Semiotica e teatro

Autor(en): **Segre, Cesare**

Objekttyp: **Article**

Zeitschrift: **Versants : revue suisse des littératures romanes = Rivista svizzera delle letterature romanze = Revista suiza de literaturas románicas**

Band (Jahr): **14 (1988)**

PDF erstellt am: **28.05.2024**

Persistenter Link: https://doi.org/10.5169/seals-258727

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.
Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.
Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Ein Dienst der *ETH-Bibliothek*
ETH Zürich, Rämistrasse 101, 8092 Zürich, Schweiz, www.library.ethz.ch

http://www.e-periodica.ch

SEMIOTICA E TEATRO

Le particolarità che hanno fatto del teatro un luogo privilegiato di applicazione di teorie semiotiche sono numerose. Mi soffermerò qui sulle seguenti: I) La natura segnica degli stessi elementi fondativi del teatro; II) Le caratteristiche della comunicazione teatrale; III) La pluricodicità della rappresentazione; IV) Il rapporto tra il modello spazio-temporale della scena e il tempo-spazio dello spettatore. Offro una breve discussione di queste quattro particolarità, rinviando per altre ai testi indicati in bibliografia.

I. In una rappresentazione qualsiasi vengono messi in atto sin dall'inizio degli espedienti segnici: l'attore sta per un personaggio; la scena sta per un luogo diverso; il tempo della rappresentazione sta per quello in cui i fatti si sarebbero o si sono svolti. Questa segnicità ha come elemento caratteristico il fatto di essere istituita provvisoriamente, a tempo definito, sulla base di un contratto fra gli emittenti (autore, regista, impresario, ecc.) e i riceventi (il pubblico). Questo contratto è abbastanza complesso dal punto di vista epistemico. Tra le clausole, noterò almeno queste: 1) La rappresentazione è stata predisposta e organizzata da un insieme di persone convergenti sul testo e sulla sua messinscena, che non appariranno sulla scena e da cui, per ciò che riguarda la fruizione, si può prescindere, e molte volte si prescinde totalmente; 2) Le funzioni sceniche attore, azione, ambiente, ecc. hanno una durata limitata, che può andare da un massimo (tutta la pièce) a un minimo (una sola scena). Lo stesso attore può, per es., impersonare successivamente più personaggi, la scena spesso cambia da un episodio all'altro, o persino durante lo svolgersi di un episodio; 3) La segnicità dei discorsi è diversa da quella delle azioni, nel senso che, se la referenzialità dei discorsi è l'invenzione stessa, il rapporto tra discorso e referente è lo stesso di

qualunque discorso d'uso; le azioni invece sono un'imitazione di azioni reali, sino al limite del simbolico: sulla scena non si uccide, ma si finge di uccidere, o si fa anche solo il gesto di uccidere.

Si dovrà confrontare questo contratto con quello valido per qualunque prodotto letterario. E' un contratto in cui si stipula il valore umanamente reale di persone e motivazioni simulati in qualche modo nell'opera d'arte, e non corrispondenti a persone effettivamente esistite, ad azioni veramente compiute, o corrispondenti solo parzialmente se il testo ha un fondo storico.

Nel teatro abbiamo insomma due livelli di finzione sovrapposti. Il primo è quello dell'invenzione, comune a ogni opera narrativa; il secondo è quello della rappresentazione, che è una finzione di secondo grado rispetto alla prima. Ne discende il carattere proteico della mimesi: che dà alla finzione la corporeità del reale, ma una corporeità che costituisce essa stessa una finzione. La materialità di persone ed eventi, simulati nell'invenzione narrativa, s'incarna in un'altra materialità che è, rispetto all'invenzione, un artificio.

Il teatro può essere sconvolgente per chi ne ignora il contratto fondativo, o per chi, pur conoscendolo, lo dimentica, trascinato dalla partecipazione (come don Chisciotte). Dunque, può essere sconvolgente per tutti. Questo sconvolgimento dipende dalla messa in gioco dei nostri meccanismi epistemici, in particolare dalla difficoltà nel distinguere tra gli elementi completamente fittizi (rapporto attore-personaggio, rapporto imitazione-azione) e quelli solo simulati (rapporto azione-realtà).

I drammaturghi si pongono spesso su questa frontiera avventurosa tra credere e non credere. Ricordo per esempio l'evidenziamento della finzione, disvelando l'artificio della messinscena o persino la non corrispondenza della rappresentazione alla realtà; oppure inserendo, entro la scena, un'altra scena (scena *en abyme*), nella quale vengano enfatizzati gli aspetti artificiosi occultati invece nella scena contenente. In prima istanza questa tecnica rassoda la fizionalità della rappresentazione: si può inserire un'altra scena nella scena, perché la scena contenente si approssima alla realtà. Ma in seconda istanza è la fizionalità scenica che stinge sulla totalità del rappresentato, e ne enfatizza l'artificio.

II. Aristotele ha parlato, per il teatro, di *mimesi*; e per l'epopea, forma narrativa fondamentale da lui presa in considerazione, di *diegesi*. In Aristotele la parola *mimesi*, 'imitazione', sottolinea l'illusione di realtà che ci dànno gli attori in carne ed ossa rappresentando gli individui della finzione, prestando loro la propria voce e i propri gesti. Nel caso delle forme diegetiche, invece, le storie ci giungono per il tramite di un narratore, personalizzato o no. Questa opposizione tra *mimesi* e *diegesi* può essere ripresa e allargata, a condizione di definire il tipo di comunicazione che il teatro realizza in rapporto a quello dei generi diegetici come l'epopea e, oggi, il romanzo, la novella ecc.

Nel caso della diegesi, il soggetto dell'enunciazione (IO emittente o autore), tramite un IO narratore o personaggio narratore, riferisce in terza persona (EGLI/ESSI) dei fatti concernenti i personaggi (escluso l'IO personaggio narratore eventuale): è all'interno di questo/i EGLI/ESSI presi in carico dall'emittente che appaiono gli IO dei discorsi diretti dei personaggi. Invece, questi IO costituiscono il testo teatrale, dato che in esso il soggetto dell'enunciazione è cancellato (se c'è un prologo o un epilogo egli esercita al massimo un'istanza narrativa collaterale, sospesa in uno spazio altro rispetto a quello della rappresentazione), che la mediazione di un IO narratore è eliminata (lo statuto del personaggio narratore introdotto talora nei testi non differisce da quello degli altri personaggi) e che l'esposizione diegetica presa in carico dall'autore è assente. Ciò non significa che il teatro sia privo di elementi diegetici; ma in ogni caso IO vi è sovraordinato ad EGLI, mentre nella diegesi EGLI è sovraordinato a IO.

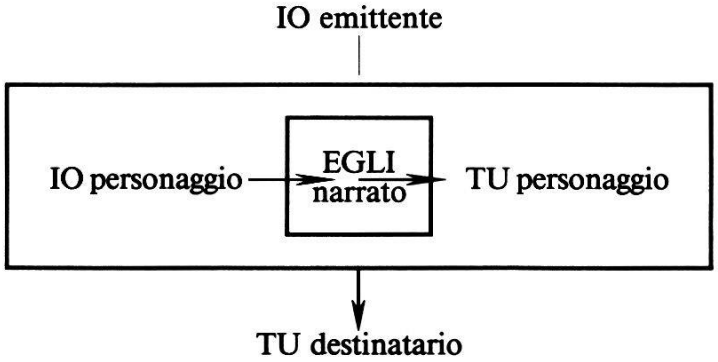
La mimesi nasce dall'assenza di una gestione centralizzata dei fatti, dei pensieri, e talora dei discorsi, da parte del narratore; IO, o piuttosto i vari IO, sono presentati al ricevente (il pubblico) senza alcuna mediazione: ogni IO rappresenta un punto di vista – ed è raro che uno di essi coincida esattamente con quello dell'autore; il loro dialogo non produce solo una serie di avvenimenti, ma anche un insieme di opinioni (e, per il pubblico, di giudizi su queste opinioni) da cui si possono trarre delle morali non esplicitate o esplicitate solo parzialmente.

Non essendo le situazioni elaborate dall'autore in un discorso diegetico che egli prenda direttamente in carico,

occorre far intervenire l'imitazione della realtà. Evidentemente, si tratta di una realtà indice, istituita espressamente (l'attore che rappresenta un personaggio, la scena che rappresenta un interno o un esterno, talora localizzato dal punto di vista geografico; soprattutto il gesto, che prolunga la parola in azione, persino in azione decisiva: dalla stretta di mano al colpo di pugnale). Gli elementi mimetici sono equivalenti funzionali di quelli diegetici.

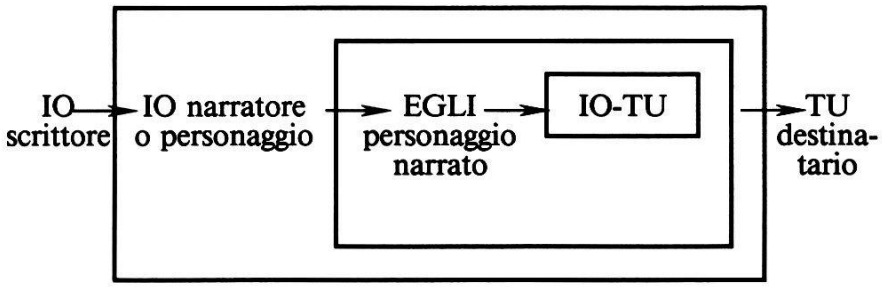
Di qui i caratteri specifici della comunicazione teatrale. Anzitutto, la comunicazione teatrale taglia verticalmente (linea emittente-ricevente) quella, orizzontale, tra i personaggi. In altre parole l'emittente (o piuttosto gli emittenti, perché all'autore bisogna aggiungere il regista, il produttore, i costumisti, gli scenografi, ecc., responsabili, in misura diversa, dell'insieme del messaggio teatrale) è cancellato, nel senso che non appare se non, eventualmente, sopra il titolo delle edizioni a stampa o sui manifesti; egli non rivolge la parola ai destinatari e può persino essere ignoto. Analogamente, il destinatario non è messo in causa, a parte i casi citati sopra del prologo, del coro e dell'epilogo, o quelli degli a parte e delle rare apostrofi al pubblico: un'esclusione inversamente proporzionale al carattere immediato delle sue reazioni psicologiche e passionali, che nel caso del teatro sono normalmente più intense che in quello dei testi narrativi.

Si potrebbe dunque rappresentare il modello della comunicazione teatrale in questo modo:



Lo schema mette in evidenza il fatto che sulla scena domina un rapporto IO-TU, in cui, come nella conversazione ordinaria, IO diventa TU, e TU diventa IO, a seconda di chi rivolge la parola a chi, nonché il fatto che gli eventuali brani diegetici in terza persona (EGLI/ESSI) sono inseriti nei discorsi dei vari IO, perciò all'interno della dialogicità di base.

Invece la comunicazione diegetica, la quale esplicita il percorso della comunicazione partendo dall'emittente e giungendo al destinatario, e dunque i vari gradi di mediazione, potrebbe essere rappresentata dal seguente schema:



La narrazione diegetica è dunque caratterizzata dal predominio di EGLI/ESSI, cioè di una terza persona *di cui* la storia parla. Le eventuali parti dialogiche (IO-TU) sono inserite all'interno di quelle diegetiche in terza persona, e costituiscono un affioramento parzialmente mimetico entro un insieme sostanzialmente diegetico. Mimetico per i discorsi, non per le persone e le scene.

Le differenze tra i due modelli di comunicazione hanno un particolare risalto se si bada al funzionamento del punto di vista e della focalizzazione. Nella diegesi, il narratore sposta costantemente il punto di vista: dall'indugio descrittivo e dalle integrazioni mimetiche (dialogiche), formulate al presente o equivalenti a un presente, sino ai passaggi di raccordo che lasciano trasparire i meccanismi dell'intrigo. Ciò che si mette in atto è, in questo caso, un «operatore prospettico». Nel teatro, il presente domina incontrastato, e ciò costituisce una messinscena dell'intrigo in una forma dialogica. Un «operatore scenico» definisce lo spazio di quanto può esser detto e rappresentato. Gli spazi non controllabili, i momenti vuoti, i riferimenti ad avvenimenti non rappresentati, vengono rimessi al lavoro di ricostruzione dello spettatore. Il ricevente deve dunque completare una storia a partire dagli affioramenti del passato in un presente al quale può assistere. Nel teatro, gli slittamenti della diegesi da un passato già elaborato a un presente «narrativo» sono sostituiti da un presente «fittivo» in cui sia il passato sia le transizioni sono affidati all'intervento attivo del ricevente.

Situazione analoga per quanto concerne i rapporti fra l'azione e le sue motivazioni: nel testo diegetico, essi sono

elaborati parzialmente o totalmente dallo scrittore: l'esposizione dei fatti può anche esserne l'esplicazione. L'EGLI sovraordinato è anche un'istanza che giudica, o può giudicare, le affermazioni dei vari IO. Nel teatro invece non conosciamo se non ciò che vediamo e che i personaggi affermano di pensare e di volere. L'impegno di ristabilire un ordine e distinguere tra le varie motivazioni possibili ricade dunque essenzialmente sullo spettatore, anche se l'autore può aver utilizzato espedienti di natura connotativa o un portavoce (coro, prologo personificato, ecc.) per suggerire una certa interpretazione. Si può dunque dire che il testo teatrale è centrato sui personaggi in quanto supporti di motivazioni, soggetti di contrasti e alleanze, scatenatori di avvenimenti. La finzione scenica non fa che sottolineare, con i suoi «effetti di reale», un partito già preso al livello dell'invenzione dell'intrigo. Donde il carattere enigmatico e seducente dell'atto teatrale e il conflitto appassionato delle interpretazioni.

Il modello di comunicazione teatrale abbozzato sopra è confermato dal carattere eccezionale di un'infrazione: la «fuga di notizie» a vantaggio del pubblico rappresentata dai monologhi e dagli *a parte*. In effetti, essi rompono la coerenza della comunicazione dialogica (pseudo-comunicazione, per i personaggi), trasmettendo elementi a livello di pensiero, di riflessione, di commento, che completano, o persino contraddicono, le enunciazioni esplicite. Ma neppure questa situazione manifesta la linea IO (autore)-TU (destinatario): è piuttosto IO (personaggio) che fa succedere alternativamente la comunicazione IO-TU con gli altri personaggi e la comunicazione tra IO (personaggio che si svela come invenzione dell'autore, il quale scopre per suo tramite alcuni dei suoi procedimenti) e TU (destinatario). In ogni caso, ciò che si rivela allo spettatore non è il messaggio dell'autore, ma alcuni elementi della sua invenzione, che sono comunicati in anticipo indipendentemente dal gioco dell'informazione realizzato con la finzione dialogica. Alla comunicazione orizzontale, tra i personaggi, e a quella verticale, tra autore e spettatore, si aggiunge dunque una comunicazione «obliqua», tra personaggi e spettatore.

III. Si è cercato di censire i codici presenti nel teatro. Kowzan ne individua cinque categorie: 1) testo parlato; 2) espressione corporea; 3) apparenza esteriore dell'attore

(mimica, gestuale); 4) scenografia; 5) suoni inarticolati. Il testo scritto contiene soltanto la prima categoria, anche se le didascalie, specie nei testi recenti, dànno istruzioni per le altre. Comunque, le categorie di codici diverse dalla prima possono essere classificate sotto due etichette: come elementi dell'interpretazione; come elementi portati in luce in base a istruzioni contenute nel testo. La prima etichetta va da sé. La seconda richiede approfondimenti, che sono in corso. Posso ricordare per esempio che l'enunciazione dialogica rivela spesso un uso particolare e particolarmente intenso della deissi; le parole si organizzerebbero implicando i movimenti reciproci dei personaggi e suggerendo lo spazio scenico e i rapporti tra questo e i personaggi.

Grazie alla deissi viene superata l'antinomia tra testo teatrale e rappresentazione, dato che i deittici sono il preciso supporto alla gestualità e alla messinscena, costituiscono insomma l'immanenza dello spettacolo in seno al testo. Il risultato è importante perché si è discusso a lungo sulla validità e, in generale, sui rapporti tra il testo verbale teatrale e una semiotica della rappresentazione. Una semiotica del testo verbale poggia su qualcosa di solido e invariabile, il testo stesso, considerando tutti gli elementi della messinscena, dei costumi, della gestualità, del gioco degli attori, dell'eventuale accompagnamento musicale, ecc., come altrettante virtualità la cui realizzazione varia secondo il regista, gli attori, ecc. Questo tipo di semiotica teatrale conferisce insomma al testo verbale una priorità assoluta. Viceversa, la semiotica della rappresentazione tiene conto di tutti gli elementi extratestuali, ognuno dei quali mette in azione i propri codici; essa mira a ridefinire il testo come testo plurale contenente tutti i codici della rappresentazione. Senza dubbio, la semiotica della rappresentazione corrisponde in modo più completo al tipo di comunicazione sociale realizzato dal teatro; essa può dunque avvicinarsi maggiormente alla specificità del teatro e alle emozioni che esso suscita. Si sa che, con poche eccezioni, il testo teatrale non è destinato alla lettura silenziosa, come gli altri testi letterari; e d'altra parte la sua natura di enunciato linguistico è predisposta come elemento di una testualità più vasta. Si deve tuttavia segnalare l'inevitabile sminuzzamento della rappresentazione come oggetto: una pièce può esser messa in scena innumerevoli volte nel corso del tempo, e persino la medesima

messinscena può subire dei ritocchi nelle successive rappresentazioni, ognuna delle quali esigerebbe pertanto una analisi a sé. Eventualità che non ha nulla di scandaloso: l'analisi può portare su una rappresentazione scelta dallo studioso, e può avere grande interesse nello studio della vita teatrale. Penso però che sia meglio considerare la pluricodicità nei suoi aspetti potenziali o virtuali, così come lo studio dei deittici suggerisce: solo in questo modo l'analisi semiotica può ambire a un valore generale e generalizzabile.

IV. Il teatro è dunque un sistema modellizzante secondario completamente diverso da quello del testo diegetico. E' un sistema che ricorre alla materialità degli attori, delle loro voci e gesti, dei loro costumi; alla materialità della scena e, soprattutto, a quella della durata. Perché il pubblico assiste ad avvenimenti la cui durata corrisponde al loro svolgimento sulla scena; è solo durante i tempi morti, specialmente negli intervalli, che si possono produrre dei salti temporali anche cospicui. Si tratta pure in questo caso di un elemento mimetico: lo spettatore non può ripercorrere ciò che si è già svolto sotto i suoi occhi, né colmare gli eventuali vuoti di attenzione, se non assistendo una seconda volta allo spettacolo.

In termini generali, la rappresentazione realizza il modello quadrimensionale implicito nel testo, insomma un modello spazio-temporale. Le misure temporali sono date dalla struttura stessa del testo (segmentazione in atti e scene) e dalle indicazioni più o meno esplicite dei discorsi pronunciati (che informano sulla distanza cronologica tra gli avvenimenti di una scena e dell'altra). Più sottili le indicazioni spaziali fornite dai deittici, che costituiscono nel testo stesso un abbozzo di messinscena. E' su questi elementi che si fonda la «traduzione» in rappresentazione di un testo teatrale. Ma questi elementi ci rivelano un altro carattere ancora peculiare al teatro: il fatto che l'azione si concentri su pochi personaggi. Ed è facile dedurne che la distribuzione spazio-temporale dell'azione scenica corrisponde ai passaggi più decisivi dei personaggi da un campo semantico all'altro. Si tratta ancora di segni: lo spazio e il tempo ben concreti e convenzionali della scena si articolano secondo il diagramma dell'azione riportata, cioè dell'intreccio. La storia è già analizzata, o piuttosto visualizzata, nel momento stesso in cui la si riporta in scena.

Queste osservazioni ci autorizzano a enunciare un'ultima proprietà del teatro: il fatto che le parole e le azioni vi possiedono una «densità» eccezionale. La frequenza di storie complementari, che accompagnano la principale o si alternano con essa, raddoppia o moltiplica, per così dire, il tempo utilizzato. Le spinte di carattere dinamico, che sovraccaricherebbero intollerabilmente un intreccio unilineare, si equilibrano sulla linearità plurale di un intreccio a più livelli. Nel teatro, noi abbiamo un universo uniformemente accelerato, in cui gli avvenimenti prendono un ritmo «irresistibile» non solo per l'azione principale ma per tutte le secondarie. La «densità» è dunque nello stesso tempo concentrazione e accelerazione.

Cesare Segre
Università di Pavia

BIBLIOGRAFIA

Gianfranco Bettetini e Marco De Marinis, *Teatro e comunicazione*, Rimini-Firenze, Guaraldi, 1977.

Pëtr Bogatyrëv, «Les signes du théâtre» [1938], *Poétique*, 8, 1971, 517-530.

Alfonso Canziani et alii, *Come comunica il teatro: dal testo alla scena*, Milano, il Formichiere, 1978.

Marco De Marinis, *Semiotica del teatro*, Milano, Bompiani, 1982.

Marco De Marinis (a cura di), «Teatro e semiotica», *Vs. Quaderni di studi semiotici*, 21, 1978.

Marco De Marinis e Patrizia Magli, «Materiali bibliografici per una semiotica del teatro», *Vs. Quaderni semiotici*, 11, 1975, 53-128.

José María Díez Borque e Luciano García Lorenzo (a cura di), *Semiología del teatro*, Barcelona, Planeta, 1975.

Keir Elam, *The Semiotics of Theatre and Drama*, London-New York, Methuen, 1980 (tr. it. *Semiotica del teatro*, Bologna, Il Mulino, 1988).

Idem, *Shakespeare's Universe of Discourse. Language-Games in Comedies*, Cambridge, Cambridge University Press, 1984.

Paola Gullì Pugliatti, *I segni latenti*, Messina-Firenze, D'Anna, 1976.

André Helbo (a cura di), *Sémiologie de la représentation*, Bruxelles, Complexe, 1975.

Sten Jansen, «Esquisse d'une théorie de la forme dramatique», *Langages*, 12, 1968, 71-93.

Idem, «Qu'est-ce qu'une situation dramatique?», *Orbis litterarum*, XXVIII, 1973, 235-292.

Idem, *Appunti per l'analisi dello spettacolo*, Urbino, Centro Internazionale di Semiotica, 1977.

Idem, «Problemi dell'analisi di testi drammatici», *Biblioteca teatrale*, 20, 1978, 14-43.

Tadeusz Kowzan, *Littérature et spectacle*, The Hague, Mouton, 1975.

Solomon Marcus, «Stratégie des personnages dramatiques», in Helbo (a cura di), 1975, 73-89.

Marcello Pagnini, «Per una semiologia del teatro classico», *Strumenti critici*, IV, 1970, 121-140.

Patrice Pavis, *Problèmes de sémiologie théâtrale*, Montréal, Presses de l'Université du Québec, 1976.

Idem, *Voix et images de la scène. Essais de sémiologie théâtrale*, Lille, Presses Universitaires de Lille, 1982.

Franco Ruffini, *Semiotica del testo. L'esempio teatro*, Roma, Bulzoni, 1978.

Cesare Segre, *Teatro e romanzo*, Torino, Einaudi, 1984.

Alessandro Serpieri, «Ipotesi teorica di segmentazione del testo teatrale», *Strumenti critici*, XI, 1977, 90-137.

Idem, *Retorica e immaginario*, Parma, Pratiche, 1986.

Anne Ubersfeld, *Lire le théâtre*, Paris, Editions sociales, 1977.

Jiři Veltrusky, *Drama as Literature* [1942], Lisse, de Ridder, 1977.