuita all'attore.

In teatro funziona in maniera simile. L'interpretazione, buona, scadente, avvincente o noiosa, è data non dalla qualità delle singole azioni ma dalla loro organizzazione.

Come nel sistema della lingua non è l'intrinseca bellezza di una parola, di un lessema, a renderla poetica, ma l'occorrenza con cui essa è inserita nella successione sintagmatica. Come nella creazione musicale non esistono note (cioè particolari frequenze sonore) privilegiate, ma ciò che conta, ovvero l'essenza stessa della musica sia per il livello melodico che per quello armonico, sono gli intervalli, in altre parole le relazioni e i rapporti che le note (o la loro altezza) intrattengono fra di loro. Così possiamo riformulare, in termini teatrali, alcune considerazioni di Greimas:

a) qualunque oggetto è conoscibile solo grazie alle sue determinazioni e non per se stesso, b) tali determinazioni possono essere colte soltanto come differenze che si stagliano sull'oggetto e pertanto sono assimilabili ai valori nel senso della linguistica strutturale e saussuriana (il valore linguistico come differenza)<sup>24</sup>

dove possiamo sostituire al termine *oggetto* il termine azione e a *conoscibile* interpretabile.

E ricollegandoci al tacchino di Stanislavskij, per quanto riguarda le dimensioni dell'azione (la domanda che si poneva l'allievo Nasvanov), si può dire che questo principio funziona a tutti i livelli, quindi al livello di sequenze, di movimenti, di gesti e di accenni e sfumature gestuali.

Vorremmo notare inoltre che l'efficacia non è sempre data dalla coerenza della successione, anzi: il grande interprete sa quando inserire una sfasatura, probabilmente bizzarra in altro contesto o co-testo, per sorprendere e affascinare il pubblico; contrariamente all'attore modesto che propone sequenze scontate e noiose proprio per la loro monotona e prevedibile coerenza, così come d'altra parte si può, diremmo oggettivamente, giudicare scadente un'interpretazione nel momento in cui leggiamo un'incoerenza gratuita che nella sequenza gestuale (e/o vocale) appare assolutamente ingiustificata.

Come nell'analisi della metafora Eco<sup>25</sup>, ritiene migliori quelle metafore che nella loro originalità (o stravagante incoerenza) vengono colte come momenti aurorali del linguaggio poiché illuminano il testo di significati e rinvii inusitati, così l'invenzione gestuale (e/o vocale) efficace colpisce e veicola connotazioni interessanti proprio nell'apparente incoerenza della sua relazione con il resto della catena gestuale. In questo modo si rende conto anche dell'aspetto soggettivo dell'interpretazione dello spettatore che giudica la coerenza (o l'incoerenza) come banale o interessante, non in base a impossibili criteri estetici oggettivi, ma in funzione della sua enciclopedia personale.

In ultimo vorremmo aggiungere che questa prospettiva permetterebbe di chiarire anche il dibattuto problema della simulazione e del personaggio: se ci si chiede cosa può voler dire per l'attore essere sulla scena, essere se stesso o fingere, etc., ora si può rispondere che il personaggio e la finzione sono creati, costruiti, dallo spettatore; da parte dell'attore c'è solo un montaggio particolare, organizzato, di una successione di azioni realmente compiute, sempre significanti nella loro singolarità, che nella totalità finiscono però col creare l'illusione (nello spettatore) della finzione e del personaggio<sup>26</sup>. Un po'

come nei cartoni animati cinematografici, dove il movimento è un'illusione creata dalla velocità di successione dei singoli disegni che vengono percepiti dalla retina non singolarmente ma in una dimensione affatto diversa: quella del movimento. Compito dell'attore è dunque creare quei singoli disegni (le azioni) il cui valore estetico risiederà non in una loro intrinseca e particolare qualità ma nella loro organizzazione.

La metodologia semiologica, sposata all'intuizione di un grande maestro come Stanislavskij, può conseguire allora un primo risultato teorico dalle promettenti ricadute pragmatiche: spostare l'attenzione e il centro di interesse dall'azione, che non risulta più obbligata ad una particolare qualità o essenza per essere scenicamente attraente, alla relazione, all'organizzazione, sintagmatica ma anche, si potrebbe dire paradigmatica, delle azioni in quanto è proprio il montaggio di queste, e l'omaggio ad Eisenstein è obbligatorio, che costituisce, nella percezione dello spettatore, la sostanza del risultato estetico.

#### Una pragmasemiotica dell'attore

Non rimane altro, adesso, che sintetizzare le conclusioni cui si è giunti e tentare di distillare da esse una base teorica che possa estrinsecarsi come fondamento di una concreta pratica attoriale. Innanzitutto occorre dire che una semiologia dell'attore, costituendosi come base teorica generale di una teoria dell'attore, evidentemente non potrà produrre concrete figure attoriali, compito questo delle poetiche specifiche che modellano l'attore secondo le proprie peculiari esigenze plasmandolo in funzione dei propri obiettivi stilistici. Un po' come la fisica acustica o l'ottica geometrica che non hanno, né possono avere, alcuna pretesa estetica: non fondano alcuna teoria musicale o pittorica, enunciano solo dei comportamenti fisici che stanno alla base di quei fenomeni artistici.

Il modello semiotico di base per l'attore può essere allora formulato nel modo seguente.

Se conveniamo che l'attore (emittente) è colui che agisce a livello verbale, paralinguistico, prossemico e cinesico del TS (Testo Spettacolare), allora possiamo identificarlo come un emittente di TTPP (testi parziali<sup>27</sup>) che attraverso il suo fare scenico semiotizza se stesso correlando, per mezzo di regole (un codice espressivo che può essere più o meno conosciuto universalmente o creato *ad hoc*), un piano dell'espressione (il proprio agire esteriore) a un piano del contenuto (il significato, o più in generale il rinvio – razionale ed emotivo – che vuole veicolare); ma altrettanto fa lo spettatore (ricevente), associando alla fruizione dell'espressione attorica contenuti (rinvii che anche per il loro aspetto patemico sono suscitati da un'interpretazione testuale) derivati dall'utilizzo di codici che possono essere o meno gli stessi dell'attore e che comunque sono funzione della sua competenza enciclopedica. Evidentemente, stante le differenze delle personali competenze enciclopediche, il rinvio dello spettatore sarà, in generale, in varia misura diverso da quello previsto dall'attore, ma questo fa proprio parte del "gioco" teatrale.

Ora è inequivocabilmente chiaro e importante che l'attore abbia la consapevolezza

che il suo statuto ontologico è fondato sulla semiotizzazione che lo spettatore compie della sua azione scenica, e contemporaneamente dell'ineluttabilità della propria significazione (secondo particolari codici interpretativi) mentre agisce nella pertinentizzazione spaziale che costituisce la scena.

Alla coscienza della propria forza significativa (si potrebbe dire significanza) si associa il problema principale della pratica attoriale così come è stato messo in evidenza dai più importanti maestri del Novecento: il problema del *corpo-mente*. Sostanzialmente potremmo definirlo come la necessità per l'attore di pensare, e di come pensare, alla propria azione, di concentrarsi cioè su ciò che fa sulla scena.

Le teorizzazioni dei maestri tendevano a proporre modi particolari di associazione fra il percorso pensato dalla mente e l'azione agita dal corpo dell'attore.

Ora si può dire che questo stato di concentrazione o di itinerario mentale (ultimamente definito *sottopartitura*), che deve accompagnare attimo per attimo la sua azione scenica, non dà l'assicurazione automatica dell'effettiva comunicazione scenica, cioè del risultato estetico (la comunicazione – e quindi il risultato – dipende sempre, per una parte, dal contesto e dallo spettatore); è però una buona norma da seguire e un indispensabile strumento creativo. Ecco allora che semioticamente e pragmaticamente è utilissimo all'attore avere coscienza della propria significanza, coscienza della propria forza significante; forza significante che esiste semplicemente perché sta agendo in una situazione semiotizzata.

L'attore in questo modo sa che ogni sua azione o gesto acquista un'immediata valenza comunicativa, ogni movimento o suono (si è sempre parlato dell'azione corporea, ma tutto il discorso vale in egual misura anche per l'aspetto verbale o vocale, sonoro, della performance attoriale) sarà interpretabile e interpretato e susciterà rinvii.

Questa coscienza, se sufficientemente radicata, può addirittura sostituire la *sottopartitura*. Sappiamo infatti che la *sottopartitura*, così come è stata descritta da alcuni attori proprio dell'Odin<sup>28</sup>, diventa per loro una sorta di "ringhiera" di sicurezza a cui si affidano per non smarrire i percorsi mentali, per costringere in qualche modo la mente, a non distrarsi e a rimanere stimolo costante all'azione corporea. Ora questa sicurezza può derivare, oltre che dalla serie di immagini, suggestioni, ritmi, costituenti la *sottopartitura*, proprio dalla consapevolezza della propria automatica – una volta all'interno della "funzione teatro" – capacità di significare.

Così questa radicata coscienza della significanza è possibile considerarla come un livello che soggiace anche alla *sottopartitura*, è la consapevolezza che fa agire, e ancor di più: fa esistere l'attore scenicamente solo in virtù della conoscenza dei meccanismi comunicativi.

Si può dire ancora che l'attore può sostituire alle immagini mentali, alle suggestioni emotive personali che lo "ispirano" e che ispirano la sua azione, quelli che possiamo considerare dei primitivi (non universali) scenici:

- la sua semplice posizione nello spazio;
- l'orientamento e la postura del corpo rispetto allo spazio dello spettatore;

- la distanza e la configurazione prossemica rispetto agli altri attori;
- le semplici direzioni dinamiche di movimento;
- la timbrica di base vocale, la velocità, il ritmo, il volume sonoro, etc.

Naturalmente questo è soltanto un livello mentale, come la *sottopartitura* appunto, e non può sostituirsi quindi all'acquisizione di speciali codici di comportamento corporeo (pensiamo alla danza classica o alla Commedia dell'Arte), che richiedono comunque un rigoroso apprendimento e un severo e costante allenamento fisico. Tutto questo può però costituire un importante fondamento teorico e una decisiva e forse necessaria premessa a qualsiasi metodologia didattica.

Forse il primo risultato pragmatico di una semiologia dell'attore si può conseguire proprio in ambito pedagogico, dove la teoria proposta può essere utilizzata come ipotesi fondante il progetto didattico. Oltre a sgombrare il campo da qualsiasi *sensiblerie* e a riportare l'attenzione dell'attore sugli aspetti concreti della propria azione senza invischiarsi in psicologismi di varia natura, peraltro sempre molto di moda, allo stesso tempo non impedisce l'uso di un linguaggio immaginoso o "poetico" che può svilupparsi a partire da una chiara e perspicua base teorica.

L'originalità dell'opzione semiologica nel percorso didattico è proprio questa: situarsi agli antipodi dalle ipotesi antropologiche (quelle dell'antropologia teatrale).

L'antropologia teatrale configura una serie di principi (la *pre-espressività*), a suo dire universali, che, secondo specifiche metodologie didattiche, starebbero sempre alla base dell'agire scenico dell'attore e che si pongono quindi implicitamente come indispensabile percorso, e fondamento, didattico dal momento che fonderebbero la teatralità stessa dell'attore (la *presenza*).

La teoria semiotica sostiene invece, sulla base dell'essenziale culturalità dell'evento teatrale, che:

- non esistono principi universali e di conseguenza degli assoluti didattici;
- non esiste una teatralità in sé: la teatralità è fondata dalla relazione attore-spettatore e dall'istituzione di un particolare statuto ontologico (una semiotizzazione) dell'azione che diviene scenica per un'operazione cognitiva, cioè per una scelta culturale;
- l'attore è sempre significante, il livello pre-espressivo che permetterebbe all'attore di "tenere l'attenzione dello spettatore prima di trasmettere un qualsiasi messaggio"<sup>29</sup> è un concetto di pertinenza estetica e non teorica<sup>30</sup>.

In altri termini la didattica semiologica sostiene, all'opposto dell'antropologia teatrale, che qualsiasi azione scenica (compiuta o eseguita in uno spazio funzionalizzato come "teatrale") possiede di per sé un significato che dipende dal codice, dal contesto, dall'enciclopedia, etc.

L'antropologia teatrale ritiene inoltre che esistano azioni efficaci (le *azioni fisiche*) ed azioni inefficaci (i *cliché*); addirittura un semiologo come Ruffini, teorizza l'esistenza, per la scena, di una vera e propria mostruosità semiotica come i *segni significanti* (sic!) contrapposti ai *segni efficaci*<sup>31</sup>. La teoria semiotica dell'attore propone invece l'esistenza di azioni la cui efficacia estetica (mai assoluta ma sempre funzione dell'interpretazione dello

spettatore) risiede nella loro organizzazione e non in una loro, presunta percepibile e oggettiva, qualità intrinseca.

### L'approdo degli esercizi

Come si è detto in precedenza, una teoria generale dell'attore (fondata credibilmente) non ha la necessità di articolare una sua concreta realizzazione pragmatica, come invece avviene per le poetiche particolari che istituiscono modelli teorici di attore plasmati e adatti alle proprie esigenze stilistiche. Quello che però si può tentare, e che in conclusione si può proporre, è un'interpretazione semiotica di alcune pratiche ed esercizi elaborati dai maestri.

Sostanzialmente si analizzeranno un paio di esempi che possono forse essere esplicativi dell'innesto di una teoria semiotica su una consolidata didattica attoriale.

Michail Čechov, nel suo testo *All'attore* propone, come esercizi propedeutici, una serie di movimenti che preparano l'attore all'azione scenica.

L'obiettivo di Čechov, conformemente alla sua teoria scenica dell'irradiazione, è riuscire a far provare agli allievi "quella sensazione di forza e di energia interna che scorre dentro e fuori il corpo"<sup>32</sup>. In questa prospettiva Čechov consiglia di eseguire dei movimenti liberi nello spazio, prima con una parte del corpo: un dito, una mano, un piede, e poi con tutto il corpo, cercando di maturare la sensazione di disegnare nell'aria.

L'allievo deve riuscire a "vedere" il disegno compiuto con il corpo come se questo fosse rimasto realmente inciso nell'aria.

Dopo aver preso confidenza con questa pratica l'esercizio si modifica. Oltre a "vedere" il disegno, gli allievi devono avere la sensazione di muoversi in un'aria "densa" come se fossero immersi in un liquido<sup>33</sup>. L'obiettivo dell'esercizio è in realtà convincere gli allievi che i loro gesti restano incisi nell'aria, in altre parole convincerli, far sì che si convincano, che i loro gesti sono importanti o come si suole dire significativi. E sono comunque importanti, anche se all'apparenza insignificanti. Sono importanti perché sulla scena qualsiasi gesto, o azione, è comunicativo, perché sulla scena non si può non significare.

E questo alla fine non significa altro che cercare di far prendere loro coscienza della significatività dei loro gesti, della loro forza comunicativa (segnica), anche di quelli più piccoli e all'apparenza più inespressivi.

Insistere e porre l'attenzione sul segno lasciato nell'aria, presunta densa in modo da suggestionare di più gli allievi, significa alla lettera, convincere gli allievi che quei gesti sono appunto segni la cui incisività nell'aria è proporzionale alla loro incisività nella percezione dello spettatore.

Quell'esercizio alla fine non vuol fare altro che rendere consapevoli gli allievi della loro capacità significante, far prendere loro confidenza con il primo principio di Veltruski che sancisce l'impossibilità, sulla scena, di non significare: dal momento che lo spettatore

legge e interpreta ogni azione dell'attore occorre che quest'ultimo conosca e sappia gestire in piena coscienza e consapevolezza il proprio potenziale di significazione, anche quando questo si esprime attraverso gesti all'apparenza insignificanti e quasi impercettibili.

Il secondo esempio riguarda la nozione di *centro di energia*. Barba, nella sua ricerca antropologica, ha rintracciato una ricorrenza nelle didattiche attoriali di tradizioni teatrali diverse, anche geograficamente lontane: la nozione di *centro di energia*.

Nella pedagogia di molte scuole, il *centro di energia* è una ben precisa zona del corpo dalla quale deve irradiarsi l'energia che fa agire l'attore sulla scena. La cosa particolare è che ciascuna tradizione situa questo *centro di energia* in una zona diversa: “per Katsuko Azuma [...] [il centro di energia] è una palla di acciaio, ricoperta di cotone, nel triangolo formato dagli estremi delle anche e del coccige. Per gli attori Kabuki e Nō è il Koshi, la regione delle anche”<sup>34</sup>. Non solo, per Stanislavskij e Čechov l'energia si irradia dal plesso solare e dal petto; Claudia Contin nei suoi *stages* di Commedia dell'Arte raccomanda di far partire il movimento dalla spina dorsale e Grotowski scrive: “La regione lombare, l'addome e l'area intorno al plesso solare funzionano spesso come fonte [di energia]”<sup>35</sup>.

Giustamente Barba deduce che “non è importante discutere chi abbia ragione e domandarsi dove di fatto stia il centro dell'energia. L'importante è che ciascuno individui un punto estremamente preciso; scelto non arbitrariamente; mentalmente e quindi fisicamente efficace”. Da questa deduzione conclude però che l'importante è che sia “diverso dai punti in cui nell'agire quotidiano, ci sembra abbiano inizio i movimenti (giunture, articolazioni, muscoli)”<sup>36</sup>, per trovare conferme alla sua teoria dell'extraquotidianità dell'azione scenica.

È pensabile invece una conclusione diversa.

È giusto affermare che ogni tradizione situa il centro di energia (punto di irradiazione del movimento) in un punto diverso per non far partire il movimento dalle giunture o dalle articolazioni, ma cosa significa “far partire” il movimento? Riteniamo sia unanimemente riconosciuto che gli impulsi motori partono dal cervello, ma partono dal cervello spesso in maniera automatica, senza che noi consapevolmente lo ordiniamo.

Istituire un immaginario *centro di energia* dal quale “far partire” i movimenti significa allora, disambiguando la metafora, la necessità di porre attenzione al movimento, significa, per l'attore, pensare il movimento nel suo accadere e pensarlo in maniera forte, precisa, come se fosse esterno, come se bisognasse pensarlo incoativo da un punto preciso del corpo. E l'obiettivo ultimo allora risulta essere ancora la convinzione, che deve avere l'attore, dell'importanza e, si vorrebbe ripeterlo, della imprescindibile significatività della propria azione scenica.

## Conclusioni

Per definire correttamente i binari teorici lungo i quali ci si è mossi, in conclusione si può dire che sostanzialmente si è voluto identificare, nell'ambito della realtà fenomenica,

“l'essenza di una classe di entità”, comunemente chiamata /attore teatrale/. Si è voluto chiarire e proporre quali siano i “fondamentali attributi comuni di questa, necessari e sufficienti per determinare l'appartenenza alla classe in questione”<sup>37</sup>.

L'attributo fondamentale per l'appartenenza a questa classe è stato rintracciato, d'accordo con le affermazioni di autori conclamati come Jerzy Grotowski e Peter Brook, nella relazione; la relazione, a nostro avviso fondante l'evento teatrale, attore/spettatore.

L'attore dunque non è che una faccia di questo evento bifronte e quindi non può che essere indagato nel suo rapporto col suo ineluttabile referente: se appare sciocca una prospettiva incentrata sullo spettatore (l'etnocentrismo dello spettatore come lo definisce Barba) ritengo non lo sia meno il punto di vista opposto (etnocentrismo dell'attore?) che fa dell'attore il *primo motore* assoluto, addirittura indipendente dal contesto comunicativo.

Questa proposta teorica si fonda dunque sulla convinzione che l'azione dell'attore è sempre un'azione interpretata, che non possiede un statuto ontologico autonomo e che la definizione stessa di teatro non possa evitare, per distinguersi dalla realtà, di pertinentizzare, di funzionalizzare l'azione stessa in modo particolare: sostanzialmente semiotizzandola. Da cui discende naturalmente che la disciplina d'elezione per lo studio e l'analisi dei comportamenti attoriali è proprio la semiologia, perché l'unica che può esaustivamente (come si è cercato di dimostrare) sussumarli all'interno del, per loro ineluttabile, contesto comunicativo.

Una teoria (minima) e una piccola pragmatica a scopi didattici dell'attore teatrale non possono quindi che avere una base semiologica: innanzitutto perché la semiotica, più di altre discipline, possiede un bagaglio metodologico rigoroso e solido, e soprattutto un linguaggio che, senza arrogarsi alcun crisma di scientificità (parola troppo impegnativa soprattutto epistemologicamente), può, se non altro, proporsi chiaro, univoco, senza metafore e senza facili, quanto futili, slanci poetici, il rischio essendo quello di scivolare, come spesso succede a molti autori, verso una deriva lirico-suggestiva e metaforica del linguaggio, che, se per scopi artistici è assolutamente legittima, in ambito teorico, alla fine, può andare ad inficiare la credibilità stessa delle teorie proposte.

L'uso di una teoria semiologica permette invece di:

- sottrarre l'indagine ai rischi metafisici;
- evitare le insidie teoriche di una precettistica estetica;
- configurarsi come una valida alternativa all'essenzialismo;
- spiegare il funzionamento dei meccanismi di fruizione estetica (montaggio);
- proporre nuovi principi pedagogici;
- spiegare e comunque integrarsi nel pensiero dei grandi maestri del Novecento.

Si vorrebbe dunque da una parte aver precisato l'ambito di pertinenza (evidentemente estetico) di alcune proposte teoriche sull'attore, dall'altra aver trovato una fondata giustificazione teorica alla possibilità di una ricerca semiologica che vada ad indagare i fondamenti teorici dell'agire teatrale e, pur attenta ai risultati pragmatici conseguiti dagli operatori sul campo, non sia al rimorchio delle mode artistiche e delle conseguenti elabora-

zioni teoriche connesse.

*Elaborato dalla tesi di laurea in Semiologia dello Spettacolo "Semiologia dell'attore teatrale", relatore prof. Marco De Marinis, Università di Bologna (Corso Filosofia), A.A. 1997/1998.*

<sup>1</sup> Marco De Marinis, *Capire il teatro*, Roma, Bulzoni, 1999, p. 19.

<sup>2</sup> L'aneddotica ha tramandato esempi, frequenti soprattutto in quelle forme di teatro popolare "dal Grand Guignol ottocentesco alla sceneggiata napoletana, dall'opera dei pupi siciliani al melodramma", anche divertenti nella loro ingenuità: "lo spettatore che attende all'uscita di servizio il traditore per fargliela pagare, o che cerca di salire sul palcoscenico per aiutare l'eroina in pericolo etc." (Marco De Marinis, *Semiotica del teatro*, Milano, Bompiani, 1982, p. 259).

<sup>3</sup> Ivi.

<sup>4</sup> "Dalle teorie sviluppate da Rosalia Chladek e da Doris Humphrey sappiamo che nel palcoscenico vi sono "linee di forza" e punti particolarmente importanti. [...] Se l'interprete viene da sinistra rende evidente il dubbio o la minaccia subdola: Jago potrebbe entrare così, non Otello" (Sara Acquarone, *Invito alla coreografia*, Torino, Promolibri, 1991, pp. 74-75). Senza condividere una grammatica così severa riteniamo però che lo spazio scenico abbia degli orientamenti e dei significati, per lo meno a livello evocativo, espliciti.

<sup>5</sup> Eugenio Barba, *La canoa di carta*, Bologna, Il Mulino, 1993, p. 125.

<sup>6</sup> Paul Feyerabend, *Ammazzando il tempo*, Roma-Bari, Laterza, 1994, p. 176.

<sup>7</sup> "I fattori cognitivi possono essere i maggiori determinanti degli stati emotivi" (Schachter e Singer in Marco De Marinis, *Ricezione teatrale: una semiotica dell'esperienza?*, "Carte Semiotiche", 2, 1986, p. 42). Cfr. anche Patrizia Magli, *Due tipi di seduzione nell'espressività corporea dell'attore*, in Giulio Ferrone (a cura di), *La semiotica e il doppio teatrale*, Napoli, Liguori, 1981, p. 248 e Marco De Marinis, *Capire il teatro*, cit. p. 31.

<sup>8</sup> Umberto Eco, *Semiotica e filosofia del linguaggio*, Torino, Einaudi, 1984, p. 37.

<sup>9</sup> Cfr. Patrizia Violi, *Le molte enciclopedie* in *Semiotica: storia teoria interpretazione*, Milano, Bompiani, 1992, p. 105.

<sup>10</sup> Alberto Pasquinelli, *Metodologia, epistemologia e filosofia della scienza* Bologna, CLUEB, p. 23.

<sup>11</sup> Peter Brook, *Lo spazio vuoto* Roma, Bulzoni, 1998, p. 21.

<sup>12</sup> In Franco Ruffini, *Teatro e boxe* Bologna, Il Mulino, 1994, p. 8.

<sup>13</sup> Umberto Eco, *Semiotica e filosofia del linguaggio*, cit., p. 252.

<sup>14</sup> Ivi, p. 253.

<sup>15</sup> Algirdas Greimas e Joseph Courtès, *Sémiotique. Dictionnaire de la théorie du langage*, Paris, Hachette, 1979, p. 81.

<sup>16</sup> Anne Ubersfeld in Marco De Marinis, *Capire il teatro*, cit., p. 30.

<sup>17</sup> Così la partita di calcio, oltre a mettere in gioco il naturale livello di lettura come avvenimento agonistico-sportivo, può essere letta come un fenomeno spettacolare (d'altronde così la considera De Marinis), o addirittura teatrale – potrebbe essere vista come un'audace interpretazione registica

de *I sette a Tebe* ci sono gli eroi, le porte, etc. –, ma per questo vorremmo direttamente rimandare a Eco (*I limiti dell'interpretazione*, Milano, Bompiani, 1990) e alle sue considerazioni sui limiti dell'interpretazione e sull'interpretazione aberrante.

<sup>18</sup> Cfr. ad esempio Franco Ruffini, *Teatro e boxe* cit., p. 11.

<sup>19</sup> Algirdas Greimas, *Del senso 2* Milano, Bompiani, p. 115.

<sup>20</sup> A meno che non si voglia affermare l'inverso, cioè che ogni volta che noi riconosciamo o giudichiamo scenicamente efficace o attraente un'azione allora la identifichiamo come *fisica* e, parimenti, ogni volta che ci troviamo davanti a un'azione vuota o comunque poco significativa o falsa allora la definiamo *cliché*. Ma è evidente allora che questo non sarebbe altro che una sorta di convenzione terminologica per la quale assegniamo nomi diversi, forse più tecnici, alle nostre impressioni estetiche.

<sup>21</sup> Il primo esempio che può venirci in mente sono spettacoli come *Ossicine* del Teatro della Valdoca dove non professionisti, ragazzi con scarsissima preparazione teatrale, sono messi in scena ad eseguire semplici reiterazioni di azioni banali e di per sé insignificanti che però, a detta degli esperti, raggiungono, nel contesto spettacolare realizzato dal regista, effetti di alta tensione drammatica e poetica.

<sup>22</sup> L'*azione fisica* (e il suo opposto: il *cliché*) non sono dunque da considerarsi dei fondati oggetti teorici ma solo dei paradigmi estetici, delle scelte stilistiche probabilmente utili, ma sicuramente soggettive: prassi di lavoro (e teorizzazioni ma di pertinenza dell'estetica e non di una teoria sull'attore) elaborate dai maestri, peculiari e specifici però esclusivamente alle loro personali poetiche sceniche.

<sup>23</sup> Marco De Marinis, *Drammaturgia dell'attore*, Bologna, I Quaderni del Battello Ebbro, 1997, p. 277.

<sup>24</sup> Algirdas Greimas in Francesco Marsciani e Alessandro Zinna, *Elementi di semiotica generativa*, Bologna, Esculapio, 1991, p. 78.

<sup>25</sup> Umberto Eco, *Semiotica e filosofia del linguaggio*, cit., p. 195.

<sup>26</sup> A questo proposito Torgeir Wethal, uno degli attori dell'Odin, facendo riferimento al suo personaggio in *Ferai* afferma: "Admetos non esiste per me. [...] Ora, al termine del lavoro, non esisto che punti dove le azioni hanno vita. Soltanto per uno che dal di fuori vede lo spettacolo Admetos veramente esiste" (in Ferruccio Marotti, "Odin teatret" di Eugenio Barba, in *Tutto il mondo è attore*, "Terzoprogramma" n° 2/3, Roma, ERI ed. RAI, 1973).

<sup>27</sup> Cfr. Marco De Marinis, *Semiotica del teatro*, cit.

<sup>28</sup> Cfr. Marco De Marinis, *Drammaturgia dell'attore*, cit.

<sup>29</sup> Eugenio Barba, *La canoa di carta*, cit., p. 23.

<sup>30</sup> Barba stesso riferisce che durante una dimostrazione di lavoro di una delle sue attrici all'università, gli spettatori asserivano, nel dibattito successivo, che avevano colto dei significati, addirittura pensando a scene tratte da uno spettacolo, in quell'esibizione che altro non era se non una serie di esercizi del normale *training* dell'Odin. Lungi dall'essere un "scherzo del pre-espressivo" (ivi, p. 168) come lui ironizza, quella reazione era la prova che l'attore sulla scena è sempre significante, anche suo malgrado. Barba ammette anche che "È materialmente impossibile impedire allo spettatore di attribuire significati e di immaginare storie vedendo le azioni di un attore, anche

quando queste azioni non vogliono dire nulla” (ivi, p. 158) in quanto “Non può fare a meno di interpretare” (ivi, p. 168); ma ancora una volta conclude paradossalmente che: “Ciò accade perché l’azione è reale” (ivi, p. 168). Tutt’altro, la significazione avviene comunque, a prescindere che l’azione sia “reale” o meno; e la “realtà” dell’azione attiene comunque, eventualmente, ad una dimensione estetica, di pertinenza quindi poetica o critica, non certo di una teoria sull’attore.

<sup>31</sup> Franco Ruffini, *Teatro e boxe* cit., p. 220.

<sup>32</sup> Michail Čechov, *All’attore sulla tecnica di recitazione*, Firenze, La casa Usher, 1984, p. 13.

<sup>33</sup> Questi esercizi, utili ad una fase preliminare di preparazione, di adattamento del corpo alla scena, possono essere considerati semioticamente, come suggerisce De Marinis, di prima articolazione. Louis Hjelmslev considera di prima articolazione quegli elementi dei linguaggi (le figure) che non possiedono significato proprio, e di seconda articolazione i segni veri e propri costituiti da gruppi di figure; i linguaggi stessi possono allora essere definiti, in funzione del possesso o meno di questa doppia articolazione, *monoplanari* o *biplanari* (cfr. Louis Hjelmslev, *I fondamenti della teoria del linguaggio*, Torino, Einaudi, 1961). Adattandolo ad una semiotica dell’attore, De Marinis considera la pratica di acquisizione di un corpo scenico preparato (il cosiddetto corpo-informa) come prima articolazione, cui seguirà la seconda articolazione costituita dalla composizione di un testo scenico vero e proprio (cfr. *In cerca dell’attore. Un bilancio del Novecento teatrale*, Roma, Bulzoni, 2000, pp. 200 sgg.).

<sup>34</sup> Eugenio Barba, *La canoa di carta*, cit., p. 115.

<sup>35</sup> Jerzy Grotowski, *Per un teatro povero*, Roma, Bulzoni, 1970, p. 38.

<sup>36</sup> Eugenio Barba, *La canoa di carta*, cit., p. 116.

<sup>37</sup> Alberto Pasquinelli, *Metodologia, epistemologia e filosofia della scienza*, cit., p. 146.