

L'enunciazione teatrale tra *embodiment* e semiotica del visivo

Massimo Roberto Beato

Abstract

According to a sociosemiotic theoretical framework, this paper reflects on the enunciative relations between the so-called “dramatic text” and its performance. First we will address the textual nature of playing on stage, to be no longer thought of as a deflection from the dramatic text, but as the result of dynamics of translation converging in the stage practice. The alleged opposition between the closure of the dramatic text and the phenomenal presence of the actor’s body on stage must be reconfigured on the ground of *enunciation frames*, along with all their effects of reality and presence. During the performance, the actor uses his own figure to project an image that displays a series of semantic articulations, adopting enunciation strategies that can be analysed *sub specie textis*.

Though many studies on theatre still support the idea that the effect of naturalism on stage depends on casualness and impermanence, we will rely also on the approach of cognitive studies to remark that this very effect is the result of precise enunciative strategies oriented to produce empathy between the actor and the spectator.

1. Premessa

Prima di entrare nel vivo dell’argomento di questo articolo, è necessaria una breve premessa. Il teatro, come campo di indagine semiotica, è un “oggetto” complesso che sin dai primi studi semiotici dedicati ha comportato non pochi problemi metodologici agli studiosi della significazione, soprattutto per quanto riguarda la definizione di un modello univoco e l’applicazione di certi concetti operativi.

Tuttavia, credo proprio che questa complessità sia la forza, prima ancora che la debolezza, del teatro stesso, indagato da una prospettiva semiotica. L’analista-ricercatore, dunque, non può sottrarsi dal render conto di questa complessità che lo pone a confronto con un oggetto ricco di dimensioni di senso e per sua natura “polifonico”.

Si tratta, quindi, di stabile ogni volta il livello di organizzazione, nel teatro, che il semiotico sceglie di pertinentizzare maggiormente nell’analisi, pur nel contesto globale della manifestazione sincretica. Nei fenomeni teatrali, infatti, si sovrappongono più livelli, caratterizzati da un diverso grado di autonomia, dal testo verbale e musicale, laddove presenti, a quello visivo e spaziale realizzato dalle scene e dalle azioni degli attori che coinvolgono contemporaneamente sostanze espressive differenti: verbali, sonore e gestuali, ecc...

Ritengo, in proposito, possa essere utile, metodologicamente, l’approccio teorico proposto da Jean-Marie Floch alle semiotiche sincretiche, e trattare perciò il teatro come una testualità sincretica. Immagini, gesti, parole, luci, prossemica, 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 una forma globale (*tout de signification*) prodotta da un’unica competenza.

Basta già questo per capire che i concetti operativi a cui la semiotica del teatro ha fatto ricorso negli anni d’oro (a cavallo tra ‘70 e ‘80 del XX secolo) erano del tutto inadeguati all’analisi del teatro nella sua complessità. Ma si tratta di un’inadeguatezza esclusivamente di carattere storico, che non ci impedisce, oggi, alla luce dell’ampliamento degli orizzonti applicativi della semiotica di affrontare con

maggior competenza e adeguatezza la difficoltà dell'oggetto-teatro, come le altre semiotiche e la semiotica generale hanno fatto, rinnovando i propri apparati teorici e metodologici.

Occorre, dunque, riaprire una riflessione teorica sulla semiotica del teatro proprio a partire dalle acquisizioni disciplinari degli ultimi decenni, in cui vengono affrontati diversi temi cogenti come la narratività, l'enunciazione, la semiotica delle passioni e del corpo. Acquisizioni essenziali per il superamento del dogma ideologico del carattere effimero della performance teatrale, a fronte di un'impostazione testocentrica di matrice linguistica che ha dominato i primi studi semiotici sul teatro. Questo si traduce in un superamento del concetto di spettacolo come "opera", a vantaggio del concetto di teatro come prodotto di un insieme di processi e di pratiche (semiotiche).

Nonostante nel teatro contemporaneo la coerenza semantica dell'intera performance sia demandata al regista, molto dipende dal corpo dell'attore in scena.

Come Roberto Pellerey (2017), sono convinto che il teatro, 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, p. 217). Non diversamente dalla riflessione sull'arte, l'indagine semiotica sulla corporeità dell'attore ci costringe, però, a ripensare la natura e i modi in cui il senso si dà e viene colto, modalità che superano l'immanenza testuale per aprirsi a una processualità più dinamica, tensiva e intersoggettiva. Ed è proprio la relazione teatrale e la trasmissione/interazione corpo a corpo (tra attore e spettatore) a dover essere l'oggetto di una "nuova" ricerca semiotica sul teatro – come peraltro ci suggeriscono da tempo Marco De Marinis (2008) e, come vedremo più avanti, anche studiosi non semiotici come il neuroscienziato Vittorio Gallese (2011) – in direzione di una *embodied teatrology*, ossia una teatrologia incarnata nella quale anche il corpo dello stesso ricercatore e la sua soggettività si trovano, in qualche modo, messi in gioco.

Il teatro, indagato come pratica performativa, altro non è che una traccia, un modo di trasmissione e persistenza non documentario, che si compie fondamentalmente nel corpo e mediante il corpo. Fabrizio Deriu (2012) parla, a riguardo, di un sapere performativo come *embodied knowledge* o "sapere in azione" e propone un neologismo pregnante in proposito, *performatico*.

2. La natura traduttiva del teatro

Occorre, prima di tutto, una precisazione terminologica, determinante anche per cogliere l'oggetto di questo articolo, che si iscrive in un contesto dai confini decisamente più ampi (e spesso opachi). Si tratta del concetto di "spettacolo" su cui teatrologi e semiologi hanno dibattuto a lungo. In questo senso, è opportuno distinguere nettamente due termini spesso impiegati impropriamente come sinonimi: 'messa-in-scena' e 'spettacolo'¹. Scrive a riguardo Erika Fischer-Lichte (2004):

Il concetto di 'messinscena' include un progetto, una concezione elaborata da un artista o da un gruppo di artisti che nel processo di prova, normalmente, è sottoposta di continuo a modifiche [...]. Il progetto può prevedere quali elementi in quale luogo, in che momento, in che forma e in che modo debbano entrare in gioco (ivi, trad. it. p. 90).

La presenza o meno di un "progetto drammaturgico" precedente, pur non potendo pre-determinare in modo assoluto un oggetto-spettacolo pianificato e governato, costituisce comunque un precedente testuale cui (più o meno) si ispirano tutte le singole occorrenze spettacolari, richiedendo, quindi, all'analista un lavoro semiotico di tipo traduttivo.

Il mio interesse di ricerca² è particolarmente orientato verso il teatro di drammaturgia, in cui la presenza di un testo drammatico precedente investe la messa-in-scena di un livello narrativo soggiacente vero e proprio.

¹ Per approfondire la questione, può essere utile leggere l'articolo di Branko Popović (2014).

² Dottorando (35° ciclo) in *Philosophy, Science, Cognition and Semiotics* presso il Dipartimento di Filosofia e Comunicazione dell'Università di Bologna, sotto la supervisione della prof.ssa Maria Pia Pozzato, coordinatore prof. Claudio Paolucci, con un progetto sul ruolo del corpo dell'attore nella pratica teatrale contemporanea.

Nella storia del teatro occidentale, anche quando questo è stato soprattutto “di parola”, l’enunciazione corporea (in termini di gestualità, movimenti, azioni fisiche) ha sempre avuto un ruolo importante. Al tal proposito, è interessante, ad esempio, l’indagine condotta da Antonio Morrocchesi (1832) nel suo volume *Lezioni di Declamazione e d’Arte Teatrale*. A prima vista potrebbe sembrare un’opera eccentrica e profana, dal gusto antiquario, eppure agli occhi del ricercatore semiotico si rivela ben presto tutt’altro. Così come si evince dalle tavole in appendice al volume (Figg. 1-3, tratte da Morrocchesi 1832), ognuna delle quali correlata con un gioco configurativo a una didascalia verbale, ci troviamo infatti di fronte alla declinazione di un vero e proprio paradigma gestuale.



Fig. 1 – Tavola 25: ritrae il personaggio di Pilade, nel dialogo con Egisto dall’atto IV scena II dell’*Oreste* di Vittorio Alfieri



Fig. 2 – Tavola 23: ritrae il personaggio di Pilade, nel dialogo con Egisto dall’atto IV scena II dell’*Oreste* di Vittorio Alfieri



Fig. 3 – Tavola 10: ritrae il personaggio di Aristodemo, nel dialogo con Cesira dall’atto IV scena II dell’*Aristodemo* di Vincenzo Monti

Attraverso precisi rimandi all’arte figurativa (sia plastica che pittorica), si può riconoscere il tentativo di Morrocchesi di focalizzare la propria ricerca – senza dubbio legata ancora a una recitazione concepita come declamazione – sulla formalizzazione dell’atto interpretativo, teorizzando l’esistenza di un legame rigidamente codificato tra gesto, parola e musica. Semioticamente, il corpo dell’attore è concepito come un’unità sincretica, nella quale una serie di sostanze espressive diverse concorrono alla enunciazione globale.

Quello di Morrocchesi è l’ultimo documento organico di una tradizione teatrale, profondamente occidentale e soprattutto italiana, che però può rivelarsi un punto di partenza dal quale descrivere, da una prospettiva semiotica, le evoluzioni diacroniche che l’arte della recitazione ha subito (più o meno consapevolmente), indagando la corporeità come dispositivo primario di significazione teatrale e artistica. Tradizione della quale possiamo ancora ritrovare delle tracce, ad esempio, nelle forme adottate dagli attori italiani del secondo Novecento, le cui figure suggeriscono un’attenzione significativa al piano dell’espressione corporea (come osserviamo nelle Figg. 4-5). Si tratta, dunque, di tracce (seppur opache) di un codice meno grammaticalizzato, rispetto al passato, che tuttavia ci conferma l’importanza di ciò che Erika Fischer-Lichte (1983) definisce come *Erscheinung* (*appearance level*,

in inglese): “appearance is to be understood in symbolic terms; it functions as a sign which represents transcendental contents” (ivi, trad. ingl. p. 67).

2.1. Il corpo dell’attore e le sue regole traduttive



Fig. 4 – Valentina Cortese in una scena da *I giganti della montagna* di L. Pirandello, per la regia di Giorgio Strehler (1966)



Fig. 5 – Andrea Jonasson in una scena da *I giganti della montagna* di L. Pirandello, per la regia di Giorgio Strehler (1993)

Di quanto esposto sopra, sembrava già piuttosto consapevole François Delsarte³ che, sempre nella seconda metà dell’Ottocento, teorizza una legge di corrispondenza voce (sensazioni/vita), gesto (sentimenti/anima) e parola (pensiero/spirito) in funzione di una vera e propria scienza dell’espressione (Figg. 6-7) che egli definisce estetica applicata (governata dalla tavola pratica del *criterium* generale o «accord de nuevième»). Per Delsarte, al vertice della gerarchia dei linguaggi espressivi c’è il gesto, che egli studia secondo tre linee di ricerca: (1) statica, (2) dinamica e (3) semeiotica (connessione tra la forma del movimento e il suo significato), segnando così il passaggio cruciale da una tradizione “rappresentativa” a una “espressiva”, passaggio di rilievo tra Otto e Novecento.

Compito della semiotica è studiare il modo in cui certi dispositivi sul piano dell’espressione producano modificazioni del contenuto, in particolare delle sue dimensioni modali e passionali. Non esiste suono emesso tra una parola e un’altra, tra un gesto e una parola, un silenzio, che non siano significativi, quasi sempre per una convenzione culturale precisa.

Il corpo è un luogo di trasformazioni, un territorio dove avvengono traduzioni e scambi di diverse articolazioni di senso. Dal primo passo che realizza nello spazio-tempo scenico, il corpo dell’attore è, infatti, condannato a significare in virtù di un contratto enunciazionale-mostrazionale con lo spettatore (ovvero, lo stabilirsi di un contatto, di un rapporto di attenzione, di cooperazione, di fiducia ecc...) attualizzato proprio nel *frame* teatrale. Da qui la necessità, da parte dell’attore, di una consapevolezza, di un saper-fare incarnato (*embodied*) e situato, dapprima virtualizzato e poi attualizzato nella propria tecnica attoriale.

Se ci spostiamo, ad esempio, in un’altra area culturale, l’attore del teatro Nô giapponese (Figg. 8-9), secondo Alexandre Salzman (Carla Di Donato 2015), è considerato, per certi tratti, addirittura opposto all’attore occidentale, perché in confronto a questi egli invece *sa*, è convinto “che il corpo umano è uno strumento capace di rappresentare e rivelare chiaramente tutti i sentimenti, anche quelli

³ Tra il 1840 e il 1870 lavora al suo sistema di espressione estetica, partendo dall’osservazione sistematica delle espressioni umane e cercando di penetrarne le leggi (Lo Iacono 2007).

più nascosti e sottili” proprio grazie all’alto grado di grammaticalizzazione espressiva “naturale conseguenza di una preparazione muscolare e del movimento o gesto che ne risulta” (ivi, p. 113).

TAVOLA PRATICA DEL CRITERIUM GENERALE
O «ACCORD DE NEUVIEME»

SPECIE

		Eccentrico	Normale	Concentrico
CASA	Concentrico	Eccentrico	Normale	Concentrico
	Normale	Eccentrico	Normale	Concentrico
	Eccentrico	Eccentrico	Normale	Eccentrico

Fig. 6 – Tavola pratica del *criterium* generale

ATTEGGIAMENTI DELLA TESTA

ATT. ECC. CON. Testa inclinata dalla parte opposta alla persona o all'oggetto, e abbassata.	ATT. NOR. CON. Testa di fronte alla persona o all'oggetto, e abbassata.	ATT. CON. CON. Testa inclinata verso la persona o l'oggetto, e abbassata.
SOSPETTO	RIFLESSIONE	VENERAZIONE
ATT. ECC. NOR. Testa inclinata dalla parte opposta alla persona o all'oggetto, e normale.	ATT. NOR. NOR. Testa di fronte alla persona o all'oggetto, e normale.	ATT. CON. NOR. Testa inclinata verso la persona o l'oggetto, e normale.
VISTA IPIETTIVA SINGALITÀ	STATO NORMALE	TENEREZZA
ATT. ECC. ECC. Testa inclinata dalla parte opposta alla persona o all'oggetto, e alta.	ATT. NOR. ECC. Testa di fronte alla persona o all'oggetto, e alta.	ATT. CON. ECC. Testa inclinata verso la persona o l'oggetto, e alta.
ORGOGGIO	ESALTAZIONE	ABBANDONO

Fig. 7 – Tavola degli atteggiamenti della testa



Fig. 8 – Attore del Teatro Nô nell’atto di piangere: l’azione di asciugarsi le lacrime è stata scelta come atto centrale del piangere, tutti gli altri gesti non necessari sono stati eliminati



Fig. 9 – L’attore giapponese Nô Akira Matsui con i partecipanti all’ISTA si Siviglia (2004).

Il teatro si basa, dunque, su complesse dinamiche traduttive. L’attore, in particolare, vive una doppia condizione: nel momento in cui interpreta un testo lo ri-enuncia e, allo stesso tempo, è colui che è significato dal testo e colui che ad ogni nuova interpretazione conferisce nuovo significato al testo.

3. Cornici enunciazionali ed effetti di realtà e presenza

Altro livello delicato e complesso di organizzazione, nel teatro, è quello dell’enunciazione. Per esempio, che statuto dare all’enunciazione dell’attore? Secondo Ugo Volli (2009), “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” (ivi, p. 15). Nel corso della performance, infatti, le azioni dell’attore

sono mostrate come elementi di una narrazione, il che determina un loro carattere evidente enunciativo (o “mostrativo”, se vogliamo); allo stesso tempo sono prodotti da un attore e quindi hanno un carattere enunciazionale (o “mostrazionale”) che in certi casi, come nella gestualità ottocentesca degli attori che conosciamo dai manuali di recitazione può discostarsi parecchio dal “realismo” mostrativo [che è] ovviamente sempre sotto *débrayage*, allude a un non qui, a un non ora e un non io. Problematico non è il *débrayage*, che agisce pure col trucco, la barriera dello spazio scenico, i costumi ecc. anche quando un attore in scena pretenda di essere se stesso alla maniera degli affabulatori italiani come Paolini; è semmai il successivo *embrayage*, che può venir suggerito proprio dalla potenza della recitazione. Non si tratta di un *débrayage* assente, ma di un *embrayage* molto fortemente suggerito e attribuito (ivi, pp.14-15).

Quindi, secondo Volli, è la cornice enunciazionale del contesto teatrale a far sì che, anche nel teatro di narrazione⁴ (Figg. 10-11-12-13), in cui l’attore-autore – istanza del discorso rapportato che si identifica con l’istanza del discorso rapportatore (Beato 2019, p.43) – si presenta sulla scena senza il simulacro del personaggio, vi sia un *debrayage* costitutivo: l’attore “ostenta” la propria identità allo scopo di raccontare storie, senza rappresentarle.

Siamo in presenza, dunque, di una interferenza interessante, e meritevole di essere approfondita, tra la dimensione enunciazionale e quella finzionale. Assistiamo, cioè, a una “doppia enunciazione”: l’attore finge a livello mostrazionale (mostrazione mostrata) qualcosa che appare naturalmente valida a livello mostrativo (ossia, per lo spettatore). Dopotutto, in teatro l’interazione tra i corpi degli attori (e anche degli spettatori) avviene a “soggetto tracciato”, ossia in un preciso *frame* che comporta, tra le tante cose, la produzione dell’illusione e l’introduzione del principio del “come se”.



Fig. 10 – L’attore Ugo Dighero in una scena di *Mistero Buffo* di Dario Fo



Fig. 11 – L’attore Dario Fo in una scena del suo *Mistero Buffo* (© Carlo Cerchioli)



Fig. 12 – L’attore Mario Pirovano in una scena di *Mistero Buffo* di Dario Fo

⁴ Ne sono un esempio Marco Baliani, Marco Paolini, Laura Curino, Gabriele Vacis, per citarne alcuni.



Fig. 13 – Ritrae una scena tipica della Commedia dell’Arte, tra Pantalone, uno Zanni e Colombina



Fig. 14 – Dipinto di Dario Fo, che ritrae una scena tipica della Commedia dell’Arte, tra gli Zanni e la putta

4. Embodiment e organizzazione visiva

Secondo la prospettiva dell’antropologo e filosofo Helmuth Plessner (2007), l’intreccio fra la condizione di essere-corpo e avere-corpo che l’essere umano deve gestire è esibito concretamente dal lavoro dell’attore, nel quale “tutto l’uomo diventa figura” (ivi, p. 98), proprio grazie alla capacità di servirsi del corpo come medium per la produzione di un’immagine, per l’*impersonamento* di una figura. In questo modo 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 sottolinea in proposito Hans Belting (2001): “L’artista cerca di risolvere il problema dell’incarnazione che è stato sempre il vero problema delle immagini” (ivi, pp. 117-118).

Noi usiamo proprio i nostri corpi come mezzi per generare immagini interiori o ricevere immagini esterne, così la medialità dell’immagine diventa un’espressione dell’esperienza corporea. Il corpo dell’attore, nel *frame* teatrale, non è più un corpo tra i corpi ma diviene un corpo artificializzato (Eco 2015), un dispositivo semiotico messo in forma, che prima di stabilirsi nella pratica performativa era comunque un corpo costruito semioticamente, risultato delle competenze/tecniche corporee che egli aveva attualizzato fino a quel momento (nonché dai discorsi che l’hanno costruito nel tempo). In altri termini, anche prima di “abitare” lo spazio-tempo scenico è un post-corpo costruito dalle tecniche che la sua cultura impone/propone, prodotto di una competenza situata e situazionale, un saper-fare che consegue direttamente da una certa capacità di sintonizzazione con le occorrenze drammatiche delle circostanze performative.

Secondo Eugenio Barba (2005), “quando la presenza comincia a cristallizzarsi in tecnica, in come rivolgersi in modo efficace allo spettatore” (ivi, p. 195), incontriamo due differenti approcci: (1) l’*inculturazione*, secondo la quale “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” (ibidem); (2) l’*acculturazione*, che, invece, impone “l’utilizzazione di tecniche specifiche del corpo distinte da quelle che si usano nella vita quotidiana” (ibidem).

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 (1907) gli attori dovrebbero essere sostituiti da “super-marionette”.

Nel momento in cui l’attore appare nello spazio-tempo scenico, infatti, lo spettatore riceve già informazioni che gli permettono di identificare il personaggio raffigurato (*portrayed*). Nota Erika Fischer-Lichte (1983): “the actor’s appearance quite obviously functions as a system that generates meaning” (ivi, trad. ingl. p. 64).

Tornando, dunque, sulla questione della prassi enunciativa teatrale (cfr. § 3), l'attore-interprete in qualità di non-soggetto puramente funzionale (come direbbe Jean-Claude Coquet 2008), divenuto istanza mediatrice di un'istanza d'origine (che può essere l'enunciatore registico e/o drammaturgico) proietta l'immagine di un personaggio, di un altro-da-sé, a cui dà forma tramite il proprio corpo (Figg. 15-16-17-18) attraverso il quale instaura il piano dell'espressione, che si rivela più aperto e meno definito di quanto non avvenga in altri casi. Questa apertura inerente del corpo, secondo Patrizia Violi (2006), evidenzia un "carattere strutturalmente sfumato e negoziale dello stesso piano dell'espressione" (ivi, p. 4), che dunque non è dato ma costruito nella prensione percettiva, rendendo necessarie procedure di pertinentizzazione degli elementi espressivi che non dipenderanno soltanto dalla cultura ma anche dalle articolazioni culturali specifiche del teatro (se non addirittura da sottogruppi specifici).

5. Conclusioni

Possiamo facilmente comprendere, a questo punto, come sia necessaria la ridefinizione di un'unica metodologia in grado di render conto dei differenti tratti e livelli in cui si articola il teatro, tenendo ben presente, però, alcune premesse teoriche di base:

- (a) la performance non va più pensata come una "derivazione" dal testo drammatico, dal carattere evenemenziale, priva di natura testuale, bensì in termini di dinamiche traduttive che intervengono nella pratica scenica;
- (b) la presunta opposizione tra chiusura del testo drammatico e presenza fenomenica del corpo dell'attore in scena va riconfigurata in uno sfondo di cornici di enunciazione, con tutti gli effetti di realtà e presenza che ne derivano;
- (c) nel corso della performance, l'attore utilizza la propria figura per generare un'immagine a cui è delegato il compito di portare a manifestazione una serie di articolazioni semantiche, ricorrendo a strategie enunciazionali-mostrazionali che possono essere analizzate *sub specie textis*.

Si può abbondare, a questo punto, l'idea, così ancora presente in molti studi sul teatro, secondo la quale l'effetto di naturalezza sarebbe sinonimo di casualità, di impermanenza o di evanescenza. Anche la naturalezza è l'effetto prodotto dalla messa in gioco di strategie enunciative ben determinate la cui efficacia può produrre una sintonizzazione (mentale e emotiva) tra attore e spettatore che si riconoscono rispetto a un'immagine, una *external appearance*, attivando un meccanismo di risonanza, di familiarità percettiva determinata da una familiarità motoria e una capacità di identificazione mimetica.

Del resto, anche al di fuori del paradigma semiotico, alcune teorie sembrano convergere su questi assunti. Come anticipato nella premessa, infatti, anche il neuroscienziato Vittorio Gallese (2011), ad esempio, ha una posizione analoga. Egli sostiene che col teatro il corpo dell'attore diventa simbolo, in grado di suscitare reazioni emotive evocate da una serie di risonanze sensori-motorie e affettive. Attraverso "l'espressione artistica teatrale il corpo dell'attore diventa manifestazione pubblica della nostra capacità di rappresentazione mimetica" (ivi, p. 3), dove col termine attività mimetica non si intende un realismo mimetico, proprio perché "il massimo della naturalezza è spesso conseguito attraverso il massimo di artificialità" (ivi, p.5).



Fig. 15 – L'attrice Mariangela Melato in *Vestire gli ignudi* di L. Pirandello per la regia di Giancarlo Sepe (© Tommaso Lepera).



Fig. 16 – L'attrice Mariangela Melato nella *Fedra* di Racine per la regia di Marco Sciaccaluga (© Tommaso Lepera)



Fig. 17 – L'attrice Mariangela Melato in *Vestire gli ignudi* di L. Pirandello per la regia di Giancarlo Sepe (© Tommaso Lepera)



Fig. 18 – L'attrice Mariangela Melato nella *Fedra* di Racine per la regia di Marco Sciaccaluga (© Tommaso Lepera)



Bibliografia

Nel testo, l'anno che accompagna i rinvii bibliografici è quello dell'edizione in lingua originale, mentre i rimandi ai numeri di pagina si riferiscono alla traduzione italiana, qualora sia presente nella bibliografia.

- Barba E., Savarese N., 2005, *L'arte segreta dell'attore. Un dizionario di antropologia teatrale*, Bari, Edizioni di Pagina.
- Beato, M. R., 2019, *Sincretismi e tracce enunciazionali della pratica scenica nel dramma borghese*, Università di Bologna, tesi di laurea magistrale in Semiotica.
- Benveniste, È., 1966, *Problèmes de linguistique générale*, Paris, Gallimard; trad. it. *Problemi di linguistica generale*, Milano, Il Saggiatore 1971.
- Belting, H., 2001, *Bild-Anthropologie. Entwürfe für eine Bildwissenschaft*, München, Fink; trad. it. *Antropologia delle immagini*, Roma, Carocci 2011.
- Bogart A., Landau T., 2005, *The Viewpoints Book. A Practical Guide to Viewpoints and Composition*, New York, Theatre Communications Group.
- Coquet, J. C., 2008, *Le istanze enuncianti. Fenomenologia e semiotica*, Milano, Bruno Mondadori.
- Contreras Lorenzini, M. J., 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.
- Craig, E. G., 1907, "The Actor and the Über-marionette"; trad. it. *L'attore e la supermarionetta*, in F. Marotti, a cura, 1971, pp. 33-57.
- De Marinis, M., 2000, *In cerca dell'attore. Un bilancio del Novecento teatrale*, Roma, Bulzoni.
- De Marinis, M., 2008, *Capire il Teatro. Lineamenti di una nuova teatrologia*, Roma, Bulzoni.
- Deriu, F., 2012, *Performatico. Teoria delle arti dinamiche*, Roma, Bulzoni.
- Di Donato, C., 2015, *Alexandre Salzmann e la scena del XX secolo*, Roma, Carocci.
- Eco, U., 2010, *Lector in fabula. La cooperazione interpretativa nei testi narrativi*, Milano, Tascabili Bompiani.
- Eco, U., 2015, "Il segno teatrale", in Eco, U., *Sugli specchi e altri saggi. Il segno, la rappresentazione, l'illusione, l'immagine*, Milano, Tascabili Bompiani.
- Eco, U., 2016, *Trattato di semiotica generale*, Milano, la nave di Teseo.
- Fischer-Lichte, E., 1983, *Semiotik des Theaters*, Tübingen, Gunter Narr Verlag; trad. ing. *The Semiotics of Theater*, Bloomington and Indianapolis, Indiana University Press 1992.
- Fischer-Lichte, E., 2004, *Ästhetik des Performativen*, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag; trad. it. *Estetica del Performativo. Una teoria del teatro e dell'arte*, Roma, Carocci 2014.
- Gaeta, L., Luraghi S., 2003, *Introduzione alla Linguistica Cognitiva*, Roma, Carocci.
- Gallese, V., 2011, "Il teatro come metafora del mondo e il teatro nella mente", intervento nell'ambito del ciclo di incontri su *Il teatro come metafora del mondo*, organizzato dal Laboratorio filosofico sulla complessità Ichnos (Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università di Pisa).
- Granelli, T., 2007, "Narratività, azione situata e intersoggettività", in E|C, www.ec-aiss.it.
- Lo Iacono, C., 2007, *Il danzatore attore da Noverre a Pina Bausch*, Roma, Dino Audino editore.
- Manetti, G., 1998, *La teoria dell'enunciazione. Le origini del concetto e alcuni più recenti sviluppi*, Siena, Protagon.
- Marrone, G., 2005a, *Sensi Alterati*, Roma, Meltemi.
- Marrone, G., 2005b, *La cura Ludovico*, Torino, Einaudi.
- Marotti, F., a cura, 1971, *Il mio teatro*, Milano, Feltrinelli.
- Mejerchol'd, V. E., 1921, *L'attore biomeccanico*, Roma, Editori Riuniti.

- Morrocchesi, A., 1832, *Lezioni di Declamazione e d'Arte Teatrale*, Firenze, Tipografia all'Insegna di Dante.
- Pellerey, R., 2016, "Teatro, semiotica, interpretazione: la négritude e la propria tempesta", in "Degrés. Revue de synthèse à orientation sémiologique", n. 165, 16.
- Pellerey, R., 2017, "L'uso sapiente del corpo e il linguaggio del teatro", in "Rivista Italiana di Filosofia del Linguaggio", vol. 11, n. 2, pp. 217-229.
- Plessner, H., 2007, *L'antropologia dell'attore. Studi di estesiologia*, Bologna, Clueb.
- Plessner, H., 2008, *Antropologia dei sensi*, Milano, Raffaello Cortina Editore.
- Popovic, B., 2014, "Performance e/o teatro. Risvolti storici e teorici di un rapporto complesso", in "Culture teatrali. Studi, interventi e scritture sullo spettacolo", vol. 23, pp. 179-206.
- Pozzato, M.P., 2005, "Retentissement, résonance e déjà vu. Attorno a Benveniste e agli effetti di soggettività nei testi", in E|C, www.ec-aiss.it.
- Violi, M. P., 1997, *Significato ed esperienza*, Milano, Bompiani.
- Violi, M. P., "Le tematiche del corporeo nella Semantica Cognitiva", in L. Gaeta, S. Luraghi, a cura, 2003, pp. 57-76.
- Violi, M. P., 2005a, "Il corpo, le pratiche", in E|C, www.ec-aiss.it.
- Violi, M. P., 2005b, "Il soggetto è negli avverbi. Lo spazio della soggettività nella teoria semiotica di Umberto Eco", in E|C, www.ec-aiss.it.
- Violi, M. P., 2006, "Enunciazione testualizzata, enunciazione vocalizzata: arti del dire e semiotica dell'oralità", in E|C, www.ec-aiss.it.
- Volli, U., 2009, "Il problema del teatro è l'enunciazione", in "Culture Teatrali. Studi, interventi e scritture sullo spettacolo" www.cultureteatrali.org