

Alma Mater Studiorum – Università di Bologna

DOTTORATO DI RICERCA IN

Philosophy, Science, Cognition and Semiotics (PSCS)

Ciclo XXXV

Settore Concorsuale: 11/C4 – ESTETICA E FILOSOFIA DEI LINGUAGGI

Settore Scientifico Disciplinare: M-FIL/05 – FILOSOFIA E TEORIA DEI LINGUAGGI

**ECOSISTEMI PERFORMÁTICI:
DALLA FRONTALITÀ ALL'IMMERSIVITÀ
(E RITORNO)**

Presentata da: Massimo Roberto Beato

Coordinatore Dottorato

Claudio Paolucci

Supervisore

Maria Pia Pozzato

Esame finale anno 2023

**«ECOSISTEMI PERFORMÁTICI»
DALLA FRONTALITÀ ALL’IMMERSIVITÀ
(E RITORNO)**

Abstract	... 9
Introduzione	
0.1. Struttura del lavoro e corpus analitico	... 11
0.2. Quale Semiotica, per quale Teatro? Premesse storiche e teoriche di un rapporto controverso	... 17
0.3. <i>Theatre Studies, Performance Studies, Drama Studies</i> : questione di prospettiva	... 20

**PARTE PRIMA
SEMIOTICA E TEATRO**

Capito Primo: dal genere alle somiglianze agli ecosistemi	
1.1. Vaghezza e analisi dell’ <i>oggetto</i> “teatro”	... 25
1.1.1. Alle origini della centralità del <i>logos</i> e del modello del dramma	... 31
1.1.2. «Proairesi» vs «Diegesi»	... 32
1.1.3. L’incomprensione del ruolo della «opsis» nella <i>Poetica</i> di Aristotele	... 34
1.1.4. «Performatività» e «Teatralità», il superamento di una opposizione “storica”	... 40
1.1.5. La «messa-in-scena» come «messa-in-discorso» di una <i>langue</i> performática	... 50
1.1.6. Drammatizzazione e Teatralizzazione: produzione e percezione delle cornici di enunciazione	... 56
1.1.7. Ecosistemi performáticos	... 66
1.1.8. Il <i>teatro</i> come “modalità”	... 73

1.1.9.	«Drammaturgia consuntiva» vs «Drammaturgia preventiva»	... 75
1.1.10.	«Drammatico» vs «Post-drammatico»	... 77
1.2.	Dall' <i>opera-prodotto</i> alla dimensione processuale della pratica	... 79
1.2.1.	Dalla <i>comunità</i> alla <i>microtopia</i> : il senso del “fare teatro” oggi.	... 83
1.2.2.	Il performático come dispositivo di dinamizzazione della semiosfera	... 86
1.3.	Metodologie di analisi: testualizzare e documentare un ecosistema performático	... 87
1.3.1.	La posizione del ricercatore e la sua soggettività	... 91
1.3.2.	Reportage o ricostruzione: descrivere l’esperienza della pratica performática	... 93
1.3.3.	Verso un’indagine etnografica ecologica cognitiva	... 94

Capitolo Secondo: corpi e presenze

2.1.	Il corpo come soglia della semiosi	... 97
2.2.	La (costruzione della) presenza scenica	... 98
2.2.1.	Body image e Body schema (performativo)	... 105
2.2.2.	La <i>medialità</i> del corpo dell’attore	... 110
2.2.3.	«Modello classico di presenza scenica» vs «Modello ecologico di presenza scenica»	... 117
2.3.	La svolta relazionale e la corporeità dello spettatore	... 121
2.3.1.	La (percezione della) presenza scenica	... 126
2.3.2.	Dalla nozione di <i>embodiment</i> al paradigma dell’ <i>emplacement</i>	... 131
2.3.3.	<i>Environmental presence</i>	... 134
2.3.4.	Dall’effetto all’affetto: l’ <i>affect theory</i> nelle pratiche performáticas teatrali	... 136

Capitolo Terzo: dall’evento all’esperienza, dalla frontalità all’immersività

3.1.	Meccanismi intersoggettivi e intercorporei nell’esperienza estetica performática	... 141
3.2.	Le forme teatrali come sistemi ecologici	... 145

3.2.1.	<i>Environmental theatre</i>	... 152
3.3.	La spazializzazione e la temporalizzazione nelle pratiche teatrali	... 154
3.3.1.	L'esperienza spaziale e temporale dello spettatore	... 156
3.3.2.	«Spazio come contenitore» vs «Spazio come prodotto delle relazioni»	... 157
3.3.3.	«Tempo oggettivo» vs «Tempo soggettivo»: abiti e aspettative del soggetto partecipante	... 165
3.4.	Regimi di spettatorialità nelle culture teatrali	... 170
3.4.1.	Pubblico, spettatori, spettatore, partecipanti: posizioni attanziali	... 173
3.4.2.	Ospite (<i>guest</i>), cliente (<i>customer</i>), avventore (<i>patron</i>): testimoniare la pratica teatrale	... 180

PARTE SECONDA

ENUNCIAZIONE, MOSTRAZIONE E GESTUALITÀ

Capitolo Quarto: l'enunciazione autopoietica

4.1.	La doppia enunciazione nel discorso performático teatrale	... 189
4.2.	Teorie dell'enunciazione	... 193
4.3.	Mostrare senza affermare	... 197
4.4.	Il quadro figurativo dell'enunciazione teatrale	... 206
4.4.1.	I livelli discorsivi dell'enunciazione teatrale	... 211
4.4.2.	Autopoiesi e loop di feedback	... 214
4.4.3.	Incassamenti enunciazionali	... 218
4.5.	Testo Drammatico e Testo Spettacolare: una proposta di riesame	... 219
4.5.1.	La pratica e i suoi dispositivi	... 223
4.5.2.	Movimenti di integrazione in <i>I Giganti della Montagna</i> di Luigi Pirandello	... 230
4.5.3.	La frase plastica e le tracce della costruzione del movimento	... 246

Capitolo Quinto: forme della gestualità

5.1.	Enunciazione e Corporeità	... 251
5.1.1.	<i>Corposfere</i> performátiche: restauro e scrittura della	... 257

	corporeità attoriale	
5.1.2.	La «figura» come livello d'organizzazione	... 263
5.1.3.	<i>Rostrsfere</i> performátiche: il ruolo del volto nella figura scenica	... 269
5.1.4.	La maschera neutra	... 277
5.1.5.	Volti in primo piano	... 281
5.2.	Il problema della forma: regimi di significazione del corpo performático	... 285
5.2.1.	Strategie <i>Rappresentative</i> (attore-personaggio)	... 289
5.2.2.	Strategie <i>Presentative</i> (attore-performer)	... 290
5.2.3.	Strategie <i>Autosignificanti</i> (attore-persona)	... 294

PARTE TERZA

IMMERSIONE E CO-PARTECIPAZIONE

Capitolo Sesto: ambienti immersivi

6.1	Costruire un mondo immersivo	... 301
6.1.1.	Percepire le atmosfere	... 304
6.1.2.	L'immersività come forma di vita	... 308
6.2.	Forme di visione, percezione e spettatorialità nelle pratiche di teatro immersivo	... 308
6.2.1.	Entrare <i>nei boschi</i> performativi	... 311
6.2.2.	<i>Bleeding</i> e transmedialità	... 316
6.2.3.	Strategie di partecipazione	... 317
6.2.4.	Multisensorialità e multimodalità	... 323
6.2.5.	Lo spazio come estensione della mente dello spettatore	... 324
6.2.6.	Narrazione multilineare	... 325
6.2.7.	Ciclicità e sincronizzazione dell'azione drammatica	... 326
6.2.8.	Strategie di framizzazione	... 326
6.2.9.	Reversibilità di traiettoria	... 327
6.2.10.	«To-be-looked-at-ness» vs «In-its-own-world-ness»	... 328
6.2.11.	«Distanza» vs «Prossimità»	... 329
6.2.12.	«Mappa» vs «Itinerario»	... 330
6.2.13.	«Visione scopica» vs «Visione aptica»	... 331

6.2.14. «Visione operativa» vs «Visione volitiva»	... 332
6.2.15. Spettatorialità immersive: il ruolo dell'interattore	... 333
6.3. Immersività e Auralità	... 334
6.3.1. Binauralità ed effetti di presenza	... 337
6.3.2. Corpi e dispositivi enattivi	... 341
6.4. Dalla comprensione all'apprensione	... 344
6.4.1. L'instabilità come valore	... 345
6.4.2. La poetica del rischio: il piacere di perdersi	... 346
6.4.3. L'aspettualizzazione reversibile come forma di allucinazione controllata	... 347
6.4.4. Finzionalità 2.0	... 348
6.4.5. L'attore come figura della soglia	... 349
6.5. <i>Spectatorship agency</i> nelle forme teatrali immersive co-partecipative	... 352
 Capitolo Settimo: la formazione attoriale nel teatro co-partecipativo immersivo	
7.1. Innescare l'immersività: spazio, presenza e atmosfera in <i>Doctor Who</i>	... 355
7.1.1. Reportage a spasso in un mondo possibile	... 357
7.1.2. «Effetto <i>pensatoio</i> » vs «Effetto <i>essere-nel-mondo</i> »	... 364
7.2. Drammatizzazione delle atmosfere e dell'ambiente sonoro	... 367
7.3. Recitare in un ambiente immersivo	... 370
7.3.1. L'attivazione dello spazio-tempo drammatico	... 373
7.3.2. La costruzione e il mantenimento delle atmosfere	... 375
7.3.3. La gestione dell'attenzione congiunta	... 376
 Conclusioni	 ... 379
Bibliografia	... 395

*A te, che sei stata
la prima a credere in me
dedico questa mia ricerca
nella speranza che ovunque tu sia
possa ancora essere orgogliosa di me.*

Ecosistemi Performáticos: dalla Frontalità all'Immersività (e ritorno)

Abstract italiano

Questa ricerca si concentra sui modi di produzione e ricezione della teatralità nelle pratiche performative contemporanee con finalità estetiche. In particolare, sono indagate quelle pratiche che – all'interno di ecosistemi performáticos – impiegano modalità di progettazione dell'azione ricorrendo a strategie e dispositivi di teatralizzazione dell'evento attraverso modelli immersivi co-partecipativi, intervenendo sui meccanismi semiocognitivi di interpretazione dello spettatore. Il concetto di ecosistemi performáticos consente di pertinentizzare le differenti formazioni semiotiche che emergono dal continuum performativo della semiosfera, cogliendo i rapporti ecologici ed evolutivi che si instaurano diacronicamente tra le forme teatrali. Sono soprattutto le trasformazioni a essere comprese, restituendo all'analisi semiotica un'immagine delle arti performáticas dinamica e radicata nella cultura e nella società, e delle modalità in cui i meccanismi di base della teatralità prendono forma. Con approccio etnografico ecologico cognitivo, si affronta il tema della corporeità e dei regimi di presenza, introducendo nell'analisi relazionale il concetto di emplacement a integrazione della nozione di embodiment. L'esperienza performática viene indagata come forma di esperienza mediale, a partire da uno spazio, un tempo e un'azione specifici. È elaborato, inoltre, un modello autopoietico dell'enunciazione come atto di mostrazione, sulla metafora della “conversazione”. Nell'ecologia dell'ambiente performático tra attore e spettatore si crea un “campo interattivo”, nel quale si consuma l'enunciazione teatrale. Attraverso casi studio, si illustra come le esperienze immersive co-partecipative scardinano e riconfigurano l'insieme di norme e usi naturalizzati nella tradizione teatrale occidentale del dramma. Si giunge, infine, a concepire la relazione tra frontalità e immersività non in termini di opposizione tra contrari, bensì in rapporto di continuità quale costante del discorso performático soggetta a multiformi gradazioni. Quella tra attore e spettatore è una interazione, un dialogo, che non si gioca sulla relazione frontalità/immersività bensì su quella interattività/non-interattività dalla cui articolazione emergono le differenti e cangianti forme teatrali che popolano e popoleranno gli ecosistemi performáticos.

Performatic Ecosystems: from Frontality to Immersivity (and back)

English Abstract

This research focuses on the modes of production and reception of theatricality in contemporary performative practices with aesthetic purposes. Specifically, the research examines practices which – within performatic ecosystems – plan the action through strategies and devices for the theatricalisation of the event based on co-participatory immersive models, affecting the spectator’s semicognitive mechanisms of interpretation. The concept of performatic ecosystems enables the pertinentization of the different semiotic formations that emerge from the performative continuum of the semiosphere, grasping the ecological and evolutionary relationships that are established diachronically among theatrical forms. Thereby, transformations are mostly grasped, yielding to semiotic analysis a dynamic image of the performing arts rooted in culture and society, and of the ways in which the basic mechanisms of theatricality shape. With an ethnographic ecological cognitive approach, corporeality and regimes of presence are approached, introducing the concept of emplacement into relational analysis as a supplement to the notion of embodiment. Performatic experience is investigated as a medial experience, starting from a specific space, time and action. An autopoietic model of enunciation as an act of monstration is formulated through the metaphor of “conversation”. For in the ecology of the performatic environment, an “interactive field” is established between actor and spectator, within which theatrical enunciation is accomplished. Hence, selected case studies illustrate how immersive co-participatory experiences reconfigure the set of norms and habits naturalized in the Western theatrical tradition of drama. Finally, the relationship between frontality and immersivity is conceived not in terms of opposition between contraries, but rather in a relationship of continuity as a constant in performatic discourse undergoing multifarious gradations. The one between actor and spectator is an interaction, a dialogue, not based on the relationship frontality/immersivity but on the articulation of interactivity/non-interactivity whereby the different and mutating theatrical forms that populate and will populate performatic ecosystems emerge.

INTRODUZIONE

[T]here is the extreme diversity of contemporary performances. It is no longer possible to group them all together under a single category, even those as broad as *performing arts*, *stage arts*, or *live performance*. Text-based theater (the staging of a preexisting text), physical theater, dance, mime, opera, *Tanztheater* (dance-theater), and performance art are all implicated; all are artistically and aesthetically produced forms of performance, and not simply “Organized Human Performance Behavior”.

Patrice Pavis *Analyzing Performance*

0.1. Struttura del lavoro e corpus analitico

La mia ricerca ha come interesse i modi di produzione e ricezione della teatralità nelle pratiche performative contemporanee con finalità estetiche. Dopo aver preliminarmente delineato il contesto socioculturale nel quale si configurano e circolano queste formazioni semiotiche, la mia intenzione è di restringere l'indagine alla *comprensione di quelle pratiche che – all'interno di ecosistemi performatici – impiegano per fini estetici modalità di progettazione dell'azione facendo intenzionalmente ricorso a strategie e dispositivi di teatralizzazione dell'evento performativo*. Indicherò questo genere di pratiche con la locuzione di “pratiche performatiche teatrali”, o più genericamente pratiche teatrali. Il termine “performatico” – adottato dalla teoria delle arti dinamiche di Fabrizio Deriu (2012) – è impiegato allo scopo di rafforzare la specificità del carattere artistico dell'evento performativo, rispetto alla complessità delle attività, dei comportamenti e dei generi che circolano nell'insieme unitario nel continuum delle attività performative. La costruzione di tale oggetto di studio vuole soprattutto render conto delle profonde trasformazioni e ibridazioni performatiche che avvengono all'interno della semiosfera. Nel tentativo, dunque,

di comprendere questi fenomeni propongo l'impiego del termine "ecosistema", ispirandomi al modello di ecosistemi narrativi proposto da Guglielmo Pescatore (2018) nell'analisi delle narrazioni seriali estese. Nello specifico, nel corso di questo lavoro, l'attenzione sarà focalizzata su:

- 1) le modalità enunciative messe in opera e le strategie produttive impiegate da quelle forme teatrali che, rispetto a modelli di visione e partecipazione frontali articolati sull'opposizione /palcoscenico/ vs /platea/, impiegano modelli immersivi co-partecipativi che sovrappongono il luogo dell'azione e il luogo della partecipazione, con conseguenti ricadute semiocognitive soprattutto sui meccanismi di ricezione e interpretazione dello spettatore;
- 2) il ruolo della corporeità e le modalità di produzione segnica impiegate dall'attore nella co-relazione con gli spettatori e l'ambiente performativo, alla ricerca di una continuità o una discontinuità nei processi di costruzione e percezione dei regimi di (co)presenza rispetto alle tradizioni passate, soprattutto nel contesto europeo;

Essendo interessato a comprendere gli effetti semiotici che producono la percezione della teatralizzazione di un evento, nella selezione dei casi studio analizzati sono state prese in considerazione quelle pratiche che (i) o rivendicano una o più pertinenze di famiglia con la teatralità, auto-riconoscendosi perciò teatrali, (ii) o che si svolgono in contesti culturali intersoggettivamente riconosciuti come teatrali. Non si è trattato, dunque, di andare alla ricerca di un oggetto del mondo, quanto piuttosto di ricostruire e comprendere quali griglie semantiche sostanzino, oggi, l'oggetto-teatro culturalmente definito all'interno degli ecosistemi performativi contemporanei. Nel render conto del perché un paradigma semiotico possa ancora contribuire all'analisi delle pratiche teatrali, condivido con Yana Meerzon (2011) l'opinione che la natura dinamica e transiente della comunicazione teatrale orientata a trattare e influenzare i molteplici livelli audio-visuali, cognitivi e culturali dei suoi due principali interlocutori – attori e spettatori – può ancora essere considerata e studiata dal punto di vista dello scambio semiotico come dispositivo primario della cognizione umana. Anche Meerzon, come si proporrà in questa ricerca, suggerisce una metodologia semiocognitiva che consideri la dinamica dello stimolo cognitivo – il continuo dialogo tra la realtà controfattuale dell'azione drammatica e quella fattuale degli spettatori – come una possibile nuova strategia di riflessione semiotica sullo scambio teatrale, che per sua natura è un'esperienza transitoria, momentanea, sempre presente, autoreferenziale e multisensoriale.

Il sottotitolo impiegato – *Dalla frontalità all’immersività (e ritorno)* – è stato pensato per suggerire come lo studio e l’analisi delle pratiche teatrali immersive abbia rappresentato, in realtà, un’occasione per tornare a riflettere, da una prospettiva inedita, sulle forme teatrali “convenzionali”. Comprendere come le esperienze immersive co-partecipative scardinano e riconfigurano l’insieme delle norme e degli usi *naturalizzati* nella tradizione teatrale occidentale del dramma, consente di cogliere in maniera più pertinente la complessità degli elementi e dei principi intorno ai quali si articola e *si* enuncia una pratica teatrale, rivelando, così, l’apparato formale del proprio linguaggio. Se, infatti, la frantumazione della cosiddetta “quarta parete” aveva già mostrato come il fenomeno teatrale fosse da ricondurre soprattutto alla relazione attore-spettatore, attraverso le esperienze immersive questo principio viene consolidato e diventa fondativo dell’estetica teatrale. Oltre a questo aspetto, emerge soprattutto con forza il ruolo svolto dall’ambiente performativo all’interno del quale tale relazione si consuma, un ambiente che emerge proprio dalla relazione e non è preconstituito o predeterminato. Questa considerazione, dunque, ci consente di rivalutare il ruolo dello spazio anche nelle pratiche teatrali del passato stabilizzate in forme architettoniche, permettendoci di comprendere più a fondo come sia i meccanismi di produzione che quelli di ricezione del fenomeno teatrale siano da concepire all’interno di un paradigma distribuito della cognizione. Si è rivelato necessario, perciò, un approccio interdisciplinare non soltanto con i più recenti *drama studies* (nel contesto anglosassone) e la corrente del *postdramatic theatre*, ma soprattutto con il cosiddetto “*cognitive turn of the humanities*” che ha coinvolto anche gli studi sul teatro e la performance. Il tentativo è quello di inscrivere i risultati di questa ricerca all’interno di una sociosemiotica cognitiva del teatro, proponendo un dialogo in particolare con le *Cognitive Ecologies*. Un’ecologia cognitiva è un sistema o un insieme interconnesso di meccanismi e risorse neurali, corporee, psicologiche, sociali e materiali che si intrecciano in modo reciprocamente dipendente quando i soggetti sono coinvolti in attività cognitive complesse in un determinato contesto o ambiente. Rispetto al paradigma della 4E Cognition – in cui la cognizione è incarnata (*embodied*) piuttosto che limitata al solo cervello, inserita (*embedded*) in ricchi contesti materiali e sociotecnici, messa in atto (*enacted*) in storie di interazione dinamica con l’ambiente e talvolta estesa (*extended*) a risorse non biologiche o culturali esterne al corpo, che possono essere integrate in sistemi cognitivi ibridi – un paradigma ecologico prende inoltre in considerazione anche gli aspetti emotivi (*emotional*), inculturati (*enculturated*), evoluti (*evolved*), etici (*ethical*) ed ecologici (*ecological*) dei processi cognitivi dinamici, in un quadro di riferimento che, secondo le

ricerche tuttora in corso condotte da Evelyn Tribble e John Sutton, si orienterebbe in maniera ambiziosa verso una visione potenziata di “9E” *Cognition*⁷.

Le analisi presentate verranno condotte su un corpus variegato ed esteso di testi e pratiche, legato alle tre macroaree in cui si articola la ricerca. Nell’indagine sui movimenti di integrazione fra la pratica e i suoi supporti materiali di progettazione, saranno esaminate in particolare alcune forme drammaturgiche ibride che segnano il passaggio da modelli drammatici a modelli post-drammatici: *Sei personaggi in cerca di autore* e *I giganti della montagna* di Luigi Pirandello, e *L’ultimo nastro* di Krapp di Samuel Beckett. Sul ruolo della corporeità, per descrivere le trasformazioni della figura dell’attore dalla tradizione ottocentesca a quella contemporanea degli anni Duemila, si farà riferimento ad alcuni prontuari e testi critici che hanno analizzato il rapporto tra gesto ed emozioni: *Lezioni di declamazione e d’arte teatrale* di Antonio Morrocchesi; *Prontuario delle pose sceniche* di Alemanno Morelli; *Conférence sur l’expression générale et particulière* di Charles Le Brun; gli studi e le teorie di François Delsarte attraverso le tavole disegnate da Alfred Giraudet. Per le analisi sulle forme della gestualità si ricorrerà, inoltre, a contributi fotografici che verranno di volta in volta contestualizzati. Infine, le indagini sulla relazione attore-spettatore nelle pratiche teatrali contemporanee immersive riguarderanno gli spettacoli *The Drowned Man* (2013) e *The Burnt City* (2022) di Puchdrunk, *Doctor Who: time fracture* (2021) di Immersive Everywhere, e *Alter Bahnhof Video Walk* (2012) di Janet Cardiff e George Miller.

Il presente lavoro è diviso in tre parti.

Nella Prima Parte si affronta un riesame del rapporto tra semiotica e teatro, a partire dai primi studi dedicati. L’obiettivo è quello di offrire un quadro critico delle principali motivazioni teoriche connesse alla non efficacia euristica della “prima” teoria semiotica nello studio del fenomeno teatrale. Una non efficacia puramente storica, come si illustrerà brevemente anche nel paragrafo 0.2, che ha generato, tuttavia, conseguenti premesse fallaci nell’analisi dei testi-oggetto.

Nel Capitolo Primo si propone, dunque, un passaggio dalla concezione del teatro come genere al teatro come insieme di pratiche affratellate da certe “somiglianze di famiglia”, arrivando alla formulazione del concetto di “ecosistemi performatici”. Attraverso il superamento di opposizioni storiche consolidate, come quella tra *logos* e *physis*, tra diegesi e mimesi, o tra teatro e performance, si giungerà, poi, alla proposta di teatro come “modalità”.

⁷ L’incontro in anteprima con le ricerche di Tribble e Sutton è avvenuto nell’ambito del INCTP reading group condotto da Rhonda Blair, professoressa presso la School of Arts della Southern Methodist University di Dallas, nel quale sono entrato a far parte nel periodo di visiting presso l’Università del Kent.

Descrivendo il passaggio da una concezione del fenomeno teatrale in termini di opera-prodotto a quello di insieme di pratiche e processi che esondano il confine del singolo evento-spettacolo, si mostrerà come all'interno degli ecosistemi performatici il concetto di *comunità* cede il passo a quello di *microtopia*, nell'accezione di Nicolas Bourriaud (1998), ossia luogo di scambio provvisorio e temporaneo. Infine, nei paragrafi conclusivi, ci si concentrerà maggiormente su questioni di ordine metodologico, proponendo l'adozione di un approccio etnografico ecologico cognitivo che sappia render conto anche della posizione del ricercatore e della sua soggettività.

Nel Capitolo Secondo si affronta il tema della corporeità e dei regimi di presenza all'interno delle pratiche teatrali. Dopo aver brevemente illustrato le principali teorie e concezioni che affrontano la questione della cosiddetta "presenza scenica" dell'attore, si proporrà l'adozione di un modello ecologico di presenza in grado di includere, nella costruzione e percezione degli effetti di presenza, sia la co-presenza corporea dello spettatore che, soprattutto, l'influenza dell'ambiente performativo. Si avanzerà, poi, la proposta di superare la nozione di *embodiment* e aprirsi a un paradigma ecologico organizzato sulla nozione di *emplacement*, secondo la quale tutti i partecipanti all'evento performatico sono considerati come parte di un più complesso sistema ecologico di persone e cose. Infine, si condurrà una riflessione sul "fare senso" teatrale come prodotto relazionale e narrativo, per concludere il capitolo, poi, con un breve approfondimento sull'*affect theory* e il passaggio da una nozione di effetto a una di affetto, che offre un ulteriore approccio all'analisi delle emozioni prodotte nello spettatore durante la partecipazione all'esperienza performativa.

Il Capitolo Terzo è dedicato, invece, al ruolo dello spettatore e alla dimensione esperienziale della pratica performatica. Affrontare la presenza dello spettatore nelle pratiche teatrali significa prendere in esame non solo le dinamiche percettive, ma soprattutto i condizionamenti culturali, affettivi e mnestici "convocati" dai soggetti coinvolti nell'atto di partecipazione. L'esperienza performatica viene prima di tutto indagata come una forma di esperienza *mediale*, che si articola sempre a partire da uno spazio, un tempo e un'azione. Si passerà, poi, all'analisi delle procedure di spazializzazione e temporalizzazione in gioco nel processo di messa-in-discorso teatrale, allo scopo di illustrare i regimi di spettatorialità nelle differenti culture teatrali, per dedicarsi in particolar modo al passaggio da modalità di partecipazione astantive⁸ a modalità immersive, evidenziando i processi di (ap)percezione dell'esperienza estetica e le sfide semio-cognitive a cui gli spettatori sono soggetti. Si

⁸ Il termine è impiegato da Ruggero Eugeni (2018) per indicare quelle modalità non immersive che adottano modelli tradizionali di visione e ascolto frontali.

esamineranno alcuni frammenti delle opere di Luigi Pirandello e Samuel Beckett, al solo scopo di evidenziare come nelle loro rispettive drammaturgie si possono, tra l'altro, trovare le tracce di una proto-immersività, intesa come tentativo di contaminazione delle due realtà – controfattuale e fattuale – sulle quali si articola l'evento performático. Si evidenzieranno, infine, le differenti valorizzazioni delle posizioni attanziali ogni volta ricoperte dai soggetti partecipanti allo scopo di tracciare un nuovo profilo dello spettatore co-partecipe nelle pratiche teatrali immersive.

La Seconda Parte della tesi è interamente dedicata al tema dell'enunciazione nel linguaggio teatrale. Nel Capitolo Quarto, approfondiremo questioni legate all'enunciazione globale della performance a partire dal concetto di doppia enunciazione – articolata, cioè, sull'asse della transazione attore-attore e sull'asse della transazione attore-spettatore. Si passeranno in rassegna diversi modelli concepiti per l'analisi del cinema e degli audiovisivi, per giungere all'elaborazione di un modello dell'enunciazione come atto di *mostrazione*. Tentando, poi, una integrazione con alcune prospettive teoriche più recenti sul tema (Paolucci 2020), suggeriremo una concezione di enunciazione nel teatro, sul modello della metafora della “conversazione” proposto da Gianfranco Bettetini (1984), che definiremo autopoietica. Concluderemo con una proposta di riesame del rapporto tra Testo Drammatico e Testo Spettacolare, indagando i movimenti di integrazione tra pratica e progettazione analizzando un frammento di dialogo da *I giganti della montagna* di Luigi Pirandello.

Nel Capitolo Quinto, invece, approfondiremo l'enunciazione locale, connessa, cioè, al fare attoriale all'interno della situazione drammatica. Si esaminerà anche il ruolo che riveste il volto dell'attore nell'economia generale della performance, descrivendo come nel passaggio dal teatro al cinema abbia acquisito un ruolo di primo piano rispetto alla figura intera. Particolare enfasi, poi, sarà data al lavoro del pedagogo e regista Jacques Lecoq sull'impiego della maschera neutra nel training attoriale. Questa parte sarà supportata dalle ricerche sul campo condotte col metodo dell'osservazione partecipante presso l'Accademia Nazionale d'Arte Drammatica “Silvio d'Amico” di Roma con gli allievi attori del secondo anno (A.A. 2019-2020) nel corso di Mimo e Maschera condotto dal M° Michele Monetta. Saranno illustrate, infine, le strategie gestuali e l'articolazione della corporeità del performer nella relazione di co-presenza con lo spettatore, allo scopo di descrivere le principali differenze rispetto al passaggio da una tradizione drammatica rappresentativa a una postdrammatica presentativa, per arrivare alle più recenti poetiche dell'informalità in cui prevale il ricorso a un corpo che *ostende* la propria materialità autosignificante.

La Terza Parte offre, infine, un approfondimento sulle pratiche teatrali immersive co-partecipative, frutto delle ricerche condotte durante il periodo di visiting all'estero presso la School of Arts dell'Università del Kent, sotto la supervisione dei professori Paul Allain e Nicola Shaughnessy. Attraverso l'analisi dei casi studio proposti si evidenzieranno, nel Capitolo Sesto, le principali divergenze rispetto alle forme teatrali convenzionali articolate sull'opposizione palcoscenico/platea. Partendo dalla descrizione degli ambienti immersivi e dalle modalità di partecipazione adottate, si descriverà come queste pratiche teatrali riconfigurano la relazione attore-spettatore. Lo spazio non è (più) concepito per essere un contenitore da riempire con soggetti e oggetti, bensì diventa una grande stanza delle meraviglie all'interno della quale le categorie di spazio e tempo sono articolate diversamente, e si supera l'idea tradizionale di confine tra la realtà controfattuale del mondo possibile drammatico e la realtà fattuale degli spettatori, i quali, per giunta, diventano *interattori* in quanto posizionati letteralmente all'interno della narrazione drammatica. Sono, dunque, richieste nuove strategie e modelli di partecipazione e percezione. Oltre a rivelarsi estremamente impegnative per i performer, che devono esistere in diversi "mondi" o "cornici", le esperienze immersive si rivelano una sfida semio-cognitiva anche per gli spettatori, invitati a superare i confini di diversi spazi, diverse esperienze e diverse modalità di oggettivazione e soggettivazione.

La tesi si conclude col Capitolo Settimo, in cui si affronta molto brevemente il tema della formazione attoriale: interrogarsi, infatti, sulla percezione degli spettatori nelle pratiche immersive ci obbliga a valutare come questo aspetto percettivo/cognitivo debba essere considerato anche nel processo stesso di formazione dell'attore contemporaneo. Dal momento, infatti, che gli attori devono costruire la loro presenza *per* e *con* qualcun altro oltre agli altri attori, si ritiene cruciale indagare ulteriormente quali competenze, nella fase di training, dovrebbero essere richieste per affrontare, da attori, queste esperienze teatrali che impiegano nuove modalità di partecipazione e percezione da parte del pubblico.

0.2. Quale Semiotica, per quale Teatro? Premesse storiche e teoriche di un rapporto controverso

Il rapporto tra semiotica e teatro è stato da subito piuttosto complesso proprio per la natura del *testo* da analizzare. Complice, sul piano epistemologico, anche il modello linguistico, su cui si andava formando la disciplina semiotica dei primi anni Sessanta, secondo il quale il concetto di "testo" era profondamente legato all'oggetto-supporto libro e

si era ancora molto lontani da quella “svolta semiotica” che negli anni ‘90 (Fabbri 1998) ridefinirà la testualità in termini di *configurazione complessiva di senso* (Marrone 2010), di progetto analitico del semiotico e non, dunque, di oggetto del mondo reale dai confini predeterminati. Solo a partire dalla seconda metà degli anni Sessanta e fino ai primi anni Settanta del XX secolo, si è cominciato a dare un assetto organico e definito alla semiotica del teatro, un’area di investigazione, tuttavia, estremamente vasta. Infatti, chi si occupa di teatro si confronta con due tipologie di materiale testuale molto diverse tra loro, seppur intimamente correlate: ciò che è prodotto *nel* teatro e ciò che è prodotto *per* il teatro. Sin dai primi studi, le ricerche semiotiche sul teatro furono per buona parte divise in due campi: la semiotica del testo drammatico e la semiotica del testo spettacolare. Queste due prospettive d’indagine del fenomeno teatrale hanno portato, nel tempo, a un progressivo allontanamento di posizioni tra “drammaturgisti”, che sostenevano il primato del testo scritto sulla pratica scenica, e “spettacolisti”, che, invece, abbracciavano l’idea che il teatro fosse prima di tutto da ricondurre alla sua dimensione pragmatica, relegando, di conseguenza, il testo drammatico al ruolo di sotto-classe del genere letterario. È necessario porre l’accento su questo aspetto teorico, perché è proprio a partire da questa inadeguatezza storico-metodologica del paradigma semiotico che si sono generate, successivamente, le numerose posizioni fallaci che hanno portato, nel tempo, a un inesorabile allontanamento tra teatrologi e semiotici, segnando il tramonto della stessa ricerca semiotica sul teatro (Franco Ruffini 1997; Valentina Valentini 2011).

Un contributo fondamentale alla sistemazione della disciplina è stato quello proposto da Tadeusz Kowzan (1968) – *Il segno a teatro. Introduzione alla semiologia dell’arte dello spettacolo* – che fornisce le linee guida per l’approccio al linguaggio teatrale. Già negli anni ‘30, tuttavia, erano stati intrapresi degli studi specifici sul teatro da parte degli intellettuali della scuola di Praga, tra questi Jan Mukařovský (1931) che pubblicò *Tentativo di analisi del fenomeno dell’attore*. Pur ignorando i contributi dei Praguesi, è alle loro ricerche che si ricollega Kowzan, sviluppando l’analisi delle caratteristiche dei segni teatrali e delle loro modalità di funzionamento, all’interno di un approccio più sistematico ancora di tipo empirico/induttivo, cioè classificatorio e descrittivo. Il suo contributo più significativo fu indubbiamente quello di rendersi pienamente conto dell’inadeguatezza dei modelli semio-linguistici nell’affrontare un oggetto sincretico e multidimensionale come la messa in scena teatrale. Dopo il vivace *boom* iniziale esauritosi nella prima metà degli anni Ottanta, studi italiani di ispirazione semiotica sul teatro non hanno più avuto grande seguito, eccezion fatta, forse, per i contributi – non più *dichiaratamente* semiotici – di Marco De Marinis (1987;

1988; 2004; 2013; 2018). All'estero, contrariamente, il dibattito è proseguito, invece, in maniera piuttosto stimolante e produttiva, grazie ai contributi di studiosi come Erika Fischer-Lichte (2004), Anne Ubersfeld (1996), André Helbo (2016) e Patrice Pavis (1996; 1997), per citarne solo alcuni tra i più rappresentativi. Unica singolarità, nel panorama semiotico italiano, le ricerche dottorali condotte da Maria José Contreras Lorenzini (2008) sullo statuto semiotico del corpo nella prassi performativa, a partire dalle quali intendiamo proseguire un'indagine sulla corporeità attoriale e la relazione di co-presenza con lo spettatore, che si estenda però in maniera più significativa all'intero evento performativo, da una prospettiva eminentemente *teatrale*.

Sono dovuti trascorrere quasi trent'anni perché fosse riaperta, in Italia, una discussione sul teatro (seppur in sordina) tra teatrologi e semiotici. Questa nostra ricerca si delinea proprio a partire da quelle riflessioni e da quegli interrogativi proposti tredici anni fa, che ciononostante non hanno (ancora) prodotto sviluppi e riaperture rilevanti. Risalgono, al 2009, infatti, una serie di interviste e interventi pubblicati sulla rivista *Culture Teatrali* in cui vengono riesaminate le ragioni di una plausibile perdita d'interesse nei confronti degli studi semiotici sul teatro e prodotto un bilancio postumo dei risultati conseguiti dai primissimi approfondimenti avvenuti negli anni '60 e '80. Chiarificante, a riguardo, proprio un'intervista a Ugo Volli (2009) apparsa nella rubrica *SignificAzione* curata da Luca di Tommaso. Alla luce del nuovo quadro storico-culturale e rispetto all'evoluzione che le discipline semiotiche hanno avuto negli ultimi anni, ampliando i propri orizzonti applicativi, Volli definisce l'esperienza dell'incontro tra teatrologi e semiologi come «la storia di un tema che non è riuscito ad affermarsi». Tra le principali ragioni di questa sua considerazione il fatto che la semiotica teatrale si fosse sviluppata, in quegli anni, intorno alla nozione di codice che, come quella di segno, già iniziava a rivelarsi limitante per la stessa indagine semiotica *tout court*, più orientata all'elaborazione di concetti nuovi quali testo e senso, *in primis*. Inoltre, sempre in quel periodo, andava affermandosi più insistentemente l'idea che il processo semiotico determinante fosse quello “profondo” in cui certe valorizzazioni fondamentali venivano *narrativizzate* e non quello “superficiale” luogo della manifestazione testuale. Va detto anche che, dalla prospettiva teatrale, le proposte semiotiche emerse non sono state riconosciute come euristicamente adeguate, dal momento che la corrente più vivace della ricerca teatrale stava lottando da tempo proprio contro i codici tradizionali della scena europea, alla ricerca di nuovi modelli con cui *stabilizzare* la presenza dell'attore, ispirandosi a diversi paradigmi, tra cui quelli orientali, a interpretazioni psicologiche profonde (Stanislavskij) o a meccanismi espressivi più orientati verso un discorso “cinesico-

gestuale” (Barba, Grotowski). Tutto ciò con un conseguente disinteresse nei confronti di un’indagine sul linguaggio teatrale. In quel contesto storico-culturale, dunque, la semiotica non forniva strumenti penetranti – e a volte neppure pertinenti – per illustrare il senso di uno spettacolo, né tanto meno per stabilirne il valore.

Sono profondamente convinto, tuttavia, che tale inadeguatezza (come, peraltro, lascia intuire lo stesso Volli) fosse dovuta, principalmente, ai concetti operativi di cui disponevano le discipline semiotiche all’epoca, e che perciò la semiotica non sia (né sia stata) carente per definizione nell’analisi dei fenomeni teatrali nella loro complessità, ma che lo fosse solo storicamente. Oggi, difatti, alla luce del rinnovamento dei propri apparati teorici e metodologici, una prospettiva semiotica potrebbe affrontare più pertinentemente la difficoltà (e la straordinaria produttività, al contempo) dei fenomeni teatrali, in maniera altrettanto efficace come nel caso, ad esempio, dell’indagine semiotica sulla corporeità e lo studio delle pratiche. Dunque, è proprio a partire dalle acquisizioni teoriche degli ultimi decenni, in cui sono stati affrontati diversi temi cogenti come la narratività, l’enunciazione, la semiotica delle passioni e del corpo che dovrebbe essere rifondato un paradigma semiotico teatrale.

0.3. *Theatre Studies, Performance Studies, Drama Studies*: questione di prospettiva

Nel momento in cui si affronta il fenomeno teatrale, sono diverse le questioni teoriche ed epistemologiche che affiorano, portando con sé anche numerosi problemi di natura metodologica. Affrontare una ricerca sul /teatro/, all’interno di un dottorato in Philosophy, Science, Cognition and Semiotics, poi, potrebbe suscitare ulteriori interrogativi nel lettore o nella lettrice, soprattutto, nel momento in cui si ponga la questione di dove ascrivere i risultati della ricerca stessa, se in dominio squisitamente teatrologico oppure in uno rigorosamente analitico semiotico. Oltretutto, la teatrologia, da una parte, potrebbe avvertire la necessità preventiva di capire se questa indagine sia riconducibile alla corrente dei *Theatre Studies* oppure a quella dei *Drama Studies* – dal momento che si affronta anche un riesame del ruolo della drammaturgia nella pratica teatrale. Oppure, se nella proposta di un superamento dell’opposizione storica teatro/performance, in favore della riabilitazione della dimensione performativa nel fenomeno teatrale, si intraveda, piuttosto, una collocazione nel panorama più vasto dei *Performance Studies*. Dall’altra parte, invece, il lettore o la lettrice semiotici, potrebbero provare un leggero imbarazzo o un certo timore vintage nell’affrontare una ricerca, su pratiche che esulano dagli interessi della semiotica contemporanea, che per

giunta può *sembrare* meno stimolante rispetto a temi più cogenti e attuali per l'analisi semiotica. In quest'ultimo caso, tuttavia, si cercherà di persuaderli del contrario.

Non si tratta affatto di una *excusatio non petita* – che tradirebbe una *accusatio manifesta* – bensì di una domanda che mi sono posto in prima persona, nel momento in cui ho riflettuto sul mio lettore modello. Tanto per cominciare, questa è una ricerca interdisciplinare che in quanto tale non può astenersi dal dialogare con entrambi i domini e con altri ancora, tra cui le *Cognitive Sciences*. Come già dichiarato nel paragrafo in apertura, poi, questa è soprattutto una ricerca sociosemiotica «intesa come semiotica delle significazioni fondate, condivise e trasformate nelle interazioni sociali» (Pozzato 2012: 8). Certo, la vastità del corpus analitico che comprende teorie, pratiche, testi scritti, ecc. ci espone alla difficoltà di sottoporre ogni elemento a un'analisi ordinata ed esaustiva, rispetto a testualità più rassicuranti nell'autorizzare procedure di chiusura e di pertinentizzazione. Una sfida tuttavia stimolante, che ha richiesto numerose «incursioni interdisciplinari» – per citare ancora una volta Pozzato – nei confronti delle quali si è cercato di mantenere sempre una «autocoscienza semiotica», come la definisce Franciscu Sedda, a partire dalla premessa, cioè, che «il problema non è quello di portarsi sul confine del proprio terreno o addirittura addentrarsi in terreni altrui o sconosciuti: il punto è affrontare il viaggio con la giusta consapevolezza di sé e non dimenticando a casa il bagaglio con i necessari strumenti per affrontare nuove avventure semiologiche» (2019b: 1). Nel perseguire questo obiettivo, perciò, si è cercato di fondare delle premesse analitiche solide e chiare, a partire dalle quali si è proceduto meticolosamente e lentamente alla costruzione dell'oggetto dell'analisi, che occupa tutto il Primo Capitolo. Tuttavia, i teatrologi potrebbero manifestare qualche scetticismo in merito ad alcune posizioni qui avanzate – che si è sempre e comunque cercato di circostanziare, citando di volta in volta prospettive teoriche analoghe di studiosi più autorevoli. Ogni pratica teatrale comporta un complesso e articolato ciclo vitale che va dalla progettazione, all'esecuzione, passando per una serie di fasi intermedie come le prove, il training attoriale, i rimaneggiamenti del progetto, la promozione, ecc. che hanno tutte un peso significativo nella comprensione generale della pratica performatica. Per questo i risultati di questa ricerca potrebbero suscitare un certo interesse tanto nel campo dei *Theatre Studies*, che dei *Performance Studies* o dei *Drama Studies*, a secondo della prospettiva dalla quale si intende leggerli. Detto questo, un'ulteriore precisazione – soprattutto per i teatrologi che vorranno leggere questo studio – sullo sfondo teorico di riferimento alla teoria di Richard Schecher che orienta le premesse che condurranno, sempre nel corso del Primo Capitolo, alla formulazione del /teatro/ come “modalità”. Come suggerisce Fabrizio Deriu, per

comprendere il fondamento epistemologico originario (e originale) della teoria della performance di Schechner (1999) bisogna, infatti, partire dall'ipotesi che il "teatro" e i suoi "meccanismi di base" sono due cose diverse, e quindi cercare di cogliere la differenza con quanta più chiarezza possibile. Secondo questa prospettiva teorica, il fenomeno teatrale sarebbe soltanto

una delle modalità in cui i "meccanismi di base" della performance prendono forma e sostanza, probabilmente una delle più importanti ma certamente non un "universale" della cultura. Ne consegue, quale non irrilevante corollario, la constatazione del fatto che storicamente solo in certi frangenti e grazie al prodursi di favorevoli circostanze sociali, culturali, economiche e politiche questi meccanismi di base "precipitano" in un composto che ha quegli aspetti e quelle caratteristiche che nella civiltà occidentale chiamiamo "teatro" (Schechner 1999: XVI).

Una posizione simile, a mio avviso, consente – soprattutto da una postazione sociosemiotica – l'adozione di uno sguardo panottico nell'indagine delle pratiche performatiche, superando così quei confini stretti (e a volte precari) entro i quali si articolano i modelli "tradizionali", ossia quelli formulati (e naturalizzati) nelle forme del cosiddetto teatro occidentale. Ad essere rintracciate e analizzate, dunque, sono soprattutto le trasformazioni a cui è soggetto il fenomeno teatrale, permettendoci di cogliere, così, quei meccanismi di base, quelle costanti, quelle tensioni tra sostanza e forma – o, in altri termini, quell'apparato formale dell'enunciazione – che interagiscono negli ecosistemi performatici. Frontalità e immersività, in questa prospettiva, rappresenterebbero due polarità su cui si articola la *conversazione* teatrale e in quanto tali, una costante del discorso performatico soggetta a multiformi gradazioni. In altre parole, è proprio tra queste due polarità, come avremo modo di illustrare nel corso di questo studio, che si gioca quella continua tensione interazionale tra attore e spettatore, costitutiva della condizione mediale nelle pratiche performatiche, da cui emerge il /teatro/.

PARTE PRIMA
SEMIOTICA E TEATRO

CAPITOLO PRIMO

DAL GENERE ALLE SOMIGLIANZE AGLI ECOSISTEMI

[L]'idea di teatro che abbiamo in testa, che è il prodotto della cultura nella quale siamo cresciuti, non è l'unica forma possibile di teatro, perché [...] la magia del teatro si esplica in mille modi diversi, assolutamente non riconducibili a uno.

[N]on esistono società senza una qualche forma di attività rappresentativa, [che] si chiamerà gioco, o fantasticheria, o evasione dalla realtà, o ricerca dell'immaginario, o voglia di essere altro, o avvicinamento attraverso la finzione a una verità più profonda, o ricerca di un contatto con un mondo ultra-umano, o necessità di individuare simbolicamente i propri valori di riferimento, ma comunque la sua caratteristica principale sarà la diversità dalla realtà "vera".

Luigi Allegri *Prima lezione sul teatro*

1.1. Vaghezza e analisi dell'*oggetto* "teatro"

Come anticipato nell'introduzione, la mia ricerca ha prima di tutto lo scopo di riportare l'attenzione sull'analisi semiotica dei fenomeni teatrali, alla luce delle conquiste teoriche più recenti compiute non soltanto in campo semiotico (sulla corporeità, l'enunciazione, la materialità, per citarne alcune) ma anche nel dominio della disciplina che più generalmente definiamo teatrologia. Nel tentativo, dunque, di delineare un framework nel quale inscrivere le premesse per una nuova ricerca semiotica che sia in grado di affrontare in maniera più penetrante questo *oggetto* d'analisi, ho ritenuto euristicamente utile adottare

un approccio interdisciplinare, instaurando un dialogo metodologico e operativo anche con i più recenti sviluppi teorici nelle Scienze Cognitive, che da diversi decenni offrono un terreno di confronto su alcuni temi cogenti tanto per la semiotica quanto per la teatrologia. L'obiettivo è quello di affrontare, da una prospettiva inedita, la comprensione e descrizione delle pratiche e dei discorsi che si costituiscono attorno a ciò che nella nostra cultura siamo soliti definire col termine /teatro/. Un termine, oggi più che mai, dal contenuto nucleare profondamente ambiguo, soprattutto a seguito dell'ibridazione che le forme un tempo intersoggettivamente riconosciute come "teatrali" hanno subito, non soltanto integrandosi con le nuove tecnologie, ma anche impiegando forme più co-partecipative di modelli di fruizione, che ridefiniscono inoltre l'identità e i ruoli attanziali di quei soggetti coinvolti nelle pratiche solitamente identificati come attori e spettatori. Partire dalla ricostruzione del testo-oggetto "teatro", oltre ad essere una prima mossa metodologica indispensabile e preliminare per la sociosemiotica, ha avuto soprattutto lo scopo di sgomberare prima il campo da una serie di pregiudizi e premesse fallaci – non solo semiotici – nei confronti di questo oggetto d'analisi troppo spesso ipostatizzato. Si è parlato e scritto tanto *sul* teatro e *per* il teatro, il più delle volte dando però per scontata la costruzione del dato a cui ci si riferiva (cfr. Marrone 2010). A volte il teatro è stato implicitamente studiato come istituzione; altre come testo scritto; altre come luogo; altre come spettacolo; e via dicendo¹. Ciò che a me interessa osservare più da vicino, in questa sede, è quello che ne resta oggi, dopo aver spogliato il fenomeno /teatro/ di tutti quei processi di sovrascrittura compiuti dai modelli culturali preesistenti che ne hanno voluto naturalizzare/stabilizzare alcune pertinenze a discapito di altre. Sono del parere che nel tentativo di compiere questo processo di spoliatura rimarrebbero *semplicemente* le tracce di una pratica sociale, vale a dire di una serie di comportamenti performativi organizzati sedimentati, testualizzati e stabilizzati, poi, nelle differenti forme a cui abbiamo accennato sopra. Ed è, dunque, proprio a partire da questa idea di "pratica performativa"² – «quel tipo di pratica semiotica con fini estetici caratterizzata dalla compresenza di un performer (attore, danzatore, artista) e di almeno uno spettatore» (Contreras Lorenzini 2008: 4) – che ho proceduto, lentamente, verso la comprensione di quei fenomeni sociali ed espressivi di "teatralità" e le loro forme. Ma

¹ Per un approfondimento si veda Allegri 2012.

² È stato Grotowski, in realtà, a coniare il termine "pratiche performative" – includendo in questi fenomeni sia i rituali che gli spettacoli teatrali – per qualificare ogni comportamento umano spettacolare organizzato. Nella sua prospettiva tali fenomeni vanno studiati e analizzati nella loro interezza, comprendendo, perciò, anche i processi che conducono alla realizzazione dell'evento performativo, senza limitarsi alla sola percezione dello spettatore o del testimone (cfr. De Marinis 2013).

nell'operazione di ritaglio dell'asse sintagmatico di questi fenomeni, sono partito alla ricerca del /teatro/ e ho finito per trovare gli "ecosistemi performáticos". Per questa ragione, in questo primo capitolo – che anticipo sarà molto più lungo e articolato degli altri – tenterò di impostare con attenzione (e mi auguro cautela) le premesse del progetto teorico e analitico, alla base di questa ricerca, che mi hanno condotto all'elaborazione di questo modello di lettura e interpretazione dei fenomeni teatrali. Per comprendere tale processo di testualizzazione, ritengo dunque doveroso partire proprio da lì: dal /teatro/. Chiedo pertanto al lettore di avere la pazienza di seguirmi in questo percorso.

Nella cultura occidentale³, il fenomeno che nella nostra lingua indichiamo generalmente con il termine "teatro" si è prestato, in realtà, a una varietà di interpretazioni e definizioni impiegate, spesso, in senso metonimico isolando, cioè, singole parti di un più articolato complesso relazionale (cfr. Allegri 2012). Sin dai primi studi dedicati, il rapporto con la semiotica è stato problematico, non solo a causa della natura dell'*oggetto* da analizzare ma specialmente, come illustrato già nell'introduzione, a causa del paradigma epistemologico entro il quale si sono condotte le prime ricerche, influenzate ancora da una tradizione linguistica e da una teoria del segno. Come ricorda Gianfranco Marrone (2010), l'*oggetto* che la semiotica pone al suo cosiddetto livello empirico non è mai un dato come tale, ma «viene costruito culturalmente come se fosse un dato naturale» (ivi: 46).

Nel momento in cui, come semiotici, intendiamo comprendere l'*oggetto-teatro* è dunque fondamentale definire prima le scelte (filosofiche) a monte circa l'individuazione del nostro oggetto d'analisi, determinanti al fine di consentirci, poi, di ri-costruirlo come testo da analizzare. Questa, che per molti potrà apparire come una ovvietà metodologica, è una questione teorica fondamentale da ribadire, necessaria soprattutto per liberarci una volta e per tutte da quella prospettiva *euro-teatrocentrica* che, secondo Franco Ruffini (1997), ha influenzato i primi studi semiotici sul teatro. Nel tentativo, infatti, di ampliare la base della riflessione semio-teatologica e far entrare a pieno diritto lo "spettacolo" nella scena teorica come oggetto⁴ autonomo e legittimo d'analisi, si è presupposto (senza dichiararlo

³ Nel corso di questo nostro studio, inevitabilmente, toccheremo tangenzialmente anche alcuni aspetti della tradizione giapponese che, per quanto riguarda soprattutto la disciplina della figura dell'attore, ha generato numerose contaminazioni con la nostra tradizione performática occidentale, ispirandone inoltre una rivalutazione critica che ha visto protagonisti drammaturghi e pensatori come Brecht, Artaud, Deleuze, Barthes e Derrida.

⁴ Ruffini muove, inoltre, un'ulteriore critica alla prima semiotica del teatro, attribuendole il limite, nel suo contenuto scientifico, di guardare alle componenti dello spettacolo (e allo spettacolo stesso) come a oggetti piuttosto che come a tecniche. Motokiyo Zeami, infatti, considerato il fondatore del teatro Nô, afferma che il testo, la scenografia, il costume, ecc... non sono prodotti rispettivamente della letteratura, delle arti figurative o dell'arte della sartoria che confluiscono nello spettacolo. Al contrario, sono tecniche dello spettacolo (ovvero, potremmo definirle *saper-fare*) che usano materiali provenienti dal campo delle arti.

esplicitamente) che la trasmissione occidentale del teatro fosse l'unica forma possibile (o meglio pensabile). Poiché la tradizione occidentale moderna, per buona parte, ha trasmesso il fenomeno teatrale attraverso il supporto-libro, si era giunti alla conclusione secondo cui ciò che non veniva trasmesso in questa modalità fosse conseguentemente effimero, all'occhio del semiotico. Secondo i sostenitori dell'opposizione /duraturo/ vs /effimero/, il testo scritto⁵ permane nel tempo oltre lo spettacolo, mentre la scena, o meglio la pratica, svanisce con lo spettacolo o, al massimo, lascia tracce esili, discontinue e indirette: il testo e la scena, che nella dimensione pragmatica dello spettacolo convivono e si integrano, nell'indagine teorica venivano così (impropriamente) separati.

Secondo Ruffini, però, sia il cinema (in cui il film è un *super*-libro) che la tradizione del teatro Nô (in cui il corpo vivente dell'attore è un *anti*-libro) avevano ampiamente dimostrato la possibilità di una trasmissione che di fatto vanifica l'opposizione duraturo/effimero, non realizzando, dunque, le modalità dell'euro-teatrocentrismo.

Comprendere le modalità di trasmissione nei teatri di tradizione orientale, comprendere il funzionamento dell'integrazione filmica, fatti entrambi che rendono inutile il libro, può aiutarci a vedere meglio cosa il libro-testo trasmette con le sue parole, e cosa, invece, il libro-testo trasmette malgrado o oltre le sue parole, e infine cosa il libro-testo indica come altri, esterni, supporti della trasmissione (ivi: 26).

Oggi, l'epistemologia semiotica ha ampiamente superato questo tipo di problemi. Il testo, infatti, non è mai da prendere come elemento puro, ma come ipotesi di descrizione della significazione, secondo una prospettiva radicalmente costruttivista. Come afferma sempre Marrone (2010), proprio questa è una delle principali differenze tra la scienza della significazione e le altre scienze umane che «non si pongono quasi mai problemi di costruzione del dato, finendo per cadere nell'illusione di un'empiria esterna e oggettiva da conoscere a prescindere dalle ipotesi di descrizione di cui pure preventivamente ci si dota» (ivi: 49). Questione inderogabile e costitutiva, per la semiotica, è dunque la “preparazione del testo”. Non esistono testi *propriamente* detti, bensì griglie formali di ordine testuale diverse da cultura a cultura. Quando crediamo di essere di fronte a un testo propriamente detto abbiamo semplicemente a che fare con ciò che la nostra cultura ha voluto e saputo costruire come tale.

⁵ Inteso, in termini semiotici, come testo drammatico (TD) su supporto-libro.

Tali operazioni di costruzione sono state per lo più dimenticate [...], di modo che siamo portati a considerare come testi ‘veri e propri’ quelli che sono dotati di ‘correlati’ segnali che li fanno appunto percepire come testi. Ci sarebbe insomma una preventiva *testualizzazione nascosta* che produce una successiva *naturalizzazione del testo*, dalla quale discendono le differenze fra testi e non testi: fra testi ed esperienze, fra testi e pratiche, fra testi e oggetti, scene, situazioni, strategie e forme di vita. Ogni testo-oggetto, se ne ricava, è in realtà un testo costruito a partire da modelli culturali preesistenti [...] (ivi: 50).

I primi studi semiotici sul teatro non hanno tenuto in considerazione (o non lo hanno creduto determinate, ai fini del loro progetto analitico) che le forme attraverso le quali la tradizione teatrale occidentale per buona parte è stata tramandata fossero, in realtà, il frutto di *produzioni culturali silenziose dei testi* – come le definirebbe Marrone – sulla base di forme implicite di valorizzazione (e conseguente disvalorizzazione) profondamente legate, a mio avviso, al modello del dramma. Per questi motivi, dunque, è sempre stato dato maggior risalto a ciò che in termini semiotici veniva definito come “testo drammatico” (TD) – oggetto teorico riconducibile al testo verbo-letterario – piuttosto che al “testo spettacolare” (TS) – oggetto teorico riconducibile alla dimensione pragmatica dell’esecuzione performativa – dando luogo, così, a una visione gerarchizzata di quelli che sono, in realtà, due momenti diversi, due regimi di senso eterogenei, entro la macro-configurazione della stessa *pratica performativa teatrale*, e che tra loro sono, perciò, in rapporto di complementarità, in correlazione reciproca⁶. In altre parole, non viene prima il testo scritto e poi la sua esecuzione spettacolare (definita, altrimenti, come messinscena), bensì queste due realtà formali sono in continuo dialogo tra loro, tanto che in uno possiamo trovare le tracce dell’altra e viceversa. Senza considerare, inoltre, che non solo la produzione ma anche la ricezione e la fruizione del *teatro* sono soggette a modelli culturali di visione e di partecipazione differenziati che, seppur stabilizzati e trasmessi in forme codificabili e riconoscibili, sono tuttavia soggetti a continua espansione e rinegoziazione semiocognitiva, come ci dimostrerà, peraltro, il caso dell’immersività.

Quello che ha fatto il modello del dramma (classico, medievale o borghese) è stato, dunque, *testualizzare* questo tipo di rapporto tra ideazione e pratica, tra progettazione e realizzazione, così come tra produzione e fruizione, ma resta il fatto che si è trattato comunque di *una* forma teatrale precisa inscritta in una altrettanta precisa cultura e non

⁶ Avremo modo di approfondire questo aspetto nella seconda parte di questo lavoro, dove ci dedicheremo anche a un riesame del TD, seguendo alcune intuizioni proposte da Jacques Fontanille (2008) sulla natura interattiva e il funzionamento fattitivo di certi testi.

l'unica possibile (come, dopotutto, la Storia del teatro ci insegna). Testo scritto, messinscena, corporeità attoriale, spazio-tempo, regimi di spettatorialità, non sono *modi separati* bensì *livelli interagenti* su cui si organizza il fenomeno teatrale⁷. Livelli che, all'interno di ogni semiosfera, vengono a loro volta successivamente trasmessi – e, dunque, testualizzati – in ciò che, secondo Ruffini, generalmente identifichiamo come (i) teoria, il livello delle leggi (*sapere*); (ii) pratica, il livello delle soluzioni empiriche (*fare*); (iii) sapienza, il livello delle regole pragmatiche (*saper-fare*). Livelli ai quali ritengo sia necessario aggiungerne un ulteriore, che potremmo definire nei termini di un *saper-riconoscere*, che pone l'accento proprio sui “destinatari” del fenomeno teatrale che troppo a lungo sono stati esclusi dallo studio e dall'analisi delle pratiche performative: gli “spettatori”.

Se, come afferma Greimas, i «preliminari di ogni analisi semiotica sono nella filologia, nella preparazione filologica del testo» (Marrone 2010: 44), è indispensabile, a questo punto, stabilire quell'insieme di pertinenze che è possibile ricondurre all'oggetto-teatro al quale è rivolta la nostra attenzione. Prima, però, di passare in rassegna alcune *interdefinizioni* più squisitamente semiotiche – per giungere, poi, alla costruzione del nostro oggetto d'analisi – intendo offrire una panoramica filologica delle principali riflessioni sul concetto di /teatro/, allo scopo di comprendere se abbiamo a che fare, effettivamente, con un fenomeno riconducibile a un *genere*⁸ o piuttosto con multiformi manifestazioni spettacolari, comuni a più culture, che condividono tra loro certe *somiglianze di famiglia*⁹ – come direbbe Ludwig Wittgenstein (1953) – ossia certe proprietà senza che vi sia un insieme di criteri che ne definiscano esattamente la natura.

Nelle differenti culture, infatti, il termine /teatro/ si presta spesso a molteplici interpretazioni che non sempre è possibile ricondurre a un modello univoco. L'uso che se ne fa, nel corso della storia, appare più *metonimico* che complessivo, dato che spesso e

⁷ Ogni cultura teatrale concepisce un proprio modello di corporeità attoriale, così come concepisce una modalità di partecipazione all'evento performativo riconducibile a una determinata concezione della relazione attore-spettatore, da cui, a sua volta, ne consegue una spazializzazione dell'evento stesso che si materializza in un luogo deputato alla pratica. Perciò non è possibile parlare generalmente di attore, spettatore, spazio teatrale, scena, drammaturgia, ecc. ma è necessario sempre inscrivere tali elementi in un progetto di descrizione formale più delimitato e concluso che sappia, quindi, render conto della forma teatrale che ha concepito, articolato e stabilizzato le relazioni tra questi elementi. Per un approfondimento di questo aspetto rimandiamo, ad esempio, al paragrafo in cui illustreremo le cosiddette forme post-drammatiche di teatro (§ 1.1.10).

⁸ Ci riferiamo a ciò che nota Richard Bauman, a proposito di «una visione del genere come ordine stilistico unitario del discorso: si tratta di una costellazione di tratti formali e strutture, compresenti e sistematicamente connessi gli uni agli altri, che svolgono il ruolo di quadro orientativo convenzionale ai fini della creazione e ricezione di un discorso dato. Più in particolare, un genere è uno stile di discorso concepito in vista della produzione e ricezione di un particolare tipo di testo» (in Duranti 2002: 127-128).

⁹ Cfr. Basile et al. 2010: 327

volentieri nel tentativo di coglierne le pertinenze vengono isolati ed enfatizzati singoli tratti di un *fare teatro* rispetto ad altri. Si proverà a mettere in luce, dunque, come le diverse categorizzazioni sembrino più che altro ruotare intorno alla determinazione di una presunta “modalità teatrale” piuttosto che di un genere unico (infra § 1.1.8). Ci limiteremo, ovviamente, a rubricarne soltanto alcune tra le più note e rilevanti, al solo fine di enuclearne i tratti salienti e comprendere quali griglie semantiche condivise soggiacciono, di volta in volta, nei discorsi che circolano intorno al /teatro/.

1.1.1. Alle origini della centralità del *logos* e del modello del dramma

Soltanto a partire dal Novecento si è cominciato a prendere in considerazione la dimensione corporea nello studio dei fenomeni teatrali, fino allora dominati da paradigmi disincarnati e logocentrici ai quali i nostri modelli culturali sono stati vincolati.

[I]l ritardo che la teatrologia ha accusato nell’assumere il corpo e la corporeità all’interno del suo discorso teorico va messo in rapporto con il ritardo e le difficoltà che le scienze umane, compresa la semiotica, la linguistica e l’antropologia, hanno accusato a lungo a proposito del corpo [non] inteso come oggetto di studio ma [...] in quanto *sujet agent-patient* (per dirla con Greimas), [...] *dimensione costitutiva* di ogni fenomeno culturale e sociale e in particolare ogni esperienza estetica (De Marinis 2013: 75).

Nell’ambito delle culture riconducibili alla nostra tradizione occidentale, maggiormente dominata dalla parola e dalla scrittura, come illustra Luigi Allegri (2012), è piuttosto prevedibile che la naturalizzazione in forma scritta di azioni e dialoghi sia stata considerata la più “attendibile” nell’arduo tentativo, ad esempio, di definire il fenomeno “teatro” (cfr. Pavis 1996). Non dovrebbe stupirci, dunque, che il frutto di tale produzione culturale silenziosa (per dirla con le parole di Marrone) abbia istituito, di fatto, una gerarchia fra il testo scritto e la sua messinscena, «già del resto esplicita nei fondamenti della cultura classica, in quello che si può considerare il primo trattato di teoria del teatro, la *Poetica* di Aristotele, in cui è chiaramente indicato il primato della parola (*logos*) sulla vista (*opsis*)» (ivi: 14). Stampata per la prima volta in greco nel 1508, per tutta la seconda metà del Cinquecento quest’opera fu il punto di riferimento di una riflessione teorica che condizionò l’intera produzione letteraria seguente. La *Poetica* offriva, infatti, le regole fondamentali della composizione poetica, definendo lo statuto teorico e pratico della poesia (tragedia,

poema eroico, commedia, melodramma). Anche dopo il declino dei modelli classici, il lavoro di Aristotele conservò una indiscutibile autorità ermeneutica in quanto strumento chiave di lettura e comprensione della poesia della Grecia antica, a cui è attribuita peraltro l'*invenzione* stessa del teatro (cfr. Carlson 1984). Per noi semiotici, tuttavia, l'importanza delle riflessioni aristoteliche è legata a un altro aspetto, se vogliamo ancora più rilevante, costituendo il primo trattato di estetica o, meglio, di teoria della letteratura. Esso contiene, anzitutto, la definizione dell'arte del poeta e la sua collocazione nel quadro epistemologico generale delle attività legate alla parola. Ciò che tenteremo di mostrare, di seguito, è come in realtà tale primato del *logos* sulla *opsis* non sia così *chiaramente* indicato come sostiene invece Allegri.

1.1.2. «Proairesi» vs «Diegesi»

Secondo Aristotele, le arti poetiche sono tutte forme di imitazione, o *mimèsi*¹⁰, e poiché «l'imitare è connaturato agli uomini» la poesia ha, secondo lui, un fondamento naturale. Nella sua classificazione, tuttavia, compaiono solo forme imitative in cui la parola ha una presenza dominante. Esse sono il risultato di una combinatoria articolata sull'opposizione /poesia drammatica/ vs /poesia diegematica/, ossia /tragedia-commedia/ vs /epica/. La tragedia rappresenta la forma superiore, più complessa, che meglio realizza le potenzialità dell'arte poetica, poiché essa è «imitazione di un'azione seria e compiuta, avente una propria grandezza, con parola ornata, distintamente per ciascun elemento nelle sue parti, di persone che agiscono e non tramite una narrazione, la quale per mezzo di pietà e paura porta a compimento la depurazione di siffatte emozioni» (Aristotele, *Poetica*, 49b 24-28, p. 135). La classificazione aristotelica è ordinata assiologicamente, realizzando una sistemazione della produzione poetica non secondo l'individuazione di caratteri propri a ogni genere, piuttosto secondo un ordinamento gerarchico sulla base del principio dell'eticità. In altre parole, sia l'epica (*mimeticità diegematica*) che la tragedia (*mimeticità drammatica*) sono considerate forme poetiche “di lode”, rispetto alla commedia che è poesia “di scherno”.

Più che questa opposizione tra livello alto e livello basso, ciò che appare interessante è, invece, proprio l'opposizione tra azione (*proairesi*) e narrazione (*diegesi*) sulla base della quale viene definita la natura formale della tragedia e della commedia, ossia del “teatro”

¹⁰ Rispetto a Platone, per il quale il concetto di imitazione era utilizzato in accezione disforica – poiché, secondo lui, gli artisti dovrebbero interessarsi della realtà e non delle imitazioni – Aristotele fu il primo ad attribuire al concetto una funzione positiva.

stesso¹¹. Quella di Aristotele, infatti, sembra essere più una opposizione semiotica *ante litteram* tra testo drammatico (TD) e testo letterario (TL), il primo caratterizzato da una modalità discorsiva proairetica, l'altro da una modalità diegetica (cfr. Elam 1980). Mentre nel TD la dinamica proairetica, o di "azione", portata avanti soprattutto dalla forza intersoggettiva della forma dialogica, attualizza una dimensione pragmatica del linguaggio in quanto azione, nel TL, invece, la diegesi – che ha pur sempre una componente di mimeticità ma, come direbbe Gerard Genette (1972), "illusoria" – attualizza una dimensione descrittiva. Anche in un testo letterario, perciò, può esserci una componente mimetica, ma il

racconto di avvenimenti, tuttavia (qualunque modo esso adotti) è pur sempre racconto, cioè trascrizione del (supposto) non-verbale in verbale: la sua mimesi è quindi sempre una mimesi illusoria, che dipende, come qualsiasi illusione, da un rapporto eminentemente variabile fra l'emittente e il ricevente (ivi: 20).

Secondo Alessandro Serpieri, il fenomeno teatrale, in tutte le sue forme, va concepito piuttosto come «mimesi del vissuto, non distacco del narrato» (1978: 20). Cesare Segre (1984), ad esempio, osserva in proposito che in un testo diegetico, invece,

i rapporti tra azione e motivazioni sono parzialmente o totalmente elaborati dallo scrittore. [...] L'EGLI sovraordinato è anche una istanza giudicante sulle affermazioni dei vari IO. A teatro, noi conosciamo solo ciò che vediamo e ciò che i personaggi affermano di pensare e di volere. È dunque demandato sostanzialmente allo spettatore il riordino e il discrimine tra le spinte causali (ivi: 7).

L'opposizione /proairesi/ vs /diegesi/ sembrerebbe dunque, a mio avviso, evidenziare più efficacemente come il discorso drammatico, rispetto a quello narrativo, declini diversamente le categorie di *tempo* (rapporto fra il tempo della storia e quello del discorso),

¹¹ Per questa ragione, riteniamo che l'opposizione /proairesi/ vs /diegesi/ sia preferibile a quella più tradizionale tra mimesi e diegesi, dicotomia che, a quanto pare, sarebbe oltretutto infondata poiché, come ha dimostrato André Gaudreault, per lo stesso Aristotele la *diegesis* non è in alcun modo in opposizione biunivoca con la *mimesis* (1999 [2006: 73]).

Infatti, l'opposizione aristotelica avviene, più correttamente, tra *haplè diegesis* e *diegesis dia mimeseos*, come direbbe Platone, ossia tra *diegesis* non mimetica e *diegesis* mimetica. In Aristotele, però, il problema del teatro come forma di narrazione è del tutto secondario, rispetto a Platone, motivo per cui, secondo Gaudreault, nella *Poetica* è più semplicemente impiegato il termine *diegesis* (inteso come *haplè diegesis*) in contrapposizione a *mimesis* (inteso come 'rappresentazione poetica').

Come vedremo più approfonditamente nel corso della tesi (infra § 4.3), tale riflessione ha soprattutto lo scopo di giustapporre due modi di trasmissione del narrabile: racconto scenico e racconto scritturale (ivi: 81).

aspetto (modo in cui la storia viene percepita dal narratore) e *modo* (tipo di discorso utilizzato dal narratore). Si tratta, in altre parole, di porre attenzione sulla questione del “punto di vista” narrativo e della “distanza”, trattati peraltro anche dalla critica americana di tradizione jamesiana in termini di opposizione fra *showing* (rappresentazione) e *telling* (narrazione), impiegata per descrivere le diverse strategie discorsive dei personaggi, i modi di presenza esplicita o implicita del narratore e del lettore nel racconto (cfr. Gaudreault 1999).

1.1.3. L'incomprensione del ruolo della «opsis» nella *Poetica*

Secoli di studio e di analisi dell'opera di Aristotele hanno portato, da una parte, a una grande vastità di letture molto diverse tra loro su quale sia, ad esempio, il significato della *kàtharsis* provocata dalla tragedia, mentre, da un'altra, hanno reiterato numerosi malintesi generati da errate ricostruzioni (cfr. Harrison-Liapis 2013). Tra questi, il presupposto tacito e ricorrente, spesso condiviso sia dagli aristotelici che dagli storici del dramma, secondo cui Aristotele non si sarebbe preoccupato della rappresentazione teatrale della tragedia, ossia della materialità dell'esecuzione performativa, sottovalutando, anzi, questo aspetto. La ragione di questa convinzione nasce dall'apparente contraddizione tra la collocazione della *opsis* – intesa sia come spettacolo o come semplice apparizione degli attori – nelle sei parti qualitative o formative della tragedia e il fatto che poco più avanti, nello stesso passo, la *opsis* è invece definita *atechnoton* (totalmente non tecnica) e dunque non pertinente all'arte della poesia.

Despite the work of a number of scholars with a more enlightened approach, it is still the common belief that what was *said* in the Greek tragedies was more important than what was *seen*. It was not so [...]. The actor may have been *hupokritês*, an ‘answerer’ or ‘expounder of a story’, but the *choros* was a chorus of dancers who performed in an *orchêstra*, not a place for musicians as in English usage, but a dancing-place. The action of the play was a ‘*drama*’, ‘something done’, not ‘something spoken’, and the spectators, *theatai*, sat, not in an auditorium, a ‘hearing-place’, but in a *theatron*, a ‘seeing-place’. The Greeks went to the theatre to witness a performance (Walton 1984: XV).

Poiché il lavoro del drammaturgo – ossia di colui che scrive *per* il teatro – inizia nel concepimento di un'azione (*praxis*) da rappresentare (o drammatizzare) e termina con la composizione dei versi da pronunciare, da recitare o da cantare, Aristotele afferma che «il

potenziale della tragedia esiste senza rappresentazione pubblica e attori» (50b18). Ora, il potenziale non può certo coincidere con l'effetto reale che la lettura di una tragedia potrebbe avere sul lettore-spettatore. Inoltre, Aristotele sapeva molto bene che nell'antichità non esisteva un pubblico di lettori come tale, almeno al di fuori delle scuole filosofiche. Ritengo, perciò, che tale "potenziale" a cui egli allude sia più da intendere nei termini di "messinscena potenziale" inscritta nel TD. Ciò che, con molta probabilità, aveva in mente Aristotele era, cioè, una sorta di *proprietà* del TD, intesa come una "teatralità immanente", ossia una drammaticità in senso schematico, consistente in una catena dinamica dominante della struttura drammaturgica. In altre parole, si tratterebbe di concepire il testo scritto come un «progetto scenico pretestuale» (cfr. Gallì Pugliatti, in AA.VV. 1983) che, tuttavia, non deve alimentare confusioni tra il concetto di messa in scena virtuale-ideale-potenziale e la messa in scena effettiva¹². Testo scritto e sua esecuzione spettacolare devono essere considerate, di fatto, come due entità ben distinte e non correlate biunivocamente; soprattutto, la distanza tra le due non è colmabile finché si resta sul piano del testo scritto e non si prende in esame la trasduzione operata in una concreta occorrenza spettacolare. Torneremo, comunque, su questo aspetto più avanti, nella seconda parte di questo lavoro.

Siamo del parere che tenere in conto queste questioni sia estremamente cruciale, poiché ci aiuta in effetti a riconfigurare la *Poetica* più come un trattato di drammaturgia – ossia, dell'arte di comporre drammi – che di "teatro" *strictu sensu*. Dopotutto, nell'antica Grecia, *théatron* indicava implicitamente solo la separazione tra un soggetto che eseguiva azioni e un soggetto collettivo che ne osservava l'esecuzione, pratica circoscritta all'interno di uno spazio la cui struttura architettonica, al contempo, marcava tale separazione tra soggetti in favore di una percezione a distanza dell'evento. Aristotele, in realtà, non dà una definizione di /teatro/ in quanto fenomeno o evento, piuttosto – attraverso il riferimento alla tragedia – presenta un modello di testo drammatico, una forma definita e cristallizzata di attività poetica, in cui è dato particolare risalto e privilegio alla figura del poeta-scrittore¹³. Lo spettacolo, la messinscena, da una parte sono considerati un pericolo di involgarimento compiacente della poesia stessa, mentre dall'altra, sono tuttavia un indispensabile banco di prova della validità di ogni componimento drammatico, come Aristotele stesso dichiara.

¹² Come vedremo, infatti, il termine *opsis* sta a indicare la dimensione pragmatica dell'esecuzione spettacolare, ma possiamo supporre che Aristotele in alcuni passi lo abbia impiegato anche nel senso più generale di "teatralità", intesa come supposta proprietà immanente del TD. Va ricordato, inoltre, che non esisteva nell'antica Grecia un termine specifico per indicare il fenomeno teatrale e la parola "teatro" indicava piuttosto il luogo della fruizione, cioè degli spettatori.

¹³ Non dimentichiamo, inoltre, che da principio ad occuparsi della messinscena era lo stesso poeta.

Bisogna comporre i racconti e rifinirli con il linguaggio quanto più avendoli davanti agli occhi. Potendo così vedere nel modo più chiaro come se si fosse in mezzo agli stessi fatti, si potrà trovare quel che è conveniente e sfuggiranno meno le incongruità¹⁴ (Aristotele, *Poetica*, 55a 22-24, p. 175).

Come osserva Marco De Marinis, già il fatto che la *opsis* figuri a pieno titolo tra le *mere* sta ad indicare «un primo e importante riconoscimento della scena, dello spettacolo (della dimensione materiale del teatro, insomma) in quanto elemento non accessorio ma costitutivo, intrinsecamente legato alla definizione stessa del dramma» (De Marinis 2004: 8). La tragedia¹⁵ è da intendere, dunque, più come la *testualizzazione* di un genere letterario in cui la parola è dominante, sebbene si tratti comunque di una parola “agita” e in quanto tale massima espressione della mimeticità. Lo spettacolo, infatti, ciò che per Aristotele è figurativizzato nell’elemento vista (*opsis*), pare sfuggire al dominio proprio dell’arte poetica¹⁶, in quanto necessario ma insidioso complemento di cui la tragedia pare, a tratti, poter (addirittura) fare a meno. Sono state perciò queste considerazioni, normate, in seguito, dalle riflessioni teoriche del Cinque-Seicento attorno alla *Poetica*, a produrre una conseguente *naturalizzazione del testo* – come direbbe Marrone – ragion per cui, nella tradizione occidentale, il teatro, per estensione, è da sempre stato associato soprattutto alla letteratura e alla declamazione, piuttosto che alla corporeità e alla gestualità attoriali.

In realtà, ad una lettura più attenta, il rapporto tra dramma e scena che Aristotele cerca di definire nella *Poetica* è molto meno sbilanciato verso la componente letteraria di quanto abbiano rigidamente teorizzato i suoi esegeti. Pur sempre all’interno di una concezione verbo-letteraria del fenomeno teatrale, infatti, le considerazioni che Aristotele dedica alle componenti semio-espressive dell’occorrenza spettacolare, nel definire i rapporti fra testo scritto e sua esecuzione, sono in realtà molto più complesse e sfaccettate¹⁷. Nella

¹⁴ I successi di Euripide e gli insuccessi di Agatone sono, infatti, citati come esempio da Aristotele dell’effetto sortito dalle rispettive rappresentazioni (cfr. *Poetica* 53a 27. 56a 18).

¹⁵ Il discorso è naturalmente valido anche per la commedia, ma qui ci riferiamo alla tragedia come *maximum exemplum* del genere teatrale, secondo la visione aristotelica.

¹⁶ «[L]a vista è sì di grande seduzione, ma la più estranea all’arte e la meno propria della poetica» (Aristotele, *Poetica*, 50b 16-18, p. 141).

¹⁷ Non è l’obiettivo di questo nostro lavoro proporre una rilettura critica della *Poetica*; tuttavia, ciò che ci preme sottolineare è come questo trattato sia molto più dedicato all’arte scenica – “drammatica” – di quanto la tradizione ermeneutica abbia teorizzato. Per un approfondimento critico di questa interpretazione si rimanda agli studi, senz’altro più autorevoli, di Antonio Attisani (2019), Pierluigi Donini (2019) e Gregory Scott (2016), che in maniera più compiuta avvalorano la posizione qui sostenuta. Altre riletture analoghe, che però non citano né Donini, né Scott, possono essere riscontrate in De Marinis (1988, ed. 2008; 2004) e Carlotti (2014).

descrizione dei sei elementi¹⁸ (*mere*) qualitativi del fatto teatrale, in realtà la *opsis* figura proprio in quanto elemento non accessorio bensì costitutivo, strutturalmente legato alla definizione stessa del dramma, tragedia o commedia che sia.

Poiché è agendo che si realizza l'imitazione, anzitutto di necessità una parte della tragedia sarà l'ordine di ciò che si vede, un'altra la composizione dei canti, e quindi il linguaggio. È con questi mezzi che si realizza l'imitazione (Aristotele, *Poetica*, 49b 31-33, p. 135).

Ritengo, perciò, che quello di Aristotele sia piuttosto un tentativo di descrivere, da una parte, le qualità estetico-formali del testo drammatico e, dall'altra, di metterne in risalto la profonda correlazione reciproca con l'esecuzione spettacolare, proprietà strutturale che lo differenzia dalle altre forme poetiche e gli conferisce, per giunta, quella che oggi potremmo semioticamente definire una natura *istruzionale* (Fontanille 2008), come avremo modo di approfondire nella seconda parte. L'obiettivo, infatti, sembra voler essere quello di distinguere gli *effetti potenziali* già contenuti nel dramma dagli *effetti realizzati* nell'interpretazione, cosa che induce a pensare che, per Aristotele, l'interpretazione stessa sia una pratica che integra il testo drammatico. È una posizione molto simile, per certi versi, a quella di Anne Ubersfeld (1996), secondo la quale nel TD sarebbero iscritti dei “vuoti testuali” da colmare, delle condizioni di enunciazione immaginarie che solo la rappresentazione scenica può portare a manifestazione. Il TD, dopotutto, dovrebbe essere concepito proprio per essere rappresentato¹⁹. Tuttavia, si tratta pur sempre di un testo estetico autonomo, che possiede delle caratteristiche semiotiche particolari²⁰ (aspetto su cui, possiamo ipotizzare, volesse particolarmente insistere Aristotele nel suo trattato).

¹⁸ *Opsis* (spettacolo, apparato scenico); (2) *melopoiia* (musica, canto, composizione musicale); (3) *lexis* (linguaggio); (4) *dianoia* (pensiero); (5) *ethos* (carattere); (6) *mythos* (racconto) (Aristotele, *Poetica*, 50a 5-9, p. 137).

¹⁹ Anche se nel corso della storia del teatro non è sempre stato così.

²⁰ Come vedremo più avanti, nei capitoli dedicati al rapporto tra testo scritto e pratica, va detto che, tra l'altro, non esiste un assoluto del testo drammatico, poiché la sua forma dipende profondamente dalla forma teatrale per la quale è stato concepito. Ad esempio, nel caso del teatro greco, quando, nel VI sec. a.C., il tragediografo Tespi inventò (realizzando una nuova forma drammaturgica) il prologo e la *rhesis*, cioè le parti della tragedia tradizionalmente affidate all'attore, anche lo spazio scenico subì una trasformazione. Tespi, infatti, è ricordato come colui che avrebbe per primo introdotto nell'antica esibizione drammatica – interamente corale – il primo attore (*hypokritès* – ‘colui che risponde’). L'invenzione (se così si può definire) della figura dell'attore necessitava, dunque, di un luogo deputato alla sua azione, separato dall'orchestra in cui agiva il coro: nasce, così, la *skéné*, uno spazio appartato dove prepararsi senza essere visti (enfaticizzando, inoltre, la finzionalità del discorso drammatico).

La rappresentazione – come nota anche Fontanille (2008) – permette, infatti, di attualizzare e realizzare i significati del testo scritto (integrazione ascendente), che contiene a sua volta le tracce della proiezione sul piano formale di certi elementi selezionati nella pratica (integrazione discendente).

Va detto, inoltre, che la questione della “vista”, ossia della rappresentazione del dramma, è profondamente legata a un’altra, cruciale per comprendere più a fondo cosa fosse una pratica performativa teatrale nella Grecia antica: la ricezione (*aisthēsis*). Si tratta, cioè, dell’effetto sul pubblico dell’esecuzione tragica, questione esterna all’arte poetica, per Aristotele, ma al contempo necessariamente pertinente, al punto che il poeta se ne debba preoccupare (fermo restando un certo primato della parola sulla vista). Recarsi a teatro per assistere all’esecuzione spettacolare di una tragedia, per i Greci, aveva infatti una precisa funzione sociale, prima che estetica, espressa da un complesso di pratiche rituali cui lo spettatore abitualmente assisteva. Come scrive Patrice Pavis nel suo *Dictionnaire*, «[t]he origins of theatre are supposedly *ritual* and religious, and the individual within the group originally participated in a ceremony, before gradually delegating this task to an actor or a priest» (1996 [1999: 388]). Questa caratteristica investe, dunque, il teatro greco di una «critical openness to society» (ibid.), in cui la partecipazione dello spettatore riveste un ruolo strutturale determinante, rappresentando un tratto costitutivo della pratica performativa. Su questo aspetto, tuttavia, la *Poetica* non si sofferma se non nell’affrontare il concetto di *kàtharsis*, la purificazione liberatoria dalle passioni²¹. La messinscena del testo scritto, inoltre, era articolata secondo un *modello di visione* propria dell’epoca, frutto di una costruzione sociale del visivo. Non possiamo, dunque, prescindere, nel tentativo di comprendere cosa fosse il teatro per gli antichi greci, dal tener conto del regime di *spettatorialità*²² adottato e degli effetti patemici da esso prodotti. È noto, ad esempio, che nelle tragedie greche nessun atto di violenza fisica aveva luogo alla vista degli spettatori: assassinii, stupri, ferimenti avvenivano solamente *fuori scena* e il pubblico ne era informato attraverso la narrazione di un “testimone”. Secondo Edoardo Giovanni Carlotti (2014), infatti, per i greci il fenomeno teatrale era definito in rapporto alla «configurazione oggettuale»²³ percepita e alle risposte emozionali suscitate, le quali erano limitate a pietà e paura, strettamente dipendenti dallo sviluppo nello spazio e nel tempo della configurazione oggettuale stessa. Il teatro era per i classici prima di tutto un’esperienza (rituale) collettiva,

²¹ Secondo Aristotele, l’arte drammatica, la tragedia, provocherebbe godimento e soddisfazione anche quando mette in mostra scene che rappresentano terrore o pietà. Ciò accade perché lo spettatore, a differenza degli stessi sentimenti provati nella vita reale, assistendo a una rappresentazione prova sempre piacere nello scoprire di non essere direttamente coinvolto nei fatti raccontati. Egli sa, infatti, che quello che sta guardando è “fanzionale”, cosa che lo rende al tempo stesso coinvolto e distaccato.

²² Ossia, di partecipazione, di modalità e strategie di drammatizzazione della presenza dello spettatore. Approfondiremo questo aspetto nel Capitolo Terzo.

²³ L’espressione è utilizzata «per indicare ciò che viene direttamente percepito dallo spettatore; gli oggetti sono intesi dotati di una specifica dimensione fisica e di strumenti atti all’interazione con il contesto spazio-temporale in cui sono inseriti» (Carlotti 2014: XI).

una pratica intersoggettiva ipercodificata, che avveniva in un tempo e in un luogo precisi, secondo una struttura altrettanto precisa (e rigida), con un ben determinato fine morale ed educativo. Non un testo drammatico, tantomeno un genere letterario. Al livello estesico, poi, la percezione e fruizione dell'evento teatrale stesso erano congiuntamente associate alla visione (*opsis*) e all'ascolto (*lexis*) – ossia all'uso della parola poetica – secondo una modalità narrativa proairetica.

Ad ogni modo, va detto che la teoresi si è interessata agli aspetti più squisitamente estetico-formali e letterari tramandati dalla tradizione classica, perché in realtà era alla ricerca di un dispositivo attraverso il quale esercitare proprio una funzione morale e sociale.

La teoresi cinquecentesca, sulla base della riscoperta e dell'interpretazione della *Poetica*, si pone di fronte alla necessità di comprendere le finalità del “fare teatro”, ossia, più pragmaticamente, come la poetica drammaturgica modellata sugli esempi classici potesse conciliarsi con le esigenze della rappresentazione, secondo strategie di conciliazione con le nuove forme contemporanee.

Queste indicazioni indirizzarono quindi alla necessità di ricavare una precettistica che possa giustificare la nuova drammaturgia (Allegrì 2017: 113).

È a partire dal Cinque-Seicento, perciò, che le consuetudini (*uso*) e le regole classiche (*arte*) sono state concetti in opposizione, basti pensare, ad esempio, alla disputa tra Cervantes e Lope de Vega, nata perché quest'ultimo era più incline a una riforma dei precetti aristotelico-oraziani rispetto al primo (Carlson 1989).

È necessario soffermarsi così a lungo sulla differenza tra la dimensione pragmatica del fenomeno teatrale, così come concepita dagli antichi greci, e il concetto di “teatro” inferito, a forza, dalle riflessioni aristoteliche, proprio perché i numerosi fraintendimenti provocati da una lettura distorta della *Poetica* – condensata e tramandata, successivamente, anche nell'*Ars Poetica* di Orazio – hanno avuto un'influenza cruciale (per non dire esiziale) sulla teoresi teatrale occidentale, condizionandone le pratiche, almeno fino alla prima metà del XX secolo, quando assistiamo alla cosiddetta “svolta performativa²⁴”.

Nota, infatti, Ruffini (1997):

Pur nei momenti di più acceso dissenso non ci fu mai una voce che negasse l'autorità a-priori di Aristotele e di Orazio. Al più, si proclamò (e raramente) il diritto all'illegalità, non quello

²⁴ Cfr. Fisher-Lichte (2004); De Marinis (2013); Branko Popović (2014).

a cambiare la legge: perché il dettato dei due antichi maestri ebbe davvero forza di legge. Una legge, per di più, non indotta dai fatti, ma postulata *ab aeterno* e guardata come infallibile.

Sembra impossibile che nello stesso periodo [all'incirca tra '500 e '700] altri fatti del teatro fossero l'invenzione del teatro moderno, l'esegesi di Vitruvio fino al teatro all'italiana, la Commedia dell'Arte con il suo intricato dispiegamento di tecniche recitative, la *tragédie classique* ma anche Shakespeare, la commedia erudita ma anche Calderòn e Molière...

Accanto ad uno sviluppo del teatro che dall'invenzione condusse sostanzialmente agli statuti moderni, la teoresi segnò il passo per quasi due secoli (ivi: 14).

1.1.4. «Performatività» e «Teatralità», il superamento di una opposizione “storica”

La frattura che si è creata, dunque, a partire dal Cinquecento, tra teoria e pratica, tra imitazione e invenzione, ha generato, storicamente, un profondo divario che è giunto sino al XX secolo e ha rafforzato la convinzione che esistessero – o potessero esistere – due “tipi” di teatro: quello di parola, legato alla letteratura teatrale, e quello fisico, legato alla dimensione pragmatica performativa. È a partire proprio da questo progressivo allontanamento che si è consolidata, in seguito, quell'opposizione /teatro/ vs /performance/ sulla quale si è costruita, almeno in Italia, buona parte del dibattito semiotico sul teatro tra drammaturgisti e spettacolisti²⁵. In realtà – come osserva sempre Ruffini – mentre la teoresi proclamava l'esistenza, e la salvaguardia, di un solo (genere di) teatro stabilizzato nella forma letteraria, nella pratica si diffondevano differenti e contestuali manifestazioni di *teatralità*, che si distaccavano dalla riproduzione di un modello, dando origine a pratiche multiformi affratellate tra loro da certe “somiglianze di famiglia”. Non dobbiamo dimenticare, infatti, l'importanza che rivestono, ad esempio, le forme del teatro medioevale, che – parallelamente alle riflessioni più erudite sulla memoria del teatro greco antico – sviluppano caratteri propri e originali dai quali nascerà tanto teatro moderno²⁶.

Come osserva, in proposito, Cesare Molinari (1998),

l'attività teatrale istituzionale, intesa cioè come attività che si svolge regolarmente in edifici progettati o adattati allo scopo, con il concorso di specialisti diversi e grazie al finanziamento

²⁵ Sull'artificiosa contrapposizione /teatro di parola/ vs /teatro del gesto e del corpo/ si veda De Marinis 2000, cap. V.

²⁶ La stessa Commedia dell'Arte, che si svilupperà in Italia tra il XVI e il XVIII secolo, affonderà le sue radici nella tradizione dei giullari e dei saltimbanchi medievali, che ispireranno, inoltre, nel XX secolo, il teatro di Dario Fo.

dello stato o di ricchi privati viene meno nell'Alto Medioevo. Così l'idea di teatro si fa imprecisa e nebulosa, ma capace di raggruppare un più vasto e diversificato numero di fenomeni, poiché, se si è persa l'immagine dell'istituzione, non è venuto però meno il concetto di funzione teatrale [...]. Paradossalmente in questi secoli di eclisse dell'istituzione teatrale ebbe larghissimo sviluppo quella che potremmo definire la teatralità diffusa (ivi: 55).

Si tratta di pratiche performative “popolari” (ma non per questo meno significative) in cui vengono enfatizzate, soprattutto, la dimensione corporea e dell'agire, basti pensare alla figura del giullare-buffone o al ruolo dei mimi nelle farse plebee. In queste pratiche, infatti, la gestualità ha il sopravvento sulla parola, arrivando spesso a sostituirla e arrogandosi, così, funzioni che prima erano sola prerogativa del linguaggio verbale. La parola si trasforma in vocalità, riducendosi, spesso, a puro gioco di suoni e perdendo la sua dimensione semantica. Nello stile giullaresco, «le parole si accavallano in un gioco di pura abilità sonora, secondo un ritmo che non è quello del discorso logico, ma al contrario dell'affabulazione assurda» (ivi: 58). Oltre a questo aspetto, più legato all'arte drammatica, è interessante, però, porre l'accento soprattutto sulla concezione stessa di pratica performativa, nel Medioevo, e sulla relazione tra attore, spettatore e spazio-tempo dell'azione drammatica. Tralasciando questioni tecniche relative alla esecuzione spettacolare – che, rispetto alla staticità e rigidità della tragedia greca, era caratterizzata da una multidimensionalità rappresentazionale²⁷ – vale la pena soffermarsi, rapidamente, proprio sulla spazializzazione delle performance e sugli aspetti intersoggettivi e intercorporei messi in gioco. I Misteri e le Sacre Rappresentazioni, infatti, venivano allestiti fuori delle chiese, coinvolgendo spazi della città come il cimitero e il mercato.

These great processions and the dramatic pageants that, like them, moved through the medieval city, by claiming that entire city as their setting, also made a claim for the involvement of every citizen that went even beyond that of the great spectacles in the marketplace. But though the dramatic performances may not have directly involved the same large number of citizens as the great processions, they still encouraged active participation by regularly erasing any possible barrier between performance and public stage (Carlson 1989, trad. it. p. 19).

²⁷ In grado, cioè, di offrire simultaneamente agli spettatori la rappresentazione di più luoghi e più tempi, rispetto all'essenzialità e alla linearità del teatro classico. È un aspetto che ritroveremo nelle pratiche teatrali immersive che affronteremo nella Terza Parte.

Nelle Sacre Rappresentazioni medievali, ad esempio, non era prevista una disposizione fissa tra luogo dell'azione drammatica e luogo della fruizione. Il pubblico, anzi, poteva circondare l'area in cui l'attore agiva, standogli persino a distanza molto ravvicinata. Gli spettatori, infatti, condividevano con gli attori lo spazio performativo, uno spazio privo, però, di soglie di demarcazione nette (presenti, invece, nel teatro greco o nel teatro moderno); erano modalizzati, cioè, secondo un *poter fare* che conferiva loro per giunta una sorta di aspettualizzazione reversibile, ammettendo la possibilità di una inversione di ruolo tematico che li rendeva, in certi momenti della performance, attori a loro volta²⁸:

they may join the procession – more or less as citizens of the Holy City of Jerusalem – in bringing the corpus christi to the grave, and in this way they may become coactors. There is no clear-cut division between the sphere of those who act and of those who observe (Fischer-Lichte 1983 [1992: 99]).

Il coinvolgimento dei cittadini, in queste pratiche performative, era a tutto tondo e poteva comprendere il processo produttivo stesso, che non era affatto affidato a una persona sola, a un 'autore' o un 'regista', bensì era frutto di una *drammaturgia* collettiva, non delegata alla parola, quanto piuttosto alla mimica e al gesto, descritti peraltro con estrema cura nelle didascalie, in cui erano indicati con minuzia gli elementi scenografici necessari²⁹. Siamo di fronte, dunque, a una pratica³⁰ performativa culturale – ossia, secondo la definizione di Victor Turner (1986), una performance con finalità estetiche – che coniuga diversamente, rispetto alla tragedia greca, il concetto di "teatralità", non affidandosi, cioè, né a un modello predeterminato, né a un luogo deputato. Come, infatti, sottolinea Luigi Allegri (1998):

Il Medioevo perde per molto tempo la memoria dell'idea di teatro codificata nell'antichità, e impiega secoli e processi lunghissimi ad elaborarne e soprattutto ad imporne di nuove, ma nel frattempo utilizza *elementi* isolati tra quelli la cui costellazione costituisce il teatro, a mantenere in vita appunto la funzione antropologica della teatralità (ivi: IX).

²⁸ Vedremo, nel corso di questa ricerca, come ciò accada anche nelle forme più contemporanee partecipative di *immersive theatre*.

²⁹ «La comprensione del significato narrativo era talvolta aiutata da cartelli (*titoli*) che potevano descrivere la situazione come contenere le parole dei personaggi: vere e proprie didascalie del film muto» (Molinari 1998: 72).

³⁰ A partire, dunque, da un insieme di norme che la costruiscono.

Vediamo, dunque, come in realtà il termine /teatro/, già a partire dal Medioevo, sia molto meno univoco di quanto saremmo portati comunemente a credere. Questo, tuttavia, non ci impedisce di riuscire a cogliere comunque dei tratti costitutivi comuni a queste due differenti pratiche: (i) una presunta finalità estetica³¹, (ii) una performatività/teatralità³², e (iii) una dimensione sociale – proprietà che potrebbero far pensare, tra le tante cose, al fenomeno teatrale (nelle sue molteplici forme) come a un dispositivo autoriflessivo di rappresentazione della semiosfera, aspetto sul quale, però, proveremo a tornare solo più avanti.

Ciò di cui ci si rende immediatamente conto, fin qui, è una certa enfasi sulla dimensione dell'agire, ossia su quella che potremmo diversamente definire in termini di *performatività*. Va, prima di tutto, chiarito meglio, però, il significato col quale impiegheremo – d'ora in avanti – nozioni quali performance, performatività o performativo, spesso abusate non solo nell'analizzare i fenomeni teatrali ma anche nei discorsi delle scienze umane e sociali (cfr. De Marinis 2013). Nel nostro caso, intendiamo trattare il concetto nel contesto più ampio delle *arti viventi*³³, le quali possono certo includere anche il linguaggio verbale che, ciò nonostante, non costituisce affatto un piano privilegiato. Inoltre, sono più interessato a comprendere in che misura il concetto di performatività possa essere affiancato a quello di teatralità e quale sarebbe, perciò, la presunta differenza tra i due, che in molti studi vengono spesso adottati come sinonimi (cfr. Carlson 1996).

Facciamo, allora, un passo indietro verso quella che gli studi teatrologici individuano come “svolta performativa” (*performative turn*), «which turned from regarding the theatre as a static work of art to considering it as a spatial, embodied event, thus opening the way to developing an aesthetics of the performative» (Fischer Lichte 2004 [2008: 6]). Queste parole con cui Marvin Carlson introduce l'edizione inglese di *Ästhetik des Performativen* di Fischer-Lichte pongono l'accento sulla corporeità e la spazialità dell'evento come tratti costitutivi di una dimensione dell'agire che si oppone al teatro concepito come «static work of art». Tale svolta performativa, che Fischer-Lichte fa risalire alle correnti artistiche degli anni Sessanta, coincide col periodo in cui John Austin – colui che per primo ha coniato il termine “performativo”³⁴ – tiene una serie di lezioni ad Harvard, nel 1955, intitolate *How*

³¹ Inteso come uso estetico del linguaggio, che implica un lavoro di manipolazione dell'espressione che provoca un riassetto del contenuto (cfr. Eco 1975: 328).

³² Cercheremo, in questo paragrafo, di definire separatamente questi due concetti spesso usati, invece, come sinonimi.

³³ Ossia, quelle forme di arti che si articolano intorno alla co-presenza, dal vivo, di artisti e di partecipanti/spettatori (cfr. Contreras Lorenzini 2008: 87).

³⁴ Austin 1962; Searle 1969; Basile et al. 2010.

to Do Things with Words. L'espressione usata da Austin derivava dal verbo *to perform*, che in inglese significa *eseguire*³⁵. Il bisogno di questo neologismo era legato, come è noto, alla concezione che gli enunciati linguistici non servono soltanto a descrivere uno stato di cose (constatativi) ma anche a “compiere azioni” (performativi). Viene riconosciuto, dunque, al linguaggio la capacità di cambiare il mondo e operare delle trasformazioni. Egli dimostra che parlare è *agire*, lasciando intendere che il concetto di performativo è connesso alla messa in moto di una dinamica. Etimologicamente, il termine “performance” viene perciò associato a quello di “azione”, non necessariamente intesa come azione drammatica, ossia legata a una supposta teatralità immanente. Infatti, i concetti di performance o performatività sono presenti anche in molti altri autori non direttamente interessati al fenomeno teatrale come, ad esempio, Erving Goffman (1959), secondo il quale una caratteristica dei rapporti della vita quotidiana sarebbe proprio quella di poter essere descritti come performativi.

Tra gli studiosi di teatro che hanno più recentemente cercato di descrivere l'universo semantico che ruota attorno a questo termine – che rischierebbe altrimenti di comprendere nel suo contenuto nucleare una costellazione di significati non sempre tra loro conciliabili – è Fabrizio Deriu, secondo il quale, il termine *performance* non va inteso come «un sinonimo o un equivalente di “rappresentazione” né di “spettacolo teatrale”; così come la formula “arti performative” non può essere semplicemente un'etichetta alternativa, soltanto più *à la page*, per raggruppare quelle che fino a ieri venivano chiamate “arti della scena”» (2012: 81). Infatti, oltre ad avere degli effetti riduttivi e banalizzanti, se inteso in questo senso, tale termine non avrebbe alcun tipo di efficacia euristica. Nei primissimi studi dell'antropologo teatrale Richard Schechner (1988), a cui Deriu aderisce, la nozione di *performance* è, ad esempio, impiegata operativamente per indagare la complessa serie di interrelazioni umane (in senso antropologico-culturale) che si determinano nell'evento teatrale. Tuttavia, successivamente sarà proprio lo stesso Schechner (2002) a rendersi conto che riferirsi solo all'universo dei fenomeni teatrali avrebbe rappresentato una scelta impropria e limitante. Ragion per cui, in seguito, preferì più sistematicamente parlare di *performing arts*, piuttosto che di *theatre*, categorizzando così, sotto questa etichetta, comportamenti artistici organizzati multiformi più generalmente riconducibili a teatro, danza e musica nella totalità delle loro manifestazioni. Sembrerebbe, dunque, secondo l'antropologo, esserci un tratto distintivo che accomunerebbe teatro, danza e musica in quanto “performative”.

³⁵ «The term ‘performative’ will be used in a variety of cognate ways and constructions, much as the term ‘imperative’ is. The name is derived, of course, from ‘perform’, the usual verb with the noun ‘action’: it indicates that the issuing of the utterance is the performing of an action» (Austin 1962: 6).

Non è certo questa la sede in cui approfondire la storia che il termine “performance” ha avuto nella letteratura³⁶. Ciò che ci preme sottolineare, invece, è come questo concetto sembrerebbe essere legato a una dimensione proairetica o di azione: se non c’è azione, non c’è performance. La performance comporta il *fare qualcosa*, il porsi non su un piano descrittivo bensì su un piano operativo, trasformativo, su una dimensione dell’agire e sulle conseguenze pragmatiche che ogni atto performato può avere. Non si tratta, però, di un fare generico, quanto di un fare *progettato*, secondo modalità differenti, a priori. Ritengo sia estremamente utile, a questo proposito, la conclusione a cui giunge Deriu, nell’individuare tratti a suo avviso imprescindibili e tra loro interdipendenti che caratterizzerebbero tali forme d’arte: «a) l’azione come “materiale di costruzione” (il “comportamento vivente” dell’uomo); b) la dimensione dal vivo; c) la presenza di un “doppio piano” nel comportamento performativo³⁷ » (Deriu 2012: 96). Secondo Deriu, cioè, le arti viventi sarebbero riconoscibili come «performative in quanto costitutivamente richiedono un “agire” che è sempre anche un “eseguire”. Vale a dire un “ri-fare” qualcosa che si è preparato e/o provato» (ibid.). In questo caso, dunque, il termine “performance” (o performativo) non indicherebbe un generico evento casuale, improvvisato, o comunque non governato da una qualche forma di progettualità. Il concetto di “ri-fare” non è, tuttavia, da intendersi sinonimo di “copiare”, di “produrre un identico”. Ciò che le molteplici forme di arti viventi fanno è, piuttosto,

sviluppare e coltivare una specifica abilità il cui tratto essenziale è la capacità di condurre l’azione nel margine più o meno stretto ma densamente ricco di possibilità che si apre tra il *preordinato* (partitura, copione, testo notazionale, ecc.) e il *contingente* inteso come l’occasione concreta e irripetibile di ogni singola esecuzione (Deriu 2012: 96-97).

Si tratta di riconoscere una riproducibilità del discorso, mai uguale a se stessa, che conserva dei tratti strutturali di fondo preordinati in varie modalità e forme³⁸. Vedremo, più

³⁶ Per un approfondimento rimandiamo in particolar modo a Contreras Lorenzini 2008: 60; Austin 1962; Searle 1969; Schechner 2002; Deriu 2012; De Marinis 2013. Da un punto di vista scientifico, va inoltre tenuto anche conto del fatto che negli studi in lingua inglese, ai quali inevitabilmente si fa riferimento nell’affrontare i fenomeni teatrali, il termine performance è legato a un polisemanticità «tale da non consentire un rapporto biunivoco con un corrispondente termine italiano» (Deriu 2012: 85).

³⁷ Affronteremo la questione del comportamento performativo nella seconda parte, ma al momento possiamo aggiungere che, riferendosi a questo, Deriu allude a un «“sapere performativo”, ovvero quella miscela complessa di conoscenze e abilità che è alla base delle tecniche attoriali, musicali e coreutiche [che] è fondamentalmente un sapere pratico» (2012: 97).

³⁸ Torneremo su questo aspetto sia quando introdurremo il concetto di messa-in-scena, sia quando affronteremo, sempre nella parte seconda, l’analisi del testo drammatico. Sul concetto di “occasionalità”, legato all’esecuzione dell’evento artistico, si veda Gadamer 1960, citato anche in Deriu 2012.

avanti, la misura in cui tracce della performatività possano essere iscritte, ad esempio, anche nei testi drammatici sotto forma di «dimensione potenziale d'azione», intesa come disponibilità verso una *trans-materializzazione*, come la definirebbe Deriu, in azioni e comportamenti. Ciò che differenzia, però, un testo letterario (descrittivo) da un testo drammatico (operativo) è proprio la modalità *fattiva* (far fare) di quest'ultimo, il suo essere stato progettato, concepito, per la dimensione pragmatica, e non l'essere, ad esempio, una mera trascrizione del supposto non-verbale in verbale³⁹. A questo punto, è il momento di far entrare in scena (sia concessa la metafora) il concetto di “teatralità”.

Secondo Josette Féral (2002), come per la performatività, anche la nozione di teatralità ricorre spesso in molte discipline, dall'antropologia, alla psicologia, dall'economia, alla politica, le quali impiegano tale termine come concetto operativo sia in senso metaforico che effettivo. A mio avviso, possiamo concepire la teatralità come il riconoscimento di un certo tipo – di una *gradazione* – di performatività, vale a dire di un certo effetto percepito in un comportamento o un evento performati. Sul concetto di teatralità, ad esempio, a proposito del gesto, dell'azione e del comportamento come testo, nel saggio *Il decabrista nella vita* Lotman scrive:

la “teatralità” del comportamento non significa affatto una sua insincerità o una qualsiasi altra caratteristica negativa. È soltanto un segnale del fatto che il comportamento acquista un senso sovraquotidiano, diventa cioè oggetto d'attenzione, e a essere valutati non sono gli atti, ma il loro senso simbolico (2006: 199).

In altri termini, la teatralità è concepita non come una proprietà – per giunta negativa⁴⁰ – degli oggetti, delle persone o degli eventi, quanto piuttosto come il riconoscimento di una “costruzione”⁴¹ emergente che viene pertanto dichiaratamente “mostrata”. Come osserva Pozzato, «il modo in cui un soggetto si esprime parla

³⁹ supra §§ 1.1.2-1.1.3

⁴⁰ Si veda, a proposito, il passo de *Il nipote di Rameau* di Diderot, in cui l'incessante e inarrestabile consapevolezza del protagonista di giocare con un pubblico viene rappresentata come la fonte di una specie di ingenuità affascinante anche se moralmente ripugnante (Diderot 1891; Fried 1980: 167).

Come nota, inoltre, Samuel Weber, ad esempio, nella stessa concezione del linguaggio di John L. Austin «theater is the epitome of the *extra-ordinary* “circumstances” that must be excluded if language is to be analyzed as a “performative” speech *act*. Such an argumentative strategy presupposes that language outside of theater is being or can be used seriously, whereas theatrical *acting* on a stage imposes itself as the most striking instance of nonserious, “parasitic” language use. The seriousness or integrity of an “act” or “action” is thus to be clearly demarcated from its “parasitical” cognate: from theatrical acting. Why?» (2004: 9).

⁴¹ O come la definiremo più avanti, di una “drammatizzazione” (infra § 1.1.6).

indirettamente di lui» (2013: 65). Perciò, in questi casi, riconosciamo delle marche dell'enunciazione che svelano la presenza di un codice⁴² di fondo che caratterizza un certo tipo di comunicazione, producendo determinati effetti di senso. Nella teatralità è predominante una funzione metalinguistica, ossia il codice parla di se stesso (Basile et al. 2010: 386). A tal proposito, Pavis scrive: «the theatrical effect reminds spectators that they are spectators, that they are witnessing fictional actions, that something is being played out in front of them» (2014, [2016: 261]). Tale effetto è definito dalla sua *visibilità*, dal suo emergere. Esso è quindi percepito, da chi lo riceve, come una focalizzazione, un processo di esaltazione della sua natura di artificio, di costruito, di convenzione, che sussume un atto performativo. Comunemente parlando, la teatralità è concettualmente impiegata, di solito, per connotare (i) in senso euforico, uno stile specifico di produzione teatrale, intimamente legato all'ascesa del regista teatrale moderno all'inizio del XX secolo; (ii) in senso disforico, un regno derivato di mera apparenza (cfr. Paavolainen 2018). Soprattutto nella tradizione europea – come sottolinea Luigi Allegri (2005) – il concetto di teatralità depositato nella nostra enciclopedia (per dirla alla Umberto Eco) è profondamente legato a quello di “eccesso”, di “non-ordinario”, di “non-naturale”. È, però, solo a cavallo tra Settecento e Ottocento, con la diffusione del dramma borghese, che le forme teatrali, integrando il concetto di verosimiglianza, inizieranno a rappresentare a teatro la quotidianità, che da quel momento in poi sarà opposta alla teatralità, facendo così subire a quest'ultima quello slittamento semantico che (tutt'oggi) tende a polarizzarne negativamente il contenuto nucleare.

Niente maschere, allora, che sono l'elemento più caratterizzato della “diversità” dell'attore in scena. E niente trucco che serve espressionisticamente a marcare questo stesso dato di non quotidianità, a favore di un trucco utile invece a far meglio funzionare la comunicatività (il nero intorno agli occhi per farne risaltare le espressioni, ad esempio) oppure imitare condizioni o età che non si possiedono [...] (ivi: 197-199).

In altre parole, nella percezione dello spettatore si attiva (sempre) un processo di riconoscimento. Citando Umberto Eco:

Il RICONOSCIMENTO ha luogo quando un dato oggetto o evento, prodotto dalla natura o dall'azione dell'uomo (intenzionalmente o inintenzionalmente), ed esistente come un fatto

⁴² Tale presenza può essere riconosciuta sia per ipercodifica che per ipocodifica (cfr. Eco 1975: 188-192).

in un mondo di fatti, viene inteso dal destinatario come espressione di un dato contenuto, sia a causa di una correlazione precedentemente codificata, sia per posizione di una possibile correlazione direttamente da parte del destinatario. [...] Quindi l'atto di riconoscimento ricostruisce l'oggetto come IMPRONTA, SINTOMO, INDIZIO (1975: 289).

Tale processo di riconoscimento è lo stesso che porta, oggi, uno spettatore contemporaneo a leggere, ad esempio, in certe configurazioni gestuali dell'attore tratti che possono essere associati a un comportamento artificialmente esagerato, ad atteggiamenti, appunto, "teatrali" e, in quanto tali, percepiti come extra-quotidiani. Si tratta di comportamenti avvertiti come convenzionali, formalizzati e "non-naturali" nel senso di "non-quotidiani", ma non per questo necessariamente *falsi*. La fallacia principale – se possiamo metterla in questi termini – sta proprio nell'impostare il discorso teatrale su una presunta opposizione /natura/ vs /rappresentazione/ (intesa, cioè, come /vero/ vs /falso/) che, come spiega Mirella Schino, oltre ad essere infondata è, soprattutto, il frutto di false credenze consolidate con la diffusione dei principi del Naturalismo a teatro. Il termine "naturale", fino alla seconda metà dell'Ottocento, era infatti impiegato per riferirsi all'*organicità*, ossia all'effetto di armonica coerenza creato nello spettatore dall'interpretazione di un attore, a scapito dell'artificialità di un altro. «Per "naturale" bisogna intendere la creazione di una complessità e coerenza del comportamento analoghe ed equivalenti alla coerenza e alla complessità che caratterizzano un organismo in vita» (in Barba-Savarese, 2005: 174). Tale termine, di fatto, allude soltanto all'effetto prodotto sullo spettatore, denota, cioè, il modo in cui viene percepita la composizione dell'attore e le strategie da esso impiegate. Motivo per cui, per fuggire da potenziali confusioni e fraintendimenti, nel tentare di descrivere una performance attoriale, "naturale" andrebbe sostituito dal termine "organico". La "teatralità", dunque, evoca – e necessita – il ricorso a un certo grado di convenzionalità, a cui lo spettatore "crederà" (*regimi di credenza*) per l'effetto di organicità ottenuto dall'interpretazione attoriale e non per la sua aderenza o meno a una presunta "naturalità". Lo spettatore sa perfettamente di assistere a un evento finzionale – se non altro in virtù del patto di sospensione dell'incredulità (Eco 1979) a cui ha scelto di aderire – ed è proprio questa consapevolezza, come vedremo più avanti, che gli permette di sintonizzarsi con l'evento performativo.

Un semiologo che si è a lungo interessato al teatro e alla teatralità, nel corso della sua attività di critico e saggista, è sicuramente Roland Barthes (2017). La sua passione per il teatro nasce tra la fine degli anni Venti e Trenta, come spettatore, prima, e come attore,

traduttore-adattatore e regista amatoriale, in seguito. Particolarmente felice, sarà il suo incontro con Bertold Brecht e il teatro epico che offrirà a Barthes un metodo di lettura e uno strumento d'analisi, per la «ricostruzione del carattere semiotico della cultura e al tempo stesso [per lo] svelamento dei processi che tendono a trasformare quella cultura in Legge naturale, il segno in Evidenza fattuale» (2017: 18). Uno dei saggi nel quale restituisce, anche se non dichiaratamente, un'idea di "teatralità" può essere *Il silenzio di Don Giovanni*, in cui mostra con estrema efficacia al lettore la messinscena di Vilar, permettendogli di vederne la materialità, le proporzioni, la geometria dei movimenti. In una parola: la teatralità. Non intesa come artificio posticcio, come sfoggio di macchinari scenici, bensì come capacità di saper costruire con efficacia degli equivalenti della quotidianità, dei "segni" alternativi a quell'eccesso di stucchi impiegato dal teatro borghese nel tentativo di mostrare una presunta realtà. È in *Saggi critici*, invece, che arriva a proporre una definizione di teatralità.

Che cos'è la teatralità? è il teatro meno il testo, è uno spessore di segni e di sensazioni che prende corpo sulla scena a partire dall'argomento scritto, è quella specie di percezione ecumenica degli artifici sensuali, gesti, toni, distanze, sostanze, luci, che sommerge il testo con la pienezza del suo linguaggio esteriore (Barthes 2002: 27-28).

È manifestata in tutti i suoi scritti, l'avversione di Barthes per il teatro borghese proprio perché considerato un teatro ossessionato dal naturalismo, dietro la cui pretesa di mostrare una evidenza fattuale nasconde invece una profonda matrice ideologica. Bisogna, tuttavia, sottolineare che la forma teatrale dominante, al tempo in cui Barthes scrive, era proprio il dramma borghese, in cui il testo verbale ("argomento scritto") rivestiva un ruolo centrale, se non egemonico. Ciò a cui egli fa dunque riferimento nel passo sopracitato ("teatro meno il testo") può essere interpretato come un invito a considerare manifestazione di una "teatralità" l'effetto prodotto da quegli elementi ritenuti al tempo para-teatrali, vale a dire, la scena, i costumi, le luci, la disposizione degli attori, i loro gesti, intesi come "para" in quanto, nel contesto testocentrico del teatro dell'epoca, considerati elementi che prescindevano dal contenuto verbale del testo (drammatico), ritenuto "teatrale" per antonomasia.

Possiamo, perciò, definire la teatralità come quell'effetto derivante dall'emersione di un *surplus* sul piano dell'espressione dell'atto o dell'evento performativo. Ma ciò che più ci preme rimarcare con forza è che essa non si oppone affatto alla performatività. In altre parole, non esiste un teatro performativo e uno non-performativo, contrariamente a quanto si sia

ritenuto a partire grosso modo dagli anni Sessanta del Novecento (cfr. De Marinis 2013). La teatralità non si oppone per *natura* alla performatività, piuttosto ne è un'espressione, se vogliamo, più organizzata e definita. Essa, cioè, è semplicemente la percezione della ricerca di una costruzione, il riconoscimento della traccia di un lavoro di manipolazione dell'espressione, che produce, per certi versi, un effetto estetico (cfr. Eco 1975: 328). Ossia, rispetto alla tensione tra preordinato (*programmazione*) e contingente (*adeguamento*) evidenziata da Deriu, possiamo affermare che la teatralità è quell'effetto che si ottiene quando si percepisce uno sbilanciamento di polarità verso il preordinato⁴³. Come nota De Marinis, infatti, si è iniziato a parlare di *teatralizzazione della performance* quando artisti, come ad esempio Marina Abramović, hanno cominciato a far ricorso a quei dispositivi generalmente associati alla teatralità: trucco, costumi, impersonamento (*impersonation*) di personaggi, ecc. ossia, in altre parole, a far esplicitamente riferimento a una dimensione più marcatamente ludico-teatrale-finzionale.

Del nostro stesso parere è Christopher Balme, il quale prendendo le mosse da Elizabeth Burns, definisce la teatralità come una “modalità di percezione”⁴⁴ con sfaccettature drammaturgiche, estetiche ed epistemologiche:

Theatricality is a mode of perception that brackets moments of action or particular places in such a way that they are imbued with extreme concentration and focus. It invariably emphasizes the visual senses and moves the beholder to become aware of his/her act of spectating. Because this mode of perception depends on the recognition of pre-existing patterns and conventions, it is often framed or, pejoratively spoken, marred by a sense of second-handedness (in Paavolainen 2018: 7).

1.1.5. La «messa-in-scena» come «messa-in-discorso» di una *langue* performática

Fin qui, non ho intenzionalmente ancora del tutto definito operativamente il *testo /teatro*/⁴⁵ oggetto di questa ricerca, ma, come già detto in apertura, sarà lo scopo di questo capitolo arrivare gradualmente ad esso procedendo, doverosamente, a passi lenti poiché sostengo sia necessario liberare il campo, prima, da luoghi comuni e pregiudizi sedimentati

⁴³ Si tratta, dopotutto, di scelte sintagmatiche proprie delle pratiche, come sottolinea Jacques Fontanille, tra regolazione a priori e regolazione in tempo reale – o persino a posteriori (2008 [2010: 11]).

⁴⁴ Approfondiremo ulteriormente questo aspetto più avanti (infra § 1.1.8).

⁴⁵ Anche perché l'obiettivo è cercare di sostituire l'impiego di questo termine, come suggerisce il titolo stesso di questo lavoro, preferendo parlare, semioticamente, di “pratiche teatrali” tutt'al più, all'interno di ecosistemi performáticos, come li concepiremo più avanti.

o impliciti nei discorsi, accademici e no, che riguardano la comprensione e lo studio del fenomeno teatrale. Al momento, ciò che mi auguro emerga con più chiarezza è il fatto che l'obiettivo di questa sorta di premessa è quello di riportare l'attenzione verso una dimensione pragmatica dell'agire, al fine di delineare un territorio in cui l'intercorporeità e l'azione diventino gli elementi costitutivi del fenomeno teatrale, in tutte le sue forme. Solo in questo modo, sarà possibile riconsiderare, poi, il ruolo che la drammaturgia può avere – quando presente – nei confronti della pratica performativa⁴⁶. Nel procedere così, ritengo sia particolarmente fondamentale, perciò, insistere proprio sul fatto che, sia il concetto di performatività che quello di teatralità, implicano, in forme e modalità differenti, una *progettazione dell'azione*. Abbiamo già visto, attraverso le parole di Deriu, che questo concetto prevede il ri-fare qualcosa che si è preparato e/o provato.

Nella storia del fenomeno teatrale, questa idea di preparazione e prova è stata spesso associata a un altro concetto piuttosto frainteso che è quello di “messa in scena”⁴⁷. Anche se si tratta di un termine coniato soltanto nel XIX secolo, il processo a cui fa riferimento è decisamente più antico, e presente ogni volta che più generalmente si parla della dimensione pragmatica dello “spettacolo”, come peraltro abbiamo visto quando si è affrontata la questione della *opsis* in Aristotele⁴⁸. Tale concetto, dunque, appare sin da subito associato alla presenza di un testo drammatico antecedente, tanto che spesso e volentieri è stato dato quasi per scontato che il termine messa-in-scena dovesse prevedere sempre e comunque l'esistenza *ex ante* di un testo verbale che richiedesse di essere «compiutamente portato a visione» secondo quanto afferma, ad esempio, August Lewald (in Fischer-Lichte 2004 [2014: 315]). Si tratterebbe, perciò, di un concetto nato in seno al teatro di matrice più letteraria. Eppure, come illustra Fischer-Lichte, esso

non si riferisce soltanto, al processo di “traduzione” dei significati codificati e trasmessi attraverso segni linguistici in segni teatrali, [ma] mette in primo piano piuttosto il fatto che qualcosa di dato in forma scritta nel testo letterario del dramma, e che quindi può essere

⁴⁶ Insisto, per ora, nell'adozione di questo termine impiegato da Contreras Lorenzini, poiché in esso possono essere compresi «uno spettacolo di danza, un siparietto con dei clown, uno spettacolo di teatro di prosa, ma anche un happening, una performance o un'azione di arte pubblica» (2008: 7). Ribadendo, così, il legame con la performatività, in questo ampio campo di potenziali oggetti di analisi, intenderò concentrarmi, invece, su quelli che aspirano a un effetto di teatralità e che in quanto tali ricorrono anche a specifiche strategie produttive, come illustrerò a breve nel corso di questo lavoro.

⁴⁷ D'ora in avanti, scriveremo questo concetto ricorrendo alla forma grafica *messa-in-scena*, alla francese (*mise-en-scène*), in luogo della forma contratta messinscena, sia per porre sotto una nuova luce questo concetto che per evidenziarne la processualità e l'idea di conversione e trasformazione in esso implicita.

⁴⁸ supra § 1.1.3

presente solo nella fantasia e nell'immaginazione, deve essere portato a visione, manifestarsi sulla scena (2004 [2014: 316]).

Per compiere questo processo di *trasformazione* si rende necessario il ricorso a strategie di rappresentazione⁴⁹, non essendo concepibile una “traduzione” automatica del testo drammatico. Si tratta, in altre parole, di rendere visibile ciò che è concepito come invisibile, non percepibile ai sensi. Dobbiamo attendere il XIX e il XX secolo perché la messa-in-scena acquisti un suo statuto autonomo, svincolandosi dalla gerarchia del testo letterario. È in questo contesto che il concetto di messa-in-scena comincia ad essere associato più generalmente a quello di “messa in azione”, come processo di produzione di un evento performativo che si attualizza attraverso una serie di scelte e combinazioni compiute da un *soggetto* incaricato di tale operazione⁵⁰. Si tratterebbe, perciò, di concepire la messa-in-scena come un processo di “scrittura scenica”, dove col termine “scena” si intende lo spazio-tempo performativo all'interno del quale è eseguita l'azione. Questa idea di processo di scrittura – a mio avviso estremamente utile per spostare definitivamente l'attenzione da una presunta superiorità, o *primità*⁵¹, del testo drammatico – è stata sistematicamente impiegata da Lorenzo Mango⁵² proprio per descrivere «l'insieme degli elementi legati alla messa in scena, considerati non più come fattori collaterali alla artisticità del teatro ma come parte integrante di un progetto creativo che è “scrittura” perché determina e compone, dalla sua personale postazione, l'opera d'arte teatrale» (2003: 13). Partendo, infatti, dalla definizione che Pavis dà alla locuzione «*scrittura (o arte) scenica*», intesa come «modo di utilizzare l'apparato scenico per mettere in scena – in immagini concrete – i personaggi, il luogo, e l'azione che vi si svolge» (1980 [1998: 386]), Mango suggerisce di concepire tale processo di scrittura come «un modo di relazionarsi con gli apparati scenici e di metterli in opera» (2003: 14). Ritengo che questa affermazione abbia delle ricadute semioticamente significative sull'armatura enunciativa di una pratica performativa⁵³. Infatti, ciò significherebbe

⁴⁹ Intese, qui, come strategie del “portare a visione”, del “mostrare” qualcosa. Disambigueremo nella seconda parte questo concetto che, come tanti altri a cui abbiamo fatto riferimento e faremo, è stato spesso impiegato in riferimento a concetti differenti.

⁵⁰ Inizialmente tale operazione è stata associata al soggetto empirico “regista”, per poi essere ricondotta, invece, alla presenza di una istanza multipla collettiva e dunque disincarnata (cfr. Mango 2003).

⁵¹ Impiego intenzionalmente questo termine di peirceiana memoria in senso soprattutto metaforico, come a voler sottolineare quanto un certo pregiudizio teatrale – se possiamo definirlo così – si sia costituito proprio intorno alla tesi “il TD è il teatro” stabilendo, di fatto, la premessa di un sillogismo che ha condizionato, almeno in Italia, gran parte degli studi teatrologici, inclusi i primi di stampo semiotico.

⁵² Il quale, a sua volta, lo prende in prestito da Roger Planchon (*écriture scénique*), che lo impiegò per la prima volta nel 1961 in occasione di un dibattito sul regista Bertold Brecht (Mango 2003: 20).

⁵³ Tale processo di scrittura e le conseguenze di questa concezione teorica sul meccanismo dell'enunciazione sono da ritenersi estendibili alle arti viventi *tout court* proprio perché la progettazione dell'azione e i

concepire la messa-in-scena come una “messa-in-discorso”, ossia come l’organizzazione dei materiali *linguistici* delle arti viventi. Parlare di messa-in-scena come atto di scrittura sottintende una “intenzionalità” del linguaggio, un modo, come sottolinea sempre Mango, «di indirizzarlo in una certa direzione e pensarlo secondo una certa articolazione» (ibid.). Tale concetto di scrittura non è da intendersi come il riferirsi banalmente a un livello scenografico di uno spettacolo, ossia alle luci, ai costumi o più in generale agli oggetti di scena, quanto più alla possibile esistenza di una *langue performática*, intesa, cioè, come un insieme di norme e usi virtuali e potenziali più articolato e complesso che si manifesta nell’atto di enunciazione, soprattutto a partire da una componente visiva, senza tuttavia risolversi in essa⁵⁴.

Il termine “performático”⁵⁵ è stato introdotto metodologicamente da Fabrizio Deriu, il quale a sua volta lo prende in prestito, seppur ridefinendolo, dalle ricerche di Diana Taylor (2003) per riferirsi più specificatamente alle pratiche performative in teatro, musica e danza (Deriu 2012: 101). Il concetto di “performance” e di “performativo” sono concepiti in riferimento a un più vasto e multiforme insieme di fenomeni, lungo una sorta di ideale *continuum* pieno di formazioni semiotiche, che comprende più in generale attività, comportamenti e generi performativi con cui le arti performáticas entrano in relazione dinamica. Sul concetto semiotico di “formazione”, Franciscu Sedda scrive che «una formazione ha significato (e ha effetto) al contempo perché i suoi valori s’incarnano in certi modi e in certe sostanze (piuttosto che altre) e perché quelle sostanze si situano dentro una rete di posizioni e forme (piuttosto che altre). [...] Il che fa delle formazioni delle porzioni di ciò che la semiosfera è più in grande» (Sedda 2019a: 6).

processi di messa-in-discorso prescindono, a mio avviso, dalla teatralità o meno di una pratica performativa. Tuttavia, più avanti assoceremo alla locuzione “pratica performativa” impiegata da Contreras Lorenzini il termine “teatrale”, manifestando un interesse di ricerca più sbilanciato verso la teatralità dell’evento performativo, ossia verso i suoi aspetti più preordinati.

⁵⁴ Come nota Claudio Paolucci, «un avvenimento non esiste se non quando è effettuato, ma esiste una realtà propria dell’avvenimento in quanto virtuale, che resta virtuale e presiede alle sue effettuazioni. Lo *schema* ci restituisce soltanto dei rapporti differenziali di tipo potenziale che aprono possibilità; le *norme*, e cioè gli schemi socialmente e materialmente incarnati di questi rapporti differenziali, ci restituiscono degli stati virtuali che potano le possibilità aperte dallo schema; gli *usi* attualizzano queste virtualità; gli *atti* individuali di *parole* li realizzano negli enunciati. Ecco la teoria dei *passaggi enunciativi* interna all’idea stessa di evento ed ecco dove passa una reale frontiera propria della teoria dell’enunciazione: non passa tra *langue e parole*, né tra schema e uso e nemmeno tra semio-narrativo e discorsivo. La frontiera passa tra lo schema e la norma da un lato e l’uso e l’enunciato dall’altro. Schema e norma rappresentano infatti la parte dell’avvenimento che deborda le sue effettuazioni, uso ed enunciato rappresentano la parte effettuata dello stesso» (2020: 116). Approfondiremo questo aspetto nella seconda parte.

⁵⁵ D’ora in poi, seguendo la prospettiva di Deriu, useremo il termine “performático” quando intenderemo rafforzare la specificità di carattere teatrale e artistico in generale delle pratiche performative.

Secondo Taylor, le performance funzionano come “atti di trasmissione” (*acts of transfer*) che trasferiscono sapere sociale, memoria e senso dell’identità attraverso quei comportamenti reiterati che Schechner ha definito *twice-behaved-behaviors* (ossia, “comportamenti-due-volte-agiti”⁵⁶). Comprendere gli eventi in quanto performance, osserva Taylor, «suggests that performance also functions as an epistemology. Embodied practice, along with and bound up with other cultural practices, offers a way of knowing» (2003: 3). Secondo Deriu, dunque, il ricorso al termine “performático” – oltre a evitare il bisogno di costanti disambiguazioni con quello di performativo, usato in altri domini e inevitabilmente sovraccarico di polisemanticità – contribuirebbe finalmente a considerare, nel dominio delle arti viventi⁵⁷, «seriamente la performance come un sistema di apprendimento (*learning*), immagazzinaggio (*storing*) e trasmissione (*transmitting*) del sapere (*knowledge*), permettono di espandere la nostra nozione di “sapere”: mossa, questa, che comporta una “sfida” alla preponderanza della scrittura [verbale] nell’epistemologia occidentale» (2012: 159). Il termine, dunque, suggerisce che la scrittura e la trasmissione del sapere, nelle culture, può avvenire anche ricorrendo ad altre sostanze espressive, rispetto a quella verbale, come appunto la corporeità.

Si tratta, perciò, di concepire l’esistenza di un “insieme di forme”, ovvero un inventario sistematico di segni⁵⁸, un insieme di regole che fissano le condizioni sintattiche d’uso delle forme paradigmatiche il cui risultato è la produzione del testo dell’enunciato performático (per usare appunto la terminologia di Deriu), coreutico, teatrale o musicale che sia. Alludere all’esistenza di un linguaggio performático – se così vogliamo definirlo – significa convergere l’attenzione su tutti quegli elementi di espressione appartenenti alla dimensione pragmatica dell’evento performativo affrancandoli dall’egemonia del testo verbale scritto. Ma significa, soprattutto, sostenere che, in quanto scrittura, quella scenica (o *performática*) possiederebbe una sua logica interna, una sua *grammatica*, una sua forma e

⁵⁶ «La performance nel senso del comportamento recuperato significa “mai per la prima volta”, “sempre dalla seconda a un numero imprecisato di volte”: comportamento due volte recuperato (*twice-behaved behaviors*) insomma» (Schechner 2002 [2019: 84]). Si noti come a riguardo, ad esempio, per De Marinis il comportamento due volte recuperato possa essere inteso come «un veicolo-via per riatingere un *once behaved behavior*, cioè un comportamento autentico, originale o addirittura originario» (2019: 26).

Il concetto associato di “restauro del comportamento” – avanzato sempre da Schechner – sarà affrontato, invece, nel corso del Capitolo Quinto (infra § 5.1.1).

⁵⁷ Deriu, invece, impiega il termine “arti dinamiche”, facendo riferimento alla definizione con cui il filosofo Carlo Sini si riferisce alle arti del movimento e del ritmo, in cui ritmo, arte e rito sono alla base della forma, cioè della ripetizione (Deriu 2012: 151). Il concetto è grosso modo lo stesso espresso da Contreras Lorenzini quando parla di “arti viventi”, con la differenza che la semiologa nell’adottare questo termine fa riferimento ad Adolphe Appia (Contreras Lorenzini 2008: 7).

⁵⁸ Cfr. Manetti 2008: 1

una sua intenzione, poiché concepita come realizzazione in atto di una virtualità. Avere questo tipo di approccio nei confronti della performance contribuisce, ad esempio, anche a riconfigurare su un piano differente la spinosa relazione semiotica tra testo drammatico (TD) e testo spettacolare (TS) su cui si è fondata buona parte del dibattito della prima semiotica del teatro. Anche se, e sottolineo “se”⁵⁹, in presenza di una drammaturgia – ossia di un testo scritto precedente o coestensivo alla pratica – ciò che accade nell’evento performático non è l’illustrazione di un racconto, non è la traduzione di quanto pre-scritto (e prescritto) nella pagina. L’atto di messa-in-scena non ripropone qualcosa che sta prima, ma la pone per la prima volta. Non rappresenta, bensì presenta, o, come illustreremo meglio nella seconda parte, “mostra”. Sia chiaro che affermare la presenza di un codice performático non vuol dire affermare la presenza di un supposto codice universale, altrimenti non riusciremmo a dar conto, ad esempio, delle multiformi pratiche che si sono alternate nella storia del teatro, e che si alternano tuttora. Come per il linguaggio verbale, anche quello performático si articola su una dimensione diacronica e una sincronica. Soprattutto, è storicamente, culturalmente e linguisticamente determinato.

Tuttavia, l’aspetto più importante sta nel fatto che avere questo tipo di prospettiva nei confronti, ad esempio, del fenomeno teatrale ci aiuta a spostare sensibilmente l’attenzione sulla dimensione materiale della pratica, portandoci come analisti semiotici direttamente sul campo. Affermare l’esistenza di una scrittura scenica, vuol dire riconoscere l’esistenza di un processo creativo *diretto* che si realizza materialmente nell’atto performático e le cui tracce sono depositate nelle componenti sceniche e visuali in cui esso si articola. Dopotutto, come scrive Maurizio Casagrande,

[l]a nozione (e la pratica) di “scrittura di scena” supera la condizione “duale” del teatro: letteratura drammatica e messinscena, testo e regia; per assumere una nuova e diversa condizione di testualità affidata alla *enunciazione scenica* come vera e propria forma originaria del linguaggio teatrale (in Banu-Martinez 1990: 81)

Concentrarsi sulla dimensione qui-e-ora del fenomeno teatrale significa concepire l’evento performático come una «pagina bianca tridimensionale» sulla quale compiere un atto creativo, sulla quale produrre senso. Una pagina che, tuttavia, del tutto bianca non è, in

⁵⁹ Vedremo, infatti, più avanti come nelle cosiddette forme “post-drammatiche” di pratiche teatrali, la presenza di un testo drammatico non sia affatto predeterminante e quand’anche sia presente – in forme e modalità differenti da quelle, ad esempio, associate al modello del dramma – la sua relazione con l’evento performativo non è affatto di tipo gerarchico-prescrittivo.

quanto è già abitata da un insieme di schemi e di norme (virtuali) che presiedono alla produzione di nuovi enunciati, e quindi degli atti di enunciazione. Si tratta, in altre parole, di un concetto molto analogo a quello espresso da Claudio Paolucci nel suo *Persona*:

per un artista la tela non è mai vuota, per uno scrittore la pagina non è mai bianca, ma sia la tela che la pagina sono sempre costitutivamente troppo piene del già detto, del già dipinto, dei cliché, degli stereotipi, degli abiti interpretativi, delle sintassi procedurali, e cioè di tutto *quell'insieme di schemi, norme e usi che regolano le formazioni discorsive di un dato sistema*. Come mostrava Hjelmslev, ogni atto soggettivo di enunciazione dipende da un insieme di strutture virtuali, *reti di umani e non umani che ne costituiscono il funzionamento*, regolando così al contempo la produzione degli enunciati. Quando artisti come Paul Cézanne o Francis Bacon dicono che il problema dell'enunciazione pittorica è quello di sfuggire ai cliché, lo dicono perché l'enunciazione che deve riempire la tela o scrivere la pagina ha sempre a che vedere con stereotipi che definiscono il momento stesso in cui ci si trova a operare: proprio in quanto vuota, la tela è sempre costitutivamente troppo piena, traboccante di "già detto" (2021: 116-117).

Messa-in-scena intesa, dunque, non come sinonimo di "spettacolo", né come trasferimento in un contenitore neutro di contenuti provenienti da un testo verbale, più o meno compiuto; bensì messa-in-scena come messa-in-discorso di un insieme di materie e di atti concreti che vanno organizzati semanticamente «per aggiunta di sottrazione»⁶⁰.

1.1.6. Drammatizzazione e Teatralizzazione: produzione e percezione delle cornici di enunciazione

Il concetto di messa-in-scena, sul quale torneremo ancora nel corso della seconda parte, ci aiuta a nominare e individuare l'esistenza di meccanismi semiotico-enunciazionali con cui l'evento performático *si*⁶¹ enuncia attraverso movimenti di mediazione e di

⁶⁰ «[N]ell'enciclopedia sono contenute tutte le istanze del "piccolo dramma" dell'enunciazione (schemi, norme, usi, enunciati), sebbene sotto diversi modi di esistenza; ii) la parte soggettiva dell'atto di enunciazione è un'aggiunta di sottrazioni a partire dalle altre istanze enunciative che pulsano nell'enciclopedia. [...] L'atto di enunciazione aggiunge sottrazioni all'interno di questo "piccolo dramma" enciclopedico, effettuando passaggi di mediazione tra modi di esistenza (uno schema viene attualizzato, una norma viene virtualizzata, un enunciato viene realizzato "in citazione" ecc.)» (2020: 96, ed. Kindle).

⁶¹ Nel sottolineare il "si", intendo anticipare qui l'ipotesi di concepire l'enunciazione nelle pratiche performáticas teatrali «definendo una prassi enunciativa non-personale (non-benvenistiana) fondata sul SI» (Paolucci 2020: 138, ed. Kindle).

passaggio tra modi di esistenza⁶². Non si tratta, perciò, di un concetto operativo finalizzato a distinguere il fenomeno teatrale da quello performático in senso più ampio. Soprattutto, non ci aiuta a comprendere la supposta specificità estetica del fenomeno teatrale.

Il nostro intento iniziale, dichiarato in apertura di questo capitolo, è descrivere e analizzare una pratica performativa – anche se arrivati a questo punto diremo, d’ora in poi, performática – intesa da un punto di vista semiotico come un concatenamento di azioni ritagliate da un osservatore-analista dal continuum di attività e situazioni socioculturali performative⁶³. Il passaggio successivo vuole essere poi, quello di render conto degli effetti che portano questa successione di comportamenti organizzati con finalità estetiche a essere riconosciuti in quanto “teatrali”. È a questo punto che, nel procedere in questa direzione, può essere particolarmente efficace la nozione di “cornice di enunciazione”.

Nel momento in cui osserviamo una pratica performática, ci rendiamo subito conto di un regime di distanza che si istituisce tra chi esegue le azioni all’interno dell’evento (genericamente individuato come performer) e chi osserva queste azioni che gli vengono “mostrate” (generalmente individuato come spettatore). Tale «messa a distanza dell’osservatore» è indotta dall’*oggetto* stesso della sua osservazione, per citare Louis Marin (2001: 101). Ciò che questa distanza produce, soprattutto a livello percettivo, prima ancora che materiale, è un confine, una separazione tra un *al-di-là* e un *al-di-qua* della performance. Vengono concepite, di fatto, due realtà: una *fattuale*, rappresentata dallo spazio di osservazione-fruizione abitato da chi assiste in qualità di spettatore; una *controfattuale*, rappresentata dallo spazio performativo agito da chi è colto nell’atto di compiere delle azioni o dei comportamenti performáticos. Ciò che la realtà controfattuale fa è allestire (o, meglio, drammatizzare) un “mondo possibile”⁶⁴ all’interno del quale accadono eventi “come se” (*as if*), a cui per nostra scelta di spettatori aderiamo, permettendo così al fattuale di unirsi al puramente ipotetico in uno stato di cose immaginario.

Counterfactual worlds are actual only for their supposed inhabitants, and we can never genuinely experience their condition, since this involves the transformation of the ‘here’ (our physical context) into a remote and hypothetical ‘there’. Perhaps the only exceptions to this ‘here’—bound condition which limits the full conceivability of other worlds are oneiric

⁶² Cfr. Fontanille 2008; Latour 2012; Paolucci 2020

⁶³ Vale la pena sottolineare che, anche se le pratiche si trovano nel sociale, esse non devono essere considerate come processi già dati. Ogni configurazione di senso, semioticamente, necessita infatti l’operazione di ricostruzione da parte di un osservatore. Si tratta, dunque, di concepire un oggetto costruito dallo sguardo di qualcuno.

⁶⁴ Cfr. Eco 1979

(‘dream world’), hallucinogenic (other-worldly ‘trips’) and psychotic (e.g. schizophrenic) experiences, which allow the individual’s context to be alienated and an alternative state of affairs to be perceived as more immediately real (Elam 1980 [2002: 97-98]).

Tali mondi possibili sono costrutti ipotetici, ma sono tuttavia incarnati come se fossero in corso nel qui e ora fattuale. Lo spettatore, perciò, interpreterà convenzionalmente l’evento performático alla luce di questa regola generale del “come se”. Di fatto, attraverso questa separazione la performance, mostrando una serie di comportamenti e azioni organizzati (scene), *si* iscrive in una “cornice” all’interno della quale rappresenta un mondo possibile, distante, dunque, dalla “realità abituale”. Come nota Marin, infatti,

rappresentare significa mostrare, esibire qualcosa di presente. È l’atto stesso di presentare che costruisce dunque l’identità di ciò che è rappresentato, che lo identifica in quanto tale. [R]appresentare significa presentarsi nell’atto di rappresentare qualcosa. Ogni rappresentazione, ogni segno rappresentativo, ogni processo di significazione implica quindi due dimensioni, [...] riflessiva – presentarsi – e transitiva – rappresentare qualcosa (2001: 196-197).

Inscrivere una serie di scene in una cornice (*incorniciamento*), per separarle e distinguerle da tutto ciò che non appartiene all’enunciato performático, significa mettere in rilievo quelle stesse scene conferendo loro una maggiore focalizzazione, per offrirle, poi, alla percezione dello spettatore come un “quadro” in movimento. Ma significa anche istituire uno spazio-tempo altro, all’interno di quella cornice, operazione che può essere marcata (*i*) sia fisicamente, attraverso dispositivi materiali di confine trasparenti (*material arrangements*⁶⁵) con funzione demarcativa o segmentativa⁶⁶ del luogo adibito alla performance; (*ii*) sia percettivamente, attraverso l’emersione di spazi liminali opachi, prodotti mappando le traiettorie delle azioni dei performers e il modo in cui occupano, con i loro movimenti, porzioni di spazio (*vectorization*⁶⁷).

Erika Fischer-Lichte, ad esempio, definisce questo processo di costruzione e incorniciamento dell’evento performático in termini di *drammatizzazione*⁶⁸. Oltre a

⁶⁵ Cfr. Hutchins 2014

⁶⁶ Per un approfondimento della funzione *demarcativa* (limiti) e *segmentativa* (soglie) si rimanda a Giannitrapani 2013: 27.

⁶⁷ «It consists of associating and connecting signs that form parts of networks, within which each sign only has meaning through the dynamic that relates it to other signs» (Pavis 1996 [2003: 17]).

Si approfondirà questo concetto e quelli nella nota precedente nel corso del Capitolo Terzo.

⁶⁸ Cfr. Fischer-Lichte (2004 [2014: 345])

disegnare il mondo possibile (drammatico), la drammatizzazione servirebbe, secondo lei, soprattutto a distinguere gli eventi performatici (*cultural performances*) dalle situazioni performative quotidiane. A mio avviso, inoltre, essa è responsabile anche delle gradazioni di *finzionalità* dell'evento stesso: è il progetto di costruzione di tale cornice, infatti, a configurare la polarizzazione tra preordinato e contingente – ossia, tra programmazione e adeguamento⁶⁹ – e dunque a stabilire un grado di convenzionalità. Parlo di *progetto* riferendomi ancora una volta al concetto di progettazione dell'azione definito in precedenza⁷⁰. Più l'azione progettata sarà preordinata⁷¹ e più lo spettatore avrà la percezione di una *teatralizzazione* dell'evento («questo è teatro»⁷²), attivata da un meccanismo metacomunicativo di riconoscimento, e conseguente de-codifica⁷³, del sistema di segni impiegati che farà emergere il *theatrical frame*, conducendo lo spettatore all'elaborazione di un artefatto mentale corrispondente allo “spettacolo teatrale”. Anna Lisa Tota definisce, infatti, il *theatrical frame* come

quella cornice che istituisce l'evento teatrale, rendendo possibile la sua comunicabilità e riproducibilità sociale. Non si possono analizzare i processi interpretativi e le attività cognitive dello spettatore senza tenere conto della particolare configurazione del *setting* in cui hanno luogo e delle modalità attraverso cui tale contesto influisce sulla formazione degli artefatti mentali stessi (1998: 420).

Ad ogni modo, come nota invece Samuel Weber (2004), sia la nozione di /teatro/ che quella di /teatralità/ sono tutt'altro che evidenti o univoche. Non solo ogni cultura elabora la propria idea e il proprio modello, ma pertinentizza ogni volta tratti costitutivi differenti, così come stabilisce una relazione differente dell'evento performatico con la dimensione sociale⁷⁴. Solo individuando via via alcune di queste “condizioni di teatralità” sarà possibile, infatti, stabilire un *punctum* a partire dal quale indagare il rinnovato significato che tali nozioni stanno acquisendo oggi, in particolare in relazione alle esperienze cosiddette di *immersive theatre*. Nel comprendere, dunque, quali tratti siano direttamente associabili alla

⁶⁹ Cfr. Fontanille 2008

⁷⁰ supra §1.1.5

⁷¹ Torneremo più approfonditamente su questo concetto di “preordinato”, inteso come “organizzato in anticipo”, perché per quanto esso comporti una predeterminazione e una predisposizione dell'evento performatico non è tuttavia esente da perturbazioni, generate dall'essere qui-ed-ora dell'evento (*liveness*).

⁷² Cfr. Tota 1998: 420

⁷³ Si tratterà di una ipercodifica o di una ipocodifica a secondo delle competenze enciclopediche di ogni spettatore-partecipante.

⁷⁴ L'evento può, cioè, coinvolgere i soggetti per rispondere a bisogni ludico-creativi, d'intrattenimento e spettacolo, di impegno civile, ecc.

teatralità (sempre intesa come effetto), può esserci utile, forse, ricordare cosa i movimenti d'avanguardia degli anni Sessanta del Novecento criticavano nella cultura *teatrale* contemporanea⁷⁵.

Il termine *teatralizzazione* è stato già impiegato, nell'analisi delle pratiche performatiche⁷⁶, per indicare quando una performance convoca quei segni e quelle forme riconducibili alla teatralità e ritenuti, in quanto tali, espressione di un alto grado di convenzionalità e di una massima distanza dalla realtà fattuale. Secondo Josette Féral, infatti, «la teatralità crea dei sistemi di significazione e rinvia alla memoria [ed è] legata al dramma, alla struttura narrativa, alla finzione, all'illusione scenica che allontana dalla realtà» (in De Marinis 2013: 62). Non è un caso, allora, che quando negli anni Ottanta del secolo scorso si è parlato di “nuova teatralità della performance” il riferimento fosse proprio al ritorno a un certo grado di “artificialità” intesa come attenzione alla costruzione e alla progettazione dell'evento performatico: prove, costumi, trucco, ecc⁷⁷.

Nel tentativo di ricostruire questo insieme di tratti costitutivi della teatralità nell'ambito della tradizione occidentale, secondo Weber, ad esempio, bisogna risalire almeno fino a Platone e Aristotele. Nelle loro opere la questione del teatro come *medium*⁷⁸ è posta così velocemente, a parer suo, da essere liquidata però in un modo tale da determinare, in seguito, gran parte della storia, del pensiero e della pratica teatrale in Occidente. Weber individua nella *Repubblica* di Platone la prima traccia del concepimento di una “modalità del fare teatro”, la cui influenza si estenderebbe fino a oggi, nella cultura contemporanea dominata dai media elettronici, che si sarebbero sviluppati proprio a partire da diverse suggestioni in essa contenute.

The cave here is a particular kind of theater, it is true, or a particular interpretation of theater, but it is unmistakably a theater nonetheless. Two traits mark the setting as being also a theater. First, the reader is invited to “picture” a defined, limited place. This placement – the arrangement of the place, the positioning of the people and things in it – is constitutive of what is taking place there. This is the first characteristic of a theater: the events it depicts are not indifferent to their placement. The second trait is the no less constitutive role of spectators. A theatrical scene is one that plays to others, called variously “spectators” or, in this case, more properly “audience,” since in the cave “vision” and “visibility” are by no means the

⁷⁵ Cfr. Allegri 2017: 273.

⁷⁶ Cfr. De Marinis 2013; Popovic 2014.

⁷⁷ Cfr. Popovic 2014

⁷⁸ Inteso come mezzo di comunicazione (Weber 2004: 29-30).

only media of perception involved. They are not the only media, but they are placed in a dominant, if problematic, position (2004: 4).

Nell'allegoria della caverna, a cui Weber fa riferimento, la caverna è concepita metaforicamente come un "teatro", secondo l'autore, per due caratteristiche. Da una parte, il lettore è invitato a "immaginare" un luogo definito e limitato: la disposizione del luogo, il posizionamento delle persone e delle cose in esso sono, infatti, ritenuti costitutivi di ciò che vi si svolge. In altre parole, una prima condizione della teatralità sarebbe che gli eventi rappresentati non sono indifferenti alla loro collocazione. Ne consegue, dall'altra parte, la seconda condizione riconducibile alla (co)presenza non meno costitutiva degli spettatori⁷⁹. Secondo Weber, una "scena teatrale" è una scena che rappresenta per altri, definiti "spettatori" o, nel caso dell'ambiente descritto nell'allegoria platonica, concepiti come "pubblico" (*audience*), in quanto la "visione" e la "visibilità" non sono affatto gli unici canali della percezione ad essere coinvolti – pur rivestendo la visione un ruolo dominante e complesso⁸⁰, come nota lo stesso Weber (e come si illustrerà anche nel corso di questo lavoro). La caverna è "teatralmente" concepita a partire dal livello spaziale, poiché essa non è agita *naturalmente*, bensì lo spazio è organizzato al punto da renderla «fabricated, technical, cultivated» (ivi: 5). La caverna è, cioè, un ambiente che confonde natura e cultura⁸¹, all'interno del quale alcuni soggetti osservano una serie di azioni e comportamenti altamente organizzati – *messi-in-scena* – compiuti da altri soggetti⁸². Inoltre, la scena è percepita dai soggetti osservanti come del tutto autonoma (*self-contained*), ossia *mostrata* come se si svolgesse da sé.

"Shadows" are apprehended as "reality." The lighting in this home theater is both natural and artificial. The space is illuminated by the glare of a fire, a "natural" phenomenon, but one that has been carefully set up and thus is also the result of artifice. This natural-technical source of light is placed so that, given the immobility of the spectators, it remains invisible.

⁷⁹ Quella che in altri termini indicheremo più avanti come *live(d)ness*.

⁸⁰ Preferisco tradurre così il termine "problematic", perché si tratta proprio di dover render conto della complessità dell'atto della visione che, pur facendo apparentemente affidamento sulla sola vista, in realtà coinvolge l'intera corporeità, come nota peraltro Merleau-Ponty. «Lo sguardo [...] avvolge, palpa, sposa le cose visibili [...]. Dobbiamo abituarci a pensare che ogni visibile è ricavato dal tangibile, ogni essere tattile è promesso in un certo qual modo alla visibilità [...]. Poiché il medesimo corpo vede e tocca» (1964: 149-151). Per un ulteriore approfondimento sulla visione nelle esperienze teatrali si veda Carlotti (2014).

⁸¹ Intese come "realtà" e "finzione", dove con quest'ultima si intende una manipolazione esercitata sulla prima.

⁸² «Not all the inhabitants of the cave are passively fixed in their seats: there are also "men carrying past the wall" those "implements" and figures. Those "men," who are responsible for the movement of the silhouettes, exercise a function situated somewhere between artists and stagehands» (ivi: 6).

As in a theater when the lights have been dimmed, the stage is lit by lights that themselves remain out of sight (ivi: 5-6).

È implicita, qui, l'idea che il fenomeno teatrale sia, dunque, associato soprattutto a un'idea di "artificio" e alla conseguente valorizzazione di dispositivi delegati alla costruzione dell'illusione (oggetti, luci, suoni, ecc.). Attraverso tali istanze enuncianti, possiamo affermare che la teatralità *si* enuncia, come peraltro lascia intendere lo stesso Weber: «Theater marks the spot where the spot reveals itself to be an ineradicable macula, a stigma or stain that cannot be cleansed or otherwise rendered transparent, diaphanous» (ivi: 7).

Quando un evento, o una serie di eventi performativi, si svolge senza ridurre lo spazio che occupa a un luogo puramente neutro⁸³, ma lo "allestisce" (compiendo, dunque, un'operazione di manipolazione, una trasformazione), allora quel luogo si rivela (si mostra) in quanto "palcoscenico" e quegli stessi eventi diventano (sono percepiti come) *teatrali*. Una certa drammatizzazione dello spazio, quindi, sembrerebbe essere una prima traccia a partire dalla quale si manifesterebbe una teatralizzazione (effetto di teatralità). In proposito, ad esempio, il regista Peter Brook proprio in apertura di una delle sue più note pubblicazioni, *Il teatro e il suo spazio*, afferma: «Posso scegliere un qualsiasi spazio vuoto e dire che è un nudo palcoscenico. Un uomo attraversa questo spazio vuoto mentre un altro lo sta a guardare, e ciò basta a mettere in piedi un'azione scenica» (1968: 11). Tutto il resto è, secondo lui, secondario e accessorio. Il concetto di spazio – per giunta vuoto – che Brook ha in mente, però, è di "spazio relazionale", prodotto dai vettori dei corpi che lo abitano. Per il regista, dunque, "il teatro" è prima di tutto il prodotto della relazione attore-spettatore, a prescindere dalla manipolazione dell'ambiente performático. Tuttavia, resta costitutiva la dinamica dell'osservazione, della distanza da ciò che è mostrato.

Per quanto sia ormai indiscutibile⁸⁴ che la relazione attore-spettatore sia prima di ogni cosa una relazione spaziale e sia la loro co-presenza a costituire lo spazio stesso trasformando, attraverso il proprio (reciproco) agire, qualunque luogo in una potenziale "scena", ciò non è sufficiente, a mio parere, per distinguere il teatro da una più generale performance. Carlson, ad esempio, sostiene che l'azione compiuta dal soggetto performante che attraversa lo spazio (per restare sull'immagine di Brook) per essere riconosciuta come

⁸³ Neutro, inteso come non manipolato, non scritto, non trasformato.

⁸⁴ Cfr. De Marinis 1988; Sofia 2013: 23.

“teatrale” debba possedere una certa “qualità”: l’*imitazione*⁸⁵, intesa come l’agire simulando di essere “altro-da-sé”.

There has always been a close connection between imitation and storytelling. An important part of storytelling has been the assumption of various roles and voices by the storyteller, and one may consider much theatre as built of the same material as storytelling, but enacted imitatively with entire bodies rather than in the inflections of a single voice (2014: 27, ed. Kindle).

Si tratta di imitare⁸⁶ un’azione attraverso il proprio corpo, concepito dunque come superficie di iscrizione della narrazione, come medium attraverso il quale essa si mostra a qualcun altro che testimonia tale atto di rappresentazione⁸⁷. Semioticamente, è richiesto al soggetto performante di “stare per qualcos’altro”, quindi di farsi “segno”. Carlson si rifà concettualmente, qui, alla formula con cui Eric Bentley definisce il dramma (*drama*): «the theatrical situation, reduced to a minimum, is that A impersonates B while C looks on. [...] Impersonation is only half of this little scheme. The other half is watching – or, from the viewpoint of A, being watched» (1964: 150). Non si tratta, però, semplicemente di mostrarsi, quanto di *esibirsi*, di enunciarsi: «to want to be watched is to be exhibitionistic» (ibid.).

Fischer-Lichte riprende la formula di Bentley, ma riportando all’attenzione anche la dimensione spaziale della relazione A-C:

The minimum preconditions for theater to be theater are that a person A represents X [ciò che Bentley definisce B] while S [ciò che Bentley definisce C] looks on. Now, in order to depict X, A (1) dons a particular external appearance, (2) acts in a certain way, and (3) does so in a certain space. [...] If A cries while depicting X, then she does not cry because she, A, is sad. Rather, she cries in order to show that X is sad or that X is someone who cannot control herself, or that wishes to appear emotional in the eyes of others, etc. [...]

The space in which A acts when playing X is a special space to the extent that it denotes a quite specific utility function, namely, that of being able to signify different spaces (Fischer-Lichte 1983 [1992: 7, 9]).

⁸⁵ Tratto della teatralità peraltro condannato dallo stesso Platone, come illustra Weber: «Imitation destroys the self-identity of the “same” and the fixity of values by implanting “in each individual soul” a propensity that leads it to confuse phantoms with reality and to “call the same thing now one, now the other.” The exemplary space in which such a “vicious constitution” can unfold to the extreme is none other than the theater, in which mimesis comes, as it were, to be (dis)embodied in the audience» (2004: 38).

⁸⁶ Col significato di “far finta per davvero” (cfr. Stanislavskij 1957).

⁸⁷ Inteso come atto di *mostrazione*, come illustreremo nella seconda parte.

Lo spazio è concepito come un luogo *altro*, costruito (drammatizzato) per mostrare un altrove, per enunciare un mondo possibile rispetto alla realtà fattuale dell'osservatore. In questo ambiente performático, inoltre, il soggetto performante *si* esibisce (dimensione riflessiva) allo sguardo del soggetto osservatore rappresentando (dimensione transitiva), attraverso le proprie azioni e i propri comportamenti, un "X" altro-da-sé, enunciandone l'identità attraverso la propria corporeità, mostrandone la figura (*appearance level*):

The actor's body is the condition, as it were, which makes theater possible [...]; the actor's external appearance is normally the first thing we notice about the actor. [...] To this extent, the character's identity is sufficiently secured and validated for us by this appearance – at least in the beginning and, so to speak, for our initial hypothesis about the figure (1983 [1992: 67-68]).

Perciò per Fischer-Lichte l'insieme di condizioni testuali⁸⁸ che teatralizzano (*effetto di senso*) un evento performático sarebbero riconducibili (1) all'atto di imitazione-rappresentazione con cui il soggetto performante mostra se stesso in quanto personaggio; (2) alla testimonianza dell'evento da parte di un soggetto osservatore, che sa che A è delegato a presentificare l'assenza di un personaggio "X" – ossia è lì "fingendo" di essere qualcun altro; (3) allo spazio come elemento cotestuale⁸⁹ che, congiuntamente alle azione compiute da A, concorre all'enunciazione di una realtà immaginaria, fittizia, e in quanto tale riconosciuta come controfattuale (e dunque teatrale). Tuttavia, secondo questa prospettiva, è soprattutto l'attore, spiato nell'atto di imitare un altro-da-sé, a marcare la teatralità dell'evento performático: enunciando sé come delegato del personaggio, enuncia anche la finzionalità del mondo possibile drammatico a cui appartiene, costituendola, di fatto, a partire proprio dalla sua presenza. Tuttavia, a partire dai primi anni duemila, Fischer-Lichte (2004) cambierà radicalmente prospettiva giungendo a considerare l'evento performático non più dalla posizione privilegiata dell'attore, bensì insistendo maggiormente sui meccanismi relazionali e il rapporto di co-presenza di attore e spettatore. Anche Contreras Lorenzini mostra un approccio relazione alla pratica performática, affermando che «nelle arti viventi i corpi si [aprono] verso altri corpi, che [entrano] in dialogo, stabilendo un sistema intercorporale che facilita effetti estesici e patemici» (2008: 212).

⁸⁸ Intese come «le modalità attraverso le quali esso è stato prodotto» (Pezzini 2007: 165).

⁸⁹ Col significato di elemento intrinsecamente testuale (cfr. Basile et al. 2010: 390).

Dunque, la drammatizzazione è un'operazione che istituisce la cornice di enunciazione all'interno della quale le pratiche performative si inscrivono, si enunciano, ritagliando una porzione di continuum dalla realtà fattuale, allo scopo di costruire un immaginario altrove con un proprio sistema di valori prassici, come direbbe Fontanille (2008). È nella fase di programmazione – soprattutto di ordine discorsivo – che viene, poi, definito il carattere performático di una pratica attraverso la costruzione di sistemi assiologici che presidiano le scelte sintagmatiche, così che ogni concatenamento che propongono sia portatore di determinati valori. Anche le pratiche performative – una partita di calcio, una seduta parlamentare, una funzione religiosa, ecc. – si enunciano però allo stesso modo compiendo un'operazione di drammatizzazione della cornice di enunciazione. Esse, tuttavia, non sono progettate/programmate con la finalità di provocare un effetto estetico, poiché non mirano – per citare Eco – a produrre un nuovo tipo di *visione del mondo* (Eco 1975: 338). Lo stesso Allegri, nella citazione in apertura a questo capitolo, fa appello proprio alla costruzione di un mondo alternativo, controfattuale, quando afferma che la condizione principale del teatro è la «diversità dalla realtà “vera”» (2012: 6).

Eppure, gli effetti di teatralizzazione ricondotti alle condizioni fin qui evidenziate non sono del tutto dirimenti per comprendere cosa sia una pratica performática teatrale. Tutt'al più ci consentono di individuare delle condizioni a partire dalle quali si realizza un “funzione teatro” (Turrini 2001: 175). Oltretutto, tali condizioni fanno riferimento a griglie semantiche tradizionalmente legate al modello del dramma e alla morfologia del teatro cosiddetto all'italiana «che abbiamo in mente», per citare Fabrizio Cruciani (1992: 11). Dunque, quando qualsiasi evento performativo convoca elementi appartenenti a questo immaginario enciclopedico (rappresentazione, scena, palco, illusione, ecc.) riconosciamo di essere in presenza di una teatralizzazione, intesa come il massimo grado di emersione e manifestazione della presenza di un codice fittizio. È nella programmazione della pratica che si sceglie l'impiego dei dispositivi e le strategie che favoriscono un effetto teatrale⁹⁰. Tuttavia, può essere teatralizzata anche una seduta di laurea o una visita al museo. Ciò che contraddistingue, allora, una pratica performativa da una performática è soltanto la presunta

⁹⁰ Anche la gestione della presenza dello spettatore (regimi di spettatorialità) può essere una condizione che produce un effetto di teatralità: escluderlo, far finta che non ci sia, ad esempio, è in senso comune considerata una strategia teatrale, anche se il caso delle pratiche immersive ci dimostrerà che è soprattutto nella costruzione dell'*agency* che tale teatralità si manifesta. Si pensi, ad esempio, anche all'effetto di straniamento con cui Bertold Brecht allude apertamente alla presenza del pubblico, consentendo così al fattuale di irrompere nel controfattuale.

finalità estetica *tout court*, mentre la teatralità è determinata dalla modalità⁹¹ adottata in fase di drammatizzazione⁹².

In conclusione, possiamo aggiungere, però, che la distinzione forte tra pratiche performative e performáticas non sia tanto riconducibile esclusivamente alla finzionalità e alle proiezioni simulacrali che articolano l'evento⁹³, quanto piuttosto alla natura *eterodiretta* dei simulacri. Ossia, è la "presenza" di un *Grand Autre*⁹⁴ che ha preordinato le scelte di programmazione a monte della pratica, predisponendo un certo insieme di condizioni (soggetti, luoghi, azioni, ecc.) affinché possa essere percepita come performática e produca, eventualmente, un effetto di senso "teatrale" ricorrendo a determinate strategie e modalità discorsive. Come ricorda Isabella Pezzini, infatti,

l'effetto di senso è sempre in qualche misura un effetto testuale, il cui rilevamento, o riconoscimento, è il punto di partenza individuante di ogni problematica specifica: a partire da un risultato finale, da una manifestazione dell'effetto, e dal suo essere a un certo punto manifestazione per qualcuno, si tratterà così di darsi i mezzi per arrivare a descrivere metalinguisticamente le modalità attraverso le quali esso è stato prodotto e inoltre quelle di cui a sua volta può essere il produttore (2007: 165).

Dunque, al netto di tutte le considerazioni fin qui illustrate, il fenomeno teatrale non è riconducibile a un'idea di genere, anzi è molto più associabile a quelle somiglianze di famiglia con cui Wittgenstein descrive i processi che chiamiamo "giochi", vale a dire forme messe in relazione tra loro per somiglianze sovrapposte in serie, senza che ogni tratto sia per questo comune a tutte (1953 [2017: 82, ed. ePub]).

1.1.7. Ecosistemi performáticos

All'inizio di questa mia ricerca ero convinto di avere le idee piuttosto chiare su quali discorsi e azioni socialmente costruiti potessero essere riconducibili al fenomeno /teatro/. Probabilmente, perché, oltre a studiarlo, sono diversi anni che me ne occupo soprattutto a

⁹¹ Da una "modalità" e non da "qualcosa" (cfr. Dewey 1934; Matteucci 2019).

⁹² Può accadere, infatti, che certe strategie di costruzione del comportamento performático siano talmente adombrate dall'attore al punto da non essere affatto percepite dallo spettatore finendo così per generare un'impressione di autenticità e un "effetto di naturalezza" (naturalizzazione della teatralizzazione).

⁹³ Il ricorso alla finzionalità fa parte, ad esempio, anche di certe pratiche psicoanalitiche come lo psicodramma che, tuttavia, non hanno alcun tipo di finalità estetica.

⁹⁴ Torneremo sulla metafora lacaniana del *Grand Autre* come "istanza mostratoria" nell'evento performático nel corso della seconda parte.

livello professionale, come attore, regista e drammaturgo, prima, e come docente, poi. Questa mia condizione di “immersione” nell’oggetto delle ricerche, da una parte mi ha certamente attualizzato secondo un *saper fare* – per restare in ambito semiotico – che mi ha permesso di cogliere più in profondità certe questioni epistemologiche connesse alla dimensione pragmatica del discorso performático. Eppure, dall’altra parte, si è rivelata, in un primo momento, un ostacolo alla costruzione de-ontologizzata del dato, del testo-oggetto della mia analisi, che credevo di affrontare dotato dei saperi presupposti e dei metodi già allestiti che sarebbero serviti per portare avanti quell’ipotesi di descrizione di cui mi ero preventivamente dotato⁹⁵. Nel momento in cui, raccolti i risultati delle ricerche (*analisi empirica*) condotte sul campo – pensieri, annotazioni, partecipazioni a performance, reportage di pratiche, ecc. – ho iniziato la fase di “messa in prospettiva”⁹⁶, quell’interpretante-teatro non trovava più corrispondenza con l’insieme di discorsi, di forme di vita e di processi di significazione che mi predispono a *testualizzare*.

Peirce pone il problema del significato in termini di credenza (*belief*) e regola d’azione (*habit*). Lo stato di dubbio crea irritazione; per uscirne mettiamo all’opera il pensiero con lo scopo di raggiungere uno stato di credenza. Il significato di qualcosa coincide con gli *habits* che produce in noi e questi sono predisposizioni all’azione (e ci predispongono non necessariamente a un’azione reale e imminente, ma anche a un’azione possibile in determinate circostanze). Il significato di qualcosa è, per Peirce, l’effetto pratico che noi attribuiamo a quel qualcosa e che, di conseguenza, ci predispone in un certo modo (Polidoro 2015: 208).

Era d’obbligo, per me, compiere un’operazione di *embrayage* che mi permettesse di fare un salto indietro, di ritornare sui miei passi per comprendere cosa fosse cambiato. Il “teatro che avevo in mente”, per usare una locuzione di Cruciani (1992) su cui tornerò spesso nel corso di questo lavoro, non trovava più una forma corrispondente *inequivocabile* nella dimensione sociale della significazione. Non che non ce ne fosse affatto traccia. Al contrario. Ma quando ne ritrovavo anche soltanto dei frammenti, di quelle pratiche e di quei discorsi, essi non corrispondevano più a quell’insieme registrato di tutte le interpretazioni che

⁹⁵ Cfr. Marrone 2010

⁹⁶ Metaforicamente, mi riferisco a Umberto Eco, secondo il quale la messa in prospettiva, a livello narrativo, è un procedimento dell’*intentio operis* che «ci costringe a vedere eventi, personaggi o concetti di un testo da un dato punto di vista. Alcune unità di informazione vengono focalizzate più di altre, che appaiono di minore importanza. In altre parole, alcune informazioni sono collocate sullo sfondo del discorso, mentre altre sono poste in un particolare rilievo» (Eco 1990 [2016: 355-356, ed. ePub]).

circolava nella mia enciclopedia. Era necessario, in buona sostanza, s-naturalizzare il “punto di vista” dal quale osservavo la porzione di mondo che stavo ritagliando. Un aspetto della costruzione del *corpus* che mi ha concesso, inoltre, di interrogarmi su un ulteriore aspetto altrettanto cruciale nella ricerca, non solo semiotica: il ruolo del ricercatore e della sua soggettività che, come sostiene De Marinis, «l’analisi scientifica non può più escludere [...]. Il vero problema è *come* integrarlo» (2013: 88). Questione che proverò ad affrontare nel § 1.3.

Ho lasciato, allora, che quei comportamenti, quelle attività, quelle situazioni sociali – in una sola parola, quelle pertinenze – parlassero da sé e mi conducessero, attraverso la loro meticolosa e lenta comprensione, alla costruzione del *testo*. È così che sono giunto, dunque, alla formulazione degli *ecosistemi performatici*, come modello di lettura e interpretazione delle pratiche performatiche (teatrali) contemporanee. In fin dei conti, come dice Marrone,

L’oggetto di conoscenza della semiotica, lo sappiamo, non è né una cosa né un concetto, ma sempre e soltanto una relazione fra l’una e l’altro: occorre dunque ipotizzare un’istanza di qualche tipo – culturale, storica, sociale, scientifica –, un soggetto costruttore individuale o collettivo che si occupi di porre la relazione, di renderla pertinente, di farla valere nell’universo socio-culturale. È in questo senso che bisogna intendere l’altra nota affermazione di Greimas, per la quale il testo è il “selvaggio” del semiologo: non un dato oscuro e incomprensibile da aggredire in un modo o nell’altro, ma l’esito di una negoziazione continua fra modelli precostituiti e resistenze sociali all’analisi (Marrone 2005: 247).

Osservando i comportamenti e le pratiche riconducibili alle arti viventi che, nel XXI secolo in Italia⁹⁷, circolano nella dimensione sociale, mi sono presto reso conto di quanto ostinarsi a leggere la realtà in cerca di quelle forme di produzione del senso di un effetto /teatro/ non mi consentisse, invece, di cogliere pertinentemente e profondamente le sfumature e le formazioni semiotiche che nutrono i discorsi intorno alle pratiche performatiche. Rispetto a forme più stabilizzate del passato, il fenomeno teatrale possiede sul piano enciclopedico una riconoscibilità, un istituto, a livello intersoggettivo, di norme e usi più cangiante. Non circola una forma espressiva dominante rispetto alle altre, ma siamo di fronte a uno scenario frammentato, che ci si ostina a de-frammentare⁹⁸, cominciato a

⁹⁷ Il mio studio, poi, si è necessariamente esteso anche alle pratiche performatiche inglesi immersive.

⁹⁸ In informatica, la “deframmentazione” è una «operazione mediante la quale i diversi files presenti sul disco rigido di un computer vengono raccolti in una stessa zona del disco per ottimizzarne le prestazioni»

rivelarsi già a partire grosso modo dalla seconda metà degli anni Sessanta, quando accanto alle forme intersoggettivamente riconosciute di /teatro/ cominciano ad affiancarsi “forme di vita”⁹⁹ che producono numerose “deformazioni coerenti”¹⁰⁰ dei codici sociali teatrali, come risultato di valorizzazioni e de-valorizzazioni di quei tratti che pertinentizzavano un “fare teatro”. Come per le pratiche performáticas nel Medioevo, anche nel contesto socioculturale attuale assistiamo piuttosto allo sviluppo e alla diffusione di formazioni semiotiche che in forme e modalità eterogenee realizzano delle “condizioni di teatralità”. Con questo non intendo certo negare che sopravviva tuttora una sorta di istituzione “teatro” intersoggettivamente riconosciuta, ad esempio, nei cosiddetti teatri stabili¹⁰¹ o in certe determinazioni *istituzionalmente* riconosciute come teatrali, se pensiamo alle imprese di produzione o ai circuiti finanziati, in Italia, dal Ministero della Cultura. Ma il punto non è questo. Ci si accorge, come peraltro abbiamo già illustrato abbondantemente sopra, che non è concepibile una corrispondenza di genere ma si è, piuttosto, alla presenza di numerose, multiformi e variegate pratiche performáticas riconducibili alla teatralità per

una rete complicata di somiglianze che si sovrappongono e si incrociano a vicenda. Somiglianze in grande e in piccolo [caratterizzabili] con l’espressione «somiglianze di famiglia»; infatti le varie somiglianze che sussistono tra i membri di una famiglia si sovrappongono e s’incrociano nello stesso modo: corporatura, tratti del volto, colore degli occhi, modo di camminare, temperamento, ecc. ecc. (Wittgenstein 1953 [2017: 82, ed ePub]).

Queste formazioni sono in dialogo costante tra loro, si contaminano, si ibridano secondo integrazioni e accomodamenti strategici¹⁰²: alcune si fortificano, altre si indeboliscono, alcune “evolvono”, proprio come gli organismi in un *ecosistema*. Non è certo nuova, per la semiotica, la metafora biologica. Infatti, il «continuum che rende possibile la vita sociale, di relazione e comunicazione, viene chiamato da Lotman semiosfera, in analogia con il concetto di biosfera – l’ambito necessario all’essere vivente per la sua sopravvivenza biologica»¹⁰³. Per Lotman (1985), questa metafora organicista contribuisce a concepire la

(<https://www.treccani.it/vocabolario/deframmentare> visitato il 19 maggio del 2022). In questo modo, si cerca di ridurre la frammentazione esterna dei file presenti sulla memoria ristrutturandone l’allocazione.

⁹⁹ Intese, semioticamente, come modello culturale dotato d’un proprio stile che partecipa della semiosfera. Il concetto di *forma di vita*, coniato da Algirdas Greimas, appare emblematico dell’esigenza di descrivere configurazioni di senso dominate dalla dimensione estetica. Cfr. Fontanille 2015.

¹⁰⁰ Cfr. Fontanille 2008 [2010: 38]).

¹⁰¹ Comunemente intese, cioè, come forme di organizzazione teatrale di servizio pubblico (<https://dizionario.internazionale.it/parola/teatro-stabile> visitato il 19 maggio 2022).

¹⁰² Cfr. Fontanille 2008.

¹⁰³ http://www.studiculturali.it/dizionario/lemmi/semiosfera_b.html visitato il 19 maggio 2022.

semiosfera – quello «spazio semiotico al di fuori del quale non è possibile l'esistenza della semiosi» (ivi: 58) – come un unico grande ambiente.

Tornando all'idea di ecosistema che ho proposto per interpretare il comportamento delle arti viventi contemporanee, anche questa metafora non è del tutto nuova nello studio delle narrazioni contemporanee. Guglielmo Pescatore, infatti, riferendosi alle narrazioni seriali estese, parla di «ecosistemi aperti, paragonabili ad ambienti o universi, permanenti nel tempo e nello spazio mediale, che integrano narrazioni, personaggi, utenti in un contesto mediale situato» (2018: 22). Se da una parte esiste un contesto mediale organizzato e regolato secondo modalità e dinamiche “note”, dall'altra le narrazioni sono continuamente soggette a processi di competizione, adattamento o modificazione. Non si tratta, tuttavia, di processi di trasformazione del tutto imprevedibili, ma integrazioni e accomodamenti possono risultare per certi versi più “prevedibili”. Prima ancora di Pescatore, anche Bruce McConachie, impiega il concetto di ecosistema per descrivere determinati fenomeni teatrali ibridi, a partire dalle teorie del neuroscienziato cognitivo Edwin Hutchins (2010; 2014), tra i ricercatori più significativi nel campo della *distributed cognition*. Hutchins ha infatti sviluppato il concetto di ecosistemi culturali-cognitivi (*Cultural-Cognitive Ecosystems*) per descrivere i modi in cui tutta la cognizione umana è distribuita. Egli fa l'esempio della pratica di formare una coda per un servizio, la quale esiste, secondo lui, in un ecosistema culturale che comprende i servizi da rendere (elementi sui sistemi economici); le figure del fornitore di servizi che li rende e di cliente che vi accede (elementi sull'organizzazione sociale); e i luoghi nello spazio in cui il servizio viene effettuato (elementi sull'architettura). In questa prospettiva, quindi, Hutchins (2014) considera che:

- a) le pratiche culturali sono configurazioni strutturali *emergenti* in una ricca rete di relazioni;
- b) lo sviluppo di nuove pratiche è limitato dalle *reti* esistenti nell'ecosistema;
- c) la cultura è apprendibile perché l'ecosistema delle pratiche è *strutturato*.

Rifacendosi agli ecosistemi culturali-cognitivi, McConachie afferma perciò che «all performance events are parts of one or several cultural-cognitive ecosystems» (McConachie 2015: 93, ed. Kindle), dimostrando così come la teoria di Hutchins possa essere applicata alla performance teatrale, per analizzare, ad esempio, fenomeni come la commedia musicale a Londra e a New York nei primi anni del Novecento. Gli ecosistemi si sviluppano all'interno della semiosfera, di cui ne sono parte integrante. In quelli performatici, nello specifico,

convivono e si contaminano tra loro pratiche, forme di vita, formazioni semiotiche che appartengono al continuum performativo della semiosfera stessa. Le numerose pratiche che popolano l'ecosistema performático sono particolarmente interessanti e meritevoli di attenzione, poiché offrono, di fatto, un'immagine dinamica del contesto culturale in cui sono prodotte, restituendo efficacemente il proprio statuto di "arti viventi". Tra queste, alcune conservano delle attitudini di valorizzazione di pertinenze maggiormente associate alla teatralità: l'idea di personaggio e impersonamento; l'impiego di strategie di "rappresentazione"; la presenza di una drammaturgia; la conservazione di regimi di spettatorialità frontali; ecc. Altre, invece, sperimentano strategie inedite, come narrazioni transmediali, modalità immersive di co-partecipazione, ibridazione con tecnologie enattive, ecc., rivendicando, tuttavia, la loro appartenenza di diritto alla *famiglia* teatrale e rifiutando l'etichetta di *performing arts*¹⁰⁴. Eppure, si tratta di evidenziare un processo tutt'altro che recente, già innescatosi, nella cultura performática occidentale, con le sperimentazioni del secondo Novecento.

[Una] caratteristica della svolta performativa è la possibilità di esplorare l'ibridazione dei diversi linguaggi artistici per creare un'"arte totale" dove le frontiere tra discipline sfumano definitivamente. Si esplora dunque l'interdisciplinarietà, cercando di far interagire i diversi linguaggi che compongono la scena su linee parallele creando interferenze e cortocircuiti. Questa caratteristica si oppone all'estetica teatrale egemonica nell'Ottocento che cercava una sintesi armoniosa e coerente tra tutti i linguaggi della scena (Contreras Lorenzini 2008: 154).

Basti pensare, ad esempio, all'Antropologia Teatrale di Eugenio Barba (1983), alle ricerche di Jerzy Grotowski (1968) e Thomas Richards (1993) al Worcenter di Pontedera o all'incontro tra la cultura performática giapponese di Tadashi Suzuki (2015) e quella americana di Anne Bogart (2005), che convergono nel The Saratoga International Theater

¹⁰⁴ La differenza tra "performance art" e "performing arts" non è sempre così chiara e univoca, anche negli stessi studi accademici. A partire dal periodo a cavallo tra gli anni Ottanta e Novanta, le correnti contemporanee riconducibili al campo delle *performing arts* cercano soprattutto di trascendere il carattere strettamente estetico del teatro e di andare oltre i limiti della rappresentazione e delle rispettive discipline (teatro, danza, musica, ecc.) in favore di una contaminazione dei linguaggi. Facendo riferimento, qui, "performance art" vs "performing arts" intendo più che altro alludere a quella componente di programmazione dell'azione e predeterminazione della produzione degli effetti di senso, generalmente (e sottolineo generalmente) riscontrabile nelle *performing arts*, pratiche tipicamente più riconducibili a una produzione teatrale, un recital musicale, un balletto. Mentre nel caso delle *performance arts*, intendo marcare soprattutto quegli aspetti più aleatori che caratterizzano questo tipo di pratiche artistiche, le quali enfatizzano spesso l'improvvisazione e l'indeterminazione degli effetti potenziali sullo spettatore e non predeterminano quasi mai l'andamento e gli sviluppi della performance. Per un approfondimento sul tema si rimanda comunque a Popović (2014).

Institute (SITI Company¹⁰⁵) che integra due tradizioni differenti di scrittura scenica (*composition*). Ma è di recente che tale fenomeno – il caso dell'*immersive theatre*¹⁰⁶ ne è un esempio tra i tanti – ha iniziato a enunciare più prepotentemente la propria “ibridità performática”, di cui difficilmente i vecchi modelli costruiti sull’opposizione /teatro/ vs /performance/ sarebbero in grado di comprenderne in pieno le sfumature.

Come nota Branko Popovic, nel cercare di configurare epistemologicamente il rapporto tra /teatro/ e /performance/ sono fondamentalmente tre, a parer suo, le combinatorie possibili: (i) la prima consiste nel percepire tale rapporto «in termini d’opposizione (piuttosto antagonistica) e di sussunzione (essendo il teatro “una piccola fetta” all’interno del vastissimo campo della performance)»; (ii) la seconda consiste nel «percepirli come due campi correlati ma sostanzialmente diversi e perciò separati»; (iii) la terza¹⁰⁷ – quella a cui mi sento di aderire con la proposta di ecosistema – è quella che «considera invece il teatro e la performance come complementari [...] come un unico campo performativo» (Popovic 2014: 190) o, nell’accezione che qui si è scelto di adottare, *performático*. Solo accettando che questa sovrapposizione è la condizione che permette di ricostruire criticamente l’immagine vivente delle arti performáticas che circolano nella nostra semiosfera, si potrà cogliere, a mio avviso, in maniera penetrante e soprattutto pertinente, da una postazione semiotica, i meccanismi di produzione, articolazione e ricezione della teatralità di questi fenomeni.

Illustrare il percorso di gestazione che ha condotto alla testualizzazione degli ecosistemi performáticos, può offrire inoltre, secondo me, un esempio paradigmatico di quanto la prospettiva semiotica abbia ancora molto da dare all’analisi del fenomeno teatrale, contrariamente al pregiudizio anti-semiotico che contraddistingue buona parte degli studi teatrologici, che considerano tuttora la semiotica ancorata a uno strutturalismo ontologico, e non metodologico come in realtà è. Dall’altra parte, invece, contribuisce anche ad abbattere il pregiudizio anti-teatrale di altrettanta buona parte degli studi semiotici, profondamente radicati a modelli teatrali logocentrici. Si è ancora influenzati, in altre parole, da modelli di lettura legati alla forma del dramma, articolati secondo la configurazione palco/platea e condizionati dalla presenza di pertinenze teatrali legate a dispositivi quali la drammaturgia,

¹⁰⁵ <https://siti.org/about/> visitato il 19 maggio 2022.

¹⁰⁶ Questo termine, nel Regno Unito, definisce «a trend for performances which use installations and expansive environments, which have mobile audiences, and which invite audience participation» (White 2012: 221). Affronteremo questo caso studio proprio nella terza parte di questo lavoro.

¹⁰⁷ Questa, inoltre, è secondo Popovic è la prospettiva “continentale” in cui si situano i *Theaterwissenschaft* tra gli esponenti dei quali si possono annoverare Lehmann e Fischer-Lichte.

la struttura del teatro cosiddetto all'italiana, il silenzio, l'opposizione /luce (scena)/ vs /buio (sala)/, ecc.

Le nuove pratiche che popolano l'ecosistema ci invitano a una riconfigurazione dei nostri pattern spettatoriali, sottoponendoci a sfide semiocognitive costanti, come nel caso dell'immersività che affronteremo in questo lavoro. Come semiotici, dunque, dobbiamo accettare tale sfida e rimettere a fuoco il sistema di lenti del nostro "microscopio"¹⁰⁸ nella comprensione di queste forme ibride, per restituirne le profonde e variegate articolazioni di senso.

1.1.8. Il *teatro* come "modalità"

Ringrazio il lettore per la pazienza che avrà avuto nel seguirmi fin qui. Dopo aver, così, delineato il contesto socioculturale nel quale si muove questa ricerca, ho intenzione – come già anticipato nell'introduzione – di restringere ora l'indagine alla *comprensione di quelle pratiche contemporanee che – all'interno di ecosistemi performatici – impiegano per fini estetici modalità di progettazione dell'azione facendo intenzionalmente ricorso a strategie e dispositivi di teatralizzazione dell'evento performativo*, riferendomi a loro nei termini di "pratiche performatiche teatrali" o più genericamente pratiche teatrali. All'interno di queste pratiche, poi, presterò particolare attenzione a quelle in cui si assiste a un passaggio da modelli di partecipazione frontali a modelli immersivi, concentrandomi sulle ricadute semiocognitive nei processi di percezione e interpretazione da parte dello spettatore, e sui nuovi regimi di spettatorialità che emergono.

Ricorrendo al termine "teatrale" – come già illustrato sopra – non intendo far riferimento a un genere quanto piuttosto a una *modalità* di produzione, da una parte, e di ricezione, dall'altra, segnica. Il mio interesse non è, perciò, verso l'istituzione teatro/ (di cui, lo ripeto, non nego l'esistenza), bensì verso le forme della teatralità contemporanee, che ritengo pertanto associabili a determinati processi di pertinentizzazione che portano all'attivazione (attoriale) e al riconoscimento (spettatoriale) di una *funzione teatro*, come direbbe Dario Turrini, ossia di una funzione semiotizzante il continuum del reale.

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

¹⁰⁸ La metafora è presa in prestito da Ugo Volli.

quotidiano, nel momento in cui si decide di leggere l'azione (quell'accadere fenomenico) secondo un modo "rinvianti", 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) (2001: 176).

Questa funzione individua, da una parte, un meccanismo cognitivo dello spettatore che, dall'altra, può essere innescato sia dall'evento performatico che dall'agire di un soggetto agente che ricorrendo a una serie di strategie mostra attraverso il proprio agire un "fare scenico". Nella prospettiva dell'attore, ad esempio, ciò si traduce nella consapevolezza di produrre intenzionalmente azioni, gesti, suoni con forza significativa in una situazione semiotizzata¹⁰⁹. Tale "fare" è percepito come *extraquotidiano* nel senso che, attivato da una cosciente uscita dai codici comportamentali quotidiani, è interpretato per abduzione dallo spettatore, che la semiotizza in quanto teatrale secondo codici conosciuti che circolano nella sua enciclopedia personale¹¹⁰. «[N]on 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» (ivi: 177). La teatralità, dunque, non va intesa come una proprietà quanto come un effetto, emergente dalla relazione attore-spettatore, di semiotizzazione «dell'azione che diviene scenica per un'operazione cognitiva, cioè per una scelta culturale» (ivi: 185).

Anche Anna Lisa Tota, nel tentativo di dar conto degli effetti di teatralità sostiene che è necessario, prima di tutto, «indagare i processi attraverso cui gli spettatori formano gli artefatti mentali in relazione alla performance teatrale che fruiscono» (1998: 419). Infatti, riconosciuta l'importanza degli artefatti mentali, la questione si sposta sulle modalità attraverso cui gli spettatori giungono alla costruzione di tali artefatti. L'ipotesi offerta da Tota è che esse siano influenzate, in parte, dal *setting* istituzionale e in parte dalla soggettività dello spettatore che attraverso le sue attività interpretative attualizza un «*theatrical frame*», cioè ne riproduce il senso. Si tratta, comunque, di dinamiche percettive e interpretative influenzate in maniera significativa soprattutto da una serie di "percorsi di lettura",

¹⁰⁹ La posizione dello spazio, l'orientamento e la postura del proprio corpo, la distanza e la configurazione prossemica rispetto agli altri performer e allo spazio performatico, la costruzione della propria vocalità, ecc. modalità che richiamano, dunque, un certo *linguaggio* teatrale.

¹¹⁰ A tal proposito, Anna Lisa Tota introduce il concetto di "carriera estetica", con cui fa riferimento al «*capitale teatrale* [...] costituito dalla somma di tutte le esperienze di fruizione precedenti [che] influenza la fruizione attuale» (1998: 427).

prefigurati dalle modalità di produzione impiegate nell'organizzazione dell'evento performático, che istituiscono uno Spettatore Modello. Come ricorda Richard Schechner (in Tota 1998), infatti, ogni evento teatrale «è teatro solo perché è ideato come teatro, presentato come teatro, recepito come teatro. Proprio come il messaggio “questo è un gioco” identifica il comportamento del gioco, così il messaggio “questo è teatro” identifica il comportamento teatrale» (ivi: 421). Un messaggio, «questo è teatro», metacomunicativo, secondo Tota, in quanto dice qualcosa proprio sulla relazione fra attore e spettatore. L'efficacia estetica della teatralità risiede, perciò, nell'organizzazione dei segni mostrati nel corso dell'evento performático e non in una loro presunta o percepibile (e dunque oggettiva) qualità intrinseca.

1.1.9. «Drammaturgia consuntiva» vs «Drammaturgia preventiva»

Porre l'accento sulle modalità di organizzazione dell'evento performático ci riporta alla progettazione dell'azione o, più in generale, alla programmazione della pratica. Questa fase ha una funzione cruciale, soprattutto quando l'intenzione è il raggiungimento di un effetto di teatralità. Dunque, per certi versi, è necessario tornare a prestare attenzione al ruolo che riveste la drammaturgia, ossia il testo scritto. Ciò è, a mio avviso, indispensabile non per ragioni nostalgiche o presunte rivendicazioni gerarchiche: si potrebbe pensare che in quanto drammaturgo sia particolarmente legato a una concezione drammaturgica nella pratica performática. La questione, in realtà, è un'altra ed è molto più complessa e interessante poiché legata alla *funzione fattitiva*, di dispositivo materiale, che questo “oggetto” riveste nell'articolazione stessa della progettazione dell'evento performático. «La fattitività degli oggetti recupera dunque un certo numero di proprietà, attanziali, modali e figurative, tutte familiari all'analisi semiotica» (Fontanille 2008 [2010: 45]). La drammaturgia, infatti, può essere analizzata e concepita semioticamente in due modi: o come modello-oggetto teorico, ossia come “testo drammatico”¹¹¹; o come uno strumento-oggetto pratico, ossia come un “copione”.

Nel primo caso, l'oggetto-TD ha soprattutto un valore documentale; è, vale a dire, un *prodotto* investito di una *valorizzazione estetica*, poiché, per certi aspetti, è la stabilizzazione formale di una pratica e, in virtù di questo, è ciò che ne resta sotto forma di testualità “naturalizzata” da poter analizzare. Come mette in evidenza De Marinis, per buona parte

¹¹¹ Per un approfondimento semiotico sul tema si rimanda a AA.VV. 1983.

gli studi di teatro in Italia sono stati sostanzialmente una *dépendence* di quelli letterari – salvo alcune importanti ma isolate eccezioni, spesso significativamente ai margini del mondo accademico. Fino ad allora, studiare la storia del teatro significava, o meglio si riduceva, in buona sostanza, a studiare *ciò che del teatro rimane*, di solito: e cioè, appunto, i testi (2004: 96).

Nel caso del copione, invece, siamo in presenza di una *valorizzazione pratica*. L'oggetto partecipa a un processo – o a una serie di processi – in cui ha soprattutto la funzione di strumento e in quanto tale, nel decorso della pratica, può essere soggetto a una sequenza di manipolazioni e contro-manipolazioni, proprio in virtù della sua natura *interattiva* (Fontanille 2008). Come vedremo in maniera più compiuta nella seconda parte di questo lavoro¹¹², il copione può essere, in altre parole, sia uno strumento (i) di attivazione della pratica – si può, cioè, iniziare a concepire la programmazione della stessa a partire da una drammaturgia secondo un movimento di integrazione ascendente – che (ii) di adeguamento – ossia, può essere concepito come un dispositivo di annotazione dei processi di costruzione della pratica stessa e dunque soggetto a movimenti di integrazione discendente. La presenza di questi ripetuti processi di integrazione conferisce al copione una forma più instabile, nonostante abbia, invece, proprio lo scopo di stabilizzare il decorso della pratica. Tuttavia, esso stesso può essere oggetto di successiva stabilizzazione una volta che la sua funzione pratica è cessata.

Tale differenziazione tra la drammaturgia come *opera letteraria* e la drammaturgia come *materiale dello spettacolo* non è da intendersi in assoluto, poiché entrambi i testi-oggetto sono «sempre l'uno e l'altro insieme» (De Marinis 2004: 99); sono piuttosto gli *usi* che se fanno nel contesto della pratica performatica a dover essere indagati. Per descrivere queste due differenti prospettive dalle quali concepire una drammaturgia, Siro Ferrone, ad esempio, distingue tra una testualizzazione “preventiva” e una “consuntiva”. La prima è quella «[...] della speranza nell'Autore, nello scrittore capace di risolvere sulla pagina ogni problema di teatro. Si richiama a Pirandello, Goldoni, Shakespeare, Molière, ma in realtà fraintende tutti costoro» (Ferrone 1988: 37); alla seconda, invece, fa riferimento il modello dei «testi dati alle stampe dai comici dell'Arte a partire dal tardo Cinquecento: trascrizioni,

¹¹² Analizzeremo, nel corso nella Seconda Parte, alcuni frammenti da TD di Luigi Pirandello e Samuel Beckett mostrando come alcune possibili tracce di questi processi preventivi e consuntivi testimonino anche un passaggio da un teatro drammatico a uno post-drammatico.

variamente decantate e filtrate dalla memoria, delle bravure in precedenza sperimentate sulla scena» (AA.VV. 1992. 98).

Possiamo parafrasare Ferrone, quindi, intendendo la *drammaturgia preventiva* come un progetto *ex ante*, che partecipa al decorso della pratica, impiegato come dispositivo istruzionale per guidarne la programmazione e predisporre un certo insieme di condizioni di teatralità, ad esempio. Ma allo stesso tempo, esso può essere costantemente integrato, nel processo di adeguamento, attraverso un dialogo continuo tra movimenti discendenti e ascendenti, che possono *ex post* condurre (come no) a una *drammaturgia consuntiva*¹¹³. Il rapporto tra una drammaturgia e una pratica performática, dunque, non si esaurisce nella relazione letteratura/teatro:

da un lato, lo spettacolo non è affatto l'unico, inevitabile destino del testo drammatico, di ogni testo drammatico in quanto tale; dall'altro, il testo drammatico non è affatto l'unico, inevitabile punto di partenza dello spettacolo teatrale, di ogni spettacolo teatrale in quanto tale (insomma, l'insieme «teatro» è ben più vasto dell'insieme «messe in scene di testi letterari drammatici») (De Marinis 2004: 100).

1.1.10. «Drammatico» vs «Post-drammatico»

Ciò su cui vorrei insistere particolarmente non è quanto si debba essere a favore o meno del TD, scontro sul quale, come nota De Marinis, si sono largamente battuti negli anni Ottanta drammaturgisti e spettacolisti.

Il problema vero oggi non è più testo sì/testo no, cioè scegliere fra un teatro che si serve del testo (e, quasi sempre, serve il testo) e un teatro che fa a meno del testo. Da tempo, ormai, il problema vero, sia a livello teorico sia sul piano delle pratiche, è quale testo, scritto come, e poi, soprattutto, quale uso scenico del o dei testi (2013: 25).

La questione, piuttosto, può essere posta nel distinguere forme postdrammatiche e forme drammatiche che considerano in maniera differente il ruolo progettuale della testualità scritta¹¹⁴. Il termine «postdrammatico» è stato coniato da Hans-Thies Lehmann¹¹⁵ (1999) per

¹¹³ Procedure che possono essere anche temporanee, poiché, una volta stabilizzato, un TD può diventare nuovamente strumento per un'altra pratica e subire, dunque, nuove integrazioni. Possiamo distinguere, così, varie gradazioni e forme di consuntività.

¹¹⁴ Ma siamo, tuttavia, sempre alla presenza di una qualche forma di programmazione della pratica.

¹¹⁵ Lehmann è stato allievo di Peter Szondi (1956), il primo studioso a teorizzare la crisi del dramma moderno.

indicare quelle pratiche teatrali che non si concentrano più sulla forma-dramma in sé – dialogo, mimesi, personaggio – ma sviluppano un'estetica performativa in cui il testo verbale è messo in relazione con la situazione materiale della rappresentazione e del palcoscenico (e non è più, o è solo marginalmente, “drammatico”). In altre parole, il livello della composizione drammatica viene completamente riformulato rispetto agli statuti tradizionali legati al dramma moderno¹¹⁶. Secondo Lehmann, a dispetto della loro diversità, le nuove forme e le nuove estetiche teatrali contemporanee, a partire dalla seconda metà degli anni Cinquanta, hanno in comune una qualità essenziale: non si focalizzano più sul testo drammatico.

[P]ostdramatic theatre is *not simply a new kind of text of staging* – and even less a new type of theatre text, but rather a type of sign usage in the theatre that turns both of these levels of theatre upside down through the structurally changed quality of the performance text: it becomes more presence than representation, more shared than communicated experience, more process than product, more manifestation than signification, more energetic impulse than information (1999 [2006: 85], corsivo nel testo).

Nella prospettiva postdrammatica si assiste, cioè, a un superamento del concetto di pratica teatrale intesa esclusivamente come rappresentazione (messa in scena) di un testo drammatico, ossia di un «teatro *del/per* il testo», in favore, piuttosto, di «forme e modalità di teatro *col* testo», secondo la definizione di De Marinis (2013: 28). In questo modo, l'attenzione è spostata dai “prodotti drammatici” ai “processi di composizione drammatica”, segnando la crisi della concezione di un testo drammatico *ex ante* (preventivo) rispetto alla pratica teatrale. Emerge, invece, un carattere decisamente più consuntivo della drammaturgia. Conseguentemente, oltre alla forma-dramma, vanno in crisi anche i modelli legati alla forma-rappresentazione e alla forma-messa in scena, a favore di nuovi modelli anti-narrativi, anti-mimetici e anti-illustrativi, che fanno spazio a dispositivi postdrammatici quali la frammentazione, l'opacizzazione dei segni o l'incompiutezza. In altre parole, opponendo il drammatico al postdrammatico si intenderebbe tracciare soprattutto due percorsi differenti che può seguire la drammaturgia: «quello di una scrittura che trova il suo momento di sintesi drammaturgica nel testo di parole e quello di una scrittura che trova il suo momento di sintesi drammaturgica nel testo scenico» (Mango 2010: 107, ed. Kindle). Eppure, secondo Lorenzo Mango, più che liquidare in maniera così *tranchant* la questione, bisognerebbe domandarsi

¹¹⁶ Cfr. Szondi 1956

prima di tutto se esiste, effettivamente, una distinzione di forme – ossia di strutture linguistiche organizzate semanticamente – tra questi due termini e, se sì, in cosa consiste. A parer suo, il primo passo è quello di mettere più a fuoco proprio la categoria /dramma/,

giungendo, in sostanza, a concludere che con dramma intendiamo un sistema coerente e omogeneo, sia sul piano della organizzazione dei segni teatrali che del racconto e del senso, che entra in crisi col Novecento, specie per quanto accade nella sua seconda metà. Il termine postdrammatico starebbe proprio a indicare una simile crisi, che, nel momento in cui contraddice gli statuti drammatici, in una qualche misura, li ribadisce, quanto meno come termine antinomico (ivi: 110, ed. Kindle).

Ciò che andrebbero a fare le forme postdrammatiche sarebbe, dunque, mettere in discussione la presenza di un racconto e la trasmissione di un senso decostruendo la tenuta strutturale del dramma. Personalmente non condivido la posizione secondo la quale le forme postdrammatiche siano esclusivamente connesse a processi di desemantizzazione dell'evento performático, tantomeno credo che si possa parlare di abbandono dell'ambizione di significare e produrre semioticità¹¹⁷. Piuttosto, la tendenza di queste pratiche è quella di riformulare i modelli di narrazione, spesso abbandonando la linearità discorsiva, puntando su sovrapposizioni di linguaggi, su effetti di discontinuità, su regimi di spettatorialità costruiti su logiche di scambio di ruoli, enfatizzando la dimensione del contatto, ecc. Insomma, ricorrendo a modalità di produzione segnica differenti dai modelli della forma-dramma che, sebbene contraddistinti da una profonda incertezza rispetto a codici tradizionalmente impiegati e riconosciuti, non per questo sfuggono a regimi di significazione.

1.2. Dall'*opera-prodotto* alla dimensione processuale della pratica

Come abbiamo tentato di illustrare già a partire dalle premesse del nostro lavoro, gli ecosistemi performáticos sono in continua mutazione, mettendo in gioco un complesso poliedrico di relazioni, spazi, corpi, che si mescolano tra loro e *si testualizzano* in forme a volte più stabili che, tuttavia, conservano sempre una certa “porosità” nei margini. Di conseguenza, è più che mai necessario possedere strumenti di analisi penetranti ed efficaci

¹¹⁷ Come sottolinea Anna Maria Lorusso, infatti, tutto può essere letto *sub specie semiotica* non «perché tutto è semiotico, ma perché tutto – per farsi elemento della vita socio-culturale – finisce per entrare in un circuito che è basato su correlazioni di natura semiotica» (2018: 11).

che siano in grado di render conto dei processi ricorrenti di trasformazione delle condizioni di interazione dei soggetti coinvolti e degli oggetti stessi che circolano e si costruiscono al loro interno. La fase di ideazione, le prove, le repliche, tutto quanto deve entrare a far parte del “testo” che il semiotico intende preparare/analizzare, se vuole evidenziarne efficacemente i complessi meccanismi di produzione e ricezione del senso che lo articolano. Il concetto stesso di “pratica”, di fatto, può contribuire semioticamente ad andare oltre quello di testo spettacolare (TS) teorizzato dalla prima semiotica del teatro, restituendoci una dimensione più mutevole, dinamica e processuale del fenomeno teatrale, permettendoci così di delinearne più compiutamente i confini¹¹⁸.

Ridurre la complessità del fenomeno teatrale all’opera-oggetto-spettacolo si è mostrato già in passato estremamente limitativo, soprattutto se l’obiettivo è circoscritto alla mera restituzione di una descrizione immutabile e persistente nel tempo. Come afferma Gabriele Sofia, l’opera-spettacolo può certo lasciare delle “tracce” di sé, su cui gli studi teatrali (e semiotici) hanno fondato tradizionalmente la loro ricerca: scenografie, costumi, testi drammatici, scritti di attori e spettatori coinvolti nell’evento teatrale, ecc. Queste tracce possono essere più o meno stabili e durare nel tempo; tuttavia, ne esistono anche altre – a mio avviso più interessanti – seppur sfuggenti e mutevoli, che possono rappresentare una sfida per l’analisi semiotica. Si tratta, ad esempio, dell’esperienza dello spettatore e della *memoria* dello spettacolo¹¹⁹. Infatti,

nonostante il teatro venga considerato solitamente un’arte effimera esso invece è durevole in quanto permane *negli* spettatori, nella loro esperienza e nella loro memoria. Questa memoria [può] condizionare un comportamento, può reiterare una scelta, può produrre un “cambiamento di stato”.

Ecco allora che lo studio delle sole tracce permanenti nel tempo non basta, ma lo studio della relazione attore-spettatore deve tenere conto delle deviazioni, delle deformazioni, delle riformulazioni percettive e cognitive che ogni spettatore opera durante un evento teatrale. [...] Le tracce lasciate da uno spettacolo nella memoria esperienziale [...] diventano luoghi di studio non solo dello spettacolo in questione, ma anche delle dinamiche che sottendono lo

¹¹⁸ «I confini tra testo e contesto non sono mai dati una volta e per tutte, poiché i generi e le configurazioni sociali li modificano senza sosta» (ivi: 41). Questa, che forse oggi è un’ovvietà per la semiotica, è, invece, un concetto che vale la pena sottolineare perché evidenzia uno dei limiti del considerare il teatro come un genere “stabile” a cui si oppongono altri tipi di performance, concezione che ha influenzato nel passato molti studi teatrali.

¹¹⁹ Approfondiremo questo aspetto soprattutto nel Capitolo Terzo.

studio degli spettacoli del passato, delle testimonianze di spettatori lontani, cercando così di individuarne i punti di potenziale “rifrazione dello sguardo” (2013: 24-25).

Concepire le pratiche performáticas teatrali come evento costituito dalla co-presenza di attori e spettatori, mira anche al superamento dell’approccio tradizionale che distingue una estetica della produzione da una estetica della ricezione, insistendo, piuttosto, sulla *modalità autopoietica* delle arti della scena (cfr. Fischer-Lichte 2004). Oltre a non essere l’esecuzione *di* qualcosa, lo spettacolo non è neanche la comunicazione *di* qualcosa, pur tuttavia producendo indiscutibilmente significazione e semioticità. Lo “spettacolo”, dunque, oltre a rappresentare soltanto una delle fasi in cui si può articolare una pratica performática, non è detto che sia necessariamente quella più rilevante o quella conclusiva di un processo, ossia il prodotto finale. Basti pensare alla fase post-teatrale (parateatro) della ricerca di Grotowski e del Teatro Laboratorio volta al superamento dell’idea di prodotto-spettacolo, che ha portato alla realizzazione, ad esempio, del progetto “Holiday”¹²⁰. Si tratta di uno dei primi lavori di gruppo guidati da figure di attori legati a spettacoli storici diretti da Grotowski, basati su speciali training psicocorporei per lo sviluppo di una spontaneità rituale, orientata da tematiche di carattere archetipico e spirituale, e perciò non finalizzati alla messa in scena. Siamo in un ambito performativo esperienziale volto, piuttosto, al superamento dei ruoli di attore e spettatore a favore di una pratica performática senza più pubblico e senza obiettivi di spettacolo. Un altro esempio, invece, di eventi performáticos dai quali sono poi generati ulteriori “discorsi” può essere il format-spettacolo *Dignità autonome di prostituzione*¹²¹ di Betta Cianchini e Luciano Melchionna, «spettacolo della durata di cinque ore, che non si esaurisce in una sola serata e che non è mai replica di se stesso, [dove] ogni spettatore che abbandona il teatro si ripromette di tornare ancora, stavolta senza tacchi e borse ingombranti, perché si cammina, si corre e ci si arrampica per scale e soffitte»¹²².

Dopotutto, ogni spettacolo, con le sue repliche, è sempre un evento transiente la cui materialità che si produce in scena è in continuo divenire. Transiente, nel senso che è concepibile come un’esperienza che, in quanto tale, è sempre diversa da sé. Perciò, al semiotico si richiede, dunque, l’impiego di categorie analitiche differenti in grado di cogliere tale instabilità dell’oggetto d’analisi (o forse dovremmo dire tale “apertura”). Di pratiche di analisi e teoria di una semiotica processuale si è recentemente interessato Daniele Barbieri

¹²⁰ Cfr. Grotowski 2006

¹²¹ <http://www.dadp.it/it/> (ultima visita 8 giugno 2022)

¹²² Estratto dalla recezione di Romina Attianese per www.saltinaria.it (cfr. https://it.wikipedia.org/wiki/Dignità_autonome_di_prostituzione, ultima visita 8 giugno 2022).

(2020), secondo il quale «il senso si organizza per differenze, ma queste differenze non possono essere intese altrimenti che come l'esito di processi di differenziazione (trasformazioni strutturanti), ed è di questi processi che occorre mettersi in grado di render conto» (ivi: VI). La testualità è ritenuta primariamente processuale, poiché nei processi di produzione del senso i testi si costituiscono. Partendo da una prospettiva definita dallo stesso autore "eretica", Barbieri non accetta il postulato secondo cui l'universo semantico è strutturabile, postulando comunque la necessità di un principio strutturale secondo il quale «le "cose" nel mondo si [danno] soltanto per differenza e relazione con altre cose» (2020: 5). Qualsiasi interazione con il mondo segue, perciò, un principio strutturale: conosciamo qualcosa solo nella misura in cui rendiamo pertinente la sua alterità rispetto a qualcos'altro (ponendolo in opposizione con esso). Questa interazione con il mondo, secondo Barbieri, dà luogo a un accumulo di *memoria*, nella quale le acquisizioni cognitive strutturate si depositano, pronte per entrare a far parte di relazioni più complesse, interagendo tra loro attraverso nuove esperienze dirette. «Se il sistema si costruisce nel processo – e non può che essere così – le nuove esigenze, magari pure in sé coerenti e strutturate, non sono necessariamente coerenti e strutturate con quelle che hanno portato alla struttura di partenza».

La memoria non è altro che cultura, ossia è l'insieme di relazioni tra le cose, che però, secondo Barbieri sono soggette "a degrado". Tale degrado è ciò che produce una trasformazione della memoria/cultura che rende irrilevanti aree strutturate che, di conseguenza, sembrano non avere più uno scopo. Un esempio, in tale senso, può essere la struttura degli edifici teatrali antichi che, essendo soggetti a quella che Barbieri definisce come «azione destrutturante del naturale degrado delle cose» (ivi: 7), subiscono una progressiva opacizzazione del sistema strutturato di relazioni che ha generato quel luogo stabilizzandolo in qualcosa di riconosciuto come "teatro". Un fenomeno analogo è quello studiato da Evelyn Tribble (2011, 2017) a proposito dei teatri dell'epoca shakespeariana.

Teatri ricostruiti come lo Shakespeare's Globe pretendono in modi diversi di catturare l'esperienza della rappresentazione teatrale nella prima Inghilterra moderna. Lo Shakespeare's Globe cerca di ricostruire gli anfiteatri all'aperto costruiti durante la vita di Shakespeare, in cui gli attori recitano sotto la stessa luce con il pubblico nelle immediate vicinanze, compresi molti cosiddetti *groundlings* che rimangono in piedi per l'intera rappresentazione. Intorno a questi edifici e al loro utilizzo ruotano una serie di valorizzazioni di tratti che noi oggi difficilmente riusciamo a cogliere appieno, poiché legati a un sistema "fare teatro" di cui non condividiamo più l'*episteme*: «le tassonomie possono anche restare le stesse, ma il senso profondo che noi attribuiamo loro si trasforma altrettanto

profondamente» (Barbieri 2020: 6). Ciò che illustreremo proprio nella terza parte di questo lavoro, a proposito delle pratiche teatrali immersive, è come opposizioni semantiche che si ritengono fondative di un “fare teatro”, quali /buio/ vs /luce/, /palcoscenico/ vs /platea/, /agire/ vs /osservare/, /discorso/ vs /silenzio/ e così via, sono riconoscibili come appartenenti ad aree strutturate della nostra cultura performática secondo un certo “privilegio empirico”. Esse, cioè, si basano, seguendo la prospettiva di Barbieri, su un successo pratico nell’interazione col mondo (drammatico), e non sono, dunque, il frutto di un privilegio logico. Si tratta, infatti, di opposizioni semisimboliche invalidate da pratiche postdrammatiche come appunto quelle immersive, che di conseguenza hanno valore finché sono sostenute da una frequenza di trasformazioni/narrazioni nella nostra cultura, ma che perdono il loro potere di ordinamento del fenomeno teatrale non appena si esce dal modello drammatico che le ha prodotte, ossia quello legato alla forma-dramma. Si tratta, in altri termini, di pensare alle pratiche performáticas teatrali come a degli organismi viventi che popolano un ecosistema e in quanto tali devono essere considerati sistemi aperti, organizzati per livelli di complessità¹²³.

1.2.1. Dalla *comunità* alla *microtopia*: il senso del “fare teatro” oggi

Il legame tra teatro e comunità – come nota Giulia Innocenti Malini – può sembrare forse scontato dal momento che ogni pratica performática si configura quasi sempre come un’arte a disposizione della collettività. Se poi consideriamo anche «giochi, feste, celebrazioni, manifestazioni di piazza, *happening*, *performance* negli spazi pubblici ed eventi, allora le connessioni tra le arti e pratiche performative e la comunità si moltiplicano, coinvolgendo diversamente i soggetti e sviluppando processi e risultati sia dal punto di vista sociale che artistico culturale» (2020: 86). La nozione di ecosistemi performáticos, però, ci mette di fronte a un concetto di comunità (teatrale) più *liminoide*, ossia in cui i contrasti che sorgono all’interno della dinamica socio-culturale sono la manifestazione di un periodo di crisi profonda dove i modelli culturali si trasformano utilizzando codici espressivi diversi.

Le pratiche performative nelle comunità di tipo liminoide sono partecipate liberamente, e seppure alcune di esse facciano parte di un calendario collettivo, non sono prescritte e non implicano alcun riconoscimento sociale. Se [nel caso] delle comunità liminali, la comunità

¹²³ La nozione di livelli d’organizzazione è profondamente legata a quella di *struttura*, intesa come «insieme delle relazioni che esistono tra i diversi elementi di un insieme» (Sofia 2013: 27).

forte e solida produceva *performance* culturali attraverso cui consolidava il suo capitale sociale [in] quello delle comunità liminoidi, sono le pratiche e le arti performative stesse, anche reinventate, sono i gruppi di produzione e le dinamiche culturali che costruiscono la comunità continuando a reintegrarne il capitale sociale ed economico (ivi: 87).

Nello scenario teatrale contemporaneo che abbiamo illustrato fin qui, si può già intravedere come al posto di una “totalità-integrale-comunità” si manifestino, in realtà, più “totalità-partitive-microtopie” che popolano gli ecosistemi performatici. In questo quadro in costante evoluzione, siamo spesso sollecitati, inoltre, a una riconfigurazione dei nostri *pattern* spettatoriali¹²⁴. In altre parole, siamo posti di fronte a sfide percettive/ricettive costanti che ci incoraggiano anche a rivalutare il significato del nostro ruolo di spettatori, come nel caso, appunto, delle pratiche immersive. Le microtopie, dunque, possono assumere le sembianze di modelli di società teatrali utopiche, in cui attori e spettatori si relazionano tra loro in un dialogo che si estende di frequente anche oltre i confini del singolo spettacolo, che acquista, di fatto, i tratti di un’esperienza più che di un evento, modificando anche il concetto stesso di narrazione¹²⁵. A mio avviso, un concetto come quello di microtopia può essere euristicamente molto efficace, rispetto a quello a volte troppo generico di comunità, poiché ci consente di tener conto più pertinentemente di certi “scarti” negli abiti comportamentali teatrali, certe valorizzazioni e disvalorizzazioni, inscrivendoli in una cornice coerente, ricostruendone lo sfondo e il contesto in cui ritagliare, analizzare e interpretare in maniera più penetrante le numerose formazioni semiotiche performatiche che circolano negli ecosistemi (evitando, così, superflue categorizzazioni di genere e superando, soprattutto, sbrigative opposizioni /teatro/ vs /non-teatro/).

Una “micro(u)topia”, nell’accezione di Nicolas Bourriaud¹²⁶, è uno spazio di scambio provvisorio e temporaneo che può anche essere meno longevo di una comunità e durare persino una sera soltanto, ma essendo in grado di articolare comunque, al suo interno, un microuniverso di valori coerente, stabile e strutturato, accessibile all’indagine semiotica.

In un’epoca in cui la nozione di comunità sta quasi scomparendo nel lessico politico e nella pratica urbana, sempre più dominata dall’individualismo, dalla solitudine e dalla paura (salvo ricomparire nelle forme caricaturali e truccate dei social digitali) il teatro – si dice – può

¹²⁴ Approfondire questo aspetto proprio nel Capitolo Terzo.

¹²⁵ Come vedremo a proposito del fenomeno della trasmedialità e del concetto di *bleeding* nelle pratiche immersive (infra § 6.2.2).

¹²⁶ Cfr. 1998 [2010: 35]

costituire una sorta di argine, di controtendenza, di comunità almeno provvisorie, dando diritto di cittadinanza al marginale, al diverso, all'escluso (De Marinis 2018: 14).

Riappropriarsi del concetto di comunità, anche se da un'altra prospettiva, significa, da una parte, ripartire da una riflessione sullo spettatore – come cittadino partecipe o come cliente consumatore – e, dall'altra, riflettere su come si evolve o come si riconfigura, oggi, l'idea stessa di comunità intesa come appartenenza a un progetto condiviso¹²⁷. È proprio la ricerca di uno scambio relazionale più profondo e reciproco tra spettatori e attori a motivare, in una certa misura, la crescita di forme co-partecipative contemporanee di pratiche performatiche, come quelle di teatro immersivo, che manifestano un desiderio condiviso di chiedere di più al pubblico e di esigere in cambio di più da esso. «[I]l teatro è il luogo in cui le cose accadono *in presenza*, in un incontro-confronto tra persone, in un intreccio di compresenza fisica e di scambio di emozioni reali» (Allegri 2012: VII).

Secondo Nicolas Bourriaud, lo scopo dell'opera d'arte relazionale è quello di inventare incontri possibili e creare le condizioni per uno scambio, come quando si restituisce un servizio in una partita di tennis. Bourriaud sviluppa, infatti, una teoria delle forme d'arte contemporanee che ha come perno la dimensione dell'agire umano, il cui substrato è costituito dall'intersoggettività e che assume come tema centrale l'essere-insieme, l'"incontro" tra chi guarda e chi/cosa è osservato, l'elaborazione collettiva del senso. Sullo sfondo di un'ontologia sociale e di un materialismo filosofico, l'intersoggettività costituisce per Bourriaud il fondamento sia della produzione che della ricezione, poiché «il lavoro di ciascun artista [è] una trama di rapporti col mondo che [genera] altri rapporti, e così via, all'infinito» (1998 [2010: 23]). Adottare un'estetica relazionale come strumento, dunque, significa indirizzare il proprio sguardo analitico verso le specifiche dinamiche affettive e i legami sociali che vengono prodotti, riprodotti e codificati da ogni pratica performatica, riabilitando, inoltre, il ruolo dello spettatore.

¹²⁷ Si veda, in proposito, la questione sul progetto di educazione e di formazione alla cittadinanza in Aristotele contenuto nel saggio di Antonio Attisani (2019).

1.2.2. Il performático come dispositivo di dinamizzazione della semiosfera

Secondo Richard Schechner, ogni pratica performática oscilla tra due polarità che definisce “efficacia” e “intrattenimento” (*the efficacy-entertainment dyad*). Entrambe sono collegate a determinate caratteristiche, come possiamo osservare nella tabella seguente¹²⁸:

EFFICACY	←→	ENTERTAINMENT
(<i>Ritual</i>)		(<i>Theatre</i>)
Results		Fun
Link to an absent Other		Only for those here
Abolishes time, symbolic time		Emphasizes now
Brings Other here		Audience in the Other
Performer possessed, in trance		Performer knows what he's doing
Audience participates		Audience watches
Audience believes		Audience appreciates
Criticism is forbidden		Criticism is encouraged
Collective creativity		Individual creativity

Se una pratica è riconducibile al rituale o al teatro dipende dal contesto e dalla funzione, vale a dire dal luogo in cui è eseguita, dagli esecutori e dalle circostanze. In questo scenario, l'efficacia di una performance è direttamente proporzionale alla sua capacità di generare trasformazioni e inversamente proporzionale all'intrattenimento. Tuttavia, come sottolinea lo stesso Schechner, «No performance is pure efficacy or pure entertainment. The matter is complicated because one can look at specific performances from several vantages; changing perspective changes classification» (1974: 468). Secondo questo principio, allora, la storia delle forme teatrali (occidentali) potrebbe essere descritta dunque da questa struttura intrecciata (*braided structure*) che mette costantemente in relazione efficacia e intrattenimento. In questo modo, le pratiche prodotte dalle differenti culture non sarebbero altro che contraddistinte dal dominio di una polarità rispetto all'altra¹²⁹. Il fenomeno teatrale – inteso come una delle modalità in cui i meccanismi di base della performance prendono forma e sostanza – nelle sue forme di massimo splendore sarebbe, così, l'espressione più alta delle fasi di equilibrio dinamico tra le due polarità.

¹²⁸ Cfr. Schechner 1974:467

¹²⁹ E, soprattutto, non più in base a una logica di genere o su una opposizione /teatro/ vs /performance/.

For Western theatre, at least, I think it can be shown that when the braid is tight – that is, when efficacy and entertainment are both present in nearly equal degrees – theatre flourishes. During these brief historical moments the theatre answers needs that are both ritualistic and pleasure-giving. Fifth-century Athenian theatre, Elizabethan theatre, and possibly the theatre of the late nineteenth century and/or of our own times show the kind of convergence I'm talking about. When efficacy dominates, performances are universalistic, allegorical, ritualized, tied to a stable established order; this kind of theatre persists for a relatively long time. When entertainment dominates, performances are class-oriented, individualized, show business, constantly adjusted to suit the tastes of a fickle audience (ivi: 469-470).

Interpretando semioticamente la posizione espressa da Schechner, perciò, potremmo avanzare l'ipotesi che il performático, inteso come «insieme di “saperi” relativi alla pratica delle arti dinamiche» (Deriu 2012: 200), possa essere considerato un dispositivo di dinamizzazione della semiosfera. Sarebbe possibile, così, concepire le forme teatrali come il prodotto di continue *trasformazioni* che avvengono negli ecosistemi performáticos all'interno della semiosfera. Questo ci consentirebbe, inoltre, di prestare molta più attenzione proprio agli aspetti dinamici (e quindi anche diacronici) che coinvolgono le pratiche teatrali. Elementi di innovazione e dinamismo – rispetto a stabilità e chiusura – possono, infatti, essere la traccia dell'innescò di processi di trasformazione che in questo modo assumerebbero delle valenze estremamente significative, invece di essere sbrigativamente relegati a scarto rispetto a una supposta norma.

1.3. Metodologie di analisi: testualizzare e documentare un ecosistema performático

Come abbiamo cercato di illustrare fin qui, il rapporto fra teatro e semiotica è tramontato a causa di una inadeguatezza storica segnata da un modello di analisi concentrato sulla classificazione dei segni presenti sulla scena, «anziché trasformarsi in disciplina in grado di spiegare i processi profondi di significazione, cioè i processi con cui lo spettatore attribuisce senso a ciò che accade nello spazio scenico, spesso insieme a lui anziché di fronte a lui» (Pellerey 2016: e 1-2). Appare a questo punto evidente un'ulteriore questione cogente da prendere in considerazione, ossia quella della *testualizzazione* intesa come ritaglio dell'asse sintagmatico di un qualsiasi fenomeno sociale dotato di senso. Quello che è emerso dalla ricognizione condotta a proposito dei primi studi semiotici sul teatro, è stato soprattutto

l'applicazione di un criterio rigido col quale si è scelto di fissare il fenomeno teatrale in quanto oggetto testuale stabile e definito. Tale criterio era fondato sull'analisi delle tracce materiali (ritenute più "durature") lasciate dalla pratica teatrale e riconducibili, in buona parte, al Testo Drammatico e al Testo Spettacolare¹³⁰, come si è già constatato. In altre parole, la metodologia era profondamente influenzata dal problema della *documentalità*, questione sollevata in diverse occasioni anche più recentemente da Volli (2014). Nel momento in cui intendiamo indagare, e perciò documentare, le pratiche performatiche è piuttosto chiaro, però, che tra una performance e la sua registrazione – o il progetto drammatico col quale essa dialoga – c'è una sostanziale differenza. Come sottolinea Roberto Pellerey, inoltre, la documentazione attraverso registrazione video è profondamente «depotenziata di alcune componenti visive e sonore dello spettacolo, ma non rende la realtà della situazione vissuta da attori e spettatori, né la molteplicità delle sensazioni percettive che fanno parte dell'essere in situazione reale» (2016: e 2). Nelle pratiche teatrali è essenziale la compresenza, viva e non mediata, tra chi agisce e chi partecipa all'evento, affinché si crei un contatto e attraverso di esso sia possibile un contagio timico-passionale. I documenti, semioticamente, possono essere degli strumenti che contribuiscono a comprendere le condizioni di significazione in cui si realizza una pratica teatrale, degli strumenti *ex-post*, ma non certo l'oggetto primario dell'indagine. Ogni pratica, infatti, comporta un complesso e articolato *ciclo vitale* che va dalla progettazione, all'esecuzione, passando per una serie di fasi intermedie come le prove, il training attoriale, i rimaneggiamenti del progetto, la promozione, ecc. che hanno tutte un peso significativo nella comprensione generale della pratica performatica. Va detto anche – in riferimento a Eco (1990) – che di un testo non si può certo dire tutto, come si andasse alla ricerca di una sua supposta oggettività e dunque anche di quella di un'analisi (cfr. Ferraro 2018). Certamente le tracce sono importanti, ma più importante è la definizione del proprio progetto analitico, in base al quale *poi* si sceglieranno le tracce da interrogare.

Nel corso delle analisi che saranno proposte in questa ricerca, si è cercato di definire di volta in volta quale aspetto (o fase) della pratica performatica il nostro microscopio semiotico intendesse ingrandire. Per questo motivo, spesso, potrà sembrare che alcune analisi trascurino – forse – dettagli di altrettanto interesse semiotico. Nei casi studio del Capitolo Quarto, ad esempio, l'attenzione si è concentrata particolarmente sulla ricerca di tracce enunciazionali della pratica performatica nel Testo Drammatico, motivo per cui l'analisi è stata condotta su testualità più "tradizionali", ma alla luce, tuttavia, di prospettive

¹³⁰ Per quanto il TS, in realtà, era considerato "effimero" proprio perché sfuggente ai criteri "classici" di testualizzazione, ossia in quanto non "testo-già-dato".

e interrogativi inediti, soprattutto legati alla corporeità e a una teoria dell'enunciazione teatrale. In questo caso, perciò, ricorrere a registrazioni video come *supporto* a partire dal quale descrivere i movimenti di integrazione tra testo scritto e dimensione pragmatica è stato un metodo euristicamente efficace per la verifica degli effetti semiotici testuali ipotizzati¹³¹. Mentre nel Capitolo Quinto, l'analisi ha riguardato la sola dimensione della corporeità attoriale e i meccanismi di produzione e ricezione dell'agire performático, attraverso l'indagine di un corpus di testi critici su teorie della recitazione e di relativi materiali fotografici¹³². Nella Terza Parte, invece, i casi studio sono stati affrontati più "sul campo", indagando la pratica teatrale nella sua dimensione pragmatica, processuale e co-partecipativa. In questo caso, ad esempio, il dialogo col metodo etnografico (*osservazione partecipante*) è stato d'obbligo, oltre che particolarmente produttivo. Ciò nonostante, possono essere diversi e imprevisi i problemi metodologici che solleva ogni singolo caso, senza considerare, poi, i numerosi dubbi e le obiezioni che molti semiotici avanzano in generale sulla possibilità di un'analisi delle pratiche sociali e dei processi in flagranza¹³³. Come evidenzia Pellerey, sono però questioni più inerenti al «*come documentare* un processo o una pratica sociale, per loro natura instabili, mutevoli, evanescenti. [...] Sono in sostanza dubbi riconducibili alla *permanenza stabile* del testo nel tempo e alla sua *delimitazione oggettiva* ("osservabilità condivisa"), nonché all'apparenza di caos e casualità dovuti all'assenza di una organizzazione strutturata garantita da un autore» (2016: e 4-5, corsivi nel testo). Trovo molto interessante, in merito, la posizione di Luigi Allegri (2012) il quale mette in guardia l'analista proprio dal pericolo di confondere il fenomeno teatrale con le sole testimonianze documentali lasciate dalla pratica (il TD in primis), perdendo così di vista il fatto che il teatro, prima di ogni cosa, è "un'opera d'arte vivente" della quale le differenti forme di memoria (storica) ne portano delle tracce.

Come illustreremo nel Capitolo Terzo, infatti, la pratica teatrale va soprattutto compresa e indagata come un'*esperienza* in cui – come suggerisce, peraltro, da diversi anni Marco De Marinis – l'analista sia in grado «di rendere conto, per quanto possibile, degli

¹³¹ Inoltre, le drammaturgie analizzate sono costruite sul modello del dramma, ragion per cui la dimensione di compresenza – per quanto, come si vedrà nel Capitolo Quarto in merito all'enunciazione autopoietica, abbia comunque un'influenza sull'andamento della performance, anche in questo modello – non era particolarmente rilevante da indagare, in questa sede, rispetto agli obiettivi analitici premessi, connessi più al solo riesame del rapporto di correlazione tra TD e TS.

¹³² È chiaro che, nell'operare secondo questo metodo di verifica degli effetti semiotici, si è sempre tenuto bene a mente che «in questi casi non si sta facendo una storia degli effetti interpretativi di quel testo, ma dei suoi effetti interpretativi in una certa epoca e all'interno di un certo gruppo» (Polidoro 2015: 215). È così, infatti, che si è giunti allo smascheramento di un'ideologia della neutralità che ha condizionato gran parte delle riflessioni sulla corporeità dal Settecento al Novecento (infra § 5.2.3).

¹³³ Cfr. Lorusso 2010: 159-161

aspetti patemici e assiologici della ricezione dello spettatore nel quadro di una semiotica cognitiva, pragmaticamente orientata, della relazione teatrale» (1986: 42). Ed è proprio quanto si è tentato di fare nel caso delle pratiche teatrali immersive, che sarà approfondito nella Terza Parte di questo lavoro. Questo aspetto dell'analisi semiotica apre le porte alla fenomenologia e alla percezione, un campo che la semiotica tradizionale, «sviluppata come teoria logico-linguistica da un lato, o come logica delle culture dall'altro» ha iniziato ad affrontare solo di recente, «rimanendo appiattita per lungo tempo su un testualismo di matrice strutturalista» (Altieri 2018: 36). In fin dei conti, però, il riconoscimento percettivo comporta già di per sé un investimento di senso che in quanto tale coinvolge diversi meccanismi semiotici nel corso del processo esperienziale, da intendersi «come flusso interazionale di scambi tra il soggetto e l'ambiente (oggetti, soggetti, azioni), e non il solo *corpo*» (ivi: 39, corsivo nel testo). Infatti, non è mai un corpo isolato a produrre senso (o ad averne), bensì un corpo in azione, immerso in una ecologia di reti sensibili fatta di gesti, azioni, percezioni, impressioni, emozioni, ricordi, vale a dire «un complesso di situazioni che insieme producono e decidono la vita del senso» (ivi: 40). Una questione che ne porta conseguentemente alla luce un'altra, altrettanto centrale nell'analisi semiotica: la soggettività. Approfondiremo questo aspetto nel paragrafo successivo.

Al momento ciò su cui ci preme riportare l'attenzione è la vastità dei “testi” che circolano negli ecosistemi performatici in relazione tra loro attraverso un processo continuo di formazioni (semiotiche). Nello studio di queste forme poliedriche di testualità si pone, dunque, all'analista un problema di *découpage*, ossia di delimitazione, di quale sia la *pertinenza* che si prende come unità di misura. Un problema tutt'altro che empirico quanto più metodologico. In questo studio, ad esempio, l'eterogeneità dei modelli di analisi e delle metodologie impiegate non è affatto casuale. L'obiettivo, infatti, è quello di evidenziare quelle che potremmo definire come le tre “macroaree testuali” – ossia, insiemi di formazioni semiotiche – che circolano a vari livelli di organizzazione nel continuum performatico: la drammaturgia, la corporeità attoriale, la relazione (spaziale) attore-spettatore. È chiaro che nella pratica teatrale questi tre aspetti sono interdipendenti e coesistono, intrecciando tra loro molteplici rapporti dai quali emergono le numerose forme teatrali, alcune delle quali hanno la “fortuna” di stabilizzarsi in modelli in grado di durare nel tempo, lasciando così tracce più documentate, rispetto invece ad altre forme a volte destinate anche all'estinzione.

Per non parlare poi, della miriade di tracce documentali lasciate dall'attività all'interno degli stessi ecosistemi: blog, recensioni, trailer, siti web, ecc. attraverso le quali si articolano e si diffondono le narrazioni performatiche contemporanee. Gli ecosistemi sono,

inoltre, spazi complessi al cui interno si vivono esperienze che assumono le forme e le modalità più disparate, coinvolgendo, ad esempio, i soggetti partecipanti anche in pratiche individuali oltre che collettive, attraverso la contaminazione con le tecnologie VR (*Virtual Reality*), AR (*Augmented Reality*) o MR (*Mixed Reality*), o altre forme di ibridazione mediale. Oltre a porre, dunque, all'analista sfide di misurazione del testo da analizzare, vengono proposti nuovi modelli di partecipazione e percezione che richiedono lo sviluppo di nuove categorie analitiche in grado di cogliere le articolazioni di senso di fenomeni più evenemenziali, sfuggenti, instabili e a volte imprevedibili.

1.3.1. La posizione del ricercatore e la sua soggettività

Abbiamo accennato, nel paragrafo precedente, alla questione della soggettività emersa in relazione al coinvolgimento del corpo in azione nell'esperienza performatica. Come si può/deve tener conto della propria soggettività di analista, visto che di fatto si occupa una posizione mediata rispetto alla performance, cioè già filtrata da un punto di vista? Come nel caso dello spettatore – che affronteremo però nel Capitolo Terzo – ritengo possa essere metodologicamente proficuo “mappare” anche la soggettività del ricercatore, che nel processo di osservazione partecipante diventa, in qualche modo, anche lui un soggetto-spettatore: premesse di ricerca, obiettivi dell'indagine, intenzioni e aspettative, ecc., tutto ciò deve essere il più possibile esplicitato e dichiarato nel progetto analitico del semiotico. Si tratta, comunque, di individuare sempre delle pre-condizioni ricettive e non di applicare un pensiero riduzionista. Come ci ricorda Guido Ferraro, infatti, «“soggettivo” non indica affatto qualcosa di impreciso e magari inafferrabile» (2018: 28). Anzi, dovremmo tenere sempre a mente che «la conoscenza di ogni cosa implica sempre un punto di vista, che la pertinenza non deriva mai dall'oggetto stesso, e che dunque la condizione umana è sempre segnata dalla soggettività. Una conoscenza erroneamente naturalizzata, che ignora o nasconde il punto di vista che la sostiene, pretendendo di riflettere passivamente la realtà “così com'è”, è detta da Prieto, in senso negativo, *ideologica*» (2012: 91-92). Come nota anche Pozzato, in sociosemiotica ci si domanda spesso in che misura le decisioni e le ipotesi di partenza dell'osservatore-analista siano in realtà governate da una arbitrarietà di fondo, sia nel caso della delimitazione del corpus come anche nella scelta delle categorie interpretative considerate strutturanti. Eppure, è proprio in questo che consiste la “libertà costruttiva” della semiotica «di costruire il proprio oggetto indipendentemente dalla natura ontologica dello stesso», poiché ciò che la semiotica fa è «ricostruire interpretativamente

[...] il *sensu* di quell'oggetto per qualcuno» (2012: 14). Naturalmente, lo sguardo del ricercatore è uno sguardo mediato – soprattutto culturalmente – ma questo non deve indurci a ritenere che sia un aspetto tale da compromettere i risultati dell'analisi. A salvaguardarne la purezza (teorica), infatti, c'è sempre l'angolazione, la prospettiva dalla quale egli osserva il testo-oggetto. Sono poi gli apparati teorici a relativizzare la soggettività rispetto al sociale. È la metodologia semiotica la garanzia di “controllo” della deriva soggettiva, in quanto «non permette per tradizione un procedimento allegramente intuitivo ma cerca sempre di motivare le sue costruzioni interpretative sulla base di articolazioni espressive attestabili» (ibid.). Si tratta, dunque, di far fede a questo principio metodologico anche qualora siano in gioco – come nel caso di questa ricerca sulle pratiche teatrali – incursioni interdisciplinari, del tutto legittime purché l'obiettivo resti sempre quello di scoprire relazioni significative e non datità ontologicamente intese. A tal proposito, sempre Pozzato parla di «*bricolage* ragionato» (ivi: 23), in quei casi in cui l'analisi fa ricorso anche a teorie e autori diversi al solo fine di gettare luce e fornire categorie descrittive. Nell'indagine delle pratiche teatrali, ad esempio, il dialogo con il metodo etnografico è più che mai proficuo, come peraltro ha già suggerito Roberto Pellerey (2016). Lo scopo, infatti, deve rimanere sempre e comunque investigare come e perché certi testi producano certi effetti, domanda che ci conduce alla scoperta di come è *fatto* e *funziona* un testo.

L'attenzione della semiotica generativa è rivolta allo studio e alla descrizione della struttura di un testo. Le domande a cui risponde sono: “Come è fatto un testo? Quali sono le sue parti?”. La teoria interpretativa, invece, si chiede: “Come funziona un testo? In che modo un soggetto lo comprende, lo interpreta, ne fruisce?”. Ma chiedersi come funziona un testo significa chiedersi cosa questo testo *fa* e, quindi, quali effetti (cognitivi, emotivi, consci, inconsci) produce nel suo fruitore (Polidoro 2015: 211-212).

La semiotica si situa in questo grande filone analitico, con il vantaggio di aver formulato (e ragionevolmente verificato su una gran quantità di oggetti dell'analisi) alcune ipotesi sul funzionamento generale dei testi, come il paradigma narrativo o l'idea di struttura profonda.

Analizzare i testi sulla base di queste ipotesi, cercare di scoprire il motore strutturale dei loro effetti di senso, di esporre i dispositivi che lo reggono è fare ricerca empirica. [...] Se non ci si vuole limitare a indagare empiricamente il testo nel senso di proporsi di indagarne la

struttura sulla base di ipotesi generali, ma si intende per ricerca empirica un lavoro che includa la ricezione, esso si deve configurare come il *confronto fra due testi*, quello d'origine di cui si vuole capire il funzionamento e quello prodotto (o quelli prodotti) dall'audience (Volli 2014: 139).

Certe difficoltà, tuttavia, possono sorgere nel momento in cui si deve operativamente adottare un *modo* di descrivere la struttura e il funzionamento delle pratiche teatrali nella loro dimensione esperienziale in flagranza. Analizzare le performance “come esperienze” non è affatto semplice o banale, soprattutto se lo scopo è la ricerca. Secondo Patrice Pavis, «one should determine for whom the analysis is intended, its aim and the spirit in which it is undertaken» (1996: 9). Partendo, dunque, da quanto suggerito da Pavis, è possibile distinguere due funzioni primarie dell'analisi delle pratiche performatiche: il reportage e la ricostruzione. Illustreremo nel paragrafo successivo le modalità che articolano questi due strumenti dell'analisi e come saranno impiegati nel corso di questo studio.

1.3.2. Reportage o ricostruzione: descrivere l'esperienza della pratica performatica

Da un lato, l'analisi come *reportage* comporterebbe l'affrontare la performance dall'interno, nel vivo dell'azione; mentre, dall'altro, l'analisi come *ricostruzione* è una specialità della cultura occidentale incline a conservare e archiviare i documenti e a mantenere i monumenti storici (cfr. *ivi*: 10). Il resoconto-reportage di un'esperienza – che è il metodo di indagine che si è adottato, ad esempio, nell'analisi del caso studio di *Doctor Who* e di *The Burnt City*, nella Terza Parte – solleva, tuttavia, molti problemi in termini di metodologia. «The really hard problem of consciousness is the problem of *experience*» (Chalmers 1995: 200-219). Come indagare, allora, l'esperienza soggettiva dello spettatore? Qualsiasi testo, e quindi anche qualsiasi performance concepita come testo, costituisce un proprio Lettore Modello in grado di attualizzare pienamente il suo potenziale significato. «Il Lettore Modello è un insieme di *condizioni di felicità*, testualmente stabilite, che devono essere soddisfatte perché un testo sia pienamente attualizzato nel suo contenuto potenziale» (Eco 1979 [2010: 62]). Tuttavia, nel partecipare a uno spettacolo non c'è uno Spettatore Modello, ma uno Spettatore Empirico che vive soggettivamente lo spettacolo, e che come «ogni fruitore porta una concreta situazione esistenziale, una sensibilità particolarmente condizionata, una determinata cultura, gusti, propensioni, pregiudizi personali, in modo che la comprensione della forma originaria avviene secondo una determinata prospettiva

individuale» (Eco 1962 [2010: 111, ed. ePub]). Il punto è che non è sempre chiaro dove finisca una strategia puramente testuale e dove inizi un processo interpretativo (cognitivo), attribuibile all'iniziativa di un lettore empirico.

1.3.3. Verso un'indagine etnografica ecologica cognitiva

Se si considera, inoltre, la performance non come un evento ma come un'esperienza, non va sottovalutato che si ha a che fare con un fenomeno complesso e dinamico in cui tale esperienza è sempre incorporata e situata, cioè costituita da una relazione concreta e specifica tra il corpo-mente del soggetto coinvolto e l'ambiente. L'ambiente stesso è un fattore primario da tenere in considerazione nelle esperienze teatrali – non soltanto immersive – in quanto invita/costringe lo spettatore (e anche l'attore) a una sintonizzazione ambientale¹³⁴ condizionando, dunque, sia la produzione che la ricezione degli effetti semiotici in gioco. John Lutterbie (2020), nell'identificare gli elementi che articolano l'esperienza teatrale, individua quattro fattori che un'analisi non deve trascurare:

- le condizioni di confine (*boundary conditions*), ovvero l'insieme di tutti i dispositivi spaziali che separano (e collegano allo stesso tempo) l'atto della recitazione (*act of acting*) e l'atto della partecipazione (*act of spectating*);
- i parametri di controllo (*control parameters*), ovvero l'insieme delle condizioni predeterminate su cui è stata programmata la performance (prescrizione delle azioni, controllo dell'aleatorietà, ecc.);
- le perturbazioni (*perturbations*), ovvero l'insieme delle azioni non programmate che emergono nel corso della performance (reazioni inattese del pubblico, eventi imprevisti, ecc.);
- l'emergenza (*emergence*), ovvero l'insieme di competenze e capacità che gli attori impiegano quando si adattano alle perturbazioni.

Nelle pratiche immersive, ad esempio, le condizioni di confine sono interamente riconfigurate rispetto a pratiche astantive. Queste riconfigurazioni spaziali, a loro volta,

¹³⁴ Anche se nel caso delle pratiche immersive tale sintonizzazione ambientale comporta un maggior lavoro abducente da parte dello spettatore, del tutto diverso rispetto a quello richiesto nelle configurazioni convenzionali palcoscenico/platea.

sottopongono gli spettatori a un persistente “disorientamento percettivo”¹³⁵, poiché non sanno dove guardare e cosa guardare. In altre parole, non sono pienamente competenti secondo un “saper fare” (*savoir faire*), cioè non posseggono regole normative su come abitare lo spazio e soprattutto su come agire fisicamente in esso. Di conseguenza, i parametri di controllo sono meno stabili rispetto alle pratiche teatrali convenzionali e l’evento performático diventa sempre più suscettibile di perturbazioni dovute, in parte, alla partecipazione produttiva degli spettatori. Ci si rende conto, dunque, come nell’analisi di questi fenomeni sia necessario adottare un quadro ecologico cognitivo e un approccio fenomenologico ed etnografico. Come suggerisce Sarah Pini, un «approccio etnografico ecologico cognitivo [...] si allinea con il quadro concettuale incarnato nella cognizione (*4E cognition theory*), che intende i processi cognitivi come incorporati (*embedded*), incarnati (*embodied*), enattivi (*enactive*), ed estesi (*extended*)» (2021: 89). La relazione attore-spettatore – come illustreremo nel prossimo capitolo – deve essere perciò concepita (e indagata) in rapporto a un ambiente performativo complesso e dinamico, variabile a seconda del contesto socioculturale che fa da sfondo all’evento, che incide in maniera significativa non solo sui meccanismi di prensione estetica ma soprattutto sui fenomeni di presenza generati nel corso della performance.

¹³⁵ Cfr. *infra* § 6.2.3

CAPITOLO SECONDO

CORPI E PRESENZE

“To have presence”, in theatre jargon, means knowing how to captivate the audience, being endowed with an indefinable quality that immediately arouses the spectators’ *identification*, giving them the impression of being elsewhere, in an eternal present.

Patrice Pavis *Dictionary of the Theatre*

2.1. Il corpo come soglia della semiosi

Abbiamo avuto l’occasione, nel capitolo precedente, per constatare come soltanto nel corso del Novecento la corporeità ha iniziato a occupare una posizione di rilievo nello studio del fenomeno teatrale¹. È un ritardo molto simile a quello della disciplina semiotica nel considerare il problema della sensibilità come via d’accesso al senso, ossia del passaggio dalla dimensione della percezione a quella assiologica. Non ci occuperemo qui di ricostruire una genealogia del corpo nella cultura occidentale², impresa che esula dalle finalità di questo capitolo in cui ci si concentrerà esclusivamente sulla produzione e ricezione degli effetti di presenza nelle pratiche teatrali. Tuttavia, verranno necessariamente affrontate alcune posizioni teoriche in merito nei prossimi paragrafi, via via che emergeranno questioni più dettagliate tali da richiedere l’approfondimento di uno sfondo epistemologico di riferimento. Per quanto concerne il rapporto fra corporeità ed enunciazione, invece, questo tema sarà trattato in maniera compiuta nel Capitolo Quinto, quando si esamineranno le forme della

¹ Per un ulteriore approfondimento si veda, ad esempio, De Marinis 2014.

² Si veda in merito Violi 2003, Basso Fossali 2009, Niola 2012 e Stano 2019 solo per citarne alcuni.

gestualità nelle culture teatrali facendo ricorso anche ai più significativi e recenti contributi semiotici riguardo alla corporeità³. Al momento la premessa (semiotica) dalla quale si intende partire prima di discutere il tema della presenza è quella di non considerare il corpo come una datità bensì come un significato e significante, come soglia stessa della semiosi. Il corpo è sempre dotato di un progetto nel mondo. È in questa direzione, dunque, che si esaminerà la corporeità dell'attore e dello spettatore nei prossimi paragrafi, ossia dall'idea – secondo quanto suggerisce peraltro Stano –

di abbandonare qualsiasi presupposta distinzione tra presemiotico e semiotico, e di studiare la corporeità non come il semplice luogo ma come l'istanza stessa di traduzione tra questi regimi — un'istanza che, proprio in virtù del lavoro di traduzione che realizza, emerge come la soglia per eccellenza della semiosi, giacché è in grado di generare, interpretare e insieme far circolare il senso (2019: 158).

2.2. La (costruzione della) presenza scenica

Come per il termine /teatro/, anche la nozione di /presenza/ risente delle stratificazioni semantiche prodotte da una serie di significati depositati nel termine, i quali sovrappongono spesso tra loro dimensioni differenti come quella ontologica, metafisica, cognitiva e performativa. Ci sarebbe molto da dire attorno a questo concetto così poliedrico; tuttavia, in questo capitolo ci concentreremo esclusivamente su alcune prospettive teoriche particolarmente significative nel contesto più ristretto delle arti performatiche teatrali e sulle condizioni che favoriscono l'emersione dei fenomeni di presenza.

The idea that someone may 'have presence' as an objectively real quality raises questions about what this quality consists of, whether it may be trained or cultivated, and to what extent it may be enhanced by the perceptions and expectations of those who witness it (Goodall 2008: 3).

Nella maggior parte degli scritti di attori e registi, come anche di critici e teorici, nella nostra cultura performatica occidentale, la “presenza” è descritta come una qualità ineffabile e misteriosa posseduta dagli artisti che si manifesta mentre sono colti nell'atto performativo.

³ Tra i quali si citano Finol (2015) per il concetto di *corposfera*, e Barbotto et al. (2022) per quello coniato da Massimo Leone di *rostrosfera*.

Una qualità che, molte volte, portano con sé anche fuori dal contesto scenico. Sulle doti recitative dell'attrice Eleonora Duse, ad esempio, il New York Herald scriveva di un "fascino latente" che emanava anche solo quando saliva su un palcoscenico. Si riteneva, infatti, possedesse una presenza così forte e seducente tanto che un nuovo termine entrò nel linguaggio comune americano, *doozy*, frutto di una storpiatura del suo cognome, e che stava a indicare qualcosa di eccezionale e assolutamente unico (Rader 2018). Qualcosa che irradiava anche fuori dal palcoscenico, come racconta la soprano Alice Nielson che conobbe la Duse nel 1906, in occasione in un programma misto di opere e drammi per l'inaugurazione del Teatro Waldorf degli Shuberts. La star americana confessò di essersi commossa «*simply to be in the presence of Duse, who appeared saintlike to her, quite literally glowing: "A luminous unearthly sort of light emanated from her face and seemed to form a halo round her turbaned head"*» (ivi: 267, ed. ePub).

Nel tentativo, dunque, di ricercare quali modalità espressive fossero in grado di evocare questa fascinazione negli spettatori, nel Ventesimo secolo furono molti i registi pedagoghi che, nell'impostazione dei loro processi di formazione dell'attore, gettarono uno sguardo anche sulla tradizione orientale, ritenuta spesso depositaria di un qualche principio "alchemico" in grado di spiegare i meccanismi che favoriscono l'emersione di tale effetto di presenza (cfr. Goodall 2008). Ciò accade poiché, soprattutto col diffondersi dei principi del Naturalismo, ci si rende presto conto di quanto le forme pittoriche, musicali e perfino gestuali introdotte nel teatro occidentale non facciano altro che illustrare, accompagnare, servire, abbellire un testo verbale, a nocumento, il più delle volte, proprio della corporeità. Tra coloro che con maggior interesse hanno guardato alla tradizione orientale come un punto di partenza per la riflessione sulla presenza dell'attore, possiamo, ad esempio, annoverare Antonin Artaud che, affascinato dall'effetto prodotto dal performer nella tradizione teatrale balinese, scrive:

I Balinesi, che hanno un'intera gamma di gesti e di posizioni mimiche per ogni circostanza della vita, restituiscono alla convenzione teatrale il suo alto pregio, e ci dimostrano l'efficacia e il valore altamente attivo di un certo numero di convenzioni perfettamente assimilate e, soprattutto, magistralmente applicate. Una delle ragioni della nostra gioia davanti a questo spettacolo senza sbavature sta appunto nell'uso da parte degli attori di una precisa quantità di gesti sicuri, di mimiche ben sperimentate e applicate al momento giusto, ma più ancora nel *raptus* spirituale, nello studio profondo e particolareggiato che ha presieduto all'elaborazione di questi mezzi d'espressione, di questi segni efficaci dai quali ricaviamo

l'impressione di una energia non ancora esauritasi dopo tanti millenni (Artaud 1938 [2000: 171-172]).

Ciò che emerge, dalle sue osservazioni, è come la presenza scenica – ossia, quella che emerge nell'atto performativo – sia un fenomeno soprattutto legato alla figura del performer, la cui corporeità non è riconducibile a qualcosa di ordinario, di consueto, bensì mostra una eccentricità rispetto alla quotidianità. *L'impressione di una energia* – come la descrive Artaud – può essere interpretata, infatti, come l'appercezione di una “salienza”⁴, innescata dal riconoscimento di fenomeni di soglia che abitano il corpo del performer, dai formanti plastici che ne organizzano la figura proiettando immagini ben definite e chiuse, caratterizzate da ritorni, *rime* e altre isotopie dell'espressione.

Di “energia” parla anche Eugenio Barba, che tenta di descrivere questo termine attraverso una analisi comparata tra le varie culture teatrali, non soltanto occidentali, come quella cinese, indiana, giapponese e balinese, allo scopo di restituire una costellazione di significati che richiamano i concetti di presenza e forza vitale. Egli afferma che ciò a cui tutti essi si riferiscono è un *potere*, per acquisire il quale, «which is an intangible, indescribable and unmeasurable quality, the various codified theatrical forms use very particular procedures. These procedures are designed to destroy the inert positions of the performer's body, in order to alter normal balance and to eliminate daily movement dynamics» (Barba 1991: 74). L'effetto di presenza, dunque, sembrerebbe essere legato soprattutto alla percezione di una extra-quotidianità dell'apparire e dell'agire performático. Secondo Barba (1993) è possibile individuare alcuni principi tecnici alla base del comportamento extra-quotidiano del performer⁵, tra i quali segnala in particolare l'alterazione dell'equilibrio e della postura quotidiana, che conferisce una salienza alla presenza dell'attore, generando una rete di tensioni nel corpo che hanno un impatto sulla percezione dello spettatore. Tale comportamento extra-quotidiano del performer genera, infatti, un corpo insolito, inusuale, che innesca, perciò, un effetto di straniamento, ossia rende sorprendente – nel senso di non corrispondente alle aspettative – un comportamento intersoggettivamente riconoscibile, come può essere camminare, prendere in mano una penna e scrivere, fumare, ecc. Si tratta, cioè, di azioni che, rispetto alla quotidianità, vengono eseguite con una qualità differente, percepita come maggior impiego di energia. Sull'energia come tratto distintivo della

⁴ Cfr. Fabbri-Perri 2019

⁵ Barba preferisce parlare più in termini di attore-danzatore.

costruzione degli effetti di presenza dell'attore insiste anche il regista giapponese Tadashi Suzuki, secondo il quale:

As a novelist conceives a work based on his own designs and aspirations, a performance is generated from the actor's ideas and passions. His presence is the crucial element in the theatrical endeavor. In fact, it is the [theatre] actor's live human energy, what I like to call "animal energy," that has sustained the social and cultural survival of theatre for thousands of years (2015: 46).

Nel suo metodo per la formazione attoriale, infatti, Suzuki individua la "produzione dell'energia" (*energy production*) come una delle tre «key physical functions» da dover allenare, accanto alla «breath calibration» e al «center of gravity control» (ivi: 60), funzioni tra di loro interdipendenti. Il concetto chiave di "energia animale" è impiegato da Suzuki nel desiderio di evocare nella performance un equivalente delle divinità del teatro *kabuki* e del teatro *nô*, come afferma Paul Allain, ma in una accezione più "pagana" nel tentativo, forse, di smarcarsi da modelli culturalmente o antropologicamente radicati, alla ricerca, invece, di un principio "fisiologico" interculturale comune a tutti gli attori, a prescindere dalle varianti idiosincratiche, stilistiche o culturali.

His 'gods' are not culturally specific or anthropologically modelled, but energetic and physiological. The performer has a sense of speaking through the gods on stage, but the deities' nature is not prescribed. The audience perceives this as an altered mood, a precise external focus and a physical intensity. Suzuki's chosen mode of performing is energised, forward-facing and combative. The performer is exposed and vulnerable on stage in this highly charged state. Rather than attempting to suppress these qualities or mask or eradicate them with relaxation techniques, Suzuki proposes that they should be cultivated and harnessed. The training helps the performer come to recognise and control this process (Allain 2003: 5).

La maggior parte dei metodi di formazione attoriale a partire dal Novecento – negli ecosistemi performatici Eurasiani⁶ – si occupa dunque di allenare il performer alla produzione dell'energia, insegnandogli come gestire le tensioni e gli impulsi in modo da

⁶ «Con il termine "Teatro Eurasiano" si intende quella dimensione tecnica e teorica che permette di considerare unitariamente spettacoli tradizionalmente divisi nei due emisferi culturali denominati "Oriente" ed "Occidente". In realtà questi sono connessi non solo da scambi e intersezioni, ma soprattutto da una comune identità professionale» (Falletti 2008: 34).

convertire, da tradurre, le energie della vita quotidiana in *qualcosa* di più efficace e decisamente mirato *a cui dar forma*. Non è un caso, perciò, se «[the] presence belongs to those actors we cannot take our eyes off, who are riveting, who draw us in, are magnetic, charming, and charismatic» (Trenos 2014: 64). In *Stage Presence*, ad esempio, Jane Goodall (2008) illustra quanto il fenomeno della presenza sia un prodotto mutevole e dinamico della costruzione sociale che si è andato definendo, nella nostra cultura, a partire da due modelli di presenza umana, legati alla figura del dignitario e del mago:

To the first belong all the regimes of training and technical prowess: elocution and vocal technique, deportment, the aesthetics of gesture and facial expression. The second is suggested in the more mysterious qualities of magnetism and mesmerism, a sense of inner power being radiated outwards. The sphere of the dignitary is the social world with all its powerplay; that of the magus is a wider cosmos, governed by metaphysical forces (2008: 8).

L'idea dell'attore come incantatore del pubblico, come mago, si trova anche nel lavoro di Evelyn Tribble sul teatro in epoca shakespeariana, dove «the ability to produce 'significant' or meaningful movement through the managed body is akin to sorcery, a reminder that the secret of both the actor and the conjurer is to manage and direct attention and affect» (2017: 25). La "presenza", anche in questo caso, sembrerebbe riconducibile a una presunta capacità di trascendere il naturale e permettere al soggetto che la esercita di innalzarsi a un piano superiore generalmente riservato a entità ritenute sovraumane, come le divinità o gli spiriti. Dopotutto, la parola stessa nel suo significato etimologico include associazioni simboliche legate al *presentimento*.

We talk of 'sensing' a presence – that of a ghost, perhaps, or some other supernatural entity. A human being with presence may be said to have an aura – an energy field that extends around them in space and in time also, so that you might sense them coming, or feel that they've been here, after they've gone (Goodall 2008: 7-8).

Parlando dei regimi di costruzione della presenza (*making-present*), Cormac Power (2008) individua una modalità finzionale di presenza (*fictional mode of presence*) e una modalità auratica di presenza (*auratic mode of presence*). La prima modalità riguarderebbe quella attualizzata nel mondo possibile drammatico della performance e sarebbe connessa al concetto di rappresentazione nel discorso teatrale, considerato diverso da qualsiasi altra

forma di discorso finzionale poiché, di fatto, realizza un'esperienza di presenza. «Theatre appears to have a unique potential to place objects of representation *there* on the stage before us, with events and actions actually *taking place* without having been pre-recorded or narrated» (2008: 15). Questo regime non riguarda, dunque, la presenza dell'attore o la relazione "immediata" tra l'evento performático e il pubblico che vi partecipa, quanto piuttosto l'insieme di questioni che indagano la capacità del discorso teatrale di rendere presenti le proposizioni finzionali. Secondo Power, infatti, la virtualità del discorso teatrale, rispetto a quello letterario o filmico, consisterebbe proprio nella potenzialità di rendere presente la finzione (*making present the fictional*).

If staged drama can be defined as a hypothetical "elsewhere" represented "as though actually present" (Elam) then this may provide one way of distinguishing between the presentation of dramatic fiction from that of narrative fiction. [...] A performed drama *presents* a fiction, whereas a written narrative recounts fictional events» (2008: 18-19).

Questo effetto di presenza sarebbe perciò realizzato dalla materialità dell'evento nel quale le azioni sono compiute da attori fisicamente presenti in un ambiente fisicamente abitato da oggetti anch'essi presenti: «what is present is (only) pretended, while the thing pretended is not (really) present, but is (only) pretending to be present» (ivi: 44).

La seconda modalità a cui fa sempre riferimento Power riguarda, invece, l'atto della recitazione attraverso il quale un performer «can convey a powerful sense of charisma, or a famous play or theatre company can project a sense of prestige and authority to a knowing audience» (ivi: 49), come nell'esempio della Duse che abbiamo illustrato precedentemente. Dalla prospettiva attoriale, questo regime ha attinenza con le modalità di costruzione della presenza attraverso le quali il performer si confronta col pubblico: come utilizza lo spazio dell'azione drammatica, la propria corporeità, la postura, ecc. Tale modalità definita "auratica" è piuttosto diversa da quella finzionale; mentre quest'ultima, infatti, ha a che fare con il *rendere presente* i fenomeni finzionali, la presenza auratica si riferisce al *possedere la presenza*. Anche in questo caso, come in quelli illustrati in precedenza, appare chiaro come tale effetto di presenza sia prodotto esclusivamente dalle capacità del performer, ossia da una sua presunta "aura"⁷, che ancora una volta allude a componenti mistiche. Anche secondo

⁷ Si deve a Walter Benjamin l'elaborazione di questo concetto con il quale intende definire «[u]na singolare trama di tempo e spazio: l'apparizione unica di una lontananza, per quanto prossima essa sia» (1966 [2012: 8]).

Joseph Rosh la presenza sarebbe associata a una sorta di fascino che certi soggetti eserciterebbero, peraltro senza sforzo alcuno, e che viene definito come *it-effect*: «“It” is the power of apparently effortless embodiment of contradictory qualities simultaneously: strength *and* vulnerability, innocence *and* experience, and singularity *and* typicality among them» (2007: 26, ed ePub). Questo fascino sarebbe l’effetto prodotto dalla convergenza “fortuita” di personalità e circostanze o sforzi straordinari.

Nella storia delle pratiche performáticas teatrali di tutte le culture, dunque, metodi e sistemi di formazione avrebbero il solo obiettivo di sviluppare (e stabilizzare) la presenza dell’attore (cfr. Pini 2017; 2021). Queste riflessioni si trovano, in maniera e modalità differenti, a dover fare i conti, inoltre, con la condizione di doppia articolazione che investe la corporeità del performer, secondo la quale si può intendere il corpo «come “materia” (che si presenta sulla scena) e il corpo come figura (che rappresenta nella scena)» (Contreras Lorenzini 2008: 147). Tuttavia, come mette ben in guardia Contreras Lorenzini, riferirsi alla materialità del corpo nell’atto performativo non deve indurci a una ontologizzazione della presenza: «la presenza non si manifesta mai come una datità, ma al contrario si trova sempre determinata dall’articolazione semiotica che la definisce. Per quanto gli artisti si siano proposti di non rappresentare ma solo di presentare un “frammento di vita”, questa presentazione [...] è sempre legata a un qualche aspetto rappresentazionale» (ivi: 152). In altre parole, la costruzione della presenza scenica per l’attore è (sempre) la costruzione di una *presenza strategica*, intesa come strategia comunicativa seduttiva. È a partire, dunque, da questa idea di “seduzione” dello spettatore nella pratica performática che si sviluppano le varie metodologie sul come provocare tale manipolazione, su quali mezzi impiegare per ottenere determinati effetti (passionali, ludici, ideologici, ecc.). Il primo passo, allora, sembrerebbe proprio quello di *mostrare* il proprio corpo di performer come un “oggetto” attraente da guardare, per catturare, così, l’*attenzione congiunta* del soggetto spettatore (inducendolo a un *voler guardare*⁸).

Viene definita come *attenzione congiunta* (in inglese *joint attention*, in francese *attention conjointe*) la capacità di un essere umano di congiungere la propria attenzione con quella di un altro essere umano su un evento o un oggetto nello spazio. In altre parole, nel momento

⁸ In realtà, secondo Contreras Lorenzini, sarebbe più corretto parlare di “voler apprezzare”, in quanto «la modalizzazione non si esegue soltanto a partire da una disposizione al vedere ma in una più comprensiva disposizione all’apprezzamento polisensoriale. Se si verifica questa prima modalizzazione si può produrre anche la seconda che, in questo caso, corrisponde a un *non poter non apprezzare*. È questa seconda modalizzazione a permettere la continuità del rapporto intersoggettivo tra performer e astante» (2008: 165-166) in termini di “attenzione congiunta”.

in cui osserviamo qualcuno porre l'attenzione su un punto (dello spazio, ma anche del proprio corpo), l'attenzione congiunta ci spinge in maniera preriflessiva a indirizzare il nostro sguardo verso lo stesso punto (Sofia 2013: 127).

Sulla capacità, da parte del performer, di tenere l'attenzione del pubblico, Clelia Falletti utilizza la metafora dell'attore *gladiatore*, la cui «vita sulla scena dipende dalla sua capacità di tenere l'attenzione dello spettatore – se lo spettatore distoglie lo sguardo lui muore. Scenicamente» (in Sofia 2013b: 24). Il suo compito è perciò doppio: da una parte deve eseguire l'azione programmata preordinata dal progetto-partitura – $PN_1 (S_A \cup O_P) \rightarrow (S_A \cap O_P)$ – dall'altra deve far sì che gli spettatori restino modalizzati secondo un “voler guardare” – $PN_2 (S_A \cup O_S) \rightarrow (S_A \cap O_S)$. Nel portare avanti questi due compiti, che potremmo greimasianamente definire nei termini di programmi narrativi (PN), l'attore deve intervenire sul proprio agire performático, che necessita perciò di essere governato da una *intenzione dilatata*, «perché diretta sia verso l'azione scenica che, in qualche modo, verso lo spettatore» (Sofia 2013: 48). Ciò significa che se l'attore in scena deve compiere azioni che possono sembrare anche più “quotidiane”, come ad esempio mangiare una mela, l'obiettivo di ogni suo morso non sarà legato esclusivamente all'oggetto-mela, ma soprattutto al fatto che con quel gesto deve condurre e stimolare l'attenzione del pubblico che “partecipa” a quell'azione. Se il nostro obiettivo è render conto di questo “agire in presenza” è necessario, come vedremo meglio nella seconda parte, analizzare l'azione performática non (soltanto) come risultato ma soprattutto come *processo*. «[L]’attore deve ottenere una raffinatissima conoscenza *pragmatica* dei meccanismi che sottendono la sua azione. Solo questa conoscenza, questo “possedersi” gli permette di “donarsi” allo spettatore» (ivi: 54). Nel tentativo, dunque, di mantenere l'attenzione congiunta per l'arco dell'intero evento performático, l'attore deve impiegare delle strategie di costruzione dell'attenzione, che però non sono limitate alla relazione sguardo-intenzione, ma si estendono all'intera postura, all'intero *body schema*, poiché «nell'agire quotidiano, così come nell'agire dell'attore ben allenato, ogni azione coinvolge sempre l'intero corpo» (Sofia 2013b: 27).

2.2.1. Body image e Body schema (performativo)

Per comprendere la nozione di *body schema*, anch'essa soggetta a potenziali confusioni e fraintendimenti, partiamo dal concetto così come è espresso in Maurice Merleau-Ponty. Secondo il filosofo, il corpo non è un oggetto, piuttosto un insieme di

possibilità di azione in un determinato ambiente: un orientamento verso il mondo, o meglio «il nostro mezzo generale per avere un mondo» (1945 [2003: 329-330, ed. ePub]). Se ammettiamo che il nostro senso dello spazio nel mondo che ci circonda è fondato sul nostro senso “interno” della spazialità del corpo, allora è importante per Merleau-Ponty descrivere i mezzi attraverso i quali questo senso della spazialità corporea emerge. A tal fine, egli ipotizza l’esistenza di ciò che definisce come *schéma corporel*, uno schema corporeo (*body schema*, appunto), che opera al di sotto del livello di consapevolezza cosciente, pur rimanendo aperto a modifiche graduali per adattarsi alle particolari esigenze di una data situazione spaziale. Una delle persistenti ambiguità intorno alla nozione di schema corporeo nella letteratura secondaria sulla filosofia di Merleau-Ponty (soprattutto nel contesto anglofono) è dovuta alla resa di *schéma corporel* come *body image*, da che ne è conseguita una persistente confusione a proposito della misura in cui il *body schema* sarebbe disponibile al livello di percezione cosciente. Si deve a Shaun Gallagher (1986) il tentativo di far luce sull’impiego dei due termini: la *body image* (immagine corporea) si riferisce, infatti, soprattutto all’aspetto visivo e sensoriale del proprio corpo, disponibile all’ispezione e all’interpretazione cosciente. Col termine *body schema* (schema corporeo) ci si riferisce, invece, a quel senso più persistente e duraturo della capacità del corpo di agire in una particolare situazione e ai mezzi con cui si possono acquisire particolari abitudini: «[l]’acquisizione dell’abitudine [è] rimaneggiamento e rinnovamento dello schema corporeo» (Merleau-Ponty 1945 [2003: 321, ed. ePub]). Se un’abitudine è, dunque, una capacità appresa ed emergente basata sull’esperienza ripetuta – e in quanto tale anche una predisposizione ad agire in un certo modo ogni volta che se ne presenta un’occasione – allora si potrebbe affermare che il nostro riuscito «inserimento nel mondo» (ivi: 267, ed. ePub) sia in realtà dovuto proprio allo sviluppo di una serie di schemi corporei, ciascuno adattato alla configurazione di specifiche situazioni spaziali e sociali. L’emergere di queste capacità può essere espressamente influenzato, ad esempio, dai riscontri delle immagini visive durante il processo di formazione di un performer, come nel caso del ballerino che davanti a uno specchio corregge ripetutamente una sequenza difficile di movimenti di danza. L’immagine dello specchio è impiegata oltretutto dallo stesso Merleau-Ponty:

Il mio corpo nello specchio non cessa di seguire le mie intenzioni come la loro ombra, e se l’osservazione consiste nel far variare il punto di vista mantenendo fisso l’oggetto, esso si sottrae all’osservazione e si dà come un simulacro del mio corpo tattile, poiché ne mima le iniziative anziché rispondere a esse con un libero svolgimento di prospettive. Il mio corpo

visivo è sì oggetto nelle parti lontane dalla mia testa, ma a mano a mano che ci si avvicina agli occhi, esso si separa dagli oggetti, dispone in mezzo agli oggetti un quasi-spazio in cui questi non hanno accesso, e quando voglio colmare questo vuoto ricorrendo all'immagine dello specchio, tale immagine mi rinvia ancora a un originale del corpo che non è laggiù, fra le cose, ma dalla mia parte, al di qua di ogni visione (ivi: 266, ed. ePub).

In questo modo, si suggerisce che questo riconoscimento iniziale dell'immagine speculare segna un momento cruciale nell'integrazione di un senso di sé indipendente, nonché una definitiva disaggregazione tra sé e mondo.

Come riassume Gallagher, il *body schema* «is a non-conscious performance of the body [...], rather than a copy, image, global model, or conception of the existing parts of the body. This schema, as an operative performance, is the way that the body experiences its environment» (1986: 548). Possiamo tuttavia affermare, poi, che lo schema corporeo determina parzialmente il *body image*, così come «habits partially determine conscious decisions» (ivi: 550). Se, perciò, il *body schema* opera un continuo confronto tra le informazioni relative all'ambiente circostante, alla postura, alla configurazione degli arti e alla potenzialità d'azione, secondo Sofia questa sua connessione con i processi intenzionali può essere utile nella comprensione del lavoro dell'attore. Infatti, definire il *body schema* come processo non cosciente non significa che esso sia automatico, quanto piuttosto *pre-riflessivo*. Esso appartiene, cioè, a quel territorio che «caratterizza, ad esempio, il controllo che un pianista ha delle proprie dita durante l'esecuzione di un pièce musicale e sarebbe quello che [...] accomunerebbe i musicisti a attori, danzatori, mimi, acrobati, ecc.» (Sofia 2013b: 29). Tale processo pre-riflessivo è legato all'indirizzamento del corpo verso un obiettivo che, in quanto tale, è invece cosciente⁹.

Ripetizione ed esperienza sono anche alla base del training attoriale, attraverso il quale Sofia suggerisce che l'attore riesca a «incarnare delle routine neuromotorie differenti e sottoposte a una consapevolezza pre-riflessiva di sé più raffinata» che lo porterebbe a un potenziamento del proprio *body schema*, conquistato grazie al training e alla pratica scenica, che identifica col termine *body schema performativo*. Oltre a rappresentare l'insieme potenziato delle conoscenze acquisite con l'esperienza, la cosa che ritengo particolarmente interessante è che Sofia suggerisce che esso vada considerato come un pensiero non

⁹ Sofia fa l'esempio della guida: con l'esperienza le nostre azioni compiute al volante vengono infatti incarnate in meccanismi pre-riflessivi per cui il nostro controllo cosciente, da quel momento, non si occupa più di "come guidare" ma può dedicarsi, ad esempio, più semplicemente all'itinerario di guida (2013b).

linguistico, ossia un «*thinking in motion* che ogni performer riconosce nel proprio agire» (ivi: 30). Siamo, infatti, a un livello di organizzazione pre-espressivo – per citare nuovamente Barba – precedente a qualsiasi atto di scrittura scenica¹⁰. Quello pre-espressivo, infatti, è un lavoro che prepara ogni performer «al processo creativo per lo spettacolo [...] attraverso il quale l'attore incorpora il modo di pensare e le regole del genere di teatro cui ha scelto di appartenere» (1993: 160).

Un attore non scambia la scena per la vita e affronta il tempo della sua vita sulla scena facendo ricorso a tecniche di comportamento che non sono quelle quotidiane, utilizzando un corpo non quotidiano. Il dovere che l'attore, un essere umano in una situazione di rappresentazione, perciò di finzione, sente impellente in scena, è di non perdere la vita, la presenza. Sente di dover ricostruire / restituire la rete di relazioni (con se stesso, con l'altro da sé) che il passaggio dalla vita alla scena tronca o blocca. E, per adempiere questo dovere, deve allenarsi, formare, potenziare e rendere visibili i meccanismi che già possiede nel quotidiano (Falletti 2008:24).

I processi di artificializzazione della corporeità dell'attore – messi in atto dalle varie strategie di costruzione extra-quotidiana del corpo – hanno, a mio avviso, lo scopo di portare l'attenzione sul ruolo mediale del corpo nella pratica performatica, prima articolandone il livello plastico (pre-espressivo) istituendo tensioni, opposizioni e combinatorie di dinamismi, per poi costruire il livello espressivo (figurativo) dando, così, una forma *mimetica* al corpo del performer secondo un principio di iconismo del senso¹¹.

Possiamo supporre, allora, che la formazione abbia la funzione di allenare nell'attore-performer quella capacità di *scrivere senso* sulla scena attraverso la propria corporeità, una capacità che le differenti culture teatrali mettono in forma in modalità differenti definendo, così, le proprie condizioni di presenza. Come afferma Lorenzo Mango (2003), infatti, il livello pre-espressivo è quello che permette la *trasformazione* della presenza scenica

¹⁰ L'attore deve imparare ad essere *presente* per scrivere consapevolmente senso nello spazio-tempo scenico attraverso le proprie azioni e i propri comportamenti performatici. Pre-espressivo, tuttavia, non deve essere inteso nel senso di presemiotico, poiché il corpo del performer è già di per sé un corpo semiotizzato dai discorsi e dalle pratiche che l'hanno istituito come dispositivo. A tal proposito, Contreras Lorenzini propone che dal «punto di vista semiotico ciò che Barba chiama pre-espressivo si potrebbe concettualizzare come un livello asemantico dell'azione. Se l'azione è osservata da qualcuno allora è evidente che questo qualcuno le attribuisce un significato. Se invece l'azione non è percepita da nessuno tranne che dall'attore, allora diviene un'azione senza significato preciso ma comunque attraversata da tensioni e valori» (2008: 173).

¹¹ Si approfondirà questo aspetto in maniera più compiuta nella seconda parte, quando si affronterà la gestualità attoriale.

dell'attore da puro dato fenomenico in scrittura, intesa come articolazione consapevole (intenzionale e compositiva)¹² di una serie di azioni, movimenti e comportamenti significativi che insieme producono un discorso performatico¹³. Ciò significa riconoscere una competenza posseduta dall'attore-performer nel saper mettere-in-atto un *linguaggio scenico*, autonomo e indipendente rispetto a un senso drammatico pre-esistente depositato in una partitura drammatica precedente. Una competenza prima di tutto sedimentata nel corpo, un sapere performativo, "in azione"¹⁴.

Il lavoro/compito dell'attore, perciò, non è quello di eseguire qualcosa che già esiste limitandosi a tradurlo in gesti e azioni. La sua è, piuttosto, un'operazione di *transduzione*¹⁵ più simile a un *atto creativo* di scrittura. L'attore transduce, con i propri mezzi, le proprie abilità e i propri obiettivi, il mondo possibile drammatico, virtualizzato in un progetto performatico, nel mondo *hic et nunc* della scena¹⁶. Non è in gioco, dunque, una corrispondenza referenziale tra il progetto preordinato e la sua esecuzione materiale, tutt'al più una traduzione tra diversi sistemi segnificativi. Non c'è una sola realtà drammatica ma numerose realtà con un diverso grado di esistenza. Nel quadro della teoria delle modalità di Greimas – secondo cui c'è un livello di esistenza virtuale, un livello attuale, un livello realizzato – è possibile, per certi versi, paragonare la pratica performatica a una pratica culinaria: il progetto di un piatto, la ricetta, avrebbe un'esistenza virtuale; il piatto concluso e servito avrebbe un'esistenza attuale; il piatto mangiato dai commensali, un'esistenza realizzata. La realtà drammatica, perciò, sarebbe molto più complessa e articolata da analizzare, essendo qualcosa che si può smontare, decostruire, analizzare nei suoi diversi livelli di esistenza. Potremmo concepire, così, l'evento performatico virtualizzato in un progetto preordinato, attualizzato nel corpo dell'attore-performer e realizzato nella materialità della performance.

¹² Pur tornando su questi due concetti nella seconda parte di questo lavoro, al momento possiamo anticipare come "composizionalità" la capacità di combinare gesti, azione e movimenti per creare unità gestuali più complesse; "intenzionalità" la capacità di eseguire e indirizzare volontariamente le unità prodotte (cfr. Campisi 2018).

¹³ Anche per De Marinis la pre-espressività concerne la costruzione della pura presenza fisica dell'attore-performer che studia e dilata le possibilità espressive del corpo-mente, «fusione completa di azione e pensiero, ovvero di azione e coscienza, azione e volontà; [...] la capacità di "fare ciò che si vuole" e di "volere ciò che si fa"» (2000: 215).

¹⁴ Cfr. Deriu 2012: 98

¹⁵ Fabbri 1998

¹⁶ Si tratta, tuttavia, di una operazione bidirezionale, come abbiamo visto a proposito del concetto di consuntivo e preventivo applicato al testo drammatico (cfr. supra § 1.1.9).

2.2.2. La *medialità* del corpo dell'attore

Secondo l'antropologo e filosofo Helmuth Plessner, l'intreccio fra la condizione di *essere-corpo* e *avere-corpo* che l'essere umano deve gestire è esibito in maniera paradigmatica dal ruolo dell'attore, in cui «tutto l'uomo diventa figura» (1948 [2007: 98]) proprio grazie alla capacità di servirsi del corpo come *medium* per la produzione di un'immagine, per l'impersonamento di una figura. Con questa affermazione il contributo di Plessner sull'attore riconsidera la questione dell'immagine da una prospettiva antropologica inedita, evidenziando una correlazione tra la teoria delle immagini e l'operazione di incarnazione/incorporazione del senso nel medium, come peraltro sottolinea in proposito anche Hans Belting: «l'artista cerca [...] di risolvere il problema dell'incarnazione, che è stato sempre il vero problema delle immagini. Per costringere all'attenzione l'osservatore egli fa del proprio corpo un'"opera" consueta» (2001 [2012: 113]).

Nel saggio *Il segno teatrale*, secondo Umberto Eco «l'elemento primario di una rappresentazione teatrale (al di là della collaborazione di altri segni come quelli verbali, scenografici, musicali) è dato da un corpo umano che si sostenta e si muove» (1985 [2015: 55, ed. ePub]). Nell'operazione di drammatizzazione dell'evento performático, una volta incorniciato nel *frame* teatrale, il corpo dell'attore, però, non è più un corpo tra i corpi ma diventa un corpo artificializzato, un dispositivo semiotico messo in forma. Ciò non significa affatto che prima di stabilirsi nella pratica performática fosse soltanto un supporto materiale presemiotico, poiché – come abbiamo già avuto modo di illustrare nel paragrafo in apertura di questo capitolo – esso rimane sempre e comunque un corpo culturalizzato, semioticamente, dai discorsi che lo hanno costruito nel tempo (oltre ad essere il prodotto delle competenze/tecniche corporee attualizzate nel suo agire performático). Il punto è, piuttosto, che il corpo dell'attore inscritto nella cornice performática acquista una funzione di interfaccia, di dispositivo di transduzione e sintonizzazione con lo spettatore, si fa il mezzo attraverso il quale avviene la condivisione mimetica dell'esperienza performática teatrale. Il suo corpo, così, diviene il polo di una relazione intersoggettiva e – secondo, ad esempio, la prospettiva di Vittorio Gallese – «e-moziona in quanto evoca risonanze di natura sensorimotoria e affettiva in colui che si mette in relazione. Nell'espressione artistica teatrale-performativa, il corpo attoriale diviene l'epifania pubblica della capacità di rappresentazione mimetica dell'agente» (2007: 13). Come evidenzia Gallese, perciò, il rapporto dello spettatore con l'attore è tutt'altro che di osservazione passiva, bensì di partecipazione attiva

nei confronti delle azioni compiute dagli attori nello spazio-tempo performático. Diversi studi, dopotutto, hanno ampiamente dimostrato l'esistenza, nella nostra specie, di un meccanismo neurale che mappa direttamente l'osservazione delle azioni altrui sulla rappresentazione motoria delle stesse azioni nel cervello dell'osservatore, noto come "sistema dei neuroni specchio". Non intendo approfondire in questa sede tale questione dal punto di vista delle Scienze Cognitive, essendoci già numerosi studi che hanno affrontato abbondantemente il tema¹⁷. Ciò che più mi interessa, invece, è come la vista rappresenti una forma di contatto e come tale "contatto" avvenga proprio per mezzo del corpo dell'attore che si fa *medium* dell'esperienza estetica.

Già nel teatro greco antico, ad esempio, l'attore era considerato solo uno strumento e, in maniera molto significativa, era senza un nome a segnalarne la professione. L'*hypokritès*, infatti, era più vicino a una figura sacerdotale, a colui, cioè, che interpreta un indizio e, in quanto *medium*, è considerato qualcuno capace di tradurre dei segni, colui che materializza la parola dandole corpo (cfr. Allegri 2019). Analogamente, Helmuth Plessner (2007), nel suo saggio *L'antropologia dell'attore*, sostiene che i mezzi corporei e gestuali dell'attore, come i mezzi della linea e del colore per il pittore, devono iscriversi nell'orizzonte di un limite espressivo, finalizzato alla composizione di ciò che Plessner definisce nei termini di "figura", ossia alla produzione dell'immagine che l'attore vuole mostrare allo spettatore.

[L]o spettatore riconduce la potenza espressiva dell'attore all'intensità con cui l'immagine espressiva soddisfa il suo sentimento, ma non dimentica che dietro a questa figura – anche se si aspirasse alla naturalezza immediata – non c'è il sentimento, ma la distanza plastica dell'attore che si identifica con un personaggio in una determinata situazione, circostanza non semplice. Anche l'interprete-attore di un ruolo, anche l'attore di cinema resta rappresentante, resta il veicolo di una maschera (Plessner 2007: 81).

Il corpo dell'attore, quindi, può essere considerato come una superficie di iscrizione sulla quale le differenti culture teatrali compiono atti di scrittura. Al fine di offrire la propria corporeità a queste operazioni di messa-in-forma, l'attore deve però spogliarsi prima del proprio sé-persona, della propria identità idiosincratca, per lasciar così il posto al proprio sé-performante. Un sé neutralizzato dalle tecniche, reso, cioè, pagina bianca pronta per essere sovrascritta dai contenuti che abitano la pratica performática, contenuti ai quali si

¹⁷ Per un approfondimento di rimanda in particolare a Gallese 2007, 2010 e Sofia 2009, 2013 e Falletti 2011.

offre, attraverso il proprio corpo, come mezzo decifrante per chi osserva e partecipa al suo agire performativo. Mostrando i suoi comportamenti e le sue azioni allo spettatore, l'attore gli permette di sintonizzarsi col mondo possibile drammatico a partire proprio dal corpo. Dopotutto, «la presenza, nelle sue due accezioni di presenza scenica e presentazione, si articola necessariamente a partire dallo sguardo di qualcuno. La presenza scenica è presenza per qualcuno, così come gli aspetti presentazionali si realizzano nel campo condiviso della compresenza» (Contreras Lorenzini 2008: 196).

L'attore, come afferma Plessner, vive però una condizione di costante tensione tra il proprio essere-nel-mondo corporeo e il proprio corpo come materiale a disposizione che può manipolare e strumentalizzare nell'atto performático¹⁸. Concependo il corpo come *medium*, egli deve saper/poter compiere un'operazione di *embrayage* per decorporeizzarsi e osservare da fuori il proprio corpo vivo fenomenico – come attraverso uno specchio – sdoppiandosi così in due attanti. Ritengo che le tecniche attoriali abbiano perciò soprattutto la funzione di allenare il performer a raggiungere una “consapevolezza disincarnata” del suo corpo semiotico in azione. Egli è, infatti, un soggetto dotato di corpo che è coinvolto nella pratica performática proprio a partire dalla sua presenza fenomenica nel mondo. Ogni incarnazione implica così una decorporeizzazione. In questo modo, il training diventa il processo attraverso il quale l'attore-performer conosce il proprio corpo (e si conosce, allo stesso tempo) «per distanziarsi dal proprio agire quotidiano e spostarsi nel campo dell'agire extra-quotidiano»¹⁹ (Barba in Sofia 2013b: 30). È in questo modo, dunque, che egli si concepisce come non-soggetto – secondo la terminologia di Jean-Claude Coquet (1997) – che predica soltanto la propria presenza a cui delega i temi e le figure del discorso performático, mostrandoli²⁰.

Coquet propone una teoria dell'enunciazione smarcandola dai modelli logico-formali per prendere in carico aspetti materiali, e al suo interno istituisce i campi di presenza come livelli enunciazionali. Il suo modello – come già mette in evidenza Contreras Lorenzini (2008) – risulta perciò particolarmente pertinente per lo studio del comportamento performático e per illustrarne i meccanismi enunciazionali nel corso della performance.

¹⁸ Parlo più in generale di manipolazione e strumentalizzazione, piuttosto che direttamente di rappresentazione, perché non è detto che questa operazione di modellamento della propria materia corporea sia sempre finalizzata alla costruzione di un “personaggio”.

¹⁹ È proprio questo «paradossale modo di pensare», come lo definisce Sofia (2013b), alla base del concetto di body schema performativo.

²⁰ Affronteremo in maniera più dettagliata questo aspetto enunciazionale-mostrazionale del lavoro attoriale nella seconda parte, dove si illustrerà, tra i tanti, il lavoro di Jacques Lecoq sulla maschera neutra come strumento di allenamento dell'attore alla consapevolezza del proprio corpo performático.

Secondo Coquet, l'enunciazione è un processo che avviene a partire da un corpo con le sue passioni e sensazioni. Non si tratta più, dunque, di concepire un'operazione formale di trasformazione, quanto piuttosto pensarla «in un ambito transizionale tra la realtà e il formalismo» (Contreras Lorenzini 2008: 111). In questo framework, la figura dell'attante è un'istanza tanto empirica, poiché presenza corporea, che formale, poiché posizione nello schema fenomenologico dell'enunciazione.

[G]ioverà, elaborando una teoria del linguaggio, ammettere come “soggetto” la sola istanza giudicante. Sarà invece “non-soggetto” l'istanza produttrice di un discorso nel quale il giudizio non interviene: ad esempio, l'istanza pre-giudicante del fenomenologo. Ma può anche trattarsi di un'istanza non necessariamente prossima al soggetto, qualcuno o qualcosa senz'altra identità se non quella conferita dal suo ruolo sociale: un “quasi-soggetto”, un'«istanza-frontiera» [...] caratterizzata da un indebolimento reversibile del giudizio (Coquet 2008: 23-24).

Secondo Coquet, la soggettività viene articolata in tre istanze enuncianti – soggetto, quasi-soggetto e non-soggetto – concepite come tre attanti che si interdefiniscono in una logica reciproca posizionale, potendo slittare da una posizione all'altra. Tali istanze sono distinte secondo differenti modalità enunciative: la presenza del giudizio, la quasi-presenza del giudizio o l'assenza del giudizio²¹. Il non-soggetto si situa nell'ambito della predicazione irriflessiva ed è, quindi, un attante puramente funzionale, mentre il soggetto si fa carico di una affermazione su sé stesso ed è, invece, un attante dell'autoaffermazione. Per Contreras Lorenzini, seguendo tale prospettiva fenomenologica, nella pratica performática

si possono distinguere i due attanti dei quali parla Coquet: il non-soggetto si pone come supporto del soggetto, un'istanza che “predica senza affermare” a partire dalla sua presenza. Infatti, la mera presenza del performer determina un tipo di enunciato autoriflessivo che non enuncia nient'altro che la sua presenza. [...] Il soggetto invece compare come l'istanza che afferma ed enuncia. La sua enunciazione dipende però in modo stretto dal campo di compresenza inaugurato dal non-soggetto (2008: 112).

In questo modo, Contreras Lorenzini definisce il soggetto come una istanza attanziale che agisce, mentre il non-soggetto come una istanza che configura un campo di presenza.

²¹ “Giudizio” inteso come funzione o operazione mentale cognitiva che unisce soggetti a predicati gnoseologicamente significativi.

L'agire dell'attore nello spazio-tempo performático è soprattutto un meccanismo enunciazionale (come illustreremo più nel dettaglio nella seconda parte) a partire, a mio avviso, da quella che Bruno Latour (2012) definisce nei termini di una enunciazione tecnica: il fare tecnico è preparatorio a qualunque produzione significativa. Nel lavoro dell'attore il corpo è il materiale, l'*argilla* che lavorata tecnicamente è in grado di produrre delle figure, attraverso le quali entrare in risonanza con lo spettatore e costruire una connessione significativa²². Come nota Enzo D'Armenio,

mettendo in primo piano la tecnica all'interno delle enunciazioni, Latour insiste sul ruolo dei materiali e quindi delle sostanze dell'espressione all'interno dei processi di produzione semiotica. In secondo luogo, riprendendo in maniera molto accurata le riflessioni di Greimas, l'autore lascia intendere che le modalità di *débrayage* temporale, spaziale e attoriale dipendono dal tipo di linguaggio e dalle sostanze dell'espressione. La differenza fondamentale risiede nel fatto che secondo Latour l'opera proietta lo spettatore stesso: essa ci *débraya* in altri luoghi, in altri tempi e di fronte ad altri attori, a seconda del grado di verosimiglianza, mimetismo e figurazione che la caratterizza (2017: 2, corsivo grassetto nel testo).

Noi usiamo i nostri corpi come mezzi per generare immagini interiori o ricevere immagini esterne, così la medialità dell'immagine diventa un'espressione dell'esperienza corporea. La materialità del corpo dell'attore-performer è ciò che interagisce direttamente col corpo dello spettatore, contagiandolo e ponendolo in un analogo stato di eccitabilità. È, in altri termini, ciò che Erika Fischer-Lichte (2004) definirebbe come il potere di trasformazione dello spettacolo (*Die verwandelnde Kraft von Aufführungen*), ossia quella capacità dell'evento performático di trasformare lo spettatore attraverso l'esperienza stessa della partecipazione.

Aristotele, descrivendo nella *Poetica* gli effetti del teatro tragico come eccitamento di ἔλεος e φόβος – pietà e terrore, prende le mosse da una condizione emozionale straordinaria che viene prodotta dallo spettacolo, si articola a livello corporeo e trasforma coloro che la provano. Il concetto che egli introduce per definire la finalità del teatro tragico, il concetto

²² Approfondiremo questa posizione nella seconda parte (infra § 5.1) poiché, rispetto a quanto proposto da Latour, il corpo del performer come figura non è completamente delegato a presentificare un'assenza, come nell'esempio del cesto e dell'intrecciatrice. Tuttavia, mostreremo la misura in cui, da un certo punto di vista, un paragone di questo tipo possa essere comunque concepibile teoricamente.

di purificazione dalle passioni, di catarsi, non può nascondere la provenienza da origini rituali, soprattutto dai riti di guarigione (Fischer-Lichte 2004 [2014: 328]).

Si tratta di un processo di contagio timico-passionale che, attraverso la percezione, trasmette allo spettatore le emozioni percepite nel corpo dell'attore e rende così possibile l'effetto patemico della performance. È grazie a questo «contagio emozionale», secondo Fischer-Lichte, che gli eventi performatici esercitano in pieno la loro forza trasformativa, e dunque *politica*, intesa come la capacità di sollecitare mutamenti negli individui. Non è un caso, infatti, se a partire da Tertulliano (II-III secolo d.C.), ogni forma spettacolare, ogni fenomeno performativo – diretto principalmente al senso della vista – a prescindere dal genere, o dalla natura fittizia o fattuale, è stato costantemente stigmatizzato secondo varie considerazioni, accomunate tutte dalla ridefinizione del fenomeno come comportamento che identifica esecutore e osservatore nella condivisione della medesima esperienza (Carlotti 2014). Ogni evento performatico, a prescindere dalla forma, sembrerebbe corrispondere a una sorta di *gioco* sociale, in cui non solo gli attori ma anche gli spettatori co-partecipano, concorrendo in qualche modo alla sua realizzazione. Secondo Gallese, inoltre, sarebbe proprio il corpo in azione il perno attorno al quale si costruisce la sintonizzazione intenzionale che caratterizza la reciprocità intrinseca a ogni pratica interindividuale, incluse quelle performatiche.

Nell'agire teatrale si configura, infatti, una molteplicità di rapporti mimetico-simulativi che, da un lato, mettono in connessione creatore e fruitore attraverso la mediazione dell'interpretazione attoriale e, dall'altro, trasformano il singolo spettatore in un membro di un nuovo gruppo sociale, il pubblico. In tutti questi tipi di relazione interpersonale si manifestano dei fenomeni di identificazione mimetica, [attraverso] numerosi aspetti della relazione intersoggettiva, quali azioni, intenzioni, comportamenti imitativi, emozioni, sensazioni e linguaggio. Gestì, emozioni, sensazioni e parole derivano il proprio senso condiviso dalla comune radice nel corpo in azione, il principale protagonista e artefice dell'espressione teatrale (Gallese 2010: 252).

A partecipare a una pratica performatica è sempre una “comunità”²³, anche semplicemente in virtù della (temporanea) co-presenza corporea di attori e spettatori riuniti

²³ Anche se intesa solo come *microtopia*, ossia spazio di scambio provvisorio e temporaneo (Bourriaud 1998). Approfondiremo questo concetto nel prossimo capitolo.

per un certo tempo, in un certo spazio per «realizzare qualcosa assieme», come direbbe Max Herrmann (in Fischer- Lichte 2004 [2014: 56]). Non bisogna credere che la distanza e il distacco osservativo siano, dunque, sinonimo di passività e che soltanto l'agire, il toccare, favorisca un qualche tipo di attività nello spettatore. Spesso, sull'opposizione /vedere/ vs /toccare/ si sono fondate altre coppie oppositive legate all'evento performático, come /sfera pubblica/ vs /sfera privata/ o /illusione/ vs /realtà/. Ma, come dimostrato da Maurice Merleau-Ponty, visibile e tangibile appartengono al medesimo mondo. Non è solo il contatto che stabilisce intimità o vicinanza, ma lo stesso sguardo ha tale potenzialità. «Lo sguardo [...] avvolge, palpa, sposa le cose visibili [...]. Dobbiamo abituarci a pensare che ogni visibile è ricavato dal tangibile, ogni essere tattile è promesso in un certo qual modo alla visibilità [...]. Poiché il medesimo corpo vede e tocca» (Merleau-Ponty 1964: 149-151). Gli spettatori, dunque, hanno sempre un ruolo determinante (e attivo) che va ben oltre la mera osservazione sensibile o indifferente delle azioni compiute dagli attori nel corso della performance. Essi, se non altro, attribuiscono a tali azioni determinati significati proprio sulla base di ciò a cui hanno assistito; non si tratta, perciò, di un rapporto soggetto/oggetto secondo il quale gli attori sarebbero solo oggetto dell'osservazione (oppure, secondo il quale attori-soggetti si confronterebbero con spettatori-oggetti). La co-presenza corporea implica piuttosto un rapporto tra co-soggetti che, come risultato della loro interazione, costituiscono lo spettacolo. Potremmo dire, in altri termini, che la comprensione delle azioni e delle intenzioni degli attori avviene, nella percezione dello spettatore, attraverso quella che Gallese definisce “simulazione incarnata”:

La stessa logica che presiede alla modellizzazione delle nostre azioni presiede anche a quella delle azioni altrui. Percepire un'azione o l'intenzione che l'ha determinata – e comprenderne il significato – equivale a simularla internamente. Ciò consente all'osservatore di utilizzare le proprie risorse per penetrare il mondo dell'altro mediante un processo di modellizzazione che ha i connotati di un meccanismo inconscio, automatico e pre-linguistico di simulazione motoria (2007: 21).

Emerge, così, una modalità di “mappare” l'altro che genera una sintonizzazione intenzionale, che è alla base di quella tipica qualità fenomenica che noi stessi più o meno esperiamo, sentendo con l'altro una relazione di identità e reciprocità. È in questo modo che la relazione attore-spettatore sintonizzandosi attraverso il medium corporeo diventa una relazione che si gioca proprio al livello intercorporeo. In altre parole, lo spettatore compie

un'operazione di "trasposizione appercettiva" che permette la percezione²⁴ di un corpo altrui come analogo al proprio (*prensione analogica*).

2.2.3. «Modello classico di presenza scenica» vs «Modello ecologico di presenza scenica»

Nel suo *Dictionnaire*, nel tentativo di render conto degli effetti di presenza nelle pratiche performáticas teatrali, Patrice Pavis prende le distanze da interpretazioni idealistiche e mistiche raccomandando, piuttosto, un approccio semiotico nell'affrontare la nozione di «inexplicable mystery» e liberarla da «an idealistic, even mystical, conception» (1980 [1999: 285]), in modo da ricondurre l'indagine all'interno dei domini del senso e della ragione. Ciò comporta, secondo lui, lo spostamento dell'attenzione dalle qualità intrinseche dell'attore al presente finzionale della narrazione e al qui-e-ora sociale dell'evento performático. L'identificazione tra interprete e spettatore, secondo lui, sarebbe il punto da cui dover partire per affrontare in maniera più penetrante gli effetti di presenza. È, infatti, soprattutto la cornice di enunciazione in cui si iscrive l'esperienza performática a contribuire alla riscoperta del nostro stesso essere fisico attraverso quello degli attori. Da qui la ragione del turbamento e del fascino che, come spettatori, avvertiamo di fronte a questa presenza tanto strana quanto familiare che è il corpo dell'attore.

Ricondurre, però, gli effetti di presenza alle sole competenze tecniche dell'attore, alle sue intenzioni e azioni, significa tener conto solamente della sua *agency* nell'evento performático. Se, invece, intendiamo davvero concepire la pratica performática a partire dal meccanismo relazionale che si instaura tra i soggetti coinvolti, non possiamo più permetterci di escludere dall'analisi e dalla comprensione dei processi in gioco l'altro polo costitutivo della relazione, ossia lo spettatore. Dal momento, infatti, che riteniamo essere proprio la relazione attore-spettatore, e il regime di co-presenza corporea, quella condizione necessaria affinché si possa parlare di pratica performática, è più che mai indispensabile non trascurare gli aspetti intersoggettivi e intercorporei coinvolti. Così come è altrettanto indispensabile tenere in considerazione l'ambiente performático nel quale la relazione attore-spettatore si articola, non dando per scontata la dimensione spaziale della relazione che riveste, invece,

²⁴ Intesa come percezione della presenza di un altro corpo organico che è anche esso soggetto dell'esperienza. Edmund Husserl, in *Cartesian Meditations*, parla di una trasposizione appercettiva tra i corpi per indicare una *sintesi operata per analogia* che permette la relazione del corpo con un corpo altrui a partire da una relazione di somiglianza (Husserl 1960: 110-111).

un ruolo precipuo soprattutto nella percezione (prima ancora che nella produzione) degli effetti di presenza. Come sottolinea anche Teemu Paavolainen, «the actor's body is always already embedded in a whole network of relationships, *on stage*, with other bodies and material objects» (2012: 41, ed. Kindle).

Seguendo un approccio ecologico cognitivo, Gabriella Giannachi e Nick Kaye (2012) hanno evidenziato, ad esempio, come i fenomeni di presenza emergano in atti o processi in divenire, per cui la presenza è prodotta nell'atto performático, nell'incontro con l'altro, ponendo dunque l'accento soprattutto sulla dimensione sociale e sull'ambiente performativo. L'enfasi sui regimi di co-presenza e l'interazione sociale è posta anche da Fischer Lichte²⁵, che in proposito offre tre concetti di presenza:

- a) *debole*, in rapporto alla presenza attuale che si dà col semplice atto di presenza del corpo vivo fenomenico dell'attore;
- b) *forte*, in rapporto alle modalità di gestione dello spazio dell'attore e alle sue capacità di dirigere l'attenzione degli spettatori su di lui;
- c) *radicale*, in rapporto alla percezione, da parte degli spettatori, del corpo dell'attore come *embodied mind*.

Nella presenza del performer/attore lo spettatore esperisce e vive questo performer/attore e se stesso come *embodied mind*, come perennemente in divenire, e percepisce l'energia circolante tra loro come forza trasformatrice. [...] Esperire se stesso e l'altro come attualmente presenti (*gegenwärtig*), come presenza (*präsent*), significa esperire se stessi come *embodied mind* e, di conseguenza, vivere il proprio ordinario Esserci (*Dasein*) come straordinario, come trasformato e, anzi, trasfigurato (Fischer-Lichte 2004 [2014: 175-176]).

In questa prospettiva, dunque, l'effetto di presenza non è associato più solo a delle presunte proprietà carismatiche o a un potere segreto del performer, bensì esso emergerebbe dall'interazione tra attori, spettatori, drammaturgia (ossia, tutto ciò che è riconducibile al mondo possibile drammatico) e spazio-tempo performático. Una concezione analoga di presenza è proposta anche da Phillip Zarrilli, secondo il quale l'effetto di presenza emerge nel processo performático che coinvolge attori e spettatori all'interno di una cornice e di un ambiente performativo specifici.

²⁵ Cfr. Giannachi et al. 2012: 103

If some of the audience found the performance ‘compelling,’ ‘hypnotic,’ ‘dreamlike’ and/or ‘mesmerizing’ and if some perceived the performers as having ‘remarkable presence,’ I argue that ‘it’ emerged in the spatio-temporal realm of experience, embodiment, and perception shared between the performer(s), the performance score and its dramaturgy, and the audience. From the performer’s perspective inside the performance ‘presence’ *should* only exist for the actor *as a question* – is it possible on *this* night with *this* audience to attain an optimal mode of engagement of awareness, deployment of energy, and embodied consciousness appropriate to the aesthetic and dramaturgy of *this* performance score? (in Giannachi et al. 2012: 120, corsivi nel testo)

La prospettiva di Zarrilli sul concetto di presenza tiene in conto gli aspetti interattivi che intervengono nel corso dell’evento performático. Egli adotta, ad esempio, un approccio *enattivo* nell’analizzare l’agire dell’attore-performer, secondo cui la presenza esiste come stato di possibilità emergente di un *poter fare*. L’attore, in altre parole, vivrebbe una condizione di non-sapere che lo dispone in uno stato di allerta nei confronti delle possibilità d’azione offerte dall’evento performático. Sarebbe, dunque, proprio il riconoscimento di tale “apertura percettiva” verso ciò che è possibile e inaspettato ad essere interpretato dagli spettatori come un effetto di presenza. La presenza scenica emergerebbe, così, come capacità dell’attore di essere aperto all’imprevisto e saperlo trasformare e ricondurre al suo agire performático, manifestando un completo *embodied engagement* con il momento. Anche secondo Sarah Pini,

Per comprendere il fenomeno della presenza scenica nella sua complessità, occorre considerare la sua collocazione esperienziale in uno specifico ambiente e contesto culturale, nonché estendere l’indagine ad altre culture e contesti performativi, ad esempio alcuni rituali religiosi o diverse forme di danza, dove la separazione tra la presenza corporea del performer e la presenza fittizia dell’attore-personaggio non è così netta come può risultare in altre tradizioni teatrali (2021: 96).

In questo quadro etnografico ecologico cognitivo, il fenomeno della presenza scenica va affrontato come «profoundly situated, social, embodied, and richly multimodal» (Hutchins 2010: 712). Esaminare la questione della presenza da questa prospettiva ecologica pone l’attenzione sul ruolo dell’ambiente performático, sia nella dimensione dell’agire attoriale che nella percezione e interpretazione dell’evento da parte dello spettatore. Come nota Amy Cook, infatti, adottare una concezione *embedded* della cognizione significa

ritenere che la dimensione affettiva si estende al di fuori della pelle e del cranio. Allora l'esperienza, l'emozione e l'attenzione di uno spettatore dipendono molto meno da ciò che accade "dentro" gli attori nel corso dell'evento performático quanto più da un'esperienza messa in atto in proprio.

Dunque, tentare di render conto delle forme di presenza implica il dover prendere in esame la complessità dell'evento performático e non solo il ruolo che l'attore ricopre al suo interno, proprio perché l'emergere del senso di presenza dipende spesso dal contesto. Un approccio fenomenologico enattivo ecologico si rende particolarmente efficace nel momento in cui si affrontano le pratiche performáticas contemporanee, come nel caso di quelle immersive, in cui il contesto gioca un ruolo fondamentale, e la percezione e interpretazione dell'evento non può che essere compresa se non come costituita e modellata nell'interazione e nell'interconnessione dinamica tra soggetto e ambiente²⁶. Inoltre, a mio avviso, un tale approccio è ulteriormente in grado di cogliere in maniera più penetrante persino l'insieme delle dinamiche che articolerebbero una performance anche all'interno degli spazi performáticos convenzionali, la cui forma, cioè, è stata stabilizzata in una struttura architettonica. Gli ecosistemi performáticos del Novecento, dopotutto, ci mostrano come il "teatro", inteso come spazio dell'azione drammatica, non pertiene più a una tipologia unica da attualizzare, non è più un contenitore vuoto in cui collocare soggetti e allestire testi drammatici, ma emerge (ogni volta) dall'esperienza relazionale tra attori e spettatori che è, lo ricordiamo, sostanzialmente spaziale-ambientale (cfr. Cruciani 1992). Ciò che, dunque, possono raccontarci gli edifici teatrali storici con le loro strutture è proprio qualcosa in più su questa relazione esperienziale, sui meccanismi di produzione, percezione e visione che ne articolavano i livelli di organizzazione, stabilizzati *a consuntivo*, poi, in quelle forme-teatro.

Una interpretazione degli effetti di presenza che tenga conto delle circostanze ambientali, in cui si svolge l'evento performático, mette in evidenza l'insieme dei fattori che gravitano intorno alla presenza e al modo in cui può operare come strumento relazionale tra gli organismi. Come sottolinea Giannachi, il termine ambiente è relativo, poiché così come non si potrebbe concepire un organismo senza un ambiente, non si dovrebbe concepire un ambiente senza un organismo. La presenza, così, «could be read as the network formed by the subject and the environment they are in through a set of ecological exchanges. [...] Presence is the medium through which the subject engages with an environment. [It does not

²⁶ Approfondiremo questi aspetti nella Terza Parte, dedicata proprio all'analisi delle pratiche performáticas teatrali immersive.

coincide] with the environment, rather [...] it is the inter-relational tool through which the subject networks (and is networked by) the external world» (2012: 52).

2.3. La svolta relazionale e la corporeità dello spettatore

Tutte le riflessioni e gli studi sul teatro a partire dal XX secolo, concordano, ormai, sul fatto che la *liveness*, ossia la co-presenza corporea di attore e spettatore, sia quella condizione base su cui si articolano, in maniera differente ed eterogenea, le molteplici forme di teatralità. La letteratura agisce attraverso il mezzo del linguaggio; la pittura fa uso del colore e della forma; il cinema mostra proiezioni bidimensionali di immagini in movimento. Gli eventi performatici, invece, hanno bisogno del materiale umano in carne e ossa. L'unica differenza tra la partecipazione a un evento performatico teatrale e a un evento performativo nella vita quotidiana risiede saldamente nel principio dell'*as-if*, cioè nel fatto che le azioni sono “simulate²⁷”, in contrapposizione all'essere effettivamente compiute, e che il pubblico non interviene *fisicamente* nell'azione drammatica. Eppure, come evidenziano Doris Kolesh et alii, le forme teatrali immersive, ad esempio, sovvertono questo principio, poiché queste pratiche performatiche

undermine this distinction in particular, and not just on the side of the performers, but also and especially on the side of the spectators who have been activated and mobilised as participants. In these performances and installations, I, the spectator, do not simply observe the performers as they portray certain happenings. Instead, those happenings are simultaneously part of a situation in which real actions are carried out—a situation in which the activities, behaviours, reactions and emotions of the spectators become an integral part of the performance event (Kolesh et al. 2019: 3).

Ogni pratica performatica si articola prima di tutto intorno a una relazione, un incontro che avviene tra uno o più soggetti che agiscono e uno o più soggetti che testimoniano tale agire (e, in qualche misura, possono re-agire a loro volta)²⁸. Qualunque sia

²⁷ Preferisco questo termine a quello più consueto di “rappresentazione” proprio perché quest'ultimo ha un significato estremamente connotato, semioticamente, ossia prevede l'impiego di precise strategie di mostrazione che non sempre si realizzano, invece, in ogni pratica teatrale. Inoltre, come si è illustrato nel Capitolo Primo, da un punto di vista semiotico, non si tratta solo di “simulare” le azioni ma anche di inscrivere queste simulazioni in precise cornici di enunciazione all'interno delle quali, inoltre, i simulacri sono eterodiretti. Si rimanda, comunque, alla Seconda Parte in cui questo aspetto sarà particolarmente approfondito.

²⁸ Cfr. De Marinis 1982, 1986, 1987, 1988, 2011, 2013, 2014; Sofia 2013; Fischer-Lichte 2004.

la sua forma, si tratta di un fenomeno fondato e organizzato secondo tale proprietà *relazionale*, anche laddove siano coinvolti due soggetti soli, ossia purché la condizione minima sia la co-presenza di un attore e uno spettatore. Per diverso tempo, la tendenza degli studi teatrali è stata profondamente sbilanciata dalla parte di chi “produce”, in senso generale, *per o nel* teatro, che si tratti dell’attore, del drammaturgo o del regista. Troppo spesso, infatti, si è prestata attenzione ai soggetti coinvolti direttamente nel “fare teatro” trascurando sensibilmente, così, l’altra faccia della medaglia, ossia i soggetti presupposti destinatari di questo fare. Perdendo di vista, altresì, un altro aspetto cruciale proprio del fare teatro: le ragioni, il perché lo si faccia. Come sottolinea Gabriele Sofia:

l’evento teatrale è stato studiato in gran parte seguendo una logica di segmentazione e riducendolo a una somma di elementi isolati. Solo in pochi casi i singoli elementi sono stati messi in relazione studiandone il senso globale in quanto emergenti in *virtù* delle loro relazioni. Solo in pochi casi si è considerato il teatro come *un sistema che emerge dalla relazione tra l’attore e lo spettatore e che è maggiore della somma dei suoi componenti (attore e spettatore) presi separatamente* (Sofia 2013: 32, corsivi nel testo)

Molti studi sono stati più orientati verso la drammaturgia, ad esempio, ritenendo che l’autore teatrale sia la prima (e a volte) unica figura rappresentativa del teatro²⁹. Nel Novecento, invece, si assiste a un passaggio di testimone nelle mani del regista, e l’attenzione si sposta sullo “spettacolo” come opera-prodotto, per tornare, poi, grossomodo dalla seconda metà dello stesso secolo, nuovamente sull’attore. Curiosamente, però, lo spettatore è sempre stato scarsamente al centro delle questioni teatrali, così come la sua corporeità e la relazione di co-presenza sono state sottovalutate fino alla fine del secolo scorso. Forse proprio Grotowski può essere considerato tra i primi registi e studiosi a sottolineare l’importanza della «ricerca del teatro come “dialogo” tra scena e platea» (2014: 188), inteso non tanto come configurazione spaziale di attori e spettatori, quanto come «il principio corrispondente di messinscena, la creazione di un’“azione” comune per gli spettatori e gli attori» (ivi: 240)³⁰. È noto³¹, infatti, l’interesse di Grotowski per quel livello

²⁹ O meglio, si è ritenuto per diverso tempo che il testo drammatico fosse l’unica traccia stabile e duratura nel tempo e, in quanto tale, l’unica possibile da analizzare (cfr. Carlson 1984 [1997: 24]; De Marinis 2004).

³⁰ Come mostreremo nel Capitolo Terzo, quella tra attore e spettatore è inevitabilmente una relazione spaziale che deve tener conto anche della configurazione adottata, poiché «[l]a funzione dello spettatore dipende dal suo posto nello spazio teatrale: [...] il rapporto dello spettatore con lo spazio [è] decisivo nella percezione dello spettacolo» (Ubersfeld 1996: 238).

³¹ Campo 2013

di ricezione da lui stesso definito “orizzontale”, vale a dire quello del rapporto tra due esseri umani, e quindi tra performance e spettatore:

la presenza degli spettatori [era ritenuta] un pericolo e un compromesso necessario, e [...] per questo cominciò via via a ridurne il numero, da quaranta a trenta, e infine a uno solo. Comunque, sempre, intendendo lo spettatore al singolare, rivolgendosi sempre ad un particolare individuo e mai a un generico pubblico o “audience”, termine che non era mai usato (Campo 2013: 103).

Come osserva Marco De Marinis, in fin dei conti, «non meno dell’attore, anche lo spettatore è provvisto di un corpo, oltre che di una mente e di una competenza enciclopedica e intertestuale, [ed] è con il suo corpo e nel suo corpo che egli fa esperienza dello spettacolo, cioè lo percepisce, lo vive, lo comprende, gli reagisce» (2013: 76-77). Anche Mirella Schino nota come, soprattutto in Italia, siano ancora pochi, però, gli studi che hanno affrontato, sistematicamente, il ruolo dello spettatore nelle differenti pratiche performative.

Spettatore, spettatori, pubblico. Relazioni tra attori e spettatori. Modi e valore del guardare: nella pratica della ricerca storica sfuggono facilmente di mano. [...] Spesso è difficile prendere in considerazione perfino l’apporto degli attori rispetto a quello del regista o dell’autore drammatico, tanto più spesso sfugge il problema della presenza del pubblico, che ci costringe a uno sguardo fluttuante, alla indeterminatezza (2018: 123).

Non si può dare affatto per scontato che, nella storia del teatro, l’atto di assistere a uno spettacolo abbia avuto sempre lo stesso valore e sia avvenuto sempre secondo le stesse modalità. Il fatto che (generalmente) allo spettatore non resta che “guardare” lo spettacolo non deve indurre nell’errore di credere che tale “visione” non sia soggetta a differenziazioni valoriali nelle pratiche teatrali. Anche il ruolo del pubblico è soggetto a trasformazioni significative, «trasformazioni di quello che sembra un atto “naturale” e quindi sempre simile a se stesso: guardare» (ivi: 125), e su cui, invece, è bene riflettere, in qualità di studiosi, perché sono proprio queste trasformazioni a raccontare molto di più di quanto crediamo sulle forme teatrali stesse e sul senso del “fare teatro” nelle differenti culture.

To be a spectator is to be separated from both the capacity to know and the power to act. [...] Theatre is the place where an action is taken to its conclusion by bodies in motion in front of living bodies that are to be mobilized. The latter might have relinquished their power. But

this power is revived, reactivated in the performance of the former, in the intelligence which constructs that performance, in the energy it generates (Rancière 2008 [2009: 2-3]).

Come nota Jacques Rancière, la posizione dello spettatore è stata (e a volte lo è tuttora) considerata in opposizione a quella dell'attore, generando, inoltre, numerose correlazioni semisimboliche con altre coppie oppostive, quali /attivo (attore)/ vs /passivo (spettatore)/, /sapere/ vs /guardare/, /apparenza/ vs /realtà/. Secondo Rancière, queste sono tutt'altro che opposizioni logiche tra termini chiaramente definiti. Esse, al contrario, stabilizzano una divisione del sensibile, una distribuzione a priori delle posizioni e delle capacità o incapacità legate a tali posizioni. Incarnano, cioè, una supposta disparità. I termini possono cambiare significato, le posizioni possono invertirsi, l'essenziale, però, è sempre la permanenza della contrapposizione strutturale di due categorie: coloro che posseggono una capacità e coloro che non la posseggono. Tuttavia, l'idea di uno *spettatore emancipato* da questi modelli è possibile, e inizia proprio invalidando l'opposizione /guardare/ vs /agire/, ossia, comprendendo che le presunte evidenze che strutturano le relazioni tra dire, vedere e fare appartengono a loro volta alla struttura del dominio e della soggezione. L'emancipazione, dunque, ha inizio nel momento in cui realizziamo che anche il guardare è un'azione che conferma o trasforma questa distribuzione di posizioni. Anche lo spettatore agisce: osserva, seleziona, confronta, interpreta. Soprattutto, collega quello che vede a numerose altre cose che ha visto su altre scene, in altri tempi e luoghi. La performance non deve essere concepita come una mera trasmissione/comunicazione di sapere o di informazioni verso uno spettatore³². Non si tratta di essere depositari di "un" significato da trasferire a qualcuno. Per Rancière l'emancipazione è prima di tutto la riappropriazione di una relazione, dalla quale può emergere il senso dell'esperienza performatica.

L'atto di guardare non è mai un atto passivo, e non è per giunta sinonimo di accettazione incondizionata rispetto a quel che viene proposto (e mostrato) nel corso dell'evento performatico³³. Guardare significa, prima di tutto, partecipare con la totalità del proprio corpo, essere coinvolti di persona, ed essere *trasformati* dalla performance³⁴. Nella pratica teatrale si realizza sempre un processo di contagio timico-passionale che trasmette allo spettatore le emozioni percepite nel corpo dell'attore e rende così possibile l'effetto patemico dell'esperienza estetica. È grazie a questo «contagio emozionale» (*emotional*

³² Su questa considerazione si veda anche la posizione di De Marinis (1986) sulla ricezione teatrale.

³³ Cfr. Pais 2015

³⁴ Cfr. Fischer-Lichte 2004

infection) che avviene nella relazione attore-spettatore, ad esempio, che secondo Fischer-Lichte (2004) le performance dimostrano appieno la loro capacità di sollecitare mutamenti negli individui³⁵. A tale proposito, già in un saggio del 1987, Marco De Marinis osservava che un aspetto della “relazione teatrale” – intesa da lui come la relazione dello spettacolo con lo spettatore – comprende una *manipolazione* del pubblico da parte dello spettacolo stesso. Attraverso una serie di strategie semiotiche definite, lo spettacolo cercherebbe, infatti, di indurre in ogni spettatore una serie di trasformazioni definite, sia intellettive (*cognitive*) che affettive (*affective*) – ossia, idee, credenze, emozioni, fantasie, valori, ecc. Lo spettacolo può anche spingere i partecipanti ad adottare forme particolari di comportamento, come nel teatro politico. Questo aspetto manipolatorio della performance può essere espresso in termini greimasiani, nel senso che lo spettacolo o, meglio ancora, la relazione attore-spettatore, non è tanto un “far conoscere” (*faire-savoir*) – ossia uno scambio asettico di informazioni/messaggi/conoscenze – quanto un “far credere” (*faire-croire*) e un “far fare” (*faire-faire*)³⁶.

Ciò che si genera tra attore e spettatore è un sistema intercorporeo, dato che anche lo spettatore, così come l’attore, è dotato di un corpo con cui partecipa all’esperienza performativa. Sempre Mirella Schino parla, infatti, dello spettatore come di un “secondo giocatore³⁷”. Comprendere il ruolo del pubblico e i meccanismi alla base della relazione che esso instaura con gli attori è, dunque, di fondamentale importanza. Considerare gli spettatori come meri fruitori è estremamente limitante, poiché, come Umberto Eco (1979) insegna, essi sono un presupposto della produzione, tale da condizionarne, in certa misura, il senso se non addirittura la “memoria³⁸” della performance stessa.

L’attore lo spettatore sono infatti *in sé* dei sistemi emergenti nati sia dall’interazione singolare, “verticale”, dei livelli di organizzazione di cui sono composti, sia dall’interazione reciproca, globale, “orizzontale”.

Di conseguenza, l’esperienza dello spettatore non può essere studiata come il semplice risultato del comportamento dell’attore o della composizione scenica, come si è fatto fino ad oggi. Lo studio dello spettatore non può esimersi dall’affrontare la complessità dei livelli di cui è composto e in cui è immerso (Sofia 2013: 33).

³⁵ Non a caso, Rousseau in *Lettere a D’Alembert sugli spettacoli*, condannava apertamente il teatro per questa sua capacità di operare trasformazioni che minacciano l’identità dello spettatore (cfr. Rousseau 1972: 199).

³⁶ Cfr. De Marinis 1987: 101

³⁷ Anche Mejerchol’d, ad esempio, parlava dello spettatore, come sottolinea sempre Schino (2018), come “quarto autore” dello spettacolo.

³⁸ Cfr. supra § 1.2

Più recentemente, in Italia, spetta proprio a Gabriele Sofia il merito di aver affrontato il tema della presenza dello spettatore in maniera inedita, attraverso un dialogo significativo con le Scienze Cognitive. Tuttavia, egli mette in guardia da una prospettiva che isoli lo studio della sola percezione³⁹ dello spettatore, ed enfatizza, anche lui, l'importanza piuttosto dell'aspetto relazionale. Anche Matthew Reason sottolinea come ogni pratica teatrale sia concepita prima di tutto come un luogo di *scambio* in cui gli aspetti più immediatamente percepibili di questo scambio sono, da una parte, quelli più tangibili, risate, boati, fischi, applausi, ecc., ma, dall'altra, anche quelli meno dimostrativi di coinvolgimento, come ad esempio il silenzio. Per molti artisti, spettatori o anche studiosi, possono apparire comunque forme di interazione piuttosto limitate nelle quali non si assiste, cioè, a una equa distribuzione di agentività⁴⁰. È proprio la ricerca di uno scambio più profondo e reciproco tra spettatori e attori a motivare, in una certa misura, la crescita di forme co-partecipative contemporanee di pratiche performatiche, come quelle di teatro immersivo, che manifestano un desiderio condiviso di chiedere di più al pubblico e di esigere in cambio di più da esso. Abbiamo già visto⁴¹, ad esempio, come secondo Nicolas Bourriaud (1998) lo scopo dell'opera d'arte relazionale sia quello di inventare incontri possibili e creare le condizioni per uno scambio. Riportare l'attenzione sulla dimensione intersoggettiva e intercorporea in gioco nelle pratiche teatrali consente, inoltre, il superamento di quello che Luciano Mariti definisce il "dogma dell'immacolata percezione", «cioè del corpo inteso come oggetto e non come corpo che è insieme esplorato ed esplorante» (2010: 23).

2.3.1. La (percezione distribuita della) presenza scenica

Nell'affrontare i fenomeni legati all'emersione del significato e della presenza nelle pratiche teatrali, Amy Cook⁴² porta un esempio molto interessante che può aiutarci a inquadrare da un'altra angolazione la questione della percezione nello spettatore. Nell'estate del 2017, lo spettacolo *Giulio Cesare* di William Shakespeare realizzato dal Public Theater di Manhattan ha creato un certo scalpore, in quanto sembrava rappresentare l'assassinio del

³⁹ Secondo Sofia, nelle pratiche teatrali si innesca un meccanismo complesso di fruizione secondo il quale lo spettatore apporta a ciò che guarda l'insieme delle sue emozioni, dei suoi pensieri, del suo passato. Dunque, si tratta di qualcosa che va ben oltre la semplice decodifica.

⁴⁰ Approfondiremo questo aspetto nella Terza Parte, quando affronteremo la questione dell'*agency* nelle pratiche teatrali immersive.

⁴¹ Cfr. supra § 1.2.1

⁴² In Kemp-McConachie 2019: 225

presidente Donald Trump e, perciò, fu percepito da alcuni come un pericoloso atto di propaganda che esortava alla sua morte. Studiosi, critici e chiunque abbia letto o visto l'opera, secondo Cook, hanno subito sottolineato quanto questa interpretazione fosse ridicola: l'opera, di fatto, non incoraggia questa azione, compiuta all'inizio del dramma, mostrando, al contrario, come le cose non finiscono bene per i cospiratori. Eppure, l'opera di Shakespeare è diventata il pretesto per una battaglia politico-culturale sul significato e la rappresentazione. Anche chi sosteneva che lo spettacolo non promuovesse l'assassinio di Trump, tuttavia, avrebbe concordato sul fatto che l'interprete del personaggio di Giulio Cesare fosse vestito e diretto in modo da evocare il Presidente degli Stati Uniti e che la trama, in effetti, prevede che il personaggio venga pugnalato più volte dai senatori che lo circondano. Eppure, due gruppi di spettatori diversi hanno tratto due significati diversi dalla stessa rappresentazione degli eventi. Cook sostiene che le reti di significati evocate e innescate nel processo di comprensione della drammaturgia sono parte dell'impalcatura di più vasti percorsi tematici in tutto lo spettacolo. Illustrando *come* gli spettatori hanno percepito l'immagine creativa prodotta dall'evento performático, anziché *cosa* hanno percepito, Cook individua così una rete di elementi convocati collegati tra loro che generano differenti percorsi di visione.

In *Dramaturgy of the Spectator*, ad esempio, dopo aver sottolineato l'importanza di un approccio multidisciplinare sul ruolo dello spettatore, Marco De Marinis (1987) ne imposta una suddivisione, separando la complessiva ricezione dello spettacolo da parte dell'*audience* dalla fruizione soggettiva, al singolare, per la quale usa la definizione «drammaturgia dello spettatore». È, secondo lui, con questo secondo tipo di partecipazione dello spettatore, che è percezione, memorizzazione, risposta emotiva e intellettuale, che lo spettacolo realizza in pieno il suo potenziale comunicativo. Come afferma Umberto Eco, però, quando interpretiamo un testo «abbiamo a che fare con il piano dell'espressione testuale e non è detto che le fasi interpretative che attuiamo per attualizzare l'espressione in contenuto riflettano, all'inverso, le fasi generative attraverso le quali un progetto di contenuto è divenuto espressione» (1979 [2011: 98]).

Ritengo, ad ogni modo, che, tra una concezione oggettivistica-comunicazionale dei processi ricettivi dello spettatore e una totalmente nichilista fatta di emozioni e sensazioni anziché di valori semantici, possa esistere una terza via. De Marinis (1986), ad esempio, individua questa alternativa in una serie di concezioni relativistiche, secondo cui è dato per assodato che esista uno *scarto percettivo*, una non completa coincidenza fra i significati proposti dallo spettacolo (e incarnati nell'attore) e i significati effettivamente recepiti dallo

spettatore. Questa prospettiva non-ontologica dei segni e dei significati che circolano all'interno di una pratica performática parte, perciò, dall'assunto che per lo spettatore non si tratta di ritrovare o riconoscere tali segni e significati nello spettacolo quanto piuttosto di *costruirli* insieme a esso, cooperativamente. Ciò comporta, prima di tutto, un approccio pragmatico nei confronti della performance e della relazione attore-spettatore. All'interno, poi, di queste concezioni relativistiche è inoltre possibile una distinzione ulteriore tra quelle più radicali e quelle più parziali. Da una parte, un relativismo radicale tende a «destoricizzare e quindi a metafisicizzare la suddetta sfasatura semantica fra spettacolo e spettatore, facendone una sorta di norma assoluta non graduabile» (De Marinis 1986: 40). La conseguenza, spesso, è quella di mettere così in secondo piano il significato e la comprensione dello spettacolo, per privilegiare esclusivamente l'insieme dei processi percettivi ed emotivi dello spettatore, concepiti come reazioni immediate, non-culturali e pre-cognitive. Da un'altra parte, un relativismo parziale tiene conto invece dello scarto percettivo in rapporto alle molteplici variabili sociosemiotiche in gioco, come le convenzioni produttive o le competenze acquisite dello spettatore, pur esaminando, tuttavia, anche i processi cognitivi e affettivi che intervengono nella ricezione⁴³.

Personalmente, credo che sia a partire proprio da tale concezione relativistica parziale della relazione attore-spettatore che si debba cercare di comprendere l'articolazione di una esperienza performática. In questo quadro, gli elementi (movimenti cooperativi) su cui lo spettatore può fare affidamento nel suo processo di interpretazione sono molteplici e profondamente interconnessi con l'ambiente performático all'interno del quale si configura la pratica. In altre parole, può essere particolarmente efficace adottare *un modello di cognizione distribuita* secondo il quale un'attività complessa, come può essere una pratica performática, è concepita come diffusa e spalmata su risorse come l'attenzione, la memoria, la percezione, l'esperienza, le strutture sociali e l'ambiente materiale.

La percezione dello spettatore è stata da sempre considerata in quanto effetto indotto simmetricamente (e automaticamente) dall'espressività dell'attore, e non soprattutto come polo dialettico di una complessa interrelazione processuale dal vivo quale è⁴⁴. La percezione non può essere che un *atto costruttivo* in cui lo spettatore *produce* le proprie percezioni e non si limita a rilevarle. Il suo corpo si connette con il mondo possibile drammatico, lo abita.

⁴³ Approfondiremo questo aspetto e il contributo, ad esempio, della *affect theory* nel § 2.3.4.

⁴⁴ Infatti, non è affatto da sottovalutare, ad esempio, quanto dice Cesare Segre a proposito dello spettacolo teatrale come forma di testualità – rispetto al testo letterario – che non è già data, bensì è presentata allo spettatore (e, dunque, percepita) nella sua processualità, ossia nel suo atto di generazione.

Non si tratta soltanto di una questione “ottica”, bensì di una vera e propria *collusione* sinestetica, di uno “stare-con”⁴⁵. La percezione e cognizione della performance e degli effetti di presenza, a mio avviso, possono essere “visti come” (*seen as*) il prodotto emergente dalle interazioni tra gli elementi del sistema performático. È l’interrelazione tra gli elementi ambientali nel contesto spazio-temporale della pratica, agiti dalle traiettorie dei corpi degli attori in movimento, a costruire nella percezione dello spettatore la cornice performativa e a provocare, dunque, gli effetti di presenza⁴⁶.

The phenomenon of enacting meanings by “seeing” the world in particular ways [...] is absolutely ubiquitous in human experience and is accomplished via cultural practices. When a line is being *seen as* a queue, other elements of the setting will be *seen as* instances of other roles in the queuing for service practice. This sort of fit suggests that cultural practices are composed of coherent constellations of mutually supportive component practices (Hutchins 2014: 39-40, corsivi nel testo).

Nella teoria di Hutchins, la cognizione distribuita parte dal presupposto che tutte le istanze di cognizione possono essere viste come emergenti da processi distribuiti. Per qualsiasi processo c’è sempre un modo per vederlo come distribuito. In pratica, questo implica che, ovunque c’è cognizione, è possibile indagare la modalità con cui un processo che chiamiamo cognitivo emerge dalle interazioni tra gli elementi di un sistema. Secondo tale cognizione distribuita, non solo nel caso delle pratiche teatrali immersive ma anche negli spazi teatrali convenzionali – stabilizzati in forme architettoniche – la percezione e fruizione dell’evento performático avviene sempre per emersione. Le pratiche performátiche – come ogni altra pratica culturale – hanno luogo in contesti sociali e culturali complessi che se esaminati possono rivelare la rete di elementi che sono collegati in quello che Hutchins definisce come ecosistema cognitivo, o meglio ecosistema culturale (performático). Nella percezione dello spettatore, cioè, la gestione del *task world*⁴⁷ drammatico si estende a dispositivi presenti nell’ambiente performático – come possono essere, ad esempio, il

⁴⁵ «[N]ell’esperienza-di, il “di” segna una distanza che può generare distinzione e astrazione, mentre nell’esperienza-con il “con” segna una relazione che è sempre solidale e materiale. La prima è incline alla generalizzazione e perciò rischia di essere inefficace nella pratica, laddove la seconda risulta vincolata topologicamente e pertanto possiede tutta e solo l’efficacia del momento» (Matteucci 2019: 50).

⁴⁶ Ciò sarà particolarmente evidente quando prenderemo in esame, nella Terza Parte, le pratiche performátiche immersive. Lo spettatore, infatti, è costretto a procedere per piccoli passi, nell’interpretazione della performance, sia perché essa gli si svela letteralmente pian piano davanti, sia perché ne è inglobato all’interno e deve fare lo sforzo cognitivo di leggersi “da fuori”, per riuscire a ricostruire, a oggettivare, il senso globale della sua esperienza (cfr. Fenemore 2007).

⁴⁷ Cfr. Hutchins 1995

boccascena, la platea, il sipario, ecc., nelle configurazioni astantive *stage/auditorium*⁴⁸. Come illustrerò più chiaramente nella terza parte, questa ipotesi può essere confermata proprio dall'analisi delle pratiche teatrali immersive in cui, mancando dispositivi convenzionali di drammatizzazione dell'evento (*material arrangements*), lo spettatore compie comunque operativamente, nella percezione in atto, una mappatura delle traiettorie che rendono percepibili gli spazi performatici che diventano così *visibili*, come fossero materialmente tracciati. Perciò un modello distribuito può essere utile in generale e non soltanto nella comprensione delle pratiche immersive in cui lo spettatore è "costretto" a una collusione con l'ambiente performatico. Piuttosto è proprio l'analisi di questo genere di pratiche e delle sfide cognitive a cui è soggetto lo spettatore – indotto a scardinare i propri abiti comportamentali associati a configurazioni convenzionali astantive – a portare alla luce la presenza di meccanismi distributivi anche in forme teatrali più stabilizzate.

Indeed, distributed cognition predicts historical change and variation as new configurations of material and social practices emerge. Such models hold promise for analysing collective enterprises that are otherwise difficult to account for. Moreover, the models we sketch here are not just applications; they also offer a way for theatre historians to speculate fruitfully about areas of historical practice that are only partially understood. Historians depend upon documentation, but rehearsal, training and composition practices are very poorly documented in the pre-Modern era (Kemp-McConachie 2019: 265).

Lo spettatore non è affatto una presenza effimera legata solo all'evenemenzialità del singolo evento performatico. Anche la sua attività, come quella dell'attore, è soggetta a ripetizione ed esperienza. Vedere nuovamente uno spettacolo, ad esempio, è una pratica che incrementa le proprie competenze interpretative poiché permette allo spettatore di costruire "abiti" performatici attraverso più atti di visione che ogni volta rivelano qualcosa in più sullo spettacolo, fortificano la sua memoria e la sua enciclopedia, producendo così abiti d'azione per la partecipazione a future pratiche performatiche. Non è un caso, infatti, che nelle

⁴⁸ Ossia, quelle strutturate secondo l'opposizione palcoscenico/platea (*proscenium theatre*). Si tratta di dispositivi analoghi a quelli citati nell'esempio della pratica del "mettersi-in-coda" illustrato da Hutchins: «In airports, for example, elaborate material arrangements serve to induce the formation of queues and shape the queues as they form. There may be patterns of lines painted on the floor, guide ropes or tapes, and signs such as "enter here" or "wait here for first available agent." The practice of forming a queue for service exists in a cultural ecosystem that includes services to be rendered (a set of facts about economic systems); the roles of service provider, who renders services, and client, who accesses services (facts about social organization); and locations in space at which service is rendered (facts about architecture)» (2014: 39).

pratiche teatrali immersive la partecipazione reiterata a più repliche dello stesso evento sia una modalità piuttosto ricorrente legata proprio al regime di spettatorialità adottato.

Come nota peraltro anche Enrico Pitozzi, i fenomeni di presenza non possono essere più compresi esclusivamente a partire dal corpo del performer in scena. Bisogna invece saper render conto soprattutto delle numerose *presenze oggettive* che emergono nell'evento performático, spostando la nostra attenzione di analisti dal corpo per «focalizzarla sulla composizione del dispositivo, in cui tutte queste *figurazioni* della presenza prendono forma» generando differenti «*gradazioni di presenza*⁴⁹» (2011: 108). Per questo, come si illustrerà nel prossimo paragrafo, ritengo possa essere particolarmente efficace, euristicamente, superare la nozione di *embodiment* e aprirsi a un paradigma ecologico organizzato sulla nozione di un *emplacement*, secondo la quale tutti i partecipanti all'evento performático sono considerati come parte di un più complesso sistema ecologico di persone e cose.

2.3.2. Dall'*embodiment* al paradigma dell'*emplacement*

Come affronteremo nella terza parte, ciò che mettono particolarmente in evidenza le pratiche teatrali immersive è la misura in cui, soprattutto nell'esperienza percettiva dello spettatore, la sintonizzazione con l'ambiente performático sia più che mai dirimente⁵⁰. Dopotutto, le esperienze non sono soltanto incarnate (*embodied*) ma fanno parte di un ambiente unico in divenire che modella le azioni dei soggetti coinvolti e ne è modellato a sua volta. Potrebbe, perciò, essere euristicamente efficace adottare una prospettiva che tenga in considerazione l'*emplacement* in un ambiente performático, soprattutto per render conto dei processi cognitivi e percettivi in gioco nel meccanismo di ricezione dell'evento stesso. Mentre il paradigma dell'*embodiment* implica un'integrazione tra mente e corpo, il paradigma emergente dell'*emplacement* suggerisce, infatti, l'interrelazione sensoriale tra corpo-mente-ambiente.

La svolta verso l'*embodiment* delle scienze sociali e umanistiche negli ultimi decenni ha permesso di comprendere che la conoscenza non è semplicemente qualcosa di mentale, ma che il sapere è incorporato nelle pratiche incarnate e non può necessariamente essere espresso con parole. La nozione di *embodiment* ha permesso di spostare l'attenzione dalle

⁴⁹ «[È] una tensione tra le cose che permette alla presenza di manifestarsi sotto forma di corpo in movimento o nelle sue tracce sonore e luminose o, ancora, nei corpi-materia che affiorano nelle installazioni» (ibid.).

⁵⁰ Nel Capitolo Settimo, illustrerò anche come la sintonizzazione con l'ambiente performático immersivo è un aspetto su cui lo stesso performer-attore deve riflettere già nella fase di training, dovendo allenarsi, tra l'altro, anche all'interazione co-partecipativa con lo spettatore.

strutture e dalle interazioni sociali al riconoscimento di altri fattori, tra cui la materialità e i processi biologici. Sarah Pink (2011), tuttavia, nell'osservazione e nell'analisi delle pratiche performative⁵¹, propone di passare dall'*embodiment* alla nozione di *emplacement*. Pensare, infatti, ai corpi di attori e spettatori all'interno di una ecologia più ampia permetterebbe di considerarli come degli organismi in relazione tra loro in un ecosistema performático, riconoscendo sia la specificità e l'intensità del luogo dell'evento, e delle sue contingenze, che la storicità dei processi e dei loro intrecci.

Frank Camilleri (2019) condivide una posizione analoga, proponendo di riconoscere una condizione postumana (*posthuman condition*) che abbraccia un *embodiment* situato o *embedded*⁵², dove la complessità umana, con tutte le sue organizzazioni e operazioni interne, è una conseguenza della sua apertura all'ambiente, dove l'esperienza umana, i modi di percezione e persino gli stati affettivi sono essenzialmente derivati, influenzati e formati dai sensi di numerosi altri esseri viventi. In questo modo si passa dalla centralità e dall'*agency* primaria del performer, a una visione più *distribuita*, in cui anche l'ambiente gioca il suo ruolo, tanto nella produzione che nella ricezione. Nella costruzione del significato di una performance sono molteplici gli elementi che concorrono alla sua interpretazione o, sarebbe meglio dire, alla sua *appercezione multimodale*, poiché la partecipazione dello spettatore avviene non soltanto attraverso la vista. Barbara Dancygier, ad esempio, si sofferma sulla multimodalità del linguaggio teatrale sostenendo che gli oggetti di scena possono funzionare come *ancore drammatiche*⁵³, trattenendo, in loro presenza, parti della storia o del significato:

Dramatic anchors have a dual function, and they are both material anchors (though only to the ongoing conceptualization of the play's meaning) and narrative anchors, as they contribute to the understanding of the story. They do materially participate in the performance, but they also guide the viewer in constructing the meaning of the play (in Blair 2016:32).

Dancygier, come caso studio, illustra la funzione del mantello di Cesare, nel *Giulio Cesare* di William Shakespeare, sollevato da Marco Antonio durante l'orazione funebre, che secondo lei rappresenterebbe le vittorie di Cesare e il glorioso passato di Roma. Antonio,

⁵¹ Pink analizza le pratiche performative competitive nella tradizione culturale della corrida.

⁵² «[T]he property of *being embedded*, i.e., being causally dependent on extrabodily processes in the environment of the bodily system» (Newen et al. 2018: 6).

⁵³ Il termine "ancora" fa riferimento a Hutchins (1995) che discute degli ancoraggi materiali a combinazioni complesse come dispositivi per scaricare gli strati di struttura concettuale, in modo da non dover pensare alla quantità di concettualizzazioni effettivamente coinvolte.

indicando poi i fori dei pugnali degli assassini su di esso, lo impiega come “dispositivo metonimico materiale” attraverso il quale pone l’omicidio davanti agli occhi dei presenti/spettatori in lutto, mentre descrive la crudeltà e il tradimento che Cesare deve aver provato. Secondo Dancygier, il significato di *cosa* Antonio sta dicendo non è affatto cruciale; è, piuttosto, il *come* lo dice che dà inizio a una sommossa. L’omicidio, così, diventa presente per e attraverso i corpi degli spettatori proprio nel momento in cui Antonio regge il mantello insanguinato e l’orazione funebre ispira l’organismo-folla a voler cambiare, a vendicarsi. Il mantello insanguinato, steso ai suoi piedi, ispira Antonio a compiere un’azione con esso. Offre una risposta e al tempo stesso un ancoraggio all’omicidio. Così come gli esseri umani interagiscono con gli oggetti e la tecnologia del loro mondo per vedere e pensare in modo diverso, così attori e spettatori lavorano, ad esempio, con gli oggetti di scena forniti dalla drammaturgia. A maggior ragione in un ambiente performático immersivo, la cui architettura fenomenica, come vedremo, offre reali possibilità di interazione, reali *affordances*. Ma, come emerge dall’esempio di Dancygier, un approccio di questo tipo è in grado di analizzare in maniera più penetrante e pertinente sia l’agire del performer, che la percezione dello spettatore, anche in contesti performáticos astantivi, ossia modellati su un regime di partecipazione frontale all’evento. Ciò che conta, infatti, è riconoscere la misura in cui l’ambiente interviene nei processi di semiotizzazione⁵⁴ (produzione e ricezione).

Può essere utile inquadrare semioticamente la questione riferendoci, ad esempio, a Daniele Barbieri (2020), il quale tenta di spiegare quella dimensione che trascende i fenomeni di interpretazione in quanto conoscenza e incremento di sapere (dimensione cognitiva), per mettere in valore una dimensione nuova che definisce “compartecipativa”, una dimensione della sensibilità e dell’accordo, della presenza reciproca del soggetto e dell’oggetto. È possibile supporre, perciò, che tra un soggetto e l’ambiente performático avvenga una *compartecipazione* e che sia nella performance attoriale (*act of acting*) che nella partecipazione spettatoriale (*act of spectating*) si realizzi un *accordo* con l’ambiente, attraverso cui i soggetti compiono una serie di trasformazioni che generano delle assiologizzazioni. Sempre secondo Barbieri, l’accordo è «il fenomeno generale, che può caratterizzare il fare in senso ampio», mentre la compartecipazione è un accordo «che riguarda un agire in cui è coinvolto un agente semiotico che potrebbe rivelarsi un soggetto» (2020: 41). Ad esempio, un ballerino che segue la musica è compartecipe del suo andamento e di quello di altri ballerini, ma non per questo è necessariamente consapevole di tutto quello

⁵⁴ O desemiotizzazione che, specifichiamo, non vuol dire affatto a-semiotizzazione (Turrini 2001). Sulla desublimazione/desemiotizzazione si veda, ad esempio, De Marinis 2013: 48 e Pavis 1996 [2003: 19]).

che sta facendo (e, dunque, non è propriamente un soggetto). Solo prendendo consapevolezza della propria compartecipazione può esserlo o diventarlo, manifestando così una *connivenza*. La connivenza, per Barbieri, è un fenomeno cognitivo secondo il quale l'accordo viene cercato o voluto da un soggetto, che «interpreta con continuità quello che accade attorno a lui [...]. Anche se non tutti i soggetti Conniventi sono soggetti dell'enunciazione, solo un soggetto Connivente lo può essere. La Compartecipazione, quindi, esiste anche in assenza di enunciazione» (ibid.).

Una prospettiva analoga è offerta da Giovanni Matteucci secondo il quale, per il soggetto, il dispositivo estetico è considerato «un prototipico partner dialogico che lo rende quell'essere cooperativo e “collusivo” che gli consente anche di progettare una conoscenza e [di] fare esperienza *con* il mondo prima che *di* esso» (2019: 13). È nell'accoppiamento tra organismo e ambiente che emergerebbero, così, le qualità della «mente umana come mente *enattiva* (anziché contemplativa), *incarnata* (anziché spiritualizzata), *situata* (anziché astratta) e dunque *estesa* (anziché intracraniale)» (ibid.). Così, potremmo iniziare a pensare al corpo come parte di un ambiente totale e riconoscere che il corpo ci fornisce non solo conoscenze e abilità incarnate che usiamo per interagire con o in quell'ambiente, ma che il corpo stesso è contemporaneamente trasformato fisicamente come parte di questo processo. Ecco perché una teoria dell'*emplacement* sembra fondamentale per comprendere il sé incarnato come parte di un ambiente totale.

Prestare l'attenzione all'ecologia dell'evento performático ci consente di cogliere, inoltre, l'attore-performer non come singolo soggetto pensante al di fuori del contesto nel quale agisce, quanto piuttosto come un organismo all'interno di un più complesso sistema situato e distribuito della cognizione.

[T]he “ecology” of a stage performance involves Gibsonian “affordances” well beyond such fixed typologies of theatrical objects as props, scenery, and costume: just as the objects on stage always enable and constrain forms of action available for the performers, the interplay of actors and objects will also enable and constrain the range of interpretations the audience is liable to come up with (Paavolainen 2012: 19).

2.3.3. *Environmental presence*

A questo punto, è possibile parlare in maniera più compiuta di un effetto di presenza “ambientale”, in cui sia la produzione che la ricezione di tale effetto è profondamente

correlata – o meglio “coimplicata” – con l’ambiente performático. Ciò appare alquanto evidente nei casi in cui una pratica teatrale ricorra, ad esempio, a ibridazioni mediali impegnando attori e spettatori in un coinvolgimento ambientale diretto con installazioni tecnologiche. Tuttavia, l’influenza dell’ambiente è un aspetto cogente anche nelle forme teatrali più “convenzionali”, che si svolgono, cioè, all’interno di strutture architettoniche stabilizzate, come appunto i tradizionali edifici teatrali a cui siamo generalmente abituati⁵⁵. Secondo Lisa Marie Bowler (2016), il corpo è il nostro mezzo di percezione dello spazio, ma è anche esso stesso spazio, in quanto strumento cosciente spazialmente esteso attraverso il quale ci impegniamo con l’ambiente, agendo in esso. Il corpo può essere concepito come una sezione dello spazio più generale del mondo, ritagliato e racchiuso da una barriera di pelle che delinea il confine tra interno ed esterno. Questa barriera è una sorta di membrana permeabile, non impenetrabile, che non separa il corpo dal resto del mondo circostante, bensì consente allo spazio del corpo di essere mutevole, in continuo spostamento, trasformazione, espansione e contrazione.

La presenza, dunque, si costituisce nella complessa rete di relazioni che il soggetto stabilisce con il mondo fisico (o digitale) che abita. Un’interpretazione ambientale della presenza, secondo Giannachi et alii (2012) ad esempio, mette in risalto l’insieme delle circostanze che generano il fenomeno della presenza. Una lettura ecologica della presenza, inoltre, consente di evidenziare come la presenza stessa possa operare in qualità di strumento relazionale tra gli organismi. Infatti, secondo Giorgio Agamben – che Giannachi cita nel suo studio – il termine “ambiente” (*environment*) indicherebbe qualcosa di fortemente soggettivo, tanto che anche un bosco non sarebbe affatto considerabile come “oggettivamente determinato”, quanto piuttosto “costruito” nell’esperienza che ne fa il soggetto che lo abita: l’ambiente di un dato bosco è diverso per un cacciatore, un botanico, o un falegname, ecc. (cfr. Agamben 2002: 46). Ogni ambiente va quindi considerato come “un’unità chiusa”. Per spiegare questa affermazione, Agamben cita la relazione tra il ragno e la mosca. Il ragno, infatti, pur non conoscendo l’ambiente della mosca, è in grado di costruire una ragnatela *proporzionata* alla velocità della mosca stessa, cosicché essa non possa vederla e vada, perciò, incontro a una inesorabile morte. Questo esempio suggerisce che non esiste un’identità tra il soggetto e l’ambiente in cui si trova, bensì il soggetto è allo stesso tempo parte di un certo numero di ambienti (compresi quelli generati da altri) e può essere “presente” in *più* ambienti. Un soggetto, in altri termini, non ha un’unica identità, piuttosto, esiste in

⁵⁵ Questo aspetto verrà affrontato meglio nel Capitolo Terzo.

una molteplicità rizomatica (cfr. Deleuze e Guattari 1999). A tal proposito, Giannachi parla di *environmental presence*, affermando che l'ambiente ospiterebbe le tracce archeologiche lasciate dai resti di ciò che è stato escluso nella costruzione della presenza.

In other words, the environment does not exist prior to the subject, it is what remains from its construction. This indicates that the environment entails traces of the operation of presence. This also implies that the environment is a condition for presence to occur since it is the environment that presence draws from (2012: 52-53).

Gli effetti di presenza, dunque, emergerebbero da un processo ecologico che segna un momento di consapevolezza tra il soggetto e l'ambiente di cui sia l'attore che lo spettatore fanno parte.

2.3.4. Dall'effetto all'affetto: l'*affect theory* nelle pratiche performáticas teatrali

La relazione attore-spettatore non si articola affatto secondo gli stessi parametri e le stesse valorizzazioni stabili nel tempo, al contrario «the physical encounter between actors and spectators is culturally determined» (Pais 2015: 123). Approfondiremo, soprattutto nel Capitolo Terzo, come le differenti forme teatrali costruiscano, infatti, regimi propri di spettatorialità organizzando la relazione attore-spettatore in modalità ogni volta differenti. Illustreremo, inoltre, nel Capitolo Quarto⁵⁶, come esperimenti di ridefinizione di questa relazione lascino tracce anche nelle drammaturgie, attraverso tentativi di ridisegnare i confini tra spazio della partecipazione e spazio dell'azione allo scopo di concepire la pratica performática come un luogo di scambio e di dialogo, abbattendo così il confine invisibile della quarta parete che, nelle forme astantive, separa il palcoscenico dal pubblico. In questo paragrafo, invece, affronteremo la nozione di "affetto", alla quale faremo dunque riferimento per descrivere quei meccanismi di patemizzazione che avvengono nelle pratiche teatrali, proponendo, semioticamente, uno spostamento dalla nozione di effetto a quella di affetto.

Una teoria degli affetti (*affect theory*) può offrire strumenti concettuali in grado di mettere in luce aspetti della spettatorialità che spesso restano poco chiari. Comprendere il ruolo del coinvolgimento del pubblico nello svolgimento della pratica performática, sia dal punto di vista sociale che estetico, è fondamentale per rivalutare la funzione della

⁵⁶ Infra § 4.5.2-4.5.3

partecipazione dello spettatore. Cosa si intende, però, col termine /affetto/? Secondo la teoria degli affetti, esiste una vasta gamma di definizioni, ognuna di esse in opposizione a concetti quali emozione o sentimento a cui spesso ricorriamo. Anna Pais illustra, ad esempio, come all'interno di un quadro deleuziano/spinozista l'affetto sia considerato un processo di divenire a livello impersonale, ossia, un continuo cambiamento e flusso che il corpo attualizza, differenziandosi dalle emozioni in quanto forme di esperienza non qualificate o non categorizzate (2015: 125). Nel tentativo di chiarire l'ambiguità dell'affetto in relazione all'emozione e al sentimento, soprattutto nelle pratiche teatrali, Erin Hurley (2010) propone una definizione di /affetto/ come ciò che “accade a noi” e “attraverso di noi” al di fuori del nostro controllo cosciente, laddove l'emozione, invece, si riferisce alle risposte corporee che organizzano la nostra esperienza relazionale nel mondo.

Una teoria degli affetti – ovvero dei modelli di circolazione degli affetti – consentirebbe, secondo Ana Pais (2015), un'analisi molto più approfondita della ricettività come aspetto cruciale del coinvolgimento spettatoriale, mettendo così in discussione le numerose narrazioni relative alla (presunta) passività dello spettatore. Profondamente radicata nella tradizione teatrale occidentale, la nozione di “spettatore passivo” è, di fatto, una costruzione culturale che può essere fatta risalire a due momenti diversi: l'antichità e la modernità. Da un lato, nella tradizione classica la passività riguarda uno stato di ricettività. Implica l'idea di *subire* un'emozione (*passio*), di sopportare letteralmente l'influenza delle emozioni che provengono dal mondo esterno. Infatti, mentre l'attore è destinato a impersonare le emozioni e a trasmetterle, avendo quindi il pieno controllo su di esse (almeno in una certa misura), lo spettatore sarebbe esposto alle emozioni. Questa idea di recitazione è ancorata alla teoria filosofica della retorica delle passioni, che ispira le teorie della recitazione fino al XVIII secolo. Dall'altro lato, invece, la modernità collega la passività con l'idea di *inattività*. Lo spettatore è sottomesso alla rappresentazione delle emozioni da parte degli attori, rimanendo, però, isolato e distaccato dal palcoscenico. In questo contesto, la recitazione è considerata una tecnica di sensibilizzazione in grado di padroneggiare il corpo, pensata per sottoporre lo spettatore a un'esperienza di forte impatto. Contrariamente alla tradizione classica, legata alle nozioni di trasmissione degli affetti ampiamente accettate in precedenza e a un corpo vulnerabile al mondo esterno, la nozione moderna di soggetto autonomo, costruita su un corpo autosufficiente che definisce la propria identità, modella chiaramente la figura dello spettatore del XX secolo. È questo il momento in cui, sempre secondo Pais, fa il suo ingresso la *affect theory*. Teresa Brennan, ad esempio, sostiene che le nozioni culturali di trasmissione degli affetti hanno perso valore proprio con l'emergere del

soggetto autonomo moderno. Un processo storico graduale, iniziato con l'Illuminismo, genera la nozione di un individuo emotivamente e psicologicamente controllato. Il corpo diventa il luogo in cui si generano le emozioni come risposta agli stimoli interni ed esterni e definisce i limiti della soggettività in relazione agli altri e all'ambiente. Di conseguenza, la trasmissione degli affetti non è più un concetto valido di emozione per il teatro o la scienza. È interessante notare che l'evoluzione dell'architettura teatrale in Occidente riflette questo movimento di chiusura del soggetto. Dall'anfiteatro all'aperto dell'antichità, infatti, all'auditorium buio della fine del XIX secolo, il palcoscenico viene progressivamente chiuso e separato dal pubblico. Sia le avanguardie storiche del primo Novecento che la performance art degli anni Sessanta e Settanta puntano, di fatto, alla rottura dei paradigmi estetici – contesti, strutture, materiali e processi – per riattivare una connessione bidirezionale con lo spettatore, mettendolo al centro dell'esperienza performatica. Condividendo l'eredità di questi sforzi artistici, le pratiche contemporanee (ri)attivano uno spazio di interazione tra lo spettatore partecipante e il performer che si presenta nello spazio-tempo performatico. I concetti di partecipazione e gli spazi di interazione nel teatro contemporaneo, sulla scia del teatro postdrammatico, mirano, infatti, a riattivare un movimento reciproco di trasmissione degli affetti tra attori e spettatori, indipendentemente dai vincoli imposti dall'architettura teatrale.

Teresa Brennan sostiene che le emozioni non sono *soltanto* nostre. Piuttosto, esse sarebbero il risultato di uno scambio intersoggettivo con l'ambiente e gli altri. Di origine sociale, la trasmissione degli affetti ha un impatto sulla biologia del corpo poiché, per Brennan, gli affetti (*affects*) sono «the physiological shift accompanying a judgment» (2004: 5). A differenza delle emozioni (come categorie universali) e dei sentimenti (come consapevolezza di stati corporei), Brennan sceglie il termine *affect* per sottolineare l'imprecisa ma concreta materialità dell'esperienza percepita (ciò che accade nel/al corpo) e la dimensione energetica che essa comporta (ciò che accade tra i corpi). Contrariamente alla nozione scientifica di emozioni come espressione di un corpo autonomo, secondo Brennan siamo invece esseri *aperti* che ricevono ed emettono segnali a livello sociale.

Is there anyone who has not, at least once, walked into a room and “felt the atmosphere”? But if many have paused to wonder how they received this impression, and why it seemed both objective and certain, there is no record of their curiosity in the copious literature [...]. This is not especially surprising, as any inquiry into *how* one feels the others' affects, or the “atmosphere”, has to take account of physiology as well as the social, psychological factors

that generated the atmosphere in the first place. The transmission of affect, whether it is grief, anxiety, or anger, is social or psychological in origin. But the transmission is also responsible for bodily changes; some are brief changes, as in a whiff of the room's atmosphere, some longer lasting. In other words, the transmission of affect, if only for an instant, alters the biochemistry and neurology of the subject. The "atmosphere" or the environment literally gets into the individual. Physically and biologically, something is present that was not there before, but it did not originate sui generis: it was not generated solely or sometimes even in part by the individual organism or its genes (2004: 1).

Ciò che emerge piuttosto chiaramente dalle parole di Brennan è il ruolo che nella appercezione riveste la dimensione ecologica nell'emersione dell'affetto. Descriveremo nel Capitolo Sesto, ad esempio, quanto la costruzione delle atmosfere negli ambienti immersivi sia più che mai decisiva per evocare negli spettatori sensazioni e affetti, e soprattutto quanto sia affidata a una drammaturgia di suoni, luci, ombre, ecc. concepita per provocare negli spettatori determinati "affetti di senso". Si illustrerà⁵⁷, inoltre, proprio come nelle pratiche teatrali immersive la ricezione non possa essere (più) concepita come un atto di comprensione bensì debba essere analizzata in quanto atto di *apprensione* da parte dei soggetti partecipanti coinvolti. Ad ogni modo, a partire dall'indagine sull'immersività, si proporrà l'adozione di una prospettiva *affettiva* anche per lo studio più in generale delle pratiche teatrali, incluse quelle costruite su modelli astantivi. Nel Capitolo Settimo⁵⁸, infine, si indagherà la misura in cui la drammatizzazione delle atmosfere sia assolutamente fondamentale per la percezione di un "effetto/affetto essere-nel-momento" (*being-in-the-moment effect/affect*).

⁵⁷ infra § 6.4

⁵⁸ infra § 7.2

CAPITOLO TERZO

DALL'EVENTO ALL'ESPERIENZA, DALLA FRONTALITÀ ALL'IMMERSIVITÀ

[L]'esperienza [è] un sistema emergente, imperscrutabile per via diretta, ma accessibile tramite l'indagine dei livelli di cui è composto e delle relazioni da cui emerge [...]: gli stati emotivi, le epifanie, le scelte, gli accostamenti che lo spettatore può fare di fronte ad uno spettacolo, sono, nella loro quasi totalità, imprevedibili. Ma imprevedibile non è sinonimo di casuale. Studiare l'esperienza performativa dello spettatore non significa capire cosa lo spettatore pensa, o prova; significa piuttosto provare ad individuare i meccanismi intersoggettivi che permettono allo spettatore di costruire e godere di essa.

Gabriele Sofia *Le acrobazie dello spettatore*

3.1. Meccanismi intersoggettivi e intercorporei nell'esperienza estetica performativa

È ormai largamente attestato¹, nelle ricerche e negli studi degli ultimi trent'anni, che il fenomeno teatrale sia sostanzialmente da ricondurre alla sua dimensione pragmatica di "fatto teatrale", inteso, cioè, non come prodotto *ex post*, bensì come insieme di processi produttivi e ricettivi intorno ai quali si articola processualmente una pratica teatrale. Abbiamo inoltre illustrato, nel corso del Capitolo Primo, come il teatro non vada più indagato in quanto genere riconoscibile e inflessibile, quanto piuttosto come una forma di

¹ De Marinis 2007; 2008

“esperienza²” estetico-performativa. È necessario, dunque, prima di procedere oltre, definire a cosa si fa riferimento, qui, col termine “esperienza” e la differenza con un altro termine spesso impiegato, ossia quello di “evento”.

Il concetto di “esperienza” è piuttosto sfumato e generalmente descrivibile da tre differenti prospettive: (i) socioantropologica; (ii) neurofisiologica; (iii) cognitivo-mentale³. Un’esperienza può essere “acquisita” – patrimonio di competenze conseguite nel corso di una pratica – o un’esperienza “vivente” e “vissuta”⁴ – relazione situata e incorporata di un soggetto con un ambiente. Una accezione, tuttavia, non esclude affatto l’altra, poiché è l’esperienza vissuta ciò che consente al soggetto coinvolto di collezionare una serie di abiti comportamentali che andranno a costituire, in seguito, parte del proprio patrimonio enciclopedico a disposizione sotto forma di “regole” capaci di predisporre ad azioni/esperienze future. È così, inoltre, che l’esperienza immediata e diretta acquista anche un tratto di *riflessività* e consapevolezza: «nel suo svolgersi si autopresenta in modo particolare da poter essere confrontata con altre esperienze e da sedimentare gradualmente un patrimonio personale di saperi e competenze» che, oltretutto, fa dell’esperienza stessa un fenomeno culturale (Eugeni 2010: 26). Nel caso di una pratica performativa, ad esempio, si tratta di partecipare a un rito collettivo che avviene all’interno di una data cultura⁵ in cui la stessa percezione sensoriale è soggetta a un processo di formazione culturale. L’accesso a un’esperienza privilegiando il ruolo della vista come strumento sensoriale prioritario è, infatti, una attitudine soprattutto legata alla cultura occidentale e non una modalità “naturale” né tantomeno immediata⁶. Ogni esperienza è perciò condizionata culturalmente e profondamente radicata in un ambiente sociale e storico. La presenza di una memoria culturale condivisa orienta l’esperienza soggettiva rendendola mai del tutto privata quanto piuttosto un fenomeno relazionale. «L’esperienza incontra le esperienze in corso da parte di altri soggetti, stringe con essi rapporti di solidarietà o di separazione e prende forma anche

² Sulle forme dell’esperienza si veda Patrizia Violi 1997:325.

³ Cfr. Eugeni 2010

⁴ Per questo concetto la tradizione fenomenologica tedesca parla di *Erlebnis*. Questa nozione è ripresa e illustrata anche da Volli (in Marrone et al. 2007) nel tentativo di delineare i presupposti per una semiotica dell’esperienza. Non approfondiremo, in questa sede, tale tematica per quanto sia piuttosto cogente nella teoria semiotica, solo perché richiederebbe una articolazione più ampia che va ben oltre le finalità di questo capitolo. Condividiamo, tuttavia, la posizione di Volli secondo il quale una indagine semiotica dell’esperienza è possibile solo se intesa come «lavoro di autocomprensione non individuale ma culturale, nello sforzo di definire per contrasto con altre culture e in maniera genetica le caratteristiche strutturali, le genealogie e le etimologie che danno luogo al nostro *Erlebnis*, che si presenta come concreto e immediato proprio perché è costruito e fondato su grandi categorie astratte» (ivi: 26).

⁵ Nonché in un dato momento storico.

⁶ Cfr. Foster 1988; Goodwin 2003; Levin 1993

attraverso queste operazioni di **sintonia** o di **estraneità**» (ivi: 27, grassetti nel testo). Dunque, da una prospettiva semiotica, possiamo affermare che le nostre presunte esperienze immediate non sono affatto tali, anzi esse risultano sempre fortemente mediate dalla costruzione culturale che abbiamo ereditato a questo proposito⁷. Ciò è particolarmente evidente nel caso delle pratiche performáticas, tema di questo capitolo.

L'esperienza estetica, in special modo come esperienza dell'arte teatrale e performativa, ha fatto la sua comparsa nelle fasi iniziali dello sviluppo sociale dell'umanità come esigenza collettiva di sperimentare la realtà da un punto di osservazione inconsueto, nei termini di uno stato della coscienza non ordinario, che ha spesso assunto sfumature di carattere religioso ed è stato accolto come peculiare della dimensione del rito (Carlotti 2014: XXXI).

Le esperienze teatrali, dunque, coinvolgono sempre aspetti intersoggettivi poiché producono, secondo la terminologia usata da Victor Turner, momenti di *communitas* che consolidano un senso di appartenenza, vale a dire «una situazione di relazioni sociologicamente indifferenziate, ugualitarie, dirette, [...] in cui è possibile l'espressione totale dei valori individuali e collettivi attraverso tutto il complesso di simboli e di azioni simboliche della società» (1969 [1972: 9]). La *communitas* ha la capacità di conservare l'individualità inglobandola in un'unità comunitaria complessiva⁸. Essa descrive la condizione di quei contesti intersoggettivi in cui l'azione non risponde all'intenzionalità di un soggetto unico, ma emerge dalla dinamica interazionale del gruppo. In merito a questo concetto proposto da Turner, Contreras Lorenzini avanza, ad esempio, l'idea di un "effetto di immediatezza" corporale che si genererebbe nelle esperienze performáticas. I soggetti partecipanti percepiscono, in altre parole, l'impressione di vivere un'esperienza non-mediata, ma in realtà il rapporto che si instaura tra loro è comunque mediato.

[N]el contesto delle arti viventi, più che una soppressione dei ruoli sociali ciò che succede è che si crea un *effetto di immediatezza* corporale e la barriera che cade è la pelle in quanto limite del corpo proprio. Si può quindi parlare di una *communitas* di continuità intercorporea che rimuove la funzione di limite della pelle e fa emergere un sistema intercorporeo unitario dove i corpi si incontrano e si espandono oltre la frontiera epidermica.

⁷ Per un approfondimento in merito si rimanda sempre al contributo di Ugo Volli in Marrone et al. 2007.

⁸ Ogni forma di *communitas* può essere normativa o spontanea, secondo varie gradazioni. In questo senso il concetto di microtopia (supra § 1.2.1) e quello di comunità possono essere concepiti come due polarità estreme su cui si articola una *communitas*. La cosa importante è comunque che, qualunque sia la forma adottata, è sempre in gioco un "noi" attraverso il quale si esprime un senso di appartenenza.

Nelle arti viventi si genera ciò che chiamo un effetto di senso intercorporeo, che permette l'emergere dell'esperienza di un corpo dilatato, che abita spazi e corpi contigui senza necessariamente circoscriversi alla propria pelle (2008: 220, corsivi nel testo).

Dopotutto, come abbiamo già illustrato nel corso del Capitolo Secondo, la cultura investe i corpi; dunque, non è concepibile l'idea di una immediatezza assoluta. Emerge, così, un altro tratto essenziale delle pratiche performatiche, connesso proprio al fenomeno di compresenza rituale sul quale si articolano: il corpo non esiste nella sua individualità ma è sempre proteso verso gli altri⁹. Secondo il filosofo Husserl (1931), infatti, il corpo è il terreno per l'intersoggettività perché, da una parte, permette il contatto e la comunicazione con l'altro mentre, dall'altra, funziona da asse dell'esperienza offrendo le coordinate spaziotemporali che configurano l'esperienza intersoggettiva. Egli afferma, dunque, che l'intersoggettività è possibile solo grazie a un sistema di interfaccia intercorporeo quale luogo di mediazione tra i soggetti dell'esperienza. In fin dei conti, se ogni soggetto è prima di ogni altra cosa un corpo, allora l'intersoggettività è prima di ogni altra cosa un'intercorporeità¹⁰. Perciò è l'intercorporeità il collante della soggettività nella costruzione della comunità, incluse le comunità performatiche.

Tornando alla dimensione dell'esperienza, c'è un ulteriore passaggio che merita di essere tenuto in considerazione, ossia quello dalla sensorialità (i sensi) a quello della cognizione (il senso). Nel tentativo, ad esempio, di render conto del rapporto tra esperienza e interpretazione, Eugeni afferma che ogni

esperienza appare come un processo di determinazione, di sedimentazione e di manipolazione di **senso**. L'orizzonte dell'esperienza viene determinato per un verso da un costante afflusso e richiamo di dati sensibili, emotivi, volitivi, mnestici; per altro verso da un altrettanto costante lavoro di collegamento incrociato di tali risorse al fine di costruire una serie di **configurazioni sensate** (2010: 30, grassetti nel testo).

Per essere considerate "sensate", tali configurazioni devono essere ritenute pertinenti per il soggetto e capaci di orientare i suoi comportamenti e le sue scelte. L'interpretazione, dunque, sarebbe secondo Eugeni proprio questo processo (ipotetico) di costruzione e

⁹ Cfr. Merleau-Ponty 1945

¹⁰ «To describe embodiment as intercorporeality is to emphasize that the experience of being embodied is never a private affair, but is always already mediated by our continual interactions with other human and nonhuman bodies» (Weiss 1999: 5).

manipolazione di configurazioni sensate. Un processo che altro non è che un atto di mediazione creativa tra due ordini di risorse, ambientale e culturale.

3.2. Le forme (dell'esperienza) teatrali come sistemi ecologici

In questo capitolo la nostra attenzione sarà focalizzata unicamente su una forma di esperienza in particolare, che definiremo nei termini di *esperienza estetica performática* dello spettatore. Investigare l'attività dello spettatore nelle pratiche teatrali significa prendere in considerazione non soltanto le dinamiche percettive, ma soprattutto i condizionamenti culturali, affettivi e mnestici “convocati”¹¹ dai soggetti coinvolti nell'atto di partecipazione (*act of spectating*). «L'evento performativo più di tutti chiama lo spettatore ad operare delle scelte, delle decisioni, degli accostamenti, a costruire il proprio percorso all'interno della relazione tra attore e spettatore» (Sofia 2013: 111). L'esperienza performática, a mio avviso, prima di ogni altra cosa è però un'esperienza *mediale*, intesa come una forma di esperienza distaccata dalla sfera delle esperienze ordinarie – per quanto conservi dei tratti in comune con essa – che si svolge all'interno di un ecosistema in cui sono messe in gioco competenze pratiche in grado di guidare i soggetti fruitori nella relazione con il medium. Abbiamo già affrontato nel Capitolo Primo la questione del teatro come *medium* quando, facendo ricorso alla teoria di Weber (2004), si è giunti poi alla formulazione di teatro come “modalità”¹². Definire l'esperienza teatrale un'esperienza mediale implica – seguendo la teoria semiotica di Eugeni – «la **progettualità** dell'esperienza e la **moltiplicazione dei campi di oggetti intenzionali**» (2010: 42, grassetti nel testo).

Nel caso delle pratiche teatrali, si può affermare che la mediazione dell'esperienza avvenga soprattutto attraverso lo “spazio” che si comporta come un macro “dispositivo” di erogazione di materiali sensoriali con cui l'esperienza è *precostituita* dall'esterno. In altri termini, è lo spazio, concepito come un “ambiente mediale”¹³, che attiva e regola l'esperienza teatrale istituendo, per giunta, regimi di spettatorialità che predeterminano, in qualche forma, il ruolo – o meglio la posizione – del soggetto partecipante all'interno della stessa pratica. Lo spazio, infatti, coinvolge e orienta (proprio in quanto medium) i processi interpretativi dello spettatore, istituendo una serie di operazioni e indirizzando sensibilmente

¹¹ Ossia, semioticamente attinti dal capitale teatrale che costituisce la “carriera estetica” (cfr. Tota 1998) di ogni spettatore (cfr. supra § 1.1.8).

¹² supra §§ 1.1.6-1.1.8

¹³ Si riprenderà questo concetto nella Terza Parte. Al momento di rimanda a Montani et al. 2018.

l'andamento dell'esperienza. È nella relazione con lo spazio che lo spettatore è messo nelle condizioni di poter costruire le configurazioni sensate in grado di guidarlo nel processo di interpretazione, soprattutto nella ri-costruzione della cornice performativa che marca il confine tra realtà fattuale e realtà controfattuale, vale a dire tra ordinario ed extra-ordinario¹⁴. «[I] materiali sensoriali introdotti dai dispositivi non solo rappresentano le risorse percettive adoperate dall'interpretazione, ma richiamano altresì le risorse memoriali e culturali opportune affinché le configurazioni prodotte appaiano sensate» (ibid.). Inoltre, proprio in quanto preconstituita, l'esperienza (mediale) performativa diventa *ripetibile*, *serializzata* e soprattutto *collettiva*, ossia intersoggettivamente condivisa. Questo aspetto non è affatto da trascurare, sia perché condiziona, da una parte, i meccanismi di produzione dell'esperienza¹⁵, sia perché, dall'altra, influisce significativamente su quelli di ricezione. Come vedremo, infatti, soprattutto alla fine di questo capitolo¹⁶, tutte le differenti forme spettacolari – tra cui quelle concepite per generare effetti di immersività – si configurano sulla preconstituzione dell'esperienza teatrale, programmando anche il ruolo del soggetto partecipante, predeterminandone, in qualche forma, la stessa posizione attanziale all'interno della pratica e istituendo, così, regimi di spettatorialità¹⁷.

Per quanto concerne, invece, il secondo aspetto citato da Eugeni – la moltiplicazione dei campi di oggetti intenzionali – esso riguarda il meccanismo attraverso il quale un soggetto, nel processo di ordinamento narrativo, opera una distinzione tra sé e un campo di soggetti e oggetti che lo circondano. Si tratta, cioè, dei tre criteri principali che consentono di definire le forme dell'esperienza mediale: (i) le modalità di attivazione del mondo diretto; (ii) le conformazioni del discorso; (iii) gli statuti del mondo indiretto.

[L]'esperienza mediale implica, a differenza dell'esperienza ordinaria, che un'area più o meno circoscritta dell'ambiente in cui è collocato il soggetto sia "ripiegata" su sé stessa e che i materiali sensoriali che la occupano permettano l'accesso percettivo a un secondo ambiente non direttamente presente: chiamiamo mondo diretto l'ambiente di base, discorso la forma complessiva assunta dai materiali sensoriali responsabili dell'accesso percettivo al secondo ambiente e mondo indiretto tale secondo ambiente (ivi: 44).

¹⁴ Si illustrerò, soprattutto nella Terza Parte, come l'esempio delle pratiche teatrali immersive mostri quanto il soggetto partecipante si ritrova a pensare, prendere decisioni e agire attraverso l'ambiente, secondo un *material engagement* con lo spazio che diviene, così, una estensione della sua mente (infra § 6.2.5).

¹⁵ Vale a dire il *design*, il progetto di esperienza.

¹⁶ infra §§ 3.4.1-3.4.2

¹⁷ Approfondiremo le implicature enunciazionali tra la pratica e i suoi dispositivi di erogazione nella Seconda Parte di questo studio (infra § 4.5.1).

Proviamo ad applicare questo modello al fenomeno teatrale, allo scopo di individuare e definire l'apparato mediale attraverso il quale si svolge l'esperienza del soggetto partecipante, comunemente definito altrimenti spettatore. Le modalità di attivazione del mondo diretto riguardano le strategie attraverso le quali i materiali sensoriali veicolati dal medium vengono offerti alla percezione dei soggetti coinvolti nell'esperienza performatica dai differenti dispositivi all'interno del mondo diretto. Se prendiamo in considerazione la struttura di un edificio teatrale come, ad esempio, il teatro all'italiana¹⁸ (FIG.1), potremmo definire come mondo diretto il complesso di spazi nei quali è articolata e dislocata l'esperienza mediale: c'è un ingresso (*foyer*) che consente l'accesso, rappresentando una sorta di anticamera nella quale – solitamente – vengono sbrigate alcune pratiche preliminari (acquisto del biglietto, visione/acquisto dei materiali promozionali, incontri con altri soggetti partecipanti, ecc.); una sala, spazio della partecipazione, composta da una platea di poltrone molto spesso circondata da una serie di “ordini”, ossia piani ulteriormente divisi in piccole zone più intime (palchetti) dedicate alla fruizione dell'evento; un palcoscenico, spazio dell'azione, separato dalla sala per mezzo di alcuni dispositivi liminali che hanno lo scopo di orientare l'attenzione dello spettatore e marcare il luogo all'interno del quale si articolerà il mondo indiretto.

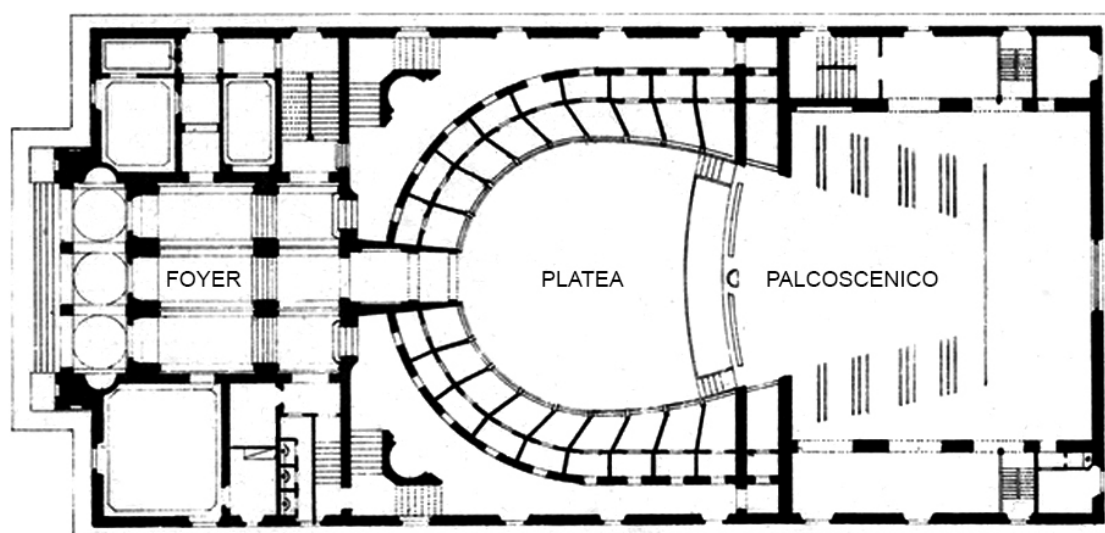


FIG. 1 – Planimetria tipica del teatro all'italiana

¹⁸ «Il teatro all'italiana è un insieme organico di tipologie architettoniche, funzioni, sociali, forme della sala e della scena, elementi funzionali che assumono valori simbolici; è cioè una vera e propria cultura teatrale che informa diverse civiltà di teatro [...]. Questo insieme organico, pur senza fissarsi in regole dogmatiche, continua a esistere unitario, dal XVI al XX secolo, attraverso variazioni, modifiche, interpretazioni, evoluzioni» (Cruciani 1992b: 12).

Ognuna di queste zone può essere ulteriormente segmentata, ma al momento l'intenzione è soprattutto quella di evidenziare come queste tre aree principali, che abbiamo sommariamente individuato, siano concepite e organizzate per guidare lo spettatore nell'esperienza. All'interno di questi spazi, un primo parametro riguarda la relazione tra l'ambiente del mondo diretto e i dispositivi presenti che, da un lato, connettono in maniera profonda e completa all'ambiente producendo un "effetto di pervasività" (come, ad esempio, l'arco scenico) e, dall'altro, delimitano l'erogazione di materiali sensoriali all'interno di spazi e tempi precisi (come, ad esempio, il sipario). La progettazione degli ambienti, in altre parole, è pensata per costruire determinate configurazioni sensate: lo spettatore *sa*, infatti, che lo spettacolo si dovrebbe svolgere sul palcoscenico, dunque, non considererà performatiche quelle azioni che si svolgeranno in altre zone dell'edificio. Tuttavia, può accadere che in alcune pratiche teatrali contemporanei si creino, invece, intenzionalmente degli effetti di contaminazione degli spazi, ai quali, di conseguenza, lo spettatore potrà reagire in maniera inaspettata. Se prendiamo, ad esempio, la didascalia di apertura di *Sei personaggi in cerca d'autore* di Luigi Pirandello, leggiamo:

Di giorno, su un palcoscenico di teatro di prosa. [...] Troveranno gli spettatori, entrando nella sala del teatro, alzato il sipario, e il palcoscenico com'è di giorno, senza quinte né scena, quasi al bujo e vuoto, perché abbiano fin da principio l'impressione d'uno spettacolo non preparato.

Due scalette, una a destra e l'altra a sinistra, metteranno in comunicazione il palcoscenico con la sala (1949 [2013: 1789], corsivi nel testo).

mentre più avanti:

L'Uscere del teatro sarà intanto entrato nella sala, col berretto gallonato in capo e, attraversato il corridojo fra le poltrone, si sarà appressato al palcoscenico per annunziare al Direttore-Capocomico l'arrivo dei Sei Personaggi, che, entrati anch'essi nella sala, si saranno messi a seguirlo, a una certa distanza, un po' smarriti e perplessi, guardandosi attorno (1949 [2013: 1797-98], corsivi nel testo).

Possiamo supporre, in questo caso, che l'esperienza di uno spettatore del 1921¹⁹, abituato a un preciso modello di visione e partecipazione nelle pratiche teatrali, abbia un effetto di straniamento²⁰ generato da un disorientamento percettivo innescato da una riconfigurazione spaziale come quella descritta sopra che sovverte, per certi versi, le consuete procedure di attribuzione di sensatezza incidendo sensibilmente, così, sull'esperienza di partecipazione²¹. Ad essere alterati, qui, sono proprio i dispositivi di attivazione e mantenimento in vita dell'esperienza mediale: nella forma teatrale all'italiana, infatti, il sipario ha la funzione di informare lo spettatore dell'inizio, della sospensione o della fine dello spettacolo in corso, marcando il tempo della fruizione e consentendo l'accesso al mondo indiretto. Emerge, dunque, anche un secondo criterio delle forme di esperienza mediale, direttamente connesso all'idea di discorso.

Secondo Eugeni, la conformazione del discorso mediale dipende, da un lato, «dall'opposizione tra **chiusura** e definizione del discorso vs **apertura** e mancanza di delimitazione (e quindi di fluidità non solo spaziale ma anche temporale)», dall'altro, «da un andamento **unilaterale** o da una struttura plurilineare e reticolare del discorso stesso» (2010: 50-51, grassetto nel testo). Qui risiede, ad esempio, una delle maggiori (e proprio per questo più significative) differenze tra le pratiche teatrali frontali, configurate secondo un'opposizione /palcoscenico/ vs /platea/, e le pratiche immersive, nelle quali tale opposizione è superata e i due spazi coincidono. La frontalità, infatti, offre un modello esperienziale di flusso²², in cui, cioè, il discorso procede per segmenti narrativi inscritti nello spazio delimitato dall'arco scenico, secondo un andamento lineare. Nell'immersività, invece, la narrazione è più reticolare e multilineare, e la conformazione discorsiva si configura come un vero e proprio ambiente aperto, in cui lo spettatore deve letteralmente navigare se vuole ricostruire l'ordinamento narrativo²³.

Infine, il terzo ordine di criteri tra differenti forme dell'esperienza mediale riguarda, invece, la relazione di continuità o di discontinuità con gli oggetti intenzionali. Se, ad esempio, durante uno spettacolo erogato in una configurazione palcoscenico/platea, il sipario

¹⁹ Anno in cui ha debuttato l'opera.

²⁰ La contaminazione tra le due realtà – fattuale e controfattuale – rivela la finzionalità dell'esperienza, costringendo così lo spettatore a un lavoro abducente di scrematatura per comprendere ciò che è effettivamente programmato (e appartiene al mondo indiretto) e ciò che invece appartiene solamente al mondo diretto. Approfondiremo tale condizione nella Terza Parte, in relazione alle pratiche teatrali immersive (§ infra 6.2.3).

²¹ Senza considerare che – come illustreremo nel Capitolo Quarto, facendo riferimento a un effetto analogo rintracciabile in *L'ultimo nastro di Krapp* di Samuel Beckett – tutto ciò ha delle conseguenze significative sul piano dell'enunciazione teatrale (infra § 4.5.1).

²² Poiché, a differenza della lettura di un libro, non è possibile tornare indietro sulle pagine già lette.

²³ Cfr. § infra 6.2

si chiude marcando, così, la sospensione temporanea del tempo della narrazione nel mondo indiretto – segnalando un eventuale intervallo – l’esperienza dello spettatore subisce un salto poiché da quel momento tutto ciò che accadrà è considerato attinente al mondo diretto, ossia in diretta continuità con esso. Percettivamente questo è un aspetto che incide sensibilmente nell’esperienza di partecipazione, soprattutto nelle pratiche teatrali immersive concepite per offrire un’*esperienza fattuale*, vale a dire in continuità con l’esperienza di vita quotidiana²⁴. Mentre, nel caso di un’*esperienza finzionale* come quella vissuta nella partecipazione a uno spettacolo in modalità frontale, come nel modello del dramma, mondo diretto e mondo indiretto restano separati per tutta la durata dell’esperienza. Appare piuttosto evidente, a questo punto, come l’organizzazione spaziale della relazione attore-spettatore – o mondo indiretto-mondo diretto – non sia affatto scontata né tantomeno da sottovalutare, poiché è su di essa che si articolano i meccanismi di produzione e ricezione nelle pratiche performative. Altrettanto evidente è, inoltre, come lo spazio teatrale non vada ipostatizzato a uno spazio unico, definito e riconoscibile in una forma, in quanto sono le differenti culture teatrali a concepire un proprio spazio che figurativizza (e, dunque, stabilizza) le relazioni ambientali in gioco. Dopotutto, come sostiene Fabrizio Cruciani,

ogni grande epoca drammatica ha avuto una sua architettura teatrale e la forma drammatica lega con necessità lo stile del dramma, della rappresentazione, della scena e della sua architettura. Lo spazio del teatro è elemento attivo, cioè, di una rappresentazione e di una cultura teatrale. [...]

Per le nuove scene occorrono nuovi teatri. Ma l’edificio teatrale, che è certo lo spazio in cui si colloca l’evento teatrale, è però anche una costruzione costosa e duratura, che nell’atto stesso di essere costruita è costretta a durare, a porsi cioè come lo spazio per i possibili e futuri eventi teatrali (1992a: 19).

Lo spazio nelle pratiche teatrali è frutto di una convenzione culturale che, oltre a informare lo spettatore sul proprio ruolo all’interno della pratica, invita anche all’adozione di modelli di visione, come vedremo più avanti. Lo spazio, perciò, non è soltanto da intendere come una qualità della realtà fisica quanto piuttosto una struttura storica dell’esperienza. Così come Tim Ingold afferma che il mondo non è già pronto per essere occupato dalla vita (2000: 242), così gli edifici teatrali non sono altro che ambienti

²⁴ Si esamineranno, ad esempio, gli effetti semio-cognitivi generati dal brusco inserimento di intervallo nel corso dell’esperienza immersiva nell’analisi del caso studio di *Doctor Who*, confrontandoli con le strategie impiegate, invece, nel caso studio di *The Burnt City* (infra § 7.1.1).

performatici stabilizzati in forme teatrali le cui caratteristiche materiali sono temporalmente fissate in un certo luogo da più tempo. Ciò non significa – come illustra Pink (2011) – che in quanto luoghi in senso teorico tali spazi siano già lì. Si ripropone, dunque, alla nostra attenzione la necessità di adottare un paradigma dell'*emplacement*, come abbiamo già avanzato nel Capitolo Primo. «[A] focus on embodiment is insufficient to understand the complex arrangements of persons and things composing any one performance» (ivi: 352). Infatti, si è potuta constatare fin qui la misura in cui un'esperienza estetica performatica sia molto più che un'esperienza incarnata (*embodied*) e per essere compresa e analizzata in maniera euristicamente efficace vada altresì indagata in relazione a una complessa ecologia²⁵. All'interno di questo scenario teorico metodologico, ci è perciò possibile concepire le differenti forme teatrali come sistemi ecologici che possono o meno stabilizzarsi in modelli e luoghi. Le implicazioni che ne conseguono contribuiscono a gettare nuova luce sull'analisi degli spazi teatrali nella storia del teatro, sia per quanto riguarda il corpo dell'attore che quello dello spettatore. Nel corso dell'esperienza mediale, infatti, entrambi possono esperire ogni volta in modi nuovi lo spazio, poiché si trovano all'interno di una ecologia che si rinnova sempre. In questo senso, perciò, lo spazio diventa un "luogo-evento".

A place is more an *event* than a *thing* to be assimilated to known categories. As an event, it is unique, idiolocal. Its peculiarity calls not for assumption into the already know – that way lies site, which lends itself to predefined predications, uses, and interpretations – but for the imaginative constitution of terms respecting its idiolocality (Feld-Basso 1996: 26).

Far riferimento al concetto di "evento" ci consente di prendere in esame anche la *temporalità* del luogo. L'idea della performance come evento non è certo una novità²⁶, ma concettualizzarla, invece, come un luogo-evento può significare, allora, indagarla in quanto risultato di un'intensità o un nesso di cose, in processo e in relazione tra loro. In questo modo, l'esperienza performatica concepita come luogo-evento si riconfigura ogni volta

²⁵ È più che mai doveroso citare in merito la teoria delle reti di attori (ANT) nella comprensione degli assemblaggi di relazioni uomo-animale che compongono il processo di ogni evento. L'ANT, che affonda le sue radici nel lavoro di Bruno Latour, è particolarmente rilevante per analisi di questo genere perché permette di comprendere come uomini, animali, tecnologie e altre cose si intreccino. «[A]fter philosopher Bruno Latour, things – non-human objects and environmental effects – have agency, serving as actants, as sources of activity; that they possess distinct powers and capacities, such as effectivity, efficacy, volition, causality; that they can do things, make a difference, alter the course of events [...]; and that their instability and unruliness may require compensatory 'fixing solutions'» (Bleeker et al. 2019: 121-122). Per un ulteriore approfondimento si rimanda in particolare a Latour 2005 e a Paolucci 2020a.

²⁶ Cfr. Fischer-Lichte 2004: 161

attraverso la convergenza di una sinergia di cose in divenire, emozioni, sensazioni, persone e narrazioni. Illustreremo più avanti come una prospettiva di questo genere contribuisca a passare da un'idea di spazio come contenitore a una di spazio come prodotto emergente delle relazioni che si instaurano nell'ecologia performática, non solo tra attore e spettatore, dunque, ma tra attore, spettatore e ambiente. Prima di procedere oltre, però, ritengo possa essere utile soffermarsi prima su un concetto elaborato negli anni Sessanta del Novecento da uno dei maggiori antropologi del teatro, Richard Schechner, poiché può offrire un ulteriore esempio concreto di cosa significhi concepire le forme teatrali come sistemi ecologici.

3.2.1. *Environmental theatre*

Il primo a teorizzare lo spazio teatrale come *environment* è stato Richard Schechner (1973), indicando con questo termine un ambiente fenomenico che viene drammatizzato e impiegato come luogo teatrale. Come sottolinea Mango, è una pratica che non ha a che fare con l'occupazione di uno

spazio occasionale da mettere a confronto con un impianto registico a suo modo già definito, ma è una scrittura nella sua forma più pura. [...] L'*environment* è un elemento di scrittura creativa perché incide fin dal principio nel meccanismo di progettazione dello spettacolo [in quanto] elemento costitutivo della scrittura scenica (2003: 187).

Si tratta di concepire la scrittura scenica – ciò che abbiamo definito messa-in-scena²⁷ – anzitutto come un atto di scrittura ambientale, ossia come la manipolazione di una determinata porzione di spazio-tempo per finalità estetico-performátiche. Partendo da questo concetto, Schechner definirà l'*environmental theatre* come una forma di scrittura che potremmo definire “ecologica”, in cui l'aspetto più interessante, a mio avviso, sta proprio nel considerare lo spazio non come un contenitore da allestire, bensì come un elemento drammaturgico significativo e strutturale del discorso teatrale. Quello che in questa sede mi interessa evidenziare, nella teoria di Schechner, è l'idea di spazio teatrale come ambiente che interagisce attivamente con gli altri elementi costitutivi della *langue* performática, i quali, prima ancora di risolversi compiutamente in uno spazio, esistono virtualizzati e si realizzano soltanto nell'atto di spazializzazione. In altre parole, la messa-in-scena/messa-in-

²⁷ supra § 1.1.5

discorso sembrerebbe essere prima di ogni altra cosa una messa-nello-spazio. Il progetto drammaturgico, in questo senso, attualizzerebbe quindi una dimensione spaziale molto più di quanto comunemente si creda. Lo spazio, perciò, va inteso soprattutto come spazio di rapporti emergente dalle dinamiche relazionali attualizzate nel progetto stesso. La messa-in-scena, cioè, altro non sarebbe che una messa in forma dello spazio. Secondo Mango, infatti, l'organizzazione dello spazio nelle pratiche teatrali ha due funzioni: «stabilire forme e modi del contatto tra spettatore ed attore (condizione originaria e necessaria del teatro), e concorrere, in tal modo, alla scrittura drammaturgica dello spettacolo» (2003: 202). Questa prospettiva ci offre, così, una chiave di lettura inedita e dinamica anche degli spazi teatrali convenzionali stabilizzati negli edifici architettonici, in quanto ci consentirebbe di leggerli, semioticamente, come delle “architetture di corpi”²⁸. Ogni forma architettonica teatrale del passato può allora essere indagata come la figurativizzazione della relazione ecologica attore-spettatore per la quale è stata pensata e di cui conserva le tracce materiali. Ciò significherebbe, inoltre, che sia l'attore nell'atto di recitazione che lo spettatore nell'atto di partecipazione pensano con/attraverso lo spazio, secondo un principio di *material engagement*. La loro cognizione e percezione nell'ambiente performático è, in altri termini, un atto di *thinging*²⁹. A confermare questa nostra ipotesi è proprio l'analisi delle pratiche immersive che ci consentirà – come vedremo nella Terza Parte – di giungere, così, alla formulazione, nell'atto di ricezione, di spazio come estensione della mente dello spettatore³⁰. Ci è consentito, allora, constatare la rilevanza di una cognizione distribuita nelle pratiche performáticas e quanto le competenze (*expertises*) manifestate da attori e spettatori possano essere considerate fenomeni “culturalmente estesi”. Secondo Evelyn Tribble, ad esempio,

The model of Distributed Cognition allows us to see how a complex activity such as performance is spread, smeared or extended across mechanisms such as attention, perception and memory; the experience of training as it is sedimented in the body, social structures and the material engagement (in Blair-Cook 2016: 134).

Ma l'attore non è solo nel corso della performance e in una concezione ecologica relazionale possiamo ritenere che anche lo spettatore, a modo suo, sia coinvolto in

²⁸ La locuzione impiegata fa riferimento a Eugenio Barba (1993), secondo il quale gli edifici teatrali prima di essere considerati delle strutture di mattoni e pietra vanno indagati come un'architettura di carne.

²⁹ «Thinking *about* presupposes the thinking *with* and *through* (both evolutionary and developmentally). This I call primacy of material engagement. We humans are *thingers*» (Malafouris 2019: 8).

³⁰ infra § 6.2.5

meccanismi analoghi. Dopotutto, come sottolinea Hutchins, la cognizione distribuita non è un tipo di cognizione, ma una prospettiva su tutta la cognizione: «wherever we find cognition, it will be possible to investigate how a process we call cognitive *emerges* from the *interactions* among elements in some system» (2014: 36).

3.3. La spazializzazione e la temporalizzazione nelle pratiche teatrali

Analizzare semioticamente le procedure di spazializzazione e temporalizzazione significa, prima di tutto, ricostruire i regimi di localizzazioni – spaziale e temporale, appunto – in gioco nel processo di messa-in-discorso teatrale³¹. Si tratta, in altri termini, di indagare il sistema di riferimenti cronologici e dei confini ideali o attuali rispetto ai quali si collocano gli eventi della narrazione. Non soltanto quelli direttamente connessi al mondo possibile drammatico, ma anche quelli che coinvolgono l'intera articolazione della pratica performática (accesso, durata, ecc.). La nostra attenzione, tuttavia, si concentrerà esclusivamente sulle procedure che coinvolgono la partecipazione alla performance e l'istituzione di un tempo e uno spazio altri, nell'atto di percezione e fruizione dello spettatore. Nelle pratiche teatrali,

l'atto fondamentale che trasforma la vita nella vita parallela della scena e la fa più vivida, più concentrata e più visibile, è l'atto fisico di ridurre lo spazio e comprimere il tempo. I pregi di uno spettacolo sono in gran parte di natura temporale: un libro può avere i suoi punti tediosi, ma durante lo spettacolo, da un secondo all'altro, se il tempo non è precisamente quello giusto si rischia di perdere il pubblico. [...] Come ogni arte del vivente, il teatro non è contenuto nel tempo, ma è in quanto è tempo (Mariti 2010: 17-18).

Ogni esperienza teatrale si articola sempre a partire da uno spazio, un tempo e un'azione, anche laddove quest'ultima si riducesse a essere una immobilità silenziosa³². La difficoltà di descrivere questi tre elementi costitutivi di ogni pratica performática non consiste nel render conto di essi separatamente, piuttosto nell'osservare come essi interagiscono tra loro, non potendo esistere l'uno senza gli altri due. In merito, infatti, Patrice

³¹ Spazializzazione e temporalizzazione (assieme all'attorializzazione) appartengono, semioticamente, alla dimensione della *sintassi discorsiva* responsabile, appunto, della disposizione di spazi, tempi e attori (in senso narratologico) come componenti all'interno del discorso. L'altro livello della discorsivizzazione è, invece, quello della *semantica discorsiva* a cui si riconducono i contenuti tematici, figurativi e passionali (tematizzazione, figurativizzazione e patemizzazione).

³² Cfr. Allegri 2012: 5

Pavis (1996 [2003: 148]) parla di “nesso trinomiale spazio-tempo-azione” (*trinomial nexus space-time-action*) come di un magnete situato all’intersezione tra la materialità del mondo concreto della scena e il mondo possibile immaginario della finzione drammatica. «It comprises a concrete world and a possible world within which all the visual, acoustic, and textual elements of the stage are intermixed» (ibid.). Senza spazio, il tempo sarebbe pura durata, come nel caso della musica; senza tempo, lo spazio assomiglierebbe a quello di un dipinto o di una architettura; senza spazio e tempo, nessuna azione potrebbe svolgersi. Emerge, inoltre, quanto spazio e tempo siano profondamente interconnessi tra loro, formando un tutt’uno inseparabile. In merito a questa interconnessione Pavis, ad esempio, fa ricorso al concetto di “cronotopo” impiegato da Michail Bachtin nella teoria della letteratura.

Chiameremo cronotopo (il che significa letteralmente «tempospazio») l’interconnessione sostanziale dei rapporti temporali e spaziali dei quali la letteratura si è impadronita artisticamente [...]; a noi interessa che in questo termine sia espressa l’inscindibilità dello spazio e del tempo (il tempo come quarta dimensione dello spazio). Il cronotopo è da noi inteso come una categoria che riguarda la forma e il contenuto della letteratura [in cui] ha luogo la fusione dei connotati spaziali e temporali in un tutto dotato di senso e di concretezza. Il tempo qui si fa denso e compatto e diventa artisticamente visibile; lo spazio si intensifica e si immette nel movimento del tempo, dell’intreccio, della storia. I connotati del tempo si manifestano nello spazio, al quale il tempo dà senso e misura. Questo intersecarsi di piani e questa fusione di connotati caratterizza il cronotopo artistico (1975 [1997: 494-495, ed ePub]).

Nel cronotopo l’evento diventa immagine, fornendo il terreno essenziale per la sua rappresentazione³³. Spazio e tempo sono dunque categorie sia concrete – lo spazio e il tempo teatrali della performance – che astratte – il luogo finzionale e la temporalità immaginaria del mondo possibile drammatico. Allo stesso modo, l’azione che emerge come risultante dell’unione di spazio e tempo è a volte fisica e a volte immaginaria. Il nesso spazio-tempo-azione è perciò percepito nel qui-e-ora come un mondo tangibile, e, su un altro livello, come mondo immaginario possibile. Da un punto di vista terminologico, preferisco impiegare il concetto più generico di *spazio-tempo drammatico* (o dell’azione drammatica) ogni volta che si fa riferimento a come il nesso trinomiale si articola all’interno di una performance.

³³ Per un approfondimento semiotico sul concetto di cronotopo si rimanda a Migliore 2013.

Ritengo, infatti, che il termine “spazio scenico”, spesso adottato nella letteratura, sia troppo vincolato alla configurazione palcoscenico/platea e non tenga sufficientemente in considerazione la dimensione della temporalità. Individuare, invece, un più generico spazio-tempo drammatico come luogo in cui *si svolge* l’azione drammatica consente, a mio avviso, di descrivere più pertinentemente come le molteplici forme teatrali articolano, spazialmente e temporalmente, la relazione attore-spettatore anche³⁴ al di fuori di luoghi convenzionalmente ritenuti deputati allo svolgimento di una pratica teatrale. A tal riguardo, si parlerà più compiutamente di drammaturgia dello spazio³⁵. Tuttavia, nel proseguimento di questo capitolo si illustrerà soprattutto l’esperienza che lo spettatore fa dello spazio e del tempo, basata proprio sulla ricezione dei cronotopi teatrali.

3.3.1. L’esperienza spaziale e temporale dello spettatore

Di seguito, non si affronterà lo spazio da una prospettiva scenografico-architettonica, né in una dimensione diacronica né in una sincronica, bensì si indagheranno i modi in cui lo spettatore fa esperienza, legge e comprende l’ambiente performatico con cui entra in relazione. Stesso dicasi per il tempo, la cui analisi non riguarderà soltanto la forma in cui appaiono i fenomeni, ossia il tempo spazializzato e misurato. Si tenterà, piuttosto, di illustrare come le strategie di costruzione e organizzazione dello spazio e del tempo, impiegate nelle differenti forme teatrali, intervengono sui processi di ricezione e interpretazione dello spettatore. A tal proposito, si presterà attenzione, in particolare, a come spazialità e temporalità si riconfigurano nelle esperienze teatrali immersive rispetto a forme di visione e partecipazione legate a modelli frontali. Ogni pratica teatrale incornicia uno spazio e un tempo altri, extra-quotidiani. «Se lo spazio del teatro è uno spazio ritagliato nello spazio, il tempo del teatro è un tempo ritagliato del tempo vissuto» (Ubersfeld 1996 [2008: 189]). Spazio e tempo sono, inoltre, un prodotto culturale e comportano sempre la convocazione di una serie di abiti e aspettative intersoggettivamente condivisa. In quanto soggetto partecipante – come già osservato nel Capitolo Secondo³⁶ – quello dello spettatore è un ruolo precipuo, da una parte, perché già presente nel progetto drammaturgico in veste

³⁴ Si sottolineare “anche” perché, in effetti, parlare più genericamente di uno spazio-tempo drammatico sgombera il campo da potenziali confusioni in quei casi particolari in cui, ad esempio, le pratiche performatiche sovvertono l’utilizzo degli spazi deputati all’azione (scena), abilitando all’azione drammatica luoghi convenzionalmente delegati alla fruizione (foyer, sala, ecc.).

³⁵ infra § 3.3.2

³⁶ supra § 2.3

di co-soggetto della relazione teatrale, dall'altra, perché soggetto chiamato a testimoniare l'evento, conservandone le tracce nella propria esperienza vissuta che «dal punto di vista cognitivo appare quindi un processo che non può essere descritto come un'accumulazione di eventi, bensì come un continuo movimento di riorganizzazione della memoria, rielaborazione percettiva e previsione degli eventi futuri» (Sofia 2013: 112). È proprio la memoria sedimentata nello spettatore, infatti, a orientare l'accesso a nuove esperienze performatiche, permettendo così la costruzione di una cultura teatrale.

Nei prossimi paragrafi, si procederà, solo per ragioni di organizzazione espositiva, affrontando prima la spazialità e poi la temporalità, per poi concludere il capitolo con i regimi di spettatorialità nelle culture teatrali.

3.3.2. «Lo spazio come contenitore» vs «lo spazio come prodotto delle relazioni»

Come evidenzia De Marinis, nel corso del Novecento si va delineando in maniera sempre più diffusa un'idea di «spazio teatrale come *volume-ambiente* [...] spazio degli attori e degli spettatori, e più esattamente del loro incontro, della loro *relazione*» (2000: 30). Si delinea, perciò, una concezione di spazio se vogliamo più "attiva" intesa, cioè, come dimensione significativa intorno alla quale si definisce anche una progettualità, una drammaturgia, quanto mai cruciale, inoltre, nel tentativo di realizzare determinati effetti/affetti di senso nello spettatore. In questo modo, lo spazio rientra di diritto nel processo creativo stesso di uno spettacolo e, perciò, non va affatto ritenuto un dato preventivo estraneo, immutabile, ma indagato ogni volta come uno dei livelli di organizzazione della performance. E questo principio deve essere tenuto in considerazione dall'analista semiotico ogni volta che descrive una pratica performatica, anche (o forse soprattutto) in quei casi in cui vengono (ri)utilizzati edifici storicamente (e culturalmente) nati per ospitare una forma specifica di teatro. «Lo spazio del teatro è un insieme complesso che non si può ridurre alla somma di scenografia e architettura teatrale» (Cruciani 1992b: 3).

Secondo Pavis, nelle pratiche performatiche è possibile individuare due polarità, tra le quali può oscillare l'esperienza spaziale: (i) uno spazio visibile (*objective, external space*) e (ii) uno spazio invisibile (*gestural space*). Nel primo caso, abbiamo a che fare con un concetto di spazio fisico e tangibile, inteso come un ambiente vuoto che deve essere riempito. Si possono, così, distinguere tre categorie:

- Il sito teatrale (*theatrical site*), l'edificio e la sua architettura in relazione a un contesto urbano, ma anche più genericamente luogo non concepito per eventi performatici che viene usato, però, per performance *site-specific*; nella terminologia di Marc Augé (1992), possiamo intendere “luogo” nell'accezione di spazio relazionale identitario storico, in cui, cioè, le relazioni sono sollecitate e sono parte integrante di esso: i soggetti si riconoscono al suo interno, per questo è definito identitario e storico, poiché essi hanno una storia comune o si richiamano ad essa;
- lo spazio scenico (*stage space*), l'area in cui gli attori e le maestranze coinvolti nella performance agiscono; il termine corrisponde grosso modo a quello di spazio-tempo drammatico che si è deciso di adottare qui in sua sostituzione;
- lo spazio liminale (*liminal space*), area che marca in maniera più o meno chiara (ma comunque irrimovibile) la separazione tra luogo dell'azione (*stage*) e luogo della fruizione (*auditorium*), o tra scena e retroscena.

Questi spazi oggettivi sono misurabili e facilmente descrivibili: testimoniamo usi e abiti comportamentali ad essi storicamente e culturalmente vincolati. Tuttavia, si può anche rendere conto delle ibridazioni, interazioni e dinamiche in essi intervenute diacronicamente. I rapporti gerarchici tra questi spazi possono, inoltre, essere alterati o modificati in qualunque momento. L'importante è saper riconoscere gli scarti differenziali di volta in volta prodotti nella percezione dello spettatore. In altre parole, questi spazi hanno un valore culturalmente determinato e intersoggettivamente condiviso all'interno della comunità teatrale che li adotta. «Se si guarda il teatro nei molti modi in cui è esistito nel tempo e nello spazio, si deve riconoscere che a volte è esistito uno spazio per le rappresentazioni, a volte un luogo autonomo predeterminato rispetto agli eventi di spettacolo, e a volte una situazione di confusione tra i due» (Cruciani 1992b: 177).

Questi spazi, perciò, non devono essere concepiti affatto solo come contenitori vuoti da riempire, poiché sono profondamente carichi di un potenziale enunciazionale che, da una parte, richiede l'attivazione dell'attore per rivelarne la funzione ma, dall'altro, anche un'attivazione da parte dello spettatore che proietta nello spazio tutta una serie di aspettative enunciazionali. Ogni edificio teatrale porta con sé le tracce delle culture che lo ha pensato, realizzato e (ri)utilizzato per la pratica performatica. Molte di queste tracce possono essere sedimentate anche nelle forme drammaturgiche ideate per quegli spazi: individuare e analizzare pertinentemente quel livello proairetico a cui abbiamo accennato nel Capitolo

Primo³⁷ significa, prima di ogni altra cosa, indagare spazialmente le testualità drammatiche, andando alla ricerca, dunque, di quegli aspetti pragmatici che hanno influito sui processi di scrittura. Shakespeare, Sofocle, Molière, Ibsen, avevano in mente uno spazio teatrale al quale erano destinate le loro opere (integrazione discendente); ma, spesso, è accaduto anche il contrario, ossia che nuove forme drammaturgiche modificassero la concezione dello spazio (integrazione ascendente)³⁸. Basti pensare al teatro epico di Bertold Brecht o al leggendario teatro totale di Erwin Piscator, secondo il quale l'architettura teatrale è in stretto rapporto di dipendenza con la forma drammatica che vi viene rappresentata, «anzi architettura e drammaturgia si determinano a vicenda [risalendo] con le loro radici alla forma sociale della loro epoca» (Mancini 1975: 208n). Nel caso dei *Sei Personaggi* che abbiamo esaminato sopra, ad esempio, l'abolizione del sipario – a partire dal progetto drammatico – modifica il rapporto palcoscenico/platea, dando origine a nuovi modi di concepire l'illusione da parte dello spettatore³⁹. Inoltre, mostra quanto l'agire performático dell'attore concorre in maniera significativa alla percezione degli spazi con cui entra in relazione, i quali assumono, di conseguenza, valenze differenti sollecitando soprattutto cambiamenti negli abiti di visione e richiedendo agli spettatori un complesso lavoro abduittivo. Come nota Cruciani, infatti,

l'abolizione della ribalta o la non rigida disposizione frontale degli spettatori rispetto all'azione scenica o le nuove dimensioni della figurazione pittorica e dello spazio tridimensionale sono segni evidenti di valori e convenzioni che cambiano. [...]

L'edificio teatrale, nel Novecento, non è più un monumento ma il luogo funzionale alla rappresentazione e lo spazio interno è definito di volta in volta (tendenzialmente) dai modi rappresentativi; lo spazio dell'azione drammatica non pertiene più a una tipologia da attualizzare e individualizzare, non è più un dato autonomo in cui collocare il dramma, ma è creato anch'esso di volta in volta (ivi: 4-5).

L'esperienza teatrale va ricostruita, dunque, in maniera più globale – ecologica, appunto – in quanto evento socioculturale il cui significato e sistema valoriale vanno ricercati (e compresi) principalmente nell'esperienza degli spettatori riuniti per condividere la creazione dell'evento totale. La funzione degli spettatori dipende dal loro ruolo nello spazio, poiché essi, oltretutto, non vedono e soprattutto non sono visti sempre allo stesso modo⁴⁰.

³⁷ supra § 1.1.2

³⁸ Affronteremo questi meccanismi di integrazione, a cui abbiamo già accennato peraltro nel Capitolo Primo (supra § 1.1.9), nella Seconda Parte di questo lavoro (infra § 4.5.2).

³⁹ Una concezione che ritroveremo, all'ennesima potenza, nelle pratiche immersive (cfr. infra § 6.4.4).

⁴⁰ Si ricorda, in merito, quanto già detto nel Capitolo Secondo (supra § 2.3).

Come suggerisce Marvin Carlson, infatti, l'esperienza dello spettatore non deve essere in alcun modo relegata solamente a ciò che accade nello spazio-tempo dell'azione drammatica, ma deve essere estesa a quella che potremmo definire l'intera *ecologia compartecipativa*⁴¹ coinvolta nella pratica teatrale.

The entire theatre, its audience arrangements, its other public spaces, its physical appearance, even its location within the city, are all important elements of the process by which an audience makes meaning of its experience (1989: 2).

Affiora, a questo punto, anche un altro aspetto da prendere in considerazione, in merito allo spazio, che ci conduce direttamente all'esame della seconda polarità individuata da Pavis: lo spazio invisibile. Si tratta dello spazio che emerge dalla presenza, dalle posizioni e dai movimenti degli attori (*gestural space*). È uno spazio soggettivo, proiettato e tracciato dalle loro corporeità, sottoposto a contrazioni ed espansioni nel corso della performance. L'esperienza cinestesica degli attori può essere avvertita nella percezione dei propri movimenti, dello schema corporeo (*body schema*), dell'asse gravitazionale e del tempo-ritmo. Abbiamo illustrato, però, nel corso del Capitolo Secondo, come tale comportamento performático e gli effetti di presenza da esso prodotti non siano da attribuire alle sole competenze tecniche dei performers, bensì vadano compresi in relazione agli aspetti intersoggettivi e intercorporei implicati, nonché al coinvolgimento dei corpi di attori e spettatori con l'ambiente performático. L'atto della partecipazione (*act of spectating*) non è connesso soltanto alla vista, come si potrebbe ingenuamente credere, ma è un atto spaziale, in cui lo spazio stesso è responsabile della costruzione dei corpi di attori e spettatori come oggetti.

[S]pace is neither a mere 'frame', after the fashion of the frame of a painting, nor a form or container of a virtually neutral kind, designed simply to receive whatever is poured into it. Space is social morphology: it is to lived experience what form itself is to the living organism, and just as intimately bound up with function and structure. To picture space as a 'frame' or container into which nothing can be put unless it is smaller than the recipient, and to imagine that this container has no other purpose than to preserve what has been put in it – this is probably the initial error (Lefebvre 1974 [1991: 92-93]).

⁴¹ Il riferimento è a Barbieri 2020 (cfr. supra § 2.3.2).

Secondo Henri Lefebvre, è un errore ritenere lo spazio un contenitore virtualmente neutro, o forse è un'ideologia da smascherare. La prensione dello spazio, nell'esperienza teatrale, è molto più articolata di quanto sembrerebbe e dipende da molteplici fattori di cui un'analisi semiotica è chiamata a tener conto.

A thing is never perceived simply in relation to itself. How it appears depends as much on the perceiver as it does on its objective physical features. A cave, for example, might be of a certain shape and have a certain height and depth, but it will only materialise as a place of shelter to a creature of the right size, with a body that 'fits' and can enter into a meaningful relationship with it. Meaning is made in the intertwining of the two (Bowler 2016: 1).

Questo principio ecologico dell'*emplacement* può essere applicato anche agli edifici e agli spazi costruiti dall'azione dell'uomo – nel corso della storia del teatro – in cui si sono svolte (e si svolgono tuttora) le pratiche performative. Le caratteristiche fisiche oggettive di questi siti possono essere misurate, rappresentate in disegni, piante o fotografie, inserite in un contesto storico o descritte in termini di qualità stilistiche ed estetiche. Anche le funzioni sociali e culturali degli spazi teatrali, nella misura in cui sono generalmente condivise e comprese, possono essere descritte come parte della loro realtà oggettiva. Eppure, nessuno di questi modi di rapportarsi agli edifici teatrali, secondo Lisa Marie Bowler, può eguagliare o riprodurre l'esperienza diretta che i soggetti fanno di essi. È perciò solo attraverso l'esperienza diretta, il coinvolgimento materiale (*material engagement*) tra l'ambiente e il corpo del soggetto percipiente che lo abita (e lo esplora) – sia esso spettatore o attore – in una situazione specifica e in un tempo specifico che ritengo possa “emergere” lo spazio⁴². Un prodotto dell'interazione di corpi con l'ambiente, dunque, e non una data oggettiva consegnata una volta e per tutte. Le pratiche teatrali immersive, rispetto ai modelli astantivi, offrono, ad esempio, un accesso diretto ai propri mondi possibili e allo spazio-tempo drammatico. Eppure, non dobbiamo credere che a livello percettivo una condizione simile sia prerogativa soltanto di questo genere di pratiche. Infatti, la stessa Bowler sottolinea come lo spazio

as lived by a performer will differ significantly from the space as lived by a spectator, but this does not mean that these two spaces are ever completely separate. They overlap in a variety of

⁴² E possa emergere, anche, lo spettacolo teatrale come evenemenzialità. Torneremo su questo aspetto enunciazionale nella seconda parte (infra § 4.4.1).

ways: A spectator, for example, may be imaginatively absorbed in – and momentarily living – the space of the stage, only to be returned to herself with a jolt when her mobile phone, accidentally left on, starts to ring in her bag (ivi: 5).

La percezione dello spazio è un prodotto emergente dalla relazione attore-spettatore e dalla loro reciproca relazione con l'ambiente. Nell'esperienza mediale teatrale, lo spazio è uno spazio vissuto, a sua volta, non accessibile con altri mezzi che non siano l'esperienza diretta, ossia, come direbbe Merleau-Ponty, l'essere *di* spazio. Il corpo, infatti, non è solamente “nello” spazio, ma è fatto “di” questo spazio (e si potrebbe anche aggiungere “di” questo tempo). «Pertanto, non si deve dire che il nostro corpo è nello spazio, né d'altra parte che è nel tempo. Esso *abita* lo spazio e il tempo [...]; io non sono nello spazio e nel tempo, non penso lo spazio e il tempo: inerisco allo spazio e al tempo, il mio corpo si applica a essi e li abbraccia» (1945 [2003: 315-316, ed. ePub]).

Infine, resta ancora la questione dello spazio-tempo drammatico. Com'è abbastanza intuibile esso ha a che vedere con tutte le indicazioni e i riferimenti allo spazio finzionale nella realtà controfattuale del mondo possibile drammatico. Generalmente, nelle forme teatrali astantive, esso si manifesta, spazialmente, nella zona del palcoscenico (*stage space*), dando luogo, nella percezione dello spettatore, a contaminazioni e interferenze tra l'iconicità dello spazio materiale e la simbolicità del linguaggio teatrale. In risposta al contratto enunciazionale tacitamente sottoscritto nell'atto di partecipazione, nelle forme occidentali legate in qualche modo all'eredità della forma del dramma, la separazione tra la realtà controfattuale istituita dalla performance e la realtà fattuale dello spettatore è sempre stata piuttosto marcata. Questo è accaduto, soprattutto, perché l'atto di partecipazione è stato per lo più “tradizionalmente” associato alla visione.

Vision, at the root of the Greek word *theatron* (“seeing place”), suppresses the olfactory, gustatory, and tactile dimensions of the theatrical event. The visual is privileged at the expense of the gestural to such a degree that ultimately most Western performance theory universalizes the visual dimension, sometimes excluding, or at least devaluing, all other kinds of sensory experience (Pavis 1996 [2003: 154]).

Abbiamo già illustrato precedentemente quanto l'atto della visione sia invece molto più complesso e coinvolga il corpo del soggetto osservatore in tutta la sua interezza⁴³. Nel

⁴³ Cfr. supra § 1.1.6

Capitolo Sesto, nel tentativo di esplorare i diversi regimi di visione nelle pratiche teatrali immersive, faremo riferimento ai concetti di visione “operativa” – «passive, spontaneous, seemingly pre-given» (Sobchack 1992: 92) – e di visione “volitiva” – «as an [active] act of judgment, of conscious and intentional choice» (ivi: 93) – quali due aspetti, in realtà, della stessa (doppia) visione⁴⁴. Seguendo, invece, la posizione di Martin Heidegger nella sua critica al primato della vista, secondo Martin Jay⁴⁵ è possibile distinguere due modalità di visione, una associata alla distanza spettacolare (*spectatorial distance*), l'altra all'incorporazione (*embeddedness*). La prima è la *visione epistemologica*, caratterizzata da una oggettivazione, da un punto di vista frontale. Si tratta, in altre parole, della modalità più diffusa nelle pratiche teatrali organizzate secondo una convenzione palcoscenico/platea, in cui è stabilito un certo distacco con lo spettatore, istituendo una forma di “sguardo assertivo” (*assertoric gaze*), ossia «abstracted, monocular, inflexible, unmoving, rigid, ego-logical and exclusionary» (in Levin 1993: 148). La seconda modalità è quella della *visione ontologica*, caratterizzata da una incorporazione⁴⁶ nell'ambiente da vedere, in cui «the viewer is situated within a visual field, not outside it; his horizon is limited by what he can see around him. Moreover, his relation to the context in which he is embedded is nurturant, not controlling» (ibid.). Rispetto alla precedente modalità di visione, quest'ultima istituisce uno “sguardo aletico” (*alethic gaze*), ossia «multiple, aware of its context, inclusionary, horizontal, and caring» (ibid.).

Tuttavia, la percezione dello spazio-tempo drammatico – nonostante nella maggior parte dei siti teatrali sia solitamente orientata da dispositivi di incorniciamento (come può essere, ad esempio, un boccascena nella struttura del teatro all'italiana) o comunque da spazi liminali che separano in forme e modalità eterogenee il luogo dell'azione da quello della fruizione – è sostanzialmente delegata alla percezione delle azioni compiute dagli attori. È lo spazio invisibile prodotto dal loro agire performatico che conferisce allo spazio una connotazione “drammatica”. Tornando all'esempio dei *Sei Personaggi*, nell'appercezione spaziale dello spettatore spazi come il corridoio, la sala, le scalette, acquistano una valenza drammatica nel momento in cui sono attraversati e abitati dall'attore che li valorizza soltanto con la propria presenza, inglobandoli così drammaturgicamente nella performance e

⁴⁴ infra § 6.2.14

⁴⁵ In Levin 1993: 143

⁴⁶ O potremmo dire anche “immersione”. Infatti, non a caso, questa modalità è citata proprio da Anna Fenemore (2007) nell'analisi delle esperienze teatrali immersive. Riprenderemo in esame questo aspetto nella Terza Parte.

investendoli, inoltre, di un'altra qualità temporale⁴⁷. In altre parole, l'attore muovendosi nello spazio-tempo dell'evento teatrale estende lo spazio-tempo drammatico, generando allo stesso tempo espansioni o contrazione della cornice performativa.

Dal punto di vista della visione, dunque, sostengo che si possa affermare che lo spettatore, in realtà, disponga di uno *sguardo spettacolare aletico* (*aletheic spectatorial gaze*) virtualizzato, prendendo in prestito il termine da Fenemore⁴⁸. Nell'appercezione della performance – sia nelle pratiche teatrali frontali che in quelle immersive – questa modalità di visione, invece di limitare gli spettatori all'adozione di un punto di vista specifico attraverso cui ricevere una successione lineare di azioni che si alternano, permette loro di sperimentare anche le situazioni e i momenti che accadono intorno a loro, nella globalità dell'ambiente. Infatti, nello sguardo aletico gli occhi sono il centro di orientamento di un campo visivo in cui il mondo è determinato in base alla sua posizione rispetto agli occhi (destra, sinistra, su, giù, oltre). Gli occhi, di conseguenza, organizzano e danno senso al mondo in quanto punto centrale da cui si irradia il campo percettivo. Un campo percettivo che si muove col soggetto ovunque vada e abilitando l'orientamento nel mondo a partire dal qui-e-ora, consentendo così una comprensione *vissuta* delle relazioni spaziali e degli oggetti. Lo sguardo assertivo, invece, richiede un pensiero puramente ottico delle relazioni spaziali. Oggettivizza lo spazio e scompone l'atto percettivo in parti discrete, invece di mantenere un'esperienza globale vissuta. Nella pratica teatrale, dunque, lo spettatore alterna continuamente questi due sguardi a seconda degli stimoli offerti dall'azione drammatica, stimoli che sono suscitati principalmente dall'agire performático degli attori, ma che possono anche provenire dall'ambiente performático stesso: ad esempio, una luce che in un teatro tipo all'italiana illumina improvvisamente una zona della platea, una poltrona, ecc. promuove percettivamente quella porzione di spazio a spazio-tempo drammatico⁴⁹.

⁴⁷ «[L]e sue azioni, le sue parole, la sua sola presenza marca la finzionalità dell'evento, non solo spazialmente ma, soprattutto, temporalmente poiché è lui a gestire il tempo della storia. È la presenza dell'attore l'indizio di un'altra qualità del tempo» (Beato 2021b: 193). Riprenderemo questo aspetto nella Terza Parte di questo lavoro, quando formuleremo il concetto di attore come “figura della soglia” (infra § 6.4.5).

⁴⁸ Cfr. 2007: 12

⁴⁹ Torneremo su questo tema della visione, centrale nella comprensione dell'esperienza dello spettatore, nella Terza Parte, in cui affronteremo le pratiche immersive. In queste esperienze, infatti, emerge in maniera molto significativa questa modalità virtualizzata di visione che lo spettatore manifesta ogni volta che sceglie o di sostare in uno spazio dell'ambiente immersivo e osservare da una certa distanza e da una specifica angolazione l'azione drammatica, o di muoversi liberamente nell'ambiente performático lasciandoci avvolgere (visivamente, dunque) dal mondo possibile drammatico.

3.3.3. «Tempo oggettivo» vs «Tempo soggettivo»: abiti e aspettative del soggetto partecipante

«Lo spettacolo teatrale può fare a meno di tutto, anche dell'attore, ma non del tempo. Il mondo dispiegato dallo spettacolo non può non essere un mondo temporale» (Mariti 2010: 17). Come nel caso dello spazio, anche in relazione al tempo è possibile una doppia distinzione, quantitativa e misurabile, da un lato, e qualitativa e dilatata, dall'altro. Secondo Pavis, la prima è esterna e oggettivabile, mentre la seconda è interna e soggettiva (1996 [2003: 155]). Ad ogni modo, entrambe le esperienze temporali non possono che dipendere dagli abiti e dalle aspettative dello spettatore e sono comunque culturalmente determinate.

Il tempo (*objective external time*) della performance ha a che vedere con la sua durata ed è vincolato a una “costrizione” (*straitjacket*) temporale a partire dalla quale si organizza l'intera esperienza performatica. Rappresenta la griglia temporale all'interno della quale si svolgono la narrazione drammatica e la relazione attore-spettatore; è, dunque, costituito da ripetizioni, regolarità, punti di riferimento, ecc., che consentono all'evento di poter essere ripetuto nella stessa forma a ogni nuova replica. Si tratta di un tempo che, proprio in quanto misurabile, è di facile notazione e descrizione, in particolare per quelle forme drammatiche più stabili, articolate secondo parametri intersoggettivamente riconoscibili. È il caso, ad esempio, delle performance ripartite secondo una suddivisione in scene, atti, tempi, ecc. criteri, ad ogni modo, non assoluti, non dogmatici, bensì profondamente legati a convenzioni culturali⁵⁰. Ma soprattutto connessi alla dimensione pragmatica della pratica teatrale. Ad esempio, la struttura in tre atti del modello del dramma borghese – oltre ad avere la funzione di ordinamento della linea narrativa del TD, marcando una serie di stati e trasformazioni⁵¹ – ha una organizzazione discorsiva che segue l'andamento della pratica performatica, scandendone la temporalità della fruizione. Ogni fine atto, infatti, era solitamente marcato dalla chiusura del sipario che spesso annunciava anche un intervallo (*entr'acte*). Lo spettatore sa, dunque, che il tempo della pratica è frammentato secondo meccanismi ricorsivi che lo informano dello scorrere del tempo, nel corso dell'evento performatico, attraverso

⁵⁰ Per un approfondimento, ad esempio, in merito alla struttura rigida e inflessibile dei drammi “ben fatti” teorizzata da Eugène Scribe, da cui si consoliderà poi la forma del dramma borghese, si rimanda a Carlson (1984: 244).

⁵¹ Il primo atto ha una funzione preparatoria orientata a presentare il nodo drammatico e i personaggi coinvolti; il secondo atto sviluppa il conflitto centrale (il nodo drammatico) e la conseguente necessità di risolverlo; nel terzo atto si svolge il conflitto e si ristabilisce un regime di ordinarietà.

l'impiego di "termini percettivi"⁵² che gli consentono, inoltre, di avanzare (per) previsioni. Si configurano, così, dei sistemi di aspettative che generano a loro volta delle tensioni interpretative che, come in qualsiasi altra forma di testualità, dipendono dalle competenze del soggetto fruitore. Sempre nell'esempio dei *Sei Personaggi*, c'è una scena che descrive molto bene questo sistema di previsioni:

Alle grida reiterate del Capocomico, il Macchinista butterà giù il sipario, lasciando fuori, davanti alla ribalta, il Capocomico e il Padre.

IL CAPOCOMICO (*guardando in alto, con le braccia alzate*) Ma che bestia! Dico sipario per intendere che l'Atto deve finir così, e m'abbassano il sipario davvero! (1949 [2013: 1876], corsivi nel testo).

L'errore del macchinista genera un effetto straniante nello spettatore abituato ad associare la chiusura del sipario alla conclusione dell'atto. Questo effetto ha, per giunta, delle ricadute di natura semantica sulla scena appassionata e romantica in cui il Capocomico crede e si identifica, producendo così un ulteriore effetto dissacrante. Dunque, l'alterazione funzionale di questo dispositivo dell'apparato mediale sembra avere proprio lo scopo di ottenere un effetto di distorsione nel percorso interpretativo dello spettatore. Si tratta, molto probabilmente, di una delle numerose spie connotative presenti nel testo pirandelliano attraverso le quali affiora, da una parte, una forte critica nei confronti del modello del dramma borghese, dall'altra, il tentativo di concepire una nuova forma (immersiva) drammatica⁵³. Una rottura che parte sì dal superamento delle convenzioni spaziali, come abbiamo già visto in precedenza, ma anche temporali. Un obiettivo che, tuttavia, svela molto a proposito dell'apparato formale dell'enunciazione teatrale e dei suoi dispositivi liminali. Torneremo, però, su questo aspetto specifico solo nella Seconda Parte di questo lavoro⁵⁴.

Una serie di scarti rispetto alla norma, dunque, che è possibile riscontrare, perciò, proprio nella programmazione dell'azione drammatica e che, come nel caso ad esempio de *I giganti della montagna*, segna inoltre un tentativo di rottura con la tradizione drammaturgica precedente. Proprio nei *Giganti*, infatti, la temporalizzazione delle sequenze

⁵² Il riferimento è a Daniele Barbieri che ricorre a questo concetto per descrivere qualsiasi elemento testuale sulla base del quale sia possibile avanzare delle previsioni e che dunque possa generare aspettative nel fruitore (2004: 49).

⁵³ Un tentativo analogo a quello che riscontreremo in Samuel Beckett (infra § 4.5.1).

⁵⁴ Cfr. Capitolo Quarto.

narrative è scandita per “momenti”, a loro volta organizzati poi in “atti”. L’impiego del termine *momento*⁵⁵ suggerisce un’altra logica di misurazione del tempo nel mondo possibile drammatico (W_G), associata al concetto di breve durata. L’idea di *brevità* può configurarsi in quella di prossimità o urgenza. È una frazione minima di tempo in cui si può guadagnare o perdere qualcosa. I momenti in cui è articolata l’organizzazione temporale del W_G sono provvisori, richiedono una disposizione del soggetto coinvolto per riuscire a coglierne il valore, l’efficacia intrinseca. Rappresentano una possibilità offerta, un’alternativa alla razionalità con cui generalmente misuriamo e scandiamo il nostro tempo. Il momento è un invito a vivere il presente, è il tempo della scelta, soltanto dopo la quale potrà delinarsi un passato e un futuro. È un tempo opportuno che si oppone a un tempo quantitativo.

<p>tempo nel mezzo (opportuno, qualitativo) <i>Kairòs (καιρός)</i>⁵⁶</p>	<p>vs</p>	<p>tempo logico (tempo quantitativo) <i>Kronos (χρόνος)</i>⁵⁷</p>
--	-----------	---

Riprendendo la questione del tempo nell’esperienza performatica dello spettatore, per quanto possano sussistere criteri (esterni) di misurazione, nel corso della pratica teatrale ogni spettatore percepisce una “impressione (soggettiva) di durata” legata sia agli abiti – come abbiamo illustrato sopra – che alle aspettative determinate dalla propria carriera estetica depositata nell’enciclopedia. La carriera estetica⁵⁸ è legata all’autorappresentazione che il soggetto fornisce di sé, relativamente al suo ruolo di spettatore. Può essere definita come la valutazione nel tempo delle varie esperienze estetiche vissute dal soggetto partecipante nelle pratiche teatrali a cui ha assistito e che ricorda. La nozione di carriera estetica è correlata in maniera indissolubile alla dimensione della memoria, che diviene il luogo specifico in cui si costruisce e si ricostruisce l’io dello spettatore. Semioticamente, non siamo certo chiamati a interessarci alla dimensione psicologica e individuale di un soggetto percipiente. La nostra lente, tuttavia, può indagare invece il tempo da un punto di vista di meccanismi tensivi prodotti dalla performance e percepiti dallo spettatore. Così come è possibile render conto delle strategie configurative della temporalità, nelle pratiche teatrali, in termini di ordine, durata e frequenza dell’esperienza performatica. A tal proposito, Luciano Mariti suggerisce,

⁵⁵ <http://www.treccani.it/vocabolario/momento/> (ultima visita 23 ottobre 2022)

⁵⁶ Il *kairòs* è un tempo speciale, un’occasione, un’opportunità da cogliere alla quale viene attribuito un valore quasi magico. Traducibile con tempo *cairologico*, è una parola nell’antica Grecia che impieghiamo qui col significato di “momento giusto” o “opportuno” o “momento supremo”.

⁵⁷ Indica il tempo nelle sue dimensioni di passato presente e futuro, lo scorrere delle ore.

⁵⁸ Cfr. Tota 1998: 428; supra § 1.1.8

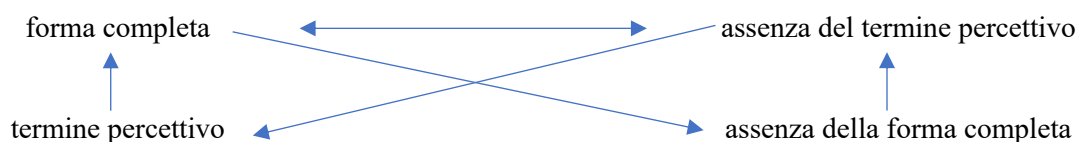
ad esempio, l'adozione di un modello musicale come modello dominante nella percezione dello spettatore teatrale.

Lo stimolo musicale – o una serie di stimoli musicali – non indica concetti o oggetti extramusicali, bensì altri eventi musicali che stanno per verificarsi. Un evento musicale (sia esso una nota, una frase o un'intera sezione) ha significato in quanto ne annuncia un altro, accendendo la nostra attenzione nei suoi confronti. In breve, il significato musicale inclusivo è «il prodotto di un'attesa» così come lo è quello teatrale, e tanto più quando il teatro si avvicina alla danza.

L'attesa ovviamente si nutre delle esperienze passate o dei modelli in cui sono organizzati gli stimoli. Ma senza sospensione che crea attesa, ovvero senza impulsi sospesi, lo spettacolo, come la musica, è morto, o non è dinamico. Ecco la ragione [...] per analizzare la sospensione, compresa quella forma estrema di sospensione dell'azione che è la *suspense*. Una forma, quest'ultima, particolarmente interessante rispetto alla percezione temporale, perché in essa il tempo si dà a vedere e a sentire in tutta la sua forza. Un aspetto qualitativo, non quantitativo, del tempo spettacolare che forse rappresenta il massimo grado del sentire performativo, e certamente un potente magnete che ci lega allo spettacolo olisticamente con tutto il corpo. È il momento in cui lo spettatore è in lotta, per simulazione incarnata, con il tempo, nel tentativo di arrestare o accelerare la sua corsa (2010: 30-31).

Un testo – qualunque configurazione assuma – comunica con efficacia quando è in grado di condurre il proprio fruitore lungo un percorso passionale in grado di sedurlo, suscitando le sue curiosità e, soprattutto, le sue aspettative. Simili processi di sospensione sono solitamente generati dal ritardo nel soddisfare qualcosa che si desidera e che deve accadere. Ma, affinché la cosa desiderata possa ritardare, questa deve essere prima anticipata. Su questi meccanismi semiotici in gioco nella percezione processuale degli sviluppi nel tempo, di sicuro Daniele Barbieri (2004; 2020) è colui che ha offerto un contributo metodologico significativo all'analisi semiotica. Ispirandosi alla teoria di Leonard Meyer, Barbieri afferma che l'aspettativa è generata in un soggetto percipiente nel momento in cui riconosce una porzione nota di forma – definita altrimenti “termine percettivo” – prevedendo, di conseguenza, la presenza del tutto. Per illustrare la sua posizione, propone un quadrato semiotico dell'aspettativa, che riportiamo qui di seguito⁵⁹:

⁵⁹ Cfr. 2020: 43



[L']aspettativa è correlata alla freccia ascendente della deissi positiva: è cioè legata ai fenomeni sintagmatici e di significato. [...] Non sempre un termine percettivo è legato a una e una sola forma. La forma completa implica il termine, in quanto sua parte, ma il termine può comportare diverse forme, [le] aspettative e conseguenti previsioni contemplanò dunque un certo margine di incertezza anche a priori (2020: 44).

Nel caso delle pratiche performáticas si tratta, in altre parole, di render conto della costruzione delle attese su cui si articola la narrazione drammatica, e di come lo spettatore percepisce gli effetti innescati dagli stimoli temporali prodotti all'interno dell'ambiente performático. È un aspetto molto delicato e imprescindibile nella programmazione delle pratiche teatrali, che riguarda la costruzione (e percezione) delle atmosfere⁶⁰. Poiché la dimensione processuale della performance è vincolata a una enunciazione in flagranza, infatti, è continuamente soggetta a perturbazioni provenienti dalla realtà fattuale che, inevitabilmente, finiscono per interferire tanto nella produzione quanto nella ricezione degli effetti. Questo fenomeno è portato alle estreme conseguenze nel caso delle pratiche teatrali che promuovono una contaminazione tra luogo dell'azione e luogo della fruizione, favorendo una interattività, come accade nelle pratiche teatrali immersive su cui ci concentreremo nella Terza Parte, dove si tenterà di evidenziare nella fattispecie le differenze riscontrabili tra regimi frontali e regimi immersivi di partecipazione, in relazione al rapporto dello spettatore con il tempo della finzionalità drammatica (*dramatic time*).

[T]he stage temporality remains the common reference point for both actors and spectators, attracting everything else like a magnet, including the dramatic time (i.e., that of the plot), and making all stage actions concrete and physical. In fact it is the stage enunciation itself – the fact of concretely using the stage, *hic et nunc*, with actors and other materials – which mobilizes and actualizes time in the physical actions on stage. One should therefore examine the ways in which temporality is mobilized and produced by the stage actions (Pavis 1996 [2003: 157]).

⁶⁰ Un aspetto che affronteremo, sia dal punto di vista della produzione che della ricezione, soprattutto nella Terza Parte (infra §§ 6.1.1-7.3.2).

3.4. Regimi di spettatorialità nelle culture teatrali

Come già anticipato nel Capitolo Secondo, non si può dare affatto per scontato che, nella storia del teatro, l'atto di assistere a uno spettacolo abbia avuto sempre lo stesso valore e sia avvenuto sempre secondo le stesse modalità. Il fatto che lo spettatore "osserva" uno spettacolo non deve farci incappare nell'errore di credere che tale regime di "visione" non sia soggetto a differenziazioni valoriali nelle numerose culture e pratiche teatrali. Susan Bennett è una delle prime studiosi ad essersi interessata al ruolo del pubblico nelle pratiche teatrali elaborando una teoria della ricezione e della produzione che ancora oggi è un punto di riferimento per chi vuole investigare *spectatorship and theatre audiences*. Prima di procedere oltre, però, è necessario fare chiarezza terminologica sui concetti operativi che adopereremo nel tentativo di descrivere il ruolo (e la funzione) dello spettatore nelle pratiche teatrali.

Non è un caso se nel citare Bennett si è fatto esplicitamente ricorso al termine inglese *spectatorship*. Pur essendo soggetto a diverse (e a volte contrastanti) sfumature di significato, legate soprattutto al contesto performativo nel quale è impiegato, questo termine è usato negli studi di matrice anglo-sassone per indicare le numerose forme di partecipazione/ricezione a cui sono condizionati i soggetti coinvolti nell'atto di fruizione di un evento, sportivo, performativo, audiovisivo, ecc. Si tratta, perciò, di concepire più categorie di spettatore che variano sia a seconda dell'esperienza mediale sia, soprattutto, a seconda di come – nel caso specifico delle pratiche teatrali – le differenti culture organizzano la relazione attore-spettatore secondo gradazioni variabili di agentività, che non ruotano affatto, sia ben inteso, su una supposta opposizione tra /attività/ vs /passività/ a cui si sarebbe soliti fare appello nel momento in cui si affrontano questioni legate all'*agency* (creativa) partecipativa. Come nota, infatti, Claire Bishop, il tema del ruolo dello spettatore nelle pratiche performative

ruota troppo spesso intorno all'inutile dicotomia della spettatorialità "attiva" e "passiva" e – più recentemente – alla falsa polarità di "cattiva" autorialità individuale e "buona" autorialità collettiva. [...] I mondi della musica, del cinema, della letteratura, della moda e del teatro hanno un ricco vocabolario per descrivere la co-esistenza delle posizioni autoriali (direttore, autore, attore, editore, produttore, responsabile del *casting*, ingegnere del suono, stilista, fotografo),

che sono tutti considerati essenziali per la realizzazione creativa di un dato progetto (2012 [2015: 28-29, ed. Kindle]).

La svolta relazionale ha già ampiamente mostrato la misura in cui il fenomeno teatrale è il prodotto emergente della relazione di co-presenza tra attore e spettatore, e come quest'ultimo, troppo spesso trascurato o dato per scontato negli studi teatrologici, sia a tutti gli effetti un co-autore dello spettacolo. Oltre ad essere culturalmente determinato, l'incontro tra attore e spettatore è infatti una forma di interazione, un "dialogo" su cui si fonda oltretutto quella che Fischer-Lichte (2004) definisce la "condizione mediale" degli spettacoli. Approfondiremo questo aspetto enunciazionale della pratica teatrale nel Capitolo Quarto, avanzando la proposta di una teoria dell'enunciazione come "conversazione", seguendo un principio di *loop di feedback* formulato dalla stessa Fischer-Lichte. Al momento, però, ci interessa soprattutto sgomberare il campo da frettolosi e maldestri accostamenti aprioristici che colleghino lo spettatore, nelle forme di spettacolo dal vivo, a un'idea di inattività o di passività ricettiva, qualunque sia il regime di partecipazione e visione adottato⁶¹. Ci relazioneremo a questi regimi in termini di *spettatorialità* – *spectatorship*, appunto – per indicare come l'esperienza mediale performatica è concepita e articolata nelle pratiche teatrali, focalizzando l'attenzione, poi, sul passaggio da modelli frontali a modelli immersivi e co-partecipativi. Non sarà, dunque, tra gli obiettivi di questo paragrafo esaurire tale tematica, trattandosi, peraltro, di un campo di indagine estremamente vasto da affrontare in poche pagine. Per fornire, inoltre, una panoramica sui meccanismi semio-cognitivi che coinvolgono gli spettatori non sarebbe sufficiente, forse, neanche un solo libro. Lo scopo, perciò, meno pretenzioso, sarà quello di offrire soltanto un'immagine (culturalmente) dinamica dei modelli teatrali di spettatorialità, con l'intento di descrivere unicamente come i modelli immersivi riconfigurano la relazione attore-spettatore – rispetto ai modelli organizzati sull'opposizione palcoscenico/platea – recuperando inoltre forme di interazione anche da culture e tradizioni del passato.

Secondo Bennett, nonostante la diffusa influenza di Brecht⁶² sulla pratica teatrale contemporanea, e nonostante l'ampio dibattito sullo sguardo ideologico del pubblico

⁶¹ Per un ulteriore approfondimento legato alla costruzione culturale della nozione di "spettatore passivo" si rimanda a Pais (2015), di cui sono stati già illustrati alcuni punti in merito alla teoria degli affetti (cfr. supra § 2.3.4). Per quanto riguarda, invece, un'indagine più accurata sulle teorie e visioni dell'esperienza teatrale, si rimanda in particolar modo a Carlotti (2014) e a McConachie (2008), Freschwater (2009), Oddey-White (2009) e White (2013) per gli studi di matrice anglosassone su *spectatorship* e *theatre audience*.

⁶² L'opera di Brecht mette in primo piano il pubblico, ed è nel teatro alternativo post-brechtiano che il pubblico ha assunto un ruolo sempre più produttivo.

cinematografico, manca un quadro dettagliato del pubblico teatrale e, in particolare, del suo ruolo nel rapporto di produzione-ricezione. Affrontare i regimi di spettatorialità, a mio avviso, significa prima di tutto affrontare le modalità di articolazione del tempo e dello spazio – definibile, altrimenti, come “configurazione oggettuale”, secondo la terminologia adottata da Carlotti⁶³ – in quanto sono queste a fondare le condizioni sulle quali si organizza la relazione attore-spettatore. «[O]gni idea di teatro incorpora virtualmente una teoria della propria spettatorialità» (Pustianaz 2011: 192n, corsivo nel testo). Ritengo, pertanto, che sia soprattutto al livello dell’enunciazione che ogni pratica teatrale istituisce la propria forma di spettatorialità, la discorsività, creando, come ogni altro testo, la propria rete attoriale (in senso generativo)⁶⁴. Secondo Bruce McConachie (2008), molti studi accademici sul teatro, prendendo in prestito i principi (ma non sempre la metodologia) della semiotica, descrivono l’esperienza del pubblico come una forma di “lettura”. Dal punto di vista cognitivo, tuttavia, sussistono numerose differenze radicali tra un soggetto-lettore che conferisce senso ai segni su una pagina stampata e l’attività prevalentemente non simbolica della cognizione degli spettatori. Studi più scientifici, inoltre, non supporterebbero neanche le metafore che pretendono di esaminare la “reazione” o la “risposta” del pubblico. Questi concetti, infatti, deriverebbero soprattutto da un approccio comportamentista, il quale presupporrebbe che il teatro sia principalmente un sistema di trasmissione unidirezionale di messaggi o suggestioni a cui i soggetti coinvolti – presunti destinatari – rispondono in base ai condizionamenti passati o alla propria vita psichica. Al contrario, non va affatto sottovalutata la dimensione dell’azione e dell’interazione degli spettatori, ossia, ciò che essi *fanno* per impegnarsi e farsi coinvolgere da uno spettacolo. «[S]pectators are much more proactive than the traditions of semiotics, behaviorism, and Freudianism have generally understood» (2008: 3-4).

Non è nel mio interesse di ricerca indagare fino a che punto l’apprendimento sociale e culturale (*nurture*) operi separatamente dalla genetica e dalla cognizione cosiddetta “hard-wired” (*nature*) – questione che, peraltro, esula dal dominio della semiotica. In fin dei conti, non c’è cultura senza cognizione e non c’è cognizione senza natura. Quello che invece pertiene maggiormente i miei obiettivi, qui, è affrontare la questione della relazione attore-spettatore, e i regimi di spettatorialità che ne conseguono, attraverso una teoria

⁶³ Cfr. supra § 1.1.3 e Carlotti 2014: XI.

⁶⁴ Mi riferisco al livello di organizzazione discorsivo del modello generativo del senso di Greimas (cfr. Pozzato 2001) e in particolare alle procedure di attorializzazione, ritenendo, perciò, lo spettatore in qualche forma incluso nella rete attoriale della narrazione. La sua presenza, infatti, seppur concepita spesso come presenza *differente* rispetto a quella dell’attore nella relazione teatrale, è una condizione *abilitante* della pratica teatrale, una pratica che, proprio in virtù della sua processualità e flagranza, si gioca sempre tra due co-soggetti.

dell'enunciazione teatrale. Dunque, questa parte del capitolo ha più che altro la funzione di offrire uno sfondo generale sul quale meglio descrivere, in seguito, i meccanismi enunciativi che intercorrono nell'interazione attore-spettatore. Meccanismi, comunque, che si intende approfondire a parte, nel Capitolo Quarto dedicato proprio all'enunciazione.

3.4.1. Pubblico, spettatori, spettatore, partecipanti: posizioni attanziali

Generalmente, la relazione attore-spettatore viene studiata secondo un principio di asimmetria. Secondo quanto illustra Marco Pustianaz, ad esempio, tale relazione sarebbe spesso ritenuta

dissimmetrica e per quanto l'esposizione sia pericolosa per entrambi – attori e spettatori – essa è marcata differentemente: mentre la scena è sovraesposta alla luce – anche solo dello sguardo – la platea è arbitrariamente sospesa come luogo del non-evento, convenzionalmente oscurato, ovvero sottoesposto. Il teatro mostra che ciò che accade, accade sulla scena: o perlomeno la fiducia che lo faccia garantisce quel poco di sicurezza a chi entri nella relazione teatrale. Da questa consensuale priorità della scena – priorità fragile, effimera per contratto e aperta all'insuccesso dell'evento – deriva la priorità della presenza dell'attore (2011: 192).

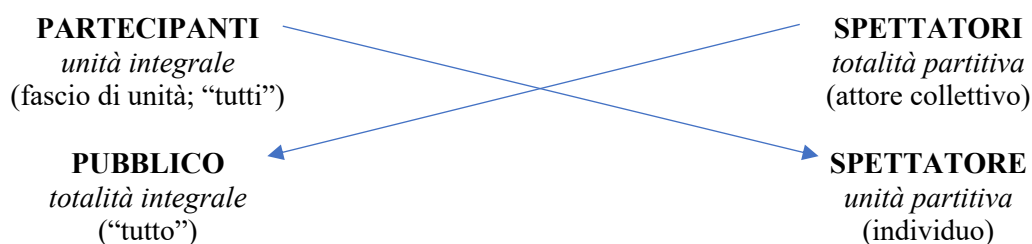
Questo regime di apprezzamento asimmetrico – come lo definisce Contreras Lorenzini⁶⁵ – relegherebbe, dunque, automaticamente lo spettatore ai margini della relazione stessa. In quest'ottica, la sua percezione sarebbe soltanto un effetto indotto dall'attore. Eppure, si è ampiamente discusso, nel capitolo precedente, sul ruolo determinante, co-constitutivo, di co-soggetto che lo spettatore occupa nella relazione teatrale e, soprattutto, di quanto l'ecologia stessa della performance sia molto più complessa e articolata di così, anche

⁶⁵ Secondo Contreras Lorenzini (2008), ad esempio, tale asimmetria performer-astante sarebbe legata esclusivamente ai regimi di rappresentazione, come quelli messi in atto nel teatro di prosa in cui dominerebbe un effetto finzionale. Invece, nella performance – secondo il concetto elaborato dai performance studies (Schechner 2002) – la semiologa individuerrebbe una continuità performer-astante che assocerebbe ai regimi di presentazione in cui a dominare sarebbe un effetto di realtà. È indubbio che in alcune forme teatrali si possa riscontare una predominanza di aspetti presentativi su quelli rappresentativi. Tuttavia, ritengo che la posizione di Contreras Lorenzini sia ancora influenzata da una presunta opposizione teatro/performance che qui, invece, si vuole superare in quanto considerata non euristicamente efficace per render conto delle multiformi esperienze performatiche teatrali. Diversamente, infatti, si rischierebbe di rimanere ancora avviluppati su una logica di genere che non riuscirebbe a render altrettanto conto delle numerose pratiche che si formano e si contaminano costantemente negli ecosistemi dando vita a forme performatiche sempre più cangianti. Senza contare, infine, che, come tenteremo di illustrare nel Capitolo Quarto, una posizione simile non ci consentirebbero di cogliere in maniera pertinente la posizione che lo spettatore occupa (proattivamente) al livello dell'enunciazione globale.

per quanto riguarda gli effetti di presenza. Come afferma Schino, inoltre, «non tener conto di questo apporto [dello spettatore], e di tutti i problemi che comporta, è come studiare un gioco sportivo – una partita a tennis – osservando un solo giocatore, senza tener conto del secondo» (2018: 5). Il pubblico, per la sua presenza fisica come gruppo, è sempre legato all'*istituzione* che produce il fenomeno teatrale, secondo Bennett.

In questo paragrafo, tuttavia, non intendo fornire una ricognizione storica, tantomeno affrontare un'analisi dettagliata, delle forme teatrali che si sono succedute nel corso della storia del teatro. Partirò, piuttosto, dall'esaminare alcune categorie generalmente impiegate per descrivere la posizione che il soggetto-spettatore occupa nell'esperienza mediale, per poi riportare, soltanto a mo' d'esempi, alcune forme storiche che adottano tali categorizzazioni. Nel far questo, dunque, è possibile che le forme che si citeranno risultino tra loro estremamente divergenti, da un punto di vista valoriale, rispetto a una polarità rituale/intrattenimento. Ricordiamo, però, che nella prospettiva teorica che si è scelto di adottare in questo studio, il /teatro/ è una delle modalità in cui i meccanismi di base della performance prendono forma, partendo, comunque, dall'assunto schechneriano che mai nessuna performance è l'espressione o dell'una o dell'altra polarità, quanto piuttosto di una gradazione instabile tra le due⁶⁶. Come afferma Luigi Allegri, «il teatro, come il rito, la religione, la festa o il gioco, appartiene alla dimensione dell'evento e dunque a quella della performatività» (2018: 19, ed. ePub).

Le categorie che esamineremo sono: pubblico (*audience*), spettatori (*spectators*), spettatore (*spectator*), partecipanti (*partakers*). Se, come abbiamo detto nel paragrafo precedente, ogni forma teatrale discorsivizza la figura dello spettatore all'interno della pratica performatica, è possibile allora concepire queste categorie come il risultato di un processo di aspettualizzazione attoriale⁶⁷. Raffigurando, così, tali categorie sul quadrato semiotico otterremo quattro possibilità di costituzione attoriale articolate sulla polarità individuo/collettività:



⁶⁶ Schechner 1974: 467

⁶⁷ Cfr. Pozzato 2001: 84

Esaminiamo, prima, la totalità integrale “pubblico”. Questa categoria è solitamente usata per descrivere un gruppo di persone venute a “guardare” un evento (soprattutto a sentire), raccolte in uno spazio equiparabile a un auditorium. Abbiamo a che fare, cioè, con un insieme omogeneo e indifferenziato da cui emerge un effetto “tutto”, tipico dei soggetti universali, come il “mondo”, l’“umanità”, ecc. Nelle culture teatrali occidentali, questa attorializzazione è tipica, ad esempio, della forma del teatro greco antico, in cui il pubblico è la comunità ateniese democratica.

By occupying positions in the tiered, semi-circular auditorium, which could be perceived as an extension or projection of the circular orchestra, citizen spectators integrated themselves into the citizen chorus, as well as merging with their fellow spectators, who were in full view of each other. And as the orchestra was, at most, only slightly lower by comparison to the mildly elevated stage, the border separating the citizen chorus from the actors was blurred. The audience was encouraged to contemplate itself in relation to the fictive world of the play. Play and audience became mutually permeable, spilling over into each other (Harrison-Liapis 2013: 10).

Lo spazio liminale non aveva affatto, in questa forma teatrale, una funzione di separazione netta tra una realtà controfattuale e una fattuale come, ad esempio, nel dramma borghese, poiché era una forma di teatro della convenzione e non dell’illusione⁶⁸. Dobbiamo, inoltre, pensare che non c’era alcun tipo di vincolo enunciazionale che imponesse al pubblico di “rispettare” la convenzionalità/finzionalità o vietasse di intervenire nel corso della performance.

If they found much to approve, the Athenian audience was never slow to show its disapproval. Unpopular sentiments spoken from the stage would provoke boos and catcalls, drumming of feet against the seats and even, sometimes, showers of stones. It was dangerous to be an actor in a controversial play (Arnott 1959: 57).

⁶⁸ «The theatre of convention is like the child who puts a ring of paper on his head, stands on a chair and proclaims ‘I’m the king of the castle’. The child who dresses in a detailed copy of a cowboy suit represents the theatre of illusion. Both involve pretence; the difference lies in the degree to which the pretence is admitted» (Arnott 1959: 6).

Non un semplice fruitore, tantomeno un mero destinatario, dunque. Siamo, inoltre, in un contesto “rituale” dove la partecipazione all’evento è un’esperienza mediale che implica il coinvolgimento dell’intera collettività, e che ha una precisa funzione sociale intersoggettivamente riconosciuta⁶⁹. La produzione stessa dell’evento prevedeva la partecipazione dei cittadini, un processo molto diverso da quello a cui si è abituati nelle forme teatrali più moderne⁷⁰.

Nel caso dell’unità integrale “partecipanti”, abbiamo invece a che fare con un senso di pluralità e di individualità degli sguardi, che formano comunque un fascio di unità. Schechner per primo asettualizza questo insieme di soggetti col termine partecipanti – *partakers* – per riferirsi a coloro che «ricevono le azioni e talvolta vi partecipano. [...] I partecipanti di solito intervengono nel processo dopo che gran parte del lavoro preparatorio è già stato fatto» (2002 [2013: 225, trad. mia]). È una attorializzazione che possiamo riscontrare nelle formazioni di astanti o di tifosi, e che appartiene, ad esempio, alle forme spettacolari del teatro romano antico, dove i soggetti che prendono parte alla pratica performática

convengono in un luogo funzionalmente costruito non per partecipare ad un evento-rito, non per interrogarsi sui valori, non per trovare un momento comunitario che permetta loro di riconoscersi come comunità e dunque di cementarsi in quanto tale, ma per assistere, come singole persone irrelate alle altre (Allegri 1988 [2011: 10-11]).

Nel teatro romano, lo spazio riservato ai partecipanti è organizzato in settori rigidamente distinti e divisi per classi. Il rapporto che li lega all’evento non è più quello comunitario del teatro greco, della comunità rispetto all’evento, ma è un rapporto più singolare, di ogni singolo soggetto nei confronti dello spettacolo. È, inoltre, completamente annullato l’elemento di compartecipazione e vige una separazione non mediabile tra spazio dell’azione (*acting*) e spazio della partecipazione (*spectating*), legata soprattutto all’azione del guardare. Come mette in evidenza Allardyce Nicoll (1927), queste trasformazioni valoriali hanno delle ricadute anche sulle procedure di spazializzazione. Rispetto alla

⁶⁹ Prego il lettore o la lettrice teatrologi di perdonare il processo di semplificazione con cui si sta riassumendo, tra queste poche righe, un argomento senza alcun dubbio molto più complesso e articolato. Si rammenta, tuttavia, che tale procedura ha il solo scopo di fornire un’istantanea della figura del pubblico in alcune forme di teatro note senza alcuna pretesa di esaustività. Per ulteriori approfondimenti e riferimenti teorici sull’argomento, si rimanda in particolare a Walton (1984), Rehm (1992) e Allegri (2017), che costituiscono lo sfondo teorico di questo paragrafo.

⁷⁰ Cfr. Rehm 1992 (2017: 22)

tripartizione del teatro greco – *skené* (edificio teatrale), *orchestra* (zona del coro), *theatron* (luogo in cui si raccoglie il pubblico) – in quello romano, infatti, si assiste a una convergenza degli spazi in un insieme architettonico unico in cui, oltretutto, lo spazio liminale è ulteriormente marcato da dispositivi di confini che separano più nettamente il luogo dell'azione da quello della partecipazione. L'orchestra, di fatto, era spesso chiusa da un muro perimetrale che delimitava, così, uno spazio destinato o agli spettacoli gladiatori o alle battaglie navali (naumachie). A questa forma spettacolare è da attribuire anche l'introduzione di una tenda frontale – *auleum* – con la funzione di *siparium*.

Rispetto a questa categorizzazione, la totalità partitiva “spettatori” conserva invece uno sfondo collettivo di appartenenza. I soggetti formano un insieme articolato di unità, dove i caratteri condivisi delle parti prevalgono sulle loro differenze che fanno da cornice. È una attorializzazione che possiamo associare, ad esempio, agli spettatori del teatro dell'Ottocento. Il punto di vista di questo attore collettivo, come mette bene in risalto Schino, «non condizionava solo la sua lettura di un'opera d'arte, non determinava solo il suo successo o insuccesso. Fuoriusciva dal singolo spettacolo, e cristallizzava un *modo di pensare* – diffuso – sul teatro. Stabiliva cosa il teatro dovesse essere, e come avrebbero dovuto comportarsi gli attori» (2018: 130, corsivi nel testo). Non a caso è il periodo nel quale si consolida la forma del dramma borghese. Siamo, inoltre, in un teatro dell'illusione – come lo definirebbe Peter Arnott – in cui si delinea sempre più chiaramente una tendenza a prediligere forme di “realismo”. Non dimentichiamo, infatti, che è proprio in questo scenario che avviene l'innovazione tecnica più significativa che contraddistinguerà le nuove forme teatrali contemporanee: il sistema di illuminazione.

[D]urante la seconda metà del secolo, l'illuminazione elettrica costituì gradatamente un più duttile mezzo di illuminazione scenica. In questo modo si ottenevano facilmente effetti nuovi: la scena poteva essere illuminata a giorno o completamente oscurata [...]. In parte almeno, l'evoluzione del gusto del diciannovesimo secolo per ciò che è spettacolare può essere spiegato proprio con la sostituzione dei becchi a gas al posto delle vecchie candele e lampade [producendo] un senso di diletto e meraviglia (Nicoll 1927 [1966: 156]).

Tutto ciò ha profonde influenze sulla spazializzazione (e sulla temporalizzazione) dell'esperienza teatrale. Fino all'Ottocento, gli spettatori erano illuminati tanto quanto gli attori in scena (a volte anche di più). Con l'avvento dell'illuminazione, invece, si stabilizza la configurazione palcoscenico/platea e la separazione tra le due realtà – controfattuale e

fattuale – viene ulteriormente marcata dal buio in sala a inizio spettacolo, relegando gli spettatori al silenzio nell’oscurità. Nasce, così, la vera scena «a scatola ottica» che vedrà la sua massima concettualizzazione filosofica nel «golfo mistico» di Richard Wagner⁷¹. Come sottolinea Nicoll, è in questo stesso contesto che comincia a connotarsi il concetto di “quarta parete”. Si rafforzano, di conseguenza, i dispositivi liminali, tra i quali spicca il sipario, la cui funzione sarà proprio quella di svelare il mondo possibile drammatico che si cela al suo interno. È in questo modello, dunque, che le forme di partecipazione e visione cominciano a legarsi indissolubilmente a un’idea di spettatore passivo⁷².

Dal Novecento, nelle culture cosiddette occidentali, le cose iniziano a cambiare e incontriamo, tendenzialmente, il prevalere di un’idea di soggetto-spettatore inteso come unità partitiva. In questo caso abbiamo a che fare con un fascio di unità nel quale a restare sullo sfondo sono invece i caratteri comuni, mentre emergono le differenze. L’effetto prodotto è quello del “ciascuno”, ossia di un insieme di individui che – seppur nella condivisione – conservano la propria specificità. Le culture teatrali che si sviluppano in questo periodo iniziano a prendere coscienza del fatto che, «non meno dell’attore, anche lo spettatore è provvisto di un corpo, oltre che di una mente e di una competenza enciclopedica e intertestuale, e che è con il suo corpo e nel suo corpo (in realtà, corpo-mente, corpo-memoria) che egli fa esperienza dello spettacolo, cioè lo percepisce, lo vive, lo comprende, gli reagisce» (Zardi 2018: 89). È il periodo delle sperimentazioni, in cui a prevalere è una tendenza all’interazione che farà da apripista a un *epos della soggettivizzazione dell’esperienza* (e all’ibridazione con le tecnologie digitali) ascrivibile, secondo Eugeni, a una condizione postmediale⁷³. Eppure, questa forma di attorializzazione non è esclusiva di questo periodo e di questa condizione, ma è possibile riscontrarne dei tratti anche in forme teatrali del passato come, ad esempio, il dramma a stazioni medioevale. Queste pratiche avvenivano generalmente nelle piazze all’interno delle quali erano organizzate delle singole postazioni (*mansiones*) in cui avveniva un episodio della narrazione globale dell’evento performático. Come nota in merito Cesare Molinari,

L’elemento più macroscopico che caratterizza le rappresentazioni dei misteri è la struttura simultanea della scena. Essa consiste nella giustapposizione di diversi, piccoli elementi

⁷¹ Cfr. Nicoll 1927

⁷² Cfr. Pais 2015

⁷³ Cfr. 2015: 53

scenografici, che rappresentano i luoghi in cui si deve svolgere l'azione [...]. Tali luoghi possono essere indifferentemente assai vicini o lontanissimi tra loro (1998: 70).

In queste pratiche teatrali, il tempo e lo spazio hanno una dimensione fortemente soggettiva ed empirica, non assoluta. La cornice performativa, inoltre, è quanto mai elastica e lo spazio liminale continuamente soggetto a contrazioni ed espansioni. La simultaneità delle vicende raccontate, perciò, richiede l'adozione di un modello di partecipazione e visione soggettivo, nel quale ogni spettatore deve ricostruire da sé l'unità dell'esperienza, che in quanto tale diviene unica, individuale e per certi versi irripetibile⁷⁴. Si poteva anche pagare per avere un posto a sedere nelle stazioni oppure stare in piedi, disponendo così di una notevole autonomia partecipativa. Era possibile, inoltre, sostare in una stazione e guardare ogni spettacolo oppure vagare tra le stazioni. Una forma teatrale che, peraltro, ha molti tratti in comune con le pratiche immersive che affronteremo nella Terza Parte.

Ciò su cui vorrei portare l'attenzione, al momento, è soprattutto la dimensione testimoniale che a mio avviso emerge nel ruolo dello spettatore, qualsiasi sia la procedura di discorsivizzazione della propria figura. In merito alla *testimoniabilità*, e rifacendosi a Barba, Pustianaz ci invita a non considerare la partecipazione dello spettatore all'evento teatrale come qualcosa di effimero – così come non lo è il fenomeno teatrale – poiché in ogni pratica performatica convergono

tradizioni, convenzioni, istituzioni, habitus durevoli e trasmissibili nel tempo. Persino il singolo evento performativo può essere assunto come accaduto e memorato: narrativizzato da una catena autoriale e testimoniale di artisti e critici, suffragato dalla documentazione che tale catena produce e conserva. Riducendo l'evento a ciò che è effettivamente accaduto tra tutte le cose che sarebbero potute accadere, tale catena testimoniale conserva non tanto la singolarità dell'evento, quanto la sua unicità storica, la sua verifica incontro al Reale⁷⁵ (2011: 195-196).

Torneremo su questo aspetto nel prossimo capitolo, affrontando la questione da un punto di vista enunciazionale. Fin qui, però, quello su cui si intende fare il punto è che ogni

⁷⁴ E che ciascuno incorporerà nella propria memoria incarnata, incrementando la propria carriera estetica.

⁷⁵ In questo passaggio, l'autore fa riferimento alla formulazione del filosofo Alain Badiou, secondo il quale «lo spettatore è il punto del Reale “che interrompe le prove del teatro”; tuttavia, tale verifica non è il punto terminale, bensì l'evento inaugurale. Non vi è dunque un'unicità testimoniabile; lo spettatore, immagine convocata della moltitudine, è l'istanza che si assume l'onere di decidere che cosa sia stato il teatro» (ivi: 196n).

pratica performática, nell'ottica analitica che si è scelto di adottare in questa ricerca, va indagata soprattutto come una partita tra (minimo) due giocatori⁷⁶, un evento che apre delle posizioni di soggetto che saranno occupate da un soggetto esecutore di azioni e un altro co-soggetto testimone di tale agire, il quale con la sua presenza *attiva* il dialogo attraverso cui l'evento stesso può trasformarsi in spettacolo. Nel corso dei prossimi capitoli, continueremo spesso a riferirci a questi due soggetti più genericamente come *attore* e *spettatore*, ma caricandoli di questo valore connotativo, di questo ruolo attanziale, che ogni cultura, poi, formalizza (e aspettualizza) comunque secondo criteri ed estetiche proprie istituendo, dunque, i termini di quella che resta, ad ogni modo, una relazione, una forma di interazione.

3.4.2. Ospite (*guest*), cliente (*customer*), avventore (*patron*): testimoniare la pratica teatrale

Nel Regno Unito, ciò che il termine *immersive theatre* dovrebbe descrivere – sia da parte delle compagnie teatrali o dei produttori, sia da parte della stampa, ma anche da quella degli spettatori – è piuttosto vario.⁷⁷ Possono essere comprese forme di spettacolo più intime (*intimate theatre*), come per il repertorio di Ontroerend Goed,⁷⁸ o che ammettono una certa distanza tra lo spettatore e la performance, come nel caso di Slung Low,⁷⁹ ricorrendo a volte a narrazioni più coerenti, altre volte invece più frammentate e oniriche come, ad esempio, negli spettacoli di You Me Bum Bum Train.⁸⁰ Spesso sono previste anche forme di interazione mediate dall'impiego di dispositivi tecnologici, come nelle performance di Janett Cardiff e Jeorge Bures, che possono svolgersi in spazi urbani come musei, gallerie, parchi, ecc.⁸¹ È probabile, anche, che queste performance coinvolgano gli spettatori a livello multisensoriale, facendo uso, ad esempio, di esperienze esplorative dello spazio e delle relazioni con i performer,⁸² ma ciò che le contraddistingue tutte è soprattutto l'attenzione nei

⁷⁶ O, comunque, tra due squadre.

⁷⁷ Cfr. White 2012. Per un approfondimento, invece, sul concetto di immersività come termine spesso abusato in molte produzioni contemporanee si veda Ramos et alii. (2020).

⁷⁸ Compagnia con sede a Gent, in Belgio, specializzata in *live interactive one-to-one experience* (<http://www.ontroerendgoed.be/home/>, ultima visita 15 giugno 2022).

⁷⁹ Compagnia con sede a Holbeck, nel West Yorkshire, specializzata nella realizzazione di grandi produzioni collettive in spazi non teatrali (<https://www.slunglow.org>, ultima visita 15 giugno 2022).

⁸⁰ Progetto in evoluzione di Kate Bond e Morgan Lloyd per un solo spettatore, di cui sono state presentate diverse versioni dal 2004.

⁸¹ Un approfondimento sul rapporto tra immersività e tecnologie audio verrà affrontato nella Terza Parte (infra § 6.3).

⁸² Un caso studio molto interessante, ad esempio, è quello illustrato Anna Fenemore (2007). Si veda anche in merito l'analisi condotta da Isabella Pezzini (2011) sulle nuove forme museali.

confronti della dimensione co-partecipativa e il coinvolgimento fisico dei partecipanti. Le pratiche teatrali immersive, infatti, aspirano – non tutte, naturalmente, nella stessa misura e con la stessa efficacia – a produrre negli spettatori l’effetto di “sentirsi un po’ speciali” a teatro, che consiste, cioè, nell’acquisire il privilegio di essere *ospiti* (*guest*) piuttosto che *clienti* (*customer*), secondo quanto illustra Caroline Heim a proposito delle pratiche teatrali del nuovo millennio. Heim concentra da diversi anni la sua attività di ricerca sul ruolo del pubblico e le dinamiche relazionali a teatro. In *Audience as Performer*, ad esempio, sottolinea appunto come gli spettatori privilegino le esperienze teatrali in cui sono considerati “ospiti”, invece che clienti o avventori (*patron*). L’aspetto significativo di questa affermazione implica un sentirsi realmente parte di un’esperienza, un sentirsi accolto, come a casa, ossia, un sentirsi *realmente*⁸³ parte della famiglia teatrale da cui si viene ospitati: «by being identified as a guest, audiences [feel] a sense of community, [feel] special or part of the larger theatrical family or experience» (2016: 135). Sostengo che tale spostamento di prospettiva dall’evento all’esperienza offre allo spettatore un’occasione per ricongiungersi – percorrendo un’altra strada, forse apparentemente più deresponsabilizzata – al proprio ruolo di testimone. Mentre, infatti, l’*evento* teatrale può essere *esclusivo* (*exclusive*) per gli spettatori, l’*esperienza* teatrale ha il potenziale per diventare *inclusiva* (*inclusive*). È proprio a questo senso/bisogno di inclusività che, a mio avviso, aspirano gli spettatori nelle pratiche teatrali immersive, una inclusività che spesso e volentieri chi si occupa di fare teatro non prende in considerazione fino in fondo: si afferma, sì, la necessità della presenza dello spettatore come parte co-costitutiva, essenziale, della performance senza però enfatizzare più di tanto il *perché* egli debba (avere il bisogno di) sentirsi parte di essa. Si ha bisogno dello spettatore, ma non si educa lo spettatore ad avere bisogno del teatro. O almeno non con la stessa attenzione delle grandi comunità teatrali del passato, basti pensare all’esperienza parateatrale di Grotowski, o al Terzo Teatro, o, anche più recentemente, all’incontro Suzuki-Bogart nella SITI Company a cui si accennava nel Capitolo Primo. Ma il più delle volte si tratta di concepire (e allevare) uno spettatore professionista, uno “spettatore modello”.⁸⁴

⁸³ Si sta alludendo, naturalmente, a un “effetto” prodotto dalle strategie di produzione messe in gioco da pratiche teatrali come quelle immersive, ad esempio. Ma ciò su cui si intende porre l’accento non è tanto la misura in cui questo sentirsi parte sia effettivo o illusorio, quanto piuttosto che questo genere di forme teatrali comprenda che è a partire da questa sensazione che si può pensare di ricattare l’interesse dello spettatore nel partecipare a una pratica teatrale.

⁸⁴ Penso anche al fenomeno (purtroppo) molto diffuso, soprattutto tra le realtà teatrali romane, per cui la maggior parte del *pubblico* (quasi mai pagante) che partecipa agli spettacoli teatrali è spesso composta dai cosiddetti “addetti ai lavori”: attori, registi, uffici stampa, ecc. per cui, alla fine, ci si trova ad avere a che fare con una platea di “colleghi”.

Affermando la rilevanza che acquista il coinvolgimento dello spettatore nelle pratiche immersive non si intende promuovere con leggerezza una ideologia partecipazionistica – pericolosa deriva, secondo De Marinis, che condurrebbe ad una inevitabile svalutazione del ruolo dello spettatore – quanto piuttosto suggerire, attraverso queste esperienze, proprio un possibile percorso di *riabilitazione del semplice spettatore* in quanto tale.⁸⁵ Si concorda sul fatto che – almeno in linea di principio – lo spettatore sia sempre, più o meno consapevolmente, un *coproduttore* dell’evento teatrale a cui partecipa, se non altro in virtù dell’*apertura* dell’opera d’arte-teatro, per cui «ogni fruitore porta una concreta situazione esistenziale, una sensibilità particolarmente condizionata, una determinata cultura, gusti, propensioni, pregiudizi personali, in modo che la comprensione della forma originaria avviene secondo una determinata prospettiva individuale» (Eco 1962 [2010: 111, ed. ePub]. Non si tratta, infatti, di contrapporre una presunta attività a una supposta passività, poiché «la vera partecipazione [...] non dipende necessariamente dal non stare fermi, dal muoversi o agitarsi fisicamente» (De Marinis 2018: 24). Tuttavia, ritengo che non si possa più dare così per scontato che lo spettatore riconosca quella *vocazione* all’osservazione che gli viene richiesta – per citare le parole di Grotowski – accettando incondizionatamente il proprio ruolo di testimone. Il pericolo a cui vanno spesso incontro molte formazioni teatrali contemporanee italiane, a mio avviso, è proprio quello di avere in mente un tipo di Spettatore Modello senza tener sufficientemente in conto che il pubblico è composto soprattutto da tanti Spettatori Empirici.

Ogni spettacolo cerca sempre di costruire/predeterminare un certo tipo di ricezione, sia come parte della sua struttura interna sia nel suo svolgersi. Ma non si può sottovalutare che lo spettatore vada anche “coltivato” e fatto sentire un co-autore indispensabile, un co-constituente dell’evento e non, per tornare alle riflessioni di Heim, un consumatore o un avventore mascherato da ospite, al quale si richiede una partecipazione rispettosa possibilmente lievemente in disparte.⁸⁶ A maggior ragione nel contesto postdrammatico attuale, in cui lo spettatore contemporaneo non è più soltanto *spaesato* ma spesso profondamente *disorientato* avventurandosi nei territori teatrali. Concordo ancora una volta con De Marinis, tuttavia, quando afferma che «la capacità del teatro di fare comunità, cioè di dar vita a / indicare nuove e più umane forme di socialità, si misura prima *dentro al gruppo*, [esercitando quella] indispensabile *asocialità* di chi non vuole rassegnarsi alla

⁸⁵ Cfr. De Marinis 2018: 18

⁸⁶ «Il testimone si tiene lievemente in disparte, non vuole immischiarsi, desidera mantenersi lucido, vedere quel che accade, dall’inizio alla fine, e tenere a mente» (Grotowski 2015: 126).

società così com'è» (De Marinis 2018: 15). Ma ritengo anche che si debba fare molta attenzione – e qui lo dico soprattutto da teatrante professionista – affinché questa asocialità non si traduca in arrogante esoterismo.

Secondo Gadamer, lo spettatore «è palesemente più di un semplice osservatore che vede ciò che accade di fronte a lui, piuttosto è uno che ne fa parte nella misura in cui letteralmente “prende parte”» (1986: 24, trad. mia).⁸⁷ Il teatro è un gioco e nessuno può evitare di partecipare al gioco in cui è coinvolto: basti pensare a come gli spettatori che assistono a una partita di tennis si stringono il collo. È a questa dimensione di “gioco” che bisognerebbe tornare più spesso, riabilitando lo spettatore teatrale al ruolo di co-giocatore,⁸⁸ predisponendo opportune condizioni affinché la relazione attore-spettatore si carichi sinceramente di quell'*elettricità*⁸⁹ viscerale a cui fa riferimento Heim.

In the liminal space between the auditorium and the stage, there is a phenomenon that occurs that charges the air with electricity so visceral that audience and actors alike often gasp in awe at the sheer wonder of it.

[...] In this electric air of live theatre, audience and actor co-creation can be so potent that the audience often have what I call a moment of recognition when they realise they are playing an integral part in the performance (2016: 145).

Il termine “viscerale” definisce quelle esperienze percettive che influenzano un tipo di risposta molto particolare, in cui si manifestano i sentimenti più intimi, spesso inesprimibili, emotivamente senzienti di cui un essere umano è capace. Contemporaneamente descrive il forte effetto emotivo e/o fisiologico dello sconvolgimento delle nostre viscere. Anche seduti sul bordo delle loro poltrone, gli spettatori possono avere un ruolo in ciò che accade sul palcoscenico, contribuendo attivamente alla creazione. Superando i modelli di partecipazione frontale, le esperienze immersive aspirerebbero a favorire le condizioni per la riattivazione di questa elettricità viscerale, focalizzandosi su una co-presenza cooperativa che spesso è data per scontata o considerata mera vocazione a cui fare disperatamente appello. È necessario che le pratiche teatrali contemporanee si riconcentrino proprio sull'alleanza (enunciazionale) alla base della relazione di co-presenza di attori e spettatori. I loro rispettivi ruoli non sono gestiti o gestibili in completa autonomia: ci sono momenti in

⁸⁷ Non a caso, lo stesso Richard Schechner asettualizza gli spettatori anche in termini di *partakers* (2002 [2013: 225]).

⁸⁸ Cfr. Schino 2018; Machon 2016

⁸⁹ Cfr. Heim 2020

cui sono gli attori a guidare questa alleanza e altri in cui sono gli spettatori a farlo. Ma tale reciprocità deve essere concepita come una *conversazione*⁹⁰, in cui in qualità di co-soggetti entrambi contribuiscono allo stile e alla creatività di questa sinergia. Quando attori e spettatori sono allineati, respirano come un solo organismo. Il disciplinamento della relazione attore-spettatore che, a partire dal XVIII secolo, ha inesorabilmente condotto al confinamento dello spettatore al ruolo di osservatore passivo e inerte – con tutto l’insieme conseguente di *norme silenziose* che hanno subito un processo di *naturalizzazione*⁹¹ – è qualcosa di cui ancora oggi se ne pagano le conseguenze; è qualcosa che impedisce, soprattutto, allo spettatore di riappropriarsi fino in fondo di quel ruolo (legittimo) di testimone che (anche quando vuole) fatica spesso a esercitare. La rottura, dunque, di queste convenzioni, messa in atto dalle esperienze co-partecipative, non inneggia, a mio avviso, a una anarchia spettatoriale quanto al recupero di quell’empatia e di quell’*essere-nel-momento* che dovrebbe contraddistinguere le arti viventi dalle altre forme d’arte⁹².

Sono dell’idea, dunque, che le pratiche teatrali immersive incoraggino, in realtà, la formazione di uno *spettatore aumentato, moltiplicato*.⁹³ È favorito, infatti, un senso di appartenenza all’evento in cui ognuno riconquista il proprio ruolo di spettatore all’interno di una comunità di spettatori. Piuttosto che essere seduti, al buio, viene chiesto loro di partecipare, di esplorare, ma soprattutto di esporsi, e di farlo con gli altri soggetti con cui si condivide l’esperienza performatica. Nell’accettare tutto questo, tuttavia, il rischio è reciproco, sia per gli spettatori che per gli attori. Particolarmente interessante, a riguardo, è proprio il concetto di “concessione del permesso” (*granting permission*)⁹⁴ espresso da Heim e considerato un aspetto importante del condurre e del seguire. Nelle pratiche immersive co-partecipative, infatti, non sono soltanto gli spettatori a dover ricevere il permesso di recitare,⁹⁵ ma anche gli attori hanno *bisogno* del permesso, che viene concesso loro, ad esempio, attraverso le reazioni del pubblico partecipe. In altre parole, si tratta di concepire

⁹⁰ Torneremo sul concetto di “conversazione” nella Seconda Parte, quando affronteremo il tema dell’enunciazione teatrale (infra § 4.4.2).

⁹¹ Quelle opposizioni a cui allude lo stesso Rancière e che abbiamo illustrato in precedenza. Riferendoci, qui a norme silenziose e naturalizzazione facciamo riferimento a Marrone 2010: 50.

⁹² Approfondiremo questo aspetto nella Terza Parte (infra §§ 6.4.1-7.1.2).

⁹³ Cfr. De Marinis 2019: 31

⁹⁴ Cfr. Heim 2016: 152

⁹⁵ Particolarmente significativa è la pratica adottata, ad esempio, dalla compagnia inglese Punchdrunk secondo cui gli spettatori che partecipano all’esperienza immersiva devono indossare una tipica maschera bianca veneziana, detta anche “larva”, per tutta la durata dello spettacolo. Tuttavia, è previsto che nei momenti intimi di interazione *one-to-one*, tra attore singolo e spettatore singolo, l’attore possa concedere allo spettatore il permesso di togliersi la maschera e di mostrare il proprio volto. In questo modo, lo spettatore, uscendo dal silenzio e dall’isolamento, può interagire con l’attore, trasformandosi così finalmente in uno spett-attore, o meglio, in un interattore (cfr. infra §§ 6.2-6.5).

lo spettatore come un “secondo giocatore”, per citare ancora una volta Mirella Schino. Da questo punto di vista, lo spettatore ha, perciò, la responsabilità di cogliere ciò che gli viene offerto dall’azione drammatica, ma ha innanzitutto il compito *vitale*, poi, di sostenere gli attori rispondendo a sua volta attraverso un’altra performance, ossia, attraverso lo stesso *linguaggio* dell’attore, quello dell’azione. Il consenso tacito dato da attori e spettatori è essenziale per creare un ambiente produttivo per la co-creazione. Sono diverse, secondo Heim, le modalità con cui il permesso può essere esteso: in una pausa dell’attore, in una risata spontanea del pubblico o in un invito più esplicito, appunto, a entrare nello spazio performativo. Il punto è che se il permesso viene accordato con fiducia e serenità, l’incanto del teatro può essere (davvero) trasformativo,⁹⁶ tanto per gli attori quanto per gli spettatori, che nell’esperienza del superamento di quella soglia che abitualmente separa il modo possibile drammatico da quello quotidiano compiono un’esperienza, esercitando comunque un ruolo testimoniale.

In conclusione, ritengo infatti che nelle pratiche immersive lo spettatore viva una “doppia condizione” in quanto, da un lato, (i) è spettatore-partecipante, sia attraverso un coinvolgimento materiale e drammaturgico che una attivazione plurisensoriale-sinestetica; dall’altro lato, (ii) è spettatore-testimone, poiché osservatore che guarda ciò che avviene dall’inizio alla fine per conservarlo nella propria memoria. Lo spettatore, in altre parole, accetta l’*immersione* nell’esperienza performativa, ma allo stesso tempo conserva la possibilità di *emersione*, ossia di riappropriazione del distacco osservativo in quanto, prima di tutto, è in lui solamente che si fa il senso dell’esperienza performativa, è lui che lo fabbrica. È per questo, dunque, che egli ha la necessità di dover/poter emergere dalla performance, *incorniciarla*, e osservarla (anche) dall’esterno.⁹⁷

Sono convinto che sia essenziale ripartire proprio dal significato dell’atto di testimoniare, per scongiurare così il rischio di trascurare la presenza dello spettatore, investendolo di un ruolo del quale, forse, sono più i teatranti/addetti ai lavori a non poterne fare a meno. Dopotutto, spettatore non si nasce, ma si diventa. Tuttavia, bisogna anche educare ed essere educati alla spettatorialità. È in questo senso che le modalità co-partecipative possono mostrarsi delle forme di riavvicinamento alla dimensione sociale del teatro, ma sempre con le dovute cautele, naturalmente, poiché anche dietro una proposta di partecipazione può nascondersi una ideologia commerciale.

⁹⁶ Cfr. Fischer-Lichte 2004

⁹⁷ Riprenderemo questo concetto di aspettualizzazione reversibile dello spettatore nella Terza Parte (infra § 6.4.3).

PARTE SECONDA
ENUNCIAZIONE, MOSTRAZIONE
E GESTUALITÀ

CAPITOLO QUARTO

L'ENUNCIAZIONE AUTOPOIETICA

Lo slittamento dell'attenzione dalla pagina alla scena, e dallo spazio virtuale della parola a quello reale dell'azione agita, comporta, come conseguenza, un risalto particolare dato alla dimensione visiva dello spettacolo. All'immagine, intesa come articolazione dei segni del linguaggio che sono destinati espressamente allo sguardo. Lo spettacolo è dato, anzitutto, come cosa da vedere e proprio nella *visibilità* risiede la sua qualità più autentica, sia sul piano della costruzione formale che su quella della produzione di senso.

Lorenzo Mango *La scrittura scenica*

4.1. La doppia enunciazione nel discorso performático teatrale

Nel momento in cui andiamo ad applicare certi concetti operativi a dimensioni semiotiche non necessariamente linguistiche è possibile che emergano alcune questioni di ordine epistemologico tali da costringerci, in qualche modo, a dover integrare, o ridefinire a volte, lo stesso livello metodologico. È il caso, ad esempio, della questione dell'enunciazione, soprattutto quando essa concerne aspetti quali la corporeità e le interazioni.

Si tenterà, in questo capitolo, di indagare le modalità dell'enunciazione nelle pratiche performáticas teatrali – con particolare attenzione a quelle contemporanee¹ – tenendo conto

¹ Siamo consapevoli che il termine “contemporanee” è probabilmente troppo ampio per contenere le differenti forme teatrali che si manifestano nel corso del Novecento e dei primi anni Duemila. Al momento, adottiamo questo termine solo per riferirci più in generale a quelle pratiche che si sviluppano a partire dalla

anche delle ricerche semiotiche già condotte da Maria José Contreras Lorenzini (2008) sullo statuto semiotico del corpo dell'attore nella pratica performativa. Tenteremo, prima, una ulteriore integrazione con alcune prospettive teoriche attuali sul tema dell'enunciazione (Paolucci 2020) per giungere, infine, all'elaborazione di un modello dell'enunciazione teatrale come atto di *mostrazione*. Nel far questo, si farà riferimento anche ad alcuni modelli teorizzati nel campo del cinema e degli audiovisivi, allo scopo di suggerire un'idea di enunciazione che definiremo autopoietica, sul modello della metafora della "conversazione" proposto da Gianfranco Bettetini (1984). In questo capitolo, quindi, affronteremo questioni legate all'*enunciazione globale* della performance, per poi dedicarci, invece, nel capitolo successivo, all'approfondimento dell'*enunciazione locale*, connessa al fare attoriale nel contesto performático. Si tenterà, così, di illustrare soprattutto le strategie gestuali e l'articolazione della corporeità del performer nella relazione di co-presenza con lo spettatore, allo scopo di descrivere le principali differenze rispetto al passaggio da una tradizione drammatica rappresentativa a una postdrammatica presentativa, fino a giungere alle più recenti poetiche dell'informalità in cui prevale il ricorso a un corpo che *ostende* la propria materialità autosignificante.

Nonostante siano numerose le teorie sull'enunciazione nel cinema e negli audiovisivi, nessuno ad oggi ha ancora proposto un modello dell'enunciazione nel teatro². In una intervista apparsa su "Culture Teatrali" nel 2009, Ugo Volli affermava che «il problema del teatro è l'enunciazione. Per il suo carattere fisico oltre che verbale [...]. Ma anche [...] per il suo carattere finzionale e quello polifonico» (2009: 15). Eppure, curiosamente, la metafora teatrale è impiegata nella maggior parte delle teorie sull'enunciazione³. Questo, dunque, ci fa supporre che non sia affatto inconcepibile provare a descriverne, più compiutamente, i meccanismi, nonostante l'impresa non appaia affatto così semplice come potrebbe sembrare. Il tema dell'enunciazione nel teatro solleva diverse questioni fondamentali e sostanzialmente analoghe a quelle inerenti a una più generale teoria dell'enunciazione. Ci si interroga, innanzitutto, su (*i*) quali siano i dispositivi attraverso cui la *teatralità*, come sistema virtuale con le sue costanti consolidate, si attualizza in forme di discorso enunciato; (*ii*) come faccia

cosiddetta svolta post-drammatica, secondo la prospettiva di Hans-Thies Lehmann (1999), per poi concentrarci particolarmente nell'approfondimento delle pratiche teatrali co-partecipative immersive.

² Al contrario, sono state proposte diverse teorie sui modelli di "comunicazione" nel teatro, tra cui citeremo, ad esempio, quello avanzato da Cesare Segre (1984). Come nota Manetti, di contro, la teoria dell'enunciazione di impostazione greimasiana, «centra i suoi interessi soprattutto sull'analisi testuale, in larga misura disinteressandosi della comunicazione linguistica quale si verifica concretamente nei rapporti di interazione faccia a faccia ovvero di dialogo reale» (2008: 113).

³ Basti pensare, ad esempio, al concetto di "piccolo dramma", o "piccola scena" in Tesnière (1959).

un attore ad appropriarsi dei diversi linguaggi e a farne uso; (iii) quali operazioni semiotiche installino il soggetto del discorso.

Nel tentativo, ad esempio, di analizzare il Testo Drammatico, Anne Ubersfeld (1977) metteva già in evidenza come il discorso drammatico (scritto) fosse caratterizzato da una *doppia enunciazione* articolata su due livelli testuali (*couches*) dei quali, secondo la semiologa, l'uno ha per soggetto *immediato* dell'enunciazione l'autore (e comprende, tra l'altro, la totalità delle didascalie), mentre l'altro investe i dialoghi e ha per soggetto *mediato* dell'enunciazione un personaggio. Facendo riferimento al concetto di "autore", è abbastanza implicito che Ubersfeld abbia in mente l'autore del TD, ossia l'istanza-Destinante "drammaturgo", secondo lei responsabile del *discorso rapportatore* (*reporting discourse*), per distinguerla dal locutore-personaggio, istanza, invece, responsabile del *discorso rapportato* (*reported discourse*), vale a dire di un discorso inglobato all'interno di un inglobante (1977 [1999: 160]).

Come illustreremo più avanti, affrontando l'enunciazione nel cinema e negli audiovisivi, ritengo che far riferimento alla presenza di un "autore" possa comportare il rischio di impostare una enunciazione su base antropoide. Come suggerisce Bettetini, infatti, l'enunciatore non è da identificare con una figura antropomorfa.⁴ Tuttavia, non si può negare, da una parte, che nel discorso teatrale l'attore sia una *istanza di incarnazione* – per citare Christian Metz (1991) – delegata a presentificare una assenza, non intesa soltanto in termini di personaggio, tuttavia, come avremo modo di illustrare nel corso di questa seconda parte. Dall'altra, però, lo spettacolo, inteso come la configurazione testuale prodotta dall'interazione di attori e spettatori, suggerisce la presenza di un "fantasma" che si fa carico dell'intenzionalità comunicativa globale ed enuncia la propria presenza-assenza di ordinatore dei materiali significanti che ne articolano il racconto drammatico. Attribuire questa presenza-assenza a un fantomatico autore – drammaturgo o regista – può apparire, come si tenterà di illustrare, alquanto riduttivo e non consentirci di cogliere pertinentemente quei meccanismi specifici dell'enunciazione teatrale. Va detto, inoltre, che farsi condizionare dalla presenza empirica, in carne ed ossa, dell'attore potrebbe impedirci altresì di cogliere quelle forme di passaggio e di mediazione, degne di nota, che avvengono anche *attraverso* il corpo dell'attore pur non coinvolgendo direttamente la sua intenzionalità discorsiva. Per queste e altre ragioni di cui daremo conto durante, procederemo, dunque, proprio a partire dalla descrizione dei meccanismi che coinvolgono l'enunciazione *globale* dello spettacolo,

⁴ Cfr. Manetti 2008: 167

poiché ritengo che soltanto in questo modo si possa comprendere, poi, cosa accade al livello *locale* nella corporeità dell'attore e quali rapporti si instaurano, soprattutto, tra questi due livelli dell'enunciazione.

Lo studio sull'enunciazione nella pratica performativa avviato da Contreras Lorenzini si è concentrato esclusivamente sul «processo di costruzione del corpo in scena, l'articolazione dinamica di corpo e pratica performativa, le strategie discorsive in atto, in divenire e incarnate» (2008: 10). Sono del parere, però, che insistere soltanto sul corpo dell'attore – restando all'interno di un paradigma dell'*embodiment* – non consenta fino in fondo la comprensione globale della pratica performativa e non consenta, oltretutto, la piena comprensione degli effetti di senso percepiti dallo spettatore. Pur condividendo, in parte, la posizione di Roberto Pellerey (2017) secondo il quale il fenomeno teatrale, ancor prima di essere ricondotto all'oggetto-spettacolo, sia soprattutto «un'arte il cui senso scaturisce dalla centralità della materia fisica che ne costituisce l'essenza: il corpo fisico dell'attore in azione in scena» (ivi: 217), sono dell'opinione, però, che sia necessario non trascurare troppo il fatto che il corpo dell'attore (così come quello dello spettatore, del resto) devono essere concepiti all'interno di una ecologia più ampia. Dopotutto, si tratta pur sempre di un corpo che agisce in azione “in scena”, ossia in un ambiente performativo. Infatti, un'indagine semiotica sulla corporeità dell'attore, che intenda essere efficace, pertinente e penetrante, ci costringe a ripensare la natura e i modi in cui il senso si dà e viene colto, nel corso della pratica teatrale, invitandoci, come abbiamo illustrato nel capitolo secondo, a un'apertura verso la dimensione ecologica della performance, ossia verso la comprensione di una processualità più dinamica, tensiva e intersoggettiva, in cui l'ambiente gioca un ruolo nient'affatto corollario nei processi di significazione. Questo che abbiamo definito nei termini di passaggio a un paradigma dell'*emplacement*, ci ha consentito di mostrare, ad esempio, come gli stessi effetti di presenza, generalmente attribuiti alle sole competenze dell'attore, coinvolgano, in realtà, processi ben più articolati e complessi in cui il performer e il suo agire sono soltanto uno degli aspetti su cui si articola l'intera performance. Nel corso della seconda parte di questo lavoro, si cercherà, perciò, di comprendere sì la funzione della corporeità attoriale, ma nel meccanismo complessivo dell'enunciazione spettacolare, mettendo così in risalto la figura dell'attore nell'organizzazione più generale dello spettacolo, all'interno del quale riveste un ruolo cruciale e significativo, come vedremo, di delegato enunciazionale privilegiato che può essere compreso efficacemente, al livello locale, solo dopo aver reso conto della complessità dei meccanismi in atto al livello dell'enunciazione globale.

4.2. Teorie dell'enunciazione

Le teorie linguistiche sull'enunciazione hanno una concezione del soggetto disincarnata. Secondo Contreras Lorenzini (2008) l'analisi di una pratica performática esige, invece, una teoria dell'enunciazione che possa tenere conto del soggetto in quanto istanza dotata di un corpo. Infatti, uno degli aspetti che richiede maggiore attenzione è proprio il soggetto dell'enunciazione che nelle teorie classiche di stampo linguistico compare come istanza formale, sprovvista di qualsiasi vincolo empirico.

Procediamo, tuttavia, con estrema cautela cercando, prima di tutto, di chiarire cosa si intenda col termine *enunciazione*, senza rischiare però – come peraltro mette in guardia Claudio Paolucci – di ontologizzare tale concetto, quasi che lo si possa illustrare «attraverso un insieme di proprietà che dovrebbe possedere e senza le quali smetterebbe di essere ciò che è» (2020: 23). L'enunciazione, dopotutto, oltre a non avere un'essenza non ha neppure un'esistenza, a meno che non si confondano le posizioni dell'enunciazione con gli attori e i soggetti empirici che di volta in volta le occupano.

Le prime riflessioni sull'enunciazione – a partire dalle quali ne sono poi germinate altre – sono riconducibile a Émile Benveniste (1966) che nella sua formulazione originaria la descrive come “messa in discorso della lingua”, che perde la fissità astratta delle sue regole e, nell'incontro col soggetto parlante, si mette a funzionare. Si tratterebbe, quindi, di una istanza di passaggio tra il virtuale e l'attuale, ossia di una istanza di confine tra modi differenti di esistenza, tale da consentire il passaggio dall'uno all'altro. Ciò a conferma dell'intenzione, da parte di Benveniste, di proporre una nozione concepita proprio per uscire dall'ontologia del soggetto in direzione di una *topologia della soggettività*⁵ nel linguaggio, come sottolinea Paolucci (2020). L'obiettivo, cioè, era quello di uscire dall'ontologia a tutti i livelli (locutivo, interlocutivo e delocutivo)⁶.

Il problema della presenza della soggettività nell'enunciazione all'interno del linguaggio non è certo “nuovo”, come afferma Paolo Fabbri (1998), dal momento che è già presente nella tradizione del primo Novecento, sia linguistica che fenomenologica. Punto di partenza, perciò, per (ri)affrontare oggi questo tema sarebbe quello di insistere piuttosto sull'enunciazione non più (o almeno non solamente) come fenomeno squisitamente

⁵ Cfr. Benveniste 1966: 310.

⁶ Intesi come “persona che sta parlando”, “persona a cui si sta parlando” e “persona di cui si parla”.

linguistico, bensì come fenomeno profondamente semiotico⁷ in quanto «la struttura e le modalità dell'enunciazione all'interno di forme e di sostanze dell'espressione diverse da quelle verbali sono di grande rilevanza e di grande peso per la ricerca semiotica» (ivi: 73). Claudio Paolucci (2020) stesso afferma, infatti, che «una teoria unificata dell'enunciazione non può essere costruita a partire dal linguaggio verbale» (ivi: 286). Ragion per cui, possiamo accettare come premessa, per la nostra indagine sull'enunciazione teatrale, l'idea che sistemi di enunciazione, ossia articolate strategie di *débrayage* e di *embrayage*, possano essere presenti in dimensioni semiotiche non necessariamente linguistiche. Si tratta, semmai, di pensare all'enunciazione, prima che come a un atto verbale, come a un «movimento, un gesto per annuire» (Fabbri 1998: 74).

Secondo Giovanni Manetti, anche se il concetto di enunciazione che emerge dall'ultimo saggio di Benveniste (1970) – *L'apparato formale dell'enunciazione* – risulta formulato in maniera organica e unitaria nelle sue articolazioni, la sua gestazione è stata piuttosto lunga.

Il linguista francese non è giunto immediatamente alla formulazione di una teoria organica, né alle dichiarazioni teoriche generali in un'opera unica e complessiva, ma, a causa di uno spiccato gusto per la ricerca di dettaglio, vi è arrivato attraverso tutta una serie di ricerche specifiche, distribuite in un arco di tempo che va dal 1946 al 1970. [...]

Così Benveniste è venuto enucleando la problematica relativa all'enunciazione a partire dalle analisi sui pronomi e sulla soggettività nel linguaggio, per arrivare solo in seguito a una definizione chiara dell'apparato formale in cui l'enunciazione si manifesta (Manetti 2008: 1).

Benveniste evidenzia come sia possibile rintracciare nel linguaggio categorie (quali pronomi personali, deittici, indicatori della temporalità) il cui statuto linguistico può essere spiegato solo facendo riferimento alla situazione di enunciazione, cioè a quella situazione in cui un parlante, attraverso un atto individuale, si appropria della lingua, mettendola in funzionamento e così facendo presentandosi come soggetto. Queste categorie sono lo strumento per «la conversione del linguaggio in discorso» (ibid.). Nell'affrontare, ad esempio, la categoria dei pronomi, egli definisce IO-TU delle *forme vuote*, poiché non rimanderebbero né alla realtà né a posizioni oggettive nello spazio o nel tempo, ma

⁷ Dello stesso parere è Paolucci che tenta di definire una teoria dell'enunciazione fondata sul livello semiotico (2020: 49).

all'enunciazione, ogni volta unica, che le contiene. Il linguaggio, dunque, creerebbe una serie di forme vuote (segni), non referenziali in rapporto alla realtà, sempre disponibili e che diventano piene non appena un parlante li assume in una situazione di discorso. Il loro compito, dunque, è soltanto quello di fornire lo strumento della conversione del linguaggio in discorso. Le persone IO-TU sono sempre uniche, in quel momento, in quello spazio e in quell'unica persona. Inoltre, sono invertibili in un'altra situazione di discorso, in cui il TU diventa IO e l'IO diventa TU. Mentre, la terza persona è l'unica mediante la quale una cosa è predicata verbalmente, ossia non è una persona. Non vi è discorso se non c'è compresenza di IO-TU. IO-TU manifestano la categoria della persona, ma solo uno alla volta assume il linguaggio in quanto soggetto.

Benveniste distingue, così, due tipi di correlazione:

- La *correlazione di personalità*, che oppone le persone IO-TU alla non persona dell'EGLI;
- La *correlazione di soggettività*, che oppone il soggetto-IO al non-soggetto-TU.

Perciò, IO-TU si inscrivono in uno spazio che non è soltanto linguistico ma prima di tutto pragmatico, in quanto si definiscono proprio a partire dall'atto cui essi stessi danno realizzazione. L'enunciazione, per Benveniste, è dunque questo atto di rendere funzionante la lingua attraverso un atto individuale di utilizzazione; è cioè l'atto stesso di produrre l'enunciato e non l'enunciato in sé. Tuttavia, nella sua concezione, non tutti i sistemi semiotici sono sullo stesso piano e la lingua occupa una posizione tutta particolare nel sistema dei segni, poiché essa significa in modo specifico ed esclusivo, in un modo che nessun altro sistema riproduce; specificità che egli definisce in termini di "significanza".

Con Greimas, invece, la prospettiva sull'enunciazione acquista una angolazione differente, rispetto alla tradizione. Oltre a estendersi, infatti, anche a sistemi non linguistici, abbandona la dimensione orale faccia a faccia – nonché la dicotomia "enunciazione orale" (*discorso*) / "enunciazione scritta" (*storia*) – in favore della proposta

di circoscrivere l'analisi testuale al solo quadro del discorso distaccato dal soggetto enunciatore, al fine di poter garantire la purezza teorica della descrizione stessa. In questo quadro, l'enunciazione, o meglio, il soggetto del discorso, è considerato soltanto come un'istanza virtuale che è costruita dalla teoria al fine di dare conto del passaggio dalle strutture astratte (paradigmatiche) della *langue* a quelle concrete (sintagmatiche) della *parole*.

[...] Il ragionamento si sviluppa in questo modo: poiché in ogni relazione predicativa, la presenza di un attante-oggetto permette di presupporre quella correlata di un attante-soggetto, e dal momento che in ogni struttura testuale ci troviamo di fronte a un «oggetto-enunciato», è possibile inferire l'esistenza (per quanto solo presupposta) di un attante soggetto che quel testo ha prodotto (Manetti 2008: 114).

Secondo Greimas, ogni enunciato presuppone un'enunciazione, ossia un atto produttivo originario che può essere più o meno manifestato all'interno dell'enunciato stesso. L'enunciazione, pertanto, è sempre presente nell'enunciato anche quando le sue marche non sono rese rilevanti dal discorso, dato che l'assenza della sua esplicitazione appare altrettanto significativa della sua presenza. Se, dunque, in linea di principio l'enunciazione è un'istanza presupposta all'enunciato è perché essa è interpretabile in tutto e per tutto come una forma di *azione*: così come qualunque oggetto porta inscritte le tracce del suo produttore e le azioni compiute per costruirlo, allo stesso tempo un enunciato possiede al suo interno delle marche che rinviano al soggetto dell'enunciazione. Secondo Manetti, tuttavia, si può riscontrare una certa confusione in Greimas nel momento in cui definisce il soggetto dell'enunciazione come istanza presupposta inferibile dalla presenza del testo-oggetto. Infatti, in questa definizione l'attenzione è posta sul processo di produzione che deve, però, essere ben distinto dal processo di enunciazione vero e proprio. Stessa confusione che Manetti riscontra in Bruno Latour (2017) quando parla dei regimi di enunciazione, poiché essi descriverebbero, in realtà, più un processo di produzione⁸. Nella prospettiva di Benveniste, inoltre, l'enunciazione è sempre coestensiva alla presenza dell'enunciato, e non passata o presupposta.

Se consideriamo la situazione performativa dello spettacolo in termini di enunciato globale, è lecito, pertanto, supporre che l'insieme di tutto quanto accade all'interno della situazione drammatica sia attribuibile a un'istanza organizzatrice, a un "soggetto enunciatore" nella definizione che ne dà Bettetini di

apparato simbolico che è il principio ordinatore di tutti i processi semiotici di un testo e che regola anche le modalità di approccio al testo da parte dello spettatore: un apparato assente, produttore e prodotto dal testo, che lascia tracce del suo passaggio ordinatore sui suoi materiali significanti (1984: 7).

⁸ Manetti porta l'esempio del quarto regime (enunciazione tecnica), affermando che a parer suo tra l'intrecciatura di cesto e il cesto non ci sarebbe un vero *débrayage* attanziale (cfr. Manetti 2008: 116-117).

Riferirsi a questa istanza del discorso teatrale come apparato simbolico ci suggerisce, di fatto, di andare oltre la tradizionale idea benvenistiana di un soggetto dell'enunciazione, per abbracciare una concezione dell'enunciazione come atto *ergativo*⁹, più in linea con la posizione teorica proposta da Paolucci (2020). Nel tentativo di procedere verso questa direzione, prenderemo in prestito e rielaboreremo il concetto operativo di “mostrazione”, introdotto da André Gaudreault (1999) per descrivere i meccanismi enunciazionali nel discorso teatrale e filmico¹⁰.

4.3. Mostrare senza affermare

Come sottolinea Ugo Volli (2013), nel momento in cui affrontiamo le pratiche e la corporeità dobbiamo riconoscere che, in qualche misura, abbiamo a che fare con differenze di funzionamento, se non addirittura di natura, rispetto a forme di testualità verbale. Prima di tutto, infatti, siamo in presenza di testualità più *dense*, in quanto non riducibili a elementi minimi discreti di comunicazione tratti da un repertorio chiuso. Stesso discorso nel caso delle immagini, dipinte o fotografiche, statiche o in movimento. Questa densità, tuttavia, è particolarmente evidente nel momento in cui prestiamo la nostra attenzione soprattutto a quelle forme di comunicazione che raccontano storie secondo una modalità *mimetica*, come il cinema e il teatro. Secondo Volli, in questi casi, «si può dire che i loro contenuti siano *mostrati* invece che *narrati*, e che questa “mostrazione” mobiliti strategie cognitive della ricezione analoghe a quelle usate per comprendere il mondo naturale, comportando ciò per il nostro discorso *una capacità notevolmente ridotta del testo di guidare l'attenzione e l'interpretazione del loro lettore*» (Volli 2013, corsivi nel testo).

Volli sostiene che nei testi in forma verbale (diegetici) la presenza di una “voce” narrante determina in maniera univoca la temporalità degli elementi narrati, secondo una monodimensionalità in cui viene esposto un contenuto per volta. Nel caso della mimesi, invece, essa comporta un'azione di esplorazione relativamente libera del *lettore*, il quale si trova, in ogni momento, a dover scegliere a cosa prestare attenzione e di conseguenza a ricostruire più o meno in autonomia il suo percorso di senso. Può essere un esempio la scultura, in quanto, pur presupponendo differenti punti di vista ottimali da cui essere fruita

⁹ L'agency ergativa pensa a ciò che dà origine al processo come qualcosa di interno al processo stesso: l'azione avviene attraverso il soggetto ma senza l'intenzionalità del soggetto stesso.

¹⁰ L'enunciazione teatrale è, come illustreremo, *impersonale*, per usare la terminologia di Metz (1991). Così come accade nel film, anche nello spettacolo teatrale si ha l'impressione che ciò a cui assistiamo si faccia “da solo” e sia “oggettivato”.

(condizioni di luce, buona distanza rispetto alle dimensioni e alla chiarezza di forme, ecc.), non ne offre uno privilegiato su tutti. Lo stesso dicasi per altre forme testuali come la pittura e la fotografia. L'immagine, di fatto, si offre nella sua totalità e può essere decifrata progressivamente attraverso differenti percorsi percettivi. Ciò è quanto accade anche nel cinema e nel teatro, in cui, invece, è presente una temporalità stabilita dall'enunciazione e non dall'interprete-ricettore. Tuttavia, entrambe queste forme di comunicazione presentano contemporaneamente numerosi elementi e livelli che possono essere variamente collegati fra di loro, considerati pertinenti o ignorati. Questo significa, in altre parole, che nella fruizione di un film o di una performance teatrale lo spettatore può scegliere che codici privilegiare fra quello visivo, quello verbale, quello musicale, gestuale, scenografico, ecc. In queste forme di testualità è dunque insito un carattere *multiprospettico* che comporta, sempre secondo Volli, una ricezione fortemente interpretativa. Prima, però, di addentrarci più a fondo nell'indagine di questo aspetto prospettico, torniamo al concetto stesso di "mostrazione", che Volli prende in prestito da André Gaudreault (1999), ma che in realtà ritroveremo anche, ad esempio, nella teoria dell'enunciazione di Oswald Ducrot (cfr. Manetti 2008: 77).

Partendo dalla ricerca di Gaudreault, la questione centrale affrontata si lega alla necessità di identificazione dell'istanza narrante nelle forme cinematografiche e teatrali. Egli applica a forme di intersoggettività mediata lo stesso trattamento narratologico del racconto scritturale, nel tentativo di individuare le istanze enunciative responsabili della comunicazione del racconto scenico e del racconto filmico. Il suo obiettivo è, dunque, quello di determinare se esista un qualche equivalente scenico o filmico del narratore scritturale. Significa, in altre parole, porsi la domanda "*chi parla?*", nel momento in cui assistiamo a uno spettacolo teatrale o a un film. Nel caso del teatro, che è quello che ci interessa in questa sede, sono contemporaneamente all'opera molteplici istanze. Se seguissimo la prospettiva di Gérard Genette, ad esempio, saremmo portati a individuare delle "istanze in-testo" (i personaggi) e delle "istanze fuori-testo" (drammaturgo, regista, scenografo, ecc.). Egli giunge però a questo tipo di discriminazione nel tentativo di rispondere a quei casi in cui anche il racconto scritturale può presentarsi, dipanarsi, venire al lettore senza l'aiuto (apparente) di un narratore attestato ed esplicito¹¹. Come nell'*Odissea*¹², analizzando la quale Genette sarebbe (erroneamente) giunto alla conclusione che *chi parla* è Omero, ossia un "essere di carne". Eppure, proprio in quanto semiotici, sappiamo che questa non è la via più

¹¹ Si tratta, in altre parole, di interrogarsi sull'organizzazione aspettuale, ossia sul punto di vista.

¹² Si veda in merito anche l'analisi proposta da Paolucci 2020 § 0.3

corretta da imboccare. Il nostro obiettivo è, infatti, quello di sganciare il più possibile le istanze del racconto da chi ha effettivamente prodotto l'atto enunciazionale. Tuttavia, nel caso del discorso teatrale, così come in altri discorsi in presenza, non possiamo prescindere dal fatto che si tratta di una pratica a condizione di corpo e che, di conseguenza, non è sempre concepibile mantenere un'ottica disincarnata. Pur sapendo di avere a che fare con dei simulacri, non siamo comunque di fronte a "esseri di carta", bensì a degli attori che sono a tutti gli effetti *anche* dei soggetti empirici, presenti, corporei, e che fanno e dicono delle cose concretamente.

Analizzando proprio il caso dell'*Odissea*, tra l'autore reale (Omero) e le istanze intratestuali (Ulisse e gli altri personaggi), Gaudreault arriva a postulare l'esistenza di un'istanza narrante del tutto consistente (narratologicamente), un narratore "implicito" senza nome proprio. Tale istanza si annulla e perde le proprie funzioni non appena un'istanza di livello inferiore si mette, all'interno del suo discorso, a raccontare qualche storia. Ossia, quando un'istanza racconta (livello uno) che un'istanza racconta (livello due) che un'altra istanza racconta (livello tre), bisogna ammettere che la voce narrativa dell'ultima istanza è modulata (e controllata, diretta, ecc.) dalla seconda, e che questa è modulata, a sua volta, dalla prima. Bisogna anche ammettere che quella (la seconda) che viene dopo non potrebbe rendersi autonoma in rapporto a questa (la prima) che viene prima. Gaudreault porta un ulteriore esempio: se dico "*Pierre dice: Ecco la mia stanza!*", non solo Pierre è una creazione del mio discorso (su cui ho il pieno controllo), ma il suo discorso è anche, innanzi tutto e fondamentalmente, il prodotto del mio discorso. Perciò, secondo Gaudreault, è necessario, da una parte, attribuire la responsabilità primaria di tutto il contenuto del racconto a quella istanza implicita che egli chiama "narratore fondamentale" e, dall'altra parte, decretare che ogni racconto, anche quello che sembra essere solo il risultato di narratori delegati, resta sotto la responsabilità di quella istanza primaria definita "narratore fondamentale"¹³. E così per ogni racconto a prescindere dalla natura del veicolo semiotico e dalla sostanza dell'espressione tramite le quali esso ci giunge.

Qualsiasi racconto – scenico, filmico o scritturale – è perciò "distillato" da un enunciatore primario, ossia da un narratore fondamentale. Differente, rispetto al racconto scritturale, è però proprio l'individuazione, nel teatro, dell'istanza di produzione, che è collettiva e molteplice (drammaturgo, regista, attore, gli usi, le norme, ecc.) e fa capo a più istanze enunciative delegate che hanno una qualche responsabilità nella messa in forma del

¹³ A proposito di questo aspetto, invece, Greimas distingue tra enunciatore e narratore, dove quest'ultimo si manifesta solo quando qualcuno dice IO nel testo.

racconto scenico. In altri termini, è il problema che la semiotica greimasiana chiama sincretizzazione. Il racconto scenico, come quello filmico, si offre allo spettatore per il tramite di una serie di “linguaggi di manifestazione” e di una moltitudine di sostanze dell’espressione, di cui soltanto una in particolare, la parola, è parente prossima della monodia letteraria. Del resto, per Gaudreault, è più urgente, in teatro, riconoscere, identificare e nominare questa istanza organizzatrice fondamentale proprio per il fatto che è più sfuggente e possiede dei contorni meno definiti. È a questo “burattinaio” che va attribuito, ad esempio, il punto di vista a partire dal quale l’azione drammatica viene presentata, e che – sempre secondo Gaudreault – non si accorda necessariamente in tutti i punti con quello che il primo *scrittore* ha potuto inscrivere nel proprio prodotto¹⁴.

È, dunque, lecito postulare nello spettacolo teatrale (come in quello cinematografico) l’esistenza di un soggetto globale e centrale, una sorta di equivalenza del narratore per il romanzo, un soggetto “autorale”, un “grande rappresentatore” (nel senso di narratore scenico fondamentale), un “grande venditore di immagini”. Va ribadito, tuttavia, che il discorso teatrale non viene trasmesso nello stesso modo del racconto scritturale.

Se la narrazione è presente sulle assi del palcoscenico non appena un personaggio prende la parola per raccontare, per riportare, per narrare, il discorso inglobante di cui questo raccontante è, per un altro verso, il raccontato, non è tenuto nello stesso modo, verbale, di quello che gli è proprio (Gaudreault 1999 [2006: 100-101]).

Siamo soliti indicare questa modalità di comunicazione che fa ricorso a una prestazione scenica col termine “rappresentazione”. Tale termine, tuttavia, risente di una stratificazione semantica che ne può compromettere l’adeguatezza euristica. Motivo per cui

¹⁴ Nell’affermare questo, è piuttosto evidente che Gaudreault sia condizionato dalla forma del “dramma” e che, dunque, faccia implicitamente riferimento all’antinomia TD-TS, indicando col termine “primo scrittore”, l’istanza produttrice del discorso drammaturgico, ossia il Destinante-drammaturgo, che si preoccupa di distinguere da un potenziale Destinante-regista. Possiamo supporre che il suo bisogno di porre l’accento su questo aspetto fosse soprattutto legato alla necessità di disantropomorfizzare l’istanza “narratore fondamentale” e di evitare semplicistiche sovrapposizioni con i soggetti empirici drammaturgo e regista. Ad ogni modo, pur non affrontando per ora il (riesame del) rapporto tra TD e TS, nella nostra prospettiva non si pone affatto il problema di sottolineare la non coincidenza di drammaturgo e regista, poiché, a mio avviso, il gran burattinaio a cui allude Gaudreault non è da ritenersi in alcun modo la proiezione di uno piuttosto che dell’altro, bensì va inteso come apparato simbolico ordinatore presupposto all’enunciato-spettacolo e in quanto tale soggetto enunciatore, per tornare alla definizione offerta da Bettetini. Inoltre, come peraltro già dichiarato nel Capitolo Primo (§ 1.1.9-1.1.0), non siamo del parere che il TS si possa ridurre ad essere considerato la mera messa in scena/esecuzione del TD. Dunque, nel nostro tentativo di definire l’istanza responsabile dell’enunciazione globale dello spettacolo non vi è affatto alcun riferimento ai soggetti empirici di drammaturgo e di regista, o alle loro funzioni, né si ritiene che sia euristicamente utile accennare alle loro rispettive figure, soprattutto perché non si tratta di stabilire una gerarchia di punti di vista, semmai di concepire un concatenamento degli stessi.

Gaudreault suggerisce l'impiego sistematico del termine *mostrazione*¹⁵, proprio allo scopo di caratterizzare e identificare quel modo di comunicazione di una storia che consiste nel *mostrare* personaggi che agiscono, piuttosto che nel *dire* le peripezie che essi subiscono¹⁶. Come illustra Manetti (2008), l'opposizione /mostrare/ vs /affermare/ non è nuova nell'ambito di una teoria dell'enunciazione. Oswald Ducrot introduce, infatti, l'idea secondo cui un enunciato “mostra” la propria enunciazione, ossia ne è un'immagine, la presenta.

Per esempio, un enunciato come *La terra è sferica* ha come senso quello di presentare l'enunciazione che esso compie come una affermazione della sfericità della terra. Tuttavia lo specifico carattere assertivo dell'enunciato non viene da esso asserito, non è esso stesso oggetto di asserzione, ma viene solo mostrato. Ancora, in un enunciato come *Piero, parlo a te!* il vocativo «*Piero*» presenta Piero come allocutario, ovvero mostra che Piero è il soggetto al quale è indirizzata l'enunciazione, senza, per altro, asserirlo; la proposizione *parlo a te!* invece asserisce esplicitamente quello che l'atto di enunciazione mostra (Manetti 2008: 84).

La dottrina del “mostrare” trova il suo cardine nel *Tractatus* di Wittgenstein (1961 [1998: 36 e 51]), in un passo del quale si oppone proprio il mostrare al dire. Ducrot riporta due tipologie di esempi, per illustrare nel dettaglio il concetto di “mostrare”:

- a) Una parte dell'enunciato commenta l'enunciazione di un'altra parte del medesimo enunciato
- b) Un segmento di discorso commenta la propria enunciazione

Per Ducrot, «il senso dell'enunciato è una descrizione, ovvero un'immagine, dell'avvenimento storico costituito dalla comparsa dell'enunciato» (Manetti 2008: 64), rendendolo così “sui-referenziale”. La *sui-referenzialità* è una caratteristica degli enunciati performativi che si riferiscono a una realtà che loro stessi costituiscono: l'atto deve essere nominato, perché la sua enunciazione implichi l'esecuzione di un'azione. La dimensione esecutiva, performativa, ha la proprietà peculiare di essere sui-referenziale, di riferirsi a una realtà che costituisce tale dimensione stessa. Si tratta, in altri termini, di un enunciato che

¹⁵ Il termine è preso da Betty Rojzman, la quale dichiarava: “il teatro è mimetico e propone al pubblico-destinatario la mostrazione di un linguaggio direttamente articolato sui personaggi” (cfr. *Désengagement du Je dans le discours indirect*, Poétique 41, Seuil, Paris 1981, p. 106).

¹⁶ Genette, ad esempio, in *Figure III* distingue fra “racconto di parole” e “racconto di fatti”, anche se entrambe le modalità fanno riferimento al racconto verbale. Il racconto di fatti è mimetico e, per certi versi, possiamo ritenerlo precursore dei meccanismi di teatralizzazione che qui definiamo “mostrazione”.

prende se stesso come referente. Se paragoniamo l'enunciato-spettacolo a un grande enunciato performativo, possiamo dire che esso non afferma di essere qualcosa bensì lo "mostra". L'enunciazione si identifica con l'evento stesso dell'apparizione di un certo enunciato. Lo spettacolo dice "*Guarda!*": non afferma una richiesta, ma la mostra. Se la affermasse, allora dovrebbe dire "*Questa è una richiesta: guarda!*". L'enunciato-spettacolo si presenta, dunque, come *testimonianza della propria enunciazione*, fenomeno che, seguendo il ragionamento di Ducrot, si può ricollegare a tre osservazioni:

1. Significa che esso è prodotto da un'istanza-locutore, che è colui che "si" presenta come responsabile della parola (dello spettacolo, nel nostro caso): «Ciò che porta a collocare un locutore alla fonte dell'enunciazione è il fatto che l'esistenza di un enunciato, in tutte le qualificazioni che ne dà il senso, appare come il compimento di un atto» (Ducrot in Manetti 2008: 86)
2. L'enunciato-spettacolo presenta la propria enunciazione come rivolta da un locutore a un allocutario; si possono riscontrare, ad esempio, delle strategie di promozione dell'ascoltatore-spettatore in allocutario, come nel classico *a parte* teatrale, dove un personaggio "esce" dalla situazione drammatica e si rivolge direttamente al pubblico facendolo così passare dal ruolo di uditore al ruolo di allocutario
3. L'enunciato rappresenta l'enunciazione come provvista di certi *poteri*; Ducrot lega, infatti, l'enunciazione alla teoria degli atti linguistici: secondo lui, dire di un enunciato che è un ordine, una domanda, una promessa, una minaccia significa attribuire alla sua enunciazione diversi effetti

Possiamo dire, perciò, che una proprietà dell'enunciato-spettacolo – come anche di quello cinematografico o pittorico – è quella di "mostrare senza affermare" attualizzando, così, una *sui-referenzialità*, ossia riferendosi a una realtà che costituisce esso stesso. In questo atto di mostrazione, tuttavia, è possibile riconoscere la presenza, le tracce, dell'esistenza di una qualche *istanza unificatrice*, di un "mostratore", equivalente al concetto di narratore fondamentale che Gaudreault impiega per il racconto scritturale. In quest'ottica, il mostratore sarebbe l'istanza responsabile della modulazione dei differenti livelli di organizzazione del "linguaggio teatrale": regia, scenografia, luci, recitazione, ecc. Di fatto, però, si tratterebbe di un'istanza *plurale*, talmente *demoltiplicata* che non ci si potrebbe permettere di considerarla come un'autentica "coscienza focale", come un soggetto che

mette in atto una “schizia creatrice”¹⁷. Siamo, piuttosto, in presenza di un atto più *ergativo*¹⁸ che transitivo, ossia, in un «concatenamento collettivo di enunciazione», in cui le istanze enuncianti sono diverse e non si riducono a un solo soggetto, bensì a «un’assemblea in cui voci eterogenee vengono riunite insieme e dotate di pari dignità di parola» (Paolucci 2020: 78-79).

Se usciamo dall’idea di schizia creatrice e dal *débrayage*, responsabili di questo ancoraggio dell’enunciazione all’*ego*, *tutto nell’enunciato rimanda all’atto di enunciazione e alle sue posizioni di soggetto*. L’enunciazione è un concatenamento collettivo in cui il soggetto ha un posto tra gli altri posti, ma in cui l’atto coinvolge diverse istanze enuncianti di tipo non soggettivo e non personale (ivi: 91, corsivi nel testo).

L’obiettivo di Gaudreault è – secondo una lettura più semiotica – porre dunque l’attenzione sul problema dell’aspettualizzazione nel teatro, dove, al contrario di ciò che accade nel racconto scritturale, nessuno “vede” per il destinatario del racconto: è il destinatario a vedere per sé stesso. Infatti, come osserva Anne Ubersfeld (1996), la focalizzazione dello sguardo, nel teatro, non è il frutto di una fabbricazione anteriore, ma il prodotto del lavoro percettivo dello spettatore durante lo svolgimento dello spettacolo – come peraltro sottolineava Ugo Volli (2013). Per Ubersfeld, cioè, il punto di vista non è mai del tutto inscritto nella performance. Ciò a cui la semiologa allude, probabilmente, sembra essere in realtà più legato alla non linearità del discorso teatrale¹⁹. Anche se, rispetto a un quadro davanti al quale è possibile far scorrere il proprio sguardo liberamente, nel discorso teatrale lo spettatore è comunque vincolato a una linearità temporale, come nel caso del discorso orale: lo spettacolo scorre, di fatto; è l’attenzione, a poter essere focalizzata dai turni di parola o dagli eventi che accadono nella situazione drammatica, ecc. La faccenda è, infatti, molto più complessa e articolata. In una performance siamo in presenza di una pluralità di

¹⁷ Secondo un modello transitivo e intenzionale di enunciazione.

¹⁸ L’ergatività può essere descritta come “qualcosa che *si fa*”, senza un intervento esterno all’atto del fare. Secondo Paolucci, «l’idea di atto di enunciazione che costruisce al contempo l’enunciato e le istanze enuncianti *non* va interpretata in modo transitivo, in cui è il soggetto che costruisce l’enunciato attraverso un suo atto costruendo allo stesso tempo sé stesso (modello transitivo). Al contrario, essa va interpretata in modo ergativo, in cui è il soggetto che *si* enuncia attraverso un atto che lo costruisce assieme all’enunciato a partire dalle altre istanze enuncianti (modello ergativo)» (2020: 124).

¹⁹ Nel teatro il punto di vista sull’interezza della dinamica scenica è sempre “decondizionato”, delegato cioè alle scelte visive individuali dei soggetti che assistono alla rappresentazione. Il loro è un confronto continuo col costituirsi processuale dell’azione drammatica, determinato in parte anche dalla natura non lineare del Testo Spettacolare. Come nel caso della pittura.

linguaggi, i quali instaurano tra loro rapporti sintagmatici e cooccorrono²⁰ alla possibile comprensione della pratica teatrale, conferendole un carattere fortemente *sincretico*.

Dopotutto, ogni produzione di senso (non solo nel teatro) ha *fondamenti intersemiotici*, «per esempio, non esiste un'attività linguistica pura, che non coinvolga altri sistemi di significazione come l'intonazione e il gesto» (Pozzato 2001: 203). Questo aspetto complica di molto l'analisi semiotica, soprattutto per quanto concerne l'enunciazione teatrale, mancando per molti linguaggi, come quello gestuale (predominante nel teatro), un metalinguaggio univoco e condiviso. Tuttavia, come suggerisce Maria Pia Pozzato (ibid.), può essere estremamente efficace l'approccio metodologico proposto da Jean-Marie Floch sull'analisi del testo sincretico, e trattare lo spettacolo teatrale come una *enunciazione globale*, investendo la linearità del testo in sostanze semiotiche diverse. Dopotutto, come evidenzia Bettetini in merito all'enunciazione audiovisiva, focalizzare l'attenzione sulla ricerca delle tracce di un soggetto dell'enunciazione, su «questo simulacro nascosto nel testo», su «questo fantasma carico di intenzionalità comunicativa», significa «occuparsi di chi veramente 'parla' [...], di chi regge le fila dello scambio discorsivo» (1984: 7-8) che avviene tra la dimensione visuale²¹ dello spettacolo e lo spettatore. Immagini, gesti, parole, luci, prossemica²², tutte queste sostanze espressive in cui si manifesta la molteplicità di linguaggi nel teatro possono essere indagate quali momenti diversi di un unico progetto coerente, costituito da un'unica forma prodotta da un'unica competenza²³.

Per tornare a Ubersfeld, sarebbe quindi più opportuno dire che nella performance teatrale il punto di vista non è iscritto con le stesse modalità in cui potrebbe essere iscritto in un testo letterario. Ciò nonostante, la stessa presentazione dei fatti è comunque una presentazione condizionata, in qualche modo, da come ci vengono *mostrati* i fatti stessi. Si possono, dunque, ritrovare le tracce di un mediatore sotterraneo, di uno sguardo latente, che tenta, a suo modo, un condizionamento della visione, se non altro nell'adottare strategie e

²⁰ Si parla di cooccorrenza quando più elementi compaiono simultaneamente in un contesto (Basile et al. 2010: 246).

²¹ Impieghiamo questo termine in riferimento ai *visual studies* e alla cosiddetta cultura visuale. In quest'ottica un testo visivo va interpretato rispetto al modo in cui una cultura non solo si rappresenta visivamente, bensì concepisce la rappresentazione stessa, regolandola, e rendendola così possibile e praticabile.

²² La prossemica è quel campo di studi che si occupa della percezione, dell'uso e dell'organizzazione dello spazio. Sotto l'etichetta di prossemica rientra anche lo studio del contatto corporeo. I contatti possono essere di due tipi: ci sono i contatti reciproci che avvengono tra persone che condividono i significati attribuiti a quelle azioni durante il momento di relazione; esiste dall'altra parte il contatto individuale che riguarda una o più azioni unidirezionali e denota un rapporto asimmetrico tra le due persone interagenti. Non esiste minima alterazione delle distanze spaziali tra due esseri che non abbia una significazione differenziale (cfr. Eco 1985).

²³ Per quanto si possa trattare anche di un'unica competenza polifonica e collettiva, come vedremo più avanti.

modalità di presentazione. In altre parole, è possibile riscontrare la presenza di un'istanza mostratoria dell'enunciazione globale che ricorre a determinate strategie di "portare a visione"²⁴ (*mostrazione*), in maniera analoga, per certi versi, a quell'istanza di mediazione, nel racconto scritturale, che vede per il destinatario (o meglio, che ha già visto per il destinatario). Si possono individuare le tracce di tale istanza mostratoria a diversi livelli, come, ad esempio, nella scelta del montaggio delle azioni (cfr. Pavis 1996). Si tratta pur sempre di una istanza simulacrale, dell'insieme, cioè, delle attività e delle condizioni che è possibile ricondurre al lavoro di un'istanza unificatrice, da non confondere affatto con le tracce della "presenza" di un regista o di un drammaturgo²⁵. Piuttosto, l'istanza mostratoria va concepita come il *Grand Autre* in Foucault che installa delegati di se stesso nel racconto, i quali, però, non si sostituiscono completamente al suo punto di vista, bensì lo modulano, lo trasformano, cooperando (in autonomia) a livello enunciazione. Ad esempio: una certa enfasi, o meglio focalizzazione, su un'azione può avvenire attraverso un suono, o una luce, o un gesto dell'attore, che in questo caso sarebbero delle istanze di mediazione, dei delegati, dei mediatori – come direbbe Latour – che presentificano l'assenza dell'istanza mostratoria. Un'istanza strategica, di scelta²⁶, una sorta di *enunciatore sincretico* che deve mettere insieme, in un discorso visivo coerente e significativo, le molteplici enunciazioni che abitano la scena, e che, per quanto assente, lascia tuttavia «tracce del suo passaggio ordinatore sui suoi materiali significanti» (Bettetini 1984: 7). Seppur difficilmente individuabile nell'enunciazione teatrale, non si può non ammettere l'esistenza di questa istanza globalizzante²⁷ che assicura e organizza l'articolazione chiara del racconto drammatico e le cui tracce possono affiorare nelle diverse strategie con cui rende, in maniera più o meno trasparente, la propria presenza effettiva.

Secondo la prospettiva di Christian Metz, se si definisce l'enunciazione come "il fatto di enunciare" si rischia lo slittamento immediato verso l'idea che ci sia una persona che

²⁴ Lo stesso concetto di *performance* e *performing*, secondo Richard Schechner (2002), sono definiti in base al *doing* e soprattutto allo *showing doing*. «"Showing doing" is performing: pointing to, underlining, and displaying doing. "Explaining 'showing doing'" is performance studies» (ivi: 28). Cfr. De Marinis 2013:55.

²⁵ Né, tantomeno, con dei soggetti empirici.

²⁶ E dunque un'istanza di convocazione.

²⁷ Si tratterebbe di un'istanza più vicina, ad esempio, all'immagine del "curator" impiegata da Sabina Leonelli che «si è occupata di come la scienza riusi per le proprie ricerche enormi *corpora* di dati prodotti inizialmente per altri scopi, tracciando come questi *open data* viaggino nell'enciclopedia attraverso enunciazioni impersonali che sono macchiniche, istituzionali e diffuse, finendo così per essere riannunciati all'interno di differenti piani enciclopedici. Secondo Leonelli, per questi grandi *corpora* di enunciati che migrano da una sezione di enciclopedia a un'altra attraverso concatenamenti collettivi di enunciazione, non si può parlare di un autore, quanto piuttosto di un "curatore" (*curator*), non si può parlare di un soggetto, quanto piuttosto di meccaniche traduttive proprie di un "viaggio dei dati" che può essere tracciato (*data journey*), in cui nessun "io-qui-ora" è realmente in gioco» (Paolucci 2020: 131).

enuncia. È per questo che, nel tentativo di render conto delle istanze teoriche astratte (*luoghi*) dell'enunciatore e dell'enunciatario nel discorso cinematografico, egli ricorre ai termini di "fonte dell'enunciazione" (*foyer*) e "bersaglio dell'enunciazione" (*cible*), neutralizzando così il carattere personale dell'enunciazione, con l'obiettivo di superare una concezione deittica dell'enunciazione nel cinema. In una situazione enunciativa come quella teatrale, potremmo dire analogamente che il mostratore non è una *persona* – né in senso attoriale, né pronominale (IO-TU) – bensì un insieme di condizioni. Inscriveremo così, di conseguenza, il discorso teatrale nel frame di una *enunciazione impersonale ed evenemenziale*, nel senso di non fondata sulla categoria benvenistiana della persona.

Una teoria evenemenziale dell'enunciazione è anche una teoria degli incorporali che aprono posizioni di soggetto. Ed è solo nelle posizioni di soggetto aperte dall'avvenimento che è questione di corpi, di persone, di spazi e di tempi. In un evento come l'enunciazione c'è una parte virtuale e una parte effettuata, ma i corpi in cui si incarna l'avvenimento ("io-qui-ora") rimandano soltanto a quest'ultima e non possono essere identificati con le istanze dell'enunciazione *tout court* (Paolucci 2020: 151).

Enunciare, nella prospettiva di Paolucci, infatti, non significa scindersi e creare, quanto piuttosto, come dice Bruno Latour (1999), passare la palla a un mediatore terzo che parla per noi. Enunciazione, dunque, come istanza di *mediazione* tra modi di esistenza, dove l'*agency* di questo atto, però, non andrebbe attribuita a un soggetto, ma a molte istanze enunciative eterogenee: il corpo parla, la lingua parla, le norme parlano, gli usi e le abitudini, ecc. Si tratta, tuttavia, sempre di individuare "posizioni attanziali" e non attori empirici. Ogni volta che enunciamo indossiamo una *maschera* (cfr. Paolucci 2020: 13): l'unico modo di esistere senza maschere è smettere di enunciare. Il soggetto passa attraverso la mediazione delle maschere, delle parole e dei ruoli che i linguaggi allestiscono.

4.4. Il quadro figurativo dell'enunciazione teatrale

Abbiamo più volte fatto ricorso al termine "discorso", sul quale forse è bene soffermarsi un momento prima di proseguire ulteriormente nella descrizione dei meccanismi enunciativi nella performance. Marrone (2010: 21) nota come, spesso, nell'associare il termine discorso a quello di testo entrambi vengano impiegati come sinonimo. Ci si riferisce al discorso per enfatizzare la dimensione comunicativa del testo linguistico, insistendo «ora

sui modi in cui le forme linguistiche vengono usate nelle circostanze comunicative (pragmatica), ora sul modo in cui [prefigurano] al proprio interno gli scenari comunicativi (teoria dell'enunciazione)» (ivi: 21-22). In entrambi i casi, si tratta comunque di configurare un insieme di regole specifiche di natura fondamentalmente semantica che costituiscono la testualità.

Secondo Fontanille (1998), il termine discorso ha un gran numero di significati accettati: può essere considerato come un insieme di frasi, come un gruppo di osservazioni organizzate o come il prodotto di un'enunciazione. Dunque, a seconda della situazione, il discorso è oggetto della linguistica testuale, della linguistica enunciativa o persino della retorica o della pragmatica. Ma in tutti questi casi, l'idea di fondo è che il discorso sia un insieme la cui significazione non deriva dalla semplice aggiunta o combinazione della significazione delle sue parti. La significazione di una frase, ad esempio, non può essere ottenuta dalla semplice addizione o combinazione del significato delle parole che la compongono. È necessario innanzitutto riconoscere (i) la forma sintattica in cui queste parole trovano posto e (ii) l'orientamento predicativo dell'atto di enunciazione che si fa carico di questa forma sintattica (cfr. Fontanille 1998 [2006: 47]). Lo stesso vale per il discorso. In questo caso, però – ancor più che per la frase, le cui forme sintattiche sono più facili da identificare – è determinante l'orientamento predicativo che l'enunciazione impone. Perciò, il discorso è quindi un caso di analisi in cui la produzione, cioè l'enunciazione, non può essere dissociata dal suo prodotto, l'enunciato. Nel differenziare, poi, il discorso dal testo, Fontanille parla di “punti di vista”:

If we define signification at a minimum as the joining of a plane of expression (E) and of a plane of content (C), the two points of view can be defined thus: the *point of view of the text* is what permits us to follow the path [E → C], and the *point of view of the discourse* is what permits us to follow the path [C → E]. [T]he path that links expression and content is a trajectory called a *generative trajectory* which crosses a series of strata, in a theoretical space organized vertically, and this trajectory is susceptible to being followed in both directions. The path [E → C] is then considered as *descending*, and the path [C → E] as *ascending* (1998 [2006: 50]).

Dunque, il punto di vista del discorso sarebbe, in senso stretto, *generativo*, perché parte dalle strutture più profonde del contenuto per arrivare progressivamente alla molteplicità e alle specificità dell'espressione. In altre parole, sarebbe, secondo Fontanille, quel punto di

vista che tenta di fornirci una rappresentazione della produzione semiotica (*ascendente*). Mentre il punto di vista del testo sarebbe, sempre in senso stretto, *ermeneutico*, perché è guidato dalla ricerca di una motivazione e di un'intenzionalità alla base dei fenomeni testuali propriamente detti. Ossia, sempre secondo Fontanille, sarebbe quel punto di vista che ci fornisce una rappresentazione dell'interpretazione semiotica (*discendente*).

È con Benveniste che l'enunciazione si salda sempre più al termine “discorso”, perdendo ogni sorta di riferimento all'opposizione scritto/orale.

Da Benveniste in poi si è affermata la tendenza a chiamare “discorso” l'enunciato in generale, qualsiasi fosse la sua taglia (frase, testo esteso) o la sua sostanza di manifestazione (scritta, orale, visiva). È ovvio che un testo visivo non avrà pronomi, e che difficilmente una breve frase potrà avere al proprio interno discorsi diretti-indiretti, o dialogati, inscatolati gli uni negli altri. Ogni sostanza e ogni taglia avrà determinate, caratteristiche marche di enunciazione (Pozzato 2001: 76).

Diverso, invece, l'utilizzo del termine “discorso” nella semiotica greimasiana, che lo distingue di fatto nettamente da quello di testo, intendendolo come organizzazione immanente al testo stesso, ossia precedente alla manifestazione.

Come già anticipato, sono diversi i modelli di comunicazione teatrale che sono stati elaborati, come mette in evidenza lo stesso Keir Elam in *The Semiotics of Theatre and Drama* (1980). Tuttavia, nel capitolo secondo²⁸ abbiamo mostrato che lo spettacolo non deve essere (più) concepito come una mera trasmissione/comunicazione di sapere o di informazioni verso uno spettatore passivo. Piuttosto, si tratta, prima di tutto, di considerare la performance come una *interazione* in co-presenza – un dialogo – che avviene tra almeno due soggetti e che definisce, secondo Fischer-Lichte, la *condizione mediale* degli spettacoli. Perché si possa, infatti, parlare di “spettacolo”,

è necessario che due gruppi di persone, che agiscono come attori (*Handelnde*) e “osservatori”, si riuniscano in un luogo determinato e lì condividano una situazione o un certo tempo della loro vita. Lo spettacolo nasce da questo incontro, da questo confronto, da questa interazione (2004 [2014: 67]).

²⁸ Cfr. supra § 2.3

Nel definirne l'esteticità, Erika Fischer-Lichte sostiene che lo spettacolo è contraddistinto – nell'analisi della sua medialità, materialità e semioticità – dal suo carattere di evento. La materialità dello spettacolo non si dà, difatti, come artefatto (o in un artefatto), bensì nella misura in cui corporeità, spazialità e sonorità si producono performativamente. Abbracciare questa concezione dello spettacolo ci invita, perciò, a prestare attenzione soprattutto alla dimensione pragmatica del discorso teatrale. Manetti sottolinea come Benveniste, nelle ricerche che lo avevano portato alla elaborazione della sua teoria del discorso, aveva lavorato in una prospettiva strettamente linguistica, avendo sostanzialmente come riferimento la situazione comunicativa “faccia a faccia”, dove il discorso è inteso come scambio (orale) di ruoli parlante/ascoltatore, in cui le due figure coinvolte condividono una dimensione spaziale e una dimensione temporale (2008: 113).

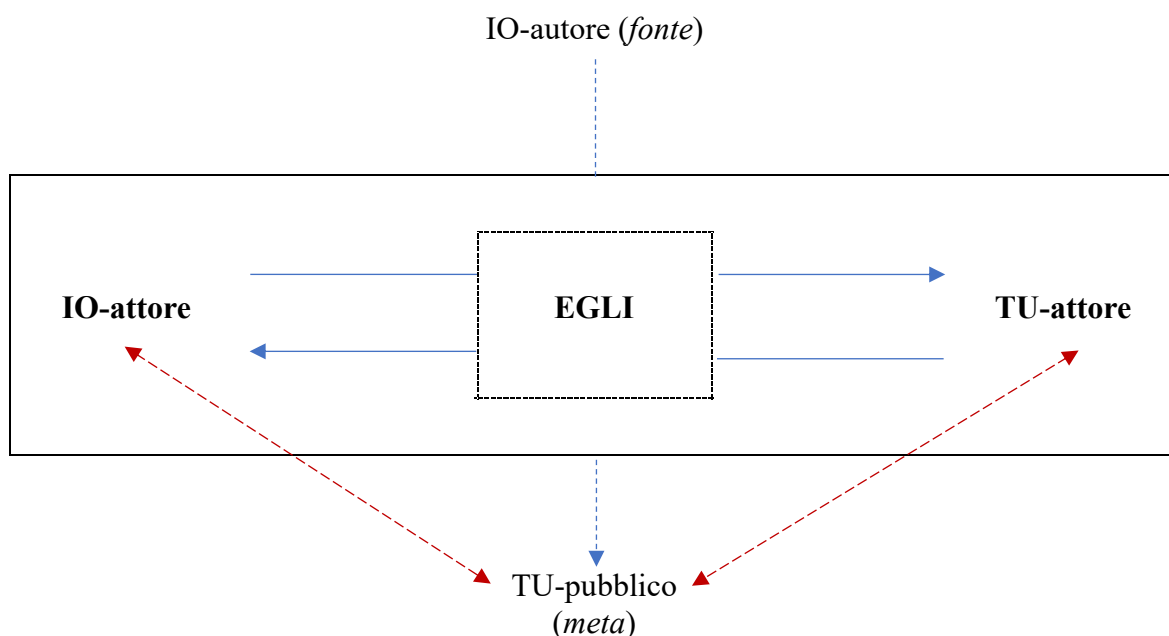
Ciò che in generale caratterizza l'enunciazione è l'*accentuazione della relazione discorsiva col partner*, sia esso reale o immaginato, individuale o collettivo. Questa caratteristica determina di necessità ciò che può essere chiamato il *quadro figurativo* dell'enunciazione. Come forma di discorso, l'enunciazione pone due «figure» ugualmente necessarie, una fonte, l'altra meta dell'enunciazione. È la struttura del *dialogo*. Due figure in posizione di partner sono alternativamente protagoniste dell'enunciazione. Questo quadro è dato necessariamente con la definizione dell'enunciazione (Benveniste in Manetti 2008: 77, corsivi nel testo).

La situazione di discorso è, dunque, una situazione di intersoggettività che coinvolge due figure dell'enunciazione che sono così definite nei termini di locutore (*fonte*) e allocutore (*meta*). Il locutore *si presenta*²⁹ come “responsabile della parola”, nozione che riporta nuovamente la nostra attenzione su Gaudreault e il suo obiettivo di rintracciare il responsabile primario di tutto il contenuto del racconto teatrale. In altre parole, ci riconduce verso quella questione che potremmo generalmente circoscrivere alla tematica della “voce”, così come elaborata da Genette, o a quella di “polifonia”, offerta da Bachtin. Secondo Bachtin³⁰, ad esempio, in una grande quantità di testi si devono riconoscere diverse voci che parlano contemporaneamente. A differenza di Bachtin, invece, per Ducrot questa polifonia non è rintracciabile soltanto all'interno di determinati testi complessi, ma anche all'interno di un singolo enunciato. Si tratta di quei casi, cioè, in cui è possibile interpretare un enunciato come esprime una pluralità di voci diverse da quella del locutore. Se torniamo, adesso, al

²⁹ Come peraltro abbiamo constatato anche sopra in merito alla posizione di Ducrot, tra i principali esponenti di questo indirizzo che rende esplicita la dimensione pragmatica dell'enunciazione.

³⁰ Cfr. Segre 1984: 64

modello della comunicazione teatrale classica, presentato ad esempio da Cesare Segre (1984), potremo constatare la presenza della fonte e della meta dell'enunciazione, secondo la terminologia di Benveniste, "incarnati", però, nelle figure dell'emittente-*autore* e del destinatario-*pubblico*:



Gli attori in scena attuano una comunicazione esplicita e programmata, che nell'insieme costituisce una comunicazione non esplicita dell'emittente (l'autore) al destinatario (il pubblico). La comunicazione esplicita, insieme dei discorsi diretti (IO-TU), svolge buona parte dell'intreccio, integrata per il resto da gesti e atti. Parti diegetiche in terza persona (EGLI) s'inseriscono nei discorsi diretti per comunicare fatti esterni o precedenti alla scena (Segre 1984: 51-52).

In questo modello, come in molti altri analoghi³¹, possiamo individuare i due assi principali su cui si articola la doppia enunciazione teatrale e che sono rispettivamente: (i) il contesto della transazione IO-attore/TU-attore, appartenente alla situazione drammatica; e (ii) il contesto della transazione IO-autore/TU-pubblico, che essendo però non esplicitata dall'emittente è *delegata* soprattutto alla transazione IO-attore / TU-pubblico, dove IO-attore appare, dunque, istanza di mediazione dell'IO-autore producendo un *iperenunciato performativo*³², come illustra lo stesso Segre:

³¹ Cfr. Elam 1980

³² Evidenziato, nello schema sopra, dalle frecce tratteggiate rosse.

Nella transazione attore-spettatore, si tratta del presupposto, nel codice della comunicazione teatrale, per cui l'attore, implicitamente, è come se premettesse a ogni sua battuta la dichiarazione: "Io fingo di essere il personaggio *X*, e la frase *f* che ora pronuncio è quella che l'autore del testo finge che egli pronuncerà a questo punto della vicenda" (ivi: 12).

Notiamo, inoltre, che la transazione IO-attore/TU-attore prevede una relazione di simmetria e reversibilità, a differenza di quella IO-autore/TU-pubblico in cui la relazione è asimmetrica e irreversibile. Mentre quella IO-attore / TU-pubblico – concepita, comunque, come nel caso di Gaudreault, secondo il modello del dramma – potrebbe prevedere al massimo soltanto una parziale simmetria e una limitata reversibilità tra i due poli³³.

4.4.1. I livelli discorsivi dell'enunciazione teatrale

Per Benveniste, le forme di cui il parlante si appropria nell'esercizio del discorso manifestano tre proprietà fondamentali ed esclusive:

1. L'**IO** responsabile dell'enunciazione e il **TU** al quale è indirizzata sono ogni volta *unici*, vale a dire rispettivamente, quell'unica persona che parla in quel momento e in quello spazio e quell'unica persona a cui il discorso è rivolto in quella medesima condizione spazio-temporale
2. **IO-TU** sono *invertibili* in un'altra situazione di discorso
3. La terza persona **EGLI** è l'unica mediante la quale qualcosa è predicato, ossia una non-persona: può designare tanto degli oggetti, quanto dei soggetti umani, che tuttavia non vengono mai posti, in quel momento, come "persone"³⁴

³³ In realtà, nello schema originale della comunicazione classico citato da Segre, non è contemplata neppure la parziale irreversibilità IO-attore / TU-spettatore a cui, invece, facciamo qui riferimento (freccie rosse). Questo perché la presunta irreversibilità totale, nell'interazione attore-spettatore, è concepita sulla base della forma convenzionale del dramma, istituita sull'opposizione palco/platea, all'interno della quale il ruolo dello spettatore è ridotto a quello di osservatore "passivo" dell'azione drammatica. Un osservatore che sappiamo, in realtà, essere tutt'altro che passivo, poiché a modo suo può influire sul decorso dell'evento performativo (cfr. § 2.3). Inoltre, illustreremo più avanti come all'interno di una concezione autopoietica della relazione attore-spettatore sarà invece possibile concepire, di fatto, una reversibilità di posizioni, seppur in altri termini.

³⁴ Si confronti in proposito, invece, la posizione di Claudio Paolucci che, ispirandosi a Hjelmslev, definisce l'opposizione IO-TU vs EGLI non privativa (persona vs non-persona), bensì partecipativa «sul tipo di A (io-tu) VS A+non-A (egli), dove la terza persona delocutiva ha il ruolo di termine estensivo, capace localmente di assumere il valore delle altre persone interne alla correlazione» (2020b: 118).

Se, dunque, il nostro scopo di semiotici è quello di individuare non attori empirici ma posizioni attanziali³⁵, ossia sganciate da chi ha effettivamente prodotto l'atto dell'enunciazione³⁶, possiamo sostituire all'IO-autore proposto da Segre nello schema precedente il nostro *mostratore*, quell'istanza organizzatrice fondamentale che abbiamo definito come fonte dell'enunciazione-mostrazione. Di conseguenza, poiché anche il termine TU-pubblico richiama insistentemente un insieme di soggetti empirici, possiamo sostituirlo a sua volta con un più astratto *mostratario*, inteso come meta, bersaglio dell'enunciazione-mostrazione. A questo livello, la relazione tra questi due "luoghi"³⁷ della mostrazione sarebbe, però, ancora totalmente dissimmetrica, simile, cioè, a quella che caratterizza i due poli dell'enunciazione cinematografica³⁸. In altri termini, dal lato dell'emissione-fonte non c'è nessuno, se non la sola performance delegata a presentificare l'assenza del mostratore, mentre dal lato della ricezione-meta non c'è (al momento) nulla, se non soltanto una potenziale persona (o più) poiché, senza, altrimenti nessuno saprebbe nulla del testo-spettacolo.

Tornando, un momento, alla metafora di Peter Brook³⁹ (1968: 11), quello che intendiamo dire in questo passaggio è che, finché non ci sarà un osservatore che testimonierà l'agire del performer – istituendo così una relazione, attraverso la propria co-presenza, da cui emergeranno uno spazio e un tempo – non ci potrà essere spettacolo; ci può essere una performance, ossia un'opera, ma non uno spettacolo, nel senso proposto da Fischer-Lichte. C'è solamente un insieme di condizioni da cui può nascere uno spettacolo. C'è un evento impersonale, cioè, che apre delle posizioni di soggetto. Facendo un esempio: se un artista di strada – uno, nel senso di condizione minima, ma potrebbero essere anche due o più – che sia mimo, ballerino, attore, ecc., si mette in un angolo e inizia a performare, quel suo agire non acquisterà la dimensione di spettacolo – non acquisterà senso, in altre parole – fintanto che non si istituirà una relazione, anche fugace, con lo sguardo di un altro soggetto che scegliendo con la propria presenza di testimoniare quell'evento condividerà quella situazione, lì in quel luogo dell'azione, per un certo tempo della propria vita, occupando il posto dello spettatore. È da questo incontro, da questo confronto, che ritengo fermamente

³⁵ «La semiotica non si interessa della corrispondenza fra autore empirico e chi dice "io" in un testo, ma di come è costruito il simulacro testuale di un enunciatore» (Pozzato 2013: 76).

³⁶ Per citare le parole di Latour, infatti, stiamo cercando «l'enunciazione e non la *denuncia* del vero autore, dissimulato sotto le spoglie del narratore» (2017: 10).

³⁷ Per impiegare la terminologia con cui Metz si riferisce alle istanze teoriche astratte (cfr. Metz 1991).

³⁸ Cfr. Manetti 2008: 191

³⁹ Cfr. supra § 1.1.6

possa nascere il teatro. È da questo *dialogo*, come illustreremo a breve, che emergerà il teatro come *sistema*.

La relazione mostratore/mostratario, dunque, instaura un primo livello discorsivo, sovraordinato a tutti gli altri, che è *impersonale* e coincide con l'enunciazione propriamente detta, come nel caso del cinema in Metz. Non c'è un IO che può diventare un TU e perciò non è possibile parlare di reversibilità. Come nel caso dell'enunciazione cinematografica, dovremmo parlare quindi di enunciazione impersonale, testuale e metadiscorsiva, in cui l'enunciato *mostra* la propria enunciazione, ne è un'immagine, la descrive. Ma il cinema, a differenza del teatro, appartiene a quelle testualità caratterizzate da discorsi non-interattivi, ossia de-finiti già prima di essere presentati (come appunto può essere anche un romanzo) che non concedono al proprio fruitore nessun'altra possibilità di modifica. Non è quanto accade nella pratica teatrale, che possiamo considerare, infatti, un caso di interattività parzialmente de-finita proprio in virtù della *flagranza*⁴⁰ dell'enunciazione stessa, vale a dire dell'effettiva presenza di due soggetti in un tempo e in uno spazio realmente determinabili che costituiscono processualmente il testo-spettacolo. Questi due soggetti – attore e spettatore – sono istanze di incarnazione, che vanno a occupare le posizioni distribuite dall'evento, rendendo possibile, di fatto, una relazione IO-TU “faccia a faccia”. In questo caso, L'IO-attore diventa così, a un livello discorsivo successivo, un enunciatore temporaneo, diegetico, inviato, delegato ad attivare il dialogo con il TU-spettatore attraverso cui lo spettacolo *si enuncia*, facendosi, perciò, nella pratica della co-partecipazione. Il concetto di “farsi”, assieme a quello di “darsi”, è espresso anche nella teoria dell'enunciazione filmica proposta da Francesco Casetti e Federico Di Chio, e può esserci d'aiuto nel comprendere più profondamente a cosa si sta facendo riferimento qui.

Il «farsi», e cioè l'instaurarsi di un principio di organizzazione, di un progetto comunicativo, di un disegno di massima, che fungono da emblema del fatto che il testo viene da qualcuno; e il «darsi», e cioè il lievitare di un principio di interpretazione, di un orizzonte d'attese, di una possibilità di decifrazione, che fungono da emblema del fatto che il testo va verso qualcun altro. Insomma, la maschera di una provenienza e quella di una destinazione (Casetti-Di Chio in Manetti 2008: 177).

In questo dialogo IO-TU, tuttavia, l'attore fa parte della realtà (*controfattuale*) stessa istituita dallo spettacolo (*progetto comunicativo*), vi appartiene. Mentre lo spettatore vi è

⁴⁰ Cfr. Manetti 2008: 123,133

invitato a prender parte, ma appartenendo a un'altra realtà (*fattuale*). Il che complica di molto i livelli di enunciazione. Perché, infatti, contemporaneamente, l'attore sta partecipando anche a un'altra enunciazione, inscatolata nell'evento stesso, dal carattere finzionale e fortemente sincretico. In altre parole, "sta recitando", ossia sta *fingendo* di essere il personaggio *X* in una cornice drammatica W_D , vale a dire, è uno degli attori_d (in senso semiotico) *débrayati* dall'istanza mostratoria globale in un tempo_d e in uno spazio_d altri, rispetto a quelli dello spettatore⁴¹. Tuttavia, prima di affrontare questo ulteriore (e delicato) aspetto finzionale contenuto nell'enunciazione teatrale, è il caso, prima, di approfondire ancora proprio il meccanismo dialogico IO-attore/TU-spettatore implicitamente iscritto in essa e che assume, a quanto sembrerebbe, le caratteristiche di una interazione, di una "conversazione".

4.4.2. Autopoiesi e loop di feedback

Sullo spettacolo come risultato dell'interazione di attori e spettatori insiste molto Erika Fischer-Lichte, secondo la quale ogni performance è regolata e prodotta da un *loop autopoietico di feedback*. Le azioni degli attori generano significati in termini di percezioni, sentimenti, rappresentazioni e pensieri da esse originati. A loro volta, le azioni degli spettatori avvengono in risposta a ciò che viene percepito, generando, di conseguenza, con i propri comportamenti e le proprie (re)azioni, un'ulteriore risposta negli attori stessi che ne percepiscono, ne ascoltano, ne vedono e ne sentono le reazioni.

In uno spettacolo vigono pertanto regole precise per la "produzione" e la "ricezione", per servirsi ancora una volta di termini tradizionali. Mentre gli attori agiscono – si muovono nello spazio, compiono determinati gesti, atteggiano il volto in un certo modo, manipolano oggetti, parlano o cantano – gli spettatori percepiscono le loro azioni e reagiscono ad esse. Certo queste reazioni si manifestano in parte solo come processi interiori di tipo immaginativo e cognitivo, ma una parte altrettanto importante è rappresentata da reazioni evidenti: gli spettatori ridono, gioiscono, sospirano, gemono, singhiozzano, piangono, battono i piedi, non sanno darsi pace sulla poltrona, si sporgono in avanti col fiato sospeso o si appoggiano rilassati sullo schienale della poltrona, trattengono il respiro e si irrigidiscono, guardano nervosamente l'orologio, sbadigliano, si addormentano e cominciano a russare, tossiscono o starnutiscono, stropicciano

⁴¹ Il che, come vedremo più avanti, ci costringerà anche a un ripensamento del concetto stesso di *débrayage* in quanto distacco, *schizìa* del soggetto enunciante rispetto all'enunciato, proprio perché l'attore è coestensivo al proprio enunciato.

pezzetti di carta, mangiano e bevono, si sussurrano commenti o commentano direttamente la scena a voce alta e senza alcun riguardo, gridano “bravo” e “bis”, applaudono spontaneamente o fischiano in segno di disapprovazione, si alzano in piedi e abbandonano il teatro sbattendo la porta alle spalle (2004 [2014: 67]).

Tutte queste reazioni, e molte altre ancora, possono essere interpretate come “risposte” date all’interno di una situazione comunicativa prototipica articolata su una serie di turni conversazionali, attraverso i quali il soggetto emittente e il soggetto destinatario condividono informazioni, idee, sentimenti, chiarificazioni, ecc. realizzando, così, un comportamento interattivo. Tali reazioni, infatti, vengono percepite anche dagli attori «e provocano, a loro volta, reazioni visibili negli attori e negli altri spettatori» (ibid.). È dunque tale loop autopoietico di feedback, generato dalle azioni e dai comportamenti di attori e spettatori, a far sorgere lo spettacolo, contrariamente all’idea (tradizionale) che sia invece l’artista stesso, in quanto soggetto autonomo, a creare un’opera d’arte recepita di volta in volta diversamente da fruitori che non sono in grado, però, di modificarne la materialità.

Nell’interazione dialogica IO-attore/TU-spettatore, dunque, si innesca una sequenza di turni, fatta di azioni e reazioni, che influiscono, di fatto, sull’andamento dell’enunciato-spettacolo: gli attori, ad esempio, si possono sentire stimolati a improvvisare, oppure dimenticare battute, e via dicendo. «Qualsiasi cosa facciano gli attori ha ripercussioni sullo spettatore e qualsiasi cosa facciano gli spettatori ha ripercussioni sugli attori e sugli spettatori» (ivi: 68). È esattamente quanto accade in una conversazione in presenza che, nonostante in questo caso specifico avvenga a “soggetto tracciato” – cioè, sia inscritta in un progetto comunicativo preordinato e programmato sussunto in una cornice di enunciazione – è soggetta, tuttavia, a continue e costanti perturbazioni e adeguamenti attraverso cui si costruisce processualmente il testo-spettacolo. In questo scenario, la progettazione dell’azione – testualizzata, ad esempio, in un testo drammatico – non va considerata come forma di inesorabile predeterminazione del corso dello spettacolo stesso, quanto come insieme di limiti che ne contengono la coerenza semantica e ne sovrintendono l’organizzazione, orientandone il decorso. In altre parole, far riferimento a un progetto drammaturgico precedente – in cui è prevista, cioè, la presenza più o meno definita, formalmente, di un TD contenente istruzioni per l’esecuzione scenica – influenza comunque in maniera sensibile lo svolgimento dello spettacolo, poiché stabilisce quali elementi teatrali devono entrare in scena, in quale forma, in quale momento e in quale punto dello spazio scenico, offrendo, inoltre, programmi narrativi di adeguamento attraverso i quali, tra l’altro,

sono offerte linee guida con cui gestire le perturbazioni che si possono generare nell'ambiente performativo. Rimane il fatto, tuttavia, che lo svolgimento dello spettacolo, indipendentemente da ciò che viene discusso, stabilito e pianificato, è comunque soggetto a continue perturbazioni, proprio in virtù della sua dimensione processuale. Secondo la nozione di autopoiesi, possiamo quindi definire la pratica teatrale in termini sistemici, ossia come modalità determinata di organizzazione o insieme integrato di concrete manifestazioni e condotte. Il concetto di loop diventa così ciò che garantisce allo spettacolo teatrale, inteso appunto come sistema integrato, di auto-organizzarsi e integrare continuamente nuovi elementi, non pianificati e non previsti, che affiorano. Ad esempio, nel caso degli attori, tali elementi possono essere riconducibili soprattutto a comportamenti e azioni mostrate allo spettatore, o le proprie mostrate agli altri colleghi attori, ma anche ulteriori eventi di natura accidentale come un improvviso inciampo, una mancanza o caduta di un oggetto di scena, ecc... L'attore, però, ha la funzione-compito di ricondurre tutti i potenziali fenomeni imprevisi al progetto guida drammaturgico, inclusi quelli che coinvolgono lo spettatore e la sua agentività, ossia la sua capacità di agire attivamente e trasformativamente nel corso della performance, come nel caso, soprattutto, delle esperienze immersive co-partecipative. Nello svolgimento dello spettacolo, perciò, ogni perturbazione è rielaborata, riassorbita e risemantizzata nell'organizzazione dello spettacolo, a differenza di quanto può accadere, invece, nella performance art in cui gli stessi fenomeni di perturbazione possono alterarne e modificarne la struttura anche profondamente e giungere perfino a nuovi sviluppi e nuove conclusioni non programmate. Pur lasciando sempre spazio a una certa imprevedibilità – dovuta, come abbiamo detto, all'azione del loop autopoietico di feedback – il progetto drammaturgico determina comunque i limiti entro i quali l'interazione tra attori e spettatori può realizzarsi, stabilendone i confini.

Questo meccanismo dialogico che si genera nell'ambiente performativo espone, però, lo spettacolo a una forte apertura verso un'indeterminatezza che, tra il XVIII e il XIX secolo, è stata ritenuta, nell'analisi proposta da Fischer-Lichte, un pericoloso inconveniente da evitare o quantomeno ridimensionare il più possibile. Per questo sono state adottate numerose strategie che hanno progressivamente allontanato gli spettatori dagli attori, ricorrendo a dispositivi – silenzio, buio in sala, opposizione palco/platea, ecc. – che rafforzavano la separazione tra le loro due rispettive realtà rendendo, di conseguenza, impermeabile quello spazio liminale che dovrebbe, invece, svolgere la funzione di soglia di comunicazione, di scambio e di dialogo. Una conversazione, oltretutto, *polifonica* a cui partecipano più soggetti contemporaneamente che non re-agiscono affatto sempre allo stesso

modo, rendendo inoltre l'enunciazione teatrale soggetta a una instabilità, a causa della stessa reversibilità della relazione IO-TU che rende indefinito il discorso drammatico esponendolo a modifica (a differenza, ad esempio, di quello cinematografico). Questo loop di feedback definisce, perciò, il teatro come un sistema autoreferenziale e autopoietico, articolato su un principio di apertura immanente e mai del tutto predeterminabile. Dopotutto, quello che si genera nella pratica teatrale è un *sistema emergente*, in quanto evento che emerge dalla relazione di elementi differenti e che non può essere ridotto ad essi.

Il concetto è, in sé, molto più semplice di ciò che sembra. Una sedia di legno non può essere considerata uguale a un certo quantitativo di legno sommato ad un certo quantitativo di ferro: essa è qualcosa *in più*, e questo qualcosa *in più* è dato dal modo con cui il ferro e il legno vengono *organizzati*. Il ferro deve avere la forma di un chiodo per tenere insieme il legno che, a sua volta deve essere organizzato in modo efficace. Ma questa organizzazione dipende a sua volta dalla *funzione* della sedia nell'ambiente. Ad esempio, l'altezza deve consentire ad un individuo una comoda posizione da seduto. L'organizzazione dipende anche dalla relazione col fruitore, che determina l'efficacia del sistema, ovvero lo scopo della sua organizzazione. Le *relazioni* tra gli elementi creano ciò che abbiamo definito un *sistema emergente* (Sofia 2013: 32).

Secondo Gabriele Sofia, infatti, il teatro va analizzato e studiato proprio come un sistema che emerge dalla relazione tra l'attore e lo spettatore. Un sistema, tuttavia, che è maggiore della somma dei suoi singoli componenti – vale a dire l'attore e lo spettatore⁴². È, dunque, proprio il loop autopoietico di feedback ad essere il motivo per cui ogni spettacolo è diverso ogni nuova replica, e per questo unico e irripetibile. Tale caratteristica costitutiva della pratica teatrale ha, inevitabilmente, delle ricadute anche sull'armatura enunciazionale stessa che, proprio in virtù di questo meccanismo, potremmo definire contraddistinta da una *enunciazione autopoietica*, effetto legato proprio alla sua flagranza e processualità. Nell'organizzazione autopoietica non assistiamo a una trasmissione di informazione, piuttosto a una reciprocità di comportamenti significativi. La rete di relazioni genera un sistema che ridefinisce continuamente sé stesso e si sostiene e riproduce dal proprio interno.

⁴² Sempre secondo Sofia, è possibile applicare lo stesso criterio al livello locale all'attore che può essere considerato «il sistema emergente di una serie di fattori interagenti: le tecniche di recitazione, la cultura personale dell'attore, il tipo di apprendimento avuto, e non ultimo, le dinamiche del suo livello neurobiologico. L'attore lo spettatore sono infatti *in sé* dei sistemi emergenti nati sia dall'interazione singolare, “verticale”, dei livelli di organizzazione di cui sono composti, sia dall'interazione reciproca, globale, “orizzontale”» (ivi: 33).

«I sistemi autopoietici [...] si mantengono in uno stato di equilibrio relativamente stabile, stazionario: un sistema autopoietico ha come variabile fondamentale che mantiene costante la sua organizzazione, cioè la stessa rete di relazioni che lo definisce» (Maturana-Varela 1985: 8). Il teatro, dunque, contrariamente a quanto si è comunemente portati a credere – soprattutto quando si ha in mente la forma del dramma – non è un sistema chiuso, in cui gli attori recitano un copione per un pubblico in uno spazio-tempo fisso e sempre uguale. Piuttosto, come afferma John Lutterbie, il teatro è un sistema dinamico:

actors are influenced by the reactions of the audience, adjusting their performance to responses that differ from night to night. Moreover, both actors and audience can be influenced by elements having nothing to do with the performance, such as what they have had to eat and drink or the temperature of the theatre. [...] To understand theatre and performance, therefore, we need a more complex model that can include, if not necessarily account for, all the variables one encounters in the theatre, or, for that matter, in everyday life (Lutterbie 2020:19-20).

Questa apertura inerente all'enunciazione, nel teatro, è anche legata alla sua doppia enunciazione, poiché l'attore, a livello locale, è in grado di modificare significativamente lo spettacolo esercitando una autonomia creativa simile, per certi versi, al musicista jazz⁴³.

4.4.3. Incassamenti enunciazionali

L'enunciazione teatrale è un caso particolare di inscatolamento di enunciazioni l'una dentro l'altra⁴⁴. Rispetto a forme di testualità stabili e chiuse come, ad esempio, un'immagine pubblicitaria, tale sovrapposizione di livelli è soggetta però a perturbazioni imprevedibili proprio a causa della processualità, della flagranza e della evenemenzialità dell'enunciazione in atto. Si tratta, in altre parole, di una formazione del discorso *in corso* dove le istanze coinvolte si passano continuamente la palla, come in una partita di calcio. Potrebbe accadere, perciò, che durante la partita uno di questi passaggi non vada a buon fine, e gli scambi si sospendano temporaneamente in attesa della rimessa in gioco. Questi passaggi a cui alludiamo altro non sarebbero che una metafora degli avvicendamenti dei livelli narrativi del discorso teatrale o, secondo una nozione più tradizionale, il meccanismo di «incassamento»

⁴³ Approfondiremo questo aspetto enunciazionale nella terza parte, quando proporrò il concetto di attore come “figura della soglia” alludendo, tra l'altro, proprio alle competenze di improvvisazione di cui deve dotarsi, soprattutto, ad esempio, nelle pratiche teatrali immersive (infra § 6.4.5).

⁴⁴ Cfr. Pozzato 2013: 75

(*enchâssement*) che riguarda quei casi in cui una istanza del racconto diventa narratore di un altro racconto inserito nel primo, producendo quindi un cambiamento di livello⁴⁵. «In semiotica narrativa, il termine incassamento è talvolta utilizzato per designare l’inserzione di un racconto in un racconto più ampio, senza per altro che sia precisata la natura o la funzione esatta del micro-racconto» (Greimas-Courtés 1979: 155).

Secondo Genette, ad esempio, ogni avvenimento raccontato da un racconto si troverebbe a un livello diegetico immediatamente superiore a quello dove si situa l’atto narrativo produttore di tale racconto⁴⁶. Il termine “superiore”, tuttavia, lascerebbe intuire che il narratore fondamentale, come lo definisce Gaudreault, si situi a un livello narrativo inferiore a quello dei personaggi. Al contrario – come peraltro abbiamo illustrato in merito alla mostrazione teatrale – è lui a occupare una posizione gerarchica panottica, dalla quale esercita, di fatto, una azione di organizzazione e controllo sul concatenamento collettivo dell’enunciazione. Come illustrato in apertura di questo capitolo, il discorso teatrale è articolato secondo una doppia enunciazione, in quanto l’attore enuncia in contemporanea sia nel mondo indiretto drammatico che in quello diretto⁴⁷; i casi in cui dimentichi una battuta, ad esempio, o improvvisi più del dovuto una scena, o sbagli un attacco, ecc. possono essere letti come momenti di perturbazione in cui l’enunciazione si arresta, rivelando il processo di inscatolamento in corso. E svelando, inoltre, la funzione di delegato dell’attore. Così come, un effetto luce, o un effetto sonoro ritardato o anticipato tradirebbero la presenza di una istanza mostratoria delegante che ha passato la palla a un mediatore terzo il quale, però, ha intercettato male il tiro (smascherando, di conseguenza, il meccanismo latente di rimandi che genera quell’effetto essere-nel-momento che ci porta ad avere l’impressione che ciò a cui assistiamo si faccia “da solo” e sia “oggettivato”).

4.5. Testo Drammatico e Testo Spettacolare: una proposta di riesame

In più occasioni abbiamo fatto spesso ricorso, fin qui, ai concetti operativi di Testo Spettacolare (TS) e Testo Drammatico (TD), intendendo: (i) col primo (TS), una costruzione teorica effettuata dall’analista semiotico attraverso l’assunzione, all’interno di paradigmi descrittivi e analitici, della performance come configurazione di senso globale, quale risultante sincretica di diverse sostanze espressive cooccorrenti (visiva, verbale, gestuale,

⁴⁵ Cfr. Manetti 2008: 139

⁴⁶ Cfr. Genette 1972 (1976: 275)

⁴⁷ Peraltro, come delegato dell’istanza della mostrazione.

prossemica, ecc.); (ii) col secondo (TD), una costruzione teorica effettuata dall'analista semiotico di un'opera scritta concepita *per* il teatro o *nel* teatro generalmente riconducibile a un supporto-libro o altre forme analoghe, risultante di una sostanza espressiva verbale. Tale distinzione epistemologica (per quanto oggetto di numerose controversie) a mio avviso può apparire, tutt'oggi, ancora euristicamente valida, in quanto permette: (i) di delineare efficacemente quelli che, da un punto di vista semiotico, sono comunque due oggetti distinti dell'analisi seppur strettamente correlati; (ii) di riconoscere il ruolo e il valore del testo scritto, quando presente e in relazione con la dimensione pragmatica della performance; (iii) di tener conto della moltitudine di manifestazioni spettacolari che non prevede l'uso di sostanze espressive verbali o di un testo scritto di riferimento, pur ricorrendo (inevitabilmente) a una "drammaturgia", intesa come organizzazione narrativa del discorso drammatico (immagini, suoni, luci, ecc.), che in questo caso è possibile definire nei termini di *drammaturgia scenica*⁴⁸.

Come già illustrato nel corso del Capitolo Primo, si può concepire e analizzare un TD – o più generalmente una drammaturgia scritta – (i) come opera letteraria (*valorizzazione estetica*) o (ii) come supporto materiale dello spettacolo (*valorizzazione pratica*). Tale differenziazione dipende proprio dagli *usi* che ne vengono fatti nel contesto della pratica performatica e sono in particolar modo questi, pertanto, a dover essere indagati da un'analisi semiotica. Perciò, è indispensabile concepire il rapporto fra queste due forme di testualità – TS e TD – non come un rapporto gerarchico (viene prima uno o l'altro) bensì come il rapporto tra due sistemi differenti di organizzazione delle sostanze espressive messe in gioco nelle pratiche teatrali. Un rapporto che varia, oltretutto, a seconda degli ecosistemi performatici in cui le due forme vengono elaborate. Non si deve incorrere nella fallacia di ridurre il TD a portatore e veicolo della sola sostanza espressiva verbale attualizzata nella forma dialogica⁴⁹. Anche in esso, infatti, possono essere presenti – virtualizzati – tutti i linguaggi che vengono messi in atto nella dimensione pragmatica dell'esperienza performatica. Si tratta, in altre parole, di affrontare da una prospettiva analitica, due testi semiotici che fanno entrambi ricorso a forme di *teatralità*, ossia a codici e sottocodici che circolano negli ecosistemi performatici. Questa prospettiva ci permette di superare così una

⁴⁸ Un esempio, in tale senso, può essere fornito anche dalla scelta adottata dal regista Giorgio Strehler, nella messa in scena del IV momento dei *Giganti* di Luigi Pirandello, di costruire una scena muta, per certi versi facendo ricorso a un'idea primitiva e archetipica di linguaggio teatrale, in cui tutto è delegato alla corporeità dell'attore.

⁴⁹ In proposito, Anne Ubersfeld nota, infatti, che sarebbe «difficile comprendere la produzione di un testo di teatro senza prendere in considerazione il fatto capitale che esso non potrebbe essere scritto senza la presenza di una teatralità *anteriore*» (1996 [2008: 20]).

visione antinomica della relazione tra testo scritto e pratica teatrale, e di riconfigurare il loro rapporto più in termini di *coimplicazione reciproca*, come mostreremo più avanti.

Abbiamo abbondantemente discusso⁵⁰ in merito alle conseguenze più rilevanti originate da una propensione a enfatizzare l'aspetto "letterario" contenuto nel TD a scapito di quello performativo, le quali hanno causato, soprattutto nei primi studi semiotici sul tema, (i) una confusione tra messa in scena reale e messa in scena virtuale; (ii) una attenzione predominante, nell'analisi dello spettacolo, alle componenti verbali su quelle non-verbali; (iii) la restrizione della classe "spettacoli teatrali" alla sottoclasse "messa in scena di Testi Drammatici". Da un punto di vista teorico, non si vuole certo negare la legittimità di un'analisi semiotica che prediliga la sola forma drammaturgica letteraria, quanto piuttosto la pretesa di confondere il TD con la sua (eventuale) esecuzione scenica, o più esattamente di ritenere la seconda contenuta univocamente e immanentemente in esso⁵¹. Come osserva lo stesso De Marinis (1982), l'affermarsi di tali posizioni fallaci nella prima ricerca semiotica è stato dovuto soprattutto a tre ragioni di fondo:

- Il testo scritto era ritenuto l'unica componente dello spettacolo presente e persistente, e dunque sempre disponibile all'analista, a discapito delle altre che lasciano dietro di sé poche tracce considerate effimere a uno sguardo semiotico;
- l'uso indiscriminato (e imprudentemente metaforico) del modello linguistico operato da buona parte dei primi studi semiotici del teatro, che hanno preferito soffermarsi sull'aspetto letterario del testo scritto, più penetrabile dagli strumenti e dai concetti allora a disposizione;
- nel privilegiare il TD sul TS ha prevalso la concezione del linguaggio verbale come "sistema di modellizzazione primario" (Lotman-Uspenskij 1975) o comunque artificio semiotico più potente.

Eppure, come nota Umberto Eco,

anche se il linguaggio verbale è l'artificio semiotico più potente, si vedrà che esso non soddisfa compiutamente al principio della effabilità generale: per diventare più potente di

⁵⁰ supra § 1.1

⁵¹ Come vedremo è possibile, tuttavia, riconoscere nel TD delle tracce di una dimensione pragmatica della pratica performatica, ossia individuare e riconoscere quei dispositivi drammaturgici che fanno riferimento – più o meno esplicito – a una prassi drammatica in esso virtualizzata, al di là di qualunque prospettiva gerarchica o supposta/pretesa fedeltà al testo scritto.

quel che è, come di fatto avviene, deve avvalersi dell'aiuto di altri sistemi semiotici. È difficile concepire un universo in cui degli esseri umani comunicino senza il linguaggio verbale, limitandosi a gestire, mostrare oggetti, emettere suoni informi, danzare: ma è ugualmente difficile concepire un universo in cui gli esseri umani emettano solo parole (1975 [2016: 278]).

Dunque, quando sono in correlazione reciproca tra loro, ciò che il TS e il TD hanno in comune è soltanto un *codice* che permette loro di comunicare. Soprattutto, riconfigurato all'interno di questo rapporto di coimplicazione, un TD può essere così concepito (e analizzato) come «lo zoccolo di una pratica o, più esattamente, di una rete di pratiche significanti» (Ubersfeld 1996 [2008: 15]), che in quanto tale richiede determinati “protocolli di lettura” in grado di riconoscere e attivare le *istruzioni* per il proprio uso, come accade per molte altre forme di testualità.

Si prendano in considerazione altri casi quali l'*istruzione di montaggio* o la *ricetta di cucina*. Si tratta di discorsi di istruzione e programmazione dell'azione, i quali, rispetto a una pratica di costruzione di oggetti di valore, svolgono un ruolo comparabile al discorso del *destinante mandante*⁵². [...] Di conseguenza, l'oggetto-supporto di tale testo deve esser dotato di certe proprietà specifiche che lo rendano compatibile con i diversi atti di costruzione dell'oggetto: non ultima, la maneggevolezza, che è di natura prasseologica e modale (Fontanille 2008 [2010: 91]).

Non è possibile, perciò, paragonare i meccanismi di produzione e negoziazione del senso nel Testo Drammatico a quelli presenti nel Testo Letterario soltanto perché entrambi (per buona parte della storia della letteratura teatrale, almeno) hanno fatto ricorso allo stesso supporto-libro. Così come il libro d'arte non è concepito al pari di un libro di ricette, così il TD è progettato (a differenza di quello letterario) per avere anche un ruolo *fattitivo*, di “programmazione” della pratica teatrale, della quale porta in sé un'immagine *potenziale* che sarà *realizzata* solo nella pratica stessa. Il riconoscimento delle tracce di tale immagine implica, però, anche una *competenza prassico-drammatica*⁵³ da parte del fruitore-

⁵² Si tratta, però, di un mandante che non si accontenta di proporre un contratto nella fase iniziale del corso d'azione, piuttosto interviene lungo tutto il processo di costruzione.

⁵³ Il riferimento al concetto di “competenza” è da intendersi, senza alcun dubbio, nell'ambito di una semiotica narrativa in cui, dunque, non sono in gioco soltanto un sapere o un saper fare, «ma ogni *modalità* del soggetto che gli serve per agire in modo adeguato rispetto ai propri scopi» (Pozzato 2013: 32).

manipolatore del testo tale da consentirne l'attivazione, come approfondiremo nel prossimo paragrafo⁵⁴.

4.5.1. La pratica e i suoi dispositivi

Che si tratti di un lettore-attore o di un lettore-spettatore, è però necessario che nel processo di attivazione del TD, a cui abbiamo appena fatto riferimento, vengano messe in campo specifiche modalità che potremmo definire semio-performátiche. Ogni pratica teatrale può, infatti, essere compresa solo in virtù della presenza di convenzioni e consuetudini condivise dai soggetti coinvolti, siano essi attori o spettatori⁵⁵. Ne consegue la necessità di padroneggiare un certo repertorio enciclopedico-performático che regola il funzionamento del sistema teatrale di riferimento⁵⁶. Prima di tutto, in altre parole, bisogna saper riconoscere la forma teatrale a cui il TD fa – implicitamente o esplicitamente – riferimento e saper distinguere, inoltre, una performance teatrale da altre situazioni per così dire performative. Tali capacità dipendono da principi cognitivi che, come tutte le regole culturali, devono essere appresi⁵⁷. Come suggerisce Erving Goffman (1959), è la “cornice” (*frame*) entro la quale i partecipanti collocano l'avvenimento a definirne la natura. Abbiamo già affrontato il concetto di cornice teatrale (*theatrical frame*)⁵⁸, definendo i *frame* strutture concettuali e cognitive impiegate per dare senso a una data porzione di comportamento. Essi non sono frutto del caso o dell'arbitrarietà, bensì derivano da principi convenzionali per mezzo dei quali lo stesso comportamento è organizzato. La cornice teatrale, dunque, è il prodotto di un insieme di convenzioni transazionali che innescano le aspettative dei partecipanti e li guidano nella comprensione della pratica performática. Sappiamo, ad esempio, che nelle forme drammatiche come il dramma borghese uno dei vincoli imposti dal codice teatrale al destinatario-spettatore è l'interdizione al coinvolgimento diretto nell'azione drammatica. Questa separazione netta – che, oltretutto, istituisce uno spazio

⁵⁴ Si ricorda che, nella storia del teatro, il rapporto TD/TS non si esaurisce affatto nella relazione letteratura/teatro o progetto/esecuzione (cfr. § 1.1.9), come sostiene peraltro anche De Marinis (2004: 100). Tuttavia, ciò che più mi interessa, in questa sede, è proprio l'*uso*, appunto, che viene fatto in certi contesti performativi del supporto-TD e il ruolo della drammaturgia come componente progettuale, e dunque pragmatica, prima ancora che letteraria.

⁵⁵ Questa, ad esempio, è una delle ragioni per cui spettatori abituati a forme di teatro legate alla tradizione cosiddetta occidentale non siano in grado di decodificare gran parte dei processi di iconizzazione sedimentati nelle maschere e nei costumi del Teatro Nô giapponese (cfr. De Toro 1987 [1995: 76]).

⁵⁶ Sistema inteso come repertorio di segni o segnali e le regole sintattiche che reggono la loro selezione e combinazione (cfr. Eco 1975; 1977).

⁵⁷ Si ricordi, ad esempio, il concetto di “carriera estetica” avanzato da Tota (supra § 1.1.8).

⁵⁸ § 1.1.6

liminale trasparente che disgiunge la realtà controfattuale da quella fattuale – è di solito marcata da indicatori di confine, che hanno la funzione di vere e proprie parentesi temporali e spaziali (il palcoscenico, il buio, il sipario, ecc.) che segmentano lo spazio performático stabilendo ciò che è incluso e ciò che è escluso dal *frame*. Ma in quanto semiotici dobbiamo anche essere consapevoli che tale restrizione non costituisce affatto un tratto distintivo dell'enunciazione teatrale *tout court*, bensì è soltanto la modalità in cui un elemento del suo apparato formale⁵⁹, cioè grammaticale, viene assunto e usato con questo specifico vincolo in determinate pratiche teatrali (come il dramma borghese, appunto). Al contrario, altre pratiche – come le sacre rappresentazioni medioevali, ad esempio, o le esperienze immersive contemporanee – giocano, invece, proprio sulla contaminazione tra lo spazio dell'azione drammatica e quello della fruizione, determinando, altresì, differenti regimi di spettatorialità, come già illustrato nel Capitolo Terzo⁶⁰. Per queste ragioni, la struttura di un TD deve essere indagata sempre in relazione costante con l'ecosistema performático per il quale è stata concepita. Nella ricostruzione delle articolazioni di un testo, è determinante approfondire il sistema delle sue pertinenze, ossia i livelli di senso in cui esso è strutturato. Come scrive Gianfranco Marrone, infatti, il

livello dell'enunciazione, con tutto quel che comporta nei termini di relazione fra interno ed esterno del testo, sta dentro il testo, ma è sempre rivolto al suo esterno, al mondo culturale che, in un modo o nell'altro, lo ridirà in altri suoi testi. [...] Si tratta [...] di una presenza già nel testo di altri testi (2011: 15-16).

Nella mia esperienza di docente di scrittura per il teatro, ad esempio, ho potuto notare spesso che gli studenti hanno parecchia difficoltà a riconoscere la forma teatrale inscritta in una drammaturgia e il più delle volte scrivono senza aver ben chiaro loro a quale forma stanno facendo riferimento, ossia che tipo di correlazione con la pratica scenica intendono istituire. È possibile trovarsi, infatti, di fronte a drammaturgie che si considerano d'avanguardia (nel senso di rottura delle forme espressive ritenute più convenzionali) che

⁵⁹ Cfr. Pozzato 2013: 74

⁶⁰ Un ulteriore esempio può essere quello offerto dalla *stand up comedy* che prevede dichiaratamente il coinvolgimento dello spettatore a cui l'attore fa costante appello. È un caso di rottura del *frame*, poiché all'attore viene richiesto di uscire dallo spazio performativo (*stage space*) e affermare la presenza del pubblico. Si tratta di un artificio presente anche nei prologhi shakespeariani, in cui si realizzano forme di persuasione meta-drammatica. In questi casi, di fatto, tale rottura del *frame* non fa altro che sottolineare proprio l'artificiosità della performance.

tuttavia si inscrivono a pieno titolo in modelli di riferimento “classici”, come nel caso de *L'ultimo nastro di Krapp* di Samuel Beckett (1961). Nella didascalia d'apertura leggiamo:

[Krapp] *Si volta, viene alla ribalta, si ferma, accarezza la banana, la sbuccia, lascia cadere a terra la buccia, s'infilta in bocca una estremità della banana e rimane immobile, gli occhi fissi nel vuoto. [...] Mette il piede sulla buccia, scivola, sta per cadere, si riprende, si china, esamina la buccia e infine, sempre restando chinato, la spinge col piede oltre il bordo della scena, nella fossa* (ivi: 176, sottolineato mio).

La descrizione dell'azione compiuta dal personaggio di Krapp rievoca distintamente la mimica e la gestualità stereotipiche del teatro di varietà e dell'avanspettacolo, generi dal carattere leggero e comico, in contrasto con i modelli drammatici che circolavano nella cultura teatrale logocentrica dominante. Poniamo, però, l'attenzione su due termini apparentemente non determinanti per la comprensione del senso generale della didascalia. Riferimenti come *ribalta* e *fossa* costituiscono, di fatto, un chiaro richiamo alla struttura dell'edificio teatrale che Beckett aveva in mente, e come tali hanno un valore drammaturgico. Nelle configurazioni spaziali palcoscenico/platea (*stage/auditorium*), la ribalta è il bordo del proscenio⁶¹, la parte più protesa verso la platea; delimita il palcoscenico stesso, prima del golfo mistico, o fossa dell'orchestra. Aveva, in passato, lo scopo di nascondere al proprio interno una serie di faretti, alloggiati in celle rifrangenti, dotati di schermi colorati che servivano per illuminare la scena. Lo stesso nome – ribalta – indicava l'asse che, ruotando su degli appositi perni, consentiva di modulare l'uso delle luci. Evidenziare la pertinenza di tali elementi architettonici ha senso nella misura in cui se ne riconosce il valore nell'organizzazione discorsiva dell'intera performance. Essi, infatti, sono degli indicatori di confine che stabiliscono precise convenzioni e generano, soprattutto, determinati effetti di senso⁶². Nell'esempio citato, possiamo ipotizzare che se agiti così marcatamente da un attore, il cui corpo è mostrato in bilico tra la vita e la morte – poiché scivolare su una buccia di banana vicino alla fossa dell'orchestra può avere risvolti nefasti! – tali dispositivi enunciativi

⁶¹ Divisa in due settori, sinistra e destra, separati dalla buca del suggeritore e dalla visibile cappottina che la copriva detta *gobbo*, seguiva l'andamento del proscenio, alle volte in curva e alle volte parallela.

⁶² A livello topologico, essi individuano la cosiddetta “quarta parete”, quella soglia ideale che separa il pubblico dall'azione drammatica, il mondo *fictional* da quello fattuale. La convenzione che l'attore si debba immaginare un muro che lo divide dagli spettatori si trova così formulata nel saggio *De la poésie dramatique* (1758) di Denis Diderot. Anche precedenti trattati sull'arte drammatica avevano già specificato la necessità di una recitazione più realistica che presupponesse che l'attore dimenticasse la presenza degli spettatori. Il concetto però acquistò fama e diffusione solo a cavallo tra il XIX e XX secolo con l'avvento del realismo teatrale (cfr. Carlson 1984).

realizzino nello spettatore (che ne condivide il valore performático) un effetto di crescendo attraverso un meccanismo tensivo, e acquistino per giunta un valore semantico. Non individuare simili dispositivi inscritti nel discorso drammatico può anche generare incidenti semantici, dunque, soprattutto nel momento in cui un TD viene trasdotto in un'altra forma teatrale⁶³.

Il frammento di didascalia preso in esame ha un preciso valore drammaturgico; trasdurre la stessa azione drammatica in uno spazio teatrale differente, che non possiede ad esempio gli stessi elementi scenotecnico-architettonici, comporta la necessità di una traduzione intersemiotica, ossia di una trasmutazione tra codici diversi in grado di realizzare un effetto equivalente sul piano del contenuto. Così il mostratore⁶⁴, in *Krapp*, fa intenzionalmente ricorso (convocazione enunciazionale) a quei dispositivi – ribalta e fossa – per realizzare un ancoraggio con la dimensione pragmatica della pratica. Il riconoscimento della forma, dunque, è il primo passo per la comprensione di un TD e per una sua (coerente) transcodifica spettacolare. Si tratta di ricostruire un codice che rende leggibile un concetto attraverso la ricostruzione storica della rete di rapporti in cui quel concetto appare. Dopotutto, ogni drammaturgia è pensata per una specifica forma teatrale, ossia per una pratica performática che comporta determinati protocolli di lettura e norme di partecipazione: Eschilo scriveva avendo come riferimento il teatro greco, Shakespeare quello elisabettiano, Calderòn de la Braca i *corrales* spagnoli; in tutti e tre i casi si tratta di configurazioni architettoniche e spaziali che hanno inevitabilmente un'influenza sull'organizzazione discorsiva del materiale drammatico e dunque sull'armatura enunciazionale⁶⁵. L'impiego di dispositivi convenzionali (che garantisce *leggibilità* e condizioni d'uso) crea, oltretutto, una sorta di “rapporto di fiducia” fra il testo e il suo fruitore, all'interno del quale l'allontanamento o meno dalla norma è in grado anche di restituire una dialettica tra innovazione e conservazione. Un TD, più tenacemente di altri, tende a conservare le regole

⁶³ Pensiamo all'evoluzione, sul piano diacronico, che ha subito lo spazio scenico dal teatro greco fino ai giorni nostri. Oggi non è impensabile, ad esempio, rappresentare Shakespeare in un teatro non elisabettiano, nel quale, al livello discorsivo, gli elementi dello spazio scenico avevano un'organizzazione precisa, del tutto differente dal teatro all'italiana o da quello greco.

⁶⁴ Ossia, quell'istanza dell'enunciazione responsabile della modulazione dei differenti livelli di organizzazione del “linguaggio teatrale”, come l'abbiamo definita nel § 4.3

⁶⁵ Nel teatro elisabettiano, ad esempio, la parte posteriore del palcoscenico era divisa in due piani: nel piano inferiore venivano rappresentate le scene “in interno” (una sala, una tomba, una prigione, una taverna...), in quello superiore si apriva una galleria praticabile, che poteva essere utilizzata per gli usi più svariati, come terrazza su cui si affacciava un personaggio, come mura di un castello e così via. Non si può negare che tale conformazione architettonica abbia influito sull'articolazione stessa del TD in Shakespeare.

di base del codice cui fa riferimento⁶⁶. In esso coesistono un insieme più vincolante di regole con caratteristiche di sistema e una serie invece più discontinua. Nel tentativo di delineare i fondamenti per una teoria del TD, Steen Jansen scrive:

Leggere un testo significa inferire dagli enunciati letti l'esistenza di un universo testuale la cui specificità viene determinata in funzione del tipo testuale al quale il testo viene allacciato. La specificità [del TD] riguarda sia la modalità d'esistenza dell'universo ([...] nell'opposizione fattuale vs fittizio [...]) sia la sua strutturazione fondamentale ([...] nell'opposizione drammatico vs narrativo) (in AA.VV. 1983: 95).

Non appena mettiamo piede in un edificio teatrale (*theatrical site*) e acconsentiamo a prender parte all'interazione attore-spettatore, applichiamo automaticamente quei codici (teatrali) specifici della performance – depositati nella nostra enciclopedia – che ci consentono di comprenderla nei suoi termini e non come avvenimento spontaneo e accidentale. In quanto partecipanti a una pratica performática, mettiamo in atto la nostra conoscenza di regole generiche, strutturali, stilistiche. Nello stesso tempo, però, non trascuriamo le relazioni orizzontali (cfr. Lotman 1975) che si instaurano con l'intero contesto culturale e i suoi principi ideologici, etici ed epistemologici che applichiamo nelle nostre attività extra-teatrali. La performance fa costantemente appello alla nostra comprensione generale del mondo. Poiché tutti questi fattori assieme saranno indistintamente responsabili della nostra comprensione dell'evento teatrale, come distinguere i codici culturali generali dalle norme teatrali e drammatiche in atto? In risposta a questo quesito, Keir Elam osserva che:

⁶⁶ Nella sua classificazione dei vari codici che strutturano lo spettacolo, Marco De Marinis introduce la distinzione fra “codici spettacolari” – «sono il risultato dell'uso, più o meno particolare e specifico, *nello spettacolo*, di codici culturali non specifici» (1982: 121, corsivo nel testo) – e “convenzioni teatrali generali” – «preliminari e basilari della «finzione» teatrale, quelle per le quali la scena *rappresenta* ma *non* è il mondo, l'attore *interpreta* ma *non* è il personaggio, il tempo-spazio del TS *enunciato* si distingue dal tempo-spazio dell'*enunciazione* del TS, ecc...» (ivi: 124, corsivi nel testo). Ciò che li distingue è il tipo di codificazione: i primi sono codici veri e propri, mentre le altre sono s-codici (Eco 1975). I codici spettacolari valgono per tutte le forme di spettacolarizzazione, mentre le convenzioni teatrali generali definiscono (rispetto all'intera classe degli spettacoli) un gruppo più ristretto, quello delle rappresentazioni teatrali. In questo sottoinsieme sono le convenzioni a operare sui codici spettacolari, e i contenuti da esse veicolati riguardano soprattutto l'aspetto *fictional*, ossia ciò che definiamo “finzione”. Ciò che invece allontana (o meglio, differenzia) il codice spettacolare dal codice culturale non specifico è il suo carattere di *performance*, ossia di intenzionalità, che può ritenersi un aspetto proprio della rappresentazione teatrale.

mentre la *performance* è indiscutibilmente fondata sulle norme culturali e sistemiche della società in generale, senza le quali sarebbe incomprensibile, in base a queste norme nascono delle regole secondarie, peculiari al dramma e al teatro, per produrre *sottocodici* specifici. Così, una messa in scena, per esempio, di *Huis clos* di Sartre dipenderà inevitabilmente dai modelli comportamentali, gestuali e linguistici caratteristici della società francese contemporanea (o parti di essa), ma sarà anche strutturata secondo le prevalenti modalità della scenografia, degli atteggiamenti, dei movimenti sulla scena, proiezione di voce, ecc., che la distingueranno da una situazione reale in un caffè parigino (proprio come il testo scritto osserva [...]) (1980 [1988: 59]).

I sottocodici sono il risultato di un processo di *ipercodifica* (Eco 1975 [2016: 222]) e possono essere *drammatici* – il monologo, *l'a parte*, ecc. – o *teatrali* – l'arco scenico, il sipario, il trucco, l'impostazione della voce, ecc. – e convenzionalmente connotano ciò che riconosciamo come (effetto di) *teatralità*⁶⁷. Alcuni di questi sottocodici sono, in una prospettiva diacronica, instabili poiché legati alle consuetudini del momento⁶⁸, ma alcuni possono cristallizzarsi al punto da sopravvivere a lungo e diffondersi oltre i codici culturali costitutivi sui quali sono originariamente basati⁶⁹. Tuttavia, nuove norme secondarie possono manifestarsi costantemente, in maniera più o meno approssimativa, negli ecosistemi performatici tanto che il pubblico può essere consapevole dei modelli emergenti senza essere capace però di identificarli o categorizzarli⁷⁰. Tale processo, per cui nuove regole a malapena riconosciute emergono, è un caso di *ipocodifica* (ivi: 225): ogni volta che siamo in grado di definire se non in termini imprecisi una nuova esperienza performatica (o perché ignoriamo regole specifiche o perché queste risultano ancora opache) applichiamo un codice approssimativo, prodotto proprio da un'ipocodifica⁷¹. Appare evidente come da una prospettiva analitica ogni performance richieda dunque una complessa dialettica di osservazione, formazione e rottura del codice.

A questo punto, dovrebbe essere piuttosto chiaro come, osservando la funzione di alcune didascalie presenti in certi testi drammatici, possiamo riconoscere che ciò che tali dispositivi fanno, spesso, è proprio invitare l'attore ad attivare porzioni di testo, a “mostrare”,

⁶⁷ Cfr. supra § 1.1.4

⁶⁸ Ad esempio, le convenzioni cinesiche, dialogiche e sceniche che rendevano la performance “realistica” nei primi del Novecento oggi appaiono più opache e artificiose (cfr. Capitolo Quinto).

⁶⁹ Il teatro Nô e quello Kabuki sono regolati da leggi inviolabili che in origine ipercodificavano un codice comportamentale cavalleresco da tempo obsoleto.

⁷⁰ Come nel caso della proto-immersività in *Sei Personaggi*, illustrato nel Capitolo Terzo (infra §§ 3.2-3.3).

⁷¹ È quanto accade a livello semio-cognitivo agli spettatori che partecipano a pratiche teatrali immersive co-partecipative, come illustreremo più nel dettaglio nel Capitolo Sesto.

nello specifico, certi contenuti e certe determinazioni di senso sul piano visuale. Al performer-manipolatore, cioè, è demandato il compito di dare *forma* all'indicibile, di *rendere visibile l'invisibile*, di cui un esempio paradigmatico ci è stato offerto proprio dall'analisi del frammento di Beckett. Non tutto può essere "detto" da un enunciato-battuta, infatti, e certi dispositivi testuali, come appunto le didascalie, possono avere il compito di portare a *visione* ciò che non si vede (e non si può, perciò, soltanto *dire*), rivelando, così, una *funzione istruzionale* che richiede l'attivazione da parte dell'attore, che deve perciò adottare delle strategie per mostrare queste porzioni di discorso e non narrarle. È attraverso atti di mostrazione che egli compie anche delle scelte trasduttive, producendo enunciati che si incarnano in gesti, azioni, ecc., proiettando così contenuti al livello visivo. Mostrare, dunque, nel senso di "rendere percepibile alla vista". Ma, soprattutto, mostrare come "dar *forma visiva*".

Come evidenzia Phillip Zarrilli (2009: 49), la partitura della performance (*performance score*) di un attore è una struttura che è disponibile per l'attore come una certa gamma di possibilità basate sulla logica estetica di una particolare drammaturgia. I dettagli di questa partitura non sono presenti alla nostra esperienza come una rappresentazione, ma come un insieme di possibilità accessibili di realizzazione o attualizzazione. La conoscenza sensomotoria accumulata durante il training e le prove viene messa in gioco nell'esperienza concreta della messa-in-scena (intesa come messa-in-discorso⁷²) della partitura. Esiste, dunque, un principio enattivo nell'affrontare e soprattutto nel trasdurre nello spazio-tempo performático una partitura drammaturgica che di fatto si presenta (anche e, forse, soprattutto in un'ottica pragmatica e non letteraria) come una serie di possibilità per l'azione.

Stage acting may therefore productively be considered as one among many extra-daily skilled modes of embodied practice requiring the performer to develop a heightened attunement of sensory and perceptual awareness of a certain sort in order to be fully responsive to theatrical environments and dramaturgies (ivi: 50).

Nel paragrafo successivo, nel cercare di offrire un esempio di quanto esposto finora, proporremo una analisi comparata di un frammento dei *Giganti* di Luigi Pirandello confrontandolo con la sua occorrenza spettacolare ad opera di Giorgio Strehler.

⁷² Cfr. supra § 1.1.5

4.5.2. Movimenti di integrazione in *I Giganti della Montagna* di Luigi Pirandello

Secondo Fontanille (2008), quando sono in questione un Testo Drammatico, un Testo Poetico o una partitura musicale, la consuetudine vorrebbe che le loro testualità si mettano in opposizione alle loro interpretazioni, e così il problema che si pone sia la messinscena, la declamazione, l'esecuzione. Si distinguono già, così, *effetti potenziali* contenuti nel testo⁷³ da *effetti realizzati* nell'interpretazione, cosa che indurrebbe a pensare che l'interpretazione sia una pratica che integra un testo.

Questo approccio può essere completato (i) con l'osservazione del movimento di integrazione nei due sensi⁷⁴, e (ii) con il confronto tra pratiche. Infatti, se si ammette che il testo e la sua interpretazione appartengono a due livelli di pertinenza diversi, la "messa in scena" ci fa cambiare il livello (integrazione ascendente⁷⁵), così come, nell'altra direzione, le didascalie del testo teatrale dipendono dalle proiezioni sul piano testuale di certi elementi selezionati nella pratica scenografica (integrazione discendente⁷⁶) (2008 [2010:96]).

Secondo Fontanille, dunque, sarebbe necessario confrontare le diverse pratiche che permettono di attualizzare e realizzare i significati del testo (nel nostro caso della drammaturgia). Ogni performance è caratterizzata da una maggiore complessità e per comprenderne il valore differenziale bisognerebbe, perciò, confrontarla con ciò con cui è confrontabile, e cioè con altre performance, e non con la sola drammaturgia. Questo non significa, però, che le relazioni fra un testo scritto e la sua interpretazione/esecuzione non siano codificabili, ma solo che esse portano con sé delle decisioni di altra natura. Prosegue, infatti, Fontanille:

Per esempio, gli attori sulla scena possono esprimersi secondo il modo della conversazione quotidiana o declamando secondo il modo oratorio: si tratta di due pratiche differenti che contaminano in questo caso la pratica dello spettacolo teatrale, e che portano soltanto a delle

⁷³ Inteso da Fontanille come testo scritto in opposizione alla pratica. Si ricorda, tuttavia, che da un punto di vista squisitamente semiotico entrambi sono considerati dei "testi", ossia delle configurazioni di senso (cfr. Marrone 2010).

⁷⁴ Sul concetto di "integrazione" di veda Fontanille (2008 [2010: 49]).

⁷⁵ Produce l'integrazione dell'unità inferiore al livello superiore, essendo tale integrazione la condizione affinché l'unità trovi il proprio valore distintivo (potenziale) al livello inferiore realizzato al livello superiore (ivi: 50).

⁷⁶ È un movimento che fa in senso inverso il percorso della composizione, e che ritrova così al livello inferiore i costituenti della forma del livello superiore (ibid.).

differenze di scelta estetica, fondata eventualmente sull'ethos del regista. Ma quando l'Accademia impone, nell'epoca classica, le unità di tempo, di luogo e di azione, essa agisce sulle relazioni tra testo e spettacolo: nel nome di un'ideologia della verosimiglianza, la regola delle tre unità raccomanda allora ciò che noi chiameremmo una "integrazione discendente", e cioè una proiezione ottimale nel testo delle condizioni temporali e spaziali della pratica teatrale (ibid.).

Il passaggio dal progetto-drammaturgia (TD) alla dimensione pragmatica della pratica performática (TS) costituisce un cambiamento del livello di immanenza⁷⁷ che suppone l'attualizzazione di altre dimensioni, in particolare quella della corporeità e quella topocronologica. Il passaggio stesso da una lettura solitaria interiore a una lettura pubblica, e da questa a una messinscena completa costituisce un cambiamento nel grado di complessità delle pratiche stesse. Si passa, infatti, (i) da un lettore sincretico (che virtualizza in sé tutti i ruoli) a più attori differenziati e (ii) da uno spazio indifferenziato a una topologia mobile e distribuita. Sarebbe la scena pratica, perciò, a essere modificata, secondo Fontanille, e non il livello di pertinenza⁷⁸. Un TD richiede, soprattutto, l'intervento del corpo dell'attore nell'attivazione e nel completamento dei suoi significati: la corporeità è essenziale, piuttosto che facoltativa. Così come Daniele Barbieri (2011) afferma che la poesia è fatta per evocare con decisione il proprio corrispondente orale, allo stesso modo la drammaturgia è scritta per essere recitata⁷⁹ (anche quando ciò si realizza solo virtualmente in una recitazione ad alta voce interiore). Un TD è un testo di azioni, dove si manifestano contemporaneamente un atto locutorio e uno illocutorio, dove la narratività del testo e la stessa costruzione della proairesi e degli attributi del mondo *fictional* sono necessariamente ancorate, subordinate, all'interazione discorsiva. Secondo Steen Jansen⁸⁰, ad esempio, è impossibile (o quantomeno improbabile) descriverne e analizzarne la struttura senza tener conto della sua potenziale rappresentabilità. Tra testo scritto e pratica performática si crea, dunque, un vero e proprio rapporto di coimplicazione, basato sulla natura stessa del TD: le *dramatis personae*, come soggetti di un mondo *fictional*, oltre che funzioni di una struttura drammatica, vanno indagate – nella transazione attore-attore – soprattutto come partecipanti a un evento. Il loro scambio dialogico di enunciati, infatti, costituisce al tempo stesso una forma di interazione.

⁷⁷ Legato, cioè, ai sistemi soggiacenti che permettono la significazione.

⁷⁸ La lettura pubblica ad alta voce e la rappresentazione scenica appartengono allo stesso piano di immanenza, e sfruttano le stesse dimensioni, con la differenza che quest'ultima ha bisogno di più componenti della prima.

⁷⁹ Nel senso inglese di "to be acted out" di "passaggio all'atto, all'azione".

⁸⁰ In AA.VV. 1983

Il discorso drammatico non è riducibile a un insieme di descrizioni o di proposizioni, piuttosto è una serie di riferimenti che i parlanti rivolgono a sé stessi, ai loro interlocutori (ascoltatori-destinatari) e alle coordinate spazio-temporali (qui-ora) dell'enunciato stesso per mezzo di deittici, dispositivi indicatori della supremazia dell'agire sul narrare (cfr. Elam 1980 [1988: 143]). La deissi⁸¹ è ciò che permette al linguaggio di avere una funzione attiva. Scrive in proposito Serpieri:

A teatro [...] il senso è affidato *in primis* alla deissi, che regola le articolazioni degli atti di discorso. Anche la retorica, come la sintassi, la grammatica, ecc. *afferiscono*, a teatro, alla deissi, che sussume e smista il senso veicolato dalle immagini, dai vari generi di linguaggio (prosa, poesia), dai diversi modi linguistici dei personaggi, dall'intonazione, dal ritmo, dai rapporti prossemici, dalla cinesica dei movimenti ecc. (1978: 20, corsivo nel testo).

La deissi consente di far riferimento al contesto drammatico come mondo dinamico e attuale, *processuale*; l'oggetto che indica risiede nei commutatori, o indici verbali (*shifters*)⁸², e non è specificato in sé. Il riferimento deittico, cioè, mostra ostensivamente gli elementi contestuali già costituiti. Il TD attualizza, perciò, una modalità proairetica, differente dalla modalità descrittiva del Testo Letterario, con conseguenze sulla struttura stessa dell'enunciato-battuta che sarà formulato secondo determinate funzioni sintattiche e argomentali, allo scopo, soprattutto, di rispondere efficacemente a proprietà semantiche e pragmatiche specifiche. Dopotutto, il dramma è dato da un *io* che si rivolge a un *tu*, *qui* e *ora*, attraverso un reticolo di illocuzioni e perlocuzioni conflittuali e complementari⁸³. «Il dialogo è in primo luogo una modalità di *praxis* che mette in opposizione le diverse forze etiche, personali e sociali del mondo drammatico» (Elam 1980 [1988: 163]); è un'azione parlata immediata, piuttosto che un riferimento all'azione o una rappresentazione dell'azione, attraverso la quale il conflitto è messo in atto e non presentato.

Di seguito intendiamo evidenziare la presenza di “spie connotative” (cfr. Panosetti 2015) nelle maglie testuali del TD che richiamerebbero proprio funzioni linguistiche “drammatiche” discrete che costituiscono un livello prassico-drammatico⁸⁴

⁸¹ Il termine si usa quando un elemento linguistico si riferisce a ciò che è esterno nell'enunciato, generando così un ancoraggio diretto con la realtà (Basile et al. 2010: 376).

⁸² Roman Jakobson chiama così gli elementi linguistici che rimandano alla situazione di enunciazione. Per il semiotico i commutatori sono simboli-indice nei quali codice e messaggio si accavallano (cfr. Pozzato 2001).

⁸³ Cfr. Searle 1969

⁸⁴ Con questa definizione si intende porre enfasi su una dinamica proairetica (o di “azione”) contenuta nel TD, legata proprio alla corporeità in esso inscritta che lo rende potenzialmente “rappresentabile”.

dell'enunciazione e rendono conto di una proaireticità immanente del TD che lo distingue dai testi letterari o poetici proprio in virtù della sua correlazione con la dimensione pragmatica performativa. Ogni dialogo, infatti, è organizzato secondo almeno due livelli, uno prassico-drammatico (che veicola gli aspetti pragmatici) e uno per così dire più informativo (che veicola i contenuti narrativi) che tra loro si contaminano e si negano dando luogo a una serie di scarti, in grado di mettere in luce incongruità e conflitti nascosti tra le *dramatis personae*. Nei nostri scambi comunicativi, infatti, non tutto si traduce in espressione verbale, poiché spesso affidiamo la comprensione di quanto diciamo sia a gesti, cenni del capo, tono della voce, che a ciò che presumiamo il nostro ascoltatore sappia già o sia in grado di intuire. «In tutti questi casi di “non-detto” sono le intenzioni dei parlanti, ciò che essi intendono produrre a livello perlocutorio come effetto dei loro enunciati, a intervenire in maniera decisiva nella determinazione del significato» (Basile et al. 2010: 379). È indispensabile, per l'analista, riconoscere e descrivere le tracce di tali proprietà immanenti del TD, individuando i dispositivi di significazione che contribuiscono all'articolazione della rete di rapporti che sussiste tra drammaturgia scritta e drammaturgia scenica. I meccanismi drammaturgici sono differenti da quelli letterari⁸⁵, proprio in virtù della presenza di una *metatestualità* che richiede di essere trasdotta, messa-in-scena/messa-in-discorso, portata a visione attraverso una operazione di conversione⁸⁶. Si tratta di aspetti pragmatici, che suggeriscono, tra l'altro, anche forme e modi di produzione scenica del corpo dell'attore in scena. Un esempio può essere dato senz'altro dalla presenza delle didascalie e dalla loro funzione sul piano della mostrazione, ma ciò su cui intendiamo porre maggiormente l'attenzione, per ora, è soprattutto la costruzione linguistica e la rete di presupposizioni e inferenze⁸⁷ che costituiscono lo sfondo su cui si realizzano le interazioni di *parole* tra le *dramatis personae*.

La forma dialogica, sulla quale generalmente si configura un TD, costituisce una situazione comunicativa prototipica che prevede che l'emittente (locutore) e il destinatario

⁸⁵ Ruffini, ad esempio, definisce il “testo letterario drammatico” (TLD) per mezzo della didascalia in questi termini: “la presenza di didascalie *distingue la classe* TLD da altre classi, mentre accomuna *un dato copione* ad altri copioni drammatici” (1978: 110). La definizione della didascalia e del testo drammatico rispetto a quello narrativo è ricondotta all'opposizione /espansione/ vs /condensazione/: se si può espandere ma non condensare una data porzione di testo sarà definibile come didascalia; viceversa, se tale porzione può essere condensare, allora sarà una descrizione narrativa (ivi: 112).

⁸⁶ Cfr. supra § 1.1.5

⁸⁷ Mentre nel caso delle implicature conversazionali abbiamo a che fare con un nesso semantico tra enunciati che, a partire da uno scambio di battute tra interlocutori, deve essere ricavato da ciò che viene detto e dal modo in cui viene detto, nel caso delle presupposizioni e delle inferenze siamo di fronte a categorie che tradizionalmente sono state collocate al confine tra semantica e pragmatica e che, proprio per questo, è artificioso delimitare in maniera precisa e univoca (cfr. Basile et al. 2010).

(allocutario) si alternino negli scambi comunicativi (turni conversazionali) condividendo informazioni, idee, sentimenti, chiarificazioni, ecc. Si tratta, dunque, di concepire i singoli turni (altrimenti detti “battute”, nel gergo teatrale) come “enunciati-battuta” la cui adeguatezza drammatica non si misurerà in base alla buona formazione sintattica (o alla loro completezza e autonomia semantica) bensì in base al contesto enunciazionale⁸⁸ in cui sono prodotti. Come nel Testo Poetico, infatti, anche nel Testo Drammatico la forma espressiva è altamente pertinente⁸⁹: ritmi prosodici prodotti dalla scelta delle parole; un uso della punteggiatura impiegato per suggerire una precisa dinamicità fisica e discorsiva; sono solo alcune delle strategie finalizzate al raggiungimento di determinati effetti di senso, allo scopo di attivare la competenza drammatica del lettore-manipolatore⁹⁰. Secondo Anne Ubersfeld, lo statuto della drammaturgia è simile a quello di un libretto d’opera, un atto di parola che suppone e crea le proprie condizioni di enunciazione⁹¹, costituendo contemporaneamente l’oggetto e le istruzioni per il suo uso:

il discorso di teatro non è dichiarativo o informativo, è invece conativo (con prevalenza di quella che Jakobson chiama funzione conativa); il suo modo è l’imperativo. [...] Lo statuto del testo scritto (testo, canovaccio, sceneggiatura, partitura, ecc...) è quello di essere ciò che comanda i segni della rappresentazione – sebbene nella rappresentazione ci siano necessariamente dei segni autonomi prodotti senza relazione diretta con il testo (in De Marinis 1982: 255-258).

Esaminiamo, a questo punto, alcuni frammenti del dialogo d’apertura del III momento dei *Giganti*, che avviene tra Ilse e il Conte⁹²:

(1) ILSE No, voglio andar fuori, ti dico.

(a) *Fermandosi d’un tratto sorpresa e quasi spaventata.*

⁸⁸ Il “contesto enunciazionale” comprende il rapporto stabilito fra il locutore, l’allocutario e il discorso immediato qui-ora, vale a dire la somma delle interazioni tra gli attori-personaggi per mezzo della *parole* (intesa come enunciati pronunciati dalle *dramatis personae*).

⁸⁹ cfr. Barbieri 2011

⁹⁰ In merito all’opposizione /narrativa/ vs /dramma/, secondo Serpieri (1978), ad esempio, il TD è istituzionalmente vincolato al processo di enunciazione, ha bisogno, in altre parole, di un contesto drammatico e ha, inoltre, una assialità temporale sempre ordinata sul presente, il cui spazio è la deissi.

⁹¹ O, nei termini impiegati da Ducrot, “mostra” la propria enunciazione, ossia ne è un’immagine, la presenta (cfr. § supra 4.3).

⁹² Pirandello 1949: 4148-4151, ed. ePub. Nella trascrizione è stato rispettato lo stile formale impiegato nel testo originale: uso delle minuscole, in alcuni casi, anche in luogo di una maiuscola; costruzione della punteggiatura; indicazione grafica delle didascalie, ecc. L’integrazione ha riguardato la sola numerazione delle didascalie (*l*) e delle battute (*n*), impiegata al solo fine di indicare con più agilità, nel corso dell’analisi, i turni conversazionali, senza dover ogni volta citare per intero il testo scritto.

Dove siamo qua?

(2) IL CONTE (*restando anche lui*) Uhm! Sarà forse quello che dicevano l'arsenale delle apparizioni.

(3) ILSE E questa luce? Di dove viene?

(4) IL CONTE (*indicando i fantocci*) Ma guarda quei là. Sono fantocci? [...]

(5) ILSE Li avrà preparati lui?

(6) IL CONTE Lui? E che ne sa lui?

(7) ILSE Gli ho dato da leggere la Favola.

(8) IL CONTE Ah. Allora si spiega. Ma, fantocci, che ce ne facciamo? Non parlano. Io non riesco ancora a capire dove siamo capitati. E in quest'incertezza vorrei sentire che tu –

(b) *le s'appressa e fa per toccarla, timido e tenero.*

(9) ILSE (*scattando e sbuffando*) Oh Dio, di dove s'uscirà?

(10) IL CONTE Ma vorresti davvero andar fuori?

(11) ILSE Sì sì, via! via!

(12) IL CONTE Via dove?

(13) ILSE Non lo so, fuori, all'aperto.

(14) IL CONTE Di notte? È notte alta; dormono tutti; vuoi esporti a quest'ora?

(15) ILSE Ho orrore su di quel letto.

(16) IL CONTE Sì, è orribile, capisco, così alto. [...] – ma, dopo tutto, è un letto.

(17) ILSE Vacci a dormir tu: io non posso.

(18) IL CONTE E tu?

(19) ILSE C'è fuori quella panchina davanti all'entrata.

(20) IL CONTE Ma avrai più paura, sola, fuori: su almeno sarai con me.

(21) ILSE Ho paura proprio di te, caro, solo di te, lo vuoi capire?

(22) IL CONTE (*restando*) Di me? Perché? [...] Non dovrei starti vicino?

(23) ILSE Ma non così! guardandomi così! Mi sento tutta, non so, come appiccicata; sì, sì, da questa tua mollezza di timidità supplichevole. L'hai negli occhi, nelle mani.

(24) IL CONTE (*mortificato*) Perché ti amo...

Durante l'analisi di questo estratto dei *Giganti*, allo scopo di dimostrare una congruità tra gli artifici impiegati nel testo verbale e la loro trasduzione spettacolare, si ricorrerà all'analisi comparata con lo spettacolo teatrale del 1995 del regista Giorgio Strehler, presso

il Piccolo Teatro di Milano⁹³. Tralasciando al momento la questione dell'inizio *in medias res* (su cui torneremo più avanti), poniamo prima l'attenzione, nel dialogo oggetto della nostra analisi, sull'interazione diadica che si instaura tra le *dramatis personae*, la quale si esplicita a ritmo alternato, con uno dei soggetti che ha l'azione (o *floor*) e l'altro che riceve l'azione in una sequenza di turni⁹⁴. L'azione del locutore è influenzata da quella dell'allocutario, soggetto a cui è indirizzata l'enunciazione, in una serie di condizionamenti reciproci, a loro volta condizionati dalla situazione⁹⁵ nella quale avviene l'interazione. In questo caso, entrambi i personaggi si trovano in un ambiente non familiare, all'apparenza non rassicurante come ci suggerisce la stessa didascalia (a) attraverso un *embayage* enunciativo che interrompe il discorso rapportato, rivelandoci così la presenza-assenza di una istanza della mostrazione a cui è affidato il discorso rapportatore⁹⁶.

Questo meccanismo ha una precisa funzione pragmatica⁹⁷, finalizzata ad attivare nel lettore-manipolatore del TD una modalità ritmico-immersiva dell'azione drammatica, determinante per la comprensione generale del contesto enunciazionale. La funzione più immediata del linguaggio drammatico è, infatti, la creazione indicale di un ambiente dinamico. Il mostratore presenta l'azione (visione diretta) così come deve essere offerta alla percezione dello spettatore (senza ulteriore commento "narrativo" o asserzione su di essa) e allo stesso tempo offre un programma di azione all'attore che è così chiamato a dar forma all'istruzione in esso contenuta mostrandola, ossia facendo affidamento alla sostanza espressiva corporea (gesti, espressioni mimiche, ecc.) con cui trasdurre l'istruzione ricevuta al fine di ottenere, attraverso il proprio agire performatico, un effetto equivalente sul piano del contenuto. Inoltre, impiegando locuzioni come *siamo qua, questa luce, quei là*, si mostra

⁹³ Video integrale su You Tube, all'indirizzo <https://www.youtube.com/watch?v=TK4233CXpvg> (ultima visita 27 settembre 2022).

I giganti della montagna di Luigi Pirandello, regia di Giorgio Strehler (1995). Cast: Franco Graziosi, Giulia Lazzarini, Gianfranco Mauri, Andrea Jonasson, Giancarlo Dettori, Anna Saia, Lino Troisi, Leonardo De Colli, Enzo Tarascio, Francesco Cordella, Sante Calogero, Fabrizio Caleffi, Maximilian Mazzo, Nadia Rinaldi, Giovanna Di Rauso. Scene Ezio Frigerio, regia televisiva Michel Muller.

⁹⁴ Secondo Falzon Santucci esiste un'affinità, come abbiamo peraltro già notato, tra il comportamento interattivo nella società e quello nel dramma. Ricorrere, perciò, a un modello sociologico per l'analisi dell'interazione drammatica può risultare utile, poiché ambedue i contesti agiscono in un ambiente umano simile (cfr. AA.VV. 1983: 103).

⁹⁵ Costituita dall'insieme dei soggetti e degli oggetti presenti, le loro circostanze fisiche, il presunto tempo e luogo dell'incontro, ecc., vale a dire ciò che potremmo definire in termini di "azione".

⁹⁶ Cfr. supra § 4.1

⁹⁷ Si vuole far riferimento, qui, all'aspettualizzazione dell'azione drammatica (ossia a una transizione, una successione di stati e trasformazioni, colta nella sua processualità) tra le *dramatis personae*, o tra le *dramatis personae* e l'ambiente performatico, in cui è assente il discorso verbale e ci si affida a una mostrazione delle articolazioni narrative. La funzione è quella di attivare nel fruitore-manipolatore una componente ritmico-immersiva dell'azione drammatica, mettendolo così nella condizione di ricrearsi nella mente quella scena-virtuale, di mostrarla, nella sua dimensione pragmatica evocando la sostanza espressiva prossemica.

gradualmente l'ambiente performático drammatico⁹⁸ attraverso una serie di ancoraggi prossemici, responsabili dell'orientamento performativo-deittico, in grado di far emergere il reticolo di relazioni tra *dramatis personae* e ambiente, e di vettori⁹⁹ lungo i quali si realizzano le loro azioni¹⁰⁰.

I condizionamenti della forma teatrale, da cui dipende il rapporto quantitativo tra linguaggi non verbali e linguaggio verbale, ci permettono anche di approfondire in altre direzioni la problematica dell'intreccio. L'azione, nel teatro, è infatti inevitabilmente portata avanti dai personaggi, secondo un ben noto principio aristotelico¹⁰¹. Le *dramatis personae* mettono in atto i successivi momenti dell'azione in base a motivazioni remote e prossime. In termini semiotici, Lotman (1970) afferma, ad esempio, che «il carattere del personaggio è l'insieme di tutte le sue contrapposizioni binarie con gli altri personaggi» (1970 [1972: 295]), realizzate nel TD mediante un "accostamento fisico" dei personaggi. Come nota Segre, inoltre, in un intreccio narrativo «confronti e accostamenti possono esser fatti in modo mentale, *in absentia*, mentre nel teatro sono fatti di norma *in praesentia*» (1984: 20). Si realizza, dunque, una "geometria drammatica" che tiene conto delle tensioni reciproche esercitate dai personaggi, cruciali in un TD poiché portatrici di motivazioni, realizzatrici di alleanze e contrasti, catalizzatrici di eventi. La gamma delle azioni e delle reazioni consentite è tuttavia limitata, però, dalla gamma delle attese convenzionalmente considerate congruenti con gli altri elementi che la situazione predispone. L'interazione, nel dramma come nella società, avviene infatti a soggetto tracciato (*script*), per cui gli stessi partecipanti e il contesto delimitano il *frame* entro il quale essa avverrà, e nel quale si genererà un reticolo di esigenze, attese e soddisfazioni che realizzeranno il movimento conflittuale delle *dramatis personae*. Uso il termine "movimento" perché permette, a mio avviso, di evidenziare maggiormente l'aspetto dinamico e processuale dell'azione drammatica nella quale si sviluppa il conflitto. In ogni conflitto si verificano piccoli movimenti, a volte impercettibili, che potremmo

⁹⁸ In questo caso, inoltre, appare come l'universo del TD ammetta un solo tempo unilaterale, un "durare a-temporale", senza ricorrere a quel raddoppiamento caratteristico del Testo Letterario in un presente-passato, ossia un tempo del narratore e un tempo del narrato (cfr. Segre 1984).

⁹⁹ Intesi come proiezione mostrazionale di direzioni fisiche in cui si esercita la tensione tra il personaggio e l'oggetto (o soggetto) della sua azione.

¹⁰⁰ «Proprio grazie al fatto che, nella vita quotidiana, il corpo si riorganizza *interamente* verso un determinato scopo (*bodily intention*), l'osservatore sa in maniera tacita che una certa coerenza nell'organizzazione della persona osservata è legata all'intenzionalità dell'azione. Anzi, si potrebbe addirittura pensare che la coerenza con cui l'intero corpo si dirige verso uno scopo sia addirittura più importante della congruenza cinematica tra l'azione osservata e il vocabolario motorio dell'osservatore» (Sofia 2013: 103, corsivi nel testo)

¹⁰¹ Cfr. Aristotele, *Poetica*, 50 a

definire “transizioni”, ossia successioni di stati e trasformazioni (quindi di programmi narrativi d’uso) che ne determinano la natura stessa (e generano meccanismi tensivi).

Torniamo all’incipit del dialogo in esame, che avevamo momentaneamente messo da parte. Si tratta di un inizio *in media verba*¹⁰² in cui l’attacco dell’enunciato-battuta (1) suggerisce metadiscorsivamente un richiamo a un qualche turno, enunciato o *topic* precedente. È la traccia di una perlocuzione fallita, che testimonia l’esistenza pre-testuale (se non addirittura pre-drammatica, come vedremo) di uno scambio dialogico *in corso*, inibito (come già detto) dall’ingresso “accidentale” – (a) – in un luogo nuovo che sposta bruscamente l’attenzione su un *topic* inedito (l’arsenale delle apparizioni, appunto). Possiamo ricostruire la natura di questo scambio attraverso altre tracce¹⁰³ nascoste tra le maglie testuali. Una traccia, semioticamente, è il risultato di una pratica interpretativa la cui causa è “inferita per abduzione” con un certo margine di incertezza¹⁰⁴. Oltre alle prime due didascalie – (a), (2) – nel frammento analizzato ci sono altri indicatori che suggeriscono l’aspetto durativo dell’azione dalla quale provengono entrambi i soggetti. Istruzioni come *fermandosi e restando* segnalano, infatti, un momento terminativo, ossia l’interruzione di una presupposta dinamica antecedente all’ingresso nella nuova situazione. Ma sono presenti anche altri dispositivi a cui viene delegata una funzione aspettualizzante¹⁰⁵, come la punteggiatura, ad esempio. La punteggiatura può essere considerata, a mio avviso, un tratto pertinente della significazione in un TD – simile alla funzione che riveste la struttura del verso nel Testo Poetico¹⁰⁶ – a cui delegare l’organizzazione del livello prassico-drammatico attraverso una sorta di “sistema notazionale”, inferibile per abduzione¹⁰⁷, allo scopo di attualizzare la corporeità inscritta nel linguaggio verbale, *scrivendo* una sorta di partitura dei non-detti (relazioni prossemiche, ritmo, pause/sospensioni, ecc.). Secondo Nelson Goodman, ad esempio,

In the drama, as in music, the work is a compliance-class of performances. The text of a play, however, is a compositive of score and script. The dialogue is in a virtually notational system,

¹⁰² Il termine è preso in prestito da Keir Elam (cfr. AA.VV. 1983: 155).

¹⁰³ Il riferimento è a Eco e al “riconoscimento” semiotico (1975 [2016: 342-343]). Data la natura ambigua del termine impronta, col termine *traccia* si indica un’impronta riconosciuta come segno, e dunque un’entità semiotica (cfr. Violi 1997).

¹⁰⁴ Un risultato viene ipotizzato, cioè, come caso possibile di una determinata regola (Eco 1975).

¹⁰⁵ Il riferimento è alla fase in cui un processo viene colto, dove abbiamo a che fare, cioè, con categorie come permanenza/incidenza, continuità/discontinuità (cfr. Pozzato 2001).

¹⁰⁶ «[L]a metrica fornisce delle indicazioni su quali siano le combinazioni che i parlanti di quella lingua sentiranno come versi, ovvero come andamenti ritmici socialmente riconosciuti con cui è possibile sintonizzarsi» (Barbieri 2011, posizione 519-521, ed. Kindle).

¹⁰⁷ Secondo un principio di *affordance*, come tenteremo di illustrare più avanti.

with utterances as its compliants. This part of the text is a score; and performances compliant with it constitute the work. The stage directions, descriptions of scenery, etc., are scripts in a language that meets none of the semantic requirements for notationality; and a performance does not uniquely determine such a script or class of coextensive scripts (1968: 210-211).

La presenza dei fantocci (4) attrae l'attenzione di entrambi i soggetti, distogliendoli (temporaneamente) dai rispettivi programmi narrativi e creando di fatto una sospensione nella loro (precedente) azione. I fantocci diventano un nuovo attante, un vettore, su cui si soffermano le due *dramatis personae*: è proprio l'ingresso di questo nuovo attante che ci permette di capire di che natura fosse l'interazione tra i due soggetti, a noi presentata soltanto *in media verba*. Oltretutto, nella costruzione dei reciproci enunciati-battuta entrambi i personaggi conservano alcune tracce delle loro precedenti motivazioni. Il personaggio di Ilse, infatti, è in tensione verso l'esterno (“*voglio andar fuori*”), in relazione aperta con lo spazio dell'azione, alla ricerca di una probabile via di fuga (ancora non sappiamo bene da cosa): la stessa costruzione dei suoi enunciati-battuta è sincopata e costituita principalmente da frasi nominali (“*E questa luce?*”) o verbali (“*Dove siamo qua?*”) che suggeriscono una certa frenesia, un ritmo incalzante. Il Conte, invece, si esprime con enunciati-battuta più articolati, che denotano un suo “voler stare” nella situazione attraverso un andamento più disteso e dilatato. Un ulteriore esempio, a riprova, è offerto dal turno (4) in cui la costruzione sintattica dell'enunciato è organizzata in maniera da realizzare un tale effetto. Possiamo suddividere il turno in tre momenti:

- A. proiezione indicale, allo scopo di creare il vettore d'attenzione sul nuovo attante (*indicando i fantocci*): ricorrendo al linguaggio non verbale, il soggetto locutore indica all'allocutario dove rivolgere l'attenzione¹⁰⁸;
- B. invito all'attenzione dell'allocutario sul nuovo attante, tracciando la geometria drammatica attraverso l'uso di deittici distali (“*Ma guarda quei là*”¹⁰⁹) per rimarcare l'intenzione espressa dal momento precedente (vd. A.);

¹⁰⁸ La didascalia ha l'obiettivo di rendere “visibile l'invisibile”, dunque, e marcare l'azione fisica che in questo momento diventa predominante sul linguaggio verbale.

¹⁰⁹ È da notare anche l'uso dell'avversativa, che in posizione di apertura dell'enunciato ha una funzione rafforzativa, di richiamo dell'attenzione su un altro vettore.

- C. accostamento prossimale al nuovo attante, allo scopo di avvicinare anche il soggetto allocutario, adoperando un'interrogativa totale *sì/no*¹¹⁰, per ottenere una reazione/risposta e soddisfare, così, l'esigenza di interazione (“*Sono fantocci?*”).



FIG. 1 – *L'arsenale delle apparizioni*

All'interno dell'enunciato-battuta si creano, perciò, tre diverse transizioni che hanno la funzione mimetica¹¹¹ di mostrare l'immagine, nella sua processualità, della situazione drammatica nella quale agiscono le due *dramatis personae*.

Se osserviamo ora la messa-in-scena di Giorgio Strehler¹¹², possiamo notare come queste transizioni sono realizzate dagli attori. La FIG. 1 illustra un totale dello spazio-tempo drammatico, costituito da due livelli, collegati tra loro da una scala di legno centrale, in cima alla quale ci sono i due personaggi, nell'atto di irrompere nell'ambiente drammatico correndo. La loro dinamica si arresta, in prossimità della scala, sul secondo livello – come suggerito dal programma nella didascalia (a). Entrambi sono stupiti, ritrovandosi in un luogo a loro sconosciuto. Tutto intorno lo spazio è abitato da fantocci in varie posizioni, sedie, bauli vecchi e altre cianfrusaglie. Il turno (3) mostra il Conte e Ilse sul fondo, attratti da una luce innaturale che si diffonde nell'ambiente (FIG. 2).

¹¹⁰ Cfr. Basile et al. 2010: 264

¹¹¹ Con questo termine, si fa riferimento alla funzione che si pone (perlomeno a un livello soglia) come immagine di interazione verbale tra esseri dotati di intenzionalità.

¹¹² Da 01:13:26.



FIG. 2 – *L'arsenale delle apparizioni (dettaglio)*

La situazione drammatica è tesa e sospesa, cadenzata da un motivo musicale costante in sottofondo che somiglia a un carillon ed enfatizza i silenzi¹¹³ che intercorrono tra un turno di battuta e un altro, dando risalto ai movimenti circospetti dei personaggi nell'ambiente drammatico. I due, successivamente, si separano; mentre il Conte si allontana, Ilse si dirige verso la scala centrale dove un fantoccio giace a terra. Nel turno (4) entrambi sono distanti; il Conte richiama l'attenzione di lei – come previsto nel momento (B.) – che si volta nella direzione di lui (FIG. 3). Qui, rispetto all'organizzazione enunciativa articolata nel TD, l'istanza della mostrazione, pur mostrando Ilse avvicinarsi prima ai fantocci, presenta però la stessa programmazione prossemica indicata nell'enunciato-battuta trasducendo, così, in maniera analoga l'orientamento performativo-deittico virtualizzato nel progetto-TD, proprio in quanto drammaturgicamente strutturale.

Citando le parole di Jansen, siamo dunque di fronte a una proposta interpretativa – intesa sempre come messa-in-scena/messa-in-discorso – accettabile, corrispondente «all'idea di una pluralità limitata, perché legata ad un testo determinato e non a qualsiasi testo, ed indefinita, perché non riducibile ad una significazione definita o unica né ad un numero definito o chiuso di più significazioni» (in AA.VV. 1983: 76). Possiamo affermare, a questo punto, che *la validità o meno delle potenziali messe-in-scena di un TD non è giudicabile, dunque, in funzione di una presunta "fedeltà" al testo-scritto/progetto, quanto*

¹¹³ Considerati drammaturgicamente rilevanti, poiché attraverso il fenomeno del rilievo permettono, come nel linguaggio poetico, di portare in primo piano elementi di sfondo, tra cui, ad esempio, il ritmo (cfr. Barbieri 2004).

piuttosto di una sua coerenza (semantica) interna, ossia di una efficacia determinata dalla costanza degli elementi strutturali di fondo riconosciuti.



FIG. 3 – *L'arsenale delle apparizioni, turno (4)*



FIG. 4 – *L'arsenale delle apparizioni, turno (8)*

Alla luce di quanto detto, torniamo ad analizzare proprio il movimento conflittuale nell'arco del frammento ritagliato. L'inizio *in media verba* ci presenta sin da subito il conflitto tra le due *dramatis personae* in un climax tensivo: lei in fuga, mentre lui cerca di trattenerla. Il Conte esercita, infatti, un'azione di "contenimento" (un *dover fare*) a cui Ilse resiste (*non voler fare*) proseguendo nella sua azione di "evasione". Si genera, così, un'opposizione /contenimento/ vs /evasione/ che attraverso un meccanismo di correlazione semisimbolica incarna l'opposizione tematica /ragione/ vs /sentimento/ già emersa nel II momento, in cui la coppia è sola con Cotrone che mostra loro i prodigi di villa La Scalogna¹¹⁴. In quell'occasione, di fronte alle "magie" di Cotrone, Ilse reagisce con lo stupore di una bambina, di un artista che si lascia impressionare, mentre il Conte mantiene il distacco di chi (da buon mestierante) sa che dietro certe "illusioni" si nascondono trucchi, i trucchi del mestiere. Non è un caso quindi che, nel frammento che stiamo esaminando, nel turno (8) la reazione del Conte di fronte ai fantocci (FIG. 4) manifesti una certa delusione nel constatare che, essendo inanimati, essi non potranno certamente prendere il posto degli attori mancanti che servono per rappresentare la *Favola*. Il suo, infatti, è l'atteggiamento funzionalista dell'impresario¹¹⁵ che spera di aver trovato un espediente per sopperire alla mancanza di mezzi della compagnia, impossibilitata allo stato attuale ad andare in scena. Ilse, invece, è

¹¹⁴ Pirandello 1949: 4129-4136, ed. ePub

¹¹⁵ Marcato anche dall'isotopia raziocinante che lega termini come "si spiega", "non riesco a capire", "incertezza", "capisco".

cauta e affascinata al tempo stesso, perché immagina che i fantocci siano stati preparati da Cotrone (5) e dunque possano rivelare loro delle sorprese inaspettate. È l'atteggiamento dell'attrice a cui non occorre altro che la fantasia, l'immaginazione, per mettere in scena lo spettacolo. Dopotutto, Villa La Scalogna è il luogo dove l'evasione si compie grazie all'arte. In cui è narrato proprio il sogno dell'arte che osa sfidare il brutale mondo moderno, ma rimane vittima dell'organizzazione tecnologica-industriale e del materialismo. Siamo, perciò, di fronte a due diverse concezioni del teatro (e della vita), personificate nel Conte e in Ilse: un teatro di mestiere e un teatro d'arte. Attraverso un'altra correlazione semisimbolica, così, l'opposizione tematica /ragione/ vs /sentimento/ si incarna nell'opposizione attoriale /mestierante/ vs /artista/, peraltro già anticipata nel I momento dei *Giganti*:

ILSE Teatrante, sì, teatrante! Lui no, (*indicando il marito*) ma io sì, nel sangue, di nascita! [...] Se non fossi nata attrice, capisci? Il mio schifo è questo, che dobbiate esser voi, proprio voi i primi a crederlo e a farlo credere agli altri... “Vuoi una buona scrittura? - Venditi!”, “Abiti, gioje? - Venditi!” Anche per una sudicia lode in un giornale!¹¹⁶

Tornando al frammento analizzato, ecco allora una possibile ragione per la quale, proprio quando tra i due si creano le condizioni per una relazione di complicità (“*E in questa incertezza vorrei sentire che tu –*”) e il Conte tenta un avvicinamento, Ilse scatta immediatamente proseguendo la fuga iniziale. Adesso appare più chiaro da cosa stesse scappando all'inizio del frammento: proprio da un contatto col marito e da tutto ciò che egli rappresenta. Ecco che l'opposizione topologica /dentro/ vs /fuori/ in apertura del dialogo si rivela, a livello discorsivo, correlata alle opposizioni, tematica e attoriale, intorno alle quali si fonda la relazione tra le due *dramatis personae*. Non a caso nel turno (9) assistiamo, infatti, a una ripresa dell'isotopia della fuga. Possiamo articolare, perciò, il movimento conflittuale nelle macro-transizioni Resistenza|Cautela|Paura per Ilse – turni (1)-(9) – e Controllo|Curiosità|Complicità per il Conte – turni (2)-(10) – all'interno delle quali Cautela e Curiosità rappresentano i rispettivi movimenti con cui i due personaggi interagiscono con l'attante-fantocci. Sofferamoci, in proposito, proprio sulla configurazione dell'enunciato-battuta (8). È possibile individuare sei sequenze/momenti di cui è composto il turno:

(I.) *Ah.*

¹¹⁶ Pirandello 1949: 4104-4106, ed. ePub

- (II.) *Allora si spiega.*
- (III.) *Ma, fantocci, che ce ne facciamo?*
- (IV.) *Non parlano.*
- (V.) *Io non riesco ancora a capire dove siamo capitati.*
- (VI.) *E in quest'incertezza vorrei sentire che tu –.*

Si tratta di una serie di “respi”¹¹⁷ – marcati dalla punteggiatura stessa – che individuano micro-transizioni che accadono all’interno dell’enunciato-battuta, creando una partitura ritmica con un meccanismo simile a quello che si realizza nella poesia per mezzo del verso¹¹⁸. Ricorrendo a una modalità paratattica, attraverso una serie di rapporti di coordinazione evidenziati dall’uso del punto fermo “.” (che generalmente indica chiusure nette tra l’articolazione di un pensiero e l’altro), si alternano così sospensioni e riprese, con cui il personaggio del Conte tenta di (ri)costruire l’interazione con Ilse. A ogni transizione corrisponde una azione distinta che mette in gioco direzioni, intenzioni, attese, differenti costruendo via via la dinamica della situazione. Potremmo attribuire, perciò, all’intero enunciato-battuta un andamento incoativo, in ragione di una serie di discontinuità in esso contenute. Analizziamo, ora, nel dettaglio i singoli percorsi scenici¹¹⁹ che ci permettono di disegnare l’intera geometria drammatica inscritta nel progetto-partitura in esame. La sequenza (I.) è innescata dal turno (7) di Ilse, ed esprime la mancata soddisfazione della Curiosità espressa nei precedenti turni a proposito dei fantocci; la (II.) è terminativa, il Conte dà una spiegazione razionale per convincersi di non essere in presenza di una “magia”; la (III.), costruita a tema libera proprio allo scopo di richiamare linguisticamente una concretezza comunicativa¹²⁰, chiude il movimento della Curiosità, convalidando l’inutilità dei fantocci. Ricorrendo, però, a una modalità interrogativa¹²¹, di fatto è come se il Conte cercasse di avviare una azione persuasiva sul suo interlocutore, aspettandosi una risposta e l’innesco, quindi, di una (nuova) interazione (preannunciata dall’utilizzo del pronome in

¹¹⁷ Intesi come successione di tensioni e rilasci che accompagnano il movimento fisico, attraverso cui si esprime il pensiero/emozione. Respirazione e gesto/azione nel teatro, così come nella danza, sono estremamente interconnessi. I movimenti del corpo funzionano in modo simile al linguaggio verbale, perché veicolano messaggi a cui vengono attribuiti diversi significati.

¹¹⁸ «[L]a lingua parlata è per sua stessa natura impostata sul respiro, è emissione di fiato, ritmata dalla necessità di inspirare l’aria necessaria per produrre i suoni delle parole» (Barbieri 2011, posizione 134-135, ed. Kindle).

¹¹⁹ O “possibilità per l’azione” come li ha definiti Zarrilli (2009) al quale abbiamo accennato sopra (§ 4.5.1).

¹²⁰ Nella costruzione degli enunciati a tema libero, lo spostamento del costituente enfaticizzato (*fantocci*) non è segnalato da nessun elemento di ripresa all’interno della frase: es. “Il viaggio ho fregato i soldi a casa” (cfr. Basile et al. 2010: 305).

¹²¹ Mediante, dunque, un mutamento dell’intonazione a cui corrisponde un mutamento d’intenzione.

prima persona plurale); la (IV.) ha una funzione ridondante, che serve a marcare la mancata risposta (Ilse non interviene nel turno), mantenendo comunque attivo il canale; viste non soddisfatte le proprie attese, con la (V.) il Conte torna nella condizione del momento (II.), rivolgendosi a se stesso e ponendo fine a ogni altro tentativo di interazione. Proprio quando sembra giungere a un momento terminativo tenta però un rilancio, marcato dalla congiunzione “E...”, che apre la (VI.) sequenza con una azione perlocutoria diretta su Ilse, rafforzata questa volta dalla ricerca del contatto¹²², come mostra la didascalia (b). Assistiamo alla ripresa del conflitto iniziale che sviluppa, così, quanto solo accennato nell’attacco *in media verba*.

Se torniamo all’occorrenza spettacolare¹²³ con cui stiamo conducendo il confronto, noteremo che l’attore su (I.) fa scivolare la giacca che tiene in mano (movimento di rilascio, FIG. 4) e su (II.) getta avvilito la giacca sul fantoccio, suscitando una reazione contraria in Ilse (ma non verbalmente); con la (III.) sposta il fantoccio, e orienta la seconda parte dell’enunciato (“*che ce ne facciamo?*”) a Ilse, in attesa di risposta (movimento in tensione); lei non lo guarda e resta con gli occhi bassi, lui allora abbandona definitivamente il fantoccio, si porta le mani in faccia e si guarda intorno disorientato, proseguendo nel suo turno con la sequenza (V.); poi, raccoglie la giacca, fa per andarsene, ma si ferma improvvisamente, voltandosi di nuovo verso Ilse, che in tutto il frangente è rimasta china sul fantoccio (FIG. 5); lui si avvicina timidamente e tenta una ulteriore interazione con (VI.) cercando stavolta un contatto fisico (b); lei fugge, scendendo di corsa la scala centrale (FIG. 6), allontanandosi disperatamente in cerca di una uscita; lui, da sopra, la osserva smarrito (FIG. 7).



FIG. 5 – *L’arsenale delle apparizioni, turno (8) fine momento (v)*



FIG. 6 – *L’arsenale delle apparizioni, turno (8) momento (vi)*

¹²² L’azione di “toccare” è un atto comunicativo non verbale primario che influenza la qualità dell’interazione e varia da caso a caso; esso, infatti, ha effetti contrapposti: in alcune persone è connotato euforicamente, in altre, invece, innesca un sentimento disforico di disagio e di fastidio in quanto è visto come un gesto di invasione della bolla spaziale personale, che Laban chiama “chinesfera”.

¹²³ A 01:015:00.



FIG. 7 – *L'arsenale delle apparizioni, turno (8) ripresa della fuga*

Assistiamo a una costruzione performativa della proairesi per/attraverso enunciati che contengono *in nuce* una componente cinesica profonda, ossia una serie di possibilità per azioni, che connotano, dunque, la propensione del TD alla rappresentabilità, vale a dire il suo rapporto di coimplicazione con la pratica scenica. Potremmo definire questo processo una costruzione del movimento¹²⁴ “per frasi”, un concetto non del tutto nuovo negli studi sulla recitazione.

4.5.3. La frase plastica e le tracce della costruzione del movimento

La frase di movimento, come la frase di testo, ha un inizio, uno sviluppo e una conclusione. Ha la sua propria costruzione strutturale: può essere semplice e complessa, breve e lunga, ecc.

La costruzione del movimento è prima di tutto la ricerca e l'acquisizione delle posizioni all'inizio e alla fine del movimento, che determinano il grado di chiarezza dell'espressione dell'emozione o del pensiero dell'attore-personaggio. [...]

La frase plastica è una catena di movimenti che esprime un pensiero finito, possiede una struttura mobile, rappresenta una sequenza logica dei processi di preparazione e di esecuzione dell'azione, del controllo dell'azione, legata alla gestione dell'inerzia, e della conclusione del movimento (Karpov 2007: 50-51).

¹²⁴ Inteso come “agire drammatico”, ossia l'insieme delle azioni concrete svolte dall'attore sulla scena. A proposito del lavoro sul corpo e sul movimento dell'attore, De Marinis parla di “doppia articolazione/disarticolazione”: «la prima articolazione (disarticolazione) concerne il corpo, la seconda il movimento e l'azione scenica» 2000: 200).

Dalla nostra analisi, si evince che negli enunciati-battuta esaminati è inscritta, a livello prassico-drammatico, una partitura fisica (*performance score*), quella che in altri termini potremmo definire una *frase plastica* che contiene, cioè, l'aspetto dinamico dell'azione drammatica. Questa partitura può essere notazionabile (e dunque inferibile) grazie all'impiego di segni di interpunzione che, rispetto alla loro funzione normativa, possono essere usati per annotare le transizioni in cui si articola un enunciato-battuta. L'attore-manipolatore del progetto-TD, riconoscendoli, è come se associasse loro un valore e attraverso di essi ricostruisse così – per abduzione – uno spartito performativo-deittico del proprio agire nello spazio-tempo performático. L'atto di decodifica di questi dispositivi avverrebbe, perciò, in virtù di una *ratio difficillima*¹²⁵ connotandoli, cioè, di uno specifico contenuto e assegnando loro, così, un valore significante. Secondo questa prospettiva, ad esempio, un turno conversazionale più lungo – come (8) – potrebbe essere letto come una sequenza di più atti linguistici che si sommano per soddisfare efficacemente illocuzioni o perlocuzioni disattese, rispetto a intenzioni e motivazioni d'innescio del turno stesso. L'enunciato-battuta può essere analizzato, perciò, come un testo-enunciato, ossia un insieme significante che richiede all'analista un differente livello di prensione del piano dell'espressione, in cui ricostruire delle isotopie a partire dalle quali ipotizzarne delle altre sul piano del contenuto (cfr. Fontanille 2008 [2010: 25]). In altre parole, seguendo le intuizioni di Fontanille sulle pratiche spettacolari, è come se nel TD l'enunciato-battuta avesse una proprietà e una *natura interattiva*, proprio in virtù del rapporto di coimplicazione che instaura con la pratica performática. Viene conferito, cioè, un “funzionamento fattivo” al testo verbale in risposta a un principio di *affordance* (ivi: 43), in base al quale l'attore proietta sull'oggetto-testo-enunciato una sequenza di manipolazioni e contro-manipolazioni¹²⁶. Si tratta di un concetto elaborato dalla psicologia cognitiva¹²⁷

che riassume l'insieme degli atti che la morfologia qualitativa del mondo e dei suoi oggetti compie nei confronti di coloro che ne fanno uso [...]. La fattività degli oggetti recupera dunque un certo numero di proprietà, attanziali, modali, figurative, tutte familiari all'analisi semiotica.

¹²⁵ Sono prima di tutto i parallelismi dell'espressione a ricadere sul contenuto, come nella rima e nel linguaggio poetico (cfr. Panosetti 2015: 93).

¹²⁶ Si potrebbe sollevare, a questo punto, una (ingenua) obiezione: ma l'attore, in scena, non esegue esclusivamente le indicazioni registiche? Perché attribuire, dunque, così poca importanza all'enunciato registico? La complessità del lavoro di regia è difficilmente esemplificabile dal punto di vista creativo, mentre è più facile comprendere l'apporto tecnico (posizione degli attori, movimenti, intenzioni, ecc.). Il regista è colui che tiene in mano il filo narrante di uno spettacolo. Ha in mente il progetto di messa in scena e porta gli attori ad identificarsi in quel concetto. Si può paragonare il suo lavoro a quello di un architetto.

¹²⁷ Cfr. Gibson 1979

Ciò che l'*affordance* designa, senza distinguere, attraverso il concetto di “fattività”, può essere già declinato in almeno tre tipologie differenti e complementari: “far fare”, “far sapere”, “far credere” (ibid.).

Ritengo che tali inviti all'uso siano iscritti nel mondo drammatico e nel testo-enunciato, cosa che però non esclude affatto la necessità di una competenza performatica del soggetto-attore-manipolatore nel riconoscimento delle *affordances*¹²⁸. Sollecitando un'operazione di ipocodifica¹²⁹ (in assenza cioè di regole più precise) la costruzione frastica, partiturizzata dalla punteggiatura attraverso una strategia modale del “far fare”, attiverebbe nell'attore (attualizzato secondo un “saper fare”) una competenza pratica incarnata di lettura. Il segno suggerisce un comportamento e al livello semantico si sostituisce il livello praxeologico. La punteggiatura diventa, così, un supporto (materiale e formale) indispensabile per l'integrazione del testo-enunciato con la prassi teatrale, assolvendo a una funzione di interfaccia tra TD e TS. Sempre secondo Fontanille, un

supporto ha due facce [...] ed è proprio tale proprietà che fa di esso una interfaccia: (i) una faccia “testuale”, nel senso che esso è un dispositivo sintagmatico per l'organizzazione delle figure che compongono il testo (è ciò che potremmo chiamare il “supporto formale”), e (ii) una faccia “prassica”, nel senso che è un dispositivo materiale e sensibile che può essere manipolato nel corso di una pratica (è ciò che potremmo chiamare “supporto materiale”) (ivi: 45).

Nel teatro contemporaneo l'elemento centrale della performance non è (più soltanto) la voce, la parola, ma il corpo dell'attore, con il suo movimento e la sua gestualità. Questo cambio di prospettiva è messo in evidenza anche da De Marinis, secondo il quale

le sperimentazioni novecentesche [sulla] drammaturgia dello spazio individuano, di solito, proprio nell'attore il collaboratore principale, il soggetto creativo centrale dell'opera teatrale.

¹²⁸ «The actor engaged in certain forms of training builds a repertoire of sensorimotor skills which afford various possibilities of action within the theatrical environment. There is the potential affordance available within the forms of training per se in terms of its generation of a particular kind of awareness or the raising of one's energy; however, the forms also exist with a second set of affordances – those for application, i.e., how one might apply one's energy/awareness to various performance structures or dramaturgies» (Zarrilli 2009: 49).

¹²⁹ «[P]orzioni macroscopiche di certi testi sono provvisoriamente assunte come unità pertinenti di un codice in formazione, capaci di veicolare porzioni vaghe ma effettive di contenuto, anche se le regole combinatorie che permettono l'articolazione analitica di tali porzioni espressive rimangono ignote» (Eco 1975 [2016: 226]).

Ma si tratta di un attore ricondotto alla sua dimensione basica, potremmo dire etimologica: un corpo in movimento, in azione in uno spazio (2000: 38).

Nel Novecento – come abbiamo già illustrato nella Prima Parte – l’attenzione si concentra sulla corporeità dell’attore e non sulla parola, e di questo aspetto possiamo supporre che la drammaturgia abbia iniziato a tenerne sensibilmente conto. Il teatro occidentale novecentesco è stato promotore di un vero e proprio attacco alla parola come principale mezzo d’espressione drammatica¹³⁰, cercando di superare il *logocentrismo* che aveva caratterizzato molta della tradizione precedente. La gestualità e il movimento sono considerati mezzi di comunicazione per mostrare l’ineffabile, il profondo, l’essenziale, dando forma a ciò che non può essere espresso unicamente dalla parola¹³¹. È in questo scenario che la drammaturgia si pone il problema di trovare un valido dispositivo comunicativo che possa superare questo impedimento e dare forma anche all’ineffabile, all’impossibile a dirsi, ossia a tutto ciò che sfugge alla parola. Interessante, in questa prospettiva, ad esempio, la posizione del regista russo Mejerchol’d¹³² che afferma:

nel “dramma” la parola non è uno strumento abbastanza efficace per mettere in luce il dialogo interiore. [...] Di qui la necessità di mezzi nuovi per esprimere l’inespresso e svelare quanto è celato. Come Wagner fa esprimere all’orchestra le emozioni dell’anima, così io faccio parlare i movimenti plastici. [...] I gesti, gli atteggiamenti, gli sguardi, i silenzi, stabiliscono la verità dei rapporti umani; le parole non dicono tutto (1975: 42-43).

Questo movimento continuo di doppia integrazione, attraverso il quale la drammaturgia scritta e la drammaturgia scenica dialogano contaminandosi tra loro, è anche suggerito, ad esempio, da Siro Ferrone quando, a proposito della già citata differenza tra drammaturgia preventiva e drammaturgia consuntiva¹³³, fa riferimento proprio l’esempio di Pirandello, il quale, nella sua attività di drammaturgo,

¹³⁰ In molti casi, annullandola del tutto, come in alcuni esperimenti di Samuel Beckett, ad esempio *Acte sans paroles*, o nelle drammaturgie del cosiddetto “teatro dell’assurdo” in cui è completamente stravolto il rapporto tra senso delle parole e loro significato.

¹³¹ Gran parte del teatro del Novecento – in linea con alcune teorie e correnti filosofico-culturali quali la psicanalisi e l’esistenzialismo – ritiene che il linguaggio verbale non sia sufficiente per esprimere la condizione umana, in quanto troppo razionale e poco poliedrico.

¹³² Torneremo a discutere su Mejerchol’d e la ricerca sulla gestualità e il rapporto con la parola nel Capitolo Quinto, dedicato all’enunciazione attoriale.

¹³³ cfr. supra § 1.1.9

spesso si adegua alla legge più forte del testo consuntivo quando, come ha mostrato l'edizione critica di *Maschere nude* approntata da Alessandro D'Amico, modifica battute e situazioni sull'onda delle prove sceniche. [...] Anche il teatro di Pirandello è «consuntivo» più di quanto lo stesso autore non si sia reso conto (1992: 99).

CAPITOLO QUINTO

FORME DELLA GESTUALITÀ

Informing any theory of acting is an historically and culturally variable set of assumptions about the body, mind, their relationship, the nature of the self, the inner experience of what the actor does – often called emotion or feeling – and the relationship between the actor and spectator. Specific practices of acting and their attendant theories are invented and sustained to actualize (one or more) aesthetic form(s) within a specific performance context.

Phillip Zarrilli *Psychophysical Acting*

5.1. Enunciazione e Corporeità

Nel momento in cui ci allontaniamo dal linguaggio verbale e apriamo il concetto di enunciazione anche alle pratiche performátiche, emerge immediatamente quanto il *corpo* occupi necessariamente una posizione centrale nella nostra riflessione. Come mette in evidenza Contreras Lorenzini, l'introduzione della corporeità nella teoria dell'enunciazione prevede l'attribuzione di due funzioni al corpo:

Da un lato il corpo si considera l'istanza tramite la quale si esegue l'operazione di conversione dall'astratto al concreto: il corpo diviene così istanza di mediazione tra il sistema virtuale astratto e la sua occorrenza. In questo contesto il fattore corporeo si considera un *dispositivo che produce senso*. Dall'altro lato, il corpo è concettualizzato come l'*interfaccia* che permette la comunicazione. Nello studio delle condizioni di produzione/ricezione del senso, il corpo

viene considerato il territorio grazie al quale può avvenire il contatto intersoggettivo e intercorporeo. [...] Una semiotica della pratica performativa ci costringe a considerare la natura e i modi in cui il senso è prodotto e interpretato. La domanda sull'enunciazione nella pratica performativa non può che essere una domanda sul corporeo, e su come questo si instaura come una dimensione centrale che determina i modi di produzione del senso (2008: 108-109, corsivi nel testo).

Considerare il corpo *dispositivo* e *interfaccia* della significazione pone da subito l'attenzione sull'identità dell'attore e la consistenza materiale della sua presenza. Come nota Mejerchol'd (1975), dover far ricorso al proprio corpo fenomenico comporta per l'attore il problema della coincidenza tra l'*artista* e il *materiale* della sua creazione, un materiale, peraltro, già provvisto di una sua forma sulla quale è necessario intervenire per (sovra)scrivere non solo il corpo del personaggio ma prima di tutto il corpo stesso del performer che, in quanto tale, deve potersi distinguere da un corpo "quotidiano", ossia esserne *dissimile*¹. Se esaminiamo la questione in termini di enunciazione, si potrebbe affermare di essere alle prese con una sorta di "enunciazione tecnica", citando Bruno Latour (2017) e il suo esempio dell'intrecciatrice di cesti, in cui la sfida semiotica risiede però nel fatto che gli attori, mentre eseguono un *débrayage* in un corpo diverso da quello di tutti i giorni, non si assentano completamente, ma piuttosto adombrano la propria presenza. Per enfatizzare questo *débrayage* attoriale, dunque, essi devono imparare a disciplinare il proprio corpo che viene concepito così come un quasi-oggetto che non è ancora un segno². Il piano espressivo corporeo, con le sue configurazioni gestuali e motorie sia a livello plastico che figurativo, perciò, diventa necessariamente oggetto di "disciplinamento" in quanto ritenuto strumento di scrittura autonomo rispetto al linguaggio verbale. Infatti, non soltanto la parola, ma l'interno corpo si fa enunciato attraverso cui l'attore si esprime, motivo per cui, soprattutto a partire dal Novecento, le culture teatrali iniziano a prestare attenzione alla tecnica, ossia all'educazione del corpo del performer³.

¹ «Il teatro è un'arte e tutto deve essere subordinato alle leggi di questa arte. [...] I movimenti [dell'attore nello spazio-tempo drammatico] non possono essere uguali a quelli della vita» (Mejerchol'd 1993: 57-58).

² «Che cos'è un quasi-oggetto? Non è, non lo è ancora, un segno. È lo spostamento dell'enunciatore in un altro corpo, dissimile, che resta fermo, anche quando l'enunciatore si ritira e si assenta, e che si indirizza all'enunciatario che questo corpo tiene fermo. Ecco la caratteristica principale dell'enunciazione tecnica» (Latour 2017: 16). Mostriamo più avanti come, seguendo la prospettiva di Latour, sia concepibile, per certi versi, pensare il corpo performativo dell'attore come un *token* (quasi-oggetto) prodotto da un non-soggetto che lo fa muovere.

³ Cfr. De Marinis 2000: 137

[I]l ruolo del gesto in teatro, secondo Mejerchol'd, deve essere analogo [a quello del linguaggio verbale]. Anziché accompagnare la parola, è necessario che definisca una partitura dotata di un suo proprio orizzonte di senso che, agendo autonomamente rispetto al testo verbale, consente all'attore ed al regista di intervenire sulla costruzione letteraria del testo e del personaggio con un autonomo, personale e libero livello di interpretazione. [L]a plastica e la parola seguono ciascuna un proprio ritmo (Mango 2003: 283).

In altri termini, viene attribuito un rilievo semantico alla dimensione gestuale al punto da poterci consentire di parlare di una espressività integrale del corpo e del movimento come risultato di un vero e proprio processo di scrittura tale da assumere una propria valenza espressiva. Si tratta di concepire una corporeità «da puro dato fenomenico (l'esser qui e ora) in scrittura, cioè in una articolazione di segni gestiti consapevolmente» (ivi: 286). L'obiettivo delle differenti culture teatrali sarebbe allora quello di costruire una *grammatica* dell'attore partendo, prima, dalla costruzione di un livello espressivo pre-referenziale⁴ fatto di «segni puri», cioè non ancora destinati a un *senso*. Ragion per cui, in buona parte delle ricerche sulla corporeità attoriale del Novecento, si riscontra una vera e propria ossessione per la forma. È richiesto, infatti, al corpo dell'attore di essere “un corpo della differenza” per evitare – citando, ad esempio, le parole di Étienne Decroux (1963) – che si riduca alla sola *presentazione* di sé stesso. Dunque, è necessaria una *contraffazione* del corpo, una sua deformazione in un altro-da-sé fittizio, extra-quotidiano (dissimile, appunto), in grado di produrre forme espressive nuove. In questo consiste l'obiettivo delle differenti tecniche teatrali elaborate dalle culture.

Secondo Eugenio Barba, «quando la presenza comincia a cristallizzarsi in tecnica, in come rivolgersi in modo efficace allo spettatore» (1983 [2005: 195]), incontriamo due differenti approcci: (1) l'*inculturazione*, secondo la quale (Fig. 1) «l'attore usa la sua spontaneità, elaborando quel che è naturale secondo il comportamento che ha assorbito dalla nascita nella cultura e nell'ambiente sociale in cui è cresciuto» (ibid.); (2) l'*acculturazione*, che, invece, impone (Fig. 2) «l'utilizzazione di tecniche specifiche del corpo distinte da quelle che si usano nella vita quotidiana» (ibid.).

⁴ O di un livello pre-espressivo, nella terminologia di Eugenio Barba.



FIG. 1 – L'attore Ruggero Ruggeri in una foto del 1914, come esempio di inculturazione (foto, pubblico dominio)



FIG. 2 – *Neang*, personaggio femminile della danza cambogiana, come esempio di acculturazione (foto, pubblico dominio)

Tali processi di ri-scrittura⁵ della corporeità sono dovuti al fatto che nell'atto performático si crea una costante tensione tra il corpo vivo fenomenico dell'interprete e il suo essere altro-da-sé, che sia una *dramatis persona*, ossia un personaggio (rappresentazione), o semplicemente un corpo performante in uno spazio-tempo performático (presentazione)⁶. Nel momento in cui l'attore *si mostra*, infatti, lo spettatore riceve già, al livello visuale, numerosi stimoli percettivi che gli consentono di inferire diverso materiale per la comprensione (e apprensione) della narrazione drammatica. Dopotutto, come afferma Erika Fischer-Lichte, «the actor's appearance quite obviously functions as a system that generates meaning» (1983 [1992: 64]).

Concepito in questa prospettiva, è lecito supporre, quindi, che il lavoro dell'attore – ossia l'insieme di tutte le azioni che produce nello spazio-tempo performático e che possiamo direttamente attribuire al suo agire – presupponga il ricorso a un qualche meccanismo enunciativo. Punto di partenza, perciò, è considerare la performance attoriale in termini di enunciato e tentare di chiarire il modo di funzionamento specifico del corpo che enuncia nello spazio-tempo performático. Anche Umberto Eco (1977) affronta la questione dell'enunciazione attoriale nella pratica teatrale. Egli individua la presenza di due

⁵ Parlo di ri-scrittura poiché, come accennato nel § 2.1, secondo quanto evidenzia Ugo Volli, il corpo è *già* scritto. «Esso è il primo e il più fondamentale supporto di scrittura del mondo umano. Su di esso segniamo costantemente le tracce che ci permettono di organizzare il suo rapporto con gli altri corpi, con la natura non umana, con la società. Ogni modificazione del corpo, ogni sua cura, e naturalmente anche l'abbigliamento, lavora su queste tracce e le modifica» (1998: 9).

⁶ Approfondiremo queste differenti strategie mostrazionali nel § 5.2.

atti illocutivi compiuti dall'attore: (i) un primo enunciato performativo implicito riassumibile nella formula “*Io sto recitando*”⁷, asserzione implicita – o meglio *mostrazione mostrata*⁸ – con cui l'attore “dice” la verità nel momento stesso in cui annuncia che d'ora in poi *mentirà*; (ii) una serie di enunciati più espliciti che consentono, invece, l'accesso al mondo possibile drammatico, in quanto iscritti nella sfera finzionale.

Partendo dall'assunto che qualsiasi enunciato è un atto semiotico, possiamo affermare, perciò, che, in quanto tale, ha inscritta in sé una *progettualità*. Quello che cercheremo di fare, di seguito, sarà illustrare come si organizza e articola il lavoro di produzione di senso dell'attore nello spazio-tempo performatico. Lo scopo sarà dimostrare che il suo agire è/ può essere prodotto (e governato) da una serie di operazioni enunciazionali-mostrazionali le cui tracce sono incarnate, al livello visuale, nella propria corporeità. Come già anticipato in precedenza, nel tentativo di far questo, faremo riferimento alla teoria dell'enunciazione del corpo nella pratica performativa avanzata da Contreras Lorenzini (2008) a partire dalla distinzione proposta da Coquet tra soggetto e non-soggetto⁹, che riconfigureremo all'interno di un paradigma della mostrazione.

Associare alla gestualità il concetto di mostrazione potrebbe risultare problematico, poiché in assonanza con un altro concetto ben noto alla semiotica, ossia quello di “ostensione”. Nel *Trattato di semiotica generale*, Umberto Eco afferma che l'ostensione «ha luogo quando un dato oggetto o evento, prodotto dalla natura o dall'azione umana (intenzionalmente o inintenzionalmente), ed esistente come fatto in un mondo di fatti, viene ‘selezionato’ da qualcuno e ‘mostrato’ come l'espressione della classe degli oggetti di cui è membro» (1975: 294). Dunque, secondo tale concetto – da Eco stesso associato all'atto di mostrare qualcosa – comunicando tramite ostensione non si ricorre a un segno *token* (rispetto a un segno *type*), come nel caso della parola, o del semaforo, o del cartello stradale, ma si istituisce come segno qualcosa che non è stato formato come tale. Tuttavia, c'è sempre una mediazione (terzità di Peirce) ma si perde un passaggio *type-token*, nel senso che nell'ostensione l'oggetto stesso è *type* e *token*. Ad esempio, se diciamo “*pane*” c'è il *token* (replica) del tipo linguistico “*pane*”; se, invece, mostriamo un pezzo di pane per dire pane, non c'è nessun tipo a cui ci rifacciamo, bensì si prende direttamente dal mondo

⁷ Si tratta, in altri termini, di un'enunciazione di base che dichiara il gioco, la convenzione, teatrale.

⁸ L'enunciazione enuciata avviene in un testo in quei casi in cui il soggetto dell'enunciazione è segnalato esplicitamente, ad esempio, da un pronome di prima persona, *asserendo* “IO”. In una teoria della mostrazione in cui il soggetto non asserisce bensì “mostra”, possiamo allora parlare piuttosto di mostrazione mostrata.

⁹ Cfr. supra § 2.2.2

un'occorrenza e la si istituisce a segno¹⁰. È possibile, a mio avviso, concepire l'ostensione come "una" delle eventuali strategie messe in atto da una mostrazione, e non come un atto di mostrazione *tout court*. Si può parlare, in altri termini, di una sorta di livello zero della mostrazione stessa, in quanto primo livello di «significazione attiva». Tornando alla corporeità, quindi, dopotutto il corpo non è affatto paragonabile a un pezzo di pane, poiché è sempre culturalizzato – come abbiamo già illustrato nel capitolo secondo – e, mostrandolo, non ci si limita solo a prendere una occorrenza del mondo, poiché «il corpo è al tempo stesso un oggetto nel mondo e una via di accesso a quello stesso mondo; non un semplice dato, dunque, ma un vero e proprio strumento di congiunzione con la realtà in cui si trova immerso» (Stano 2019: 149). Inoltre, in quanto oggetto di disciplinamento e prodotto di una enunciazione tecnica, che di fatto mostra una *deviazione* rispetto al suo enunciatore, il corpo del performer può essere concepito come token, ossia come un segno istituito e formato per significare all'interno del contesto performático, secondo la cultura teatrale di riferimento e la corporeità in essa concepita, intesa

as the set of dynamic imaginaries that a society, thanks to the accumulation of its experiences at a given historical moment and in a specific culture, attributes to the body considered as a semiotic object inserted in a world that characterizes it, gives it meaning, and at the same time, the body, thanks to its communicative richness, also characterizes and semiotizes it (Finol 2015 [2021: 4]).

Possiamo affermare, perciò, che ogni cultura teatrale concepisce, secondo la terminologia di José Enrique Finol (2015), una propria *corposfera performática* all'interno della semiosfera di appartenenza. Il concetto di corposfera elaborato da Finol fa riferimento a quell'insieme di linguaggi che hanno origine, si modernizzano e vengono eseguiti dal corpo, concepito come complesso semiotico di numerose possibilità che richiedono una visione fenomenologica per essere meglio comprese (cfr. 2015: 126). La corposfera, dunque, non sarebbe altro che una parte della semiosfera lotmaniana che comprende tutti i segni, i codici e i processi di significazione in cui, in modi diversi, il corpo è presente, agisce e significa. È a partire dalla corposfera che ogni cultura teatrale elabora una propria corporeità performática arrivando, spesso, a valorizzare in maniera differente persino le stesse

¹⁰ Tanto che è efficace anche con coloro i quali non condividono il nostro stesso codice linguistico.

configurazioni morfo-fisiologiche del corpo¹¹. Nei paragrafi successivi, perciò, tenteremo di illustrare le principali strategie e le operazioni enunciazionali-mostrazionali possibili attraverso le quali – adottando estetiche via via differenti – le culture riconducibili alla tradizione cosiddetta occidentale concepiscono (soprattutto dall'Ottocento a oggi) la corporeità attoriale organizzata all'interno delle rispettive corposfere.

5.1.1. *Corposfere* performátiche: restauro e scrittura della corporeità attoriale

Si è accennato, nel paragrafo precedente, alle differenti tecniche attraverso le quali – secondo Eugenio Barba – può essere manipolato, e reso dunque dissimile, il corpo dell'attore-performer. In entrambi i casi, si tratta sempre di concepire un comportamento performático che in quanto tale è percepito come extra-quotidiano, (i) o secondo tecniche di acculturazione, attraverso una distorsione artificiale della figura (*appearance level*¹²) come nel caso, ad esempio, della danzatrice cambogiana (cfr. FIG. 2); (ii) o secondo tecniche di inculturazione, attraverso delle variazioni/gradazioni del comportamento quotidiano con cui si realizza comunque un distanziamento, una distorsione dalla quotidianità, ma senza ricorrere a estetizzazioni/stilizzazioni artificiali. In altre parole, entrambe le vie offrono una “rappresentazione” del corpo performático, intesa come ri-presentazione, ossia *doppia presentazione* della presenza dell'attore, da una parte, come soggetto storicamente e culturalmente radicato, e dall'altra, come artista-performer-professionista.

Per lo spettatore questa presenza si trasforma in esperienza sensoriale e in visione mentale, in sensazione soggettiva e in riflessione articolata. Questa ‘doppia presentazione’ avviene sempre in un contesto storico che determina l'effetto sociale e il valore artistico. Questo contesto è unico e pertanto relativo, non può essere trasferito in altri posti senza che la rappresentazione alteri il suo senso, il nucleo più intimo della relazione con i suoi spettatori (Barba 1988: 289).

Anche secondo Phillip Zarrilli (2009: 41), ogni cultura teatrale elabora una propria teoria della recitazione attribuendo valorizzazioni proprie e variabili alla corporeità attoriale, istituendo il proprio sistema organizzativo del visibile sul quale si costruisce, poi, e si articola la relazione stessa attore-spettatore. Denominatore comune di ogni cultura sembrerebbe

¹¹ Basti pensare, ad esempio, al ruolo e al significato dei gesti delle mani nelle rappresentazioni sacre in India, fin dai tempi dei Veda (cfr. Barba-Savarese 1983 [2005: 118]).

¹² Fischer-Lichte 1983 (1992: 67); Beato 2020.

essere, dunque, la *coltivazione* della forma espressiva, della *figura* con la quale l'attore si mostra allo spettatore. Sulla base dei contributi della fenomenologia, delle scienze cognitive e dell'ecologia antropologica, Zarrilli, ad esempio, adotta un approccio enattivo alla comprensione meta-teorica della recitazione come fenomeno. In contrasto con una meta-teoria della recitazione di tipo rappresentazionale o mimetico, costruita a partire dalla posizione di osservatore esterno al processo/fenomeno della recitazione, egli articola invece una teoria e una pratica della recitazione dalla prospettiva dell'attore come *enactor/doer* dall'interno. Nel perseguire un tale approccio, tuttavia, tiene conto non solo della fenomenologia della percezione e dell'esperienza dell'attore, ma anche di quella dello spettatore che ne coglie le configurazioni gestuali. Le azioni compiute dall'attore nello spazio-tempo performático, infatti, sono sempre rivolte allo spettatore con l'obiettivo di essere il più possibile efficaci e di sintonizzarlo, soprattutto al livello intercorporeo, con l'evento performativo. Ecco, dunque, che la gestualità, in termini di configurazioni corporee offerte all'appercezione dello spettatore, riveste un ruolo decisivo sia nei processi di produzione che in quelli di ricezione del senso. Quando affrontiamo l'analisi dei gesti degli attori da un punto di vista semiotico, si pongono alla nostra attenzione diverse questioni preliminari. Prima fra tutte, il grado di *intenzionalità* (comunicativa) legato alle configurazioni gestuali (comprese quelle a livello mimico, cioè le espressioni facciali¹³) generate durante la performance. Se consideriamo, però, alcune intuizioni di Algirdas Greimas (*Du Sens*, 1970) nel delineare una semiotica del gesto potremmo interpretare, da un lato, un gesto eseguito intenzionalmente come un'azione che stabilisce il soggetto come enunciatore, cioè come soggetto dell'enunciazione; dall'altro, un gesto eseguito non per comunicare come un'azione che stabilisce un soggetto dell'enunciato, poiché il gesto si offre all'interpretazione di un secondo soggetto che lo percepisce. Questo ci permetterebbe, quindi, di considerare anche il gesto compiuto involontariamente come qualcosa dotato di un significato da interpretare come importante per qualcuno nella rete della comunicazione intersoggettiva umana. Quindi, la differenza che si potrebbe rilevare è piuttosto tra un'intenzionalità comunicativa (soggetto dell'enunciazione) e un'intenzionalità narrativa (soggetto dell'enunciato)¹⁴.

¹³ Questo aspetto verrà approfondito in particolare nel § 5.1.3, in cui si affronterà il ruolo del volto nell'ecologia della performance.

¹⁴ Questa distinzione è importante soprattutto in un paradigma ecologico in cui, spesso, la corporeità dell'attore non è sempre esibita intenzionalmente al livello locale dal performer stesso, ma è impiegata narrativamente dall'istanza mostratoria che ne organizza la coerenza semantica al livello globale.

La semiotica ha tradizionalmente basato l'analisi dei gesti su una presupposta opposizione tra fenomeni comportamentali – concepiti come pre-semiotici – e fenomeni comunicativi, e quindi semiotici. Ad esempio, nell'introduzione italiana di *Approaches to semiotics* (1964), Umberto Eco e Paolo Fabbri definiscono la cinesica come «[l'] universo delle posizioni corporali, dei comportamenti gestuali, delle espressioni facciali, di tutti quei fenomeni che stanno in bilico tra il comportamentale e il comunicativo» (Sebeok et al. 1964 [1970: 5]). Questa definizione, però, si basa su una concezione della corporeità fondata su una tensione di fondo tra gli “automatismi” corporei (ritenuti non significativi) e le dinamiche corporee volte a stabilire la comunicazione (ritenute significative e significate). Tuttavia, come sottolinea Simona Stano (2019), la componente materiale del corpo non dovrebbe mai essere considerata estranea alle dinamiche culturali. Il corpo non può essere concepito come “naturale”, non culturalizzato, anche se alcune epoche e alcune culture hanno spesso enfatizzato questo presunto assunto biologico¹⁵. Quando ci troviamo di fronte a un corpo, ci illudiamo di avere a che fare con un oggetto trasparente e autoevidente, totalmente inconsapevoli del fatto che, invece, è sempre l'esito di una complessa negoziazione culturale. A maggior ragione nelle pratiche performative, luogo di semiotizzazione per eccellenza. Infatti, secondo Umberto Eco (1985), ad esempio, il segno teatrale è un segno fittizio, non perché sia finto o perché comunichi cose inesistenti, quanto perché *finge* di non essere segno. La sola presenza, ad esempio, di oggetti nel luogo della rappresentazione li investe di una funzione significante, e perciò simbolica: essi *partecipano* alla performance teatrale, mentre nella vita reale la loro funzione sarebbe puramente utilitaristica¹⁶. Lo stesso corpo dell'attore una volta esibito non è più «una cosa tra le cose», proprio in quanto ritagliato dal contesto degli eventi reali e “mostrato”, nel senso di *messo in visione*, all'interno di una cornice performativa.

[L]'elemento segnico del teatro consiste nel fatto che questo corpo umano non è più una cosa tra le cose perché qualcuno lo esibisce, ritagliandolo dal contesto degli eventi reali, e lo costituisce come segno – costituendo al tempo stesso come significanti i movimenti che esso compie e lo spazio in cui si iscrivono (Eco 1985 [2018: 54]).

¹⁵ Illusteremo, più avanti, come anche buona parte delle teorie sulla formazione dell'attore, soprattutto a cavallo tra Otto e Novecento, abbiamo fondato i propri presupposti teorici su una “ideologia della neutralità” basata sulla convinzione che si potesse raggiungere un grado zero della significazione corporea, fondandosi sull'analisi di un presunto dato biologico. Non a caso, si tratta dello stesso periodo in cui studiosi come Charles Le Brun o Cesare Lombroso elaborano le proprie teorie di matrice positivista.

¹⁶ Cfr. Elam 1980.

Secondo i semiotici della Scuola di Praga, anche l'attore è concepito come un segno che può essere tripartito, a sua volta, in (i) attore (*actor*), (ii) figura scenica (*stage figure*) e (iii) personaggio drammatico (*dramatic character*)¹⁷. L'*attore* (primo strato) sta a significare l'IO-di-un-attore, ossia la sua identità idiosincratica; la *figura scenica* (secondo strato) sta a significare la funzione dell'attore inteso sia come creatore dell'azione drammatica che come prodotto; infine, il *personaggio drammatico* (terzo strato) sta a significare il veicolo che genera l'oggetto estetico come immagine dinamica nella mente del pubblico che lo percepisce.

The tripartite structure of the acting sign: actor, stage figure, and character — is related to the three functional terms of Karl Bühler's semantic *organon-model*: *expressive* — relating to actor him/ herself, *conative* — relating to the audience's perception constituting 'the mental *aesthetic object*,' and *referential* — relating to producing Stage Figure (Quinn 1989: 80).

La figura scenica – come peraltro suggerisce anche Yana Meerzon (2011) – è considerata, così, un'entità dicotomica che appartiene, cioè, allo stesso tempo sia all'attività ricettiva dello spettatore che alla funzione creativa dell'attore nello spazio-tempo performático. «Stage figure, as a *performative dichotomic structure* incorporating product and process respectively, stands for an actor's representation of a dramatic persona and the activity itself» (ivi: 240). Anche se il concetto di tripartizione dell'attore proposto dai praghensi risente fortemente di una concezione drammatica del fenomeno teatrale – nonché di una teoria semiotica del segno – esso può, a mio avviso, essere tuttora euristicamente efficace anche in un contesto postdrammatico e soprattutto all'interno di una teoria dell'enunciazione-mostrazione teatrale¹⁸. Secondo la tripartizione proposta, infatti, l'attore-IO-idiosincratico, vale a dire il soggetto performante legato al proprio corpo fenomenico, può essere considerato come un primo livello dell'enunciazione, quello dell'attore-persona, ossia quello di un corpo quotidiano prima di debrarsi in un corpo performático coltivato, prodotto della cultura teatrale di appartenenza. A un livello successivo, perciò, la figura scenica può essere intesa, invece, come la proiezione mostrazionale – *débrayage* attanziale – del corpo contraffatto (dissimile) dell'attore-performer mostrato allo spettatore. Tale

¹⁷ Per un approfondimento sul tema si veda in particolare Quinn (1989), ma anche Veltruský (1981) e Meerzon (2005; 2011; 2015).

¹⁸ Sull'opposizione /drammatico/ vs /postdrammatico/ si rimanda a quanto già esposto nella Prima Parte (§ 1.1.10).

immagine, prodotto della tecnica attoriale, si sovrappone, dunque, a quella dell'attore-persona che la enuncia e che adombra, di conseguenza, sé come enunciatore, secondo il principio della doppia presentazione di sé che abbiamo illustrato sopra. A un livello ulteriore, infine, al corpo dell'attore-performer si può sovrapporre a sua volta – soprattutto nelle forme drammatiche – il corpo del personaggio, ossia di un'entità finzionale appartenente al mondo possibile drammatico la cui figura è presentificata nella corporeità del performer a cui si sovrascrive mostrando, così, l'attore-personaggio. Approfondiremo nell'ultimo paragrafo questa proposta di tre differenti forme di scrittura della corporeità attoriale, tre maschere enunciazionali – che definiremo *rappresentative* (attore-personaggio), *presentative* (attore-performer) e *autosignificanti* (attore-persona). Al momento, tuttavia, ciò su cui intendiamo soffermarci, è proprio la centralità della figura scenica quale livello di organizzazione della performance attoriale particolarmente significativo, poiché, da una parte, lo spettatore si sintonizza su di essa nell'atto di ricezione-comprensione-apprensione dell'evento; mentre, dall'altra, le differenti culture teatrali intervengono su di essa facendone, sia il risultato finale di un processo di *restauro* della corporeità, sia il dispositivo attraverso il quale l'attore produce senso agendo nello spazio-tempo performático. Il concetto di “restauro del comportamento” è stato elaborato dall'antropologo e regista Richard Schechner (1988; 2002) per indicare sequenze di comportamento che possono essere ridistribuite o ricostruite a partire da un processo che le ha originate e che le restituisce come prodotto materiale.

Il comportamento restaurato è usato in tutti i tipi di “rappresentazioni”, dallo sciamanesimo e dall'esorcismo alla *trance*, dal rituale alla danza estetica e al teatro [...]. Coloro che praticano tutte queste arti, riti, guarigioni, presumono che alcuni comportamenti – sequenze organizzate di eventi, azioni sceneggiate, testi noti, movimenti orchestrati – esistano separatamente dagli esecutori che “agiscono” tali comportamenti. Essendo staccato da coloro che si comportano, il comportamento può essere accantonato, trasmesso, manipolato, trasformato (in Barba-Savarese 1983 [2005: 211]).

Tale comportamento è concepito come qualcosa di distante, di separato, dal suo esecutore-enunciatore, ossia qualcosa su cui si può lavorare e intervenire materialmente, ragion per cui ritengo sia possibile affrontare tali comportamenti come fossero *tokens* – nella prospettiva latouriana – “in movimento” dai corpi che li fanno muovere. In tale passaggio-trasferimento tecnico, però, l'enunciatore fatta la deviazione si adombra, non si assenta del tutto, e il corpo restaurato, in quanto *luogo-tenente* (cfr. Latour 2017), ne prende il posto

risultando, tuttavia, dissimile solo nella forma ma non nella sostanza. «Il comportamento restaurato può essere indossato come una maschera o un costume. La sua forma si può vedere dal di fuori, e si può cambiare» (ivi: 212). Secondo Schechner, tutto il comportamento umano è sempre ripetuto, recuperato, vale a dire basato sull'esecuzione, unica e irripetibile, di *pattern* preesistenti, più o meno fortemente codificati. Non fa eccezione, perciò, anche il comportamento artistico. Per questo, l'analisi della figura scenica è così determinante nella comprensione della performance nella sua interezza. Essa, infatti, oltre a manifestare in sé le tracce della cultura teatrale che l'ha prodotta, può rivelare molto anche della relazione attore-spettatore su cui è organizzata. Poiché «ogni corpo si espone al mondo come un progetto (individuale e, inevitabilmente, socio-culturale)» (Stano 2019: 156), si può affermare lo stesso a proposito di un corpo performático.

Tuttavia, non è affatto scontato che il soggetto interprete dei comportamenti performáticos prodotti da tale corpo sia sempre in grado di leggere il progetto in esso iscritto, soprattutto nel caso in cui la corposfera performática che ha prodotto tale corporeità non sia più (o ancora) intersoggettivamente condivisa in maniera trasparente. Ciò accade, in particolar modo in buona parte delle performance contemporanee a partire dagli anni Duemila¹⁹, in cui i corpi degli attori sono spesso esposti nella loro materialità autosignificante, offerti nella loro *letteralità*, «ovvero a partire dai tratti peculiari che contraddistinguono la singolarità di ogni performer» (Petruzzello 2014: 82). In questi casi, infatti, si potrà osservare come l'attore-performer, percepito nella propria «irripetibile individualità», è mostrato in realtà come “testo” nella sua insostituibilità a prescindere dall'esercizio o meno di una intenzionalità comunicativa nell'armatura enunciazionale globale dello spettacolo. Come sottolinea anche Rossella Menna, in altri termini all'attore non è più richiesto «di acquisire un patrimonio tecnico – si tratti di straniamento [presentazione] o di immedesimazione [rappresentazione] – con cui affrontare la consegna della rappresentazione [ossia il suo agire performativo], ma di confrontarsi con la tematizzazione di sé stesso, con la dimensione ostensiva della propria presenza» (2017: 24-25). Ciò, dunque, si va ad aggiungere al già complesso lavoro abduittivo a cui sono soggetti

¹⁹ Gli esempi che proporremo su questo tema riguarderanno, soprattutto, performance e performer appartenenti agli ecosistemi performáticos iscritti nella cultura teatrale italiana. Tuttavia, alcune tendenze possono anche essere riconosciute e attribuite ad ecosistemi di culture differenti (cfr. § 5.2.3).

gli spettatori messi di fronte a corporeità più opache esposte (mostrate) nell'illusione di una trasparenza/evidenza²⁰.

5.1.2. La “figura” come livello d'organizzazione

Attraverso il proprio agire performato, l'attore non “narra” *qualcosa*, bensì la “mostra” attraverso la propria *figura*, il proprio *appearance level*. E quest'atto di “mostrazione” non è mai un atto puramente ostensivo (come peraltro sottolineano, ad esempio, Eco, Stano e Volli) poiché l'attore nel mostrarsi – oltre ad essere iscritto in una cornice d'enunciazione che lo semiotizza in virtù di un contratto enunciazionale, per cui convenzionalmente il suo è un agire e un apparire significativo (cfr. Eco 1985; Pozzato 2001: 204) – può anche ricorrere intenzionalmente a strategie semiotiche di manipolazione della sua corporeità. Dal mio punto di vista, perciò, il concetto di mostrazione è particolarmente efficace nell'analisi della performance attoriale in quanto contribuisce a enfatizzare la misura in cui la narrazione drammatica nella sua interezza è affidata soprattutto alle azioni, ai movimenti, alle forme corporee (*corporeal shapes*) e alle loro interrelazioni tra gli attori e l'ambiente²¹. La parola, intesa come sostanza espressiva verbale, ha senza alcun dubbio un peso altrettanto significativo nella comprensione della performance, ma è soltanto una delle molteplici modalità espressive a cui è delegata la narrazione. È necessario, infatti, uscire dall'ottica logocentrica che ha condizionato (e dominato) buona parte degli studi sul teatro – non solo di matrice semiotica – secondo i quali il senso di uno spettacolo o di una performance attoriale era da ricercare esclusivamente nella componente verbale legata al testo scritto²². Il senso, piuttosto, è il prodotto di una più complessa appercezione sinestetica che si innesca proprio a partire dai corpi e dalle immagini da essi prodotte nell'ecologia dell'esperienza performativa²³.

Our senses are the tool that our body uses to negotiate and move through the world; by their very nature, they orchestrate our interaction with others and our environment. Thus we do

²⁰ Inoltre, come sottolinea Simona Stano in merito al corpo come istanza semiotica, la corporeità esige sempre, da chi la interpreta, «di conoscere le “lingue”, sebbene queste siano in genere meno grammaticalizzate di altri codici» (2019: 156).

²¹ Per un approfondimento sul ruolo delle forme corporee (*shapes*) nella fase di training dell'attore si rimanda, ad esempio, al lavoro di Anne Bogart (2004).

²² Cfr. supra § 4.5.2

²³ Si approfondirà soprattutto nella Terza Parte l'importanza della costruzione delle atmosfere, non soltanto nelle pratiche immersive, per il raggiungimento di determinati effetti/affetti di senso ma in particolare per la tutela e salvaguardia della cornice performativa (infra §§ 6.1.1-7.3.2).

not only attend the event, we are also attendant to the event and participate in it. We become actors responding within the constraints of an artistically mediated structure designed to trigger behavior or sensorial memory (Di Benedetto 2007: 133-134).

Come abbiamo evidenziato nel Capitolo Quarto, l'immagine e lo sguardo giocano tuttavia un ruolo determinante nella scrittura teatrale in quanto ogni «spettacolo è dato, anzitutto, come cosa da vedere e proprio nella *visibilità* risiede la sua qualità più autentica, sia sul piano della costruzione formale che su quello della produzione di senso» (Mango 2003: 229). Si è illustrato nell'analisi dei *Giganti* del capitolo precedente in che misura le azioni compiute dagli attori vengono mostrate come elementi di un racconto drammatico, il che determina un loro carattere evidente enunciativo-mostrativo; allo stesso tempo sono prodotte da un soggetto-attore e quindi hanno un carattere enunciazionale-mostrazionale. Il corpo performativo, dunque, si fa tela sulla cui superficie si depositano le tracce di una serie di operazioni enunciazionali che vengono mostrate (e non narrate) proprio sotto forma di “figura” allo spettatore, secondo differenti strategie mostrazionali. È quanto può accadere, ad esempio, quando si riconoscono in una performance attoriale le marche di un certo *stile*, una certa scuola, una certa tradizione anche solo nell'apparente oggettivazione di un corpo in scena (come dimostra, inoltre, l'Antropologia Teatrale²⁴). Dopotutto, «culture is the body» come afferma Tadashi Suzuki (2015). Un corpo, pertanto, è sempre un corpo culturalizzato, mediato, e in quanto tale non è mai un territorio “neutro” bensì il risultato di una serie di discorsi che lo hanno costruito e lo “mostrano” stabilizzato in una forma, enunciata a livello visuale. In questo contesto appare dunque piuttosto chiaro, sia quanto la messa in forma dei corpi performativi sia particolarmente decisiva, sia quanto la figura scenica costituisca un livello di organizzazione centrale nella significazione globale della performance.

Nell'indagare l'intreccio tra la presenza fisica del performer e gli aspetti più rappresentativi del suo agire, Contreras Lorenzini ricorre alla teoria delle istanze enuncianti di Coquet (2008) illustrando, così, la dinamica tra il soggetto come istanza attanziale che agisce e il non-soggetto come istanza che configura un campo di presenza²⁵. Secondo la semiologa, c'è sempre un “burattinaio”, un *manipolatore di fili*, dietro le azioni e la gestualità mostrate dell'attore, non alludendo affatto con questa affermazione alla presenza-assenza di un destinante regista o drammaturgo quanto a un vero e proprio meccanismo enunciazionale.

²⁴ Barba-Savarese 1983.

²⁵ Si ricorda quanto già anticipato in merito alla presenza nel § 2.2.2.

[L]a mera presenza del performer determina un tipo di enunciato autoriflessivo che non enuncia nient'altro che la sua presenza. L'essere qui e ora del performer costruisce un campo della presenza che ha un significato, anche se labile, non saturo e aperto. Il soggetto invece compare come l'istanza che afferma ed enuncia. La sua enunciazione dipende però in modo stretto dal campo di compresenza inaugurato dal non-soggetto. [...]

Un esempio utile per illustrare la dinamica tra il soggetto e il non-soggetto è il Bunraku, un tipo di teatro giapponese nato nel corso del XVII secolo dove i personaggi vengono rappresentati con marionette di grandi dimensioni e i manovratori sono visibili dal pubblico [...]. Il burattinaio del Bunraku è un caso estremo di non-soggetto che predica soltanto la sua presenza. Gli artisti del Bunraku si camuffano per diventare invisibili allo sguardo del pubblico, per lasciare che le marionette raccontino la storia. L'invisibilità è un effetto di senso che ha lo scopo di delegare i temi e le figure del discorso alle marionette (Contreras Lorenzini 2008: 112-113).

Il non-soggetto chiamato in causa da Contreras Lorenzini può essere inteso come quell'enunciatore attore-persona, a cui abbiamo fatto riferimento in precedenza, che si adombra nel passaggio-trasferimento che conduce alla mostrazione del corpo performático dell'attore-performer, alla sua "rivelazione", atto in cui si realizza una pretesa di oggettivazione. Tale rivelazione, infatti, sarebbe comunque il risultato di un processo semiotico in cui il non-soggetto impiega determinate strategie per portare a visione, le cui marche installate e iscritte nel corpo performático, nella gestualità, svelano molto sulle relazioni tra l'enunciato e l'enunciazione. Non è possibile parlare, perciò, di ostensione perché l'atto di portare a manifestazione è una «operazione con cui l'istanza dell'enunciazione disgiunge e proietta fuori di sé, al momento dell'atto di linguaggio e in vista della manifestazione, certi termini legati alla sua struttura di base per costituire così gli elementi fondatori dell'enunciato-discorso» (Greimas-Courtés 1979 [2007: 69]), per mezzo di un *débrayage* attanziale. Eppure, tali operazioni di selezione e combinazione non sempre sono soggette a intenzionalità creativa del performer, come invece lascia intendere Contreras Lorenzini²⁶. Nella sua concezione della pratica performativa, in altri termini, è implicita l'idea che l'attore manifesti ed eserciti sempre e comunque una propria *agency* performativa creativa. Infatti, la semiologa specifica che anche quando agisce

²⁶ La semiologa impiega il termine "intenzionalità" secondo la tradizione fenomenologica, ossia per indicare la direzionalità dell'agire e del movimento (cfr. Contreras Lorenzini 2008: 54), in quanto interessata alle azioni eseguite da un soggetto performante dotato di un corpo.

senza intenzione di comunicare, e anche in assenza dello sguardo di uno spettatore, il modo in cui l'attore modella il suo corpo costituisce un sistema di differenze, di valore, e quindi un sistema semiotico. La possibilità di divenire un dispositivo semiotico è indipendente dall'intenzione dell'attore che dal momento che occupa uno spazio e presenta il suo corpo, diviene un segno. [...] Se l'azione è osservata da qualcuno allora è evidente che questo qualcuno le attribuisce un significato. Se invece l'azione non è percepita da nessuno tranne che dall'attore, allora diviene un'azione senza significato preciso ma comunque attraversata da tensioni e valori (2008: 173).

La mostrazione del proprio agire performático può anche non essere, però, il risultato di un processo di restauro del comportamento. Infatti, in molte pratiche teatrali contemporanee del Duemila non è sempre possibile considerare l'enunciazione attoriale come attività creativa e strategica, ordinata e composta, prodotta soprattutto da tecniche extra-quotidiane che mettono-in-forma il corpo²⁷. Spesso, infatti, accade che lo stesso attore-performer convochi un repertorio gestuale e una serie di codici – che circolano nella propria corposfera – di cui non ha affatto piena contentezza, ma che sono comunque incarnati e sedimentati nella propria memoria performática. Il suo agire, inoltre, potrebbe anche non essere predeterminato e governato da una programmazione dell'azione; perciò, il performer non compierebbe intenzionalmente (al livello locale) operazioni mostrazionali con le quali dar forma alle proprie azioni (intenzionalità comunicativa). Tuttavia, il suo agire è pur sempre mostrato come elemento di una narrazione²⁸ da un'istanza mostratoria responsabile dell'enunciazione globale e percepito come significante dallo spettatore-testimone che in ogni caso investe di valore le azioni prodotte dall'attore (intenzionalità narrativa). E non potrebbe essere altrimenti, dopotutto, poiché 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 rappresentare nulla. Tutto questo vale, però dal punto di vista dello spettatore, cioè quando si osservano i risultati. Ma attenzione, non è l'azione che di per sé possiede un suo significato. Il significato è sempre frutto di una convenzione, di una relazione. Il fatto che esista la relazione attore-spettatore implica che lì si producano significati. Il punto è se si vuole o no programmare quali precisi significati debbano germinare nella testa dello spettatore (Barba 1993: 158-159).

²⁷ Più avanti, citeremo in merito esempi da Emma Dante, Chiara Bersani, Piergiuseppe Di Tanno e Silvia Calderoni (infra § 5.2.3).

²⁸ Se non altro, perché l'attore è comunque un segno fittizio – secondo la definizione di Eco (cfr. supra § 5.1.1) – inscritto in una cornice di enunciazione.

Ecco, dunque, che ritorna alla nostra attenzione la questione della programmazione della pratica, decisiva – come afferma anche Eugenio Barba – se lo scopo è quello di produrre determinati effetti/affetti di senso nello spettatore, ossia indirizzarne/influenzarne, in qualche modo, la ricezione. È soprattutto in gioco una questione che potremmo definire “poetica”²⁹, legata al grado di autonomia creativa di cui dispone l’attore-performer nei differenti ecosistemi performatici. Ad ogni modo, al livello dell’enunciazione globale, è possibile parlare lo stesso di progettualità dell’azione, con la sola differenza che essa non dipende anche/soprattutto dalla cooperazione mostrazionale dell’attore, bensì è l’istanza mostratoria globalizzante che organizza il racconto drammatico a impiegare *testualmente* – ossia nella sua insostituibilità – la corporeità del performer. Si tratta, cioè, della tendenza di molte pratiche performatiche contemporanee a prediligere una “drammaturgia del reale” in direzione di quel superamento del concetto di rappresentazione, avanzato dalle correnti post-drammatiche, che ha inevitabilmente delle ricadute anche sulla corporeità attoriale. Come afferma Menna, infatti, «[l]’istanza di realtà trascorre ormai nella sintassi drammaturgica senza necessariamente richiedere espedienti rudimentali come il disvelamento delle cornici metateatrali» (2017: 20), poiché essa è direttamente inscritta nel corpo stesso del performer. Rispetto alla valorizzazione di comportamenti organizzati secondo “precisione” (intesa come coerenza formale esterna) e “organicità” (intesa come coerenza interna) sulla quale le culture performatiche, soprattutto novecentesche, avevano articolato gli effetti di presenza del corpo dell’attore-performer – enfatizzandone la dimensione segnica³⁰ – in molte pratiche teatrali contemporanee si predilige, piuttosto, la persona al performer. Si affermano, dunque, numerose ed eterogenee poetiche «dell’informale» che tendono verso una (presunta³¹) autonomia espressiva del corpo e del movimento, e una emancipazione, soprattutto, dalle tecniche extra-quotidiane. «L’attività dell’artista viene ridotta al gesto³², l’opera alla materia

²⁹ Faccio allusione, qui, sia al concetto più generale di “poetiche teatrali”, legate alle differenti teorie della recitazione, che soprattutto a quello più semiotico di *funzione poetica*, quando cioè il messaggio è ripiegato su sé stesso. In quest’ultimo caso, è presente una certa complessità che impone una decodificazione completa da parte del destinatario, che deve essere attento a cogliere il senso denotativo nella sua interezza e anche, ove presente, un eventuale senso connotativo.

³⁰ Si ricordi, infatti, il concetto di “corpo della differenza” a cui si è fatto riferimento in precedenza (cfr. supra § 5.1). Per un approfondimento dei concetti di *precisione* e *organicità* si rimanda, invece, a De Marinis (2000: 187).

³¹ Tale puntualizzazione è necessaria poiché sappiamo, in realtà, che dietro ogni corpo è iscritto sempre un *progetto* anche quando tale corporeità viene esposta e mostrata con pretesa di oggettivazione (cfr. Stano 2019).

³² Il riferimento, qui, è a un concetto del gesto come attività pre-semiotica.

non formata, ma tuttavia animata e significativa, e il segno non rappresenta, non esprime, ma manifesta soltanto» (ivi: 24).

Rispetto alle precedenti culture performátiche animate, come si illustrerà in seguito³³, da una “ideologia della neutralità” secondo la quale ri-scrivere il corpo dell’attore-performer, in gran parte delle forme teatrali più recenti è enfatizzata, invece, la dimensione idiosincratca dei corpi che vengono assunti nella cornice performativa nella loro unicità e irreplicabilità. La lettura di questi corpi performanti da parte dello spettatore, perciò, presuppone inevitabilmente una scommessa ermeneutica e un complesso lavoro abduttivo che comporta una ricezione fortemente interpretativa, individuale, della performance nella sua interezza. Possiamo affermare che, soprattutto in questi casi, l’atto di interpretazione implica necessariamente un “assenso”³⁴ da parte dello spettatore-testimone, ossia una adesione, una sintonizzazione intercorporea. Occorre, cioè, dare il proprio assenso a ciò che si decide come tipo di densità e di mescolanza di segni e fenomeni. Ritengo che tale assenso possa essere considerato, in altri termini, una forma di “visione volitiva” (*volitional vision*) intesa come «the visual taking up of the visible deliberately as an act of judgment, of conscious and intentional choice» (Sobchack 1992: 85), aspetto sul quale torneremo più approfonditamente nel corso del Capitolo Sesto, poiché legato proprio allo statuto cognitivo-passionale dello spettatore nelle esperienze immersive co-partecipative, e concernente perciò dinamiche connesse più ai meccanismi di ricezione che a quelli di produzione su cui intendiamo, invece, concentrarci qui. Prima di proseguire, però, nell’analisi delle tre forme di scrittura della corporeità attoriale a cui abbiamo accennato in precedenza, intendiamo esaminare un altro tema correlato alle configurazioni gestuali prodotte dall’attore nel corso della pratica performática che riguarda il ruolo e la funzione del volto. Nel procedere in questa direzione, assoceremo al concetto di *corposfera*, a cui abbiamo già fatto riferimento, un altro termine operativo analogo sviluppato più recentemente. Si tratta del concetto semiotico di *rostrosfera* avanzato da Massimo Leone (Barbotto et al. 2022) in merito alle culture dei volti. Grazie, infatti, alle trasduzioni delle rostrosfere incorporate dalle molteplici e variegate semiosfere, il volto è diventato un dispositivo in tensione tra dimensione pubblica e privata, identità e alterità.

Es necesario, como hace Darwin, establecer una diferencia con la Fisiognomía, pues mientras esta trataba de deducir el carácter de las personas, su personalidad, a partir de la apariencia, la

³³ infra § 5.2

³⁴ Cfr. Maddalena 2021: 51

Semiótica, en particular lo que Leone bautizó como *Rostrófera*, trata de dilucidar los espacios y procesos transicionales entre cara y rostro. Hay un momento clave en el análisis de las semiosis que se dan en el marco de la *Rostrófera*: la transformación de la cara en rostro.

Ciò che faremo, dunque, nei prossimi paragrafi sarà una digressione sul ruolo del volto nella performance attoriale a partire dalle formulazioni teoriche avanzate dalla tradizione fisiognomica teatrale a cavallo tra Sette e Ottocento, la quale ha avuto, inoltre, influenze piuttosto significative anche nella recitazione cinematografica.

5.1.3. *Rostróferes* performáticas: il ruolo del volto nella figura scenica

Abbiamo già discusso sul ruolo mediale della corporeità dell'attore nell'ecologia della performance e sulla capacità di servirsi del corpo per la produzione dell'immagine delegata alla presentificazione della figura scenica³⁵. Tuttavia, l'immagine, così decisiva per Plessner, da sola è insufficiente a meno che non includa anche il volto³⁶. La maschera-volto, infatti, riveste un ruolo precipuo nella performance attoriale. A partire dal teatro greco antico, ad esempio, la maschera è servita a connotare il carattere di un personaggio che, soprattutto nella tragedia greca, era considerato una monade immutabile. La maschera aveva la funzione di *sintonizzare* lo spettatore col personaggio, permettendone l'immediata identificazione visiva. Non si trascuri, inoltre, il fatto che la struttura stessa del teatro greco antico imponeva una certa distanza fisica tra spettatori e attori, per cui si rendeva necessaria l'adozione di un dispositivo di chiara e pronta lettura dei personaggi e delle funzioni ad essi associate.

Come osserva Fischer-Lichte, la maschera come segno teatrale non denota fatti naturali bensì fenomeni culturali: «actor A's mask denotes character X's face and figure in the sense that, as a sign, it is indicative of the signs employed in the surrounding culture» (1992: 72). Essa rinvia figurativamente a un ruolo, a un altro-da-sé di cui si fa segno. Attraverso le riformulazioni del periodo barocco – come evidenzia Hans Belting (2017) – si cominciò però a esigere dagli attori espressioni più profonde e articolate dei sentimenti, forzandoli così all'utilizzo dei propri volti. È perciò richiesta loro una adeguata capacità di trasfigurazione sul piano iconico che porterà necessariamente ad eleggere il corpo a *medium* espressivo e il volto a (nuova) maschera³⁷. Ha inizio, così, un vero e proprio processo di

³⁵ Cfr. § 2.2.2

³⁶ Cfr. Belting 2017: 49

³⁷ «Within the context of their profession, actors frequently must portray the emotions experienced by their characters. The extent to which the portrayals are realistic depends on the repertory, but actors must

“incorporazione” innescato da questa azione di impersonare un carattere, un processo che, come illustra con attenzione Simmel nei suoi saggi³⁸, condurrà gradualmente – dalla seconda metà dell’Ottocento in poi – a quell’eccesso di realtà vivente del dramma naturalistico a scapito dell’immagine, cioè, allo sconfinamento delle frontiere dell’arte nella realtà vissuta. Secondo Simmel, invece, l’attore dovrebbe affrancarsi dalla “anarchia naturalistica” e ricusare la convinzione di potersi abbandonare esclusivamente a una presunta efficacia estetica dell’azione quotidiana casuale, per comprendere, piuttosto, l’importanza di affidarsi alla “forma” di uno specifico linguaggio compositivo, come dovrebbe essere richiesto per ogni creazione estetica.

Con la progressiva opacizzazione dei tratti distintivi della maschera, lo spettatore si troverà ben presto ad avere a che fare con la sola “carne” dell’attore, ossia direttamente con l’*essere umano*. Mentre nelle forme teatrali del passato la maschera, in qualità di dispositivo-interfaccia, trasduceva passioni ed emozioni fissandole in una serie di figure intersoggettivamente riconoscibili e categorizzate, il volto “nudo” dell’attore si espone all’aleatorietà. Ciò non impedirà, tuttavia, a studiosi come ad esempio il pittore Charles Le Brun (1992) di tentare comunque un’analisi delle passioni dell’anima riflesse nel volto umano e di illustrarne le modalità di rappresentazione. In *Conference sur l’expression générale et particulière*, pubblicato nel 1698, egli declina una vera e propria grammatica generale del volto³⁹, fatta di combinazioni e variazioni, che inaugurerà una serie di studi successivi proprio sull’espressività attoriale. Nell’individuare il passaggio da una passione all’altra, Le Brun parte da una figura base che egli identifica nella “Tranquillità⁴⁰” (FIG. 3), intesa come *grado zero* dell’espressione. Ogni scarto (*differential deviation*) da questa posizione “neutra” marca una differenza e, dunque, il passaggio a un’altra passione. Dalla Tranquillità si passa all’Ammirazione (FIG. 4), poi allo Stupore, fino a giungere attraverso un aumento graduale di intensità alla Rabbia (FIG. 5), considerata da Le Brun il grado ultimo dell’espressione. Non sarà un caso se la lezione di Le Brun rappresenterà un punto di riferimento cruciale per tutta la manualistica ottocentesca sulla recitazione. Nell’Ottocento, infatti, si ritiene che l’arte dell’attore sia trasmissibile attraverso l’insegnamento di regole e metodologie, molto più che con la pratica scenica.

sometimes be able to perform very convincing emotional portrayals. Dramatic plays, in particular, require that actors achieve a great level of authenticity in portraying emotions so as to produce the expected effect» (Ekman 2005: 244).

³⁸ Cfr. Harrington 2020

³⁹ Influenzato dalle teorie cartesiane espone nel trattato *Les passions de l’âme* del 1649.

⁴⁰ Vedremo, nel corso di questo paragrafo, come il concetto di “tranquillità” quale grado zero dell’espressione facciale ritorni anche nella concettualizzazione lecoquiana della maschera neutra.

Jurij Lotman nei *Due modelli di comunicazione nel sistema della cultura* del 1973, definisce le culture in base alla tipologia delle forme di trasmissione del sapere: ci sono civiltà che trasmettono il sapere a partire dai *testi*, ossia attraverso l'operatività degli artisti o di chi per loro, e civiltà che si affidano invece alle *grammatiche*, alle norme, alle regole. Il razionalismo ottocentesco, impegnato a riscrivere le regole della convivenza civile e le modalità dell'arte secondo i canoni della nuova classe emergente, la borghesia, appartiene proprio alla seconda categoria⁴¹.

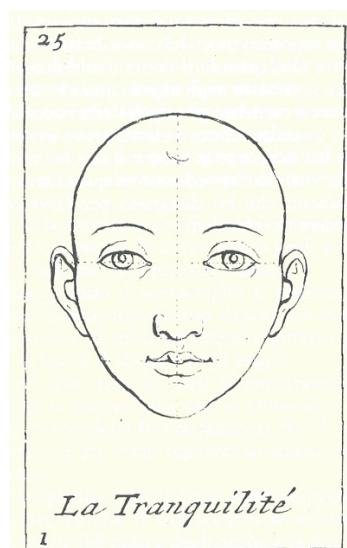


FIG. 3 – *Tranquillità*, grado zero dell'espressione (Le Brun 1992: 24)

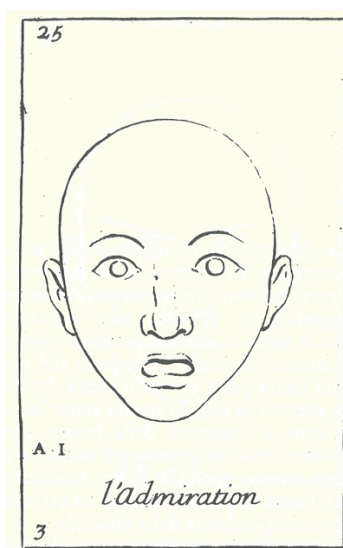


FIG. 4 – *Ammirazione*, descritta da Le Brun come la prima e la più temperata tra le passioni e quella il cui cuore è meno agitato.

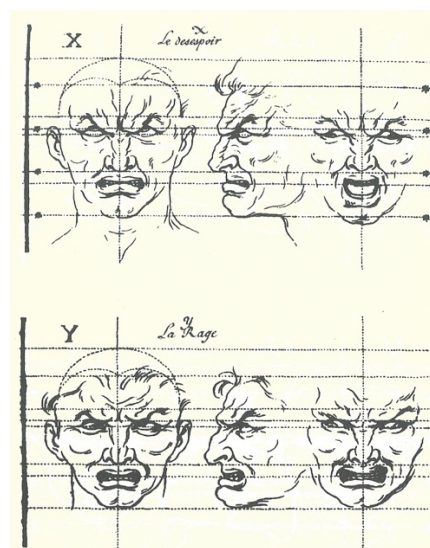


FIG. 5 – *Disperazione e Rabbia*, raffigurate nei disegni di Le Brun (Le Brun 1992: 128)

In questo scenario, sono particolarmente significative le opere di Antonio Morrocchesi (*Lezioni di declamazione e d'arte teatrale*, 1832) e di Alemanno Morelli (*Prontuario delle pose sceniche*, 1854) in cui entrambi gli attori pretendono di descrivere, ricorrendo a precetti e raffigurazioni, quale debba essere l'atteggiamento del corpo o l'espressione del volto in grado di significare (e dunque iconizzare) un sentimento o una passione. Morrocchesi, ad esempio, fa accenni espliciti agli studi di Le Brun, nel tentativo di elaborare una sorta di catalogo dei gesti e delle posture utile all'attore (FIGG. 6-7-8).

[È] difficile l'apprendere a, separare col linguaggio fisionomico il semplice vigore dal risentimento, l'ardire dall'arroganza, la furia dallo sdegno, la malinconia dal dolore, Il celebre Carlo Le-Brun pittore francese, assai noto per le sue battaglie espresse vivamente nella tela,

⁴¹ In fin dei conti è anche il secolo in cui si sviluppa e consolida il dramma borghese, con le sue norme.

ha dimostrato parimenti la maniera di trattare col pennello la fisonomia, per mezzo della collezione delle passioni dell'animo con vivezza, e naturalezza dipinte, quindi in rame incise, e cognite abbastanza agli studiosi dell'arte bella di Zeusi e di Apelle. Avendo il detto artefice, come non vi ha dubbio, modellate le sue pitture sulle immagini della natura⁴², avrà certamente gittate sulla carta delle nozioni giuste ed essenziali su questo proposito, onde ne può fare acquisto chi desidera d'avanzarsi in siffatta lodevole, e necessaria applicazione (Morrocchesi 1991: 227).

Egli dedica un'intera lezione allo studio della "Fisonomia", individuando proprio nel volto la «parte più nobile ed essenziale dell'uomo, [e] sarebbe invero quel recitante, che adorno di tutte le prerogative già da noi indicate per la buona e bella declamazione, fosse poi mancante di uno dei più efficaci mezzi dei quali l'anima si serve per mostrare le passioni, che l'agitano o la rallegrano» (ivi: 217). Ciò che emerge in maniera significativa, attraverso queste parole, è la preoccupazione di render conto del rapporto tra *dentro* e *fuori* nell'atto di interpretazione dell'attore. Si dà, tuttavia, per scontata l'esistenza di una tavola delle equivalenze tra sentimento e atteggiamento del corpo o del viso. L'attore è chiamato a "mostrare", ossia a rendere visibile all'esterno, quel mondo interiore fatto di psicologia e di passioni che motiva il suo agire sulla scena. Il suo corpo (le espressioni del volto, le posture, i movimenti, la voce, ecc.) è percepito dallo spettatore come *segno*, come qualcosa che rimanda, cioè, ad altro da sé.

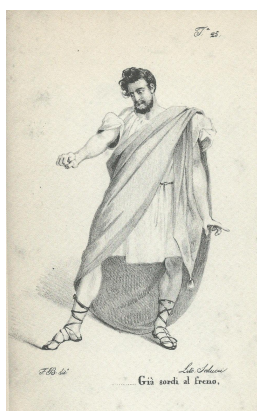


FIG. 6 – Tavola 25: raffigura il personaggio di Pilade, nel dialogo con Egisto dall'Atto IV Scena II dell'*Oreste* di Vittorio Alfieri.

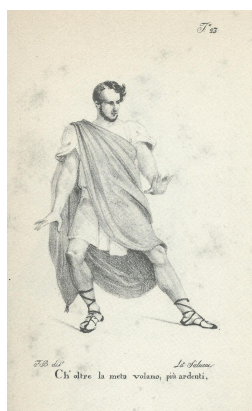


FIG. 7 – Tavola 23: ritrae il personaggio di Pilade, nel dialogo con Egisto dall'Atto IV Scena II dell'*Oreste* di Vittorio Alfieri.

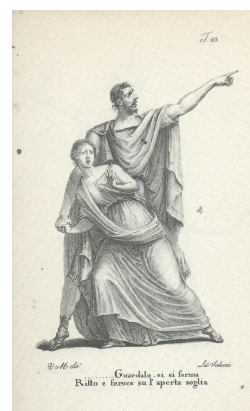


FIG. 8 – Tavola 10: raffigura il personaggio di Aristodemo, nel dialogo con Cesira dall'Atto IV Scena II di *Aristodemo* di Vincenzo Monti.

⁴² Morrocchesi invoca una presunta adesione alla "natura" che però è il risultato di un processo di culturalizzazione delle norme dell'epoca, secondo le quali viene percepita come "naturalizzata".

Come suggerisce Allegrì, infatti, in questi modelli di recitazione «il meccanismo interpretativo [produzione segnica] da parte dell'attore è *dal dentro al fuori*, mentre allo spettatore [ricezione segnica] si richiede il meccanismo inverso, per cui la sua percezione e la decodificazione dei segni della recitazione deve essere *dal fuori al dentro*, dalla corporeità esibita come segno al sentimento o alla passione a cui rimanda» (2019: 23, corsivi nel testo). In altre parole, all'attore, ai suoi gesti e alle espressioni del suo volto, è richiesto di *significare* per qualcuno⁴³. Non è da meno la posizione di Morelli, che nel suo *Prontuario* illustra agli attori dilettanti come rendere sentimenti e passioni attraverso il volto e i gesti, arrivando a formulare un vero e proprio dizionario delle pose – in ordine alfabetico – di cui di seguito si riportano, a titolo esemplificativo, alcune voci che riguardano proprio l'articolazione dettagliata delle espressioni facciali legate alla “Curiosità”:

Curiosità sospettosa — Occhi semichiusi.

Curiosità affettuosa — Occhi aperti affissati, fronte placida.

Curiosità sentimentale, Ammirazione — Bocca semiaperta.

Curiosità indifferente, Quietè dell'animo — Bocca chiusa (Morelli 1854: 19-20).

Tutto sembra voler sottintendere un approccio “semiotico” del sistema, in cui inflessioni delle sopracciglia o della bocca, accompagnati da movimenti del naso o degli occhi, ecc. funzionano come tratti distintivi che combinandosi tra loro basterebbero a denotare le differenti passioni. Oltre che un sistema di segni, abbiamo però anche un sistema di marche, o meglio di *indizi*, così come di impronte⁴⁴ o, per dirla con le parole di Le Brun, di caratteri (*marquer*⁴⁵) allo scopo, il più delle volte, di costituire una sorta di *alfabeto* più che di vero e proprio linguaggio. L'obiettivo di questi contributi – che a prima vista potrebbero apparire eccentrici e dal gusto antiquario – è in realtà quello di indagare quali regole *trasduttive* sono alla base delle strategie mostrative/interpretative dell'attore, alla ricerca di una qualche “legge di corrispondenza” che ne stabilizzi le forme sul piano dell'espressione. È quanto ha tentato di fare, ad esempio, anche un altro importante teorico dell'espressività attoriale: François Delsarte. Negli stessi anni di Morrocchesi e Morelli, tra

⁴³ Si tratta, di fatto, di ciò che Peirce definisce proprio come proprietà del segno o *representamen*, qualcosa, cioè, che sta a qualcuno per qualcos'altro sotto qualche rispetto o capacità e crea in questo qualcuno un segno equivalente, o forse più sviluppato, cioè un interpretante.

⁴⁴ Cfr. Eco (1975: 289)

⁴⁵ Le Brun impiega questo termine nell'accezione di “rendere visibile”, ossia imprimere sulla superficie del corpo l'indizio di un'agitazione interiore

il 1840 e il 1870, in Francia egli giunge alla formulazione di un sistema dell'espressione estetica, da lui stesso definito *estetica applicata*⁴⁶, governato da una sorta di legge trinitaria, come spiega Eugenia Casini Ropa:

Il principio regolatore di ogni cosa e dell'uomo in particolare è la *trinità*. L'uomo partecipa della triplice natura divina attraverso le sue tre componenti costitutive: *vita, anima, spirito*, che presiedono rispettivamente al suo stato sensibile (sensazioni), morale (sentimenti), intellettuale (pensiero). Ad ognuno di questi tre stati interiori corrisponde una modalità espressiva esteriore, ad essi indissolubilmente interrelata [...]. Non può dunque esistere «verità» nell'espressione umana, se la manifestazione, il moto espressivo esteriore, non corrisponde ad un rispettivo impulso o moto interiore (e viceversa) (in Lo Iacono 2007: 63, corsivi nel testo).

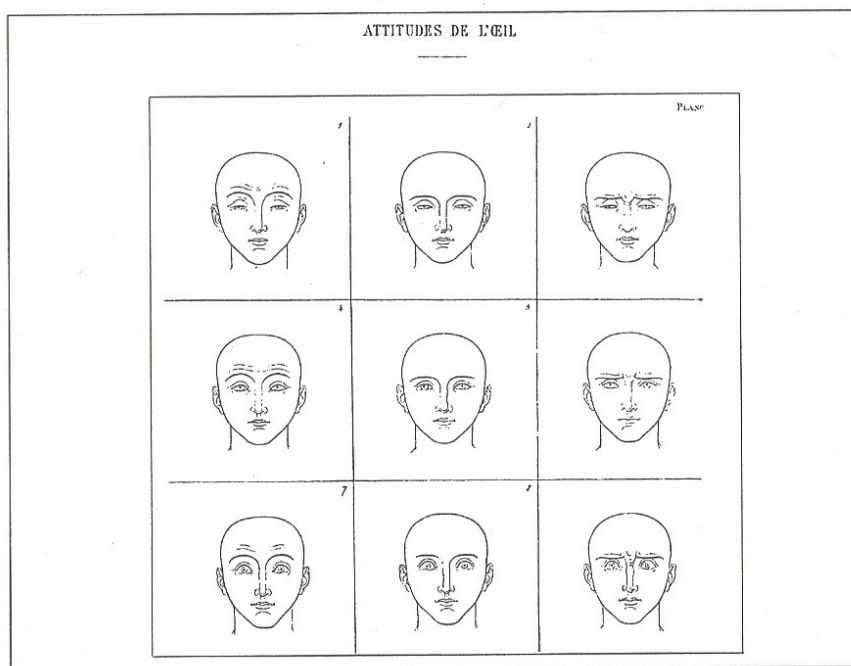


FIG. 9 – Tavola disegnata da Alfred Giraudet per rappresentare le possibili combinazioni dei movimenti espressivi degli occhi (*Librairies Imprimeries Réunies*, Parigi 1895)

Ogni gesto, ogni espressione del volto, impiegati per portare a manifestazione (*mostrazione*) un sentimento dell'anima, che non rispondano a questa legge di corrispondenza saranno pertanto giudicati falsi, affettati o convenzionali. Si presti, tuttavia, attenzione al concetto di “convenzionale” a cui fa riferimento Delsarte. Le sue riflessioni, infatti, si situano nel delicato passaggio dalla tradizione teatrale “rappresentativa”

⁴⁶ FIGG. 9-10

dell'Ottocento a quella “espressiva” del Novecento. Il suo tentativo, dunque, è più che altro quello di emanciparsi dalle rigide regole declamatorie per aprirsi a uno studio più *organico* della corporeità attoriale, al fine di recuperare una *naturalità* (intesa in termini di organicità, appunto) interpretativa, libera, cioè, dagli stilemi imposti dalla tradizione ottocentesca, percepiti ormai come inadeguati e per questo ritenuti da Delsarte falsi e convenzionali. Nel perseguire il suo obiettivo, egli giunge alla definizione del proprio sistema espressivo per induzione, partendo, cioè, dall'osservazione sistematica delle espressioni umane per cercare di comprenderne i meccanismi ed elicitarne le leggi. Ciò non gli impedisce, tuttavia, di irrigidirsi a sua volta in uno schematismo percepibile in qualche modo come altrettanto convenzionale, in quanto finisce per ridurre notevolmente il potenziale espressivo umano del volto e del corpo a un numero ridotto di posizioni e figure.

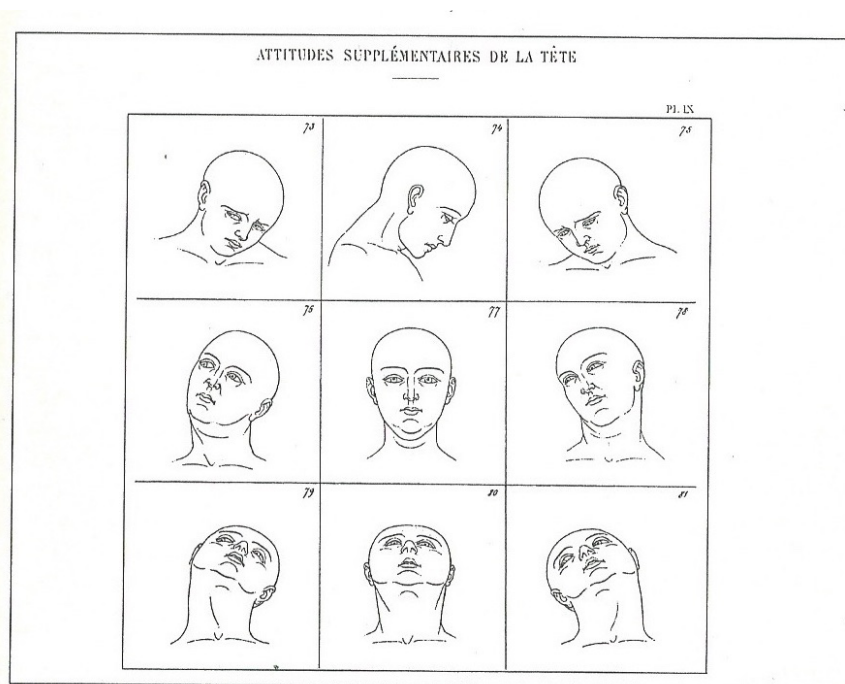


FIG. 10 – Tavola disegnata da Alfred Giraudet per rappresentare le possibili combinazioni delle posizioni della testa (*Librairies Imprimeries Réunies*, Parigi 1895)

Possiamo supporre che ciò a cui aspira il suo modello – come quelli di Morrocchesi e Morelli, e molti altri che qui non citeremo – è il raggiungimento di un “effetto di verità”⁴⁷, definibile anche diversamente in termini di “effetto di organicità”⁴⁸. In altre parole, le configurazioni gestuali prodotte dall'attore vengono riconosciute dagli spettatori come

⁴⁷ Come spiega Dario Turrini, «la verità (o la finzione) dell'azione scenica è sempre una verità (o una finzione) semiotica, di interpretazione testuale» (Turrini 2001: 169).

⁴⁸ Si ricordi il concetto organicità proposto da Mirella Schino (in Barba-Savarese 1983) a cui si è accennato in precedenza (§ 1.1.4), ossia quell'effetto di armonica coerenza creato nello spettatore.

credibili se fondate su una corrispondenza organica fra esterno e interno⁴⁹. Quando invece una data cultura teatrale percepisce tali configurazioni lontane dall'immagine di organicità in circolo nella propria corposfera/rostrosfera⁵⁰, allora le legge come “false”, “artificiali”, “finte” e ne se pone a distanza. Dopo aver confrontato, cioè, quell'espressione del volto o quel gesto col proprio *sistema di interfaccia intercorporeo* – inteso come quel “luogo” di mediazione tra i soggetti dell'esperienza – non identifica il proprio corpo in quelle configurazioni (*prensione analogica*)⁵¹. Quello che in fin dei conti risulta comunque significativo, rispetto ai contributi esaminati, è proprio l'aver intuito, da parte di questi studiosi-osservatori, una sorta di meccanismo di risonanza sensori-motoria che porterebbe lo spettatore a leggere come coerenti – in quanto organiche – determinate configurazioni espressive con cui entra, perciò, in *risonanza*⁵². A prescindere, perciò, dalla convenzionalità estetica che può produrre quelle configurazioni – al netto, cioè, delle estetiche teatrali di volta in volta convocate dall'attore⁵³ – essi si pongono il problema dell'*espressività*⁵⁴ della corporeità. Anche se a prima vista sembra affiorare soltanto la mera ricerca di rigorose regole mostrative, ritengo che questi studi sull'espressività fossero guidati piuttosto da una concezione più ampia del corpo dell'attore come “soglia del senso” «in grado di generare, interpretare e insieme dar circolare il senso» (cfr. Stano 2019: 158). In altre parole, la loro attenzione non si concentrava tanto sull'emozione che gli attori potevano trasmettere attraverso il loro volto o le loro azioni, ma su ciò che potevano ottenere con esse nell'interazione con il pubblico, ossia quale poteva essere la funzione delle loro forme corporee. In questo modo, si potrebbe leggere un interesse più sbilanciato verso un approccio funzionalista – piuttosto che meramente semantico – secondo il quale, ad esempio, «i volti,

⁴⁹ “Non ci credo” (“Ne veryu”) era, ad esempio, la celebre frase con cui Konstantin Stanislavskij esortava i suoi attori a cercare la “verità” del personaggio in scena, ossessione e utopia di tutta la sua ricerca e di quelle di molti altri pedagoghi del primo Novecento (cfr. Allegri 2005: 181; De Marinis 2000: 193).

⁵⁰ Per un approfondimento sull'iconizzazione nelle pratiche teatrali si veda De Toro (1987 [1995: 76]).

⁵¹ Cfr. § 2.2.2

⁵² Si faccia attenzione, tuttavia, al concetto di “organico”, poiché come nel caso di “naturale”, in realtà anche qui abbiamo a che fare con un concetto fluttuante, sempre e comunque culturalmente determinato, e mai da intendere come qualcosa di assoluto.

⁵³ Non intendiamo approfondire ulteriormente, in questa sede, gli aspetti più squisitamente filosofici legati a quella che definiamo come “convenzionalità estetica”, ma tuttavia può rendere più articolata questa idea il pensiero del filosofo Helmuth Plessner. Egli, infatti, definisce la condizione dell'attore paradigmatica per descrivere il modo di esistenza, la posizione di *eccentricità*, dell'essere umano: «Il suo rapporto con se stesso come corporeità ha sin dall'inizio un carattere strumentale, poiché egli vive tale corporeità come un “mezzo”. Costretto a trovare compromessi sempre nuovi tra il corpo che egli è, in qualche modo, e la corporeità da lui abitata e controllata, egli scopre – e non solo attraverso l'artificio dell'astrazione – il carattere mediato, il carattere strumentale della propria esistenza fisica» (Plessner 2000: 71). Possiamo, dunque, pensare alla storia dell'attore in termini di storia delle strategie di formalizzazione di tali *compromessi* a cui allude lo stesso filosofo.

⁵⁴ Sempre secondo Plessner, «[La] espressività è un modo originario per venire a capo del fatto di abitare in un corpo e contemporaneamente di avere un corpo» (ivi: 78).

come le nostre parole, sono modi per influenzare le nostre traiettorie di interazione con gli altri» (Crivelli-Fridlund 2019: 185).

5.1.4. La maschera neutra

Il volto ci colpisce anche in quanto simbolo di una personalità inconfondibile. Sin da subito, i primi studi di fisiognomica si sono interessati al problema dell'immagine, partendo dalla convinzione che il volto ne offre una affidabile dell'uomo. Si riteneva fosse possibile, ad esempio, discernere il carattere di un essere umano dal volto stesso e astrarre, di conseguenza, l'esistenza di un carattere simile da facce simili (cfr. Belting 2017: 63). Quello che ci interessa particolarmente, in questo caso, è soprattutto il fatto che il volto rappresenterebbe in qualche modo il luogo in cui si manifesta l'identità e, soprattutto, l'intenzionalità del soggetto. Da questo aspetto, infatti, ne deriva, a proposito della performance attoriale, il problema di come scindere il volto proprio dell'interprete da quello del personaggio di cui si fa mezzo di espressione. Ci si rende conto, cioè, a partire dal Novecento, che l'identità dell'attore-persona tende (spesso in maniera perniciosamente⁵⁵) a sovrapporsi a quella dell'attore-personaggio poiché, prima di essere un attore, un medium a servizio della performance, l'interprete è un essere umano in carne e ossa. Possiamo supporre che proprio a partire da questa riflessione, si sia sviluppata la necessità di disciplinare, attraverso il training, la figura dell'attore lavorando, così, all'educazione del proprio corpo in quanto strumento, per farne una pagina bianca a partire dalla quale poter, poi, ri-disegnare il corpo del personaggio. Volto incluso. In proposito, merita di essere citato, tra i tanti, il lavoro del pedagogo Jacques Lecoq, uno dei maggiori maestri del teatro contemporaneo, proprio per l'impiego che egli fa, durante il training, di una particolare maschera: la cosiddetta *maschera neutra* (FIG. 11). Essa fu disegnata dallo scultore Amleto Sartori che, nel secondo dopoguerra, si dedica allo studio della "Commedia dell'Arte", giungendo a una tecnica di modellazione di maschere in cuoio su stampo in legno, divenuta poi celebre proprio grazie a Lecoq che lo introdurrà al Piccolo Teatro di Milano facendogli conoscere Giorgio Strehler e Paolo Grassi.

⁵⁵ Nella recitazione si crea una tensione tra il corpo vivo fenomenico dell'interprete e la sua rappresentazione di una *dramatis persona*, ossia di un personaggio – un altro-da-sé – *conditio humana*, secondo la quale, ad esempio, per Gordon Craig gli attori dovrebbero essere sostituiti da "super-marionette" (Beato 2020).



FIG. 11 – La maschera neutra di Lecoq disegnata da Amleto Sartori (foto nostra)

Punto di partenza della sua ricerca pedagogica è ritardare nell'attore – ancora profondamente influenzato da una tradizione declamatoria – l'utilizzo della parola⁵⁶. Secondo Lecoq, infatti, «[t]he imposition of silent performance leads the students to discover this basic law of theatre: words are born from silence. At the same time they discover that movement, too, can only come out of immobility» (2009: 36). Egli comprende che, nel lavoro dell'attore (su sé stesso), è necessario riappropriarsi della corporeità: la parola è una conquista, deve essere, cioè, il risultato di un processo che prima di tutto parte dal corpo. La maschera neutra, dunque, servirà proprio ad allenare la sensibilità del corpo allo scopo di uscire da uno spontaneismo incontrollato e disciplinarne la figura. Le emozioni vanno guidate e, soprattutto, modellate per ciò che lo spettatore vede. Per poter affrontare efficacemente questo lavoro, Lecoq si rende conto che è necessario annullare l'identità dell'attore-persona, costringendolo a liberarsi del suo corpo individuale, idiosincratico, per riappropriarsi di un corpo *nuovo*, controllato, di un corpo di attore-performer col quale poi dar forma al personaggio. Per raggiungere questo obiettivo è cruciale, però, annullare prima quella parte del corpo che più di tutte esprime l'individualità di ognuno di noi: il volto. Dopotutto, come sottolinea Gabriele Marino, «[t]he mask-face – and not, simply, the face mask – is the screen onto which the form of life hiding, revolving, arising behind it is being projected» (2021: 322).

⁵⁶ Parte delle riflessioni che si esporranno qui sono frutto delle ricerche condotte presso l'Accademia Nazionale D'Arte Drammatica "Silvio d'Amico" col metodo dell'osservazione partecipante alle lezioni-dimostrazioni degli allievi del secondo anno di recitazione (A.A. 2019/2020), guidati dal M^o Michele Monetta.

È importante sottolineare che la ricerca di Lecoq si situa al livello che Eugenio Barba definisce pre-espressivo⁵⁷. La maschera neutra, infatti, non possiede tecnica, è una maschera “di calma”, è paragonata al fondo del mare, dove le altre maschere (espressive) sono le onde. Per questa ragione, all’inizio, era nominata da Lecoq “maschera nobile”, in quanto *distante* dalle emozioni⁵⁸. La sua funzione sarebbe quella di aiutare l’attore a (ri)trovare l’economia dei movimenti, a «imparare a dimenticarsi di sé, della propria “personalità”, dei moventi e delle ragioni dei propri gesti, dei loro fini e dei sentimenti che abitualmente li accompagnano; in una parola, della loro significazione» (Marsciani 1999: 126). Si tratta di una maschera priva di conflitto che, in quanto tale, “non va in scena”. Essa è sensoriale, non ragiona: è, dunque, un invito alla percezione pura che lascia da parte il pensiero, il cui canale massimo di manifestazione sembrerebbe essere proprio il volto. Ciò a cui essa tende è cancellare ogni elemento culturale di nostra appartenenza.

The neutral mask is an object with its own special characteristics. It is a face which we call neutral, a perfectly balanced mask which produces a physical sensation of calm. This object, when placed on the face, should enable one to experience the state of neutrality prior to action, a state of receptiveness to everything around us, with no inner conflict. This mask is a reference point, a basic mask, a fulcrum mask for all the other masks. Beneath every mask, expressive masks or *commedia dell’arte* masks, there is a neutral mask supporting all the others. When a student has experienced this neutral starting point his body will be freed, like a blank page on which drama can be inscribed (Lecoq 2009: 36-38).

Il dispositivo della maschera neutra permette così all’attore che la indossa di esercitare il grado zero⁵⁹ della propria gestualità attraverso un effetto di *embrayage* (*engagement effect*) sui tratti del proprio volto, come a designare l’effetto di un ritorno a un’enunciazione *ante persona*. Infatti, in primo luogo la maschera neutra neutralizza i tratti singolari dell’attore e, in secondo luogo, dovrebbe consentirgli così di interpretare un personaggio, una volta liberato il campo da potenziali conflitti con la propria identità.

Wearing the neutral mask encourages students to find a pure economy of movement which is uncluttered by extraneous social patterns or habits, and which invites them to explore a sensual

⁵⁷ Cfr. § 2.2.1

⁵⁸ È interessante sottolineare un parallelo con Charles Le Brun secondo il quale la “tranquillità”, sinonimo di calma, era considerata il grado zero dell’espressione (cfr. nota 40).

⁵⁹ Vale a dire, senza “aggiungere” alle proprie configurazioni gestuali alcun commento, alcun “rumore”, incoraggiando a una pura economia del movimento.

and physical relationship with the world and its matter. A relationship that is – as far as possible – untainted and uninformed by knowledge, emotion, anticipation or experience. Although the neutral mask is not a mask for performing, any observer of these exercises will have their attention directed towards the whole body of the wearer, now that the overly expressive qualities of the face are erased and rendered ‘neutral’ (Murray 2003: 73).

In questo contesto, la maschera può essere concepita come un dispositivo di *embrayage* (piuttosto che di *débrayage*) per fornire all’attore un volto prototipico (*type*) inteso, cioè, come “grado zero della maschera” (cfr. Marino 2021: 325). In effetti, il volto degli attori racconta comunque una storia, che piaccia o meno, e questa storia non sempre coincide necessariamente con quella del personaggio da interpretare. Pur agendo sul volto, secondo Lecoq l’effetto della maschera si trasmette però all’intera figura che, in quanto corpo, dovrebbe imparare così, attraverso essa, a muoversi e a gesticolare in maniera coerente rispetto a quel volto esposto. Come sottolinea Francesco Marsciani⁶⁰, tuttavia, il volto neutro non può “sostenere” alcun comportamento significativo da parte del corpo, alcun rimando a una motivazione del gesto, a una ragione, a un’intenzione, poiché «[l]a neutralizzazione dell’espressività del volto produce un’indeterminatezza tematica che rende indecidibile la significazione narrativa delle sequenze figurative dei gesti» (1999: 133). Ogni comportamento umano, infatti, chiede di essere colto come enunciato proprio a partire dal volto, luogo privilegiato di una significazione in atto in quanto espressione dell’intenzionalità di un soggetto, ossia della “progettualità” che sussume la realizzazione dei suoi programmi gestuali⁶¹. Invece, come evidenzia sempre Marsciani, «il senso scivola sul volto neutralizzato senza trovare appigli per le articolazioni della significazione» (ivi: 133-134). La maschera neutra abolisce, di fatto, la soggettività, e non solo dell’attore. Essa si situa prima di qualsiasi personaggio di cui diviene territorio generativo, grado zero appunto. Ciò che risulta di estremo interesse, a mio avviso, è che questa operazione di neutralizzazione dell’intera corporeità abbia inizio proprio dall’annullamento della forma-volto dell’attore, trasformandone il viso in uno “generico” al limite dell’inespressività: sono aboliti il sorriso dalla bocca, l’aggrottamento dalle sopracciglia, la collera dalle narici, l’attenzione dalle palpebre, la sicurezza dalle mascelle, il disgusto dalla linea del naso, il pallore o il rossore dall’incarnato. Un’operazione, questa, che intervenendo sul volto genera un vuoto di significazione che nella relazione intersoggettiva espone il soggetto che la

⁶⁰ Cfr. <https://marsciani.net/personale/testi-sparsi/>

⁶¹ Cfr. Greimas 1970.

indossa a una assoluta *indicibilità* circa la propria identità. La figura che indossa la maschera neutra nega, infatti, il suo radicamento enunciazionale. È negata, cioè, la sua natura di discorso, che è invece il modo in cui il mondo prende posto tra gli uomini, acquistando senso. Abolendo la soggettività la maschera nega allo stesso tempo a sé stessa di potersi dare come oggetto, come cosa tra le cose, se non nella sua carica di soggettività potenziale. Neutralizzare il volto vuol dire, perciò, intervenire sulle condizioni di prensione significativa dell'esperienza corporea, sulla qualità e sulla natura della donazione di senso in generale. Il volto stesso, esposto nella sua nudità neutralizzata, sembra mostrare il valore di una funzione più generale, di una condizione che trascende le singolarità su cui si articola il nostro sentire.

Di fronte a questo soggetto svuotato della propria competenza, tuttavia, chi osserva le configurazioni gestuali prodotte dal corpo che indossa la maschera neutra è portato comunque a compiere un'operazione di ricostruzione semiotica delle azioni percepite, ossia di un qualche simulacro di enunciatore, in virtù di quella che Marsciani definisce come frenetica attività semiotica che rende sempre e comunque il soggetto enunciatario «un soggetto di proiezioni» (ivi: 136). Oltretutto, secondo un modello ecologico di presenza a cui facciamo riferimento in questa sede, il corpo dal volto neutralizzato e il suo agire sono inseriti all'interno di un'ecologia più ampia che tende inesorabilmente a sovrascriversi nel processo di significazione dell'osservatore-lettore. Pur non essendo una maschera che va in scena, essa agisce di fatto in una cornice teatrale – anche se legata al solo training attoriale – che ne risemantizza, gioco forza, le configurazioni gestuali mettendole in relazione con uno spazio-tempo e con altri soggetti osservatori che percepiscono tali comportamenti performativi. Ecco, allora, come la maschera neutra finisce, in realtà, per assumere lo stesso agli occhi dello osservatore-spettatore i tratti di un personaggio, poiché la desemantizzazione radicale a cui tende costringe, di contro, chi osserva il soggetto dell'agire neutralizzato a una risemantizzazione⁶².

5.1.5. Volti in primo piano

Dunque, il volto è il luogo in cui si manifestano i nostri conflitti interiori e, perciò, ci identifica. Non è un caso, quindi, se proprio il volto diventerà il vero protagonista del nascente cinema. Con l'avvento del cinema assistiamo all'ascesa – o, forse, sarebbe più opportuno dire al ritorno – del volto a protagonista, rispetto all'intera figura dell'attore.

⁶² Per un confronto e un approfondimento in proposito si veda la posizione di Marsciani che nel descrivere questa attività cognitiva dell'osservatore-spettatore parla di “simbolizzazione” (1999: 137).

Attraverso la cinepresa si scopre la possibilità di filmare da vicino il volto e indagarne, fin nelle più piccole pieghe, sentimenti e passioni. Il volto *mostra* l'intimità nascosta di chi agisce sullo schermo, motivo per cui il cinema recupera alcuni principi della passata tradizione fisiognomica. Cavalcando la crisi del teatro di declamazione, è messo in discussione il primato della comunicazione verbale e della parola, per riscoprire la cultura del gesto e, soprattutto, dell'espressività mimica. L'attenzione è interamente rivolta al primo piano, poiché strumento in grado di rivelare l'anima del soggetto. Assistiamo, così, a un vero e proprio "divismo del volto"⁶³. Il cinema attraverso l'immagine del volto umano è delegato a rappresentare metonimicamente l'identità dei suoi personaggi, a mostrarne le emozioni e a renderle riconoscibili allo spettatore, permettendogli di farle proprie e di identificarsi così con le passioni che si manifestano sullo schermo attraverso una forma di intersoggettività *mediata* (cfr. Gallese 2015). Il primo piano del volto umano va pensato come un terreno di frontiera che unisce il mondo esterno a quello interno, una *soglia* attraverso cui passare da un universo a un altro, una mappa di segni che permette di rendere visibile ciò che visibile non è. Al volto è affidato il racconto di storie. Leggere i volti come dispositivi narrativi significa indagare proprio la differenza fra il volto come superficie immobile che riflette uno "stato" d'animo e il volto come campo in cui hanno luogo i "moti" dell'animo. Secondo un approccio semantico al comportamento facciale, la passata tradizione teatrale era ossessionata dalla ricerca di una legge di corrispondenza tra interno ed esterno. Il cinema, invece, non si affida più alla mera rilevazione rigida di movimenti visivi dettagliati (e predefiniti) presumibilmente legati a determinate emozioni riconducibili alla formazione culturale o alla tradizione istituita tramite "regole di visualizzazione". Oltretutto, in un film l'articolazione della storia è affidata a diversi livelli di organizzazione testuale in sincretismo tra loro. Pertanto, il volto diventa solo uno di questi, e l'espressività mimica uno dei tanti dispositivi coinvolti nella trasmissione di conflitti e passioni. Come osserva Belting, va ricordato, inoltre, che nella prima metà del Novecento il cinema era l'unico media in grado di trasmettere l'esperienza dei volti.

The fact is that nowhere else but in the movies could one see faces that assaulted viewers with such movement and expressivity of life and then suddenly disappeared. Nowhere else could such power of suggestion be experienced than on the movie screen in the darkness cinema where the feeling of place seems suspended and one sits alone under the onslaught of images (2017: 211).

⁶³ Cfr. Pravadelli 2014

Ci si renderà presto conto, però, che nel primo piano ogni minima ruga dell'attore diventa immediatamente un tratto distintivo attribuibile al personaggio, così come la più piccola contrazione di un muscolo del viso, ingrandita sullo schermo, può suggerire complessi e articolati tormenti interiori. Il volto è il paesaggio delle emozioni e gli attori, di conseguenza, devono imparare a controllarne le espressioni, a condensarne sulla superficie il senso profondo di ciò che si sta raccontando. Non a caso, dunque, sarà proprio il cinema a riportare in auge l'eredità manualistica dei prontuari ottocenteschi interessati a definire una grammatica del volto. In questo scenario, infatti, esso torna alla sua funzione originaria di maschera cementandone il legame con la persona. Gli attori del primo cinema si identificano, così, con la propria maschera, spesso immobilizzati in una smorfia drammatica o comica (FIGG. 14-15).



FIG. 14 – L'attore Paul Newman
(foto di pubblico dominio, 1958)



FIG. 15 – L'attrice Joan Crawford
(foto di pubblico dominio, 1936)

Il concetto di primo piano, di ingrandimento, dà forma materiale ai pensieri e alle emozioni con una forza espressiva maggiore, rispetto al teatro (soprattutto nelle forme astantive che impongono una certa distanza tra attore e spettatore). Come sottolinea Vittorio Gallese, ad esempio, «il primo piano si configura come campo di attrazione sensoriale e affettivo in grado di esaltare il potenziale emotivo ed empatico del film [...], acuisce la multimodalità della nostra interazione con il film e favorisce una risonanza maggiore con i corpi» (2015: 214-215). A causa di questa prossimità, perciò, agli attori viene richiesto un lavoro più dettagliato – e allo stesso tempo contenuto – sulle proprie espressioni facciali: esse, di conseguenza, possono essere anche solo “accennate” da movimenti a volte impercettibili, catturati comunque dall'occhio indagatore della macchina da presa. Inoltre,

rispetto alla tradizione del cinema muto, in cui tutta la narrazione era delegata al solo volto dell'attore, con l'avvento del sonoro interverranno ulteriori dispositivi ad articolare la storia: il montaggio, la musica, i movimenti di macchina, ecc. Il volto, mantenendo tuttavia il proprio ruolo, sarà più soggetto a un'operazione di opacizzazione che tenderà a ridurre le marche espressive, portando a concentrare l'attenzione esclusivamente sullo sguardo dell'attore. Gli occhi assurgeranno, così, al ruolo che prima era di competenza dell'intera configurazione facciale. Movimenti o espressioni sovrabbondanti saranno etichettati come "over-acting" o, peggio, "teatrali" proprio in quanto percepiti come extra-quotidiani⁶⁴.

I volti delle star del cinema diventano maschere iconiche, che rendono gli attori sempre riconoscibili allo spettatore in ogni film, a prescindere dal ruolo interpretato. Si crea, così, una sovrapposizione progressiva tra attore e personaggio. Non si creda, tuttavia, che tali volti non subiscano comunque delle "alterazioni", ad esempio attraverso l'impiego del trucco, che spesso riveste una funzione determinante. Truccarsi significa, infatti, assumere un'identità diversa o nascondere la propria. È un caso paradigmatico, tra i tanti, quello dell'attrice Marilyn Monroe la cui maschera-volto è stata, peraltro, resa immortale dall'artista della Pop Art americana Andy Warhol che l'ha trasformata addirittura nel volto icona della stessa società americana (FIG. 16).



FIG. 16 – Ritratto di Marilyn Monroe nei panni di Rose Loomis nel film *Niagara* del 1953, fotografia che Warhol utilizzò come base per i suoi numerosi dipinti e stampe di Marilyn (foto di pubblico dominio).



FIG. 17 – L'attrice Charlize Theron a confronto con il personaggio interpretato nel film *Monster* del 2003.



FIG. 18 – L'attrice Nicole Kidman a confronto con il personaggio interpretato nel film *The hours* del 2002.

⁶⁴ Sul "fare" attoriale percepito come extra-quotidiano si rimanda a quanto già illustrato nel § 1.1.8.

Nel cinema più contemporaneo si assiste, invece, a una controtendenza: ad attori, ritenuti notoriamente affascinanti, o comunque “riconoscibili”, è richiesto, spesso, di “trasformarsi” per confermare le proprie doti di interpreti (e aggiudicarsi, nel miglior dei casi, un premio Oscar). Attrici del calibro di Charlize Theron (FIG. 17) o Nicol Kidman (FIG. 18), ad esempio, hanno dovuto *nascondere* la loro incontestata bellezza, tratto distintivo dell’identità di diva, a riprova delle proprie capacità attoriali. Si può notare, dunque, una sorta di ritorno alla teatralità, un ritorno, cioè, alla maschera che modifica, che “copre”, il volto dell’attore-performer facendolo in molti casi letteralmente sparire (o meglio adombrare) per lasciar spazio alla maschera-volto del personaggio interpretato⁶⁵. È come se la questione fosse in un certo senso posta nei seguenti termini: se lo spettatore riesce a dimenticare che dietro il volto di quel personaggio si nasconde quell’attore o quell’attrice, allora vuol dire che la loro performance può essere considerata di valore. Volendo leggere la questione da un punto di vista enunciazionale – o meglio mostrazionale – possiamo supporre che gli attori, più o meno consapevoli della propria condizione *eccentrica* (utilizzando le parole di Plessner⁶⁶) compiano delle continue operazioni di *débrayage* ed *embrayage* sul proprio volto, ricorrendo a strategie di esposizione, nascondimento o alterazione. Operazioni che, spesso, possiamo riconoscere, ad esempio, nella tendenza contemporanea di molte star del cinema a mostrarsi “senza filtri”, “senza trucco”, come a voler esibire per ostensione il proprio volto pre-attoriale⁶⁷. Sembrerebbe, cioè, che la loro intenzione sia, in un certo qual modo, quella di mostrare l’attore-persona che sta dietro l’attore-performer che è preceduto dall’attore-personaggio, dando luogo, così, a un intricato e affascinante gioco di proiezioni – di “mostrazioni” – enunciazionali. Allo spettatore viene così richiesto un complesso lavoro abduttivo dovendo scommettere ogni volta su ciò che percepisce attraverso il volto dell’attore, considerato quindi un’interfaccia per connettersi con l’universo emotivo del film.

5.2. Il problema della forma: regimi di significazione del corpo performático

Dai paragrafi precedenti emerge nuovamente quanto il problema della forma sia cruciale, nell’analisi (e nella comprensione) della corporeità attoriale. Secondo Eric

⁶⁵ In questo modo, oltretutto, è ridotto l’effetto di aleatorietà prodotto, altrimenti, dalla sovrapposizione del volto dell’attore, come le proprie idiosincrasie espressive, e il volto del personaggio che interpreta e che si presuppone abbia differenti configurazioni espressive a marcarne il carattere.

⁶⁶ Cfr. 2000: 71

⁶⁷ Rivendicando, il più delle volte, una supposta “naturalità” che tuttavia tale non è affatto.

Landowski, nel saggio *Fare segno, fare senso: regimi di significazione del corpo* (in Bertetti-Manetti 2001), «ogni modellizzazione [del corpo] costruita dall'«esterno» si articola a una precedente comprensione di ordine intuitivo, che emerge dall'«interno»» (ivi: 62). In questo modo ci è possibile leggere le opere di Morrocchesi, Morelli, Delsartre, Le Brun, come molto di più di una ricerca estetica *strictu sensu*. Dietro le loro osservazioni, infatti, si intravede l'intuizione di aver compreso che il corpo dell'attore ha bisogno di risuonare in quello dello spettatore, affinché sia in grado di “mostrare” efficacemente articolazioni di senso attraverso le quali si possono manifestare storie e passioni. Le configurazioni gestuali, incluse quelle mimiche, vanno concepite perciò come “strumenti sociali” impiegati, più che per tradurre dei movimenti interni secondo un principio semantico, per ottenere determinati effetti su chi osserva tali configurazioni. È quanto teorizzato recentemente dai sostenitori della Behavioral Ecology View (BECV)⁶⁸ secondo i quali, ad esempio,

what is most important about faces is not what they are theorized intrapsychically to “reflect” or “express,” or by what hypothetical mechanisms they are produced, but how they function in social interactions. In other words, our faces are not about us, but about you, and what we would like you to do. They, like our words and our nonfacial communicative behaviors, are ways we change our social trajectories (Crivelli-Fridlund 2019: 183).

Ritengo, pertanto, che sia stato soprattutto con l'intenzione di “fare segno” che gli studi fin qui esaminati, a cavallo tra XIX e XX secolo, hanno prestato così tanta attenzione alla forma del corpo in quanto superficie di iscrizione, e perciò “figura semiotica”, e interfaccia di comunicazione per mezzo della quale si articola la relazione attore-spettatore. Prendendo in prestito le parole di Landowski, poiché è sempre del *sensu* che intendiamo occuparci non possiamo considerare il senso stesso «come fosse un oggetto al tempo stesso indipendente dai soggetti in quanto persone e senza legami con la pesantezza della materia, compresa la forma organica e, peggio ancora, vivente, del corpo dei soggetti comunicanti» (in Bertetti-Manetti 2001: 67). Le scienze umane – e non da meno la semiotica – hanno sempre pensato al senso, sia da un punto di vista della produzione che della prensione, come qualcosa di non dipendente dal corpo, inteso come corpo empirico che sente e che si sente: il senso, considerato come mera produzione dell'intelletto, si dà slegato dal corpo. Per Landowski, nel caso della corporeità si possono distinguere, invece, due regimi di

⁶⁸ L'uso concreto delle espressioni facciali nella BECV dipende dagli interlocutori e dal loro specifico contesto di interazione.

significazione: il “fare segno” e il “fare senso”⁶⁹. Fare segno col proprio corpo, attraverso gesti, posture, mimica facciale, significa servirsi della propria sostanza carnale – come si potrebbe fare con qualsiasi altra materia significativamente articolabile – per comunicare. In questo caso il corpo, dunque, si fa segno, diventando “trasparente” e rinviando, di conseguenza, ad un’altra cosa rispetto a sé stesso. Tuttavia, esigere che il corpo si faccia (soltanto) segno impone che esso si annulli dietro ciò che è ritenuto significare. Nel caso, ad esempio, di un dito che indica o del volto che arrossisce o si corruccia, «si tratta di manifestazioni allo stesso tempo corporee e disincarnate, di modi di parlare *con il corpo* (e anche, all’occorrenza, del corpo) senza tuttavia che sia il *corpo stesso* a parlare» (ivi: 70). Il corpo-segno, dunque, è, in questa visione funzionalista, non un corpo presente in carne e ossa, bensì una semplice superficie di iscrizione da sfruttare per emettere informazioni. Ciò che accade nelle interazioni, però, va oltre questa «utopia semiologica» di leggere un significato testualmente oggettivato. Nel corpo a corpo tra soggetti presenti l’uno all’altro, infatti, secondo Landowski nasce una forma di intelligibilità immediata del sensibile, in cui risiede la parte essenziale degli effetti di senso. Si realizza, cioè, un *surplus* di senso, una «eccedenza» che non potrà mai essere inferita e compresa da nessun codice fisiognomico, ma soltanto dalla nostra “sensibilità” che da sola, «a condizione che si eserciti liberamente, svincolata dai codici che hanno la missione sociale di inquadrarla, potrà, in situazione, portarci a percepirlo, ad afferrarne il tenore attraverso una sorta di sentire condiviso, di natura contagiosa» (ivi: 72)⁷⁰. Il senso emerge, così, dal confronto stesso tra soggetti, attraverso un sentire *estesico* che coinvolge i corpi in un rapporto reciproco fra presenze immediatamente sensibili, a livello tanto intercorporeo quanto intersoggettivo. Il corpo, dunque, ha il potere di significare, nell’opacità che le è propria, ciò che il soggetto si trova a sentire e di farlo, non ricorrendo a una corrispondenza con una qualche espressione precedentemente codificata, bensì «*facendolo sentire direttamente*» per contagio.

Il «lettore», in tali casi, non decodifica affatto i segni di questo o di quello stato d’animo (che d’altronde nessuno ha avuto l’intenzione di emettere): al contrario, lungi dal leggerli dall’esterno, egli stesso prova questi stati, li fa propri, li condivide almeno fino a un certo

⁶⁹ È possibile ipotizzare, in quest’ottica, che l’interesse di Morrocchesi, Morelli e Delsarte fosse proprio quelle di rendere più trasparenti i momenti in cui il corpo intende farsi segno e dunque comunicare.

⁷⁰ Cfr. Fischer-Lichte (2008: 330, 344). Trovo sia una prospettiva estremamente interessante soprattutto per rendere conto del rapporto tra arte e vita, nel teatro. Ritengo, infatti, che quello a cui aspirassero Morrocchesi, Morelli, Delsarte, non fosse un tentativo di riduzionismo funzionalista della corporeità, bensì un modo per “contenere” l’arte e renderla intersoggettivamente condivisibile, senza tuttavia negare quel surplus di senso che inevitabilmente affiora nella relazione attore-spettatore.

punto, nella misura in cui è dall'interno che egli giunge a conoscerli attraverso la mediazione dell'altro, sentendo il sentire del corpo che gli sta di fronte (ivi: 74).

Siamo in presenza di un regime di significazione particolare, legato, cioè, alla capacità del corpo di fare senso nell'interazione. Dunque, secondo Landowski, lo statuto semiotico del corpo non è soltanto quello di sostanza dell'espressione articolabile in vista della traduzione di contenuti a esso esterni. Piuttosto è una forma in continua costruzione il cui senso e valore non possono essere colti che in relazione e dinamica, tenendo conto del rapporto mutevole che si crea tra il soggetto e sé stesso e il soggetto e l'altro. Il corpo produce senso in atto, i cui effetti non possono che essere percepiti nel qui-e-ora.

Una delle pecche maggiori, forse, ascrivibile alle ricerche sull'espressività attoriale che abbiamo illustrato ed esaminato può essere proprio non aver tenuto conto fino in fondo della co-presenza dello spettatore, vale a dire della dimensione di interazione implicita nelle pratiche performatiche. Si è creduto per diverso tempo, come abbiamo infatti già illustrato nel Capitolo Secondo, che il problema della forma delle configurazioni corporee fosse prima di tutto una questione nelle mani dell'attore, e che gli effetti di presenza fossero da ricondurre esclusivamente alla sua corporeità e alle capacità/possibilità espressive prodotte dalle sole competenze tecniche. Come evidenzia Joseph Roach, infatti, a partire dal XVII secolo le teorie sulla recitazione (*the science of acting*), influenzate soprattutto dalla medicina, sostenevano che il virtuosismo di un attore fosse determinato dalla sua capacità percepita non solo di esibire emozioni, cosa che chiunque poteva fare, ma di dimostrarne il *controllo*: «[the actor's] art requires him to set his bodily instrument in expressive motion, not by freeing his actions, but by confining them in direction, purpose, and shape» (in Shaughnessy 2013: 92). Il corpo performatico è eletto, perciò, a unità significativa e concepito nella convenzione teatrale come astrazione, vale a dire come modello ridotto, costruito semiosico messo-in-visione.

Si è visto, nel corso del Primo Capitolo quanto il termine /teatro/ sia oggetto di fluttuazioni semantiche. Allo stesso modo, anche quello di /attore/ non è affatto stabile e muta, anzi, a seconda del momento storico, dell'ecosistema performatico, delle culture⁷¹. È possibile, ad ogni modo, riconoscere delle “modalità attoriali”, locuzione con cui De Marinis indica, ad esempio, alcune tipologie «non normative ma fenomenologiche, [...] e non generi di attori» (2013: 359) riconoscibili nelle pratiche teatrali del Novecento – attore-figura (o

⁷¹ Per un confronto su posizioni analoghe si veda Allegri (2005: 13-24).

attore-soma) e attore virtuale (o digitale) – e del Post-Novecento – attore performer, attore narratore, attore sociale, attore meticcio. Si può affermare, a mio avviso, che le tipologie proposte dal semiologo si articolino su una opposizione di base tra /identità-funzionalità stabile/ vs /identità-funzionalità variabile/. In altri termini – come, peraltro, suggerisce lo stesso De Marinis – si tratta di fare appello alle competenze attoriali e allo statuto di soggetto creatore dotato di presenza strategica nell'ecologia della performance. Secondo De Marinis, infatti, «l'attore post-novecentesco non recide completamente un legame di continuità sia pure problematica con l'eredità novecentesca, anche se la riformula, la trasmuta appunto, su basi originali e spesso del tutto inedite» (ivi: 359-360). Ciò che più mi interessa, a proposito del ruolo e della funzione dell'attore nelle pratiche teatrali è in realtà come si possa render conto del suo agire performático, ossia delle strategie enunciazionali-mostrazionali a cui si fa riferimento per *convocare* greimasianamente «una serie molto diversificata di possibilità che vengono da un repertorio preesistente» (Pozzato 2013: 61). Come parafrasa molto efficacemente Pozzato, cioè, la mia attenzione è più sull'atto di produzione semiotica con cui l'attore – soggetto dell'enunciazione-mostrazione – rovista «nel trovarobato della sua comunità [performática, nel nostro caso], trascogliendo le forme [...] con cui caratterizzare il proprio enunciato» (ibid.). Rimanendo sull'intuizione dei praghesi di concepire una tripartizione della figura dell'attore, propongo che si possano sostanzialmente ricondurre queste strategie mostrazionali a tre differenti *maschere enunciazionali* che l'attore può indossare (a volte anche alternandole tra loro) nel corso della propria attività performativa⁷².

5.2.1. Strategie *Rappresentative* (attore-personaggio)

Fino all'Ottocento – e per buona parte del Novecento – si è ritenuto che la messa-in-visione del corpo dovesse essere soggetta a regole di visualizzazione, come peraltro abbiamo avuto modo di constatare nelle analisi condotte su Morrocchesi e Morelli. L'attenzione è soprattutto rivolta alla ricerca della bella forma, del gesto estetico. A partire da queste premesse si è andata consolidando nel tempo una “ideologia della neutralità” fondata sul presupposto di base che per costruire un corpo performático bisognasse riappropriarsi, prima, della propria consapevolezza di avere un corpo (dimensione fisiologico-biologica),

⁷² Dunque, non intendo affatto invalidare o mettere in discussione le tipologie proposte da De Marinis quanto leggerle dalla prospettiva di una teoria dell'enunciazione facendo appello a strategie che in quanto tali possono indistintamente essere presenti anche nelle modalità attoriali da lui individuate.

nella ferma convinzione che si potesse concepire una corporeità *neutra*⁷³ intesa come oggettiva, non significativa. Siamo alle prese con un soggetto-attore che, partendo da un corpo che ha neutralizzato la sua identità idiosincratca, produce con tecnica consapevole – ricorrendo, dunque, a un atto di mostrazione – un’immagine del proprio corpo contraffatta, alterata, attraverso strategie rappresentative, ad esempio, dall’impiego delle quali emerge la figura dell’*attore-personaggio*. Sull’asse delle polarità polarità /acting/ vs /not-acting/ categorizzate da Micheal Kirby (1987), l’attore-personaggio è l’espressione massima dell’*acting*.

Polarità della Performance (*showing doing*)

Recitare significa fingere, simulare, rappresentare, impersonare



Acting («come se»)

L’Attore-personaggio rappresenta, finge, mima, recita, sta per qualcuno di diverso da sé (personaggio), e lo fa in diverse modalità: dallo straniamento epico-brechtiano, che consiste nel mostrare-citare il personaggio e i suoi gesti, a quello che consiste nella piena impersonificazione.

5.2.2. Strategie *Presentative* (attore-performer)

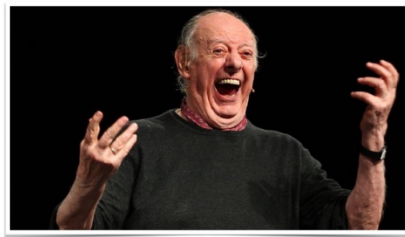
È possibile, tuttavia, che l’attore pur “coltivando” il proprio corpo e, dunque, mostrando delle operazioni di scrittura e contraffazione, non finga un’identità sostitutiva, non simuli, cioè, di essere altro da sé. In questo caso la sua corporeità sarebbe l’espressione del massimo grado di *not-acting* e produrrebbe un *attore-performer*. Pur alterando il proprio corpo per costruirne uno extra-quotidiano, performático, il cui comportamento è comunque organizzato secondo una precisione e una organicità delle azioni e dei movimenti, l’attore-

⁷³ Lecoq, in merito, accosta al termine “neutro” quello di “economico”, per indicare la ricerca di un movimento e di una azione pre-espressivi, fisiologici e meccanicistici che costituiranno, poi, quel livello zero di consapevolezza corporea a partire dal quale l’attore potrà scrivere senso sulla scena.

performer non proietta altro che il proprio corpo performante, senza ulteriore sovrascrittura (e quindi ulteriore alterazione) della propria corporeità. Si tratta sempre, tuttavia, di un corpo che manifesta le tracce di una scrittura precedente che lo ha prodotto – e non di un corpo trasparente, oggettivo – che si limita però a *presentarsi*, e non a rappresentarsi come qualcos'altro.

Polarità della Performance (*showing doing*)

Non recitare significa esporre, esibire, presentare, non fingere



Not-acting («come è»)



L'Attore-performer si limita a presentare-esporre-mostrare se stesso e il proprio comportamento, cioè non rappresenta, non si riferisce, non finge un'identità fittizia, non pretende di rappresentare altro da sé.

Semioticamente, dunque, la presentazione – contrapposta alla rappresentazione – non apparterebbe affatto all'ambito del riferimento. La presentazione del corpo non è mai trasparente. A tal proposito, Contrares Lorenzini sostiene che

la presentazione e la rappresentazione non possono considerarsi due dimensioni scisse, ma che *nella pratica performativa si trovano in un rapporto di continuità*. L'idea è che c'è un *continuum* tra presentazione e rappresentazione: ogni occorrenza performativa si colloca quindi in un punto del *continuum* e articola in proporzione gli aspetti presentativi e rappresentativi. In ogni pratica performativa possiamo incontrare aspetti tanto rappresentazionali quanto presentazionali (2008: 155, corsivi nel testo).

Dal mio punto di vista, la questione potrebbe anche essere letta da un'altra angolazione. Sia rappresentazione che presentazione sono entrambe dimensioni, sì, in rapporto di continuità, ma profondamente legate a un modello classico di presenza scenica

dell'attore (*auratic mode of presence*)⁷⁴. Inoltre, sono due polarità sulle quali si articola un'idea del teatro come “forma d'arte”, in grado cioè di fornire un corpus tecnico rigoroso all'attore. Prima di tutto, dunque, è in gioco una valorizzazione del controllo volontario del proprio agire scenico – sia che produca un personaggio altro-da-sé, o un corpo performante della differenza. Rispetto a quanto affermato da Contreras Lorenzini, però, non ritengo che sia soltanto la rappresentazione a comportare un'operazione di traduzione intersemiotica. Anche la presentazione proprio perché implica – come afferma peraltro la stessa Contreras Lorenzini – una certa “strategia di ostentazione”, una messa in posa, implica necessariamente un'operazione a livello mostrazionale e, dunque, una traduzione, un passaggio. Pensando al linguaggio gestuale, ad esempio, siamo spesso portati a credere che il corpo sia un territorio *neutro*, franco, un linguaggio universale, quasi primigenio, a cui si ricorre quando i soggetti coinvolti in una interazione non conoscono la stessa lingua, e proprio in quanto tale ostensivo. Eppure, non è proprio così. Anche quando crediamo che l'atto di ricorrere a un gesto rappresenti la rinuncia a una mediazione nel linguaggio, in realtà stiamo ricorrendo comunque a un linguaggio. Anche quando in qualità di soggetti, nelle interazioni quotidiane, scegliamo di ricorrere a un gesto compiamo sempre un'operazione di selezione e combinazione, il cui risultato è un atto di *débrayage*. Anche se non ne siamo del tutto consapevoli, ci enunciamo, ci mostriamo.

Per questa ragione, sostengo che non si debba ridurre la mostrazione a un mero atto di ostensione: (i) da una parte, perché è piuttosto l'ostensione ad essere una forma di mostrazione⁷⁵; (ii) dall'altra perché, nella cornice d'enunciazione teatrale, anche dietro la più innocua pretesa di oggettivazione, qualunque corpo osteso è comunque un corpo “mostrato”, e dunque valorizzato come segno. Il corpo è un “supporto di scrittura”.

Il corpo è scritto. Esso è il primo e il più fondamentale supporto di scrittura del mondo umano. Su di esso segniamo costantemente le tracce che ci permettono di organizzare il suo rapporto con gli altri corpi, con la natura non umana, con la società. Ogni modificazione del corpo, ogni sua cura, e naturalmente anche l'abbigliamento, lavora su queste tracce e le modifica (Volli, 1998: 9).

⁷⁴ Cfr. § 2.2.

⁷⁵ Possiamo supporre che quando Eco abbia scelto di associare il concetto di “mostrare” all'ostensione fosse in realtà ancora profondamente vincolato a un pensiero *semiologico*. Ossia, che il suo concetto di ostensione fosse profondamente influenzato da una teoria del riferimento. Eppure, l'ostensione è inserita fra i modi di produzione segnica, il che significa che ne riconosce lo statuto pienamente semiotico.

Dopotutto, accade qualcosa di molto simile anche nella quotidianità. Un certo abbigliamento, o un modo di vestirsi, “mostrano” in realtà le tracce di un’istanza enunciante, come quando, ad esempio, ostentiamo un certo modo di apparire o di vestire dietro il quale si può nascondere una moda, un pensiero, uno stile. Ciò che succede, in questi casi, è che, invece di “narrare” il discorso che c’è dietro quel tale atteggiamento, o quel modo di vestire o quel comportamento, *si*⁷⁶ “mostra” tale discorso. Non si tratta, dunque, di opporre la mostrazione all’enunciazione, quanto piuttosto di definire con tale termine l’atto di traduzione-mediazione con il quale si rende *visibile* un discorso⁷⁷, con la pretesa (a volte) di oggettivarlo⁷⁸.

Il continuum acting/not-acting produce, perciò, forme espressive corporee secondo gradazioni personaggio/non-personaggio, ma non nel senso di opposizione artificiosità/spontaneità. Infatti, sia la rappresentazione che la presentazione sono dimensioni che prevedono sempre e comunque un lavoro sulla forma. Anche le culture teatrali contemporanee – alla ricerca di una corporeità “nuova”, meno artificiosa rispetto al repertorio gestuale della passata tradizione ottocentesca, ritenuta “falsa” – finiscono per artificializzare lo stesso il corpo del performer seppur secondo modalità presentative, finalizzate comunque alla costruzione di un comportamento performático. La corporeità concepita dalle culture performátiche del Novecento, di fatto, è sempre articolata secondo un’opposizione /artificiosità/ vs /spontaneismo/, con l’unico obiettivo di smarcarsi dai canoni della tradizione passata, ma al solo scopo di riproporne altri⁷⁹. Ad essere valorizzata, infatti, è sempre una forma artificiale, fondata su costrizioni di regimi rigidi, ma ritenuta più organica (e in questo non artificiosa) rispetto alle configurazioni gestuali rappresentative dell’Ottocento. La vera opposizione, dunque, è piuttosto quella tra /falsa spontaneità/ vs /vera spontaneità/. In questo scenario, la “falsa” spontaneità nascerebbe dalla premessa fallace che tanto più si è liberi di esprimersi, di agire, tanto più si è autentici. L’attore, invece, deve andare alla ricerca della “vera”⁸⁰ spontaneità, basata sul controllo volontario del proprio corpo e del proprio agire performático. Dunque, siamo ancora all’interno di un teatro della convenzione.

⁷⁶ «L’enunciazione è un processo fondato sul “si” e la sua *agency* è interna al processo stesso, distribuita in modo ergativo su diverse istanze enuncianti» (Paolucci 2020: 124, ed. Kindle).

⁷⁷ Nel suo *Dizionario* Patrice Pavis (1996), in accordo con la visione di Michail Issacharoff (1989), si riferisce al termine “discorso” in senso più ampio, dall’enunciato verbale agli usi non verbali compresi gli elementi visivi, i gesti, le espressioni facciali, i movimenti, i costumi, i corpi degli attori, la scena, ecc.

⁷⁸ O meglio di creare un effetto oggettivante.

⁷⁹ Basti pensare al caso dell’Estetica Applicata di Delsarte oppure della Biomeccanica di Mejerchol’d.

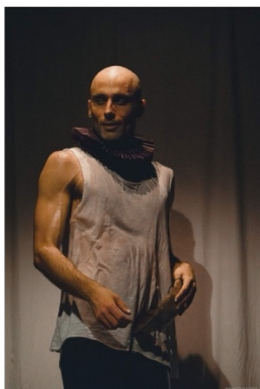
⁸⁰ Intesa, in altre parole, come «interezza psicofisica dell’azione» (Barba 1993: 171).

5.2.3. Strategie *Autosignificanti* (attore-persona)

Come abbiamo illustrato sopra, i principi su cui si articolano le numerose culture del “corpo della volontà” – se così possiamo definirle – sono animati da una ideologia di fondo secondo la quale esisterebbe un livello neutro, non significativo, meccanicistico e non teleologico della corporeità, e in quanto tale pre-semiotico. In realtà, lo stesso concetto di neutralità come grado zero è un concetto culturalizzato e non un’oggettività. L’idea di neutralità, infatti, nasconde un’opposizione di fondo che connota questo dogma articolabile ulteriormente in /corpo abile/ vs /corpo dis-abile/. C’è, in altre parole, un non dichiarato *type* corporeo a partire dal quale si formano i diversi *token*. Ecco perché categorizzazione basate sulle polarità acting/not-acting, rappresentazione/presentazione non sono in grado di descrivere le nuove corporeità che popolano gli ecosistemi performatici contemporanei, affetti da una crisi della forma a favore di quelle poetiche dette “dell’informale”, le quali producono quello che io definisco l’*attore-persona*.

Autoreferenzialità del significante artistico

L’Attore-persona



[L’]artisticità viene delocalizzata a livello pre-linguistico, pre-tecnico [...] e il segno non rappresenta [...] ma manifesta soltanto. [...] La messa in mora della nozione di personaggio, l’affrancamento della scena dal testo letterario, l’autonomia espressiva del corpo e del movimento, sono alcune tra le varie tendenze tipicamente novecentesche che fanno capo a una squalificazione generale della grammatica rappresentativa, alla quale si sostituisce una istanza

di 'autodeissi': il significante artistico, per significare, sembra non necessiti più di rinviare ad altro da sé (Menna 2017: 24).

L'attore-persona offre allo spettatore per ostensione un corpo che non è né un personaggio fittizio, né un personaggio rievocato (nel senso brechtiano), né un performer calato nella dimensione della presentazione. L'attore-persona non è impegnato nel contesto teatrale come sé (*as is*), né come altro-da-sé (*as if*), ma piuttosto come *sé-in-scena*, cioè come persona impegnata nell'atto di venire a patti con la dimensione teatrale. Assistiamo, dunque, a quella che De Marinis definisce una "deteatralizzazione teatrale". Questo fenomeno non mostra un corpo trasparente, bensì mostra un *attore trasparente* al quale, cioè, non è richiesto di costruire un corpo performático della differenza. È il suo corpo idiosincratico, con la sua storia e i processi di scrittura impressi sulla propria corporeità, che diventa performático (anche se, in questo caso, sarebbe più giusto dire semplicemente performativo) e autosignificante all'interno dell'ecologia globale della performance.

Il corpo dell'attore-persona è offerto nella sua *insostituibilità* e non è allenato al controllo: l'attore non è (più) "qualcuno che fa", piuttosto "qualcuno che è". Ciò non toglie, tuttavia, che il corpo dell'attore-persona sia comunque percepito, nell'ecologia performática, come un segno per chi lo coglie nella sua dimensione teatrale. Si tratta, infatti, sempre di un corpo scritto che scrive (anche se spesso inconsapevolmente) senso nello spazio-tempo dell'azione drammatica della cornice di enunciazione. Possiamo, così, riassumere le differenze fin qui evidenziate nel seguente schema:

corpo della volontà		VS	corpo dell'abulia
<i>rappresentazione</i>	<i>presentazione</i>		<i>materialità autosignificante</i>
(come se)	(come è)		(come sé-in-scena)
CORPO COME SCRITTURA CONSAPEVOLE			CORPO COME SCRITTURA INCONSAPEVOLE

Volontà non va intesa come presenza/assenza di energia o intenzione, ma come "volontà di azione", "coscienza" depurata da ogni residuo di automatismo. «Nell'azione volontaria, azione e coscienza coincidono» (Ruffini 1996: 146). Rispetto all'autonomia creativa dell'attore a livello locale, inoltre, potremmo avanzare l'ipotesi che nelle pratiche teatrali in cui prevale l'attore-persona, l'autonomia creativa torni nelle mani dell'istanza mostratoria. Nello spettacolo *Bestie di scena* di Emma Dante (FIGG. 19-20), ad esempio, la

regista espone i corpi nudi degli attori e delle attrici offrendoli nella loro dimensione animale allo sguardo dello spettatore. A riguardo, Dante afferma:

Volevo raccontare il lavoro dell'attore, la sua fatica, la sua necessità, il suo abbandono totale fino alla perdita della vergogna e alla fine mi sono ritrovata di fronte a una piccola comunità di esseri primitivi, spaesati, fragili, un gruppo di imbecilli che come gesto estremo consegnano agli spettatori i loro vestiti sudati, rinunciando a tutto. Da questa rinuncia è cominciato tutto, si è creata una strana atmosfera che non ci ha più lasciati e lo spettacolo si è generato da solo⁸¹.



FIG. 19 – una scena dello spettacolo
“Bestie di scena”
(Foto ©Masiar Pasquali)



FIG. 20 – una scena dello spettacolo
“Bestie di scena”
(Foto ©Masiar Pasquali)

L'obiettivo della regista sembrerebbe essere stato quello di *spogliare* (da principio metaforicamente, poi letteralmente) gli attori dal rappresentare altro-da-sé, focalizzandosi sul lavoro di preparazione in cui i performer lavorano alla costruzione del proprio corpo performático. In questo percorso di caduta delle maschere, però, ha finito per arrivare al livello zero dell'enunciazione – o meglio della mostrazione – mettendo a nudo (e rivelando) l'attore-persona, costringendo gli attori a una “rinuncia” della volontà di mostrare, a partire dalla quale, poi, lo spettacolo si è “scritto” da solo. Non è stato chiesto agli attori di proiettare la figura di un personaggio, né di mostrare i loro corpi coltivati, contraffatti, ma di ostendere la propria materialità autosignificante. In altre parole, per usare le parole di PetruzzIELLO, l'irripetibile individualità di questi corpi «scrive la scena in un modo peculiare e diventa strategia compositiva e “testo” stesso dello spettacolo» (2014: 83).

⁸¹ www.emmadante.com/bestie-di-scena/ (ultima visita 2 settembre 2022)

In conclusione, dunque, sia che si tratti di rappresentare un personaggio, che di presentare il proprio corpo performático, che di ostendere la propria corporeità autosignificante, siamo di fronte a processi di “messa in visione” – non autoescludenti – frutto di strategie semiotiche alla base delle quali c’è sempre un meccanismo mostrazionale. Il corpo diventa superficie significante in grado di proiettare, di “mostrare”, contenuti appartenenti al mondo indiretto della performance, *trasducendoli* in forma visiva, e non “narrandoli”, appunto. Non si tratta, perciò, di concepire tre tipologie rigide di attore, quanto piuttosto categorizzare tre livelli mostrazionali che possono articolare la figura, l’*appearance level*, tre *maschere enunciazionali* strategiche che l’attore può anche alternare tra loro nel corso della propria attività performativa.

PARTE TERZA
IMMERSIONE E CO-PARTECIPAZIONE

CAPITOLO SESTO

AMBIENTI IMMERSIVI

Quello che vediamo sta là, *di fronte* a noi, separato dal nostro corpo: possiamo per questo averne una concezione distaccata, in cui quello che percepiamo può più facilmente essere considerato come un oggetto, rispetto al quale possiamo porci come soggetti, concependo la percezione come rispecchiamento del mondo esterno (di fronte, là fuori) in quello interno.

Daniele Barbieri *Testo e Processo*

6.1 Costruire un mondo immersivo

Nell'affrontare, in questa parte del lavoro, le pratiche teatrali immersive è necessario, prima di indagarne le forme, stabilire cosa si intenda per immersione e immersività. Da un punto di vista semiotico, si è già condotta nel Capitolo Terzo una prima ricognizione sui modelli di partecipazione e visioni adottati da queste pratiche teatrali, illustrando le principali differenze rispetto a modelli cosiddetti astantivi. Differenze in termini, soprattutto, di riconfigurazione delle categorie di spazio, tempo e azione a cui siamo solitamente abituati come spettatori comodamente seduti in una platea o raccolti in un qualsiasi luogo deputato alla partecipazione, rigorosamente tenuto a distanza da quello dell'azione. Proprio la delocalizzazione rispetto ai siti solitamente delegati alle esperienze teatrali è senz'altro un primo e importante elemento di discontinuità. Le esperienze immersive, infatti, sono concepite prima di tutto a partire da uno spazio *altro* che viene allestito e organizzato per costruire un mondo possibile all'interno del quale accogliere lo spettatore, così da sollecitare un effetto di compartecipazione in cui si realizza un accordo tra i soggetti partecipanti coinvolti e l'ambiente mediale costruito. La collusione con tale ambiente (immersione)

dovrebbe favorire una esperienza estetica di superamento della soglia, nello spettatore, dove i confini tra ciò che è programmato e ciò che è aleatorio si fanno talmente indistinti al punto da annullarsi, producendo nel soggetto percipiente un effetto di immediatezza, di essere-nel-momento, nel qui-e-ora del mondo indiretto. Possiamo definire tale effetto generato dall'incontro del soggetto partecipante con l'ambiente come effetto di immersività.

Le pratiche teatrali immersive – ossia quelle che tendono, appunto, a questo effetto di immersività descritto – sono estremamente complesse dal momento che aspirano a costruire «un “campo” esplorabile, un'atmosfera *vivibile* di uno spettacolo, caratterizzata dalla contemporaneità e dalla struttura cangiante, multilivello, in funzione delle scelte che lo spettatore-partecipante opera ogni istante» (Brunetti 2017: 38, corsivo nel testo). Ciò comporta una attenzione meticolosa e inedita rispetto alla drammaturgia, cioè alla progettazione dell'esperienza mediale. È richiesta, cioè, una organizzazione accurata della narrazione drammatica, sicuramente un primo aspetto cruciale da tenere in considerazione, poiché per ottenere, in potenza, un effetto di immersività il campo narrativo – come lo definisce Brunetti – deve essere integralmente strutturato per favorire l'interattività.

Nelle analisi condotte sul campo – partecipando a diverse pratiche che si autodefiniscono immersive o che vengono erogate in contesti considerati immersivi – ho potuto riscontrare la presenza di alcuni punti in comune. Ognuna di queste produzioni teatrali, infatti, è (o cerca di essere) innovativa in relazione a due aspetti: il ruolo del pubblico e la modalità di utilizzo dello spazio. E non sarebbe un caso, poiché come abbiamo detto più volte nel corso di questo nostro studio, l'atto di partecipazione è sempre e fondamentalmente un atto spaziale¹. Dall'articolazione di questi due aspetti – pubblico e spazio – si generano infinite variazioni di immersività, sia in termini di modalità di produzione di esperienze immersive che di ricezione di effetti di immersività. Secondo Jason Warren, quando allo spettatore medio viene offerta la partecipazione a una esperienza immersiva, l'esplorazione degli spazi è la forma di coinvolgimento a cui si associa immediatamente questo genere di pratiche.

This is the form that leaps to the minds of the average theatregoer when they hear the word 'immersive'. It's the form that has been pioneered and perfected by Punchdrunk (arguably the most renowned immersive company in the world) over the years, and probably the form that gets the most press (2017: 4).

¹ Si rimanda a quanto già illustrato in merito nel Capitolo Terzo.

Questa forma di esplorazione teatrale (*Exploration Theatre*) combina, secondo Warren, un'esperienza teatrale "tradizionale" con un pubblico mobile e una grande attenzione all'ambiente in cui ci si muove. Questi spettacoli possono in teoria esistere anche senza pubblico²: come per ogni altra pratica teatrale, infatti, la performance è già stata programmata, ossia preordinata in modalità e forme predisposte per offrire, in questo caso, un effetto di immersività nello spettatore. Generalmente sono pratiche teatrali che si svolgono in uno spazio costituito da più stanze, e che consentono di vivere un'esperienza mediale estesa a più luoghi contemporaneamente. Sono i partecipanti a scegliere dove e come esplorare lo spazio, che di solito è organizzato in modo molto dettagliato allo scopo di suscitare nello spettatore un piacere voyeuristico³, indipendentemente dalle azioni degli attori.

Dalla libertà di esplorazione ne consegue anche quella di ricostruzione individuale della narrazione drammatica che, svolgendosi contemporaneamente in ognuno dei luoghi dell'ambiente mediale, può essere fruita con l'ordine che si desidera. Sono concesse, inoltre, a volte in maniera persino molto intensa, interazioni con gli attori, ma non sono queste, tuttavia, a garantire la comprensione e ricomposizione della storia mostrata. Dal punto di vista della tensione tra preordinato (programmazione) e contingente (adeguamento) che abbiamo affrontato nel Capitolo Primo⁴, queste pratiche sono soggette a una pianificazione dell'azione del tutto simile a quelle che si svolgono in configurazioni palcoscenico/platea, poiché i partecipanti non dispongono di una *agency* creativa tale da intervenire significativamente nel decorso degli eventi narrati⁵. L'ambiente, dunque, è l'elemento centrale in queste pratiche che aspirano a un effetto di immersività, ed è anche per questo legato al tema dell'immaginazione. Come afferma Pietro Montani, infatti, una *immaginazione interattiva* non è mai slegata dal *mondo-ambiente* in cui siamo immersi⁶. Ma per consentire all'immaginazione la sua attività creativa è inderogabile l'attenzione alla

² Questa affermazione di Warren si lega molto, se volessimo parafrasarla, a quanto abbiamo detto in merito all'evenemenzialità dello spettacolo, inteso come evento impersonale che apre posizioni di soggetto (supra § 4.4.1).

³ Cfr. Maples 2016

⁴ supra § 1.1.4

⁵ Almeno teoricamente. Ma mai sottovalutare lo spirito di iniziativa di un soggetto lasciato libero di agire! Infatti, è soprattutto per questo motivo che questo genere di pratiche – come vedremo più avanti – sono precedute da fasi dichiarate di contrattualizzazione che hanno lo scopo di disciplinare l'agency spettatoriale, impostando regole di partecipazione (infra § 6.2.3). Inoltre, illustreremo anche come, proprio allo scopo di ridurre la quantità di interazione verbale, negli spettacoli di Punchdrunk il pubblico sia mascherato e "invitato" al silenzio (tratto in continuità con certe modalità di partecipazione palcoscenico/platea).

⁶ Cfr. Montani et al. 2018: 10

costruzione (e percezione) delle atmosfere attraverso le quali lo spettatore si muoverà per vivere la propria esperienza che si preannuncia soggettiva, individuale e perciò unica.

6.1.1. Percepire le atmosfere

Come afferma Fischer-Lichte, «lo spazio performativo è sempre, al contempo, uno spazio atmosferico» (2004 [2014: 201]). Come abbiamo illustrato nel Capitolo Terzo, la spazialità non è prodotta soltanto dallo specifico utilizzo dello spazio fatto dagli attori o dagli spettatori, ma dipende profondamente anche dalla specifica atmosfera irradiata da questo spazio. Come evidenzia Meerzon, che si è occupata molto della teoria delle atmosfere del lavoro di Michael Čechov,

an actor establishes the atmosphere of a fictional reality by using his or her sensory system and imagination. The actor not only senses, observes, and records the atmosphere of each different life environment, but also reinvents, reimagines, and enacts it on stage in the three-dimensionality of his or her body interacting with the set, props, objects, lights, and other bodies on stage (Autant-Mathieu/Meerzon 2015: 129).

Dunque, l'ambiente da solo non è sufficiente ma è necessario che esso sia prima di tutto attivato dall'attore che attraverso la propria corporeità lo percepisce e ne reinventa e reimmagina i tratti incorporandoli e facendosi, così, *medium* attraverso il quale la percezione dello spettatore entra in risonanza, consentendogli l'accesso sensoriale al mondo possibile drammatico. Non si tratta, però, di un aspetto che coinvolge soltanto le pratiche immersive⁷, poiché anche nelle pratiche che prevedono una separazione dello spazio riservato agli attori e agli spettatori, sono le atmosfere che contribuiscono alla percezione della spazialità.

Le atmosfere [...] sono senza luogo ma sono profuse a livello spaziale. Non appartengono esclusivamente agli esseri umani o agli oggetti che sembrano emanarle, né a coloro che entrano nello spazio e le avvertono attraverso il proprio corpo. L'atmosfera, a teatro, è la prima cosa che colpisce lo spettatore e “tinge” la sua percezione rendendogli possibile una particolare esperienza della spazialità. Questa esperienza non si può spiegare rimandando

⁷ Anche perché Čechov lavorava avendo in mente una configurazione palcoscenico/platea. Ad ogni modo, emerge un tratto significativo dell'immersività che approfondiremo nel corso di questa Terza Parte, ossia che un effetto di immersività non è affatto legato unicamente alla netta separazione tra luogo dell'azione e luogo della partecipazione.

solo ai singoli elementi presenti nello spazio. Non sono infatti questi nella loro individualità a creare l'atmosfera, bensì l'interazione complessiva di tutto ciò che si dà nello spazio (Fischer-Lichte 2004 [2014: 202-203]).

L'atmosfera, perciò, non può essere concepita né percepita come la sommatoria degli elementi messi in gioco nell'ambiente performatico, bensì è il prodotto emergente dalle interazioni complessive che avvengono nell'ecologia dell'esperienza mediale. Tuttavia, le indagini condotte sul campo mi hanno portato a ritenere comunque determinante un certo grado di programmazione preventiva delle atmosfere come elemento fondamentale dal quale partire. Ad esempio, nella partecipazione allo spettacolo *The Brunt City* di Punchdrunk, l'accesso progressivo nell'ambiente immersivo è una strategia che contribuisce significativamente alla percezione delle atmosfere da parte del soggetto partecipante. Infatti, per consentire un ingresso al mondo indiretto della performance, tale da generare un effetto di immersività, è più che mai cruciale lasciare fuori dall'esperienza mediale tutti gli elementi e le condizioni che favorirebbero (percektivamente) un inesorabile ancoraggio al mondo diretto. Ogni pratica teatrale, in altre parole, deve fare i conti con certi aspetti prassici che, per quanto non possano essere evitati, possono invece essere contenuti. L'eliminazione della fase di acquisto del biglietto, ad esempio, che avviene spesso *in absentia* tramite procedure d'acquisto generalmente on line, o comunque delocalizzate rispetto al luogo della performance, da sola non basta a farci dimenticare che siamo spettatori-clienti (*customers*)⁸ e che stiamo prendendo parte a una finzione. Inoltre, ognuno di noi, a prescindere dal genere e dalle mode, non gira quasi mai senza una borsa o un marsupio in cui riporre cellulare, chiavi, portafogli, ecc. elementi che già quotidianamente sono fonte di distrazioni, figurarsi nel corso di una esperienza mediale. Nessuno – ammettiamolo – resisterebbe, poi, alla tentazione di scattare foto, messaggiare a un amico, controllare le e-mail, dare un'occhiata alle previsioni del tempo in vista del weekend, ecc. È dunque *vitale* – per la buona riuscita dell'esperienza teatrale immersiva, ma non solo – che ogni genere di accesso al mondo diretto venga scoraggiato o quantomeno, come dicevamo prima, contenuto.

All'arrivo al Royal Arsenal di Londra, sito scelto per accogliere *The Brunt City*, dopo aver esibito la prova d'acquisto del biglietto *fuori*, prima dell'accesso al luogo, si è accolti in una sorta di anticamera nella quale si è invitati (per la verità costretti) a lasciare cappotti, soprabiti, sciarpe, borse, in una parola tutto il superfluo e no, che generalmente portiamo

⁸ Cfr. supra § 3.4.2

stratificato addosso con noi. Eppure, un conto è lasciare un cappotto – che per qualcuno potrebbe rappresentare comunque un trauma – un conto è lasciare i propri effetti personali (portafogli, carte di credito, cellulari, ecc.). Ma la fase di progettazione dell'esperienza ha previsto anche questo rapporto – comprensibilmente – morboso di ciascun partecipante con i provi averi. Infatti, superata la fase del guardaroba, si viene condotti in un'altra anticamera nella quale ognuno è dotato di una borsetta marsupio (rigorosamente piccola e nera!) nella quale poter riporre giusto un cellulare e un portafogli, o le carte di credito, e portarli con sé⁹. Come resistere, però, alla tentazione di aprirlo nel corso dell'esperienza? Semplice, poiché il marsupio è sigillato con un dispositivo simile a quelli antitaccheggio dei negozi di abbigliamento: solo un addetto dello staff può aprirlo. Ora, siamo finalmente pronti per entrare nell'ambiente immersivo. Tuttavia, a quanti di noi non è capitato, poco prima dell'ingresso al cinema, o a una mostra, o in un teatro, di dover sbrigare certe inderogabili questioni fisiologiche? Anche in questo caso, nessun problema, poiché dopo la fase di sigillatura dei nostri avere, la tappa successiva prevede l'accesso a un'altra anticamera dove sono presenti dei bagni pronti per soddisfare preventivamente ogni necessità. Ognuno con i propri tempi, poiché non c'è un orario categorico di inizio dell'esperienza. È tutto nelle nostre mani. La fase successiva prevede, poi, un primo accesso preliminare all'ambiente mediale con l'ingresso in un'ulteriore anticamera, nella quale, però, le atmosfere gradualmente iniziano a prendere forma. La stanza, infatti, è un primo allestimento che ricostruisce una specie di museo, con tanto di teche e opere esposte, con brochure informative e foto. Viene quasi il sospetto che si stia promuovendo effettivamente una mostra d'arte o qualcosa del genere. Ma ben presto si comprenderà, invece, che tutto fa parte delle premesse narrative. Stiamo, infatti, per visitare gli scavi archeologici di Schliemann, imprenditore che raggiunse la celebrità grazie alla scoperta, dopo anni di ricerche e studi, della mitica città di Troia e del cosiddetto tesoro di Priamo. Di cui, perciò, possiamo vedere alcuni ritrovamenti. Dopotutto, dal titolo dello spettacolo (*La Città Bruciata*, in italiano) si può intuire già che la storia di Troia, in qualche modo, è legata alla narrazione drammatica della nostra esperienza.

In questa fase, lo spazio è debolmente illuminato, se non dalle luci provenienti dalle teche, e i confini della stanza lasciati nell'oscurità al punto da sembrare quasi assenti. Inoltre, alcune sonorità iniziano a popolare la stanza e a sommarsi alle voci dei partecipanti che, per

⁹ Anche perché, se avessimo voglia di consumare qualcosa al bar, dovremmo pur portare con noi contante o bancomat. Approfondiremo questo aspetto legato alla pratica dell'intervallo soprattutto nel Capitolo Settimo.

un curioso effetto di contagio intercorporeo, iniziano pian piano ad abbassare il volume delle loro conversazioni che si trasformano in un indistinto brusio che si mescola ai suoni ambientali. Si percepisce una sorta di effetto di dilatazione temporale, come se fossimo in una bolla sospesa, in cui il tempo acquista gradualmente una qualità cairologica¹⁰. L'attenzione, allora, comincia a concentrarsi sull'ambiente circostante e ci si accorge che le luci delle teche, in realtà, costruiscono una sorta di percorso luminoso che conduce a un andito con una porta nera accanto alla quale c'è una donna che fisicamente emana una presenza dilatata della stessa qualità che si avverte nella stanza. Avvicinandosi alla porta, guidati da un'altra persona che gestisce con estrema discrezione i flussi di partecipanti, quasi da essere scambiata per uno di loro, ha inizio la fase di manipolazione¹¹. La donna alla porta, infatti, espone le regole di partecipazione, raccomandando a tutti di non raccogliersi in gruppi ma di disperdersi e di lasciarsi *prendere* dall'esperienza¹² che per essere veramente unica deve essere individuale. Vanno neutralizzate, perciò, tutte le relazioni che ci legano al mondo diretto (amici, compagni, familiari, con cui si è venuti, ad esempio, a partecipare alla pratica) allo scopo di essere noi, soli, a vivere in prima persona¹³ sulla nostra pelle (o meglio nella nostra carne) l'avventura immersiva. Dopodiché la porta si apre e si entra in una prima stanza, quasi del tutto buia, in cui la musica ambientale e le sonorità emergono prepotentemente dominando su tutto il resto¹⁴. A suggellamento di questa fase, ad ogni spettatore viene poi consegnata una maschera bianca che dovrà essere indossata per tutta la durata dell'esperienza. Come abbiamo visto nel Capitolo Quinto in merito al ruolo del volto¹⁵, la maschera nasconde il viso della persona, neutralizzando la propria identità e assegnandogliene un'altra. Con la maschera lo spettatore riceve un ruolo tematico all'interno della performance, assumendosi così la responsabilità delle proprie azioni e delle proprie scelte.

Non ha bisogno del proprio volto, è la maschera che gli assicura il proprio ruolo. Non ha bisogno di essere una persona qualunque, deve abbandonare la propria ordinarietà per

¹⁰ Cfr. supra § 3.3.3

¹¹ Torneremo su questa fase più avanti (infra § 6.2.3).

¹² Si tratta di un concetto, per certi, molto analogo a quello delle esperienze di VR, in cui lo spettatore non ha un'esperienza ma è l'esperienza che ha lo spettatore, secondo una polarità /I had an experience/ vs /An experience had me/ (per un approfondimento si rimanda a Heim 2016).

¹³ Anche in questo caso siamo alle prese con un concetto di esperienza molto simile al *first person shot* a cui fa riferimento Ruggero Eugeni a proposito dei videogiochi o delle esperienze virtuali (2015: 52).

¹⁴ Un effetto molto simile, per certi versi, a quello che si prova quando si entra nelle discoteche e la musica tende a assorbire la nostra voce scoraggiando qualsiasi sorta di dialogo.

¹⁵ Cfr. supra § 5.1.4

acquisire quella del personaggio. [...] Le maschere di coloro che partecipano all'esperienza immersiva sono neutre, bianche e senza espressione. [...] Lo spettatore si trasforma di fatto in un attore (Brunetti 2017: 104-105).

Si è catturati, così, dall'atmosfera e dalla modalità rituale di accesso all'esperienza, nella quale siamo per giunta investiti di un ruolo, al punto che non ci accorgiamo di essere già all'interno del mondo possibile drammatico e di aver iniziato la nostra esplorazione.

6.1.2. L'immersività come forma di vita

Non dovrebbe stupirci, dunque, il successo che questo genere di pratiche può ottenere e la fascinazione che provoca nello spettatore soprattutto contemporaneo, abituato, già, a ricevere stimoli sensoriali molto forti nel corso della propria vita quotidiana. Non è altrettanto da sottovalutare, inoltre, la dimensione co-partecipativa dell'esperienza messa in atto, come abbiamo già anticipato nel Capitolo Terzo¹⁶, che stabilisce anche determinate condizioni che ci consentono di parlare di vere e proprie "forme di vita". Una forma di vita sarebbe la condizione dell'Essere che rende possibile il significato: le stesse regole che determinano il comportamento umano dovrebbero essere comprese solo in riferimento a una specifica forma di vita, che le ha determinate in primo luogo in modo da rifletterle. Le forme di vita sono il *costituente immediato della semiosfera*, fornendo una deformazione coerente della funzione semiotica¹⁷ che interessa tutti i livelli della traiettoria generativa di significato di qualsiasi discorso o universo semiotico: dagli schemi sensoriali e percettivi alle strutture narrative, morali e assiologiche¹⁸. Approfondiremo ulteriormente questi aspetti nel corso del capitolo.

6.2. Forme di visione, percezione e spettatorialità nelle pratiche di teatro immersivo

Abbiamo già mostrato, in precedenza, come la relazione attore-spettatore sia prima di tutto un atto spaziale e lo spazio stesso sia responsabile della costruzione dei corpi degli attori e degli spettatori come soggetti e oggetti. Nel teatro immersivo tale spazio è concepito e ridefinito per essere una grande "stanza delle meraviglie", in cui si costituisce una

¹⁶ Cfr. § 3.4.2

¹⁷ Cfr. Fontanille 2004: 103

¹⁸ Cfr. *ivi*: 409

microtopia dove, cioè, i soggetti coinvolti diventano parte di una comunità temporanea. Di seguito, tenteremo di illustrare in che misura tali esperienze implicano una diversa articolazione dello spazio e del tempo, e quindi riconfigurano semio-cognitivamente i confini tra la realtà controfattuale del mondo possibile drammatico e la realtà fattuale degli spettatori. Queste performance sfidano i modelli di visione e partecipazione *tradizionali*¹⁹ articolati sull'opposizione /palcoscenico/ vs /platea/ (*proscenium theatre*). Il nostro obiettivo sarà, dunque, quello di descrivere quali sono le ricadute sui meccanismi di ricezione dello spettatore generate da questo tipo di esperienze immersive. In queste pratiche, infatti, la fruizione passa dall'essere concepita come un atto di comprensione a un atto di *apprensione* da parte dei soggetti partecipanti coinvolti. Vengono, così, scardinati i modelli (classici) di percezione frontale dell'evento performativo, influenzando, di conseguenza, sulla modulazione della soggettività²⁰ nell'esperienza estetica. Le performance immersive – che si rivelano molto impegnative per gli attori²¹, i quali devono esistere in diversi “mondi” o “cornici” nella pièce – invitano costantemente gli spettatori a trasgredire i confini di diversi spazi, diverse esperienze e diversi modi di oggettivazione.

La partecipazione del pubblico, secondo modalità multiformi ed eterogenee, è una caratteristica estetica e strutturale integrale di questo tipo di pratiche teatrali, motivata dal desiderio di riformulare la relazione attore-spettatore e di incentivare un coinvolgimento del pubblico apparentemente più *attivo*, in grado di conferirgli, cioè, una qualche forma di agentività nel contribuire creativamente, a volte persino nella co-creazione della stessa performance. È con l'intento di favorire tale fruizione co-partecipativa, perciò, che questo tipo di spettacoli ricorre frequentemente a complesse installazioni scenografiche o ad ambientazioni ampie (*extensive environments*) in cui il pubblico si muove e può interagire con gli attori secondo differenti gradi di partecipazione.

In questa parte del capitolo, intendiamo dedicarci con più attenzione ad analizzare soprattutto come, nel processo di interpretazione dello spettatore, le forme di visione e percezione si modificano, se paragonate a quelle adottate in regimi di frontalità. Per questa ragione, le analisi che proporremo come esempi potranno risultare spesso parziali o trascurare aspetti comunque semioticamente rilevanti. Nel descrivere queste dinamiche inedite di ricezione dell'esperienza immersiva, prenderemo in esame alcune produzioni

¹⁹ A cui siamo abituati, cioè, come spettatori nella tradizione drammatica occidentale, particolarmente influenzata dalla concezione di “dramma” e dalla struttura architettonica del teatro cosiddetto “all’italiana” (cfr. Cruciani 1992).

²⁰ Cfr. Pozzato 2001: 165

²¹ Cfr. Capitolo Settimo.

teatrali di compagnie inglesi, a cui va il merito di aver sviluppato e diffuso questa forma di *participatory theatre*²². Abbiamo visto in che misura il concetto stesso di *immersione* implica un accesso “all’interno” della performance modificando, di conseguenza, i modelli e le strategie di visione e partecipazione a cui siamo abituati come spettatori comodamente seduti in platea. Queste forme teatrali, infatti, puntano a offrire allo spettatore-partecipante una percezione aumentata (*enhanced*) dell’evento stesso. Ragion per cui, coordinate spazio-temporali e convenzioni sceniche vengono scardinate e riconfigurate in maniera inconsueta, se paragonate, appunto, a forme più astantive.

Nei casi studio affrontati, evidenzieremo, inoltre, come le condizioni di ricezione della performance siano soggette a variazioni tali da costringere lo spettatore, nell’atto percettivo, a compiere autonomamente un’operazione di (ri)costruzione della cornice performativa. Una operazione che si rende più che mai necessaria e cruciale per la fruizione della performance nella sua pienezza e interezza. Nel tentativo di render conto di questo meccanismo di prensione dell’esperienza immersiva, adotteremo il concetto di *incorniciatura* elaborato da Georg Simmel. In un saggio dedicato alla cornice del quadro²³, egli afferma la sacralità di tale dispositivo ritenuto fondamentale per l’articolazione dialettica della delicata relazione tra sfera dell’arte e sfera della realtà, relazione che costituisce, per il filosofo tedesco, il nodo centrale delle sue meditazioni estetiche, incluse quelle dedicate al teatro. Anche se Simmel aveva in mente una specifica forma teatrale – ossia, il modello del dramma fondato sulla configurazione palcoscenico/platea – nel corso delle nostre analisi mostreremo quanto sia comunque significativa la funzione dell’incorniciatura, intesa come operazione cognitiva che lo spettatore compie, percettivamente, ogni volta che partecipa a una pratica teatrale, soprattutto nelle cosiddette esperienze immersive. Infatti, se ripensiamo anche all’esempio offerto nel Capitolo Quarto a partire dalla metafora brookiana (§ 4.4.1), dal momento in cui un soggetto-testimone occupa la posizione di spettatore inizia, proprio al fine di incorniciare l’evento, a selezionare gli elementi che ritiene più pertinenti al livello performativo, sia sulla base delle azioni compiute dall’attore-performer, sia sulla base delle informazioni che l’ambiente circostante enuncia, “offrendosi” così al riconoscimento di *affordances* delegate alla funzione di potenziali dispositivi di confine. Nell’apprensione estetica, lo spettatore si trova sempre in bilico costante tra *finzionalità* – intesa come insieme di convenzioni più o meno normate attorno alle quali si articola una pratica performatica – e

²² *The Drowned Man* (2013) e *The Burnt City* (2022) di Puchdrunk, *Doctor Who: time fracture* (2021) di Immersive Everywhere, e *Alter Bahnhof Video Walk* (2012) di Cardiff and Miller.

²³ Cfr. Pinotti 2010: 97 e *Der Bildrahmen. Ein ästhetischer Versuch*, 1902, in Simmel 2020: 148.

realtà – intesa come presenza, nella performance, di elementi estranei al progetto di drammatizzazione²⁴. Cercheremo di descrivere, inoltre, come in questa condizione liminale egli sia soggetto a una aspettualizzazione reversibile che lo induce in uno stato di “allucinazione controllata”, innescata proprio dal gioco continuo e ricorrente al superamento delle soglie e dei limiti tra le due realtà. Un gioco che oltretutto istituisce, come vedremo, un nuovo regime di spettatorialità.

6.2.1. Entrare *nei boschi* performativi

Così come in ogni testo narrativo il lettore è sempre presente, anche come componente della storia stessa, così quello dello spettatore è un ruolo precipuo nell'organizzazione di una pratica performatica. Ogni regime di finzione costruisce un mondo, ma di questo mondo possibile non può dire tutto (in quanto “macchina pigra”), poiché è il lettore stesso, secondo Umberto Eco (1994), a doverne colmare i vuoti. O potremmo dire ad “attivare” il testo stesso. Come nel caso del lettore modello²⁵ nel testo letterario, anche le performance teatrali prevedono uno spettatore-tipo per cui lo spettacolo è non solo concepito ma letteralmente orchestrato. Il nostro interesse, in questa sede, è invece quello di render conto dell'impatto che, nelle pratiche teatrali immersive, l'insieme delle strategie e delle “regole del gioco” ha, di fatto, sulla percezione e ricezione dello spettatore empirico che prende parte fisicamente alla performance.

Nel Capitolo Terzo abbiamo descritto l'importanza di quella che Patrice Pavis (1996) definisce nei termini di relazione trinomiale spazio-tempo-azione (*trinomial nexus space-time-action*). Si tratta di tre livelli di organizzazione della performance profondamente interconnessi tra loro, la cui articolazione è determinante nella gestione della dialettica tra mondo possibile drammatico e mondo attuale della fruizione. La contaminazione tra i due

²⁴ Non impieghiamo imprudentemente il termine “reale”, come se il “fanzionale” fosse qualcosa di irreal e non percepibile con i sensi. Intendiamo, invece, con *realtà* tutti quegli aspetti extra-rappresentativi, non mediati da un progetto drammaturgico. Scrive, a riguardo, Dario Turrini: «Il caso più emblematico che si può portare come esempio è quello dell'uccisione sulla scena. Ovviamente nessuno muore realmente [...]: 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 [...]. 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» (Turrini 2001: 169).

²⁵ «Il Lettore Modello di una storia non è il Lettore Empirico. Il lettore empirico siamo noi, io, voi, chiunque altro, quando leggiamo un testo. Il lettore empirico può leggere in molti modi, e non c'è nessuna legge che gli imponga come leggere, perché sovente usa il testo come un contenitore per le proprie passioni, che possono provenire dall'esterno del testo, o che il testo gli può eccitare in maniera casuale» (Eco 1994: 16, ed. 2018).

piani di realtà, che avviene nelle esperienze immersive, rende tuttavia più ardua l'individuazione dei dispositivi delegati alla discorsivizzazione dello spazio e del tempo, richiedendo allo spettatore una maggior cooperazione nel delicato processo di *sense-making*. «Immersive work engages audiences at an experiential level and within environments that prompt multisensory engagement and explorative forms of audience participation» (Machon 2016: 34). Ciò che ci preme indagare, dunque, è proprio l'esperienza che lo spettatore fa dello spazio, del tempo e dell'azione drammatica in queste forme teatrali co-partecipative.

A differenza delle modalità di partecipazione astantive, che impongono una certa distanza, negli scenari immersivi gli oggetti sono manipolabili, praticabili, offerti allo spettatore in tutta la loro materialità. Con significative ricadute nei modelli di visione, prima ancora che di partecipazione. Abitare lo spazio col proprio corpo fenomenico, affidandosi all'architettura fenomenica dell'ambiente – che non è di carta pesta – offre infatti allo spettatore reali possibilità di interazione, reali *affordances*, sollecitando soprattutto un differente regime di visione. Entrando all'interno di questi mondi possibili drammatici, gli spettatori sono immersi in un *ambiente mediale*²⁶, diverso dall'ambiente (teatrale) solitamente “conosciuto”, in cui possono essere profondamente coinvolti nelle varie attività performative attraverso il coinvolgimento della totalità dei propri sensi. I corpi sono prioritari in questi mondi, e sono sempre corpi performanti e percipienti. La costruzione estetica delle atmosfere è una chiave di lettura privilegiata per comprendere le dislocazioni percettive e le sinestesie connotative di tante installazioni immersive²⁷. L'analisi dello spazio deve essere preliminare e primaria, nella comprensione di queste performance, soprattutto nei termini di rapporto tra lo spazio e il corpo, ovvero di relazione essenziale in cui si determina l'esperienza dello spettatore, che patisce l'atmosfera e performa il suo legame con lo spazio, esplorando di volta in volta le *affordances* ambientali. Il concetto di *affordances* è stato elaborato da James Gibson (1979) per definire gli inviti all'uso incorporati nell'ambiente²⁸. Non si tratta di proprietà fisiche astratte, ma di interazioni potenziali che generano trasformazioni. L'organizzazione dell'ambiente predice un certo tipo di comportamento, ma produce anche nell'osservatore di questi comportamenti l'emergere di un significato. Percepire un'atmosfera significa fare esperienza di un sentimento o essere pervasi da un coinvolgimento affettivo.

²⁶ Per un ulteriore approfondimento si rimanda a Pietro Montani et al. 2018.

²⁷ Cfr. Eugeni-Raciti 2020

²⁸ Cfr. Lutterbie 2020

[L]'atmosfera è un sentimento effuso nello spazio che risuona nel soggetto, il quale percepisce le qualità atmosferiche dell'oggetto per il tramite del corpo che, insegna Merleau-Ponty, è “la testura comune di tutti gli oggetti (ed) è, perlomeno nei confronti del mondo, lo strumento generale della comprensione”. Fare esperienza di una determinata situazione atmosferica significa allora percepirla a livello patico, mobilitando il corpo vissuto (*Leib*), vale a dire il “corpo proprio senziente come medium di ogni risonanza”. La percezione dei sentimenti atmosferici investe pertanto le isole proprio-corporee e i sensi tutti. L'atmosfera [...] è “l'oggetto percettivo primario” irradiato nell'ambiente ed esperito tramite il *medium* patico fondamentale: il corpo. (Eugeni-Raciti 2020: 9).

L'esperienza mediale-atmosferica ci permette, dunque, di “sentire il mondo come gli altri”: di sentire cioè il nostro ambiente come lo sentono gli altri, ma anche di sentirlo come se fosse un altro soggetto – e in entrambi i casi di far diventare il mondo un po' meno “altro” e un po' più nostro. Tale interazione dal vivo e *immediata* con l'ambiente immersivo, in cui il corpo fisico dello spettatore reagisce all'interno di un ambiente immaginario, si rivela un aspetto centrale oltre che una caratteristica distintiva del teatro immersivo. Questa modalità di partecipazione, infatti, conferisce a ogni singolo partecipante una forma di *agency* creativa: i loro processi decisionali, nel corso dell'esperienza immersiva, producono una varietà di interpretazioni e risultati durante e dopo l'evento. Ciò evidenzia l'unicità di ogni esperienza per ogni partecipante. Ne consegue che questo radicale riposizionamento del rapporto performance/spettatore invalida le opposizioni binarie /palcoscenico/ vs /platea-auditorium/ e /spettatori/ vs /spettacolo/, ricollocando il rapporto concettualmente, spazialmente e fisicamente. Il pubblico diventa, così, parte *viva* dell'estetica immersiva in quanto elemento essenziale di qualsiasi composizione strutturale, narrativa o tematica.

Nel tentativo di approfondire ulteriormente le dinamiche fin qui esposte, prenderemo in esame lo spettacolo *The Drowned Man*²⁹ della compagnia inglese Punchdrunk, diretto da Felix Barrett e Maxine Doyle. Lo scopo è analizzare, soprattutto, lo statuto cognitivo-passionale dello spettatore e la sua relazione di co-presenza corporea con l'attore. Per questa ragione, non affronteremo in questa sede gli investimenti tematici e i contenuti presenti nello spettacolo, bensì ci soffermeremo esclusivamente sulle strategie e i meccanismi di partecipazione alla performance. L'analisi ha, perciò, il solo obiettivo di porre l'attenzione sulle forme immersive di coinvolgimento dello spettatore adottate. Particolare enfasi, di

²⁹ <https://www.punchdrunk.org.uk/project/the-drowned-man>;
<https://www.youtube.com/watch?v=DZKNNMombV8> (ultime visite 29 giugno 2022)

conseguenza, verrà data ai modi di costruzione degli effetti di realtà e dei regimi di verità connessi alla costante tensione tra opacità e trasparenza che ha luogo in queste forme teatrali contemporanee.

C'erano una volta, a Hollywood, gli studi cinematografici Temple Pictures. Non si tratta (metafora echiana a parte) dell'incipit di una favola, bensì dell'ambientazione di *The Drowned Man*, spettacolo itinerante (*promenade performance*) della compagnia inglese Punchdrunk. Ispirato³⁰ a *Woyzeck*, dramma incompiuto di Georg Büchner, lo spettacolo conserva però ben poco della storia originale, relegata a pretestuosa cornice delle azioni degli attori. Una trama della quale non resta che una sbiadita allusione sia nel titolo (*drowned* significa *affogato*) che nei temi e nelle isotopie ricorrenti che costellano il mondo possibile drammatico: gelosia, amore distruttivo, dolore, rifiuto e violenza. Ma nulla di più, a riprova del fatto che non è la (comprensione della) storia l'elemento su cui è costruita l'intera esperienza immersiva. È piuttosto l'ambiente stesso a essere protagonista, *immergendo* lo spettatore in un mondo fantastico di «menace and eroticism» (Maples 2016: 123), sullo sfondo di una Hollywood anni Sessanta. Dopotutto, è proprio lo spazio il primo elemento a cui una drammaturgia che tende a un effetto di immersività si lega indissolubilmente (Brunetti 2017).

Situati – fisicamente – al 31 di London Street, a Londra, vicino alla stazione di Paddington, i Temple Pictures occupano quattro piani dell'edificio che in precedenza era stato ufficio di smistamento della Royal Mail. Ecco, dunque, la prima operazione di semiotizzazione³¹ con cui lo spettatore *deve fare* i conti, ancor prima di prender parte alla performance. È un primo momento che potremmo definire “manipolatorio subliminale”³², in cui al soggetto-spettatore viene chiesto di *credere* che lo spazio sia proprio quello degli studi Temple Pictures, ponendo una delle prime condizioni del presunto patto finzionale – presunto, in quanto non poggia, di fatto, su convenzioni teatrali precedentemente note allo

³⁰ Altre fonti di ispirazione, tuttavia, animano anche le linee narrative presenti, tra cui il romanzo di Nathanael West (1939) *The Day of the Locust* e il romanzo *Something Wicked This Way Comes* di Ray Bradbury (1962).

³¹ O desemiotizzazione, che, specifichiamo, non vuol dire affatto a-semiotizzazione (Turrini 2001).

³² Poiché non c'è un vero e proprio destinante che dichiara ciò, ma lo spettatore sa da sé che si tratta di un luogo reale, con la sua storia reale, che viene risemantizzato per ospitare un mondo possibile drammatico, conservando, però, le tracce della sua precedente funzione. Tracce con cui lo spettatore sa di dover fare i conti, perché l'esperienza immersiva non le cancellerà del tutto, ma se ne approprierà secondo un criterio *site-sympathetic*: le sue caratteristiche fisiche, cioè, saranno conservate e trasformate in elementi drammaturgici, ma non negate.

Lo spettatore, perciò, è consapevole che dovrà compiere uno “sforzo” percettivo-selettivo, nella prensione estetica, per essere in grado di cogliere pienamente cosa è performance e cosa non lo è. Ed è proprio la concezione di spazio-tempo performático così riconfigurata a esigere tale sforzo, non essendo possibile, infatti, delegare la soglia tra azione e fruizione all'architettura stessa.

spettatore – che sussume l’intera esperienza performativa. Una passeggiata in un “bosco possibile”, come direbbe Umberto Eco (1994): i partecipanti devono, cioè, *far finta* che quel luogo sia *realmente* gli studi Temple Pictures. Lo spazio, così concepito, anche se desematizzato dalle sue funzioni abituali, gioca, in questo spettacolo, un ruolo cruciale nell’arco dell’intera performance. Costituisce, vale a dire, il primo elemento drammaturgico intorno a cui ruota tutto l’universo multisensoriale³³ immersivo all’interno del quale si articola l’esperienza dello spettatore e la sua relazione di co-presenza con gli attori.

Non essendoci uno “spazio scenico” isolato e incorniciato; non essendoci una convenzione per la sospensione dell’incredulità; non essendoci un chiaro patto con gli spettatori-partecipanti, non possiamo appoggiarci a pieno alle convenzioni del teatro. [...] Se lo spazio è una chiesa, gli spettatori avranno la sensazione di essere letteralmente in una chiesa: se è in uso, sconsecrata, trasformata in un dormitorio, dipende dalla nostra drammaturgia, ma non possiamo chiedere agli spettatori di “far finta di non vedere” che è una chiesa (Brunetti 2017: 40).

Si tratta, appunto, di creare un mondo possibile drammatico, mettendo però lo spettatore in condizione di poter entrare *letteralmente* in quel mondo, di viverlo e agirlo nella sua materialità. Tutto ciò che accade è letterale a tal punto che allo spettatore non è richiesto di compiere autonomamente un’operazione di scrematura³⁴ dal proprio campo visivo di elementi che, ad esempio, in un edificio teatrale *normato* apparirebbero alla realtà fattuale extra-scenica, come le luci d’emergenza, i segna passi, le teste degli altri spettatori, ecc. Negli ambienti immersivi, assistiamo, di fatto, a una convergenza fra gli spazi esterni oggettivi, visibili³⁵. L’architettura dell’edificio (*theatrical site*), lo spazio delegato alla performance scenica (*stage space*) e le soglie di demarcazione tra luogo della fruizione – solitamente occupato dagli spettatori – e luogo dell’azione – solitamente occupato dagli attori – (*liminal space*) sono sovrapposti e i rispettivi confini più porosi e soprattutto opachi. Eppure, non si tratta soltanto di questo. Anche lo spazio soggettivo (*gestural space*), emergente dalle dinamiche vettoriali prodotte dai corpi che abitano l’ambiente performativo, subisce infatti una estensione, poiché la presenza stessa degli spettatori (e i loro movimenti) produce una espansione dello spazio invisibile, prodotto delle relazioni, delle traiettorie e delle azioni congiuntamente compiute da performer e co-partecipanti. All’interno del mondo

³³ In questa performance sono coinvolti, infatti, anche il tatto e l’olfatto (infra § 6.2.4).

³⁴ Ossia, di “far finta di non vedere”.

³⁵ Cfr. § 3.3.

possibile drammatico, gli spettatori si trovano dunque ad oscillare di continuo tra l'essere soggetto e oggetto della performance stessa. È proprio questo costante dialogo tra esterno e interno, come vedremo, alla base del processo di *sense-making*.

6.2.2. *Bleeding* e transmedialità

Dover ridefinire il patto finzionale, nelle esperienze teatrali immersive, non ha ricadute solo sulla spazialità, ma anche sulla temporalità stessa dell'evento. In linea con questa strategia della sovrapposizione, il momento stesso di inizio e fine dell'evento non è dichiaratamente marcato, rendendo così labili anche i confini tra tempo fattuale e tempo finzionale. Nelle pratiche immersive, ad esempio, è difficile stabilire con esattezza dove comincia e dove finisce la fruizione dell'esperienza estetica, proprio perché questo tipo di performance gioca sulla sovrapposizione continua tra i livelli di spazialità e temporalità condivisi nella relazione spettacolo-spettatore. E questo fenomeno è attualizzato già nella fase stessa di promozione dell'evento.

La narrazione di un'esperienza immersiva si sviluppa generalmente attraverso diversi media, di cui la performance è solo una parte [...]. Testi scritti, stimoli multisensoriali, siti internet, video, lettere, attività sui social network, partecipazione a eventi collaterali – la narrazione si estende ben al di fuori del confine temporale della performance, con l'accesso a materiali che possono essere in luoghi e tempi diversi dalla performance stessa. Di fatto, il tempo di fruizione di un'esperienza immersiva [non] comincia necessariamente con l'entrata in un luogo convenzionale o attraverso un rituale noto, e non finisce necessariamente con un applauso di fronte ad un ringraziamento (Brunetti 2017: 55-56).

Gli inglesi impiegano il termine *bleeding* (sanguinamento) per definire questo tipo di condizione *transmediale*³⁶ e queste sovrapposizioni spazio-temporali. Dietro questo concetto c'è l'idea che la performance immersiva debba “sanguinare”, ossia debordare, sconfinare, nella realtà quotidiana, lasciando indizi, offrendo opportunità di coinvolgimento soprattutto al di fuori dei confini delle tradizionali convenzioni associate alla fruizione di una pratica teatrale (acquisto del biglietto, buio in sala, silenzio, spettacolo, ringraziamenti ecc.). La transmedialità è una caratteristica tipica degli ecosistemi performatici come di

³⁶ cfr. http://henryjenkins.org/blog/2007/03/transmedia_storytelling_101.html (ultima visita 3 ottobre 2022).

quelli narrativi³⁷ contemporanei. È un processo in cui elementi integrati di una narrazione vengono dispersi sistematicamente attraverso molteplici canali allo scopo di creare un'esperienza di intrattenimento coordinata e unificata³⁸.

6.2.3. Strategie di partecipazione

Per consentire una piena immersione in questi mondi, viene generalmente stabilita prima una sorta di “contratto di co-partecipazione”, abilitando e invitando gli spettatori a differenti modi di agire e di partecipare³⁹. Si tratta di un vero e proprio patto *enunciazionale* (Pozzato 2001: 204) che autorizza (*poter fare*) lo spettatore a intervenire attivamente e concretamente, istituendo così una modalità di adesione per certi aspetti difforme, se paragonata all'insieme di consuetudini, abiti e norme che circolano nelle forme teatrali più convenzionalizzate. Col termine “convenzionale” o “tradizionale” – entrambi contestabili e troppo vaghi, se dati in assoluto – intendiamo qui far riferimento, più in generale, a quelle pratiche teatrali associate a luoghi deputati in cui i codici di visione e partecipazione sono formalizzati e stabilizzati secondo modalità frontali e astantive. In altre parole, sono tutte quelle forme spettacolari in cui l'articolazione dell'intera esperienza avviene attraverso dispositivi quali, ad esempio, l'arco di proscenio che separa lo spazio dell'azione (palcoscenico) da quello della fruizione (platea)⁴⁰. Si tratta, inoltre, di pratiche organizzate secondo “rituali” normati di partecipazione, in cui un pubblico⁴¹ (i) entra in una sala e siede nel posto assegnatogli in una determinata fila; (ii) *osserva* in silenzio la performance, non appena le luci della sala si abbassano e quelle del palcoscenico si alzano (dopo che, il più delle volte, un sipario di velluto rosso viene sollevato); (iii) applaude alla fine di ogni atto o scena; (iv) prende da bere o da mangiare durante l'intervallo, dopo il quale torna al proprio posto e (v) quando lo spettacolo finisce applaude gli attori per poi (vi) tornare alle rispettive case e attività, segnando il momento terminativo dell'esperienza vissuta⁴². L'insieme di

³⁷ Cfr. Pescatore 2018

³⁸ Per un approfondimento sul tema si rimanda a Jenkins (2006) e Bertetti (2020).

³⁹ Pur sempre iscritti in un progetto di drammatizzazione che sussume tale contratto, come avremo modo di vedere.

⁴⁰ Cfr. Cruciani 1992: 11

⁴¹ Concepito, quindi, come totalità integrale, piuttosto che come spettatore (unità partitiva) o spettatori (totalità partitiva) o come insieme differenziato di partecipanti (unità integrale). Cfr. supra § 3.4.1

⁴² Mentre, come abbiamo illustrato nel paragrafo precedente, le pratiche immersive sono soggette a forme di terminatività più dilatate nel tempo che vanno spesso ben oltre la fine materiale della performance. Senza considerare il fatto, poi, che il più delle volte uno spettatore può decidere di ri-partecipare alla stessa performance proprio per coglierne aspetti, dettagli o sviluppi alternativi rispetto a quanto esperito in precedenza.

queste regole e convenzioni sono, secondo Machon (2016), in vigore in ogni produzione teatrale definita da lei “spettacolare” (*spectatorial*), dove, cioè, la relazione pubblico/attori (noi/loro) è definita dalla delimitazione dello spazio (platea/palcoscenico) e del ruolo (osservatore statico/performer dinamico), e in cui il pubblico osserva l’azione che si svolge davanti a sé.

Particolarmente significativa, nel teatro immersivo, è la fase stessa di manipolazione, con cui lo spettatore è persuaso a prender parte all’esperienza performativa, la quale può prevedere che le regole di partecipazione siano:

- *Esplicite*, cioè, comunicate attraverso linee guida scritte o a voce, condivise prima di entrare nello spazio performativo. Questa fase preliminare all’accesso vero e proprio all’ambiente immersivo costituisce un momento manipolatorio in cui gli spettatori, virtualizzati secondo un *voler fare*, si trovano ad essere attualizzati secondo un *poter fare* vincolato a una agentività parziale poiché, di fatto, vengono stabilite una serie di limitazioni entro le quali ognuno può esercitare la propria capacità trasformativa nel corso dell’esperienza immersiva. È raccomandato, ad esempio, di non “disturbare” gli attori nel corso delle loro performance, di adottare comportamenti decorosi nel rispetto di chi sta lavorando e degli altri spettatori partecipanti, di non recare danno agli allestimenti, ecc. Questa fase manipolatoria, in realtà, ha anche delle ricadute significative sull’aspettualizzazione spazio-temporale. Viene marcata, in effetti, la presenza di un *liminal space* e di un momento incoativo, che per certi versi segna, dunque, un “inizio” formale: se non si accettano le regole del gioco, l’accesso al mondo possibile drammatico sarà precluso. Non solo. Se nel corso della performance verranno riscontrate delle forme di violazione contrattuale, il soggetto della trasgressione verrà sanzionato con l’esclusione dalla performance. È particolarmente rilevante porre l’accento su questi vincoli contrattuali perché di fatto marcano una teatralità dell’evento e dunque rammentano allo spettatore di aver preso parte a una esperienza comunque finzionale, che non ha conseguenze *materiali* sulla propria sopravvivenza⁴³;
- *Implicite*, cioè inscritte nelle strutture del mondo possibile drammatico. Esse diventano chiare in modo tacito mentre un soggetto partecipante viaggia attraverso

⁴³ Infra § 6.4.1-6.4.2

l'evento. Se non si è invitati, ad esempio, a una interazione *one-to-one*⁴⁴ – tra attore singolo e spettatore singolo – non è concesso intromettersi in una già in corso, così come non è permesso interrompere le performance degli attori, i momenti corali, ecc. Di fatto, è mantenuta una certa “distanza drammaturgica” con i performer che recitano e con i quali l'interazione è, perciò, parzialmente circoscritta a precisi momenti drammaturgizzati, al fine di tutelare, prima di tutto, la coerenza strutturale del mondo possibile drammatico. L'avvicinamento è sì ammesso ma secondo determinate gradazioni⁴⁵.

Tutto questo, associato alla disgregazione delle tradizionali soglie di riferimento – attraverso le quali distinguere, ad esempio, cosa è spettacolo e cosa no – espone però lo spettatore a un “disorientamento percettivo” costante: egli sperimenta una condizione di aleatorietà che lo mette in allerta e lo rende insicuro rispetto alla sostanza fittizia o reale in gioco nella percezione. Applicando un approccio latouriano, potremmo affermare, in altre parole, che lo spettatore è soggetto a potenziali “errori di categoria”⁴⁶: se si facesse a botte con un attore che interpreta il cattivo sul palcoscenico, si commetterebbe un errore di categoria (cfr. Fossier-Gardella 2006: 121). Infatti, l'occultamento dei dispositivi finzionali che garantirebbero la trasparenza, comporta la dissoluzione del confine tra illusione e realtà, costringendo, così, lo spettatore a oscillare di continuo tra le due dimensioni. Si genera, dunque, una confusione proprio tra regimi di credenza, articolata sull'opposizione /modo referenziale/ vs /modo finzionale/. Eppure, tale effetto di *vulnerabilità* fa parte proprio delle strategie di costruzione dell'esperienza immersiva. Una volta sedotti e avvolti dall'ambiente, infatti, gli spettatori sono invitati a creare da sé il proprio “spettacolo”, che, in quanto tale, sarà unico e diverso per ognuno di loro (o, almeno, questa è la *promessa* che viene fatta). Qui risiede il tratto distintivo di questo genere di pratiche performative: tutto è (o meglio, è costruito per *sembrare*) nelle mani dello spettatore, il quale, se vuole godere appieno della performance, deve esserne in qualche forma l'artefice.

Come sostiene, infatti, uno dei registi di *The Drowned Man* – Felix Barrett – lo spettacolo è concepito per offrire un «democratising approach, where each individual constructs their own narrative, ‘like directing your own film’» (Wozniak 2015: 323).

⁴⁴ Per un approfondimento di questo genere di modalità, particolarmente legate alle forme di *intimate theatre*, si rimanda a Heddon et al. (2012).

⁴⁵ Vedremo più nel dettaglio questo aspetto nell'analisi di *Doctor Who* (cfr. Capitolo Settimo)

⁴⁶ Cfr. Treleani 2014 e Fossier-Gardella 2006

Tuttavia, avremo modo di constatare, ben presto, che lo spettatore non è lasciato affatto solo, allo sbaraglio – dopotutto, la democrazia è l'arte di far credere al popolo che esso governi, diceva qualcuno! Prima che ogni singolo partecipante dia inizio alla propria personale esperienza vengono suggeriti spesso alcuni *tips*, indicazioni utili, cioè, su come affrontare lo spettacolo, dotando, in questo modo, ogni spettatore delle modalità (*saper fare*) di accesso e partecipazione. Si tratta, però, di una esperienza individuale, unica, nella quale – come vedremo successivamente – oltre a essere disintegrata la tradizionale barriera tra pubblico e attori, è disintegrato anche il concetto stesso di pubblico.

Torniamo di nuovo alla fase della competenzializzazione, analizzando più nel dettaglio l'equipaggiamento modale con cui, ad esempio, i soggetti-partecipanti in *The Drowned Man* dovranno/potranno prender parte all'esperienza, così come riportato da Jan Wozniak nel suo articolo:

1. Leave your friends behind and explore the building on your own – fortune favours the bold.
2. If you want action and story find a character and follow them.
3. If you want secrets and mystery, follow your instincts and let the building guide you.
4. If a character looks you in the eye and takes your hand – go with them, you're in for a treat.
5. Be brave, the more curious you are, the more you'll discover.
6. Run, creep and glide through the building and let yourself get lost in a sea of ghosts.
7. Always trust Mr Stanford... (Wozniak 2015: 323)

Dopo questa fase, ognuno riceve una maschera bianca veneziana, detta anche “larva”, che *deve* indossare per tutta la durata della passeggiata performativa. Lo scopo è principalmente quello di distinguere il ruolo tematico del pubblico da quello degli attori, ma anche di garantire l'anonimato ai singoli partecipanti e farli sentire, così, nella condizione di poter interagire privi di ogni sorta di inibizione⁴⁷. Sebbene nel più rigoroso e raccomandato silenzio voyeuristico⁴⁸. La maschera indossata dai partecipanti ha, altresì, proprio una funzione demarcativa, seppur più opaca rispetto ai tradizionali marcatori di confine nel teatro. Gli spettatori mascherati, infatti, sono generalmente ignorati dagli attori e trattati come se fossero invisibili. È un meccanismo, per certi versi, analogo a quello in gioco nelle forme

⁴⁷ Si può riscontare una qualche analogia con la funzione di neutralizzazione del volto che aveva la maschera in Lecoq, seppur con le dovute differenze, poiché in questo caso allo spettatore non è richiesto alcun tipo di lavoro sulla propria corporeità (cfr. § 5.1.4).

⁴⁸ Di fatto, questo aspetto costituisce un elemento di continuità con le forme astantive tradizionali di teatro in cui allo spettatore è concesso soprattutto di poter “spiare” l'azione drammatica.

teatrali che si affidano alla “quarta parete”⁴⁹, in cui, cioè, gli attori recitano di fronte a un pubblico ignorandone consapevolmente la presenza⁵⁰. «*The Drowned Man* invites the audience to become a part of the performance and yet remain separate from it through seductive, sensorial practice, reinforcing the erotically charged, voyeuristic world for the spectator» (Maples 2016: 121). Tra voyeurismo, giochi di ruolo e incontri intimi, il pubblico ha così l'impressione di sentirsi parte della storia. Una storia che, articolandosi tra un set e l'altro, vede principalmente alternarsi le vicende parallele di due coppie non ben identificate, drammaturgicamente, alle prese entrambe con un tradimento amoroso e la morte del traditore. Non è concesso sapere altro e nient'altro si evincerà anche dopo la fine dello spettacolo. Allo spettatore – sedotto e poi abbandonato – non resterà che scegliere, dunque, se seguire la storia di un personaggio in particolare o rimanere in un set e attendere lo svolgimento degli eventi.

Ma, prima ancora di capire “come”, è necessario comprendere “dove” muoversi, poiché non esiste un percorso predefinito e ognuno deve decidere da solo il proprio (come raccomanda, tra l'altro, il primo dei *tips*). Muovendosi, però, all'interno di un ambiente esteso, con una superficie pari a circa due campi da calcio, perché *The Drowned Man* può ospitare fino a 600 spettatori per spettacolo e un cast di 40 artisti. I Temple Pictures offrono, infatti, vari scenari all'interno dell'edificio, tra cui un deserto, un saloon, un parcheggio per roulotte, una cappella, diversi palcoscenici allestiti e una pista da ballo. Nonostante le promesse di divertimento e di libertà, il compito, almeno all'apparenza, sembra piuttosto scoraggiante. Bisogna sopravvivere all'isolamento, al disorientamento e all'incoerenza. Perciò, se l'intenzione è quella di godere appieno dell'esperienza immersiva, lo spettatore è costretto all'adozione di *tactics and strategies* (White 2009) attraverso cui interpretare, e dunque semantizzare, ciò a cui assiste nel corso della performance, dovendo ridefinire così le proprie categorie interpretative: «the practice is located in the experiential processes of reception» (Heddon et al. 2012: 122) il che fa, a maggior ragione, dell'esperienza estetica nelle pratiche teatrali immersive una “esperienza con”⁵¹, piuttosto che una “esperienza di”.

⁴⁹ Il termine denota, nel teatro tradizionale, il confine immaginario tra il luogo della scena e il luogo della fruizione.

⁵⁰ Dalla prospettiva attoriale, si tratta di una strategia simile a quella legata al concetto stanislavskiano di *cerchio d'attenzione*, esercizio tramite il quale l'attore mira ad ottenere uno stato psicofisico di “solitudine pubblica”, ovvero a rafforzare la propria capacità di agire in pubblico, mentre si viene osservati, come si fosse in realtà da soli.

⁵¹ «Secondo tale concezione, l'esperienza è anzitutto un'interazione ambientale tra organismo e intorno circostante dotata di strutture e modalità di senso sue proprie già sul piano del sensibile [...]. A tal fine, i processi estetici dovranno essere intesi come pratiche immersive che prioritariamente non hanno funzione di concettualizzazione, bensì di percettualizzazione» (Matteucci 2019: 12).

Come già detto⁵², inoltre, scardinare le coordinate spaziali, implica scardinare anche quelle temporali generando, spesso, un problema di sincronizzazione tra tempo della realtà e tempo della finzionalità. Allo spettatore vengono richieste, dunque, nuove competenze percettive, in prima battuta, e interpretative in seconda. Ciò comporta un cambiamento inedito nella modalità esperienziale della pratica teatrale: il pubblico *può*, di fatto, creare a piacimento (dall'interno) il proprio percorso (narrativo) di partecipazione, spostandosi liberamente da un luogo di azione a un altro, scegliendo quale parte dello spettacolo vedere per prima e quale dopo. Numerosi sono anche gli spazi “segreti”, ossia quelli in cui il pubblico può entrare solo su invito da parte dell'attore, il che genera, inoltre, competizione tra gli spettatori stessi che spesso si trovano *letteralmente* a lottare, ad esempio, per conquistarsi il privilegio di prender parte a una performance *one-to-one*. Come nota Holly Maples, però, fa tutto parte della «Punchdrunk's strategic tactic of exclusion where members of the audience are taken alone into a private performance space, leaving the rest outside of the action, with a door slammed in their faces» (Maples 2016: 120).

In *The Drowned Man*, ad esempio, gli attori/performers ripetono le loro esibizioni tre volte, in tutto lo spazio, prima di condurre il pubblico verso il gran finale. Per lo spettatore, dunque, non c'è tempo da perdere: deve guadagnarsi il proprio spettacolo. Premesso, inoltre, che non potrà assistere a ognuna delle esibizioni dei quaranta attori coinvolti, a meno che non decida di tornare a ri-vedere lo spettacolo più volte. Come peraltro accade ai fan più devoti. Entra in gioco, a questo punto, la funzione istruzionale contenuta nelle indicazioni ricevute all'inizio della performance, capaci di guidare l'esperienza e fornire alcune “strategie” di partecipazione. Wozniak, ne individua chiaramente due, offerte soprattutto dai *tips* 2. e 3. A nostro avviso, si possono però applicare anche ad altre forme immersive strutturate analogamente, come nel caso di *Doctor Who* che affronteremo in seguito. La prima, “strategia del pedinamento” (*the Tail*), consiste nel seguire un personaggio in azione negli spazi performativi nel tentativo di (ri)costruire la narrazione attraverso la sua interazione con gli altri personaggi; la seconda, “strategia della ricerca” (*the Search*), consiste nell'esplorazione degli spazi a disposizione e degli scenari offerti. Entrambe le strategie possono essere impiegate da sole, ma spesso e volentieri funzionano meglio se combinate. In altre parole, si tratta, greimasianamente, di alternarsi tra due potenziali programmi narrativi il cui calcolo originerà, per ogni singolo partecipante, il proprio personale intreccio narrativo. Lo spettatore, cercando indizi nascosti o pedinando i

⁵² Cfr. § 6.2.2

personaggi, costruisce il proprio senso della storia. E questa creazione dovrebbe (almeno nelle intenzioni dei suoi produttori) costituire la prima fonte del suo piacere estetico, in quanto offrirebbe ad ogni singolo partecipante una forma di *visione aumentata* attraverso una partecipazione integrale alla performance. Ciononostante, si tratta comunque in un modello di visione molto più parziale e frammentato, rispetto a quello astantivo, in cui lo spettatore, seduto in platea, ha invece una visione totale e definita dell'azione drammatica. Ad essere compromesse, dunque, rischiano di essere proprio la coesione e la comprensione della narrazione nella sua interezza. Ma, come abbiamo detto in precedenza, non è su questo aspetto che si costruisce il *sensò* di uno spettacolo immersivo.

6.2.4. Multisensorialità e multimodalità

Il fascino degli ambienti, dunque, i dettagli degli allestimenti offrono una vera e propria esperienza multisensoriale ed esplorativa dello spazio e delle relazioni con gli attori, a volte impegnando anche tatto e olfatto che generalmente non fanno parte in modo significativo dei dispositivi semiotici di una pratica teatrale⁵³. La percezione umana oscilla sempre tra due regni: tra il livello sensuale e quello intellettuale, tra il livello puramente letterale e quello simbolico. Questi regni vengono definiti a seconda dei loro effetti su ciascun individuo, che si distinguono in base alla percezione di un “fare senso” (*making-sense*) e di un “fare sensazione” (*sense-making*); “fare senso” in modo semantico e cerebrale e “fare sensazione”, comprendendo attraverso la percezione somatica, incarnata, tramite il sentire (sia sensoriale che emotivo).⁵⁴ I Punchdrunk costruiscono un ambiente mediale che negozia di continuo tra incontri collettivi e individuali, tra voyeurismo, relazioni *site-specific* tradizionali tra spettatori e attori, giochi di ruolo o incontri più intimi, come quando gli spettatori diventano parte della storia. È proprio questa natura interattiva e soggettiva delle produzioni che viene spesso definita unica tra i soggetti che partecipano a queste pratiche. Seguire i personaggi in una camera da letto, vederli spogliarsi, genera nello spettatore un sentire compartecipato: la natura multimodale delle loro produzioni, in cui si è invitati ad assaggiare, toccare e annusare il mondo possibile, genera effetti di realtà molto forti proprio in quanto coinvolgono sensorialmente il corpo dello spettatore.

⁵³ Cfr. White 2012

⁵⁴ Cfr. Shaughnessy 2013: 201

6.2.5. Lo spazio come estensione della mente dello spettatore

Nelle esperienze immersive, i corpi dei soggetti partecipanti sono letteralmente *dispersi* nello spazio, piuttosto che riuniti in una prospettiva olistica unitaria come nei modelli di visione e partecipazione frontali. Questa condizione ha delle ricadute significative a livello semio-cognitivo che, come illustra Josephine Machon, modificano sensibilmente «the nature of spectating itself in immersive practice, comprising a fusion of internal and external interactions. The heightened sensual perception involved impacts on the type of intellectual sense that can be made when we are spectators to our own experience – when we *attend* to our actions, reactions and interpretations» (2016: 35, corsivo nel testo). Entrando in questi ambienti immersivi, gli spettatori sono “sommersi” (*submerged*) in un luogo che richiede loro un impegno percettivo diverso rispetto a quello a cui sono abituati nelle configurazioni astantive – che impongono, inoltre, una certa distanza e una conseguente incorniciatura dell’evento predefinite – impegnandoli, oltretutto, nell’attività che si svolge al suo interno coinvolgendo e manipolando tutti i loro sensi. Il corpo fisico dello spettatore è costretto, perciò, a interagire con l’ambiente (che seppur “fanzionale” si offre in tutta la sua materialità). Ogni soggetto partecipante si ritrova a pensare, prendere decisioni e agire attraverso l’ambiente, secondo un *material engagement*⁵⁵ con lo spazio che diviene, così, una estensione della sua mente. Abbiamo già illustrato⁵⁶ come nelle pratiche teatrali contemporanee la spettatorialità non è soltanto legata al “semplice” atto di guardare bensì è contraddistinta da una *interattività* che coinvolge sinesteticamente i soggetti spettatori⁵⁷. Un tale coinvolgimento è indispensabile soprattutto per la comprensione/ricostruzione della storia che non si svolge in maniera lineare, ma va ricostruita per frammenti. La narrazione all’interno delle esperienze immersive, infatti, è strutturalmente organizzata per *anacronie*, ossia soggetta a uno sfasamento costitutivo tra l’ordine temporale della storia e quello dell’intreccio. La narrazione è dunque spazializzata, vale a dire dispersa per tutto l’ambiente performático ricordando, per certi versi, la forma del dramma a stazioni del teatro medioevale a cui abbiamo già accennato in merito ai regimi di spettatorialità⁵⁸. Gli spettatori sono costantemente alle prese con un lavoro di negoziazione e riconfigurazione degli ambienti e delle micro-situazioni drammatiche che emergono in essi.

⁵⁵ Cfr. Malafouris 2013

⁵⁶ Cfr. § 3.4

⁵⁷ Cfr. Oddey-White 2009

⁵⁸ Cfr. supra 3.4.1. Per un ulteriore approfondimento sul teatro medioevale si rimanda a Allegri (1988; 2017).

Attraverso un complesso lavoro abduittivo essi, inoltre, devono “scommettere” ogni volta sulla pertinenza drammatica di certi elementi rispetto ad altri che sono già carichi – semanticamente – di una loro funzione e di un loro valore pre-drammatico, come abbiamo avuto modo di illustrare sopra nel caso dell’edificio che ospita materialmente i Temple Picture⁵⁹.

6.2.6. Narrazione multilineare

Oltre ad essere delocalizzata nell’ambiente mediale, in quanto non avviene più in un solo luogo deputato all’azione, la narrazione è anche organizzata secondo una multilinearità discorsiva. La storia, in altre parole, è strutturata secondo un modello episodico che però viene offerto all’interpretazione dello spettatore per frammenti disordinati, secondo una conformazione discorsiva che non ha più nulla a che vedere con la linearità narrativa delle pratiche teatrali palcoscenico/platea. La storia si sviluppa, infatti, in maniera reticolare nello spazio attraverso numerosi percorsi drammatici che spetta però allo spettatore individuare e ricostruire. È lui a dover letteralmente “inseguire” la storia nel suo farsi processuale nello spazio, come abbiamo illustrato in precedenza, disponendo di almeno due alternative: o sostare in uno dei tanti luoghi dell’ecologia immersiva e attendere che la storia si manifesti di fronte a lui; oppure muoversi nello spazio cercando di ordinare lui stesso il materiale drammatico, di volta in volta, testimoniandone il decorso. Emerge, così, un altro aspetto da tenere in considerazione, ossia il *contenimento* della narrazione che, di conseguenza, non è più compresa in una struttura stabile e dai margini definiti⁶⁰. Inoltre, la mancanza di ordinamento della storia sposta l’attenzione anche su un altro aspetto che viene radicalmente riconfigurato nelle esperienze immersive: la temporalità. È vero che la storia deve essere ricostruita andando alla ricerca dei frammenti che la compongono, per poi essere riordinata, ma è vero anche che generalmente queste pratiche sono articolate secondo strutture ricorsive che permettono allo spettatore un graduale orientamento, non solo spaziale, appunto, ma soprattutto temporale. È la presenza strutturale di pattern spazio-temporali, infatti, a sincronizzare le azioni nel mondo possibile drammatico, secondo un principio di ciclicità.

⁵⁹ Cfr. § 6.2.1

⁶⁰ Tale apertura consiste anche nel fatto che, seppure uno spettatore riuscisse a ricostruire l’intero ordinamento narrativo, avrebbe comunque a che fare con una storia diversa, rispetto a quella ricostruita da un altro spettatore.

6.2.7. Ciclicità e sincronizzazione dell'azione drammatica

Le esperienze immersive sono caratterizzate da una ciclicità temporale, attraverso una ripetizione di sequenze più o meno lunghe. Questa temporalità senza soluzione di continuità ha la funzione di contenere la performance e di fornire, soprattutto agli attori, una sincronizzazione delle loro attività. Anche per lo spettatore, tuttavia, può avere una funzione strategica e offrirgli la possibilità di essere testimone e partecipe delle stesse situazioni da diverse angolazioni e punti di vista. Eppure, non sempre ciò lo aiuta a procedere nella narrazione, e rischia molto spesso di imprigionarlo in un *loop* che può generare anche un senso di soggezione e vulnerabilità⁶¹.

L'esperienza deve quindi durare un tempo sufficiente per superare il disorientamento iniziale e per sperimentare varie modalità di fruizione di quanto ci accade intorno. Per questo, le esperienze immersive hanno generalmente una durata piuttosto lunga (Brunetti 2017: 52).

Il tempo vincolato della performance (*straitjacket*) è solitamente articolato su pattern ciclici. Lo spettatore, dunque, si “ri-trova” in un tempo che si ripete, dandogli oltretutto modo di poter ritornare sui suoi passi ad ogni nuova ripetizione temporale. Oltre a rappresentare una potenziale strategia di orientamento/ordinamento della narrazione, la ciclicità consente ai partecipanti di essere anche testimoni (o partecipi) delle stesse azioni, ma da prospettive ogni volta inedite. Lo spettatore ha così la possibilità di rivivere le stesse situazioni, ma potendo scegliere di comportarsi diversamente. La ripetizione, perciò, oltre ad essere uno strumento di orientamento è anche (o, forse, soprattutto) uno strumento creativo attraverso il quale il soggetto-partecipante incrementa la propria esperienza ogni volta di un senso nuovo.

6.2.8. Strategie di framizzazione

Appare piuttosto evidente, fin qui, come nelle pratiche immersive la cornice performativa non sia più fisicamente stabilizzata in un dispositivo di discorsivizzazione come avrebbe potuto essere, ad esempio, il boccascena nel teatro all'italiana. Inoltre, si tratta di una cornice che non è soltanto più opaca ma è soprattutto mobile ed estremamente più

⁶¹ Cfr. Wozniak 2015

“porosa” poiché deve essere in grado di inglobare le potenziali perturbazioni generate dalla presenza degli spettatori all’interno dello spazio-tempo drammatico e trasformarle, ossia drammatizzarle riconducendole all’interno della performance. Eppure, ciò non significa affatto che la cornice sia del tutto “assente”. Infatti, per orientarsi all’interno dell’ambiente immersivo, il soggetto partecipante, seguendo un principio gestaltico, ricorre comunque a strategie (cognitive) di framizzazione dello spazio, allo scopo proprio di ordinare la percezione del mondo possibile drammatico. Secondo una modalità di visione ontologica⁶², dovuta all’incorporazione nell’ambiente da vedere, lo spettatore ha a disposizione due scelte (e passare anche da una all’altra, nel corso dell’esperienza):

- (i) “bloccare” l’immagine ritagliata dal suo frame visivo e assistere all’ingresso o all’uscita di oggetti in movimento;
- (ii) “selezionare” un oggetto di suo interesse e seguirne il movimento bloccandolo, così, e lasciando che il resto degli oggetti e dello spazio si proiettino sul fondo.

Sobchack (1992), ad esempio, secondo una prospettiva fenomenologica, esplora efficacemente il rapporto tra punto focale (oggetto/figura) e sfondo (campo/orizzonte) in termini di confini. I confini dei campi visivi sono vissuti in modi diversi. Se ci si muove verso un oggetto o un punto di messa a fuoco intenzionale, lo sfondo diventa *invisibile* o almeno sfocato, non focalizzato e di minore importanza. Se invece lo spettatore si avvicina troppo, l’oggetto o il punto focale stesso possono diventare poco chiari e indifferenziati.

6.2.9. Reversibilità di traiettoria

Nel corso di questo continuo processo di framizzazione dell’esperienza immersiva, i soggetti partecipanti scoprono anche di essere “spettatori” delle loro stesse azioni e sperimentano, così, una condizione nuova. Rispetto infatti a pratiche teatrali astantive, in cui sono invitati soltanto all’adozione di una modalità di visione associata alla distanza spettacolare⁶³, negli ambienti immersivi *ciò che guarda è guardato a sua volta*. Come mette in evidenza Fenemore (2007), in questo genere di esperienze performatiche si realizza, cioè, un tipo di “visione reversibile incarnata” (*reversible embodied vision*). Si tratta di una forma di visione vissuta come parte di una molteplicità di relazioni intersoggettive e di percezioni

⁶² Cfr. supra § 3.3.2

⁶³ *Spectatorial distance* (supra § 3.3.2)

intercorporee, entrambe segnate da una reversibilità della traiettoria, piuttosto che da concetti tradizionali come /entrata/ vs /uscita/ o /interno/ vs /esterno/ relativi al rapporto soggetto-oggetto. Nelle pratiche immersive, dunque, ciò che è guardato agisce anche su ciò che guarda, poiché l'oggetto esercita parimenti tensioni sul soggetto, oggettivandolo a sua volta. L'attore, nel guardare lo spettatore, lo oggettiva allo stesso modo, cosicché la percezione tra i due è segnata dalla mancanza di una direzione univoca.

Secondo Fenemore, questa descrizione della visione incarnata reversibile ci consentirebbe di mettere in discussione la netta divisione kantiana dei sensi in modalità unidirezionali di esperienza (i sensi "oggettivi" del tatto, della vista e dell'udito, in cui acquisiamo la conoscenza degli oggetti percependoli dall'esterno, e i sensi "soggettivi" del gusto e dell'olfatto, in cui acquisiamo la conoscenza degli oggetti attraverso la loro partecipazione, portandoli dentro di noi e sperimentandoli secondo la nostra disposizione). Nelle pratiche immersive assistiamo, invece, a un superamento di questa opposizione. Si realizza, perciò, un modo di essere situati nell'ambiente che scopre il sé-nel-mondo come soggetto e oggetto, e così facendo scopre anche simultaneamente gli altri nel mondo come soggetto e oggetto.

6.2.10. «*To-be-looked-at-ness*» vs «*In-its-own-world-ness*»

Come abbiamo avuto modo di illustrare fin qui, ogni esperienza immersiva partecipativa deve, sin da subito, programmare quello che Machon definisce in termini di un "nel-suo-mondo" (*'in-its-own-world'-ness*)⁶⁴, in cui lo spazio, la scenografia, il suono e la durata sono, a tutti gli effetti, elementi sensibili, palpabili, che lo costituiscono nella sua materialità. La presenza e la partecipazione dello spettatore all'interno del mondo indiretto garantiscono che il soggetto abiti l'ambiente immersivo creato. Per comprendere fino in fondo questa categorizzazione dell'ambiente performático, possiamo opporre l'effetto nel-suo-mondo a un altro effetto legato sempre alle modalità di esperienza mediali elaborato da Laura Mulvey (1989) e usato da Francesco Casetti nell'analisi dell'esperienza filmica: *to-be-looked-at-ness*. Come afferma Casetti, per molti aspetti la teoria della "posizione spettatoriale" (*subject position*) degli anni '70 e '80, è stata soprattutto una teoria dell'*attendance*, legata a un modello di esperienza (filmica) che si caratterizza per la rilevanza che ha l'oggetto della visione rispetto all'ambiente in cui avviene la visione o allo

⁶⁴ Machon 2016: 35

sfondo su cui si ritaglia. Lo spettatore lavora su di un vedere, più che su un generico sentire. È possibile, così, stabilire una serie di correlazioni semisimboliche generate da questa coppia di termini in relazione di contrarietà:

in-its-own-world-ness	VS	to-be-looked-at-ness
<i>toccare</i>		<i>osservare</i>
<i>in praesentia</i>		<i>in absentia</i>
<i>dentro</i>		<i>fuori</i>
<i>prossimità</i>		<i>distanza</i>
<i>immersivo</i>		<i>frontale</i>
<i>sguardo aletico</i>		<i>sguardo assertivo</i>
<i>esperienza “con”</i>		<i>esperienza “di”</i>
<i>compartecipazione</i>		<i>partecipazione</i>
<i>collusione</i>		<i>distacco</i>

L’immersività ci porta fisicamente nel mondo possibile della performance, piuttosto che invitarci a guardarlo e comprenderlo da lontano in un auditorium. In questo modo, le esperienze immersive incoraggiano i soggetti partecipanti a comprendere lo spettacolo a livello incarnato, senza essere necessariamente in grado di descriverlo o spiegarlo.

6.2.11. «Distanza» vs «Prossimità»

Nonostante queste pratiche favoriscano una prossimità con oggetti, attori e ambientazioni, esplorabili a distanze molto ravvicinate, non va oltremodo sottovalutata l’importanza di poter recuperare, in certi momenti della performance, una distanza somatico-esperienziale dagli eventi e dalle situazioni mostrate. Come osserva Simona Lisi, infatti, «non sempre l’immersione [corrisponde] di fatto a un maggiore coinvolgimento percettivo [ed] è forse necessaria una certa distanza perché la comunicazione mediale sia veramente efficace» (in Eugeni-Raciti 2020: 103). L’immersione nell’evento e la prossimità provocano la perdita (della visione) dell’unità dello spettacolo, proprio a causa della mancanza di un effetto di insieme. La distanza, però, oltre ad essere legata necessariamente alla dimensione fruitiva dell’evento performático è, a mio avviso, connessa in particolare al ruolo

testimoniale dello spettatore a cui si è già fatto riferimento nella Prima Parte⁶⁵. La distanza fruitiva, dunque, oltre a consentire al soggetto partecipante di mettere in campo la propria immaginazione è legata alla formazione della memoria. Prendendo le distanze dall'esperienza, lo spettatore può ricostruirne un'immagine dall'esterno, attribuendole così senso e riappropriandosi di un distacco osservativo attraverso il quale l'esperienza performatica lascia tracce durevoli che si depositano proprio nella memoria dello spettatore⁶⁶. All'*immersione ermeneutica* dell'io nel mondo di cui il soggetto fa esperienze in questi ambienti mediali, deve essere associata sempre la possibilità di quella che potremmo definire, invece, l'*emersione mnestica* attraverso la quale ritengo che lo spettatore possa soprattutto esercitare il piacere della memoria e il piacere di comprendere. Come afferma Ubersfeld, infatti, la percezione dello spettatore non è soltanto sincronica ma anche diacronica.

[L]a sovrapposizione dell'elemento precedente col nuovo permette di fabbricare una nuova costruzione, e ancora una volta lo spettatore prova l'agilità della propria memoria, l'acutezza dell'intelligenza che utilizza; ricorrenza e differenza sono per lui il gioco del già visto e della novità (1996 [2008: 260]).

Per quanto avremo modo di constatare che le pratiche immersive favoriscono processi di apprensione estetica dell'esperienza performatica, «il piacere che [lo spettatore] ne ricava è [anche] quello di ogni attività intellettuale riuscita: il piacere di capire è sempre il piacere non solamente di ricevere, ma di fare» (ibid.).

6.2.12. «Mappa» vs «Itinerario»

Le polarità fin qui descritte ci consentono di definire ulteriormente due operazioni che il soggetto partecipante compie nel corso dell'esperienza immersiva, definibili anche in termini di programmi narrativi d'uso (PN_u): la mappa (*map*) e l'itinerario (*tour*). Si tratta di due modalità di esplorazione dell'ambiente immersivo che potremmo anche illustrare in termini di oggettivizzazione (mappa) e soggettivizzazione (itinerario) dell'esperienza. Secondo, Michel de Certeau la mappa descrive uno spazio, del tipo «the girl's room is next to the kitchen» (1984: 119): in questa modalità, un'immagine visiva viene creata attraverso le relazioni tra gli oggetti visivi (la stanza della bambina e la cucina). Al contrario, l'itinerario

⁶⁵ Cfr. supra § 3.4.1

⁶⁶ Cfr. supra § 1.2

descrive lo stesso spazio come «you turn right and come into the living room» (ibid.): in questa modalità, invece, una descrizione d'azione è creata attraverso le relazioni reversibili e transizionali tra l'oggetto (il soggiorno) e il soggetto. Così, mentre la mappa crea l'oggetto come campo visivo, mantenendo il sé come soggetto, l'itinerario crea oggetti in un campo spaziale e costituisce il sé come un oggetto tra i tanti. Dunque, la mappa – legata all'atto di osservare (*seeing*) – crea un inquadramento visivo delle interrelazioni esterne, mentre l'itinerario – legato all'atto di agire (*acting*) – crea una relazione reversibile e transizionale tra oggetto/soggetto (attore) e soggetto/oggetto (spettatore). Nelle esperienze immersive, tuttavia, queste due modalità sono continuamente in gioco, nell'atto di percezione dello spettatore, incoraggiando di fatto una “interanimazione” (*interanimation*), poiché il modo di esistere in questi ambienti non è mai puramente soggettivo né oggettivo.

6.2.13. «Visione scopica» vs «Visione aptica»

La mappa e l'itinerario, inoltre, spostano l'attenzione sulla visione che di conseguenza può alternarsi tra due regimi, quello *scopico* e quello *aptico*. Il primo concerne l'insieme delle immagini fisse e mobili offerte allo sguardo e delle convenzioni visive che ne permettono la fruizione, soprattutto in rapporto ai dispositivi della visione all'interno delle culture. Nel teatro immersivo, invece, l'enfasi data ai sensi è percepita in modo intenso e aptico, ossia attraverso l'esperienza percettiva tattile del corpo nel suo complesso (non solo delle dita). Nel corso di una pratica immersiva, l'atto di osservare assume delle connotazioni tattili ed è incoraggiata una “visione incarnata” (*embodied vision*), ossia una percezione aptica in grado di vedere *oltre* il visibile.

It is often the case in immersive work that sight is manipulated *in order to activate* haptic involvement. [...] This haptic manipulation of the watcher's gaze causes a heightened experience, which ensures everything that is perceived during the journey, including that 'outside world', becomes unusual, dreamlike (Machon 2016: 42, corsivi nel testo).

Josephine Machon, ad esempio, sottolinea l'importanza del tatto e della visione aptica nel lavoro dei Punchdrunk. Nelle loro performance, infatti, mani e occhi possono guidare la percezione, ma è la correlazione tra l'intero apparato sensoriale umano ciò che si esercita nell'esperienza della fusione di allestimenti scenografici e corpi performanti/percipienti. Si attiva, in altre parole, una risposta (sin)estetica – (*syn*)*aesthetic*

response – che si articola tra il sensuale e l'intellettuale, affidandosi a una percezione che comprende i dettagli di un evento a livello corporeo.

6.2.14. «Visione operativa» vs «Visione volitiva»

Secondo la tradizione fenomenologica, ci sono due forme di visione, così come esistono due forme di intenzionalità. Una forma è passiva, spontanea, apparentemente predefinita, chiamata da Husserl “operativa”, per descrivere quell'intenzionalità che produce l'unità naturale e antepredicativa del mondo e della nostra vita. Questa è la visione che diamo per scontata e alla quale non sembriamo collaborare attivamente. In altre parole, è la visione a cui attingiamo. La visione operativa, inoltre, è vissuta antepredicativamente come percezione corporea nella sua familiarità culturale con il mondo. La seconda forma di visione, invece, viene messa in atto come “volitiva”: l'assunzione del visibile deliberatamente come atto di giudizio, di scelta consapevole e intenzionale. Questa visione è attiva, speculativa, riflessiva e costitutiva.

Secondo Fenemore (2007), i regimi spettatoriali astantivi a cui siamo abituati, nelle configurazioni palcoscenico/platea, condizionano lo sguardo degli spettatori che, a un livello soggettivo, guardano sempre in base alle proprie preferenze individuali, ma a un livello più intersoggettivo *sanno* anche *dove* guardare: dritto davanti a loro la zona illuminata. In queste pratiche, infatti, i partecipanti non includono nel proprio campo visivo, ad esempio, le luci delle scale antincendio o le teste degli altri soggetti coinvolti che siedono di fronte (anche se sono fisicamente lì). Al contrario, nelle esperienze immersive *site-specific* il campo visivo non è altrettanto orientato da dispositivi spaziali, bensì è costantemente in attesa di un aggiustamento della visione volitiva lontano da modalità di visione familiari e condizionate. In queste pratiche, anche gli spettatori fanno parte del campo visivo, così come le porte dello spazio, le pareti, le finestre, il pavimento, il soffitto, le teste di chi abbiamo di fronte, ecc. Tuttavia, invece di ricadere nella visione operativa, lo spettatore (a causa del disagio e della non familiarità) è costretto a una visione volitiva, di scelta e giudizio deliberati, mancando soprattutto quelle «figure della soglia⁶⁷», quei dispositivi di discorsivizzazione spaziotemporali, che altrimenti lo asseconderebbero nell'operazione di “scrematura” della realtà, nella procedura di (de)semiotizzazione.

⁶⁷ Il termine è impiegato da Andrea Pinotti in riferimento all'interesse di Georg Simmel nei confronti di quelle figure, come il ponte, la porta, il manico, che «insieme separano e connettono due ambiti o due livelli differenti di realtà, contrapponendoli e però correlandoli» (Pinotti 2010: 98).

6.2.15. Spettatorialità immersive: il ruolo dell'interattore

Appare piuttosto chiaro, giunti a questo punto, come i regimi di spettatorialità a cui siamo soliti far riferimento⁶⁸ non sono in grado di cogliere fino in fondo il ruolo, sia attanziale che tematico, del soggetto partecipante nelle pratiche immersive. In esso, infatti, convergono molto spesso più ruoli contemporaneamente e le modalità di partecipazione e visione impiegati sono molto più cangianti e multiformi rispetto alle categorie di spettatore, pubblico, spettatori o partecipanti, a cui siamo abituati. Indagando le forme di coinvolgimento dei soggetti nelle esperienze immersive, Machon propone, ad esempio, l'impiego del termine interattore (*interactor*). Essendo in gioco una interazione dal vivo e soprattutto immediata, il corpo dello spettatore che reagisce/interagisce all'interno di un mondo possibile drammatico manipolabile è l'elemento cardine e il tratto distintivo del teatro immersivo. È in questo modo che il ruolo dello spettatore si differenzia dalle posizioni attanziali a cui siamo soliti fare riferimento e che, seppur in modalità differenti, hanno a che vedere con l'assistere a uno spettacolo. La presenza e la partecipazione degli spettatori all'interno del mondo indiretto, però, permette loro di abitare tale mondo (creato apposta per loro).

Questa *agency* creativa comporta una interazione processuale nel corso della performance in grado di dare forma a una esperienza unica per ogni individuo partecipante. Gli spettatori sono parte integrante della forma e del contenuto, una parte viva dell'estetica e un elemento cruciale di qualsiasi composizione strutturale, narrativa o tematica. Questa immersione completa comporta, perciò, un certo grado di interattività e di improvvisazione anche da parte dello spettatore e non soltanto degli attori. Per questa ragione Machon suggerisce l'adozione del termine *immersive interactor*, dal momento che ogni soggetto partecipante può diventare

watcher-observer-improviser-adventurer-collaborator. The name plays on the notion of spectator as role-taker in a performance event, while emphasising the possibilities for the spectator to act in close relation to performers, object and space, embracing the reciprocal action and influence that can exist as a consequence of the multiway transfer of information and activity within immersive work (Machon 2016: 39).

⁶⁸ Cfr. supra § 3.4

È un termine che Machon mutua dalla fisica in riferimento al potenziale trasferimento di energia tra l'interattore, lo spazio e gli attori tipico di molti eventi immersivi. Così facendo, è anche accentuata la dimensione affettiva di queste esperienze.

6.3. Immersività e Auralità

In questo paragrafo ci soffermeremo sull'esperienza auditiva legata alle registrazioni binaurali e all'*auralizzazione* degli spazi e degli eventi che circondano lo spettatore in questo genere di performance immersive. La tecnica di produzione sonora binaurale registra i suoni dalla prospettiva della ricezione auricolare per simulare l'udito dal vivo incorporando la differenza tra un orecchio e l'altro. Il differenziale auricolare viene riprodotto catturando lo scarto nella percezione dei suoni comprese le gerarchie tra i segnali, in modo particolare la precedenza e i paesaggi sonori low-fi di risonanza e rumore. Lo scopo è che il suono, quando riprodotto, avvolga il pubblico come se fosse *presente*, come se si manifestasse nel qui e ora. In effetti, la registrazione binaurale ha una storia nella riproduzione della presenza del suono; la sua capacità di avvolgimento (*surroundability*) e il potenziale di localizzazione complessa dei suoni rendono questa tecnologia ideale per la creazione di effetti di presenza nel pubblico. Questo processo di auralizzazione crea infatti una sorta di "mimesi sonora". L'esplorazione di questa forma di teatro immersivo evidenzia come l'immersione possa essere sia onnipresente che direzionale, e ciò si manifesta anche nei modi in cui gli spazi acustici della produzione vengono ridisegnati attraverso il suono e generati nella performance auditiva dell'ascolto degli spettatori.

Partendo dall'effetto di presenza come nozione estetica, ci proponiamo di analizzare alcune performance di teatro immersivo di Janet Cardiff e George Bures Miller in cui parte dell'esperienza dello spettatore è affidata proprio a registrazioni binaurali. A questo proposito, esamineremo come i dispositivi digitali utilizzati in questo genere di esperienze performative giochino un ruolo fondamentale. In altre parole, le cuffie indossate dagli spettatori funzionano come tecnologie enattive, cioè *estensioni costitutive* dell'esperienza estetica umana, capaci di modificare la percezione dello spettatore nel corso della performance e di influenzarne *retroattivamente* le capacità semiocognitive⁶⁹. Intendiamo

⁶⁹ «[I] dispositivi non si limitano a *causare* un evento mentale ma possono esserne parte *costitutiva*. Nel caso in cui questo accade, allora l'estensione darà luogo a qualcosa di ontologicamente nuovo che sarebbe impossibile senza la presenza del dispositivo e, dunque, dell'estensione su di esso che ne consegue» (Parisi 2014: 48).

mostrare, poi, come in queste esperienze immersive non sia in gioco solo la dimensione auditiva, ma l'intero corpo e la sensorialità dello spettatore. In questa modalità inedita di partecipazione alla performance, il movimento binaurale del suono genera effetti immersivi e sfocati che intensificano l'esperienza performatica e l'estensione della percezione dello spazio da parte dei soggetti coinvolti. Infatti, queste registrazioni puntano a creare un ambiente immersivo molto più complesso, soprattutto spazializzando voci e suoni in modo più efficace, per ricreare effetti di presenza in ogni partecipante, dissolvendo così il confine tra illusione e realtà (*enmeshment*). Pertanto, gli spettatori hanno l'impressione che la performance si svolga intorno a loro. Di conseguenza, si verifica uno stato di tensione tra la vista, l'udito e, più in generale, la propriocettività⁷⁰ del pubblico.

Secondo Frances Dyson, l'auralità si riferisce al «phenomenal and discursive field of sound» (2009: 6): non si tratta solo dei fenomeni del suono e della percezione, ma anche delle strutture in cui questi si verificano e sono connessi. L'auralità non riguarda solo un senso alternativo: un orecchio per un occhio, o il sentire piuttosto che il vedere (cfr. Kendrick 2017). Essa non è necessariamente antivisiva, così come la visione raramente è solo una questione di vista. L'auralità si riferisce a molti stati dell'udito e dell'ascolto, del risuonare e della voce, della sonorità e della risonanza, del muoversi e del sentire, ma questi non precludono necessariamente gli altri sensi. Le teorie della percezione e la fenomenologia del XX secolo offrono una miriade di modi in cui i nostri sensi si fondono, si sovrappongono e si confondono nel nostro incontro e nel nostro essere nel mondo. Queste teorie olistiche e gestaltiche offrono una buona spiegazione al problema del divario sensoriale. Tuttavia, non possiamo negare che gli ambienti, gli spazi e gli oggetti d'arte sono concepiti per specifici investimenti sensoriali, in particolare nelle pratiche teatrali contemporanee. La maggior parte di queste performance comporta, infatti, un'esplorazione sensoriale mirata, che ci chiede di riflettere sul modo stesso in cui siamo coinvolti – e non è un caso che queste esplorazioni rientrino nel campo dell'auralità. Esse impiegano il suono perché permette loro di creare esperienze che non possono essere realizzate visivamente, o se lo fossero sarebbero qualcosa di diverso. Inoltre, molti artisti teatrali contemporanei si concentrano sul suono perché intendono raccontare qualcosa sulle condizioni che regolano il visivo, su come questo è organizzato e prodotto, e su cosa l'occhio è chiamato a rappresentare. Il visivo rimane

⁷⁰ È il modo in cui ogni essere vivente – concepito come un sistema di attrazioni e repulsioni – inserito nel suo ambiente, si sente e reagisce all'ambiente circostante. Secondo Greimas e Courtés, «la propriocettività serve a classificare l'insieme delle categorie semiche le quali denotano il semantismo risultante dalla percezione che l'uomo ha del suo proprio corpo» (1979: 259).

problematico e i suoi limiti possono diventare evidenti nel dominio dell'auralità, in quanto esposti e disponibili al confronto critico.

La predominanza della componente visiva è, a parer mio, principalmente legata ai modelli di partecipazione in gioco nelle configurazioni teatrali astantive (*proscenium theatre*) articolate sull'opposizione palcoscenico/platea. Infatti, questi modelli sono profondamente vincolati a una precisa e formalizzata concezione dello spazio, cioè a una specifica relazione attore-spettatore figurativizzata nella forma architettonica dell'edificio teatrale. O meglio, la struttura dell'edificio non è altro che la stabilizzazione formale di questa relazione. Non è un caso, infatti, che le pratiche performatiche che coinvolgono soprattutto la dimensione auditiva siano anche pratiche immersive in cui i confini convenzionali tra attore e spettatore vengono superati (e in cui si invita a una "partecipazione produttiva"). Jonathan Crary, ad esempio, distingue tra spettatore e osservatore, preferendo quest'ultimo come espressione di un soggetto che vede ma il cui sguardo è «within a prescribed set of possibilities, one who is embedded in a system of conventions and limitations» (1992: 6). Lo sguardo, cioè, agisce all'interno di una struttura di visione, di spazi di osservazione normati e di regimi di spettatorialità organizzati, che rivelano profonde differenze e gerarchie tra contemplazione e osservazione (chi vede cosa, cosa viene visto, come e dove avviene la fruizione) che non solo promuovono la vista come senso primario, ma producono anche i dispositivi per il coinvolgimento visivo; a questi si fa spesso riferimento come *regimi scopici*.

La considerazione della vista in quanto senso dominante è fondamentale per l'idea che l'io sia separato dal mondo. Questa autonomia ha prodotto un soggetto che può avere un impatto oggettivo sul mondo perché non è in esso. La auraltà, invece, porta tutte le qualità del coinvolgimento uditivo – la sensazione, il movimento, l'immersione e la molteplicità – in primo piano nella nostra relazione con il mondo. Queste qualità dell'auraltà sono in sintonia con l'idea di "essere nel mondo" (*being in the world*), e non solo perché l'orecchio è sempre rivolto ad esso. L'udito non è solo una modalità interna di percezione e l'ascolto non è un'attività individuale di contemplazione isolata. Ma non sono nemmeno il contrario. Frances Dyson sottolinea che «is not a discrete sense, to hear is also to be touched, both physically and emotionally» (2009: 4); l'udito non è né del tutto interno né esterno, ma attraversa la soglia tra i due, e questa è una delle cause dell'*amnesia uditiva* della filosofia: dopotutto, come si può comprendere il mondo se non siamo del tutto sicuri di dove cessa e dove inizia la nostra percezione?

6.3.1. Binauralità ed effetti di presenza

La registrazione binaurale (o a due orecchie) è un metodo di incisione tridimensionale del suono allo scopo di riprodurre un ascolto immersivo attraverso le cuffie; esso mantiene le caratteristiche direzionali sferiche a 360 gradi delle sorgenti, dando così all'ascoltatore l'illusione di trovarsi all'interno dell'ambiente sonoro percepito. Le apparecchiature utilizzate per questo genere di registrazioni impiegano generalmente microfoni installati su una testa artificiale, realizzata con dimensioni e materiali tali da imitare il meccanismo di assorbimento del suono di una testa umana. La loro funzione è soprattutto quella di riprodurre la separazione fisiologica tra orecchio destro e sinistro. Infatti, questi dispositivi simulano esattamente la forma dei padiglioni e dei canali auricolari, all'interno dei quali sono alloggiati due microfoni altamente sensibili. Questi ultimi, così configurati, sono quindi in grado di captare il suono simulando il processo fisiologico di equalizzazione e di modificazione in fase⁷¹, come la percezione di un ascoltatore in carne e ossa. Esistono metodi di registrazione ancora più sofisticati, che ricorrono a complessi apparati di equalizzazione, ma anche metodi più semplificati, come quello che sfrutta un disco fonoassorbente tra due microfoni contrapposti, al posto della ben più complessa (e costosa) testa artificiale.

La registrazione binaurale, perciò, permette di ricreare un effetto sonoro dinamico, come se fosse percepito direttamente dall'ambiente in cui viene prodotto, riproducendo così un effetto tridimensionale nell'ascolto in cuffia. In altre parole, la percezione dell'ascoltatore è quella di cogliere i suoni che provengono da tutte le direzioni (sinistra, destra, davanti, dietro, sotto, sopra, lontano e vicino all'orecchio) come se fosse proprio lì, *immerso* nel luogo e nelle situazioni evocate dalle sonorità registrate. Il suono viene quindi concepito e studiato per ottenere un *effetto di spazializzazione* riprodotto dalle strategie di incisione impiegate, che tengono conto della distanza che può esistere tra la fonte di un suono e il soggetto percipiente. Ad esempio, nell'opera *The Forty Part Motet* di Janett Cardiff, quaranta altoparlanti diffondono una voce che canta *Spem in Alium* di Thomas Tallis. Lo spettatore è invitato a muoversi nello spazio per sperimentare l'illusione di presenza provocata dalle voci che cantano. Il pubblico può ascoltare il coro nella sua totalità, ma se si

⁷¹ Col termine "fase di due suoni" si intende del processo di allineamento dei cicli delle loro forme d'onda: se i due suoni sono in fase le loro forme d'onda presenteranno una ondulazione simile nel tempo; se sono in controfase la loro ondulazione sarà simmetricamente opposta e un suono finirà per "mangiare" alcune frequenze dell'altro.

presta attenzione e ci si avvicina ai singoli altoparlanti, è altresì possibile ascoltare e distinguere ogni singola voce. In altre performance di Cardiff, invece, la voce fuori campo guida il pubblico lungo il percorso, invitandolo a seguire contemporaneamente un video e ad ascoltare i comandi, catturando suoni e immagini.

In questi ambienti immersivi, lo spettatore è un soggetto attivo dell'opera. Si tratta, tuttavia, di un'esperienza individuale e unica, in cui – come vedremo più avanti – viene disintegrata non solo la tradizionale frontiera tra pubblico e attori, ma anche il concetto stesso di pubblico. In altre parole, lo spettatore si trova in uno spazio condiviso con altri, ma il percorso che compie diventa un'esplorazione personale. Infatti, una peculiarità delle performance che tendono a un effetto immersivo è proprio quella di porre particolare enfasi sulla soggettività dell'esperienza estetica, che in quanto tale diventa unica. Alcune di queste performance, in particolare, si affidano anche a tecnologie digitali, ridefinendo così il concetto stesso di teatralità. In questi casi, infatti, la finzionalità drammatica è affidata a dispositivi medialità che assumono il ruolo di mediatori dell'esperienza estetica. È ciò che accade, ad esempio, proprio nelle esperienze immersive che impiegano registrazioni audio binaurali. Queste pratiche teatrali *site-sympathetic*⁷² sono spesso profondamente legate al luogo per il quale sono state concepite e adattate. Queste performance prevedono sia azioni dal vivo degli attori che azioni presunte, cioè ascoltate tramite cuffie radio wi-fi multicanale, fornite a ogni partecipante: la fusione di suoni che suggeriscono paesaggi acustici, voci, musiche, insieme all'esplorazione attiva degli spazi, permette un coinvolgimento non indifferente con l'ambiente (*environmental engagement*), dove ognuno può trovare la propria dimensione di ascolto. Le storie, innestate su una serie di suoni d'ambiente e di effetti sonori preregistrati, vengono percepite dallo spettatore nella loro tridimensionalità⁷³ – grazie appunto all'impiego di tecniche binaurali – segnando così la presenza di *qualcuno* che, pur appartenendo alla dimensione dell'altrove finzionale, viene comunque percepito dallo spettatore nel qui-e-ora dell'esperienza estetica.

Il concetto di “presenza di qualcuno” evoca un campo esistenziale che rinvia all'*essere-là* di una persona. Ma come ricostruire e analizzare questa presenza? In primo luogo, possiamo definire la presenza in relazione con l'assenza: nominare la presenza implica pensare immediatamente a un'assenza. Non c'è presenza (e quindi non c'è effetto di

⁷² Si tratta di performance che si adattano allo spazio in cui si svolgono inglobando le caratteristiche fisiche per trasformarle in elementi drammaturgici (cfr. Brunetti 2007).

⁷³ Mentre in una registrazione stereo i suoni sono percepiti dall'ascoltatore all'interno della testa, in una registrazione binaurale sono percepiti al di fuori della testa.

presenza) se non ci sono corpi. La presenza implica, quindi, il riconoscimento di una potenziale assenza. È proprio questo continuo passaggio tra momenti di presenza e di assenza che genera e stabilisce ciò che possiamo designare come effetto di presenza. A questo proposito, è bene però aggiungere un dettaglio: nelle esperienze teatrali immersive binaurali che esamineremo, questo effetto si ottiene soprattutto nell'interazione tra gli spettatori e l'ambiente estetico in cui agiscono (*emplacement*)⁷⁴. È attraverso l'esplorazione *tattile*, cioè, che si crea l'illusione, ed è il gioco dell'illusione – il “come se”, il far-sembrare⁷⁵ – che provoca questo effetto di presenza. Nella sua ampia accettazione, la nozione di effetto di presenza si applica anche ai media tecnologici che riproducono figure, azioni e situazioni per mezzo di strumenti digitali. È il caso dei videogiochi o di alcune installazioni che fanno ricorso alla realtà virtuale, in cui l'effetto di presenza proviene dall'imitazione dell'umano. Questa imitazione, tuttavia, può essere ottenuta anche attraverso l'impiego di effetti sonori realizzati con registrazioni binaurali di suoni, come nel caso delle performance di Janet Cardiff.

Janet Cardiff è un'artista canadese nota per le sue installazioni sonore, in particolare le passeggiate sonore (*audio walks*), presentate per la prima volta nel 1995, che l'hanno consacrata come artista di fama internazionale insieme al marito George Bures Miller. La prima passeggiata è stata creata durante una residenza artistica presso il Banff Art Center nel 1991. Le sue opere, generalmente *site-specific*, sono state allestite in tutto il mondo, nei più importanti musei d'arte contemporanea, ma anche nei più grandi festival, come Documenta a Kassel, le Biennali di Venezia, San Paolo e Istanbul. Il suo primo lavoro che prevede registrazioni sonore è *The Whispering Room*, un'opera d'arte minimale che presenta le voci di vari personaggi in uno spazio buio attraverso sedici piccoli altoparlanti rotondi montati su piedistalli. L'interesse principale di Cardiff è il suono, l'elemento che esercita la maggiore influenza su di noi: è invisibile, penetra nel nostro corpo, ma ci colpisce tridimensionalmente. Nelle sue performance, l'obiettivo è infatti quello di innescare nello spettatore un'esperienza particolare, radicata nella percezione che ci sia effettivamente un essere vivente in azione, anche se il pubblico è consapevole che non c'è nessuno e che ciò che percepisce, soprattutto attraverso l'udito, è solo l'effetto dell'illusione di una presenza nell'ambiente che confonde i suoi sensi. Lo spettatore, quindi, ha un'*impressione di presenza* come in un sogno a occhi aperti, come in un'allucinazione. È quindi necessario prestare attenzione proprio al ruolo che

⁷⁴ Cfr. supra § 2.3.2

⁷⁵ Il far-sembrare costituisce un polo della categoria semantica della “verità”, che combina il sembrare (*paraître*) e l'essere (*être*) in una relazione di opposizione, esprimendo al contempo le sue due facce.

i dispositivi tecnologici specifici giocano nel far emergere questi effetti di presenza, che sono evidentemente diversi da una performance all'altra. Tutte queste esperienze hanno in comune che tali effetti di presenza non coinvolgono solo le percezioni dello spettatore, ma anche il suo rapporto con la performance. Un caso esemplare può essere, ad esempio, *The Paradise Institute*.

All'interno di un museo, lo spettatore è invitato a muoversi in un edificio completamente chiuso. I gruppi di spettatori si alternano ogni diciassette minuti. Camminando per alcuni passi, lo spettatore entra in una stanza al buio dove si trovano sedici poltrone rosse disposte su due file a riprodurre una sala teatrale o cinematografica. Le porte si chiudono. Lo spettatore – dotato di cuffie – siede davanti a una scena in miniatura che rappresenta una sala teatrale (palcoscenico, balconata, platea), separata da essa da una balaustra. Mentre il pubblico è seduto, lo schermo si accende e si alternano una serie di immagini cinematografiche, la cui trama narrativa non è del tutto chiara. In altre parole, queste immagini costituiscono parti di una storia che può essere percepita solo per frammenti. Nel frattempo, attraverso le cuffie, lo spettatore è in grado di ascoltare non solo i dialoghi e le voci relative al film in questione, ma anche le voci di un pubblico fittizio: rumore delle caramelle scartate, chiacchiere ad alta voce, suoni ambientali che evocano l'atmosfera di una sala cinematografica. L'obiettivo di Cardiff è quindi quello di creare una serie di effetti sonori che diano allo spettatore in carne e ossa la percezione di essere lontano dallo spazio fisico in cui si trova e di essere immerso in un ambiente diverso, pur essendo consapevole della presenza fittizia di questi altri spettatori nello stesso spazio fisico in cui si trova. Cardiff mira, cioè, a manipolare il rapporto tra illusione e realtà impiegando una serie di tecniche in grado di simulare le percezioni che lo spettatore potrebbe sperimentare in un ambiente fattuale. Di conseguenza, la ricezione dello spettatore è soggetta a un disorientamento percettivo⁷⁶, attraverso cui si entra in uno stato simile a quello di «coscienza modificato» descritto, ad esempio, da Oskar Gómez Mata, un «miscuglio di eccitazione e paura che può sentire il pubblico davanti a qualcosa che non conosce, nel momento in cui comprende di non essere in grado di controllare nulla di quel che accade in scena» (2011: 42). L'illusione, in questo contesto, è raddoppiata dalla finzione. Eppure, lo spettatore è consapevole di questo fatto, poiché la performance stessa – così come realizzata da Cardiff – non fa che sottolineare questo effetto. La regista, infatti, riesce ad allestire spazi virtuali ancorati alla dimensione fattuale, conducendo (intenzionalmente) lo spettatore ai confini tra finzione e

⁷⁶ Cfr. supra § 6.2.3

realtà. Lo spettatore subisce quindi un'impressione di presenza dovuta proprio alla consapevolezza della finzione. C'è un distacco tra ciò che il pubblico vede e ciò che sente, ed è questo distacco che dà origine all'effetto/affetto di presenza. Un effetto che deriva da una varietà di situazioni che danno allo spettatore l'impressione di essere lì, nel luogo stesso pur consapevole del contrario. In altre parole, si percepiscono e si vedono le cose come se fossero nello stesso spazio.

6.3.2. Corpi e dispositivi enattivi

Per comprendere più a fondo il ruolo strategico delle tecnologie audio binaurali in questo tipo di performance, analizziamo un altro lavoro di Janet Cardiff in cui, peraltro, la correlazione tra auralità e spazialità è ancora più forte.

Since the late 1990s, with the growth of new media technology and relational aesthetics as well as the renewed interest in history of places, spacial art practices have expanded to include in situ installation art, relational interventions, immersive environments, intelligent architecture, augmented reality, and Internet localizations. This expansion has set about a significant rearticulation of the aesthetics of space [...] (Ross 2013: 212).

A partire dalle avanguardie europee degli anni Settanta, le pratiche teatrali si sono sempre più orientate verso una *demitologizzazione dello spazio*, cioè verso la denuncia del dogma di un ambiente specifico deputato ad accogliere le pratiche teatrali. Questo, a sua volta, ha innescato un fenomeno che Christine Ross definisce *attivazione dei siti* che richiede la mobilitazione dello spettatore. Vengono esplorate «mobility, movement, communality, corporeality and affectivity as modalities by which space can be mapped, known or simply felt through the actual experience of that space» (2013: 213). Abbiamo già illustrato la misura in cui lo spazio è il primo elemento a cui una drammaturgia che tende a un effetto di immersività è correlata⁷⁷. Tale attivazione, però, richiede anche una maggiore partecipazione dello spettatore nella gestione degli ambienti, come ad esempio in *Alter Bahnhof Video Walk* di Janet Cardiff e George Bures Miller. La ricchezza intrinseca di questo lavoro consiste nell'elaborazione del movimento come storicizzazione affettiva di un luogo, in questo caso una stazione ferroviaria. «To Historicize a place through affectivity is to explore movement as an action and medium by which a subject becomes receptive and responsive to that place»

⁷⁷ Cfr. supra § 6.2.1

(ivi: 214). Questa passeggiata video è stata progettata per la vecchia ma ancora funzionante stazione ferroviaria di Kassel. Gli spettatori, muniti di un iPod e di una cuffia, sono invitati a muoversi nello spazio mentre vengono guidati da un video di ventisei minuti della stazione trasmesso sul dispositivo di cui sono equipaggiati. I suoni preregistrati e la voce di Cardiff sono trasmessi attraverso le cuffie al fine di descrivere il sito. La voce della regista identifica oggetti, persone, luoghi e invita lo spettatore a guardare e a camminare. Quando lo sguardo passa dallo spazio preregistrato trasmesso dallo schermo allo spazio fisico, gli oggetti e le porzioni di ambiente persistono, ma le persone cambiano e scompaiono. Lo schermo è un dispositivo di inquadramento ottico/aurale: mentre gli spettatori continuano a camminare, la voce di Cardiff inizia a riferirsi esplicitamente alla storia di Kassel durante la Seconda Guerra Mondiale; parla della deportazione del popolo ebraico, condividendo anche la sua idiosincrasia per i treni.

In tutto questo contesto, l'auralità e i dispositivi mediali utilizzati hanno un ruolo chiave nel processo, contribuendo – come vedremo – a una percezione enattiva evocando presenze spazializzate attraverso il suono. Si può affermare, infatti, che la manipolazione dell'iPod da parte dei partecipanti può *estendere* i loro processi cognitivi all'ambiente. Quando gli spettatori di *Alter Bahnhof Video Walk* entrano nella stazione ferroviaria muniti dello schermo portatile e delle cuffie, infatti, manipolano l'iPod come struttura portatrice di informazioni; pertanto, esso diventa intrinseco al processo cognitivo. Come in tutte le passeggiate video di Cardiff, il video è registrato in audio binaurale: si crea così una sensazione di trovarsi nello spazio attuale come se gli eventi preregistrati fossero *dal vivo*. Il suono binaurale attualizza un continuum, una sovrapposizione, tra interno ed esterno e tra finzione e realtà. Come sostiene Ross, il suono «is the key component of the enmeshment occurring [...], where the past and the present of the train station [...] coexist to create a fluctuating and evanescent yet half-imaginary/half-real single space» (ivi: 222). Questa fusione permette di vivere un'esperienza immersiva e il movimento binaurale del suono è la chiave per la storicizzazione affettiva della stazione ferroviaria: lo spettatore sente ciò che altri avrebbero potuto sentire in passato.

Considerando gli esempi appena esaminati, possiamo osservare come le cuffie utilizzate dal pubblico che partecipa alla performance immersiva di Cardiff siano dispositivi in grado non solo di provocare un evento mentale, ma piuttosto di esserne parte *costitutiva*. Possono quindi essere considerate come “estensioni mediali”, protesi dell'organismo dello spettatore che, innestandosi nella relazione soggetto-ambiente, sostituiscono la parte organica delegata all'udito (in questo caso) appropriandosene ed estendendone così le

capacità estetiche. Le cuffie permettono, dunque, l'estensione ma non si limitano alla ricezione; al contrario, influenzano *retroattivamente* il corpo con cui vengono messe in contatto, modificando la percezione stessa dell'ambiente. In questo modo, esse riconfigurano lo spazio peripersonale⁷⁸ del soggetto coinvolto nell'esperienza estetica. Come dispositivo⁷⁹ enattivo pongono, dunque, le condizioni per potenzialità percettive-estetiche che altrimenti non sarebbero state possibili. In questo modo, il processo di estensione mentale diventa qualitativamente significativo e quindi costitutivo. Affermare che un dispositivo tecnologico costituisce la nostra esperienza significa che è in grado di mettere in atto processi cognitivi che non si sarebbero verificati in altre circostanze. In altre parole, il soggetto accede a un universo fenomenico fornito proprio dal processo di mediazione che ne aumenta il potenziale percettivo e immaginativo.

L'emergere di esperienze audio binaurali richiede di modificare il rapporto tra corpo, cognizione e ambiente. Le cuffie, infatti, diventano una tecnologia retroattivamente ristrutturante: il corpo è costretto a rideterminare le proprie condizioni di possibilità rispetto all'ambiente (immersivo) circostante. La relazione protesica che il soggetto partecipante all'esperienza immersiva binaurale instaura con l'ambiente può essere ricondotta a quello che Francesco Parisi definisce «effetto protesico cognitivo» (Pennisi-Parisi 2013: 249). Questo effetto è dovuto proprio alla rinegoziazione delle funzioni cognitive (e simboliche) messe in atto dai soggetti nell'esperienza estetica. L'esperienza sonora binaurale può essere considerata allucinatoria e soggettiva. L'uso di registrazioni binaurali rende consapevoli della natura situata e sinestetica dell'esperienza visiva; come ogni evento acustico è inseparabile dallo spazio in cui si verifica, così lo è ogni esperienza visiva. Tuttavia, in queste performance analizzate, non è la visione ma piuttosto il suono ad avvertirci della presenza di un mondo possibile drammatico in una cornice invisibile. Possiamo quindi affermare che, all'interno di queste esperienze immersive, la cornice performativa non è del tutto disinserita (*dis-embedded*) dal contesto materiale, se non fisicamente. Infatti, la cornice di enunciazione esiste percettivamente nella prensione estetica dello spettatore. È incarnata nel dispositivo audio, ossia nelle cuffie indossate dagli spettatori, le quali contribuiscono a estendere la loro percezione estetica. L'incorniciatura, quindi, è affidata alla cognizione del pubblico e non più – come nelle configurazioni palcoscenico/platea – a elementi ambientali esterni (come,

⁷⁸ Cioè lo spazio che circonda il corpo e che si trova a una certa distanza da esso.

⁷⁹ Ci riferiamo al termine “dispositivo” nel senso di dispositivo *fisico* (e non simbolico, nell'accezione foucaultiana) per designare quel meccanismo, quell'apparato, che interagisce con il corpo e modifica aspetti della sua cognizione. È quindi una relazione “naturale” quella che mettiamo in evidenza in queste pratiche di teatro immersivo.

ad esempio, il boccascena). Nelle performance di Cardiff, lo spettatore vede attraverso l'ascolto: l'orecchio guida la percezione. Esso consente, inoltre, di riconoscere gli effetti di presenza e di enfatizzare l'effetto di accentuazione della realtà. La regista rivela, così, che non sentiamo solo attraverso le orecchie, ma attraverso l'intero corpo. Si tratta di un concetto di "ascolto globale": non è coinvolto solo l'udito, ma tutto il corpo sensoriale. Le registrazioni binaurali aumentano la percezione della realtà e l'orecchio stesso permette di attivare un mondo drammatico invisibile che diventa *più reale della realtà*. Attraverso gli effetti di presenza impiegati in queste esperienze immersive, ogni spettatore percepisce che i corpi e gli oggetti guardati (e ascoltati) sono lì, nel proprio spazio e nel proprio tempo. L'esperienza estetica del pubblico è quindi di natura complessa, nella misura in cui il dispositivo delle cuffie utilizzato da Cardiff sfida l'interiorità dello spettatore, ancorato a un ambiente non solo dettagliato, ma che non può mai essere perso di vista. Questa dissociazione dei sensi porta anche alla dissociazione dei sistemi di rappresentazione e di riconoscimento. Gli spettatori oscillano tra il reale e l'artificiale, ed è proprio tale *instabilità liminale*⁸⁰ a caratterizzare l'esperienza estetica di questo genere di performance teatrali immersive.

6.4. Dalla comprensione all'apprensione

Secondo Josephine Machon, infatti, un tratto costitutivo dell'esperienza immersiva è che si nutre di una *liveness* energetica e di una conseguente *live(d)ness* del momento performativo. In queste pratiche teatrali, cioè, è enfatizzata la valorizzazione della presenza (*liveness*) e del conseguente aspetto vitale (*live(d)ness*) della performance. In altre parole, qualsiasi forma assuma l'esperienza immersiva – combinando la fusione di performance fisica, ambientazione scenografica, sonorità, tecnologie e partecipazione interattiva del pubblico – ciò che emerge è la valorizzazione dei mondi sensoriali creati, che sfruttano le potenzialità momento-per-momento della performance dal vivo fondata sul contatto diretto con gli interattori. La pratica immersiva ricorre dunque all'*effimero duraturo* della performance proprio come mezzo di espressione artistica⁸¹. Nell'immediatezza del presente vivo e continuo della performance esiste uno scambio di energia molto reale tra gli esseri

⁸⁰ Si approfondirà questo aspetto nei prossimi paragrafi (infra § 6.4.1).

⁸¹ «L'«effimero duraturo» [*lasting ephemerality*] evidenzia un'esperienza paradossale che [l'immersività] può offrire, in cui la performance dal vivo è fugace e limitata al momento, per non essere mai ripetuta in alcuna forma, ma dura anche nella memoria corporea dell'evento da parte del soggetto-percipiente; un'impressione piacevole e/o inquietante che si conserva» (Machon 2009: 208, trad. mia).

umani. Il senso di essere vivi – e più significativamente la consapevolezza del momento vissuto – è fortemente percepito. Le pratiche teatrali immersive, perciò, coniugano in modo creativo una serie di elementi e tecniche per potenziare e defamiliarizzare l’azione quotidiana, creando così mondi che si trovano in bilico tra la sensazione di “realtà” e “irrealtà” dell’esperienza, favorendo una apprensione sinestetica – *(syn)aesthetic appreciation* –⁸² della performance anziché una comprensione intellettuale della narrazione performativa. Per Machon (2009), il concetto di “live(d)” abbraccia l’idea di un corpo che si esibisce e che percepisce come materiale vivente, ricettivo e aptico, che interagisce per stabilire una costante presenza (*praesence*)⁸³ in ogni momento della performance dal vivo. L’esperienza incarnata alla base della pratica immersiva mette in primo piano questo scambio *praesente* nel corso della performance e contempla il fatto che il corpo umano è esso stesso un essere tangibilmente “vissuto” – *lived*, appunto – ossia, fisiologico, sociale, culturale, storico, politico e via dicendo. Di conseguenza, questa forma di eccitazione opera per rivelare la natura vissuta delle rappresentazioni. Secondo Machon, quindi, la qualità *praesente* (*praesent quality*) della comprensione in una performance immersiva attiva l’immanenza deleuziana, dove la sensazione di essere-nel-momento come una *praesenza* (*praesence*) costante può generare una sensazione innervante di essere vivi. È possibile supporre, con molta probabilità, che sia anche per questo aspetto che il teatro immersivo è diventato così popolare, proprio perché celebra questa sensazione di “essere vivi” (*aliveness*).

6.4.1. L’instabilità come valore

La *liveness* nell’esperienza immersiva, tuttavia, espone anche i soggetti all’incertezza e all’instabilità, esaltando perciò una componente di imprevisto. Questa apertura, però, accentua particolarmente l’individualizzazione dell’esperienza dello spettatore che nell’instabilità coglie, in realtà, l’opportunità di compiere delle scelte proprie attraverso le quali costruire passo dopo passo la propria esperienza. Un’esperienza che proprio in quanto si preannuncia non predeterminata lo espone alla cooperazione consentendogli di colmare

⁸² «Fare esperienza sinestetica [*synaesthetically*] significa percepire i dettagli attraverso la propria corporeità. [...] L’immaginazione sinestetica ha la capacità di ‘indurre cambiamenti nei processi somatici’ e di sconvolgere ‘il confine tra reale e immaginario’. [L]’esperienza del sinesteta abita ‘due mondi contemporaneamente, come se fosse mezzo sveglio ma ancora ancorato a un sogno’» (ivi: 203-204, trad. mia).

⁸³ «Le sue radici etimologiche derivano da *praesens*, “stare davanti ai sensi” (*prae*, “davanti”; *sensus*, “sentire, percepire”)» (Machon 2016: 40, trad. mia)

con la propria partecipazione quei cosiddetti “vuoti testuali” a cui fa riferimento Umberto Eco (1979), di cui è intessuta la performance immersiva.

Nelle esperienze immersive gli spettatori sono liberi di scegliere il proprio comportamento partecipativo: i limiti a questa libertà provengono dalla specifica drammaturgia immersiva, ma anche dalle loro esperienze passate, dal loro vissuto, dalla percezione e valutazione del rischio, come anche dalle emozioni provate partecipando alla performance (Brunetti 2017: 33).

6.4.2. La poetica del rischio: il piacere di perdersi

Poter scegliere come condurre l'esperienza e agire proattivamente, rispetto ad un'eventuale situazione che potrebbe o non potrebbe verificarsi, espone l'interattore a un effetto di incertezza in cui scegliere nel-momento se anticipare, o attendere e immaginare ciò che l'esperienza immersiva gli riserverà. Sapere che la performance è soggetta a una oscillazione costante tra programmazione e adeguamento, ossia tra momenti stabiliti e momenti inattesi, frutto dell'improvvisazione e dell'imprevedibilità, innesca un'impressione di rischio associato proprio a un effetto “essere-nel-momento”. È in questi momenti di incontro con un futuro incerto che la presenza del rischio e della vulnerabilità sono avvertiti con maggiore intensità come qualcosa che agisce sulla partecipazione.

Questa nozione di qualcosa che è solo percepito – cioè il rischio – che agisce sulla partecipazione è piuttosto complessa: si riferisce, cioè, a un intreccio di percezione del rischio, affetti ed emozioni. Si tratta, dunque, di un “affetto di senso”. Come osserva Adam Alston, il rischio, sebbene possa esserlo, non equivale necessariamente alla minaccia di un danno fisico. È un fenomeno che può essere definito in modo soggettivo da individui che possono essere influenzati da un'ampia gamma di fattori (psicologici, sociali, istituzionali e culturali). Dunque, quasi tutto può essere percepito come rischioso, a condizione però che tale percezione si riferisca a una valutazione dell'incertezza orientata al futuro. In altre parole, alla base della percezione del rischio c'è una distinzione tra realtà e possibilità. Secondo Francesca Elifani⁸⁴, ad esempio, quando l'interattore nelle esperienze immersive percepisce una situazione come rischiosa ha la possibilità – in quanto tutelato dalla cornice finzionale – di ripristinare la propria sospensione dell'incredulità. Ciò significherebbe che proprio la consapevolezza di sapere che non ci sono conseguenze concrete sarebbe ciò che spinge ogni

⁸⁴ In Brunetti 2017

interattore a vivere fino in fondo sulla propria pelle, nella propria visceralità⁸⁵, ciò che, come partecipanti, dà quella sensazione, quell'incanto, di aver "realmente" (effetto di verità) sperimentato qualcosa attraverso il nostro corpo.

6.4.3. L'aspettualizzazione reversibile come forma di allucinazione controllata

Abbiamo già illustrato come il soggetto partecipante nelle pratiche immersive accetti l'immersione nell'esperienza proprio in quanto sa di poter conservare la possibilità di emersione, attraverso la riappropriazione di un distacco osservativo⁸⁶. Questa doppia condizione che consente al soggetto interattore di entrare e uscire, dall'esperienza, di essere soggetto e oggetto, partecipante e spettatore, di fatto lo modalizza secondo un *poter fare* che gli conferisce una aspettualizzazione reversibile, sia tematica che attanziale. Tale reversibilità ha, a mio avviso, delle conseguenze importanti sul piano della percezione. Infatti, nel corso dell'esperienza immersiva, l'ambiente mediale espone il soggetto partecipante a forme di allucinazione, in quanto l'immaginazione viene percepita come realtà. Lo spettatore, infatti, oscilla continuamente da due regimi di credenza che articolano la sua esperienza secondo una opposizione /modo referenziale/ vs /modo finzionale/ esponendolo, così, a frequenti errori di categoria⁸⁷. L'emersione innescata dalla reversibilità aspettuale, dunque, gli consente di riacquisire coscienza di sé e della propria esperienza. Il soggetto, così, si riappropria della sua immaginazione, *controllando* le proprie allucinazioni. Facciamo riferimento, qui, al concetto di "allucinazione controllata" elaborato da Claudio Paolucci, secondo il quale

"controlled hallucination" [is] the product of the imagination controlled by the world. The way in which we match the "hallucination" of imagination with the "control" of the world is through diagrams and narratives. The main idea is that "hallucination" is the model of perception and not a deviant form of it (2021: 127).

L'aspettualizzazione reversibile, perciò, non sarebbe altro che una modalità attraverso la quale il soggetto partecipante fa esperienza concreta di cosa è la percezione in

⁸⁵ «Here 'visceral' defines those perceptual experiences that affect a very particular type of response where the innermost, often inexpressible, emotionally sentient feelings a human is capable of are manifested» (Shaughnessy 2013: 201).

⁸⁶ Cfr. supra §§ 3.4.2-6.2.11

⁸⁷ Si ricorda quanto già anticipato in merito alle strategie di partecipazione (supra § 6.2.3).

generale. La percezione come “allucinazione controllata”, infatti, è il funzionamento generale della nostra percezione ricca e rivelatrice del mondo a qualsiasi livello, poiché riguarda un organismo strutturalmente accoppiato con il suo ambiente che cerca di minimizzare il disordine e la sorpresa.

6.4.4. Finzionalità 2.0

I limiti del mondo possibile drammatico non sono più marcati, nel teatro immersivo, dai tradizionali dispositivi liminali, quali il sipario, il buio in sala o da un modello di visione e partecipazione organizzato sull'opposizione /palcoscenico/vs/platea/. Tutto questo ha delle ricadute significative anche sulla finzionalità dell'evento. Siamo, infatti, di fronte a un nuovo regime di finzione, che potremmo definire “finzionalità 2.0”, in cui sono la centralità del corpo e dell'estesia⁸⁸ messe in gioco nell'esperienza attore-spettatore a (ri)definire ogni volta la cornice performativa. Non ci sono più confini che separano una realtà controfattuale da una realtà fattuale, e mondo indiretto e mondo diretto coincidono, mescolandosi materialmente tra loro, secondo differenti gradazioni di immersività.

Lo spettatore, perciò, ha a che fare con «figure della soglia⁸⁹» molto più opache, non sempre in grado, cioè, di demarcare inequivocabilmente il confine tra spazio dell'azione e spazio della fruizione. Per comprendere, dunque, di volta in volta cosa è performance e cosa non lo è, gli spettatori sono costretti a fare continuo affidamento sulla (sola) figura dell'attore, il quale si trova a incarnare così la funzione (segmentativa) di dispositivo di frontiera. Come mette in evidenza, ad esempio, Jan Wozniak (2015) nella ricerca condotta con i suoi studenti attorno alle modalità di partecipazione in *The Drowned Man*. Molti di loro dichiarano, infatti, di aver vissuto una certa frustrazione nell'esplorazione libera degli spazi performativi, manifestando un senso di disorientamento. Il fascino degli scenari, i dettagli degli allestimenti offrono un'esperienza multisensoriale in quanto, a differenza delle messe in scena teatrali astantive, gli oggetti e gli ambienti sono manipolabili. Eppure, dopo la curiosità e l'incanto iniziali, ci si accorge ben presto che questo tipo di interattività non offre la garanzia di comprensione della narrazione.

It is significant to note here that for most students the detailed set, whilst fascinating, does not contribute significantly to what they value about the performance. It is narrative plot, provided

⁸⁸ Ovvero di un contatto sensoriale col mondo

⁸⁹ Cfr. Pinotti 2010

by human actors, which is perceived as most valuable in this performance (Wozniak 2015: 324).

Senza considerare, poi, che al disorientamento spaziale si aggiunge anche quello temporale. Allo spettatore, dunque, non resta altra soluzione che affidarsi all'attore, il quale, prima ancora di essere un personaggio, ha, di fatto, un ruolo attanziale nello sviluppo dell'intreccio, e la sua è soprattutto una funzione drammaturgica: è lui che porta avanti la storia. Ma non si tratta soltanto di questo. L'attore incarna, qui, anche la funzione di garante della cornice performativa. Egli, cioè, per sua natura appartiene al mondo possibile drammatico: le sue azioni, le sue parole, la sua sola presenza marca la finzionalità dell'evento, non solo spazialmente ma, soprattutto, temporalmente poiché è lui a gestire il tempo della storia. È la presenza dell'attore, infatti, l'indizio di un'altra qualità del tempo. Ed è, soprattutto, nella co-presenza con l'attore che lo spettatore, nel teatro immersivo, sente di essere (finalmente) all'interno del mondo drammatico, un mondo che sa essere comunque drammaturgicamente mediato.

6.4.5. L'attore come «figura della soglia»

Nelle forme di teatro immersivo non è più l'incorniciatura del boccascena – “quarta parete” immaginaria attraverso la quale, secondo un approccio *purovisibilistico*, il pubblico osserva l'azione – quella figura della soglia (tanto cara a Simmel) a cui è delegata la funzione di separare e connettere la realtà fattuale dello spettatore e quella controfattuale del mondo possibile drammatico. Nelle esperienze co-partecipative, infatti, tale dispositivo viene incarnato (*embodied*) dall'attore stesso che diventa, perciò, nell'armatura enunciazionale – o meglio *mostrazionale* – della (rap)presentazione, quella figura responsabile delle trasformazioni e trasfigurazioni continue della cornice performativa, meno trasparente, tuttavia, rispetto a forme teatrali normate secondo la tradizionale opposizione palcoscenico/platea.

Non a caso, nel suo articolo, Wozniak evidenzia come – per gli studenti coinvolti nella sua ricerca – il momento più valorizzato sia quello dell'interazione *one-to-one* tra attore e spettatore, in cui ogni partecipante si sente davvero “immerso” nella storia come co-attore di quel mondo. Questo momento, nelle performance di Punchdrunk, è inoltre marcato da un ulteriore gesto significativo: lo spettatore, infatti, può – solo se invitato dall'attore – togliere la maschera che indossa e mostrarsi nella propria individualità, uscendo dal silenzio e

dall'isolamento e interagendo con lui, trasformandosi così in spett-attore, o meglio, in *interattore*.

This layer of interiority can lead to a feeling that the one-to-one will be the fulfilment of the desire to follow the drama deeper into the environment, *that it will let you inside the drama*. But the interesting issue is what happens when spectators catch up, when they find their way into an intimate encounter, and how this encounter is scripted and structured to satisfy the desire to be 'inside', without over-taxing the performer and the audience participant's abilities to create moments of performance, even drama, with each other. The one-to-one encounter has become a particular focus for this in Punchdrunk's work, and provides a site where the desire to access a deeper encounter with the fictional space of the performance generates tension with the actualities of interactive performance (White 2012: 230).

È in questo incontro a tu per tu con l'attore, in questa relazione intercorporea, che si crea – paradossalmente – l'illusione, l'effetto di realtà, il far sembrare *come se* si fosse letteralmente un personaggio di quel mondo. Proprio perché l'incontro è scritto, preordinato e programmato affinché ogni singolo partecipante sia messo nelle condizioni di credersi “dentro” la performance. L'attore, però, ha un copione da recitare, mentre lo spettatore non ne ha nessuno⁹⁰. Lo scambio che avviene tra i due è, perciò, fittizio: lo spettatore crede di vivere un momento unico, di verità, di libertà, ma – come peraltro evidenzia lo stesso Wozniak (2015) – è soltanto una tessera dello scarabeo vuota (*blank scrabble tile*); è perfettamente inscritto, cioè, in un progetto drammaturgico, sottomesso a un disegno stabilito e definito nel quale possiede una *agency* creativa illusoria, poiché non ha effettive capacità trasformative sul decorso della performance. Tali effetti di realtà e di intimità realizzati, ad esempio, nell'interazione *one-to-one* hanno quindi il solo scopo di suscitare nello spettatore un senso di appartenenza, inducendolo in uno stato di benessere, di piacere estetico. Si tratta, dunque, di una interazione “drammatizzata”⁹¹, vale a dire inscritta in una cornice di enunciazione, poiché tutto ciò che accade in questa relazione di prossimità e di esclusività è da ricondurre (e così deve essere) alla drammaturgia. Inclusi i momenti di “improvvisazione” attoriale.

⁹⁰ Cfr. supra § 4.4.1

⁹¹ Tale interazione è percepita dall'interattore come un momento di intimità al punto da indurre un effetto di verità tale da riuscire, il più delle volte, a dissimularne la teatralizzazione, ossia a portare lo spettatore a dire “sembra vero”.

Come ricorda Michele Pedrazzi (2007), dopotutto, l'improvvisazione non si improvvisa. Ogni improvvisatore⁹² è, per definizione, preparato a tutto, anche in quei casi in cui può sussistere un'apparente assenza di programmazione. L'attore, infatti, è equipaggiato di un *saper fare*, ossia è compentenzializzato (drammaturgicamente) all'individuazione di potenziali strategie enunciative attraverso le quali – a seconda delle situazioni – può scegliere se attualizzare un programma narrativo piuttosto che un altro. Si tratta, tuttavia, di una selezione non casuale bensì in linea con i programmi narrativi possibili contenuti all'interno del progetto drammaturgico. La sua funzione di soglia, dunque, consiste proprio nel dover gestire le perturbazioni provenienti dalla realtà fattuale dello spettatore e nel saper *tradurle* in quella controfattuale del mondo possibile drammatico, riconducendole, cioè, nel campo narrativo. *The story must go on!* La libertà concessa allo spettatore, perciò, è limitata e sussunta sempre alla necessità di preservare l'integrità strutturale della performance e la sua coerenza narrativa. In questo modo l'attore è in grado, di fatto, di gestire e organizzare le potenziali aleatorietà emergenti. L'assenza di una programmazione precisa non significa, dunque, aleatorietà pura quanto piuttosto presenza di una programmazione "emergente".

È impossibile prevedere con certezza quale sarà la prossima mossa di un improvvisatore, ma una volta che la mossa è compiuta, dev'essere possibile rapportarla a tutto quello che viene prima. E il rapporto non sarà unilaterale, ovvero la nuova mossa non sarà solo una conseguenza di tutto quello che è venuto prima, ma anche, contemporaneamente, una possibile ridefinizione (Pedrazzi 2007: 22-23). Questa intermediazione drammaturgica è decisiva nella riuscita estetica di ogni pratica teatrale, non soltanto di quelle immersive, e, come afferma lo stesso Georg Simmel, lo è proprio in virtù del carattere di parzialità dell'attore, «di irrealtà di questo ente pur reale nella sua pienezza sensibile» (Pinotti 2010: 98). Secondo il filosofo tedesco, infatti, il teatro non convince non quando fa ricorso a troppo poca realtà, bensì quando eccede nell'affidarsi ad essa. Un teatro che pretenda di annullare il confine che separa il mondo reale da quello artistico, in nome di una perfetta corrispondenza fra finzionalità e realtà, è destinato a non persuadere in quanto opera d'arte perché troppo poco "immagine" (*Bild*).

Come spiega Dario Turrini, dopotutto, «la verità (o la finzione) dell'azione scenica è sempre una verità (o una finzione) semiotica, di interpretazione testuale» (Turrini 2001: 169).

⁹² Per un approfondimento sull'allenamento delle capacità d'improvvisazione degli attori negli spettacoli dei Punchdrunk si rimanda a Holly Maples (2016: 125) o più in generale al Capitolo Settimo.

Anche nelle pratiche teatrali immersive, in cui il più delle volte la tendenza è di non ricorrere a strategie rappresentative – ossia, che rinvino ad altro da sé⁹³ – in favore, invece, di una presentazione spesso nuda e cruda con la pretesa di evocare una verità oggettiva, si è comunque in presenza di un agire semiotizzabile. Il ricorso ad elementi della realtà, non apparentemente mediati, cioè, a livello rappresentativo, spesso possiede il solo scopo di produrre un effetto estesico più forte, eppure si tratta sempre di *effetti di verità* che, in quanto tali, «possono venire interpretati dallo spettatore come verità» (ibid.) ma fanno semplicemente parte delle strategie di enunciazione impiegate e, dunque, hanno sempre (e necessariamente) un carattere finzionale.

Per Fischer-Lichte (2004) tale oscillazione percettiva che si compie nello spettatore è proprio una qualità del fenomeno estetico. Anche l'interattore, dunque, in quanto soggetto percipiente, vive in una condizione di mezzo, in uno stato di *betwixt and between* che, come tale, è costitutivo del concetto stesso di pratica teatrale. La cornice performativa, di fatto, pur non essendo presente fisicamente lo è sempre *percettivamente*, poiché è sul piano della realtà percettiva che ogni spettatore è in grado di riconoscere le soglie tra sfera dell'arte e sfera della realtà, che nelle pratiche immersive sono inghiottite dalla configurazione globale della performance.

6.5. *Spectatorship agency* nelle forme teatrali immersive co-partecipative

Viene da domandarsi, giunti a questo punto, in che misura le azioni dell'interattore siano davvero in grado di modificare il decorso di una performance immersiva co-partecipativa. Interrogandoci, cioè, sulla sua libertà di agire, può sorgere il dubbio che la sua facoltà di intervenire sulla realtà del mondo possibile drammatico, e di esercitare, dunque, un potere causale, sia in realtà piuttosto limitata e marginale. Ossia, che si tratti più di un "effetto di agentività" appositamente pianificato e organizzato secondo strategie di produzione del senso finalizzate al *far credere*. In fin dei conti, i partecipanti all'esperienza immersiva sono condotti in uno spazio costruito apposta per essere esplorato, come avviene per gli spazi virtuali dove ogni cosa ruota attorno al *poter cercare*, allo scoprire cose che si *credono* inaspettate. Si tratta, tuttavia, del risultato di una precisa modalità di costruzione degli effetti di realtà e dei regimi di verità, che sottende l'armatura enunciazionale della rappresentazione all'interno della performance. Ogni spettatore si immerge, perciò, in un

⁹³ Cfr. supra § 5.2.1

ambiente che è stato architettato per lui, nel quale gli è stato intenzionalmente assegnato il ruolo di esploratore. Egli ha la *libertà* di cambiare idea, di scegliere una cosa per un'altra, spinto dall'irrefrenabile desiderio di svelare, di frugare, di cercare. Ma è soltanto in questo che consiste il suo essere attivo. Senza considerare, poi, che si cela una forte componente "erotica" nel poter agire in un modo che tradizionalmente è considerato proibito.

Emerge, così, un aspetto enunciazionale che finora abbiamo trascurato, ma che è decisivo per la riuscita di una esperienza teatrale immersiva. Queste pratiche, infatti, per quanto immersive e processuali possano sembrare, sono tuttavia preordinate da qualcuno, progettate. Cioè, si tratta pur sempre (paradossalmente) di una "aleatorietà predisposta", pianificata, in cui l'attore stesso – che si fa mediatore per lo spettatore – *ubbidisce* a un progetto drammaturgico. Uno degli obiettivi è, infatti, contenere soprattutto le *perturbazioni* che si generano nel corso dello spettacolo e ricondurne gli effetti nel percorso drammatico, o in quello che Riccardo Brunetti (2017) definisce, a proposito delle esperienze di teatro immersivo, "campo narrativo". Si tratta, in altri termini, di prevedere i possibili sviluppi narrativi che le forme di interattività messe in gioco possono produrre, il che ci costringe appunto a ridefinire il concetto stesso di *agency* dello spettatore.

CAPITOLO SETTIMO

LA FORMAZIONE ATTORIALE NEL TEATRO CO-PARTECIPATIVO IMMERSIVO

The surface of the silvery stuff inside the basin began to swirl very fast. Harry bent closer, his head right inside the cabinet. The silvery substance had become transparent; it looked like glass. He looked down into it, expecting to see the stone bottom of the basin — and saw instead an enormous room below the surface of the mysterious substance [...]. He was falling through something icy-cold and black; it was like being sucked into a dark whirlpool [...]. Harry looked around him. Not one of the witches and wizards in the room (and there were at least two hundred of them) was looking at him.

J.K. Rowling *Harry Potter and The Globet of Fire*

7.1 Innescare l'immersività: spazio, presenza e atmosfera in *Doctor Who*

Come sottolineato da Lopes Ramos et alii, «Over the past decade, 'immersive' has become one of the most overused terms to describe theatre productions that aim to involve audiences in unconventional ways» (2020: 4). Soprattutto nei paesi europei, il termine /teatro immersivo/ identifica solitamente quelle esperienze teatrali partecipative in cui il tradizionale confine tra pubblico e attori viene infranto, al fine di incoraggiare un posizionamento del pubblico all'interno della narrazione drammatica, reclamando una *partecipazione produttiva*.

It recognises productive participation as a feature of immersive theatre aesthetics that stems from demands that are often made of audiences – demands to make more, do more, feel more, and to feel more intensely – and enquires into the meanings and values of productive participation. The term ‘productive participation’, then, really names a romanticism, modification and enhancement of an audience’s inherent productivity, rather than a discrete category of audience engagement (Alston 2016: 3-4).

Probabilmente questo concetto di immersione è troppo ampio per cogliere in modo pertinente e inequivocabile il nuovo regime di spettatorialità che queste esperienze dovrebbero adottare, rispetto a configurazioni più convenzionali del tipo palcoscenico/platea. In questo capitolo, il mio obiettivo è di indagare in che misura il pubblico possa sperimentare almeno due diversi effetti/affetti immersivi nel partecipare a queste performance, a seconda delle loro aspettative e dei loro investimenti valoriali: un “effetto essere-nel-momento” (*Being-in-the-moment effect*) o “un effetto pensatoio” (*Pensieve effect*). Entrambi gli effetti possono provocare negli spettatori gradazioni di piacere radicalmente diverse, a seconda che siano alla ricerca di un “senso di rischio” (il primo effetto), cioè di una sintonia effettiva/affettiva con l’ambiente immersivo, o che siano semplicemente alla ricerca di un “senso di vicinanza” (il secondo effetto), cioè di una passeggiata in un mondo fantastico.

Prendendo come caso studio la performance immersiva *Doctor Who: Time Fracture*, il mio tentativo è quello di illustrare come questo spettacolo sia piuttosto organizzato per raggiungere soltanto un effetto pensatoio per via della gestione dello spazio drammatico, dal momento che gli attori recitano *per* i partecipanti¹ e non *con* loro. Infatti, il pubblico potrebbe anche ottenere un effetto essere-nel-momento, laddove però gli attori fossero in grado di “innescare” l’ambiente immersivo, concependolo cioè come un sistema *ecologico* e *relazionale* in cui anche i partecipanti dovrebbero avere una funzione rilevante. Pertanto, mi propongo di evidenziare ulteriormente la misura in cui tali esperienze immersive e co-partecipative comportano una diversa articolazione dello spazio e del tempo, ridisegnando cognitivamente i confini tra finzione e realtà. Per questo motivo, suggerisco che gli attori dovrebbero essere allenati a costruire circostanze appropriate affinché tutti i partecipanti si sentano parte del mondo drammatico qui-e-ora, e siano quindi attivamente coinvolti in esso

¹ Come abbiamo già discusso nel Capitolo Terzo, non è così immediata la traduzione del termine inglese “partakers”, adottato da Richard Schechner, a cui si intende far riferimento impiegando quello di “partecipanti”.

come potenziali interattori (*interactors*)², piuttosto che essere semplici spettatori senza sedia. A mio avviso, interrogarsi sulla percezione dei soggetti partecipanti alla pratica immersiva ci costringe di fatto a valutare anche come questo aspetto semio-cognitivo debba essere considerato nel processo stesso di formazione dell'attore contemporaneo. In altre parole, dal momento che gli attori devono costruire la loro presenza *per* e *con* qualcun altro, oltre agli altri attori, vorrei porre l'attenzione su quale genere di formazione dovrebbe essere richiesta in queste esperienze teatrali che impiegano nuove modalità percettive per il pubblico.

7.1.1. Reportage a spasso in un mondo possibile

Di seguito, si intende descrivere quali sfide percettive i partecipanti possono incontrare durante un'esperienza di teatro immersivo, soprattutto quando sono abituati a modelli frontali di visione e partecipazione che generalmente coinvolgono la vista come dispositivo sensoriale primario. Gli incontri tra spettatori e attori all'interno dello spazio-tempo drammatico possono essere ritenuti uno degli obiettivi principali delle pratiche performative che mirano a un effetto di immersività, in cui i partecipanti sono «thrown [...] into a totally new environment and context from the everyday world,” which is “outside ‘everyday’ rules and regulations» (Machon 2013: 27). Si prenderà in esame, per illustrare questa condizione, la performance *Doctor Who: Time Fracture* in cui sono stato coinvolto come spettatore. La mia analisi si concentrerà esclusivamente sulla gestione dello spazio oggettivo e soggettivo³ da parte dell'attore e sugli effetti percettivi che questo aspetto, se non adeguatamente considerato nell'atto della recitazione (*act of acting*) può avere sull'atto della partecipazione (*act of spectating*) nonché sul raggiungimento di un effetto immersivo concepito come essere-nel-momento. Nel fare ciò, offrirò innanzitutto un breve resoconto (*reportage*)⁴ della performance dal vivo a cui ho assistito, confrontando le mie reazioni con quelle di altri spettatori appartenenti al fandom di *Doctor Who*⁵.

² Cfr. supra § 6.2.15

³ Cfr. Fenemore 2007

⁴ Cfr. supra § 1.3.2

⁵ Agli spettatori “intervistati” ho sottoposto, a fine spettacolo, una serie di domande a cui hanno risposto senza sapere, tuttavia, su cosa stessi investigando, in maniera tale che le loro osservazioni non fossero in alcun modo orientate o condizionate. «In describing a performance, we choose certain properties that we deem noteworthy for others. We do not try to register everything for ourselves; we evaluate what will interest both our companions and us. Any descriptive analysis is effected in accordance with the production of meaning intended for an external observer, as if it were a matter of having to convince them of the pertinence of one's observations» (Pavis 1996 [2003: 32]).

Doctor Who: Time Fracture è uno spettacolo teatrale interattivo e immersivo⁶ lanciato a Londra nel gennaio del 2022, basato sul concetto di “frattura temporale” reso popolare nella serie dell’Undicesimo Dottore. Si tratta di una produzione su vasta scala che presenta diciassette mondi diversi in uno spazio di 2.700 metri quadrati con un cast di oltre quaranta persone⁷. Al centro di un nuovissimo arco narrativo originale, viaggiando attraverso lo spazio e il tempo, il pubblico si troverà immerso nell’universo di una delle serie di fantascienza più amate dal mondo anglosassone. La performance immersiva è ambientata nello UNIT Black Site di Davies Street a Londra, casa dell’astronauta Adelaide Brooke. Salvata dal Dodicesimo Dottore (anche se in seguito, poi, si suiciderà) ha creato una frattura temporale che ora spinge il tempo avanti e indietro, risucchiando tutto al suo interno. Per questo motivo, i Dottori – il Tredicesimo e il Primo – stanno reclutando esseri umani per contribuire a salvare il mondo; quindi, chi volesse unirsi alla missione, deve recarsi a Davies Street per prenderne parte. Decido di rispondere alla richiesta di aiuto, consapevole che si tratta di una produzione per il fandom di *Doctor Who*, di cui non conosco affatto la storia. Eppure, in definitiva, trovarsi a stretto contatto con i fan del Dottore potrebbe offrire un interessante occasione di confronto sul campo al fine di comprendere meglio, attraverso le loro reazioni, gli effetti immersivi generati dalle strategie produttive impiegate in questa performance. Giunto in Davies Street avviene il controllo della lista degli invitati: c’è il mio nome! Al di là degli scherzi, questa prima fase dell’esperienza ha una funzione molto importante dal punto di vista affettivo, perché offre un’idea di partecipazione *inclusiva* (anche se tutti abbiamo dovuto prenotare e pagare un biglietto per essere ammessi)⁸. Come sottolinea Caroline Heim,

Theatrical events, in many ways, are commodity-centric: theatre companies package the commodity – the event – then ask how it affects the consumer. Some theatre companies do not even bother to ask, they just “show.” The theatrical “event” can be exclusive for audience members. Conversely, the theatrical “experience” has the potential to become inclusive. At the turn of the millennium, audience development departments in theatre companies quickly capitalised on the packaging of the experience, marketing the “audience experience” in addition to the actual event (2016: 135-136).

⁶ È quanto si legge sul sito web ufficiale dello spettacolo: «Doctor Who: Time Fracture, a ground-breaking immersive theatrical adventure, plunges you into the incredible universe of Doctor Who». <https://www.immersivedoctorwho.com> (ultimo accesso 11 maggio 2022).

⁷ <https://www.londontheatre.co.uk/theatre-news/news/doctor-who-time-fracture-announces-new-cast-members> (ultimo accesso 11 maggio 2022).

⁸ Cfr. supra § 3.4.2

Nel momento in cui entriamo fisicamente nel locale, siamo riuniti in gruppo e una voce femminile proveniente da un altoparlante posto sotto una telecamera di sorveglianza ci dà il benvenuto, ringraziandoci per aver partecipato come volontari all'esperimento (scopo della nostra esperienza immersiva). In questa prima fase di manipolazione, vengono chiarite le regole di partecipazione. Ciò che mi sembra particolarmente interessante è la raccomandazione ad adottare un comportamento serio e responsabile e a non ostacolare la performance degli attori. Curiosamente, questo stabilisce una prima contaminazione molto forte tra realtà fattuale e realtà controfattuale, rammentandoci che tutto ciò a cui assistiamo è il risultato di una drammatizzazione⁹. Dobbiamo, dunque, essere prudenti a non commettere errori di categoria¹⁰. Ovviamente, gli spettatori sono consapevoli della metateatralità – ossia della cornice autoriflessiva nella quale sono iscritti – poiché sottoscrivono un contratto enunciativo in quanto partecipi dell'evento. In definitiva, è tutto un "gioco": stiamo solo fingendo che non lo sia. Pertanto, nel contratto fiduciario (*contrat de véridiction*) si afferma sin da subito che siamo all'interno di una cornice (fittizia) di enunciazione. Rispetto alla distinzione a cui siamo spesso abituati, tra spazio della partecipazione e spazio della recitazione, in questa performance però i due spazi si contaminano reciprocamente. Siamo letteralmente immersi nel possibile mondo drammatico della narrazione. È bene insistere su questo punto, perché nel corso dello spettacolo potremmo sperimentare che, a meno che gli attori non gestiscano prima in maniera consapevole questa compenetrazione, potrebbe verificarsi un'interferenza pregiudizievole in grado di compromettere affettivamente la nostra partecipazione.

Una volta entrati¹¹, uno dei dottori che conducono l'esperimento ci dà il benvenuto. Sarà lui ad accompagnarci fisicamente all'interno dell'ambiente, informandoci su ciò che dovremo fare: saranno richiesti volontari, dovranno essere risolte alcune equazioni matematiche, nonché alcuni indovinelli, ecc. Dovremo infatti essere *noi* a viaggiare nel tempo per riparare la frattura che si è generata causando, peraltro, spiacevoli conseguenze, tra cui dinosauri che si aggirano per New York e il Presidente degli Stati Uniti trasformato in un'arancia! Veniamo poi trasferiti nella sala di controllo che monitora la frattura: un'area

⁹ Cfr. supra § 1.1.6

¹⁰ Cfr. supra § 6.2.3

¹¹ È da notare anche come, pur non avendo acquistato il biglietto in maniera "tradizionale" a un botteghino, questo è a tutti gli effetti un momento incoativo. Al livello spaziale, infatti, affiora uno spazio liminale con funzione demarcativa che segnala, dunque, una sorta di inizio formale dell'evento (rispetto a quanto già descritto, invece, nel § 6.2.2 in merito alla strategia del *bleeding*).

circolare, divisa in più zone dove altri gruppi di volontari come noi sono coinvolti nella nostra stessa attività. Ci sentiamo così investiti di un ruolo *attivo* nel portare avanti la narrazione della performance, dovendoci meritare la possibilità di immergerci nel possibile mondo di *Doctor Who*. Tuttavia, a prima vista siamo piuttosto confusi: ci viene chiesto di risolvere un indovinello per attraversare la frattura temporale e recuperare così un non ben identificato Temporal Disruptor. Si tratta, infatti, di trovare i pezzi che lo compongono e che sono stati dispersi nelle molte dimensioni temporali che la frattura ha sovrapposto. Secondo una prospettiva greimasiana, ci viene chiesto di intraprendere una prova di qualificazione (*competenzializzazione*). In altre parole, in quanto soggetti operatori dobbiamo acquisire la competenza necessaria per portare a termine l'azione o la missione pianificata. Il desiderio (*voler fare*) o l'obbligo (*dover fare*) di agire, infatti, non sono sufficienti se non si possiede anche la capacità di agire (*poter fare*) e/o le conoscenze/abilità per farlo (*saper fare*)¹².

Nel frattempo, l'atmosfera nella sala di controllo è diventata piuttosto confusa, poiché gli altri gruppi che si sono uniti prima di noi stanno già svolgendo diverse "attività" non affatto chiare. Mentre nel mio gruppo collaboriamo tutti quanti per risolvere l'enigma che ci è stato assegnato, il laboratorio della UNIT viene attaccato dai Dalek¹³, che però vengono respinti prontamente dal Primo e dal Tredicesimo Dottore. Dal momento che nessuno dei due, però, sostiene di poter intervenire con successo, a causa della natura della frattura temporale, gli scienziati esortano noi volontari a trovare i pezzi del Temporal Disruptor che ha creato la frattura. Senza aver completato il nostro compito (risolvere l'indovinello) ci viene così concesso di attraversare la frattura per iniziare la nostra avventura immersiva. Tuttavia, un senso di frustrazione mi accompagna per tutta la passeggiata all'interno della frattura – nient'altro che un intricato labirinto di scale. Che senso aveva impegnarci a risolvere un indovinello se poi saremmo passati comunque poiché "*the show must go on*"? Mi domando, dunque, se la nostra *agency* sia o meno illusoria e se alla fine saremo o meno *indispensabili* come ci è stato fatto credere. Tuttavia, i fan che mi circondano non sembrano preoccupati quanto me. Anzi, appaiono consapevoli del fatto che l'interattività è in qualche modo limitata; eppure, il fatto di poter essere così *vicini* ai personaggi e alle storie che conoscono sembra contare più di ogni altra cosa. Stiamo vivendo la stessa esperienza immersiva, ma la nostra risposta affettiva (*affective response*) è del tutto divergente. Ad ogni modo, come illustrerò tra poco, sia io che i fan condividiamo esattamente le stesse reazioni

¹² Cfr. Pozzato 2001

¹³ I Dalek erano una razza di guerrieri composta da mutanti geneticamente modificati (<https://tardis.fandom.com/wiki/Dalek>) (ultimo accesso 11 maggio 2022).

percettive e cognitive nei confronti dell'ambiente performativo. Sono i nostri sistemi di valori (*assiologie*) a essere diversi, non gli stimoli ambientali che percepiamo. Chiarirò questo passaggio nel prossimo paragrafo.

Giunti a un bivio, alcuni volontari vanno a sinistra mentre altri a destra. Quelli che hanno scelto la destra trovano la strada per il Salvage and Import Export Imporium di Borlls, venendo subito condotti nell'Inghilterra elisabettiana per incontrare Elisabetta I e William Shakespeare. Invece, quelli come me che sono andati a sinistra sono spediti nel cuore del mercato alieno, divisi in gruppi diversi e destinati a luoghi diversi. Io e i miei compagni siamo accolti dal capitano Steven Davies, che informa il gruppo che dobbiamo raggiungere il suo ufficio di Torchwood. Una volta arrivati, si rende conto, però, che il suo ufficio vittoriano è stato fuso con uno del futuro. Scopriamo che una parte del Temporal Disrupter si trova comunque lì, così come un biglietto enigmatico che condurrà il gruppo agli uffici *Kerb!am*¹⁴ dove dovremo ritirare un pacco. L'avventura immersiva sembra finalmente prendere piede! Stiamo effettivamente affrontando un compito che sembra *indispensabile* per portare avanti la trama e adesso mi sento finalmente utile come co-attore. Dopo aver preso il pacco, il gruppo torna da Davies. Il suo contenuto si rivela essere una chiavetta USB che contiene un messaggio della professoressa River Song: i due si parlano, ma lei viene poi assorbita dalla frattura temporale, implorando i volontari di aiutarli a cercare una soluzione. Grazie a dei fogli trovati nella parte più recente dell'ufficio, Davies porterà il gruppo a incontrare Leonardo da Vinci, nel cui laboratorio la trama si fonderà con un'altra. Parlando con Da Vinci, infatti, egli racconterà di aver creato il Temporal Disruptor per Zoria¹⁵, ma di aver creduto che fosse un Temporal Restorer capace di riparare, cioè, i danni della frattura; dal momento che il dispositivo è stato calibrato per essere usato sulla Terra, ma in realtà sarà attivato su Gallifrey¹⁶, da Vinci confida di aver commesso un errore cruciale nel suo progetto, che ora sta causando ciò che avrebbe dovuto impedire, ossia la frattura temporale. Mentre visitiamo il laboratorio di Da Vinci, intento a dipingere la Monna Lisa, fa il suo ingresso Zoria la quale ruba i piani del Temporal Disruptor. A questo punto non capisco più

¹⁴ Kerb!am, o Kerblam, era il più grande rivenditore della galassia. Operava da un magazzino sulla luna di Kandoka; il 10% della sua forza lavoro era costituita da umani, o "organici", mentre il resto era costituito da TeamMates robot e Kerb!am Men. (<https://tardis.fandom.com/wiki/Kerb!am>) (ultimo accesso 11 maggio 2022).

¹⁵ Zoria è stata un personaggio importante nella storia interattiva *Time Fracture*, dove è stata presentata come una Time Lady dell'Ultima Grande Guerra del Tempo, che trama per far risorgere Rassilon. (<https://tardis.fandom.com/wiki/Zoria>) (ultimo accesso 11 maggio 2022).

¹⁶ Gallifrey è un pianeta dell'universo fantascientifico della serie *Doctor Who* e il pianeta natale dei Signori del Tempo, una specie a cui appartiene il Dottore. (<https://tardis.fandom.com/wiki/Gallifrey>) (ultimo accesso 11 maggio 2022).

cosa dovremmo fare, ma istintivamente il gruppo segue Zoria, così io seguo il gruppo. Pediniamo Zoria nell’Inghilterra elisabettiana – dove un certo Dudley¹⁷ avverte tutti che la Regina ha la Coroncina di Rassilon (non ho alcuna idea di cosa sia!). Senza capire cosa stia succedendo, siamo rapidamente costretti a rifugiarsi nella frattura temporale, poiché i CyberMondani¹⁸ invadono la Corte di Elisabetta mentre Zoria uccide Dudley per sottrargli la Coroncina.

Fin qui un bel guazzabuglio narrativo, a meno che non siate fan di *Doctor Who* e abbiate un’idea di quello che sta accadendo. Personalmente, mi ero appena convinto (per non dire illuso) che fossimo stati impegnati davvero in una fase trasformativa (*performance*)¹⁹ e, invece, mi ritrovo improvvisamente catapultato in una sorta di bar²⁰ futuristico a chiedermi cosa fare dopo. In questo intervallo, mi sento letteralmente smarrito, come spettatore, poiché di fatto siamo tutti fuori dalla narrazione – anche se questo non viene mai dichiarato – vale a dire, fuori dall’ambiente immersivo: qualcuno va in bagno, qualcuno ordina da bere o da mangiare, ecc. Ovviamente, i fan di *Doctor Who* sembrano piuttosto contenti di poter fare una pausa e non sono affatto infastiditi dalla sosta “inaspettata” (e tutto sommato forzata). Essere riuniti tutti insieme e poter commentare a caldo l’esperienza fatta finora sembra piacevole, a giudicare dai loro volti. Sono io, piuttosto, a sentirmi fuori posto e per nulla “immerso” in qualcosa. E la nostra esperienza in corso? Dov’è andato il capitano Davies? Perché ci ha abbandonato? Tornerà? E il Temporal Disruptor? Con queste domande in mente, sono seduto in un angolo ad ascoltare un Siluriano e un Crespallione che eseguono canzoni per noi²¹.

¹⁷ Robert Dudley era un sergente della UNIT di stanza in un vecchio sito nero della UNIT. Faceva parte di una squadra che monitorava la Frattura Temporale nel 2020. Primo a entrare volontariamente nella Frattura, è poi scomparso (https://tardis.fandom.com/wiki/Robert_Dudley) (ultimo accesso 11 maggio 2022).

¹⁸ CyberMondan era il termine usato dai Cybermen per indicare i Mondasiani che non avevano abbracciato completamente la conversione cibernetica come la Fazione. In quanto tali, erano la prima forma di Cybermen. (<https://tardis.fandom.com/wiki/CyberMondan>) (ultimo accesso 11 maggio 2022).

¹⁹ Ossia quella fase della semiotica narrative greimasiana che rappresenta l’evento o l’azione principale per cui il soggetto si è preparato, in cui è in gioco l’oggetto della ricerca (cfr. Pozzato 2001).

²⁰ Il bar, ad esempio, è un elemento fattuale presente anche in *The Burnt City*, ma organizzato in maniera del tutto differente nell’economia generale della narrazione. Infatti, esso appare, come luogo di aggregazione, scambio e convivialità tra i partecipanti, soltanto alla fine della performance, salvaguardando così la cornice di enunciazione finzionale per l’intera durata dell’esperienza immersiva (ed evitando, perciò, qualsiasi potenziale contaminazione tra mondo indiretto e mondo diretto).

²¹ I Siluriani, conosciuti anche come Rettili della Terra, Eoceni, popolo dei rettili, Homo Reptilicus, Homo reptilia e Reptilia sapiens, erano una specie originaria della Terra che ha preceduto l’umanità. (<https://tardis.fandom.com/wiki/Silurian>) (ultimo accesso 11 maggio 2022). I Crespallioni erano una razza di umanoidi dalla pelle blu originari dell’omonimo luogo, che non era un pianeta ma una parte della Brocca Jaggit, affiliata alla Giunzione Scarlatta, Convex 56 ([https://tardis.fandom.com/wiki/Crespallion_\(species\)](https://tardis.fandom.com/wiki/Crespallion_(species))) (ultimo accesso 11 maggio 2022).

Il tempo passa e la mia frustrazione aumenta. Poi, dopo qualche decina di minuti, noto che qualcuno sta lentamente conducendo il pubblico verso un corridoio. Ciononostante, io e il mio gruppo rimaniamo in disparte in attesa che qualcuno venga a prendere anche noi. Quando finalmente veniamo condotti in un altro luogo, non riesco più a capire cosa stia accadendo. Infatti, dopo essere scampati a un attacco degli Angeli Piangenti in una cantina piena di manichini (mi chiedo tuttora quale fosse il significato di questo passaggio nell'arco narrativo generale dello spettacolo), saliamo di corsa una rampa di scale per ritrovarci nella sezione Gallifrey Falls No More della Under Gallery, dove appare una terza incarnazione del Signore del Tempo che incarica *noi* di far sì che il Temporal Disruptor esploda provocando le fratture temporali che ci consentiranno, così, di fermarlo. In seguito, tutti i volontari sono riuniti in un enorme anfiteatro in cui l'Alto Consiglio di Gallifrey sta tenendo un (noioso) dibattito per giungere a un accordo se usare o meno il Temporal Disruptor e resuscitare completamente Rassilon.

Continuo a domandarmi che fine abbia fatto la promessa di immersività, visto che in questo momento non siamo affatto *indispensabili* per portare avanti la narrazione (come ci era stato fatto credere nella fase di manipolazione). In realtà, siamo semplici osservatori dell'azione drammatica (che peraltro è già iniziata senza di noi!). Inoltre, mi interrogo anche su chi abbia trovato e assemblato tutti i pezzi del Temporal Disruptor (che giace intatto su un altare al centro della scena). Di conseguenza, mi sento tradito e non co-attore come promesso. Inoltre, non riesco a seguire più lo svolgimento narrativo (o forse, ormai, non sono semplicemente interessato), mentre i fan che mi circondano sembrano invece divertirsi. Tuttavia, il punto è che davanti a noi si sta svolgendo uno spettacolo "convenzionale" (palcoscenico/platea): gli attori recitano e noi spiame. Questo è tutto. Quando, poi, la frattura temporale comincia a sfuggire al controllo, tutti e tredici i Dottori, oltre al Dottore della Guerra e al Dottore Fuggitivo, guidano i volontari a riversare l'*energia artronica*²² che avevano assorbito dalla frattura temporale nel Temporal Disruptor, disinnescando così l'arma e sigillando la frattura. In realtà, il pubblico non fa assolutamente nulla: lo spettacolo va avanti da solo. Infine, con l'universo salvato (certo non da *noi*), torniamo al laboratorio della UNIT, dove chi lo desidera può farsi fotografare con il TARDIS²³ del Dottore. Il

²² L'energia *artron* era una forma di radiazione ambientale che esisteva nel vortice temporale, in seguito descritta dal Settimo Dottore come una forma di energia mentale, particelle artron che potevano essere utilizzate in vari modi (https://tardis.fandom.com/wiki/Artron_energy) (ultimo accesso 11 maggio 2022).

²³ Il TARDIS del Dottore – chiamato anche Nave, Scatola o semplicemente TARDIS – era il principale mezzo di trasporto del Dottore, in grado di viaggiare nello spazio e nel tempo (https://tardis.fandom.com/wiki/The_Doctor%27s_TARDIS) (ultimo accesso 11 maggio 2022).

Dottore, successivamente, informa tutti noi che abbiamo impedito con successo che la frattura temporale continuasse a esistere, mentre il personale della UNIT ci ringrazia, seppur ignaro di ciò che abbiamo o meno fatto. Quindi, anche la fase della sanzione²⁴ (prova di glorificazione) risulta – almeno dalla mia prospettiva – mendace, tanto quanto le altre: veniamo ringraziati per aver portato a termine una missione, ma senza aver fatto alcunché.

Al di là della mia personale frustrazione di spettatore – che sa benissimo di aver preso parte a una finzione, naturalmente – qual è stato, dunque, il “limite” riscontrato nel partecipare a *Doctor Who*? Di sicuro, se si appartiene al fandom del Dottore, forse ci si sente a proprio agio nel fare un giro in un luna park. Perché per me, invece, l’esperienza immersiva fallisce? Certamente non a causa di una banale “questione di gusto”²⁵, piuttosto perché sia percettivamente che cognitivamente *Doctor Who* non consente affatto l’esperienza immersiva che mi aspettavo di vivere – anche se, arrivati a questo punto, occorrerebbe chiarire cosa avessi in mente, io, per “esperienza immersiva”.

7.1.2. «Effetto pensatoio» vs «Effetto essere-nel-mondo»

“Siete pronti a salvare l’universo?” (“*are you ready to save the universe?*”) è lo slogan che ascoltiamo all’inizio della nostra avventura immersiva come soggetti partecipanti scelti dal Dottore per rispondere alla sua chiamata. Questa è la premessa (drammatica) della performance *Doctor Who: Time Fracture*. Abbiamo quindi un compito importante. Infatti, “il destino dell’universo è nelle vostre mani!” (“*the fate of the universe is in your hands!*”), ci ricorda la voce di una ragazza aliena proveniente da un altro mondo nel trailer integrale dell’evento²⁶. L’esordio sembra promettente. La missione non può riuscire senza la nostra presenza (apparentemente). Dunque, siamo “indispensabili” (*essential*) per lo svolgimento della storia. In altre parole, siamo persuasi da un Destinante a crederci co-personaggi *ospiti* che attraverso le proprie azioni e decisioni potrebbero – non tanto salvare l’universo, visto che siamo comunque all’interno di una finzione! – intervenire attivamente durante gli eventi rappresentati, o meglio co-creare la storia insieme agli attori.

²⁴ Quel momento, cioè, nello schema narrativo canonico greimasiano, in cui la prestazione del soggetto (ossia la fase di performance) viene interpretata e valutata dal cosiddetto Destinate-giudicatore (cfr. Pozzato 2001).

²⁵ Non si tratta, infatti, di porre la faccenda nei termini di piacere/non-piacere, quanto piuttosto di comprendere, semioticamente, come gli effetti prodotti dalla performance si incontrano/scontrano con certi sistemi di valori e aspettative, peraltro alimentati dalle strategie discorsive con le quali è presentato lo spettacolo (come approfondiremo di seguito).

²⁶ <https://www.youtube.com/watch?v=PvN0UXI6s7Y> (ultimo accesso 11 maggio 2022).

Abbiamo già affrontato nella Prima Parte come il concetto di ospite, avanzato da Caroline Heim, sia connesso a un senso di “sentirsi un po’ speciali”, in qualità di spettatori, in opposizione a concetti come cliente o avventore²⁷. Eppure, partecipando a *Doctor Who*, i fan sembrano sentirsi più che a loro agio, seppur consapevoli di essere soltanto dei semplici avventori²⁸. In effetti, l’opportunità di curiosare nel mondo possibile drammatico è ciò che sembra motivarli affettivamente a intraprendere l’esperienza, che per loro si rivela immersiva unicamente nella misura in cui consente *passeggiate nei boschi narrativi*²⁹. Non cercano un distacco dal quotidiano, ossia non cercano un’esperienza extra-ordinaria, a differenza di me. Sono venuti per lo più per spiare da vicino i personaggi e le storie che amano, per soddisfare semplicemente un “senso di vicinanza”. Mentre io ero interessato a un’esperienza più “rischiosa”³⁰.

Although it might, risk does not necessarily equate to the threat of physical harm. [J]ust about anything can be perceived as risky, provided that perception relates to an evaluation of future-oriented uncertainty. At the heart of risk perception is a ‘distinction between reality and possibility’. It is this distinction, this gap between the present and an anticipated future, which seems to go hand in hand with how affect and emotion are produced [in the immersive experiences]: an imaginative iteration of possibility, in a context of uncertainty, based on affectively and emotionally charged risk perception (Shaughnessy 2013: 223).

Doctor Who non potrebbe comunque offrire un’alternativa di questo genere, poiché il mondo possibile, nella maniera in cui è stato concepito spazialmente, non crea la sensazione di farne parte *integrante* “come se” (*as if*)³¹ gli si appartenesse effettivamente, neanche in qualità di fan. Tuttavia, questo “effetto di preclusione” non è innescato solo dalla rivelazione che non abbiamo alcun ruolo attanziale nel corso della narrazione – dato che non disponiamo di un potere trasformativo e quindi di una *agency* – quanto piuttosto dal fatto che non abbiamo alcuno “spazio” nella narrazione, se non come osservatori distaccati alla disperata ricerca di qualcosa “da vedere”. Partiamo dall’inizio.

²⁷ Cfr. supra § 3.4.2

²⁸ Gli spettatori di *Doctor Who* sono identificati come “avventori” (<https://www.immersivedoctorwho.com>) (ultimo accesso 11 maggio 2022).

²⁹ La metafora allude al lavoro di Umberto Eco (1994).

³⁰ Mi riferisco all’effetto di percezione del rischio illustrato da Adam Alston (in Shaughnessy 2013: 217) a cui abbiamo già accennato nel Capitolo Sesto (supra § 6.4.2) e che riprenderemo nel corso di questo capitolo.

³¹ Vale a dire, secondo una strategia del *far-sembrare*, benché dichiaratamente in una cornice finzionale (cfr. Eco 1979).

“Voi siete indispensabile per la nostra salvezza” (“*You are essential to saving us*”) sono le parole con cui Kate Lethbridge-Stewart, Chief Scientific Officer della Unified Intelligence Taskforce, introduce *Doctor Who*. Di seguito, mi propongo di illustrare in maniera più approfondita come questa dicotomia TU/NOI – per quanto evidente all’interno delle strategie persuasive impiegate nella fase di manipolazione – si materializzi in realtà nella gestione del rapporto spettatore/attore all’interno dello spazio-tempo drammatico. In effetti, durante la performance, gli spettatori non potranno mai concepirsi completamente come interattori parte di un “noi” olistico, semplicemente perché sono sempre messi da parte spazialmente e considerati come un “tu” separato. Rispetto all’opposizione relazionale /noi-spettatori/ vs /loro-attori/ che articola il modello teatrale configurato secondo un’opposizione /palcoscenico/ vs /platea/, nell’ambiente immersivo di *Doctor Who* gli spettatori sono “dentro” lo spazio dell’azione, lo abitano, rimanendo tuttavia sempre avventori-osservatori (*attendee*) e non diventando mai interattori-assistenti (*attendant*). La differenza fra *attendee* e *attendant* – di difficile traduzione altrettanto efficace, rispetto all’originale inglese – è avanzata da Stephen Di Benedetto, il quale nell’analisi del ruolo dello spettatore nelle pratiche contemporanee co-partecipative esorta a

[to] take a step back from the logic and order of the academic discourses to be able to use words to describe a barrage of momentary experience. At the root of talking about theatrical experience is the terminology to describe those present at the performance, such as “audience” or “spectator.” These words contain preconceived notions of the manner in which a perception occurs; you are there either to listen or to watch. Perhaps a more neutral term ought to be used that is without the denotative baggage. A word like Boal’s “spect-actor,” which captures the notion of watching and active participation, is clumsy. Rather, the word “attendant” suggests presence and even can be thought of in the Catholic sense of being “attendant to mass,” implying presence and participation (Di Benedetto 2007: 126).

In altre parole, come spettatori di *Doctor Who* ci è permesso solamente di vedere lo svolgimento della storia “da vicino”, cioè di essere testimoni in primo piano della narrazione, ma non co-protagonisti. In qualità di partecipanti, sperimentiamo una condizione simile a quella di Harry Potter ne *Il calice di fuoco*: quando il giovane mago si addentra nel Pensatoio di Silente per spiare i suoi ricordi dall’interno, egli è fisicamente *immerso* in essi ma non gli è concesso di interagire con essi. Gli viene offerta solo l’opportunità di vedere più “da vicino”, ma comunque soltanto di *vedere*, non di *toccare*. Tuttavia, questo non gli impedisce

di essere coinvolto (*affected*) lo stesso da loro. Quello che vorrei sottolineare facendo riferimento a questo “effetto pensatoio” (*Pensieve effect*) – se così si può definire – è come esso riveli, di fatto, una condizione del regime di spettatorialità in *Doctor Who* paragonabile al ruolo dello spettatore nelle configurazioni teatrali convenzionali palcoscenico/platea, il cui unico compito nell’economia dello spettacolo è quello di (mero) osservare. “TU” sei indispensabile per “NOI”, ma solo nella misura in cui senza di te come spettatore, la performance non avrebbe senso, poiché è la tua presenza a darle valore, in quanto sei colui che è chiamato a vedere³²: colui che, come tale, appartiene però a un altro spazio, allo spazio della ricezione (*spectating*) e non dell’azione (*acting*). Come osservato, invece, nel caso studio di *The Burnt City*, nonostante lo spettatore non abbia alcuna *agency* trasformativa e sia soprattutto un osservatore (seppur partecipe e in quanto tale tutt’altro che “passivo”), l’organizzazione dello spazio e le atmosfere dell’ambiente immersivo sono concepite in maniera tale da generare nel soggetto percipiente un “effetto essere-nel-mondo”³³.

7.2. Drammatizzazione delle atmosfere e dell’ambiente sonoro

Fin dall’ingresso nell’ambiente immersivo di *Doctor Who*, i partecipanti sono sempre raggruppati e *attorializzati* come un’*unità integrale*³⁴ ben distinta dai performer stessi. Tale condizione emerge soprattutto nella spazializzazione dell’ambiente performativo. Le scene collettive, infatti, privilegiano sempre una circolarità spaziale, in cui attori recitano all’interno di uno spazio chiuso e spettatori osservano dall’esterno. Tra questi due attanti, perciò, è percepibile una soglia, uno spazio liminale che separa le rispettive realtà. Al soggetto che osserva è concesso di avvicinarsi all’azione drammatica, ma non di interagire completamente con essa. Affinché i partecipanti si sentano davvero immersi (*delved*) in un ambiente immersivo, non basta però collocarli all’interno di un contenitore concepito come uno spazio vuoto da riempire di oggetti. È necessario *innescare* quel contenitore, renderlo attivo. Per prima cosa, gli attori devono essere perciò in grado di attivare l’*atmosfera virtualizzata* che è potenzialmente inglobata (*embedded*) in quel contenitore concepito per essere una grande stanza delle meraviglie. Michael Čechov, ad esempio, è senza dubbio uno dei registi e pedagoghi più interessati alla creazione delle atmosfere:

³² Secondo Anne Ubersfeld, gli spettatori sono i destinatari della performance: il significato è fatto in loro, lo fanno loro (Ubersfeld 1996).

³³ Cfr. supra § 6.1

³⁴ Questa *aspettualizzazione* comporta un senso di pluralità e individualità degli sguardi, che tuttavia formano un fascio di unità (cfr. Pozzato 2001: 84-86).

Chekhov's atmosphere is a multileveled experience corresponding to the intra- and extra-diegetic spaces of the performance created by actors, where the former translates as the space on stage seen by the audience, and the latter as the space only referred to, existing in the actors' and audience's imagination (Meerzon 2005: 260).

L'atmosfera è quindi percepita dallo spettatore come una sorta di *tensione* che abita uno spazio, non intesa in senso mistico o "magico", ma piuttosto come un effetto (i) emergente dalle relazioni spaziali e temporali create dagli attori nello spazio-tempo drammatico, e (ii) percepito attraverso un *contagio intercorporeo*³⁵ tra palcoscenico e platea che avviene nella reciproca risonanza incarnata grazie a una sintonia intenzionale. In altre parole, tale effetto si propaga attraverso il corpo dei performer verso quello degli spettatori percipienti, permettendo loro di sentirsi letteralmente coinvolti dagli scenari drammatici con cui entrano in una sorta di simulazione sensori-motoria. «[T]he way their bodies interconnect within the circumstances of a given space, rhythm of the action, the objectives of each particular character, and the psycho-physiology of each *stage mask*» (ibid.). Con il termine "maschera scenica" (*stage mask*), Čechov si riferisce al risultato dell'attività dell'attore, ciò che Helmuth Plassner definisce altrimenti come "figura". Gli attori, cioè, si servono del loro corpo come mezzo per generare immagini interiori o per ricevere immagini esterne, per cui la *medialità* dell'immagine diventa un'espressione dell'esperienza corporea.

Although it is not as tangible as his stage mask, atmosphere still acquires the qualities of a sign of sign on stage. It functions as a device of bringing stage and audience together via the actor's rhythmical characterization of his/her stage mask. Chekhov's atmosphere calls for Bogatyrev's views on actors/spectators' theatre experience defined by their spatial interdependence (ivi: 262).

L'atmosfera è persino più importante della materialità dell'ambiente immersivo, in quanto gli spettatori dipendono da essa per raggiungere la sintonia affettiva con la performance. È su di essa che si fonderà la percezione dello spazio. Altrimenti, si potrebbe commettere l'errore di concepire l'immersività non come un'esperienza coinvolgente, multisensoriale e soprattutto affettiva, ma come una semplice passeggiata allo zoo. Quando si visita uno zoo, l'idea di poter vedere "da vicino" animali pericolosi, che non si avrebbe

³⁵ Cfr. Landowski 2004; Fischer-Lichte 2004

mai il coraggio di avvicinare, è affascinante. Tuttavia, ciò che ci rassicura è sapere che c'è una "distanza di sicurezza" tra noi e loro, e che non stiamo rischiando la nostra vita. Eppure, di certo non potremmo mai definire un'esperienza di questo tipo come immersiva. Ritengo, invece, che sia soprattutto questo "senso del rischio" a spingere gli spettatori a partecipare a una pratica immersiva in cui tale rischio è associato a un senso di "essere-nel-momento" (*being-in-the-world*), come direbbe Gilles Deleuze, e quindi di sentirsi "vivi"³⁶, come accennato sopra nel caso di *The Burnt City*.

A vital component of immersive theatre is the fact that it revels in the liveness and consequent live(d)ness of the performance moment. To clarify, whatever forms the imaginative journey through the event takes – via fusions of physical performance, scenographic design, sound, technologies and interactive audience participation – what is clear is that the sensual worlds created exploit the moment-by-moment power of live performance involving direct human contact. Immersive practice harnesses the lasting ephemerality of performance as an artistic medium of expression (Shaughnessy 2013: 208).

Sebbene questo rischio sia calcolato, poiché non ci sono mai conseguenze concrete per lo spettatore, tuttavia questa illusione di vivere una situazione rischiosa, di essere parte di una storia che ci coinvolge come interattori sotto la nostra pelle, nella nostra *visceralità*³⁷, è ciò che, come partecipanti, ci dà la sensazione, l'incanto, di aver "veramente" (effetto di verità) sperimentato qualcosa attraverso il nostro corpo, qualcosa di extra-ordinario, unico e quindi speciale. Un'esperienza di cui conserveremo il ricordo nel nostro corpo. Dopotutto, come sottolinea Patrice Pavis,

[i]mmersion consists in plunging spectators, individually or collectively, into a place, an environment, an atmosphere or a situation that will make it easier for them to discover or rediscover the world, make them experience an intense, authentic moment in contrast with their everyday lives, paralysed as these are by banality and habit. [...] Immersion theatre is more complete than mere participation or an interactive game, as it baptizes and bathes the spectators in an emotional water that is supposed to regenerate them (2016: 100).

Pertanto, gli attori non dovrebbero dare per scontate queste due dimensioni cruciali: lo spazio e l'atmosfera. Inoltre, non essendo soli per tutta la durata dello spettacolo, ma

³⁶ Cfr. Machon 2016: 46

³⁷ Cfr. § 6.4.2

lavorando insieme ad altri soggetti *co-giocatori*³⁸ (come del resto dovrebbero essere considerati i partecipanti), gli attori dovrebbero saper interagire in modo collaborativo con essi alla creazione di spazi e atmosfere. Questa questione piuttosto nodale ci introduce a un'altra riflessione fondamentale e che meriterebbe di essere approfondita nel processo di formazione dell'attore immersivo: il lavoro d'insieme (*ensemble*). Inoltre, poiché le pratiche immersive coinvolgono l'intero corpo, richiedendo quindi l'impegno di tutti i dispositivi sensoriali, non si può sottovalutare l'importanza delle "sonorità" che abitano le atmosfere. Infatti, un ulteriore punto debole di *Doctor Who* è proprio il costante disturbo sonoro di sottofondo che circonda tutto l'ambiente e aumenta il senso di disorientamento, ovvero quell'effetto di preclusione all'immersione a cui abbiamo accennato sopra. Le perturbazioni sonore extra-drammatiche innescano un senso di confusione che si attenua solo nelle interazioni di tipo *many-to-many*, cioè quando gli attori recitano assieme raccolti in un unico spazio e i partecipanti li osservano (frontalmente) in cerchio. Questo si verifica spazialmente ogni volta che è ripristinata una configurazione palcoscenico/platea allo scopo di catturare l'attenzione e incoraggiare, dunque, il silenzio. Il suono è un elemento chiave per la "credibilità" (*believability*) percettiva dell'esperienza immersiva poiché ne cementa i margini e ne definisce i confini. Se manca questa dimensione estetica fondamentale, l'intera atmosfera immersiva può essere compromessa. Infatti, non si raggiunge alcuna suggestione *sinestetica*³⁹ nel soggetto partecipante, che viene costantemente spinto *fuori* dalla performance, incapace di immergersi completamente in essa. Così l'ambiente immersivo si riduce ulteriormente a essere concepito come un enorme contenitore in cui accadono cose, piuttosto che un mondo possibile in cui valga la pena perdersi – come, ad esempio, nel caso studio di *The Burnt City*.

7.3. Recitare in un ambiente immersivo

Torniamo, per un attimo, alla questione dello spazio in *Doctor Who*. L'ambiente immersivo è disposto su più piani, prevedendo vari percorsi a cui accedere solo "guidati" degli attori a intervalli prestabiliti durante lo spettacolo. A differenza delle produzioni di *Punchdrunk*, per esempio, i partecipanti non hanno la possibilità di vagare per gli scenari. Le passeggiate collettive o a piccoli gruppi sono accompagnate quasi sempre da un personaggio che conduce gli avventori-spettatori attraverso gli ambienti – dove altri

³⁸ Cfr. Schino 2018 (supra § 2.3)

³⁹ Cfr. § 6.4

personaggi agiscono in postazioni fisse – e suggerisce *quando* passare da uno all’altro⁴⁰. Di solito, questi spostamenti da un macroambiente al successivo sono drammatizzati da episodiscene che giustificano tale “diaspora” nello spazio: l’apparizione di alieni, la ricerca di indizi, l’apertura di porte, ecc. Di fatto, nulla è mai lasciato all’iniziativa personale degli avventori. Molto spesso accade però che durante queste passeggiate si invada letteralmente lo spazio performativo di altri personaggi che recitano in aree circoscritte dell’ambiente immersivo. Allo stesso modo, può capitare di invadere lo spazio spettatoriale di altri soggetti che stanno assistendo alle performance proprio come noi.

Più che la percezione di muoversi in un intricato labirinto, si ha l’effetto di vagare tra singoli “teatrini”, cioè tra una serie di configurazioni palcoscenico/platea autonome che conservano ben poco di immersivo. In effetti, l’ambiente appare piuttosto organizzato in tanti piccoli palcoscenici, che ricordano i carri da fiera (*pageant wagons*) del teatro medievale. A livello percettivo, tutto ciò induce il soggetto partecipante a muoversi nello spazio più da osservatore (*attendee*) che da interattore (*attendant*), come se visitasse una fiera in cui sono presenti diversi padiglioni a cui accedere. In linea teorica, la presenza dal vivo, immediata e corporea dello spettatore che interagisce all’interno di un ambiente fantastico, dovrebbe essere il fattore chiave e quindi il tratto distintivo dei teatri immersivi. Secondo Machon (2016), è in questo modo, infatti, che gli spettatori hanno la possibilità di distinguersi dal ruolo convenzionale di pubblico di uno spettacolo. Oltretutto, mentre compiono questa “visita”, i partecipanti sono costretti inevitabilmente a invadere gli spazi di altri partecipanti che si aggirano a loro volta. Soprattutto, si trovano costantemente in balia delle traiettorie degli attori che – mentre conducono altri gruppi di avventori nell’ambiente immersivo – si muovono in modo disordinato e caotico nello spazio, aumentando l’effetto di preclusione menzionato sopra.

Nelle pratiche immersive co-partecipative, è più che mai indispensabile che le traiettorie degli attori (Pavis 1996: 125) siano accuratamente mappate e che la sottopartitura (*underscore*)⁴¹ delle loro azioni nello spazio-tempo della performance sia precisamente tracciata a priori⁴², al fine di gestire agevolmente le numerose perturbazioni provocate anche dalla co-presenza dei soggetti partecipanti. Ciò ribadisce l’importanza di considerare la spazializzazione e i regimi di spettatorialità adottati nella performance immersiva già nel

⁴⁰ In questo senso, un’esperienza del genere sembra evocare anche il concetto di Escape Room.

⁴¹ Cfr. *ivi*: 96-100

⁴² Come appare chiaramente percepibile, invece, nel caso delle azioni e dei movimenti compiuti dagli attori e dalle attrici di *The Burnt City*.

processo di training dell'attore, anche qualora l'ambiente immersivo in cui provare non sia ancora fisicamente disponibile. A questo proposito, ad esempio, i principi teorizzati da Anne Bogart e Tina Landau, meglio noti come *Viewpoints*, potrebbero essere di grande supporto nel processo di allenamento immersivo dell'attore (cfr. Bogart-Landau 2004).

Di seguito, cercherò di proporre alcuni suggerimenti e indicazioni per *competenzializzare* il corpo degli attori e renderli più consapevoli della loro presenza e della loro funzione nel contesto co-partecipativo delle pratiche immersive. Esaminerò soltanto alcuni degli aspetti che considero più critici e degni di particolare attenzione, soprattutto a seguito delle analisi condotte. Tra questi, suggerisco di dare priorità a:

- l'attivazione dello spazio-tempo drammatico (soprattutto per quanto riguarda la *materialità* dell'evento)
- la costruzione e il mantenimento delle atmosfere (soprattutto a livello sonoro)
- la gestione dell'attenzione congiunta

Per ognuno di questi punti illustrerò molto brevemente alcuni esercizi o principi che potrebbero essere efficaci se adottati nella fase di training. Ritengo, infatti, che le prove e l'allenamento dell'attore siano entrambi condizionati dalla forma teatrale a cui si è soliti fare riferimento, cioè dal modello di teatro che si ha in mente (come attori, registi e drammaturghi, oltre che come spettatori). Non dovrebbe esistere un unico allenamento, dunque, quanto piuttosto allenamenti specifici che si adattano in modo diverso alle singole esigenze performative e che siano soprattutto funzionali all'articolazione della relazione attore-spettatore istituita di volta in volta dalla pratica teatrale. Una relazione che dobbiamo tenere presente è sempre *spaziale*. Ciò che gli attori devono chiedersi mentre recitano (o provano) non è cosa stanno facendo, ma a cosa stanno *rispondendo*. Recitare non è una questione di ripetere parole e movimenti memorizzati (magari provenienti da un copione), ma di saper rispondere in modo coerente e adeguato agli stimoli forniti dall'ambiente e dall'interazione con i partecipanti (compresi i potenziali momenti di perturbazione). Ad esempio, ogni momento di improvvisazione e interazione che si verifica in una pratica immersiva deve essere gestibile e per lo più riconducibile senza difficoltà al campo drammaturgico, cioè all'insieme dei programmi narrativi drammaturgici su cui si articola l'intera performance. «In common acting parlance, you have to be in the moment» (Lutterbie 2011: 4-5). Si tratta cioè dello stesso concetto di “essere-nel-momento” su cui anche gli spettatori fanno un *investimento affettivo*, soprattutto nel caso di esperienze immersive come

quelle illustrate in precedenza. Se un soggetto partecipante percepisce che la propria presenza non è indispensabile, perché l'attore non vi risponde adeguatamente, si rassegna a ricoprire la posizione di spettatore, non concependosi affatto come assistente-interattore. Infatti, come sottolinea Lutterbie, «If theatre has a purpose, it is to create a reciprocal relationship with the spectator that engages her thoughts, feelings, and imagination» (2011: 15). Personalmente sono del parere che per gli attori dovrebbero sempre tenere a mente quanto Machon sottolinea a proposito delle esperienze immersive, nelle quali

the external force is the immersive performance itself. Fundamental to such an audience [(syn)aesthetic] response is 'primitive sensitivity' the affective quality of recall and the experiencing of such work via an 'overall sense' where the somatic response dominates the semantic and draws attention to the fusing of sense with sense. A 'multisensory evaluation' establishes an 'additive experience' within a complex appreciation process. Accordingly, (syn)aesthetic appreciation reminds us of the fusion of senses in apprehension, makes us attend to the combined somatic/semantic in the immediate moment of the artistic experience and/or subsequent to the event (in Shaughnessy 2013: 204).

7.3.1. L'attivazione dello spazio-tempo drammatico

In primo luogo, secondo quanto afferma Frank Camilleri, è fondamentale definire lo spazio-tempo drammatico in termini di ambiente – non di semplice luogo – simile a «a kind of ecosystem of interacting and juxtaposed elements, [since] the bigger picture of a performance space suggests an *interrelationality* that is emergent and in flux» (2019: 26, ed. Kindle). Anche quando uno spazio è intenzionalmente svuotato di qualsiasi caratteristica, comprese quelle tecnologiche, è comunque uno spazio «materially situated at the crossroads of such interrelationality» (ibid.). Pertanto, qualsiasi ambiente immersivo in cui si svolge una performance non dovrebbe mai essere concepito unicamente come scenografia, come una riproduzione fittizia di un possibile mondo drammatico, quanto come «'a system of life', where different elements operate in diverse ways and combinations within a framework, which in turn overlaps with or bleeds into other systems, thus signalling the possibility of a change in function or effect when elements from different frameworks meet or collide» (ibid.). Le esperienze non sono soltanto incarnate, ma fanno parte di un ambiente complesso in divenire che modella le azioni dei soggetti coinvolti e viene modellato da loro a sua volta. Pertanto, ritengo cogente già in fase di training l'adozione di una prospettiva che consideri

l'inserimento in un ambiente performativo (*emplacement*), soprattutto per rendere conto dei processi cognitivi e percettivi in atto nell'apprezzamento dell'evento stesso⁴³. Secondo una posizione di questo genere, quindi, la cognizione è un processo di acquisizione che «depends heavily on off-loading cognitive work and taking advantage of affordances, or potentials, in the environment, and, as such, it is very much a result of 'ongoing agent-environment interaction'» (Shaughnessy 2013: 139).

A questo proposito, troverei utile approfondire un esercizio/principio di Anne Bogart noto come *architecture*. «In working on Architecture as a Viewpoint, we learn to dance with the space, to be in dialogue with a room, to let movement (especially Shape and Gesture) evolve out of our surroundings» (Bogart-Landau 2004: 10). Bogart chiede agli attori di orientare la loro consapevolezza verso l'architettura dell'ambiente in cui stanno già recitando e che probabilmente danno inconsciamente per scontata. Il compito è quello di *percepire* tutti gli stimoli offerti dalla massa solida, dalla consistenza, dalla luce, dal colore, dal suono, dagli oggetti, dagli altri attori, ecc. Tra i molti scopi di questo esercizio c'è quello di allenarsi a riconoscere – pur in assenza di un copione o di una partitura fisica programmata da eseguire – la misura in cui il proprio corpo in azione inscritto in un ambiente è già in grado di produrre significato semplicemente muovendosi e posizionandosi in porzioni dello spazio, creando così delle forme. L'ambiente non svolge una funzione scenografica, ma *interagisce* con il performer che a sua volta, agendo in esso, ne innesca le potenzialità e quindi genera una relazione di significazione in chi osserva.

Si potrebbe quindi concludere, interpretando l'esercizio di Bogart da una prospettiva ecologica, che in un primo momento all'attore è richiesto di esplorare semplicemente lo spazio per riconoscere, in un secondo momento, le *affordances* iscritte nell'ambiente performativo (*perceptual attunement*). Di conseguenza, nel corso del loro training gli attori sviluppano la capacità (*effectivities*)⁴⁴ di “attivare” lo spazio in modo tale da delegargli una serie di compiti che contribuiscono alla creazione di significato. Le *affordances* e le *effectivities* sono, infatti, proprietà dispositive delle cose che si riferiscono alle loro potenzialità, a ciò che può accadere. In quanto tali, vanno distinte dalle proprietà attuali, ovvero le proprietà che una cosa sta esibendo al momento⁴⁵. Inoltre, osservando dall'esterno le attività degli altri attori durante il training, si ha anche la possibilità di mettersi nella

⁴³ Cfr. supra § 2.3.2

⁴⁴ «Situations emerge as degrees of freedom are gradually squeezed out from all possible actions to only those that meet the constraints of the moment, given the intentions of the learner, the learners particular abilities to act (effectivities) and the affordances of the current environment» (Young et alii. 2002: 52).

⁴⁵ Cfr. Turvey et alii. 1981: 261

prospettiva degli spettatori e, osservando dall'esterno gli altri corpi che agiscono nello spazio, affinare la consapevolezza del significato.

7.3.2. La costruzione e il mantenimento delle atmosfere

Durante il suo percorso di formazione attoriale, Čechov ha sviluppato una concezione dinamica dello spazio. «Space filled with possibility is a powerful ally to the actor. Chekhov tells us the surrounding space is just asking to be engaged» (Petit 2010: 22). Il potenziale offerto dallo spazio dipende dalle capacità immaginative degli attori: se immaginano che lo spazio sia denso, ad esempio, i loro movimenti rallenteranno, e così via. Non si tratta affatto di fingere che lo spazio sia ciò che non è, piuttosto l'immaginazione produce l'atmosfera, che quindi a sua volta produrrà sensazioni fisiche negli attori che la percepiscono sul loro corpo e si lasciano guidare da questa reazione. «The body is consistent and reliable, also predictable and expressive. A company of actors working together to imagine the space filled with an *atmosphere* can make an astonishing impression» (ibid.). Abbiamo già illustrato quanto l'atmosfera abbia un ruolo cruciale nella costruzione e percezione degli ambienti immersivi. Come suggerisce Čechov, l'attore stabilisce sul palcoscenico l'atmosfera di una realtà fittizia o di un sogno di sogno usando il suo sistema sensoriale e la sua immaginazione. Non solo percepisce, osserva e registra l'atmosfera di ogni diverso ambiente di vita o contesto, ma la reinventa, la ri-immagina e la mette in scena nella tridimensionalità del suo corpo in interazione con la scenografia, gli oggetti di scena, le luci e gli altri corpi degli attori. È proprio questo tipo di differenza ambientale (l'esempio più famoso di Čechov è la differenza tra l'atmosfera di una chiesa e quella di un incidente di strada) che gli attori devono imparare a notare sia nella vita reale che nel testo drammatico per poterla ricreare nelle loro interpretazioni.

Inoltre, ogni atmosfera non è mai singolare, bensì è sempre caratterizzata dalla molteplicità di relazioni complesse fornite da numerose tensioni che si originano durante l'azione sia nello spazio scenico fittizio che in quello reale, sovrapponendosi l'una all'altra. È necessario, per questo, che l'attore immersivo tenga conto dell'intera ecologia all'interno della quale si organizza il suo agire performatico e, dunque, anche della corporeità dell'interattore coinvolto nella pratica. Esso, infatti, condivide lo stesso spazio dell'azione e non è un isolato bersaglio verso cui irradiare qualcosa. Nello spettacolo *The Burnt City*, ad esempio, la salvaguardia delle atmosfere era garantita da alcune rigide regole di partecipazione che limitavano al massimo le interazioni tra partecipanti, incoraggiando la

solitudine e la dispersione. Lo spettatore non può essere lasciato completamente libero⁴⁶ di interagire con l'ambiente mediale senza che sia stata stabilita prima con chiarezza la sua posizione attanziale all'interno della narrazione drammatica. Altrimenti, come nel caso di *Doctor Who*, tenderà piuttosto a consorzarsi in gruppi con altri soggetti partecipanti finendo per costituire un assembramento spaziale ricreando, *ipso facto*, un luogo della visione autonomo in opposizione all'ambiente immersivo, rompendone di conseguenza l'atmosfera. I movimenti e le azioni dei partecipanti, infatti, sono carichi di un'altra qualità dell'azione, non dilatata, che interferisce con quella dell'attore con cui si condivide lo spazio dell'azione. In *The Burnt City*, la qualità dei corpi degli attori-performer è indiscutibile: i loro movimenti e le loro azioni sono così carichi di una qualità forte al punto da propagarsi attraverso l'ambiente immersivo per contagio nei corpi degli interattori che, affascinati dalle loro corporeità in azione, cercano il più possibile di mantenere un distacco osservativo-contemplativo che, dunque, canalizza spazialmente la loro attenzione.

7.3.3. La gestione dell'attenzione congiunta

Recitare in un'esperienza di teatro immersivo co-partecipativo richiede all'attore una consapevolezza diversa e, di conseguenza, un approccio diverso alla recitazione, soprattutto se si considera la compresenza dello spettatore-*interattore* nello spazio drammatico, ossia quello «space mentioned in and symbolized by the text» (Pavis 1996: 153). Va ricordato anche che, a causa della compenetrazione tra edificio teatrale, spazio scenico e spazio liminale⁴⁷, l'attore è costretto a concentrarsi sulla spazializzazione della performance, non solo per quanto riguarda il punto di osservazione del partecipante (che non è più subordinato a una prospettiva privilegiata, come nelle configurazioni palcoscenico/platea) ma anche, e soprattutto, in termini di costruzione e gestione dello spazio gestuale (*gestural space*)⁴⁸, cioè dello spazio vettoriale prodotto emergente dai movimenti e dalle traiettorie dei corpi nell'ambiente immersivo⁴⁹. Infatti, sono soprattutto la posizione dei corpi e le relazioni che essi stabiliscono tra loro a dare *forma* allo spazio. Come afferma Fischer-Lichte – e come

⁴⁶ Bisogna, altresì, fargli *credere* che sia libero di muoversi, ma organizzando, invece, dei percorsi di partecipazione molto chiari (e limitati spazialmente). In altre parole, il campo narrativo dell'esperienza immersiva deve prevedere la forma di interattività sulla quale si articolerà la relazione con i partecipanti. L'interattore, in realtà, deve percepire un effetto di libertà, ma non essere letteralmente lasciato libero.

⁴⁷ Cfr. supra § 3.3

⁴⁸ Cfr. supra § 3.3.2

⁴⁹ Cfr. Fenemore 2007.

abbiamo illustrato, peraltro, nel Capitolo Terzo – lo spazio non può essere concepito come una datità, perché

La spazialità è fuggevole e transitoria. Essa non esiste prima, al di fuori o dopo lo spettacolo ma, esattamente come la corporeità e la sonorità, viene prodotta sempre e soltanto all'interno e attraverso di esso. Non può pertanto essere equiparata allo spazio all'interno del quale essa accade (2004 [2014: 189]).

Inoltre, non essendo comodamente seduti su una sedia, gli spettatori si rendono conto di essere investiti di una certa responsabilità. Allo stesso tempo, sono consapevoli che le pratiche teatrali co-partecipative presuppongono «primarily the collapse of spatial boundaries and the reentering of the spectator into the acting zone» (Sakellaridou 2014: 16). Di conseguenza, in qualità di partecipanti, essi acquisiscono una nuova posizione all'interno della performance che conferisce loro una forma di *agency* di cui si aspettano di poter beneficiare. Pertanto, gli attori devono essere dotati di nuovi strumenti che consentano loro di promuovere/incoraggiare questa nuova funzione potenziata, altrimenti l'esperienza immersiva degli spettatori non sarà soddisfatta⁵⁰. In altre parole, le pratiche teatrali immersive non possono prescindere dal tema della *drammaturgia dello spettatore* (cfr. De Marinis 1987), un aspetto che dovrebbe essere affrontato già nel processo di preparazione degli attori.

Sebbene nel teatro immersivo gli spazi non siano fisicamente delimitati e le loro soglie siano notevolmente sfumate, ciò non significa che siano cognitivamente invisibili alla percezione dello spettatore. Infatti, essendo privi di confini normativi e riconoscibili/visibili, questi spazi emergono percettivamente come risultato invisibile delle azioni dei performer. I movimenti e i gesti, e la conseguente attivazione delle *affordance* dell'ambiente immersivo, diventano più che mai aspetti cruciali di cui ogni performer deve essere consapevole quando agisce e su cui deve essere in grado di intervenire efficacemente, impiegando strategie performative capaci di catturare e mantenere l'attenzione congiunta degli spettatori. L'attenzione, infatti, deve essere dilatata e prolungata per l'interna durata della relazione co-partecipativa attore-spettatore. All'interno dell'ambiente esteso adottato nel teatro immersivo, le capacità di mantenere l'attenzione congiunta⁵¹ dovrebbero aumentare insieme

⁵⁰ Soprattutto se l'obiettivo è ottenere nel soggetto-partecipante un effetto essere-nel-momento.

⁵¹ Per un approfondimento, ad esempio, sul concetto di "cerchio dell'attenzione" si veda Stanislavskij 1938.

al numero crescente di punti di vista, punti di movimento e traiettorie di interazione tra attori e spettatori⁵².

⁵² Cfr. Hamilton 2019

CONCLUSIONI

Il soggetto esperiente “si sente” nell’uso dell’oggetto, perché quest’ultimo diviene, proprio grazie alla sua progettazione (o meglio: grazie a una buona progettazione), una componente integrata del campo esperienziale, se non addirittura l’esperienza stessa [...]. Non si può, infatti, tracciare più una vera e propria linea di demarcazione tra un campo interno ([...] soggettività) e un campo esterno ([...] oggettività). Allora ciò cui risulta più appropriato fare riferimento è la nozione di campo interattivo, [...] dal suo statuto intrinsecamente relazionale.

Gioia Laura Iannilli *L'estetico e il quotidiano*

La tripartizione di questa ricerca riflette grosso modo i tre campi di indagine su cui mi sono concentrato nel tentativo di riportare l’attenzione su un tema trascurato per diversi decenni dall’analisi semiotica contemporanea – il fenomeno teatrale – che si è rivelato, invece, un laboratorio di studio privilegiato all’interno del quale investigare proprio temi cogenti per la semiotica, quali la corporeità, lo spazio, la percezione, le esperienze, la documentalità, per citarne solo alcuni tra i più significativi.

Nel corso della prima parte, si è affrontato un riesame del rapporto tra semiotica e teatro indispensabile per (ri)definire le premesse epistemologiche, metodologiche e teoriche a partire dalle quali poter instaurare nuove e future incursioni interdisciplinari, con l’obiettivo di superare così, da un lato, vecchi pregiudizi – tanto semiotici quanto teatrologici – soprattutto di ordine metodologico e, dall’altro, di offrire nuovi strumenti da aggiungere alla cassetta degli attrezzi del semiotico, necessari per l’analisi di nuove forme performatiche di teatralità che richiedono, perciò, nuove forme di semiotica. Cruciale in questo senso,

perciò, è stata proprio la costruzione dell'oggetto della ricerca che ha offerto, di fatto, la possibilità di osservare in maniera più panottica la moltitudine di pratiche performáticas che circolano in una semiosfera. Inscrivere queste pratiche in più complessi e articolati *ecosistemi performáticos*⁷, ha contribuito al superamento delle tradizionali logiche di genere instaurando nuove pertinenze e incoraggiando così una comprensione più ampia dei fenomeni teatrali, in grado, cioè, di render conto soprattutto delle forme cangianti, delle ibridazioni passate e in corso, altrimenti sfuggenti alle categorizzazioni tradizionali, e concependone perciò di nuove attraverso cui poter prevedere, anche, l'orientamento delle potenziali formazioni future.

Il concetto di ecosistemi performáticos permette, infatti, di riconoscere in maniera più penetrante le numerose formazioni semiotiche che emergono costantemente dal continuum performativo della semiosfera. Inoltre, consente di cogliere anche quei rapporti ecologici ed evolutivi che si instaurano tra le differenti forme teatrali in una dimensione diacronica. Sono soprattutto le trasformazioni dinamiche, infatti, a poter essere comprese, restituendo dunque allo sguardo analitico del semiotico un'immagine (*i*) delle arti performáticas molto più in movimento e allo stesso tempo profondamente radicata nella cultura e nella società, e (*ii*) del come (e perché) tra queste alcune scelgano (ancora) di adottare una modalità teatrale. Emergono, in questo modo, altri due concetti formulati e impiegati nel corso di questa ricerca di cui si è potuta testare una efficacia euristica: performático e modalità.

Riferirsi alle arti viventi in termini di *performático*⁸ ha contribuito, soprattutto da una postazione semiotica, a rafforzare la specificità del carattere artistico dell'evento performativo, rispetto alla complessità delle attività, dei comportamenti e dei generi che circolano nell'insieme unitario nel continuum delle attività performative, istituendo, inoltre, dei criteri di pertinenza molto più estesi. Dall'altra parte ha permesso di tenere in considerazione quella forma di conoscenza attiva, di azione sapiente, che avviene nel corso delle pratiche e che si deposita sotto forma di memoria incarnata, sedimentandosi nell'enciclopedia dei soggetti coinvolti – attori e spettatori – come insieme di *saperi* relativi alla pratica delle arti dinamiche⁹. Il performático acquista, così, le caratteristiche di

⁷ Cfr. § 1.7

⁸ A partire, peraltro, dall'introduzione del termine proposta già da diversi anni da Fabrizio Deriu (2012), che però non mi sembra abbia riscontrato la dovuta attenzione che meriterebbe negli stessi studi teatrologici. Ritengo, invece, che possa essere un termine estremamente efficace da importare in un paradigma sociosemiotico sempre alla ricerca di nuove categorie attraverso le quali cogliere aspetti inediti dei fenomeni di significazione sociale e culturale.

⁹ Che, secondo Deriu, è proprio l'area in cui si colloca e trova le sue ragioni la nozione di performático (2012: 200).

dispositivo (foucaultiano) di dinamizzazione della semiosfera¹⁰, di cui si può testare continuamente l'attualità, in senso deleuzeiano: l'attuale non è ciò che siamo, ma piuttosto ciò che diventiamo, ciò che stiamo diventando, il nostro divenir-altro. In ogni dispositivo, bisogna distinguere ciò che siamo (ciò che non siamo già più) e ciò che stiamo diventando: ciò che appartiene alla storia e ciò che appartiene, appunto, all'attuale. Le trasformazioni e le ibridazioni a cui sono costantemente soggette le pratiche performáticas raccontano molto delle trasformazioni e delle ibridazioni della cultura alla quale appartengono, ma raccontano anche della capacità che esse stesse hanno di intervenire attivamente nei discorsi culturali dando origine, spesso, a nuove forme di vita (come nel caso dell'immersività).

Riferirsi al teatro come *modalità*¹¹, invece, ha spostato l'attenzione su quei meccanismi di base della pratica performática che tendono a generare effetti di teatralità. Il che ci ha portato automaticamente nel territorio dell'enunciazione. Inoltre, in questo modo – trovando un punto di contatto con i *Performance Studies* di Richard Schechner – si ha avuto la possibilità di fare ulteriormente chiarezza, semioticamente, sulla differenza tra il /teatro/ e i /meccanismi di base della teatralità/. In altre parole, ciò che siamo soliti definire come fenomeno teatrale altro non sarebbe che un insieme di modalità in cui i meccanismi di base della performance prendono forma. Una forma performática, quella teatrale appunto, indubbiamente fra le più rilevanti all'interno degli ecosistemi ma non per questo un "universale" della cultura (tantomeno un genere). Parlare di modalità, oltretutto, ci ha permesso di indagare le pratiche teatrali secondo un modello (di esperienza estetica) mediale. Partendo, infatti, dalle riflessioni condotte da Samuel Weber sulla teatralità come medium, siamo giunti alla comprensione dei processi di pertinentizzazione che portano all'attivazione (attoriale) e al riconoscimento (spettatoriale) di una funzione-teatro. La teatralità, dunque, non si opporrebbe affatto a una performatività ma ne sarebbe, piuttosto, una delle possibili modalità. Ciò ha dimostrato la necessità di un superamento dell'opposizione tra teatro e performance¹², categorie che se concepite in relazione di contrarietà conservano ben poca efficacia euristica nella comprensione delle pratiche performáticas contemporanee.

La teatralità, inoltre, non è una proprietà degli oggetti o degli eventi, bensì, dal punto di vista della produzione, è la convocazione di una serie di saperi, competenze e modalità virtualizzati in una *langue* performática¹³ messa-in-discorso attraverso processi di scrittura

¹⁰ Cfr. § 1.2.2

¹¹ Cfr. § 1.1.8

¹² Cfr. § 1.1.4

¹³ Cfr. § 1.1.5

intesi come modi di utilizzare l'apparato formale dell'enunciazione teatrale per la messa-in-scena – in immagini concrete – di personaggi, luoghi, e azioni. Una prospettiva del genere restituisce, così, al fenomeno teatrale la sua dimensione proairetica, ossia la performatività, affrancandolo da quella presunta ipoteca letteraria che ne ha condizionato la comprensione per troppo tempo¹⁴. Dal punto di vista della ricezione, invece, l'effetto teatralità è generato dal riconoscimento di una “costruzione” emergente che viene “mostrata” allo spettatore. Per questa ragione, nel corso delle ricerche, l'attenzione si è focalizzata proprio sul ruolo della programmazione della pratica, una programmazione soprattutto di ordine discorsivo. Questo aspetto, inoltre, si è rivelato cruciale soprattutto per stabilire una distinzione fra pratiche performative e performáticas, riconducibile non tanto alla finzionalità¹⁵ e alle proiezioni simulacrali che articolano la relazione attore-spettatore, quanto piuttosto alla natura eterodiretta dei simulacri, vale a dire, alla presenza-assenza di un apparato simbolico principio ordinatore di tutti i processi semiotici. Nel Capitolo Quarto, infatti, si è definito questo apparato che lascia tracce del suo passaggio ordinatore come *istanza della mostrazione*, una istanza unificatrice che ha pre-ordinato le scelte di programmazione a monte della pratica, predisponendo un certo insieme di condizioni (soggetti, luoghi, azioni, ecc.) affinché essa possa essere percepita come performática e produrre, eventualmente, un effetto di senso “teatrale” ricorrendo a determinate strategie e modalità discorsive¹⁶. Si tratta, tuttavia, della programmazione di un evento impersonale che apre posizioni di soggetto, dove l'IO-attore è chiamato, in qualità di delegato enunciazionale privilegiato, ad attivare un dialogo con un TU-spettatore, senza la presenza del quale non può esserci spettacolo, ma solo un'opera, una performance. Infatti, finché non c'è almeno un secondo co-soggetto giocatore, che *testimonia* l'agire performático dell'attore – istituendo così una relazione, attraverso la propria co-presenza, da cui emergeranno uno spazio e un tempo – non ci potrà essere spettacolo; solamente un insieme di condizioni da cui può nascere uno spettacolo.

Nel Capitolo Secondo, si è approfondita proprio la questione della relazione attore-spettatore. Affrontare la ricerca dalla parte dello spettatore ha comportato, prima di tutto, il riesame di un aspetto centrale nell'analisi – al livello locale – dell'enunciazione dell'attore e degli effetti di presenza generalmente ricondotti alle sole competenze tecniche del performer. Attraverso un approccio di tipo ecologico cognitivo, abbiamo invece dimostrato

¹⁴ Cfr. §§ 1.1.2-1.1.3

¹⁵ E tornerò su questo aspetto, più avanti, poiché è stata la ricerca sull'immersività a rivelare questo aspetto.

¹⁶ Cfr. § 4.4

quanto sia più penetrante l'adozione di un modello di presenza ecologico¹⁷, in grado di includere, nella costruzione e percezione degli effetti di presenza, sia la co-presenza corporea dello spettatore ma, soprattutto, l'influenza dell'ambiente performativo. Questa prospettiva mi ha portato a introdurre il concetto di *emplacement*¹⁸ nell'analisi relazionale performática, come integrazione determinante alla nozione di *embodiment*. Sono state perciò indispensabili e significative, nella costruzione di questo paradigma ecologico di analisi, incursioni interdisciplinari soprattutto con gli studi legati alle Cognitive Ecologies. Uno dei risultati di questo dialogo è stato la formulazione del concetto di effetto di presenza ambientale (*environmental presence*)¹⁹ secondo il quale sia la produzione che la ricezione degli effetti di presenza sono profondamente correlati – o meglio “coimplicati” – con l'ambiente performativo. L'influenza dell'ambiente è un aspetto cogente anche nelle forme teatrali più “convenzionali”, che si svolgono, cioè, all'interno di strutture architettoniche stabilizzate, come appunto i tradizionali edifici teatrali a cui siamo generalmente abituati. Questa prospettiva teorica ha contribuito in maniera efficace nell'analisi delle forme teatrali sulle quali si articola la relazione attore-spettatore, una relazione spaziale nella quale, però, lo spazio non è una datità, un contenitore vuoto da riempire, bensì è uno spazio invisibile, relazionale, prodotto emergente della relazione di co-presenza.

Il Capitolo Terzo è stato dedicato interamente a questo aspetto, a partire dall'analisi dei meccanismi intersoggettivi e intercorporei in atto nelle pratiche teatrali. Poiché sono numerose le ricerche sul tema dalla prospettiva dell'attore – e dunque della produzione – ho ritenuto più interessante convergere l'attenzione sulla ricezione dello spettatore. Investigare le pratiche teatrali dalla prospettiva dello spettatore ha significato prendere in considerazione non soltanto le dinamiche percettive, ma soprattutto i condizionamenti culturali, affettivi e mnestici “convocati” nell'atto di partecipazione (*act of spectating*). Partendo dalle premesse che l'esperienza che un soggetto-spettatore fa della pratica teatrale è prima di tutto un'esperienza mediale, ho applicato il modello semiotico formulato a riguardo da Ruggero Eugeni. Concependo il luogo dell'azione come mondo indiretto e quello della partecipazione come mondo diretto, sono giunto poi alla conclusione che ogni pratica teatrale si articola a partire da un modello mediale ecologico comune sul quale si (ri)organizza la relazione attore-spettatore.

¹⁷ Cfr. § 2.2.3

¹⁸ Cfr. § 2.3.2

¹⁹ Cfr. § 2.3.3

Nelle pratiche teatrali, infatti, lo spazio – inteso come macro-dispositivo di erogazione di materiali sensoriali – è sempre il frutto di convenzioni culturali che, oltre a informare lo spettatore sul proprio ruolo all'interno della pratica, invita anche all'adozione di modelli di visione. In questa prospettiva, allora, gli edifici teatrali storici, stabilizzati in forme architettoniche, non devono essere indagati come una qualità della realtà fisica, poiché essi sono piuttosto una struttura storica dell'esperienza. In altre parole, si tratta di ambienti mediali performatici stabilizzati in forme teatrali le cui caratteristiche materiali sono temporalmente fissate in un certo luogo da più tempo. Non sono, dunque, una datità. Ogni forma architettonica teatrale del passato va investigata, invece, come la figurativizzazione della relazione ecologica attore-spettatore per la quale è stata concepita e di cui conserva le tracce materiali. In questo scenario, le differenti forme teatrali non sono altro che sistemi ecologici che possono o meno stabilizzarsi in modelli e luoghi²⁰. Ciò significa, allora, che sia l'attore nell'atto di recitazione che lo spettatore nell'atto di partecipazione pensano con/attraverso lo spazio, secondo un principio di *material engagement*. La loro cognizione e percezione nell'ambiente performatico è, in altri termini, un atto di *thinging*²¹.

Ne consegue, dunque, una apparente ovvietà che però si tende quasi sempre a trascurare quando si analizzano i fenomeni teatrali: l'atto di assistere a uno spettacolo non ha sempre avuto (e non ha) lo stesso valore e non è sempre avvenuto secondo le stesse modalità. Il fatto che solitamente lo spettatore “osserva” uno spettacolo non significa che tale regime di “visione” non sia soggetto a differenziazioni valoriali nelle numerose culture e pratiche teatrali, o che essi coinvolgano la sola vista, in quanto è attraverso la totalità sensoriale del corpo che si svolge l'esperienza. In aggiunta ritengo che, oltre ad essere sempre culturalmente determinato, l'incontro tra attore e spettatore sia prima di ogni cosa una forma di *interazione*, un “dialogo” sul quale si fonda la “condizione mediale” degli spettacoli. Dopo aver esaminato brevemente alcune categorie generalmente impiegate per descrivere la posizione che il soggetto-spettatore occupa nell'esperienza mediale, ho poi illustrato alcune forme storiche che adottano tali categorizzazioni: pubblico (*audience*), spettatori (*spectators*), spettatore (*spectator*), partecipanti (*partakers*) sono il risultato di un processo di aspettualizzazione attoriale che produce regimi di spettatorialità, ossia configurazioni oggettuali – secondo la terminologia presa in prestito da Edoardo Giovanni Carloti – che articolano le categorie di spazio e tempo sulle quali si organizza la relazione

²⁰ Cfr. § 3.2

²¹ Cfr. § 3.2.1

attore-spettatore²². Dunque, ogni forma teatrale incorpora virtualmente una teoria della propria spettatorialità. A dimostrazione di questa affermazione si è visto come il caso delle pratiche teatrali immersive sollevi proprio alcuni interrogativi in termini di spettatorialità, necessitando nuove categorizzazioni. Tuttavia, esiste, a mio avviso, un denominatore minimo comune a tutte le posizioni attanziali che un soggetto partecipante può occupare nelle pratiche teatrali e ritengo sia legato alla *testimoniabilità*²³, un aspetto che coinvolge anche (o, forse, soprattutto) questioni di carattere enunciazionale.

Comprendere e analizzare la pratica teatrale dal punto di vista di una teoria dell'enunciazione, ha contribuito in maniera decisiva a cogliere soprattutto la natura impersonale ed evenemenziale – nell'accezione proposta da Claudio Paolucci – dell'evento performático, definendone la condizione mediale. Ho formulato una teoria (globale) dell'enunciazione teatrale partendo dalle ricerche di André Gaudreault sul concetto di mostrazione e integrandole con la proposta teorica di Gianfranco Bettetini in merito all'enunciazione audiovisiva, per giungere all'elaborazione di un modello sui-referenziale autopoietico sulla metafora della conversazione. Abbracciando la posizione teorica avanzata da Erika Fischer-Lichte, secondo la quale ogni performance è regolata e prodotta da un *loop autopoietico di feedback*²⁴, e osservando i comportamenti performáticos non solo nelle pratiche teatrali astantive ma anche in quelle che adottano modalità immersive, sono giunto, così, al superamento di una idea di spettacolo come opera prodotta per essere recepita di volta in volta diversamente da fruitori che non sono in grado, però, di modificarne la materialità. Lo spettatore non è (o almeno non è soltanto) un fruitore, bensì a suo modo è un co-produttore della performance. È, infatti, nell'interazione co-soggettuale attore-spettatore che si generano una serie di azioni e comportamenti dai quali emerge lo spettacolo. Questi due soggetti – attore e spettatore – sono istanze di incarnazione, che vanno a occupare le posizioni distribuite dall'evento, rendendo possibile, di fatto, una relazione IO-TU “faccia a faccia” analoga a una forma di conversazione, che in questo caso avviene però a “soggetto tracciato”. Tuttavia, in questo scenario, la progettazione dell'azione non va affatto considerata una forma di inesorabile predeterminazione del corso dell'evento performático, quanto un insieme di “regole del gioco” che ne contengono la coerenza semantica e ne sovrintendono soprattutto l'organizzazione, orientandone il decorso. Si tratta sempre,

²² Cfr. § 3.4

²³ Cfr. § 3.4.2

²⁴ Secondo il quale le azioni degli spettatori avvengono in risposta a ciò che viene percepito, generando, di conseguenza, con i propri comportamenti e le proprie (re)azioni, un'ulteriore risposta negli attori stessi (cfr. § 4.4.2).

comunque, di una doppia enunciazione, in quanto l'attore è al contempo impegnato in un'altra rete di relazioni enunciazionali che avvengono nel contesto del mondo possibile drammatico a cui appartiene, e che viene distillato dall'istanza mostratoria unificatrice responsabile della modulazione dei differenti livelli di organizzazione del "linguaggio teatrale": regia, scenografia, luci, recitazione, ecc. Un'istanza plurale, così demoltiplicata al punto da non consentirci di considerarla un'autentica "coscienza focale", un soggetto che mette in atto una "schizia creatrice". Siamo, piuttosto, in presenza di un atto più ergativo che transitivo, un concatenamento collettivo di enunciazione, in cui intervengono numerose istanze enuncianti²⁵.

Poiché durante le ricerche è emersa in modo significativo la questione legata alla tensione tra preordinato (programmazione) e contingente (adeguamento) su cui si articola una pratica teatrale – come si è già anticipato sopra – è stato necessario affrontare anche un riesame del rapporto tra testo drammatico (TD) e testo spettacolare (TS),²⁶ soprattutto a seguito delle formulazioni teoriche e delle posizioni illustrate nella Prima Parte di questo lavoro. Per queste ragioni, nella Seconda Parte, ho deciso di affrontare anche l'analisi di alcune forme di TD *ibride*, legate cioè al passaggio da modelli drammatici a modelli postdrammatici. L'obiettivo è stato quello di comprendere come e in che misura un TD possa conservare le tracce della pratica teatrale per la quale è stato concepito, rivelando così aspetti connessi ai dispositivi dell'apparato formale dell'enunciazione. La conclusione è stata che, accanto a una valorizzazione estetica – aspetto sul quale si è maggiormente concentrata la prima semiotica del teatro – un TD può anche avere (soprattutto) un ruolo fattitivo ed essere impiegato – preventivamente o consuntivamente²⁷ – come supporto materiale della pratica, rivelando così una valorizzazione pratica. L'importanza di riconoscere questa funzione istruzionale potenzialmente iscritta in un TD non ha affatto lo scopo di istituire gerarchie tra programmazione ed esecuzione. Piuttosto, si intende suggerire la possibilità di analizzare il TD come traccia documentale dei movimenti di integrazione – ascendente e discendente – intorno ai quali la dimensione prassica dialoga con la dimensione progettuale nelle pratiche teatrali. Tra TD e TS, in altre parole, si instaura un meccanismo di coimplicazione reciproca. Le analisi condotte su frammenti dalle drammaturgie di Luigi Pirandello e Samuel Beckett hanno infatti dimostrato quanto esista un principio enattivo nell'affrontare e soprattutto nel trasdurre nello spazio-tempo performático una partitura drammaturgica che di fatto si

²⁵ Cfr. § 4.3

²⁶ Cfr. § 4.5

²⁷ Cfr. § 1.1.9

presenta come una serie di *possibilità per l'azione*. Seguendo un principio di *affordance*, perciò, si è dimostrato come nel caso studio condotto su *I giganti della montagna* gli enunciati-battuta contengano un livello prassico-drammatico che rivela una natura interattiva che conferisce loro un funzionamento fattitivo. Gli enunciati-battuta possono essere analizzati come *frasi plastiche*²⁸ la cui struttura sintagmatica, cioè, porta inscritte con sé le tracce di una dinamica proairetica dell'azione drammatica, ossia una serie di inviti all'uso (che tuttavia non escludono la necessità di una competenza performatica del soggetto-attore-manipolatore nel riconoscimento di tali *affordances*). La punteggiatura può diventare, così, un supporto (materiale e formale) indispensabile per l'integrazione del testo-enunciato con la prassi teatrale, assolvendo a una funzione di interfaccia tra TD e TS.

La Seconda Parte del lavoro ha riguardato anche aspetti legati all'enunciazione locale dell'attore nelle pratiche teatrali, investigandone la corporeità in quanto medium di sintonizzazione attraverso il quale la relazione attore-spettatore diventa una relazione che si gioca soprattutto al livello intercorporeo. La gestualità e il movimento sono mezzi di comunicazione per *mostrare* l'ineffabile, il profondo, l'essenziale, dando forma a ciò che non può essere espresso unicamente dalla parola. Inscrivere anche l'agire performatico dell'attore in una teoria della mostrazione, ha comportato la necessità di affrontare, dunque, il tema dell'enunciazione e la corporeità. A partire dal presupposto che il corpo, come soglia della semiosi, è sempre dotato di un progetto nel mondo, si è adottata la prospettiva teorica avanzata da Simona Stano di abbandonare qualsiasi presupposta distinzione tra presemiotico e semiotico. Condivido, infatti, l'idea che la cultura investe sempre i corpi, soprattutto poi in una cornice d'enunciazione teatrale dove il corpo è condannato a significare, come afferma Umberto Eco, proprio in quanto corpo "mostrato" e dunque valorizzato come segno. Proprio per questa ragione, si è cercato di indagare la misura in cui il ruolo della corporeità negli ecosistemi performatici contemporanei è soggetto a forme di valorizzazione e disvalorizzazione differenti, se paragonate alla tradizione cosiddetta Occidentale a cavallo tra Ottocento e Novecento. Si è ricorso, poi, al concetto di *corposfera performatica* allo scopo di illustrare come ogni cultura teatrale elabora un proprio insieme di linguaggi che hanno origine, si modernizzano e vengono eseguiti dal corpo, concepito come complesso semiotico di possibilità che richiedono una visione fenomenologica per essere comprese²⁹. Il concetto di corposfera coniato da José Enrique Finol ha contribuito a portare alla luce, dunque, come il corpo performatico sia il prodotto di una serie di operazioni di messa-in-

²⁸ Cfr. § 4.5.3

²⁹ Cfr. § 5.1.1

forma meritevoli di essere indagate da uno sguardo semiotico. La figura diventa, così, un livello di organizzazione primario nell'analisi della performance³⁰. Il corpo performativo, infatti, può essere concepito come una tela sulla cui superficie si depositano le tracce di una serie di operazioni enunciazionali che vengono però *mostrate*, non narrate, proprio sotto forma di “figura” allo spettatore, ricorrendo a determinate strategie mostrazionali, anche solo nell'apparente oggettivazione di un corpo in scena.

Come già messo in evidenza da Maria José Contreras Lorenzini, però, l'introduzione della corporeità nella teoria dell'enunciazione prevede l'attribuzione di due funzioni al corpo: quella di dispositivo che produce senso e quella di interfaccia della comunicazione. Si realizza, perciò, una convergenza tra l'artista e il materiale della sua creazione, un materiale, peraltro, già messo in forma su cui l'attore sovrascrive “un corpo della differenza” dissimile da un corpo quotidiano. Ho esaminato questo aspetto in termini di “enunciazione tecnica”, secondo una prospettiva latouriana, sostenendo che gli attori mentre eseguono un *débrayage* in un corpo diverso da quello di tutti i giorni, non si assentano completamente, bensì *adombrano* la propria presenza. Il corpo del performer può essere concepito, allora, come un quasi-oggetto che non è ancora un segno. Ho poi illustrato come il piano espressivo corporeo, con le sue configurazioni gestuali e motorie sia a livello plastico che figurativo, diventa oggetto di “disciplinamento” nelle corposfere performatiche delle culture teatrali della tradizione europea a cavallo tra Otto e Novecento, poiché ritenuto strumento di scrittura autonomo rispetto al linguaggio verbale. La figura diventa, così, una superficie di iscrizione sulla quale l'attore può compiere una serie di operazioni mostrazionali manipolandone la forma. In questo contesto è stato indagato anche il ruolo della maschera-volto, illustrando come, parallelamente alla presenza di corposfere, nelle culture teatrali affiorino anche delle *rostrosfere (performatiche)* – termine introdotto da Massimo Leone in merito alle culture dei volti. L'esempio dell'impiego della maschera neutra nel training di Jacques Lecoq, poi, ha dimostrato come intervenire sul volto generi un vuoto di significazione nella relazione intersoggettiva. Neutralizzare il volto vuol dire intervenire sulle condizioni di prensione significativa dell'esperienza corporea, sulla qualità e sulla natura della donazione di senso in generale.

Nel corso di queste indagini sulla corporeità, è emerso inoltre quanto il problema della forma sia centrale nell'analisi dei regimi di significazione del corpo performatico e di quanto, come per il termine /teatro/, anche quello di /attore/ è soggetto a fluttuazioni

³⁰ Cfr. § 5.1.2

semantiche. A seconda del momento storico, degli ecosistemi performatici e delle culture, è tuttavia possibile individuare delle “modalità attoriali” riconducibili a strategie mostrazionali intese come *maschere enunciazionali* attraverso le quali l’attore mostra il proprio agire performatico³¹. Proprio ricorrendo a una teoria della mostrazione, si è dimostrato come fino a buona parte del Novecento la messa-in-visione dei corpi degli attori fosse soggetta a regole di visualizzazione, ossessionata dalla ricerca di una forma fondata su una “ideologia della neutralità”. In altre parole, sia le strategie rappresentative – attraverso le quali è mostrato il corpo dell’attore-personaggio – sia quelle presentative – che non rimandano ad alcun personaggio, ma mostrano comunque un corpo performatico dell’attore-performer contraffatto rispetto a un corpo quotidiano – erano profondamente condizionate dall’idea di un “corpo della volontà” – come l’ho definito – che andasse, cioè, depurato (neutralizzato, appunto) da ogni residuo di automatismo al fine di essere impiegato come mezzo di *scrittura consapevole*. Tuttavia, nelle pratiche teatrali contemporanee assistiamo a una disvalorizzazione delle forme di artificializzazione del corpo dell’attore a favore, invece, dell’affermazione di poetiche dell’informale che promuovono quello che ho definito altrimenti come “un corpo dell’abulia”. Il corpo dell’attore, infatti, tende ad essere mostrato nella sua materialità autosignificante: non è un corpo che si rappresenta “come se” fosse un personaggio, né un corpo che si presenta “come è” in quanto performer competenzializzato secondo un sapere performatico. Queste due polarità, definite da Michael Kirby come *acting/not-acting*, non sono più in grado di render conto di quei casi in cui l’attore si mostra nella propria insostituibilità di persona, di come-sé-in-scena, ossia di attore-persona. Il corpo degli attori nelle pratiche teatrali contemporanee a cui abbiamo fatto riferimento è mostrato nell’autoreferenzialità del proprio significante artistico, è concepito, cioè, come mezzo di *scrittura inconsapevole*, la cui autonomia creativa è nelle sole mani dell’istanza mostratoria dello spettacolo.

Una teoria della mostrazione, tuttavia, evidenzia proprio come, rappresentare un personaggio, o presentare il proprio corpo performatico, o ostendere la propria corporeità autosignificante, comporti sempre dei processi di “messa in visione” – non autoescludenti – frutto di strategie semiotiche alla base delle quali c’è un meccanismo mostrazionale. Il corpo, perciò, diventa una superficie significativa in grado di proiettare, di “mostrare”, contenuti appartenenti al mondo indiretto della performance, trasducendoli in forma visiva, e non “narrandoli”, appunto. Non si tratta, tuttavia, di concepire tre tipologie rigide di attore,

³¹ Cfr. § 5.2

quanto piuttosto categorizzare tre *livelli mostrazionali* che possono articolarne la figura, l'*appearance level*, tre maschere enunciazionali strategiche che l'attore può anche intenzionalmente alternare tra loro nel corso della propria attività performativa.

Nella Terza Parte della ricerca, infine, l'attenzione è stata rivolta all'analisi delle pratiche teatrali che, rispetto a modelli di partecipazione e visione astantivi, tendono a generare un effetto di immersività, riconfigurando la posizione dello spettatore all'interno della pratica. In questi ambienti mediali, la collusione con l'ecologia performática favorirebbe un'esperienza di superamento della soglia, nello spettatore. I confini tra ciò che è programmato e ciò che è aleatorio si fanno talmente indistinti al punto da annullarsi, producendo nel soggetto percipiente un effetto di immediatezza, di essere-nel-momento, nel qui-e-ora del mondo indiretto. Ho definito tale effetto generato dall'incontro del soggetto partecipante con l'ambiente "effetto di immersività". Ho poi illustrato come la ricerca di questo effetto comporti una differente articolazione dello spazio e del tempo già a partire dalla fase di programmazione dell'azione. È richiesta, infatti, una organizzazione accurata della narrazione drammatica, poiché per raggiungere, in potenza, un effetto di immersività il *campo narrativo* della pratica – termine che si è preso in prestito da Riccardo Brunetti – deve essere integralmente strutturato per favorire l'*interattività*. Questa parte delle ricerche è stata condotta sul campo con un metodo di indagine etnografico basato sull'osservazione partecipante. Si è potuto constatare come la riconfigurazione della relazione attore-spettatore e la delocalizzazione della pratica rispetto a luoghi convenzionalmente deputati allo spettacolo abbia concesso, in realtà, di tornare all'analisi delle pratiche astantive con una prospettiva inedita sui meccanismi di base della teatralità. Le pratiche immersive, infatti, si articolano soprattutto su due aspetti, il pubblico e lo spazio, offrendo multiformi e variegiate gradazioni di immersività. Inoltre, analizzare le sfide percettive alle quali sono invitati (a volte persino costretti) i partecipanti mi ha permesso di cogliere aspetti comuni che le pratiche performáticas condividono tra loro, a prescindere dai regimi frontali o immersivi impiegati.

La relazione frontalità/immersività dice molto anche in merito alla relazione dissimmetria/simmetria su cui generalmente si misura la relazione attore-spettatore. Le forme di visione, percezione e spettatorialità che ridisegnano tale relazione, e che ho dettagliatamente illustrato nel corso del Capitolo Sesto³², mi hanno portato a formulare delle conclusioni per certi versi inattese, rispetto alle premesse da cui ero partito. Non è affatto

³² Cfr. § 6.2

scontano – almeno per quanto concerne le pratiche teatrali – che l’immersività favorisca un avvicinamento alla performance tale da incoraggiare un regime di simmetria. Anzi, il caso studio di *The Burnt City* sembrerebbe quasi confermare l’esatto opposto. L’effetto essere-nel-momento generato dalle strategie attualizzate negli spettacoli dei Punchdrunk, infatti, è profondamente legato a un regime di apprezzamento asimmetrico. In altre parole, lo spettatore vive un effetto di *sommersività*, poiché di fatto si trova immerso in qualcosa che non dialoga più con lui, che non sembra arrestarsi di fronte alla sua presenza e che non è in grado di trattenere in quanto fiume in piena. Rispetto al modello dell’enunciazione autopoietica che ho formulato qui, in questo caso studio la sommersività è concepibile come un effetto estremo di immersività che travolge lo spettatore, come l’aspetto più radicale della relazione attore-spettatore che sfocia, dunque, nella non-conversazione.

Partecipando a *The Burnt City*, infatti, sono stato protagonista di un episodio piuttosto significativo dal punto di vista dell’enunciazione. Mentre girovagavo per gli ambienti immersivi letteralmente ipnotizzato dalle atmosfere che mi attraversavano fisicamente, generando un effetto/affetto viscerale di essere-nel-momento³³, non mi sono reso conto di essere nello spazio di azione di un attore che stava performando proprio nei pressi del luogo che stavo esplorando. L’attore, noncurante della mia presenza, mi ha letteralmente travolto, senza tuttavia scomporsi. All’apparenza un banale incidente, ma la gestione di questa perturbazione da parte del performer ha rivelato, invece, la robustezza della programmazione e l’inesorabilità processuale degli eventi, confermando quella ciclicità³⁴ e quel *in-its-own-world-ness*³⁵ che generano l’impressione di essere in un flusso che non può essere arrestato dalla propria presenza³⁶. Ed è proprio questa consapevolezza che valorizza quel tratto costitutivo dell’esperienza immersiva che si nutre di una *liveness* energetica e di una conseguente *live(d)ness* del momento performativo³⁷. Nella compartecipazione sommersiva, dunque, lo spettatore comprende sulla propria carne cosa significa essere testimone, attraverso la propria partecipazione *rischiosa* all’evento performático. In altre parole, si trova in balia di un flusso incontrollabile che provoca un effetto “essere vivi” (*aliveness*) che gli ricorda che se non nuota può rischiare anche di affogare³⁸.

³³ Cfr. §§ 3.4.2-7.1.2

³⁴ Cfr. § 6.2.7

³⁵ Cfr. § 6.2.10

³⁶ A differenza, invece, di un *effetto pensatoio* in cui lo spettatore è fisicamente immerso nell’ambiente mediale ma non gli è concesso di interagire con esso. Gli viene offerta solo l’opportunità di *vedere* più “da vicino”, ma comunque soltanto di vedere, non di *toccare* (cfr. § 7.1.2).

³⁷ Cfr. § 6.4

³⁸ Cfr. § 6.4.1-6.4.2

Pur partecipando a una pratica immersiva, dunque, l'esperienza di *The Burnt City* è paradossalmente paradigmatica dell'espressione del massimo grado di distanza dall'evento, ossia di relazione dissimmetrica. È l'esempio dell'ineluttabilità dell'evento che scorre, del tempo che fugge e che ci rammenta in ogni istante che dobbiamo essere noi a fare *qualcosa* se non vogliamo perdere l'occasione, unica, di sentirci nel flusso della vita. Da questo punto di vista, l'effetto di sommersività che ho descritto è analogo a quello generato nella partecipazione alle esperienze di realtà virtuale, in cui non è il soggetto partecipante ad avere un'esperienza, ma è l'esperienza ad avere lui.

La sommersività, inoltre, conferma quanto sostenuto da Fischer-Lichte (2004) in merito al fatto che la distinzione tra confine e soglia è spesso una questione di percezione, come peraltro ci aveva già suggerito l'analisi condotta sugli spazi teatrali nel Capitolo Terzo³⁹. È nella relazione attore-spettatore, nel corso della loro conversazione, che i confini possono trasformarsi in soglie, come ci ha dimostrato anche la breve analisi condotta sui frammenti dei *Sei Personaggi* e di *L'ultimo nastro di Krapp*, che hanno offerto alcuni esempi di tensione proto-immersiva in atto in queste drammaturgie. È in questi casi che l'attore manifesta la sua funzione di "figura della soglia", connotazione che emerge particolarmente nelle esperienze immersive co-partecipative. In questi casi, infatti, l'attore incarna la funzione di dispositivo di discorsivizzazione e diventa, perciò, nell'armatura enunciazionale – o meglio mostrazionale – della (rap)presentazione, quella figura responsabile delle trasformazioni e trasfigurazioni continue della cornice performativa.

In conclusione, perciò, sono convinto che la relazione tra frontalità e immersività non debba essere concepita in termini di opposizione tra contrari, bensì in rapporto di continuità nella pratica performática. Questa idea di continuità tra frontalità e immersività comporterebbe il fatto che ogni occorrenza performática si collocherebbe quindi in un punto del *continuum*, articolando in proporzione differenti aspetti sia frontali e che immersivi. In una prospettiva enunciazionale, allora, frontalità e immersività sarebbero due polarità su cui si articola la relazione attore-spettatore, due gradazioni di *confidenza* – se così possiamo definirle – sulle quali si organizza in modalità autopoietica la loro conversazione teatrale. Nell'ecologia dell'ambiente performático, infatti, tra attore e spettatore si crea quello che Gioia Laura Iannilli (2019) identifica come "campo interattivo", all'interno del quale si consuma l'enunciazione teatrale. In questo contesto, dunque, non avrebbe più senso parlare di soggetto-oggetto nella relazione teatrale, anche nel caso di modelli di partecipazione e

³⁹ Cfr. §§ 3.3.2-3.3.3

visione frontali. Poiché, infatti, «il medesimo corpo vede e tocca» (Merleau-Ponty 1964: 149-151), i soggetti partecipanti hanno sempre un ruolo determinante (e attivo) che va ben oltre la mera osservazione sensibile o indifferente delle azioni compiute dagli attori nel corso della performance. Non si tratta, perciò, di un rapporto soggetto/oggetto secondo il quale gli attori sarebbero solo oggetto dell'osservazione (oppure, secondo il quale attori-soggetti si confronterebbero con spettatori-oggetti). La co-presenza corporea implica piuttosto un rapporto tra co-soggetti che, come risultato della loro interazione, costituiscono lo spettacolo. È soprattutto l'analisi dei meccanismi enunciazionali attualizzati nelle pratiche teatrali a far emergere questa reversibilità di fondo. Quella tra attore e spettatore è una conversazione, un dialogo, che non si gioca sulla relazione frontalità/immersività bensì su quella interattività/non-interattività dalla cui articolazione emergono le differenti e cangianti forme teatrali che popolano e popoleranno gli ecosistemi performatici.

Infine, se il teatro è un evento che emerge da questo incontro, è assolutamente cruciale che il ruolo dello spettatore e la sua posizione nel sistema ecologico e relazionale della performance siano indagati già a partire dalla fase di preparazione della pratica, nel processo di training dell'attore. Su questo tema, infatti, ho voluto soffermarmi, seppure brevemente, nel Capitolo Settimo, con l'obiettivo più che altro di porre degli interrogativi, più che fornire delle risposte. Recitare non è una questione di ripetere parole e movimenti memorizzati (magari provenienti da un copione), piuttosto di saper rispondere in modo coerente e adeguato agli stimoli forniti dall'ambiente e dall'interazione con i partecipanti (compresi i potenziali momenti di perturbazione).

Bibliografia

Agamben, G.

(2002) *L'aperto. L'uomo e l'animale*, Torino, Bollati e Boringhieri

(2006) *Che cos'è un dispositivo?*, Roma, Nottetempo

Allain, P.

(2003) *The Art of Stillness. The Theatre Practice of Tadashi Suzuki*, New York, Palgrave Macmillan

Allegri, Luigi

(1988) *Teatro e spettacolo nel Medioevo*, Roma-Bari, Laterza, ed. 2011

(2005) *L'arte e il mestiere. L'attore teatrale dall'antichità ad oggi*, Roma, Carocci

(2006) *La Drammaturgia da Diderot a Beckett*, Roma-Bari, Edizioni Laterza

(2009) *L'artificio e l'emozione*, Roma-Bari, Edizioni Laterza

(2012) *Prima lezione sul teatro*, Roma-Bari, Laterza

(2017) (a cura di) *Storia del teatro. Le idee e le forme dello spettacolo dall'antichità a oggi*, Roma, Carocci.

(2018) *Invito a teatro. Manuale minimo dello spettatore*, Roma-Bari, Laterza (ed. ePub)

(2019) "Il corpo dell'attore tra 'dentro' e 'fuori'", in *Lo scandalo del corpo. Studi di un altro teatro per Claudio Bernardi*, Milano, Vita e Pensiero

Alston, A.

(2016) *Beyond Immersive Theatre. Aesthetics, Politics and Productive Participation*, Basingstoke, Palgrave Macmillan

Alter, Jean

(1990) *A Sociosemiotic Theory of Theatre*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press

- Altieri, Lorenzo
(2018) “Dal testo all’azione, al corpo: corporeità e percezione tra semiotica e filosofia del linguaggio”, *Critical Hermeneutics*, 2, pp. 33-59
- Angioletti, Katia Lara
(2010) *Filosofie sull’attore*, Milano, Led
- Aristotele (a cura di Lanza, Diego)
Poetica, Milano, BUR classici greci e latini, 1987
- Arnheim, Rudolf
(1969) *Visual Thinking*, Berkley-Los Angeles-London, University of California Press
- Arnott, P. D
(1959) *An Introduction to Greek Theatre*, London, Palgrave Macmillan.
- Artaud, A.
(1938) *Le Théâtre et son Double*, Paris, Gallimard (ed. it. *Il teatro e il suo doppio*, Torino, Einaudi, 2000)
- Attisani, A.
(2019) “Rifare il principio. Il sentiero neodrammatico”, *Il Pensiero*, 1(LVIII), 17-41
- Augé, Marc
(1992) *Non-Lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Paris, Editions du Seuil (trad. it. *Nonluoghi. Introduzione a una antropologia della surmodernità*, Milano, Eleuthera, 2009)

- Austin, John Langshaw
 (1962) *How to Do Things with Words*, London, Oxford University
 (trad. it. *Quando dire è fare*, Torino, Marietti, 1974)
- Autant-Mathieu, M.C., Meerzon, Y. (a cura di)
 (2015) *The Routledge Companion to Michael Chekhov*, London-New
 York, Routledge
- AA.VV.
 (1983) *Interazioni, dialogo, convenzioni: il caso del testo drammatico*,
 Bologna, CLUEB
 (1992) *Non cala il sipario. Lo stato del teatro*, Roma-Bari, Laterza
- Bachtin, Michail
 (1975) *Estetica e romanzo*, Torino, Einaudi (ed. 1997 ePub)
- Bandirali L., Terrone E.
 (2009) *Il sistema sceneggiatura*, Torino, Lindau
- Banu, G., Martinez, A. (a cura di)
 (1990) *Gli anni di Peter Brook. L'opera di un maestro raccontata al
 Premio Europa per il teatro*, Milano, Ubulibri
- Barba E., Savarese N.
 (1983) *L'arte segreta dell'attore. Un dizionario di antropologia
 teatrale* – Bari: Edizioni di Pagina, ed. 2005 (trad. ing. *The
 Secret Art of the Performer*, New York, Routledge, 1991)
 (1988) “La terza sponda del fiume”, *TEATRO E STORIA*, III (2), pp.
 287-297
 (1993) *La canoa di carta*, Bologna, Il Mulino
- Barbieri, D.
 (2020) *Testo e Processo. Pratica di analisi e teoria di una semiotica
 processuale*, Bologna, Società Editrice Esculapio

- Barbotto, S., Voto, C., Leone, M. (a cura di)
 (2022) *Rostrosferas de America Latina. Culturas, Traducciones y Mestizajes*, Roma, Aracne
- Barthes, R.
 (2002) *Saggi critici*, Torino, Einaudi
 (2017) *Sul Teatro*, Milano, Meltemi (ed. ePub)
- Basile G., Casadei F., Lorenzetti L., Schirru G., Thorton A.M.
 (2010) *Linguistica generale*, Roma, Carocci
- Basso Fossali, Pierluigi
 (2009) *La tenuta del senso. Per una semiotica della percezione*, Roma, Aracne
- Beato, M. R.
 (2020) “L’enunciazione teatrale tra *embodiment* e semiotica del visivo” – *E|C*, 30, pp. 32-42
 (2021a) “Presence effects in the immersive binaural audio experiences”, in AA. VV., *Audiovisual e Indùstrias criativas* – Madrid: McGraw-Hill, pp. 715-728
 (2021b) “Opacità e trasparenze della cornice performativa nel teatro immersivo”, *Carte Semiotiche*, annali 7, pp. 181-198
 (2022) “From Mask to Flesh and Back: A Semiotic Analysis of the Actor’s Face Between Theatre and Cinema”, *TOPOI*, doi.org/10.1007/s11245-022-09808-y
- Beckett, Samuel
 (1961) “Krapp’s Last Tape”, in *Evergreen Review*, vol. 2, n. 5 (trad. it. di Fruttero, C., in *Teatro contemporaneo, i capolavori di Beckett, Ionesco e Osborne*, Torino, Giulio Einaudi Editore, II ed. 1970, pp. 173-186)

- Belting, Hans
 (2001) *Bild-Anthropologie. Entwürfe für eine Bildwissenschaft*, München, Fink (trad. it. *Antropologia delle immagini*, Roma, Carocci, 2012)
- (2017) *Face and mask. A double history*, Princeton University Press, Princeton and Oxford
- Bene, C. & Deleuze, G.
 (2002) *Sovrapposizioni*, Macerata, Quodlibet
- Benjamin, W.
 (1966) *L'Opera d'Arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Roma, Donzelli editore, 2012
- Bennett, Susan
 (1997) *Theatre Audiences. A theory of production and reception –* New York: Routledge
- Bentley, E.
 (1964) *The life of the drama*, New York, Atheneum
- Benveniste, Èmile
 (1966) *Problèmes de linguistique générale*, Paris: Gallimard (trad. it. *Problemi di linguistica generale*, Milano: Il Saggiatore, 1971)
- Bertetti, Paolo
 (2020) *Cos'è la transmedialità*, Roma, Carocci
- Bertetti, P., & Manetti, G. (a cura di)
 (2001) *Forme della testualità. Teoria, modelli, storia e prospettive*, Padova, Testo & Immagine s.r.l.

- Besbes, Khaled
(2007) *The Semiotics of Beckett's Theatre: A Semiotic Study of the Complete Dramatic Works of Samuel Beckett*, U-publish.com
- Birdwhistell, R. L.
(1971) *Kinesics and Context: Essay in Body Communication*, Harmondsworth, Penguin
- Birdwhistell, R. L., Lacoste, M.
(1968) "L'analyse kinésique", *Langages*, 10, pp. 101-106
- Bishop, Claire
(2004) "Antagonism and Relational Aesthetics", *October 110*, pp. 51-79
(2005) *Installation Art: A Critical History*, London, Tate
(2012) *Artificial Hells. Participatory Art and the Politics of Spectatorship*, London-New York, Verso (trad. it. *Inferni artificiali. La politica della spettatorialità nell'arte partecipativa*, Roma, Luca Sossella Editore, 2015, ed. Kindle)
- Blair, R., Cook, A.
(2016) *Theatre, Performance and Cognition. Languages, Bodies and Ecologies*, London-New York, Bloomsbury
- Bleeker, M. Kear, A., Kelleher, J. & Roms, H. (a cura di)
(2019) *Thinking Through Theatre and Performance*, London-New York, Methuen Drama
- Bleeker, M., Sherman, J.F. & Nedelkopoulou, E. (a cura di)
(2015) *Performance and Phenomenology*, London-New York, Routledge

- Bogart A., Landau T.
(2004) *The Viewpoints Book. A Practical Guide to Viewpoints and Composition* – New York: Theatre Communications Group
- Bondì, Antonino
(2013) *Percezione, semiosi e socialità del senso*, Roma, Mimesis
- Bourriaud, Nicolas
(1998) *Esthétique relationnelle*, Les presses du réel, Dijon (trad. it. *Estetica relazionale*, Postmedia, Milano, 2010)
- Bowler, Lisa Marie
(2016) *Theatre Architecture as Embodied Space. A Phenomenology of Theatre Buildings in Performance*, München, LMU Fakultät für Geschichts und Kunstwissenschaften (tesi di dottorato di ricerca)
- Brandt, P.A.
(2004) *Spaces, domains, and meaning essays in cognitive semiotics*, New York, Peter Lang Publishing Inc.
- Bremond, Claude
(1968) “Pour un gestuaire des bandes dessinées”, *Langages*, 10, pp. 94-100
- Brennan, Teresa
(2004) *The Transmission of Affect*, Itaca, Cornell University
- Brodie, G., Cole E.
(2017) *Adaptin Translation for the Stage*, London-New York, Routledge (ed. Kindle)
- Brook, P.
(1968) *Il teatro e il suo spazio*, Milano, Feltrinelli

- Brunetti, R. (a cura di)
 (2017) *Esperienze immersive. Creazione e fruizione*, Roma, La Rocca Edizioni.
- Camilleri, F.
 (2019) *Performer Training Reconfigured. Post-Psychophysical Perspectives for the Twenty-First Century*, London-New York, Methuen Drama
- Campisi, E.
 (2018) *Che cos'è la gestualità*, Roma, Carocci
- Campo, G.
 (2013) "Grotowski e la ricezione. Lo spettatore", *Repertório*, 16(29), 102-111
- Carlotti, Edoardo Giovanni
 (2014) *Teorie e visioni dell'esperienza "teatrale". L'arte performativa tra natura e culture*, Torino, Accademia University Press
- Carlson, Marvin
 (1984) *Theories of the Theatre. A Historical and Critical Survey from the Greeks to the Present*, Ithaca, Cornell University (trad. it. *Teorie del teatro*, Bologna, Il Mulino, 1997)
- (1989) *Places of performance. The Semiotics of Theatre Architecture*, Ithaca, Cornell University (ed. 1993)
- (1996) *Performance. A Critical Introduction*, London and New York, Routledge (ed. 2013)
- (2007) "Semiotics and Its Heritage", in Reinelt, J.G. & Roach, J.R. (eds) *Critical Theory and Performance*, Ann Arbor, University of Michigan Press
- (2014) *Theatre. A very short introduction*, Oxford, Oxford university Press (ed. ePub)

- Casetti, Francesco
(1986) *Dentro lo sguardo. Il film e il suo spettatore*, Bompiani, Milano
- Casetti, F., Di Chio, F.
(1990) *Analisi del film*, Bompiani, Milano.
- Certeau, M. de
(1984) *The Practice of Everyday Life*, Berkley-Los Angeles- London, University of California Press
- Chalmers, D.J.
(1995) “Facing up to the Problem of Consciousness”, *Journal of Consciousness Studies*, 2 (3), 200-219
- Charton, Hervé
(2006) *La construction de l’action dramatique dans la perception du spectateur de théâtre*, Mémoire de Master, Université Paris III
- Clark, A. & Chalmers, D.
(1998) “The Extended Mind”, *Analysis*, 58(1), 7-19
- Contreras Lorenzini, María José
(2008) *Il Corpo in scena: indagine semiotica sullo statuto del corpo nella prassi performativa*, Università di Bologna, tesi di Dottorato di ricerca in Semiotica (M-FIL-05 ciclo XX) www.amsdottorato.unibo.it
- (2009) “Il corpo del fare. Verso una definizione semiotica di pratica”, *Studi Culturali*, 3, pp. 387-408
- Coquet, J.
(2008) *Le istanze enuncianti. Semiotica e fenomenologia*, Torino, Bruno Mondadori

- Craig, E. G.
(1907) “The Actor and the Über-marionette” (trad. it. *L’attore e la supermarionetta*, in *Il mio teatro*, a cura di F. Marotti, Milano, Feltrinelli, 1971, pp. 33-57).
- Crary, J.
(1992) *Techniques of the observer: On vision and modernity in the Nineteenth Century*, Cambridge, MA, MIT Press.
- Cresswell, Robert
(1968) “Le geste manuel associé au langage”, *Langages*, 10, pp. 119-127
- Crivelli C., Fridlund A.J.
(2019) “Inside-out: from basic emotions theory to the behavioral ecology view”, *J Nonverbal Behav*, 43, pp. 161-194
- Cruciani, Fabrizio
(1992a) “Il teatro che abbiamo in mente. Appunti per un architetto”, *TEATRO E STORIA*, VII, 1, pp. 19-34
(1992b) *Lo spazio del teatro*, Roma-Bari, Laterza
- Csordas, T.J.
(2008) “Intersubjectivity and Intercorporeality”, *Subjectivity*, 22, pp. 110-121
- De Marinis, Marco
(1982) *Semiotica del Teatro. L’analisi testuale dello spettacolo* – Milano: Bompiani
(1986) “Ricezione teatrale: una semiotica dell’esperienza?” – Carte Semiotiche, Monografica – Semiotica della ricezione (Convegno AISS, Mantova 1985), pp. 36-45
(1987) “Dramaturgy of the Spectator”, *The Drama Review*, 31, n. 2, pp. 100- 114

- (1988) *Capire il Teatro. Lineamenti di una nuova teatrologia*, Roma, Bulzoni (ed. 2008)
- (2000) *In cerca dell'attore. Un bilancio del Novecento teatrale*, Roma, Bulzoni
- (2004) *Visioni della scena. Teatro e scrittura*, Roma-Bari, Laterza
- (2007) "Teatro, pratica e storia: problemi metodologici degli studi teatrali", *Annali online di Ferrara*, vol. 1, pp. 262-272
- (2011) "New Theatreology and Performance Studies: Starting Points Towards a Dialogue", *The Drama Review*, 55, n. 4, pp. 64-74
- (2013) *Il teatro dopo l'età dell'oro. Novecento e oltre*, Roma, Bulzoni
- (2014) "Il corpo dello spettatore. Performance studies e nuova teatrologia", *Rivista Linguistica, Letteratura, Cinema, Teatro, Arte*, AO FL IX (2014) 2, 188-201
- (2018) *Ripensare il teatro del Novecento. Paesaggi e spaesamenti*, Roma, Bulzoni
- (2019) "Performance Studies e Nuova Teatrologia. Il dialogo continua", *Mantichora, Italian Journal of Performance Studies*, 9, 23-32
- De Toro, Fernando
- (1987) *Semiótica del teatro: Del texto a la puestra en escena*, Buenos Aires, Editorial Galerna (trad. ing. *Theatre Semiotics: Text and Staging in Modern Theatre*, Toronto, University of Toronto Press, 1995)
- Decroux, Étienne
- (1963) *Paroles sur le Mime*, Paris, Gallimard (trad. it. *Parole sul mimo. Il grande classico del teatro gestuale contemporaneo*, Roma, Dino Audino, 2004)
- Deleuze, G.
- (1969) *Logique du sens*, Paris, Les Editions de Minuit (trad. it. *Logica del senso*, Milano, Feltrinelli, 1975)
- (1973) *Empirisme et subjectivité*, Paris, PUF (trad. it. *Empirismo e soggettività*, Napoli, Edizioni Cronopio, ed. ePub 2012)

- (2001) *Pure Immanence. Essays on A Life*, New York, Urzone
- Deleuze, G. & Guattari, F.
 (1980) *Mille plateaux. Capitalisme et schizophrénie 2*, Paris, Les Éditions de Minuit (trad. it. *Mille piani. Capitalismo e schizophrenia*, Napoli-Salerno, Orthotes, ed. 2017)
- Deriu, Fabrizio
 (2012) *Performatico. Teoria delle arti dinamiche*, Roma, Bulzoni
- Dewey, John
 (1934) *Art as experience*, New York: Capricorn Books (trad. it. *Arte come esperienza*, Palermo: Aesthetica, 2007)
- Di Benedetto, S.
 (2007) “Guiding somatic responses within performative structures”, in Banes, S., Lepecki, A. (a cura di) *The senses in performance*, London-New York, Routledge
- Diderot, D.
 (1830) *Paradoxe sur le Comédien*, Paris, Sautelet (trad. it. *Paradosso sull'attore*, Milano, Abscondita srl, 2002)
- (1891) *Le Neveu de Rameau*, Parigi, Feedbooks (ed. ePub)
- Donini, P.
 (2019) “Origini e trasformazione della Poetica di Aristotele”, *Rivista di Storia Della Filosofia*, 1, 21-33
- Dyson, F.
 (2009) *Sounding new media: Immersion and embodiment in the arts and Culture*, Berkeley, CA, University of California Press

Duranti, A. (a cura di)

(2002) *Culture e discorso: un lessico per le scienze umane*, Roma, Meltemi

Eco, Umberto

(1962) *Opera aperta*, Milano, Bompiani (ed. 2010, ePub)

(1975) *Trattato di semiotica generale*, Milano, la nave di Teseo (ed. 2016)

(1976) *A theory of semiotics*, Bloomington-London, Indiana University Press

(1977) “Semiotics of theatrical performance”, in *The Drama Review*, 21, pp. 107-117

(1979) *Lector in fabula. La cooperazione interpretativa nei testi narrativi* – Milano: Tascabili Bompiani (ed. 2010)

(1985) “Il segno teatrale” in *Sugli specchi e altri saggi. Il segno, la rappresentazione, l'illusione, l'immagine*, Milano, Tascabili Bompiani (ed. 2015)

(1990) *I limiti dell'interpretazione*, Milano, Bompiani (ed. ePub 2016)

(1994) *Sei passeggiate nei boschi narrativi*, Milano, Bompiani

Ekman, P., V. Friesen, W.

(1969) “The repertoire of nonverbal behavior: categories, origins, usage and coding”, *Semiotica*, 1, pp. 49-98

Ekman P., Rosenberg E.L. (a cura di)

(2005) *What the face reveals*, New York, Oxford University Press

Elam, Keir

(1980) *The Semiotics of Theatre and Drama*, London and New York, Methuen (2nd ed. 2002, London and New York, Routledge; trad. it. *Semiotica del Teatro*, Bologna, Il Mulino, 1988)

- Ellis, J.
(2004) *Sound, space and selfhood: Stereoscopic apprehension in The Paradise Institute*, Canadian journal of film studies, 13 (1), 28-41
- Eugeni, R.
(2010) *Semiotica dei media. Le forme dell'esperienza*, Roma, Carocci
(2015) *La condizione postmediale. Media, linguaggi e narrazioni*, Brescia, La Scuola Editrice
(2018) “Temporalità sovrapposte. Articolazione del tempo e costruzione della presenza nei media immersivi”, in *La cultura visuale del XXI secolo. Cinema, teatro e new media*, Rabbito, Andrea, a cura di, Milano, Meltemi
- Eugeni, R., Raciti, G. (a cura di)
(2020) “Atmosfere Mediali”, *Visual Culture Studies*, n. 1
- Fabbri, Paolo
(1968) “Considérations sur la proxémique”, *Langages*, 10, pp. 65-75
(1998) *La svolta semiotica*, Roma-Bari, Laterza
- Fabbri, P., Marrone G. (a cura di)
(2001) *Semiotica in nuce II. Teoria del discorso*, Roma, Meltemi editore
- Fabbri, P., Perri, A.
(2019) “Fra pertinenza, pratica e oggetto artistico: la via di Prieto”, *E|C online*
- Falletti, C. (a cura di)
(2008) *Il corpo scenico*, Roma, Editoria e Spettacolo

- Falletti, C. & Sofia, G. (a cura di)
 (2011) *Nuovi dialoghi tra teatro e neuroscienze*, Roma, Editoria e Spettacolo
- Feld, S. & Basso, K.H. (a cura di)
 (1996) *Senses of Place*, Santa Fe-New Mexico, School of American Research Press
- Fenemore, A.
 (2007) “The Pleasure of Objectification: A spectator’s guide”, *Performance Research: A Journal of the Performing Arts*, 12(4), 4-13, 2007
- Féral, J. (a cura di)
 (2002) “Theatricality”, *SubStance*, vol. 31 (2-3), 1-237
- Féral, J., & Perrot, E.
 (2011) “Dalla presenza agli effetti di presenza: Scarti e sfide”, *Culture Teatrali*, 21, 131-144
- Ferraro, Guido
 (2012) *Fondamenti di teoria sociosemiotica*, Roma, Aracne
 (2018) “Qualche riflessione sul metodo semiotico”, *E|C*, 12(24), pp. 27-34
- Ferrone, S.
 (1988) “Drammaturgia e ruoli teatrali”, *Il Castello di Elsinore*, 3, 37
 (1992) “La drammaturgia «consuntiva»”, in Jacobelli, J. (a cura di), *Non cala il sipario. Lo stato del teatro*, Roma-Bari, Laterza, pp. 97-102
- Finol, J.E.
 (2015) *La Corpusfera. Antropo-semiótica de las cartografías del cuerpo*, Quito: Ediciones Ciespal (trad. ing. *On the*

Corposphere. Anthroposemiotics of the Body, Berlin-Boston, De Gruyter, 2021)

Fischer-Lichte, Erika

(1983) *Semiotik des Theaters*, Tübingen, Gunter Narr Verlag (trad. ing. *The Semiotics of Theater*, Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 1992)

(1990) *Geschichte des Dramas (vols 1 & 2)*, Tübingen, A. Francke Verlag (trad. ingl. *History of European Drama and Theatre*, London, Routledge, 2002, ed. Kindle)

(2004) *Ästhetik desn Performativen*, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag (trad. ing. *The Transformative Power of Performance: a New Aesthetic*, Abingdon, Taylor & Francis Ltd, 2008, ed. Kindle; trad. it. *Estetica del Performativo. Una teoria del teatro e dell'arte*, Roma, Carocci, 2014)

Fontanille, Jacques

(1998) *Sèmiotique du discours*, Limoges, POLIM (trad. in. *The Semiotics of Discourse*, New York, Peter Lang, 2006)

(2004) *Séma & soma. Les figures du corps*, Paris, PUF (trad. it. *Figure del corpo. Per una semiotica dell'impronta*, Roma, Meltemi, 2004)

(2008) *Pratiques sémiotiques*, Paris, PUF (trad. it. *Pratiche semiotiche*, Pisa, Edizioni ETS, 2010)

(2015) *Formes de vie*, Liège, Presses universitaires

Fossier, A. & Gardella, É.

(2006) "Entretien avec Bruno Latour", *Tracés. Revue de Sciences humaines*, 10, pp. 113-130

Foster, Hal

(1988) *Vision and Visuality*, Seattle, Bay Press

- Freschwater, H.
(2009) *Theatre and Audience*, London, Methuen Drama
- Fridland, E., Pavese, C. (a cura di)
(2021) *The Routledge Handbook of Philosophy of Skill and Expertise*, London-New York, Routledge
- Fried, M.
(1980) *Absorption ad Theatricality. Painting and Beholder in the Age of Diderot*, Berkeley-Los Angeles-London, the University of California Press
- Fusaroli, R., & Paolucci, C.
(2011) “The external mind: An introduction”, *Versus*, 112-113, 3-32
- Gadamer, H.G.
(1960) *Wahreit und Methode*, Tübingen, J.C.B. Mohr (trad. it. *Verità e Metodo*, Milano, Bompiani, ed. 2001)
(1986) *The Relevance of the Beautiful and Other Essays*, University Press, Cambridge
- Gallagher, Shaun
(1986) “Body Image and Body Schema. A Conceptual Clarification”, *The Journal of Mind and Behavior*, 7(4), 541-554
- Gallese, V.
(2007) “Il corpo teatrale: mimetismo, neuroni specchio, simulazione incarnata”, *Culture Teatrali*, 16, 13-37
(2010) “Corpo e azione nell’esperienza estetica. Una prospettiva neuroscientifica”, in Morelli, U., *Mente e Bellezza. Mente relazionale, arte, creatività e innovazione*, Torino, Umberto Allemandi, 245-262

- Gallese, V., & Guerra, M.
(2015) *Lo schermo empatico. Cinema e neuroscienze*, Milano, Raffaello Cortina Editore
- Garre, S.
(2017) “Presence, Significance and Radiation in Acting: Creating the Psychophysical Foundation for working on Chekhov’s Atmospheres”, *Critical Stages/Scènes critique*, 15
- Gaudreault, André
(1999) *Du littéraire au filmique. Système du récit* – Paris/Sainte-Foy: Méridiens Klincksieck/Presses de l’Université Laval (trad. it. *Dal letterario al filmico. Sistema del racconto* – Torino: Lindau, 2006)
- Genette, G.
(1972) *Figures III*, Seuil, Paris (trad. it. *Figure III*, Torino, Einaudi, 1976)
- Giannanchi, G., Kaye, N. & Shanks, M. (a cura di)
(2012) *Archaeologies of Presence. Art, performance and the Persisting of Being*, New York, Routledge
- Giannitrapani, Alice
(2013) *Introduzione alla semiotica dello spazio*, Roma, Carocci
- Gibson, J.J.
(1979) *The Ecological Approach to Visual Perception*, New York, Taylor & Francis, ed. 1986
- Goffman, Erving
(1959) *The presentation of self in everyday life* – Garden City (NY): Doubleday & Co. (trad. it. *La vita quotidiana come rappresentazione* – Bologna: Il Mulino, 1969)

- (1974) *Frame Analysis. An Essay on the Organization Experience*, Boston, Northeastern University Press (ed. 1986)
- (1975) “Replies and responses”, in *Working Papers 46-47* – Urbino
- Gómez Mata, Oskar
- (2011) “Stati di coscienza modificata”, in Arcuri, F., & Godino, I., (a cura di), *Prospettiva. Materiali intorno alla rappresentazione della realtà in età contemporanea*, Corazzano, Titivillus, pp. 41-43
- Goodall, J.
- (2008) *Stage Presence*, New York, Routledge
- Goodman, Nelson
- (1968) *Languages of Arts* – New York: The Bobbs-Merrill Company
- Goodwin, Charles
- (2003) *Il senso del vedere*, Roma, Meltemi
- Granelli, Tommaso
- (2007) “Narratività, azione situata e intersoggettività” – Articolo pubblicato on-line sulla rivista E|C
- Greimas, Algirdas Julien
- (1970) *Du Sens* – Paris: Editions du Seuil (trad. it. *Del senso* – Milano: Bompiani, 1974)
- Greimas, A.J., Courtés, J.
- (1979) *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Francia, Hachette (trad. it. *Semiotica. Dizionario ragionato della teoria del linguaggio*, Milano, Bruno Mondadori, 2007)

- Grice, Paul Herbert
(1967) *Logic and conversation*, in Cole e Morgan (trad. it. *Logica e Conversazione. Saggi su intenzione, significato e comunicazione* – Bologna: Il Mulino, 1967)
- Grishakova, M., & Poulaki M.
(2019) *Narrative complexity: Cognition, embodiment, evolution*, Lincoln, University of Nebraska Press.
- Grotowski, J.
(1968) *Towards a poor theatre*, New York, Simon & Schuster
(2006) *Holiday e Teatro delle Fonti*, Firenze-Lucca, La Casa Usher
(2014) *Testi (1954-1998). La possibilità del teatro (1954-1964)*, Vol. 1, Firenze-Lucca, La Casa Usher
(2015) *Testi (1954-1998). Il teatro povero (1965-1969)*, vol. 2, La Casa Usher, Firenze-Lucca
- Guccini, G., & Petrini, A.
(2018) *Thinking the Theatre - New Theatrology and Performance Studies*, *Arti della performance: orizzonti e culture*, 7
- Hamilton, J.
(2019) “Attention to theatrical performances”, in Kemp, R., McConachie, B. (eds.) (2019) *The Routledge Companion to Theatre, Performance and Cognitive Science*, London-New York, Routledge
- Harrington, A. (a cura di)
(2020) *Essays on art and aesthetics / Georg Simmel*, Chicago, The University of Chicago Press
- Harrison, G.W.M., Liapis, V. (a cura di)
(2013) *Performance in Greek and Roman Theatre*, Leiden-Boston, Brill

Heddon, D., Iball, H. & Zerihan, R.

(2012) "Come Closer: Confessions of Intimate Spectators in One to One Performance", in *Contemporary Theatre Review*, 22(1), pp. 120-133.

Heidegger, Martin

(1927) *Sein und Zeit* – Germania: Halle (trad. it. *Essere e Tempo* – Milano: Mondadori, 2001)

(1959) *Unterwegs zur Sprache* – Germania: Neske (trad. it. A cura di A. Caracciolo, *In cammino verso il linguaggio* – Milano: Mursia, 1973)

Heim, C.

(2016) *Audience as Performer. The changing role of theatre audiences in the twenty-first century*, London-New York, Routledge

(2020) *Actors and Audiences. Conversations in the electric air*, Routledge, London-New York

Helbo, A.

(2016) "Semiotics and performing arts: contemporary issues", *Semiotica*, 24(4), pp. 341-350

Hielmslev, Louis

(1943) *Omkring Sprogteoriens Grundlæggelse* – Copenaghen: Akademisk forlag (trad. it. *I fondamenti della teoria del linguaggio* – Torino: Einaudi, 1968)

Howes, D.

(2005) *Empire of the Senses. The Sensual Culture Reader*, Oxford, Berg

- Hoxha, Bujar
 (2016) “Sui limiti della semiotica. La soggettività opposta all’oggettività”, *E|C*
- Hurley, Erin
 (2010) *Theatre & Feeling*, Houndmills, Palgrave
- Husserl, E.
 (1913) *Ideen zu einer reinen Phänomenologie und phänomenologische Philosophie*, Den Haag, M. Nijhoff (1950 e 1952) (trad. it. *Idee per una fenomenologia pura e per una filosofia fenomenologica*, Torino, Einaudi 1965).
 (1931) *Méditations cartésiennes. Introduction à la phénoménologie*, Parigi: Colin; *Cartesianische Meditationen und Pariser Vorträge*, L’Aia, M. Nijhoff, 1950 (trad. it. *Meditazioni cartesiane*, Milano, Bompiani, 1989; trad. in. *Cartesian meditations an introduction to phenomenology*, Boston, Martinus Nijhoff Publishers, 1960).
- Hutchins, E.
 (1995) *Cognition in the wild*, Cambridge, MA: MIT Press.
 (2001) “Cognition, distributed”, in N. Smelser & P. Baltes (a cura di.), *The international encyclopedia of the social and behavioral sciences*, Oxford, Elsevier, 2068-2072
 (2006) “The distributed cognition perspective on human interaction”, in N. J. Enfield & S. C. Levinson (a cura di), *Roots of human sociality: Culture, cognition and interaction*, Oxford, Berg, 375-398
 (2010) “Cognitive Ecology”, *Topics in Cognitive Science*, 2, 705-710
 (2014) “The Cultural Ecosystem of Human Cognition”, *Philosophical Psychology*, 27(1), 34-49.

- Hutt, Clelia
(1968) “Etude d’une corpus : dictionnaire du langage gestuel chez les trappistes”, *Langages*, 10, pp. 107-118
- Iannilli, G.L.
(2019) *L’estetico e il quotidiano. Design, Everyday Aesthetics, esperienza*, Milano-Udine, Mimesis
- Ingold, Tim
(2000) *The Perception of the Environment*, London-New York, Routledge
- Innocenti Maliti, Giulia
(2020) “Teatro di comunità. Nuove forme di partecipazione civile e politica”, «*Rapporti Istisan*», 20/21, pp. 86-98
- Issacharoff, Michael
(1989) *Discourse as Performance*, Stanford, Stanford University Press
- Jack, R.E., Schyns, P.G.
(2015) “The human face as a dynamic tool for social communication”, *Curr Biol*, 25(14), R621, R634
- Jenkins, Henry
(2006) *Convergence Culture. Where Old and New Media Collide*, New York, New York University Press
- Karpov, Nikolaj
(2007) *Lezioni di movimento scenico* – Pisa: Titivillus
- Kemp, R. & McConachie, B. (a cura di)
(2019) *The Routledge Companion to Theatre, Performance and Cognitive Science*, London-New York, Raoutledge

- Kendrick, L.
(2017) *Theatre aurality*, London, Palgrave Macmillan.
- Kerby, M.
(1987) *A formalist theatre*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press.
- Kolisch, D., Schütz, T., & Nikoleit, S.
(2019) *Staging Spectators in Immersive Performances*, London-New York, Routledge
- Kowzan, T.
(1968) “Le signe au theatre. Introduction à la sémiologie de l’art du spectacle” – *Diogène*, n. 61, pp. 59-90.
- Kœchlin, Bernard
(1968) “Techniques corporelles et leur notation symbolique”, *Langages*, 10, pp. 36-47
- Kristeva, Julia
(1968) “Le geste, pratique ou communication?”, *Langages*, 10, pp. 48-64
- Lampis, Mirko
(2013) “La semiotica e l’autopoiesi biologica: una problematica interdisciplinare” – Articolo pubblicato on-line su E|C
- Landowski, Eric
(1989) *La société réfléchie. Essais de socio-sémiotique* – Paris: Seuil
(trad. it. *La società riflessa* – Roma: Meltemi, 1999)
(1997) *Présences de l’autre. Essais de socio-sémiotique II* – Paris: PUF
(2004) *Passions sans nom*, Paris, PUF.

- (2010) *Rischiare nelle interazioni* – Milano: Franco Angeli (ed. Kindle)
- Landowski, E. & Marrone, G. (a cura di)
 (2002) *La società degli oggetti: problemi di interoggettività*, Roma, Meltemi
- Latour, B.
 (2005) *Reassembling the Social. An Introduction to Actor-Network-Theory*, Oxford, Oxford University Press.
 (2012) *Enquête sur les modes d'existence. Une anthropologie des Modernes*, Paris, Édition la Découverte.
 (2017) *Piccola filosofia dell'enunciazione*, Roma, Aracne
- Le Brun, C.
 (1992) *Le figure delle passioni*, Milano, Raffaello Cortina Editore
- Lehmann, H.T.
 (1999) *Postdramatisches Theater*, Frankfurt, Verlag der Autoren (trad. ing. *Postdramatic Theatre*, London-New York, Routledge, 2006)
- Le Mau, T., Hoemann, K., Lyons, S.H. et alii
 (2021) “Professional actors demonstrate variability, not stereotypical expressions, when portraying emotional states in photographs”, *Nat Commun*, 12:5037
- Lecoq, J., Carasso, J-G., Lallias, J-C.
 (2009) *The moving body. Teaching creative theatre*, London and New York, Bloomsbury
- Lefebvre, Henri
 (1974) *La production de l'espace*, Paris, Editions Anthropos (trad. ing. *The Production of Space*, Oxford-Cambridge, Blackwell, 1991)

Leone, Massimo

- (2019) “The Singular Countenance: le Visage as Landscape, the Landscape as Visage”, *Language and Semiotic Studies*, 5 (4), pp. 28-46
- (2020a) “From fingers to faces: visual semiotics and digital forensics”, *International Journal for the Semiotics of Law – Revue internationale de Sémiotique juridique*, 34(2), pp. 579-599
- (2020b) *Scevà. Parasemiotiche*, Roma, Aracne
- (2021) “Visage et énonciation”, in Bertrand, D. & Darrault-Harris, I., (a cura di) *À même le sens: Hommage à Jacques Fontanille*, Limoges, Lambert-Lucas, pp. 60-68

Leone, M. & Pezzini, I. (a cura di)

- (2013) *Semiotica della soggettività*, Roma, Aracne

Levin, D.M.

- (1993) *Modernity and the Hegemony of Vision*, Berkley-Los Angeles-London, University of California Press

Lo Feudo, Giorgio

- (2014) “I segni della danza tra azione, testo e significazione”, *Filosofi(e)Semiotiche*, 1, pp. 44-48

Lo Iacono, Concetta

- (2007) *Il danzatore attore da Noverre a Pina Bausch* – Roma: Dino Audino editore

Lopes Ramos, J., Dunne-Howrie, J., Jadé Maravala, P., & Simon, B.

- (2020) “The post-immersive manifesto”, *International Journal of Performance Arts and Digital*
DOI: 10.1080/14794713.2020.1766282

- Lorusso, A.M.
- (2010) *Semiotica della cultura*, Roma-Bari, Laterza
- (2018) “Il metodo semiotico: interrogazioni e interpellanze”, *E|C*, 24(XI), 9-22
- Lotman, Jurij M.
- (1970) *Struktura chudožestvennogo teksta* – Moskva: Iskusstvo (trad. it. *La struttura del testo poetico* – Milano: Murisia, 1972)
- (1980) *Testo e contesto. Semiotica dell’arte e della cultura*, a cura di S. Salvestroni – Roma-Bari: Laterza
- (1985) *La semiosfera. L’asimmetria e il dialogo nelle strutture pensanti*, Venezia, Marsilio
- (1998) *La lingua teatrale e la pittura*, trad. it. di S. Burini e A. Niero, in Id., *Il girotondo delle muse. Saggi sulla semiotica delle arti e della rappresentazione* – Bergamo: Moretti&Vitali
- (2006) *Tesi per una semiotica della cultura* – Roma: Meltemi editore
- Lotman, J. M., Uspenskij, B. A.
- (1975) *Tipologia della cultura*, Milano, Bompiani, ed. 1987
- Lury, C.
- (1998) *Prosthetic culture: Photography, memory and identity*, London-New York, Routledge.
- Lutterbie, J.
- (2011) *Toward a General Theory of Acting. Cognitive Science and Performance*, London, Palgrave Macmillan
- Machon, J.
- (2009) *(Syn)aesthetics: Redefining Visceral Performance*, London, Palgrave Macmillan
- (2013) *Immersive Theatres: Intimacy and Immediacy in Contemporary Performance* – Basingstoke and New York: Palgrave Macmillan

- (2016) “Watching, Attending, Sense-making: Spectatorship in Immersive Theatres”, *Journal of Contemporary Drama in English*, 4(1), 34-48
- Maddalena, Giovanni
(2021) *Filosofia del gesto*, Roma, Carocci
- Malafouris, Lambros
(2013) *How Things Shape the Mind. A Theory of Material Engagement* – London: The MIT Press (ed. Kindle)
(2019) “Mind and material engagement”, *Phenomenology and the Cognitive Sciences*, 18, pp. 1-17
- Mancini, Franco
(1975) *L’evoluzione dello spazio scenico*, Bari, Edizioni Dedalo (ed. 2002)
- Manetti, Giovanni
(1998) *La teoria dell’enunciazione. Le origini del concetto e alcuni più recenti sviluppi*, Siena, Protagon
(2008) *L’enunciazione. Dalla svolta comunicativa ai nuovi media*, Milano, Mondadori
- Mango, Lorenzo
(2003) *La scrittura scenica. Un codice e le sue pratiche nel teatro del ‘900* – Roma: Bulzoni
(2010) “Il problema del dramma nell’epoca del postdrammatico”, *Prove di Drammaturgia*, 1(XVI), pp. 107-118 (ed. Kindle)
- Maples, H.
(2016) “The Erotic Voyeur: Sensorial Spectatorship in Punchdrunk’s The Drowned Man”, *Journal of Contemporary Drama in English*, 4(1), pp. 119-133

- Marino, G.
(2021) “Cultures of the (masked) face”, *Sign Syst Stud*, 49(3/4), pp. 318-337
- Mariti, L.
(2010) “Sullo spettatore teatrale. Oltre il dogma dell’immacolata percezione”, *Teatro e Storia*, 2 (31), 17-41
- Marrone, Gianfranco
(2010) *L’invenzione del testo* – Roma-Bari: Edizioni Laterza
(2011) *Introduzione alla semiotica del testo*, Roma-Bari, Laterza
- Marrone, G., Dusi, N., & Lo Feudo, G. (a cura di)
(2007) *Narrazione ed esperienza. Intorno a una semiotica della vita quotidiana*, Roma, Meltemi
- Marsciani, Francesco
(1999) *Esercizi di semiotica generativa* – Bologna: Esculapio editore, con particolare riferimento al saggio “La maschera neutra”, pp. 123-138
- Martin, B. & Righam, F. (a cura di)
(2006) *Key Terms in Semiotics*, New York, Continuum.
- Matteucci, G.
(2019) *Estetica e natura umana*, Roma, Carocci
- Mazzocut-Mis, M., Taviani, E.
(2012) *Estetica dello spettacolo e dei media* – Milano: Led
- Meerzon, Yana
(2005) “Body and space: Michael Chekhov’s notion of atmosphere as the means of creating space in theatre”, *Semiotica*, 155, 1/4, 259-279

- (2008) “Theatrical semiosphere: Toward the semiotics of theatre today”, *Semiotica* 168 -1/4, pp. 1-10
- (2011) “On theatrical semiosphere of postdramatic theatrical event: Rethinking the semiotic epistemology in performance analysis today” – *Semiotica* 185-1/4, pp. 235-262
- (2015) “Staging the spectator in Michael Chekhov’s acting theory”, in Autant-Mathieu, M-C. & Meerzon, Y., (a cura di) *The Routledge Companion to Michael Chekhov*, London and New York, Routledge
- Mejerchol’d, Vsevolod
- (1975) “I primi tentativi di teatro della convenzione” in *La rivoluzione teatrale*, Gavrilovich Donatella (a cura di) - Roma: Editori Riuniti
- (1977) *L’Ottobre teatrale 1918/1939*, Marotti Ferruccio (a cura di), Milano, Feltrinelli
- (1993) *L’attore biomeccanico. Testi raccolti e presentati da N. Pesočinskij*, Malcovati Fausto (a cura di), Milano, Ubulibri
- Menna, R.
- (2017) “Pensare la recitazione contemporanea. Il superamento della mimesis nell’occhio dello spettatore”, *Stratagemmi. Prospettive teatrali*, 35, 15-36
- Merleau-Ponty, Maurice
- (1945) *Phénoménologie de la perception* – Paris: Gallimard (trad. it. *Fenomenologia della percezione* – Milano: Bompiani, ed. 2003 ePub)
- (1964) *Le visible et l’invisible* – Parigi: Gallimard (trad. it. *Il visibile e l’invisibile* – Milano, Bompiani 2003).
- Metz, Christian
- (1991) *L’Énonciation impersonnelle, Ou, le site du film* – Paris: Méridiens Klincksieck

- Migliore, Tiziana
(2013) “Il cronotopo. Un dispositivo dello spazio enunciazionale”,
E|C (pubblicato in rete)
- Molinari, Cesare
(1998) *Storia del Teatro*, Roma-Bari, Laterza
- Montani, P.
(2014) *Tecnologie della sensibilità: Estetica e immaginazione interattiva*, Milano, Raffaello Cortina Editore
- Montani, P., Cecchi, D., Feyles, M. (a cura di)
(2018) *Ambienti mediali*, Roma, Meltemi
- Morelli, A.
(1854) *Prontuario delle pose sceniche*, Milano, Tipografia Borroni e Scotti
- Morrocchesi, Antonio
(1832) *Lezioni di Declamazione e d'Arte Teatrale* – Firenze: Tipografia all'Insegna di Dante (ristampa anastatica, Roma: Gremese editore, 1991)
- Mukařovský, J.
(1931) *Pokus o strukturni robor jerpckého zjeum* – Praha: Literární noviny (trad. it. *Tentativo di analisi del fenomeno dell'attore*, 1966, ora in *Il significato dell'estetica. La funzione estetica in rapporto alla realtà sociale, alle scienze, all'arte* – Torino: Einaudi, pg. 347)
- (1978) “An attempt at a structural analysis of a dramatic figure”, in *Structure, Sign and Function: Selected Essays by J. Mukařovský*, John Burbank and Peter Steiner (eds.), pp. 171-177, New Haven, Yale University Press.

- Mulvey, Laura
(1989) *Visual and other pleasures*, Bloomington, Indiana University Press
- Murray, Simon
(2003) *Jacques Lecoq*, London-New York, Routledge
- Newen, A., Gallagher, S. & De Bruin, L. (a cura di)
(2018) *The Oxford Handbook of 4E Cognition*, Oxford, University Press
- Nicoll, Allardyce
(1927) *The Development of the Theatre. A study of Theatrical Art from the Beginnings to the Present Day*, London, Harrap & Co (trad. it. *Lo Spazio Scenico. Storia dell'Arte Teatrale*, Roma, Bulzoni, 1971)
- Niola, Marino
(2012) *Miti d'oggi* – Milano: Bompiani (ed. ePub)
- Nöe, A.
(2012) *Varieties of Presence*, Cambridge-London, Harvard University Press
- Oddey, A., & White, C., (a cura di)
(2009) *Modes of Spectating*, Bristol and Chicago, Intellect
- Paavolainen, Teemu
(2012) *Theatre/Ecology/Cognition: Theorizing Performer-Object Interaction in Grotowski, Kantor, and Meyerhold* (Cognitive Studies in Literature and Performance) – New York: Palgrave Macmillan (ed. Kindle)

- (2018) *Theatricality and Performativity*, New York, Palgrave Macmillan
- Pais, A.
(2015) “From effect to affect: narratives of passivity and modes of participation of the contemporary spectator”, *STUDIA UBB DRAMATICA*, 2, 123-146
- Panosetti, Daniela
(2015) *Semiotica del testo letterario. Teoria e analisi*, Roma, Carocci
- Parisi, F.
(2014) “Corpi e dispositivi. Una prospettiva cognitivista”, *Fata Morgana*, 24, 45-56
(2015) “Tecnologie enattive. La mediazione da una prospettiva cognitivista”, *Reti, saperi, linguaggi*, 1, 125-148
- Paolucci, Claudio
(2012) “Per una concezione strutturale della cognizione: semiotica e scienze cognitive tra embodiment ed estensione della mente”, in: Graziano, M. e Luverà, C. (a cura di), *Bioestetica, bioetica, biopolitica. I linguaggi delle scienze cognitive* – Messina: Corisco Edizioni, pp. 245-276.
(2013) *Strutturalismo e interpretazione* – Milano: Bompiani (ed. Kindle)
(2018) “Quale metodologia semiotica dopo la fine della svolta linguistica? Il caso della teoria dell’enunciazione”, *E|C*, 24(XII), 75-92
(2020a) *Persona. Soggettività nel linguaggio e semiotica dell’enunciazione* – Firenze-Milano: Giunti Editore S.p.A.|Bompiani (ed. Kindle)
(2020b) “Wish you were here. Dai Pink Floyd all’enunciazione impersonale”, *E|C*, 29(XIV), pp. 117-127

- (2021) *Cognitive Semiotics. Integrating Signs, Minds, Meaning and Cognition*, Berlin, Springer
- Pavis, Patrice
- (1980) *Dictionnaire du Théâtre* – Paris: Dunod (trad. ingl. *Dictionary of the Theatre: Terms, Concepts, and Analysis* – Toronto: University of Toronto Press, 1999)
- (1996) *L'Analyse des spectacles*, Parigi, Editions Nathan (trad. ing. *Analysing Performance*, Ann Arbor, University of Michigan Press, 2003)
- (1997) “The State of Current Theatre research” – articolo pubblicato nella rivista *Applied Semiotics/Sémiotique appliquée* 1:3, pp. 203-230
- (2014) *Dictionnaire de la performance et du théâtre contemporain*, Paris, Arman-Colin (trad. ing. *The Routledge Dictionary of Performance and Contemporary Theatre*, London and New York, Routledge, 2016)
- Pedrazzi, M.
- (2007) *La pratica dell'improvvisatore: sapere a disposizione e disposizione del sapere*, Università di Bologna: tesi di Dottorato di ricerca in Semiotica (M-FIL-05 ciclo XIX) www.amsdottorato.unibo.it
- Peirce, C.S.
- (1931 – 1958) *Collected Papers*, Cambridge, Harvard University Press
- Pellerey, Roberto
- (2016) “Teatro, semiotica, interpretazione: la négritude e la propria tempesta” – Articolo pubblicato nel n. 165 della rivista *Degrés. Revue de synthèse à orientation sémiologique*
- (2017) “L'uso sapiente del corpo e il linguaggio del teatro” – Articolo pubblicato nel vol. 11, n. 2/2017 della *Rivista Italiana di Filosofia del Linguaggio* (www.rifl.unical.it)

- Pennisi, A., & Parisi, F.
(2013) “Corpo, tecnologia, ambiente. Nuove tendenze naturalistiche dell’esperienza estetica”, *Aisthesis*, 2, 235-256
- Pescatore, G. (a cura di)
(2018) *Ecosistemi narrativi: dal fumetto alle serie tv*, Roma, Carocci
- Petit, L.
(2010) *The Michael Chekhov Handbook*, London-New York, Routledge
- Petruzzello, M.
(2014) “Attore, performer, recitazione nel nuovo teatro italiano degli anni Zero”, *Acting Archives*, IV, 8, pp. 61-86
- Pezzini, I.
(2007) *Il testo galeotto. La lettura come pratica efficace*, Roma, Meltemi
(2011) *Semiotica dei nuovi musei*, Roma-Bari, Laterza, II ed. 2019
- Pini, S.
(2018) “Alternative Approaches to the Classic Model of stage Presence in Performing Arts: A Review”, *Humanity journal*
(2021) “Un approccio ecologico cognitivo alla presenza scenica nelle arti della performance”, *Antropologia e Teatro*, 13, 87-107
- Pink, S.
(2011) “From embodiment to emplacement. Re-thinking competing bodies, senses and spatialities”, *Sport, Education and Society*, 16(3), 343-355
- Pirandello, Luigi
(1949) *Maschere nude*, Roma, Mondadori (ed. 2013, ePub)

- Pitozzi, E.
(2011) “Figurazioni. Uno studio sulle gradazioni di presenza”, *Culture Teatrali*, 21, 107-127
- Plessner, Helmuth
(1948) *Zur Anthropologie des Schauspielers*, in Gunter Gebauer (Hg.), *Anthropologie – Leipzig*, 1998 (trad. it. *L’antropologia dell’attore* in Id. *Studi di estesiologia. l’uomo, i sensi, il suono*, a cura e con la trad. di A. Rucco – Bologna: CLUEB, 2007, pp. 77-90)
(2000) *Il riso e il pianto. Una ricerca sui limiti del comportamento umano*, Bompiani, Milano
- Polidoro, P.
(2015) “Alcune riflessioni sui metodi di verifica degli effetti semiotici”, *RIFL/SFL*, 206-218
- Pollock, D.
(1995) “Masks and the semiotics of identity”, *JR Anthropol Inst*, 1(3), pp. 581-597
- Popović, Branko
(2014) “Performance e/o Teatro. Risvolti storici e teorici di un rapporto complesso”, *Culture Teatrali*, 23, pp. 179-206
- Power, C.
(2008) *Presence in Play. A Critique of Theories of Presence in the Theatre*, Amsterdam-New York, Rodopi
- Pozzato, Maria Pia
(1995) *Estetica e vita quotidiana* – Milano: Lupetti
(2001) *Semiotica del testo. Metodi, autori, esempi* – Roma: Carocci

- (2005) “Retentissement, résonance e déjà vu. Attorno a Benveniste e agli effetti di soggettività nei testi” – Articolo pubblicato nel n. 2 del 17 gennaio 2005 nella rivista on-line E|C (www.ec-aiss.it)
- (2012) *Foto di Matrimonio e altri saggi* – Milano: Bompiani
- (2013) *Capire la semiotica* – Roma: Carocci
- (2020) *La casa delle belle addormentate. Il corpo come limite e come matrice del discorso passionale* – articolo pubblicato sulla *Rivista Italiana di Filosofia del Linguaggio*, pp.181-187
- Pradier, J.M.
- (2001) “L’ethnoscénologie. Vers une scénologie générale”, *L’Annuaire théâtral*, (29), pp. 51-68.
- Pravadelli, V.
- (2014) *Le donne del cinema*, Roma-Bari, Laterza
- Pustianaz, M.
- (2011) “La presenza dello spettatore”, *Culture Teatrali*, 21, 191-206
- Quinn, Michael
- (1989) “The Prague School concept of the stage figure”, in Rauch, I. & Carr, G. (a cura di), *The semiotic bridge: Trends from California*, Berlin, De Gruyter, pp. 75-85.
- Rader, P.
- (2018) *Playing to the Gods: Sarah Bernhardt, Eleonora Duse, and the Rivalry That Changed Acting Forever*, New York, Simon & Schuster (ed. ePub)
- Ranciére, J.
- (2008) *Les spectateur émancipé*, La Fabrique, Paris (trad. in *The Emancipated Spectator*, Verso, London/New York, 2009).

- Rastier, M. François
(1968) “Comportement et signification”, *Lagages*, 10, pp. 76-86
- Rehm, Rush
(1992) *Understanding Greek Tragic Theatre*, London-New York, Routledge (ed. 2017)
- Richards, Thomas
(1993) *Al lavoro con Grotowski sulle azioni fisiche* – Milano: Ubulibri
- Roach, J.
(2007) *It*, Ann Arbor, The university of Michigan Press, ed. ePub
- Ross, C.
(2013) “Movement that matters historically: Janet Cardiff and George Bures Miller’s 2012 *Alter Bahnhof Video Walk*”, *Discourse*, 35 (2), 212-227
- Rousseau, J.J.
(1972) *Opere*, a cura di Paolo Rossi, Firenze, Sansoni
- Ruffini, Franco
(1978) *Semiotica del testo: l’esempio teatro* – Roma: Bulzoni
(1996) *I teatri di Artaud. Crudeltà, corpo-mente*, Bologna, Il Mulino
(1997) “Scienza, ideologia, teoresi, sulle teorie del teatro”, in M. Carlson, 1984, trad. it. pp. 9-28
- Sakellaridou, E.
(2014) “Oh My God, audience Participation! Some Twenty-First-Century Reflections”, *Comparative Drama*, 1-2(48), pp. 13-38.
- Sebeok, T.A., Hayes. A.S. & Bateson, M.C. (a cura di)
(1964) *Approaches to Semiotics*, The Hague, Mouton (trad. it. *Paralinguistica e Cinesica*, Milano, Valentino Bompiani, 1970)

- Shaughnessy, N. (a cura di)
 (2013) *Affective Performance and Cognitive Science*, London-New York, Bloomsbury
- Schechner, R.
 (1973) *Environmental Theater*, New York-London, Applause (ed. 1994)
 (1974) “From ritual to theatre and back. The efficacy-entertainment braid”, *Educational Theatre Journal*, 26 (4), pp. 455-481
 (1988) *Performance Theory*, New York and London, Routledge
 (1999) *Magnitudini della performance* (a cura di F. Deriu), Roma, Bulzoni
 (2002) *Performance Studies. An introduction*, London and New York, Routledge, ed. 2013 (trad. it. *Introduzione ai Performance Studies*, Tomasello, D., a cura di, Imola, Cue Press, 2019)
- Schino, M.
 (2018) “Spettatore, spettatori, pubblico”, *Mimesis Journal*, 7(2), 123-143.
- Scott, G.J.
 (2016) *Aristotle on Dramatic Musical Composition. The Real Role of Literature, Catharsis, Music and Dance in the Poetics*, Scotts Valley, CreateSpace (2° ed. 2018)
- Shepher, S., & Wallis, M.
 (2004) *Drama/Theatre/Performance*, London-New York, Routledge
- Searle, John Rogers
 (1969) *Speech Acts: An Essay in the Philosophy of Language* – Cambridge University Press (trad. it. *Atti linguistici* – Torino: Boringhieri, 1969)

- (1975) *The Logical Status of Fictional Discourse* – New Literary History, 6, pp. 319-332 (trad. it. In “Versus”, 19-20, 1978, pp. 149-162)
- Sedda, Franciscu
- (2019a) “Formazioni semiotiche. Un’esplorazione metalinguistica e teorica”, *E|C online*
- (2019b) “L’interdisciplinarietà dal punto di vista del metodo”, *E|C online*
- Segre, Cesare
- (1974) *Le strutture e il tempo. Narrazione, poesia e modelli* – Torino: Einaudi
- (1984) *Teatro e Romanzo. Due tipi di comunicazione letteraria* – Torino: Einaudi
- Serpieri, Alessandro
- (1977) *Ipotesi teorica di segmentazione del testo teatrale*, in «Strumenti critici», XI, pp. 90-137
- (1978) *Come comunica il teatro: dal testo alla scena* – Milano: Il Formichiere
- Simmel, George (a cura di Monceri, Flavia)
- (1998) *La filosofia dell’attore* – Pisa: ETS
- Sofia, G.
- (2009) (a cura di) *Dialoghi tra teatro e neuroscienze*, Roma, Edizioni Alegre
- (2013) *Le acrobazie dello spettatore. dal teatro alle neuroscienze e ritorno*, Roma, Bulzoni
- (2013b) “Lo studio della relazione attore-spettatore e i nuovi modelli cognitivi”, *Antropologia e Teatro*, 4, 18-43

- Sobchack, Vivian
(1992) *The Address of the Eye. A Phenomenology of Film Experience*, Princeton and Oxford, Princeton University Press
- Stanislavskij, K.
(1938) *Il lavoro dell'attore su se stesso*, a cura di G. Guerrieri – Roma/Bari: Laterza, 2000
(1957) *Il lavoro dell'attore sul personaggio*, a cura di F. Malcovati – Bari: Laterza, 1988
- Stano, Simona
(2019) “La soglia del senso”, in Leone, M. (ed.), *Il programma scientifico della semiotica* – Roma: Aracne, pp. 147-160
- Stern, Daniel N.
(1973) “On Kinesic Analysis”, *The Drama Review*, 17, pp. 114-126
- Suzuki, T.
(2015) *Culture is the body. The theatre writings of Tadashi Suzuki* – New York: Theatre Communication Groups (trad. it. *Il corpo è cultura* – Roma: Dino Audini Editore, 2017)
- Szondi, P.
(1956) *Theorie des modernen Dramas*, Frankfurt, Suhrkamp Verlag (trad. it. *Teoria del drama modern 1880-1950*, Torino, Einaudi, 1962, ed. ePub)
- Taylor, D.
(2003) *The archive and the repertoire cultural memory and performance in the Americas*, Durham, Duke University Press
- Tedesco, Salvatore
(2008) *Forme viventi. Antropologia ed estetica dell'espressione* – Milano: Mimesis

- Tesnière, L.,
(1959) *Éléments de syntaxe structurale*, Éditions Klincksieck, Paris
(trad. in. *Elements of structural syntax*, Amsterdam-Philadelphia, John Benjamins, 2015).
- Tota, A.L.
(1996) “Theatrical frame. Processi interpretativi e attività cognitive dello spettatore teatrale”, *Studi di Sociologia*, 36(4), 419-441
- Treleani, Matteo
(2014) “Orientare l’analisi. Una semiotica critica e materiale è possibile?”, *STS Italia*, Atti di Convegno (Milan, 5th Science and Technology Studies Italia Conference)
- Trenos, H.
(2014) *Creativity. The Actor in Performance*, Berlin-Boston, De Gruyter
- Tribble, E. B.
(2011) *Cognition in Globe. Attention and Memory in Shakespeare’s Theatre* (Cognitive Studies in Literature and Performance) – New York: Palgrave Macmillan
(2017) *Early Modern Actors and Shakespeare’s Theatre. Thinking with the Body*, Bloomsbury, Bloomsbury Publishing
- Turner, Victor
(1969) *The Ritual Process. Structure and Anti-Structure*, Ithaca-New York, Cornell University Press, ed. 1977 (trad. it. *Il Processo Rituale. Struttura e Anti-Struttura*, Brescia, Morcelliana, 1972)
(1986) *Anthropology of Performance* – New York: PAJ Publications (trad. it. *Antropologia della Performance* – Bologna: Il Mulino, 1993)

- Turrini, D.
 (2001) “Il vascello d'acciaio. Appunti per una semiotica dell'attore teatrale”, *Culture Teatrali*, 4, pp. 165-191
- Turvey, M.T., Shaw, R.E., Reed, E.S. & Mace, W.M.
 (1981) “Ecological laws of perceiving and acting. In reply to Fordor and Pylyshyn”, *Cognition*, 9, pp. 237-304
- Ubersfeld, Anne
 (1977) *Lire le théâtre* – Paris: Éditions Belin (trad. it. *Teatrikon. Leggere il teatro* – Roma: Euroma La Goliarda, 1985; trad. ing. *Reading Theatre*, Toronto, University of Toronto Press, 1999)
 (1996) *Lire le théâtre II. L'école du spectateur* – Paris: Éditions Belin (trad. it. *Leggere lo spettacolo* – Roma: Carocci, 2008)
- Valentini, Valentina
 (2011) “Ottiche parziali” – Intervista a cura di Luca Tommaso nella rubrica SignificAzione della rivista *Culture Teatrali. Studi, interventi e scritture sullo spettacolo* ISSN: 2035-1585 (www.cultureteatrali.org/images/pdf/significazione_08.pdf)
- Veltruský, Jiří
 (1981) “The Prague School Theory of Theater”, *Poetics Today*, 2(3), pp. 225-235
- Violi, M. P.
 (1997) *Significato ed esperienza* – Milano: Bompiani
 (2003) “Le tematiche del corporeo nella Semantica Cognitiva”, in Gaeta-Luraghi (a cura di) *Introduzione alla Linguistica Cognitiva* – Roma: Carocci, pp. 57-76
 (2005 a) “Il corpo, le pratiche” – Intervento alla Scuola Superiore di Studi Umanistici, Bologna 29 novembre 2005, in occasione della presentazione di *Sensi Alterati* (a cura di Gianfranco

- Marrone, Meltemi, 2005) e *La cura Ludovico* (di Gianfranco Marrone, Einaudi, 2005).
- (2005 b) “Il soggetto è negli avverbi. Lo spazio della soggettività nella teoria semiotica di Umberto Eco” – Relazione presentata al convegno *Autour Umberto Eco. Signes, représentations, interpretations*, Sofia 27/28 novembre 2004, pubblicata nella rivista on-line E|C (www.ec-aiss.it)
- (2006) “Enunciazione testualizzata, enunciazione vocalizzata: arti del dire e semiotica dell’oralità” – Relazione al Convegno *Art du faire*, Limonges 3-4 marzo 2016, pubblicata nella rivista on-line E|C (www.ec-aiss.it)
- Violi, P., Lorusso A. M., Paolucci C. (a cura di)
- (2012) *Narratività. Problemi, analisi, prospettive* – Bologna: Bononia University Press
- Volli, Ugo
- (1998) “Una scrittura del corpo”, in Moltedo, A. (a cura di), *Pelle di donna. Moda e bellezza*, pp. 1-45, Roma, Stampa Alternativa
- (2009) “Il problema del teatro è l’enunciazione” – Intervista a cura di Luca Tommaso nella rubrica SignificAzione della rivista *Culture Teatrali. Studi, interventi e scritture sullo spettacolo* (www.cultureteatrali.org/images/pdf/SignificAzione_01.pdf)
- (2013) “Per una biografia sociale dei testi”, in De Oliveira, A.C., *As Interações Sensíveis. Ensaio de Sociossemiótica a Partir da Obra de Eric Landowski*, Barueri, Estação das Letras e Cores
- (2014) “L’analisi semiotica come ricerca empirica sul testo”, *Comparative Studies in Modernism*, 4, pp. 133-140
- Walton, J.M.
- (1984) *The Greek Sense of Theatre. Tragedy and Comedy Reviewed*, London-New York, Routledge, ed. 2015

- Warren, Jason
(2017) *Creating Worlds. How to Make Immersive Theatre*, London, Nick Hern Books
- Weber, Samuel
(2004) *Theatricality as Medium*, New York, Fordham University Press
- Weiss, G.
(1999) *Body Images: Embodiment as Intercorporeality*, New York, Routledge
- White, G.
(2009) “Odd Anonymized Needs: Punchdrunk’s Masked Spectator”, in White, Cristine & Oddey, Alison, a cura di, *Modes of Spectating*, Bristol, Intellect Books, 219-230
(2012) “On Immersive Theatre”, in *Theatre Research International*, 3, 37, 221-235
(2013) *Audience participation in theatre. Aesthetics of the invitation*, Basingstoke, Palgrave Macmillan
- Wittgenstein, L.
(1953) *Philosophical Investigations*, Oxford, Basil Blackwell (trad. it. *Ricerche filosofiche*, Torni, Einaudi, ed. 2017 ePub)
(1961) *Tractatus logico-philosophicus*, London, Routledge and Kegan Paul (trad. it. *Tractatus logico-philosophicus e Quaderni 1914-1916*, Torino, Einaudi, 1998)
- Wozniak, Jan
(2015) “The value of being together? Audiences in Punchdrunk’s The Drowned Man”, in *Participations. Journal of Audience & Reception Studies*, 1(12), pp. 318-332.

Young, M.F., Depalma, A. & Garrett, S.

(2002) “Situations, interaction, process and affordances. An ecological psychology perspective”, *Instructional Science*, 30, pp. 47-63

Zardi, Andrea

(2018) “La percezione del corpo in scena e lo spettatore”, *Mimesis Journal*, 7(1), pp. 89-109

Zarrilli, P.

(1995) *Acting (Re)Considered. A Theoretical and Practical Guide*, London-New York, Routledge, ed. 2002

(2009) *Psychophysical acting. An Intercultural Approach after Stanislavski*, New York, Routledge