



UNIVERSITÀ
DEGLI STUDI
DI PADOVA

Università degli Studi di Padova

Dipartimento di Studi Linguistici e Letterari

Corso di Laurea Specialistica in Linguistica
Classe 44/S

Tesi di Laurea

*Comunicazione non verbale a teatro:
tragedia greca e teatro contemporaneo a
confronto*

Relatore
Prof. Giuseppe Spolaore

Laureanda
Arianna Zanetti
n° matr.1131010 / LSLIN

Anno Accademico 2016 / 2017

Sommario

Introduzione	3
La comunicazione non verbale	7
1.1 Tono, segnali vocali, vocal behaviour	10
1.2 Comportamento cinesico	14
1.3 Prossemica	17
1.4 Mimica, facial behaviour	20
1.5 Atteggiamento, aspetto esteriore	23
1.6 Comunicazione non verbale come strumento di comunicazione	23
1.7 Comunicazione teatrale	27
La tragedia greca	35
2.1 L'abbigliamento e gli accessori scenici	37
2.2 La gestualità	39
2.2.1 Entrate e uscite	39
2.2.2 La gestualità corporea.....	41
2.3 Lo spazio e la prossemica.....	47
2.4 Il silenzio	53
2.5 Il coro e la sua gestualità	56
2.6 Teatro greco e Teatro cinese a confronto.....	58
2.7 Lo straniamento di Brecht	60
2.8 Dalla tragedia greca all'Opera di Pechino passando per Brecht	62
Il teatro contemporaneo.....	65
3.1 Le differenze con la tragedia... ..	65
3.2 ...passando per la Commedia dell'Arte	70
3.3 L'utilizzo della maschera	75

3.4 Gestualità	77
3.4.1 Konstantin Stanislavskij	78
3.4.2 Vsevolod Mejerchol'd	80
3.4.3 Jerzy Grotowski	83
3.4.4 Eugenio Barba	86
3.4.5 Living Theatre	88
3.5 Lo spazio	89
3.6 Parola e silenzio: Samuel Beckett.....	93
Conclusioni	99
Ringraziamenti	103
Bibliografia	105

Introduzione

Tra lo spettatore e l'attore esiste comunicazione? Può una rappresentazione teatrale farsi veicolo di significati? se sì, in che modo, sfruttando quali elementi?

Queste sono state le domande che hanno dato l'avvio a questa ricerca e a questo studio, basati sul rapporto tra comunicazione e teatro. Per analizzare questi due campi è stato necessario trovare un terreno comune, rappresentato dalla disciplina della semiotica.

La semiotica si occupa dei sistemi di comunicazione e significazione – non staremo ora ad approfondire la differenza tra questi due ultimi termini – e dei segni che vi stanno alla base. Un'analisi semiotica del teatro parte quindi dalla domanda: “Ma il teatro è o meno uno strumento di comunicazione?”. La risposta è, ovviamente, positiva e addirittura si può aggiungere che il teatro si sviluppa su due livelli di comunicazione:

quello infrascenico (i personaggi che comunicano tra loro) e quello tra la scena e gli spettatori. I personaggi comunicano tra di loro in virtù di un sistema linguistico, di un sistema paralinguistico e di un sistema gestuale (cinesico e prossemico); la scena comunica con il pubblico attraverso una serie di sistemi intrecciati, che vanno da quello linguistico a quello paralinguistico e a quello gestuale, da quello iconografico a quello letterario, da quello cronologico a quello dell'organizzazione spaziale, da quello che regola la struttura dei contenuti trasmessi a quello dell'iscrizione ideologica del contesto, e così via (Bettetini, De Marinis 1977, pp. 12-13).

È stato opportuno riportare questo passo in quanto spiega perfettamente su quali elementi si basi la comunicazione teatrale e dimostra come essa possa così essere definita e fare parte dell'analisi semiotica, a differenza della tesi sostenuta da Mounin. Georges Mounin, infatti, sostiene che il teatro non comunichi ma agisca solamente, in quanto il rapporto tra scena e sala corrisponderebbe alla relazione stimolo-risposta; inteso in questo senso il

teatro non potrebbe rientrare in un'analisi semiotica in quanto non produrrebbe comunicazione ma susciterebbe solo stimoli negli spettatori (Mounin 1972, pp. 91-98).

Dopo questa constatazione, si può procedere a indagare il tipo di comunicazione che si instaura in una "relazione teatrale". Partiamo dal presupposto che, affinché si possa parlare di comunicazione, devono sussistere tre elementi base: emittente, messaggio e destinatario. Rapportato al teatro, abbiamo tutti questi tre elementi: l'emittente è l'attore, il messaggio è l'oggetto della rappresentazione e il destinatario è il pubblico. A questo presupposto si può aggiungere il fatto che la comunicazione sia composta da due macro-aree: quella verbale e quella non verbale.

È facilmente intuibile che la comunicazione verbale comprenda il parlato, il dialogato; mentre la comunicazione non verbale risulta essere un campo di indagine più recente e quindi meno approfondito nel dettaglio. Durante una rappresentazione teatrale, se ci si pensa, avviene la commistione di queste due componenti; essendo quella verbale alla portata di analisi di tutti, questa tesi rivolgerà l'attenzione sugli aspetti non verbali. Ho parlato genericamente di rappresentazione proprio per far intuire che la ricerca non sarà concentrata su quelle forme di teatro che prevedono solo comunicazione non verbale come il mimo o la danza; ma piuttosto osservando la potenza comunicativa degli elementi non verbali in relazione al dialogato previsto dal testo.

È bene chiarire fin da subito che l'analisi non sarà estesa a tutti i canali della comunicazione non verbale – paralinguistica, cinesica, mimica e prossemica – ma si concentrerà di volta in volta su alcuni di questi, talvolta considerando la cinesica e la prossemica, talvolta la cinesica e la paralinguistica. Non sono stati presi in considerazione nemmeno tutti i periodi teatrali ma due in particolare, la tragedia greca e il teatro contemporaneo. La scelta è ricaduta su questi due momenti specifici dell'ambiente teatrale in quanto sono distanti nel tempo e nello spazio ed essendo messi a confronto ci

permettono di capire come si sia evoluto il teatro e soprattutto come sia cambiato il suo modo di comunicare.

La trattazione sarà articolata in tre capitoli. Il primo sarà dedicato ad un inquadramento generale della comunicazione non verbale e dei suoi canali. È vero che la comunicazione non verbale è stata materia di indagine solo a partire dalla metà del XIX secolo, ma numerosi studiosi hanno dato il loro contributo per fare maggiore chiarezza. Per poter individuare gli elementi non verbali nella semiologia del teatro è opportuno avere presente quali essi siano, come si manifestano generalmente nelle interazioni umane, come sono riconoscibili e che tipo di informazione possono portare. Questa in estrema sintesi la motivazione che mi ha portato ad affrontare la stesura di questo primo blocco, con un'apertura poi verso la dimensione teatrale.

Il secondo capitolo invece affronterà la tragedia greca del V secolo a.C., forma teatrale di importanza indiscussa che ha determinato le linee guida per molti teatri a venire e che per quanto antica mostra delle caratteristiche che, anche se non nel mondo occidentale, sono comuni a teatri come quello giapponese o cinese. L'indagine degli elementi non verbali in questo tipo di teatro non è stata molto semplice per due motivi principali: il primo riguarda il carattere marcatamente orale delle rappresentazioni; la società greca infatti dava molta importanza alla voce dell'attore, era una comunità abituata alla comunicazione orale più che alla scrittura e ad altri mezzi visivi di comunicazione. E secondo ostacolo alla ricerca, come vedremo, è stata la mancanza di didascalie che fornissero informazioni riguardo agli apparati costitutivi di una rappresentazione; questo perché molto spesso l'autore del testo che doveva essere messo in scena era anche il regista e quindi le indicazioni agli attori venivano date al momento, senza bisogno di metterle per iscritto, anche perché gli spettacoli teatrali erano inseriti all'interno di una grande festività che prevedeva una gara e in molti casi non erano ripetuti come accade invece di regola oggi.

E infine il terzo capitolo mostrerà la netta inversione di tendenza rispetto alla tragedia greca. Il teatro contemporaneo infatti pur non eliminando la parola, se non nei casi limiti sopra citati, la mette in secondo piano lasciando finalmente lo spazio alla comunicazione non verbale. In particolare nel teatro del Novecento grande attenzione sarà rivolta all'attore, o meglio al suo corpo. Gli attori, indipendentemente dall'indirizzo teatrale che la scuola decide di seguire, impareranno a gestire il proprio corpo, creando movimenti e gesti precisi, come se quello potesse essere l'unico canale di comunicazione con il pubblico.

La comunicazione non verbale

Quando si parla di comunicazione non verbale si intende quella parte di comunicazione che comprende tutti gli aspetti presenti durante un'interazione, i quali non riguardano il livello puramente semantico del messaggio. Prima di vedere nel dettaglio gli aspetti che compongono la comunicazione non verbale conviene fare un passo indietro e analizzare le componenti della comunicazione in sé.

Il modello di comunicazione per eccellenza è quello individuato da Roman Jakobson, linguista e semiologo molto influente nelle scienze umane e sociali. Egli riprende, anche se in modo parziale, il modello informazionale ideato da Claude E. Shannon. Jakobson nella sua teoria della comunicazione individua sei elementi che si trovano in una qualunque situazione linguistica e che sono validi sia per la comunicazione verbale sia, come vedremo, per la comunicazione non verbale. Anzitutto perché avvenga comunicazione ci devono essere i tre elementi di base: emittente, messaggio e destinatario. A questi tre si aggiungono altri tre elementi fondamentali: un contatto o canale, un codice e un contesto o contenuto. Quando un emittente invia un messaggio al destinatario è indispensabile che avvenga un contatto, inteso come quel canale psicologico e sociale che funge da base per ogni relazione umana comunicativa. Affinché il messaggio poi venga compreso è necessario che emittente e destinatario condividano un codice attraverso il quale il messaggio viene appunto decodificato. Infine i messaggi veicolano un contenuto, si riferiscono ad un contesto di cui si vuole parlare.

A questi sei elementi Roman Jakobson ha fatto corrispondere sei funzioni: la funzione emotiva riguarda l'emittente e in particolare la sua capacità di esprimere se stesso e la sua personalità all'interno del messaggio; la funzione fatica invece è legata al canale e alla necessità di verificare, tramite apposite espressioni, il funzionamento dello stesso per la riuscita della comunicazione, mantenendola o anche interrompendola. È una funzione

svolta da frasi interrogative come *Capito? Prego?*, da frasi come *mi stia a sentire, presti attenzione a ciò* e dalla risposta al telefono *Pronto?* Collegata al destinatario è invece la funzione conativa, che permette di ottenere degli effetti sul destinatario da parte dell'emittente, il quale utilizza imperativi o vocativi e pronomi personali alla seconda persona per ricevere una risposta. Per quanto riguarda il messaggio, la funzione è definita poetica e riguarda l'organizzazione interna al messaggio, il modo in cui esso è strutturato e i significati che esso porta. Infatti in un messaggio coesiste un significato connotativo e uno denotativo e il destinatario deve essere in grado di decodificarlo. La funzione metalinguistica riguarda invece il codice ed entra in campo quando emittente e destinatario vogliono verificare di utilizzare lo stesso codice; essa evidenzia il tipo di rapporto che intercorre tra i due interlocutori. Infine abbiamo la funzione referenziale che riguarda il contesto, ovvero il contenuto spazio-temporale che il messaggio vuole veicolare.

Questo è quindi lo schema di base che sottostà ad ogni comunicazione, in cui tutte le funzioni sono fondamentali e si intersecano tra di loro per costruire un atto comunicativo. La comunicazione verbale inoltre è resa possibile dall'attività di due canali: uno uditivo-verbale-fonatorio e uno visivo-grafico, in grado di trasmettere messaggi digitali di tipo linguistico (Amietta, Magnani 1998). Accanto a questo tipo di comunicazione ravvisabile in tutti gli esseri umani, però, esiste anche quella non verbale e se la prima è oggetto di molteplici studi da lunghissimi anni, l'indagine sulla seconda è materia di studio alquanto recente, possiamo dire dalla metà del XIX secolo.

Ma vediamo ora cosa intendiamo per comunicazione non verbale. Generalmente con questa etichetta si tende a considerare quella comunicazione priva di parola e quindi il silenzio. Si tratta però di una congettura sbagliata in quanto il silenzio è solo una delle tante componenti della comunicazione non verbale, la quale merita un'analisi approfondita tanto quanto la comunicazione verbale. Se pensiamo infatti ad una normale

comunicazione faccia a faccia che si svolge tra due persone, è abbastanza facile intuire che essa non si concentra su un solo canale, le parole appunto, ma lascia ampio spazio a tutti quegli elementi che la integrano e che possono essere racchiusi sotto l'etichetta di comunicazione non verbale. Si tratta di aspetti che sono diversi dal linguaggio articolato ma che servono per esprimere significato connotativo, per creare intimità, per richiamare l'attenzione su un particolare aspetto del messaggio che si vuole trasmettere; insomma con una funzione diversa dalle parole, le quali talvolta vengono affiancate da questi sistemi, altre volte proprio sostituite. Questi sistemi di comunicazione non verbale possono essere i gesti, le espressioni facciali, le distanze interpersonali, l'intonazione della voce, gli atteggiamenti e così via.

Questi sistemi però presentano numerosi problemi che subentrano durante lo studio della comunicazione non verbale: ad esempio la chiarificazione di come i segnali non verbali possano cooperare col linguaggio e sulla base di quali strutture e regole; oppure le differenze o le somiglianze dei significati che ogni cultura o gruppo attribuisce a un determinato segnale; infine, ed è quello di cui ci occuperemo noi, una comprensione del funzionamento di specifici segnali non verbali e del modo in cui essi vengono percepiti. La comunicazione non verbale, inoltre, è costituita da due momenti fondamentali: la ricezione dei segnali non verbali e la loro decodifica. Per capire il significato che essi veicolano è necessario quindi saperli prima individuare e in un secondo momento decifrarne i significati, tenendo però ben presente che spesso i segnali non verbali mutano nell'interpretazione da cultura a cultura e quindi non esistono delle leggi universali di decodifica, come abbiamo già visto. Questo è il motivo per cui in questo contesto si inserisce la ricerca semiologica, la quale è

una ricerca che vede tutti i fenomeni di cultura come fatti di comunicazione, per cui i singoli messaggi si organizzano e diventano comprensibili in riferimento a codici (Eco 1968).

Il comportamento non verbale è costituito da diversi sottogruppi: contatto fisico, orientamento, aspetto, prossimità, postura, cenni del capo, espressioni del volto, sguardo, gesti; essi possono essere raggruppati in categorie quali sistema paralinguistico, sistema cinesico, prossemica, espressioni facciali. Si tratta di una distinzione condivisa dalla maggior parte degli studiosi, anche se alcuni come Jinni A. Harrigan e Birkenbihl (1990) utilizzano etichette diverse per i termini della distinzione – Birkenbihl usa mimica, atteggiamento, tono, gestualità e distanza, mentre Harrigan usa facial actions, vocal cues, proxemics, gaze e kinesics – pur intendendo gli stessi concetti.

Passeremo ora in rassegna i diversi segnali non verbali.

1.1 Tono, segnali vocali, vocal behaviour

Un primo aspetto della comunicazione non verbale è quello costituito dai segnali vocali non verbali del parlato che vanno sotto l'etichetta di "paralinguaggio" coniata da Trager (1958). Con il termine paralinguaggio si intende «some kind of articulation of the vocal apparatus, or significant lack of it; i.e. hesitation between segments of vocal articulation» (Key 1977, p. 92); insomma tutti quei suoni emessi durante un'interazione che esulano dal linguaggio parlato. Uno degli studiosi di questa disciplina, la paralinguistica, è stato Trager, il quale distingue due categorie all'interno del paralinguaggio: la qualità della voce e le vocalizzazioni. La qualità della voce comprende diversi indicatori come il tono, la risonanza e il controllo dell'articolazione, ma anche la pesantezza o leggerezza del respiro, il tempo e l'altezza dei suoni; mentre le vocalizzazioni sono ulteriormente suddivise in caratterizzatori vocali legati alle emozioni (pianto, sospiri, riso, sussurro, grido, singhiozzo), in qualificatori vocali (timbro, intensità, estensione), e infine in segregati vocali che includono suoni che servono a intercalare le parole (inspirazioni, grugniti, gli uhm di commento o interiezione, i rumori della lingua e delle labbra). Un'ulteriore classificazione viene fatta da Argyle (1992), il quale fa una netta distinzione tra segnali vocali verbali e segnali vocali non verbali, distinzione ripresa poi anche da

Anolli (2002). I primi riguardano le proprietà della pronuncia dell'enunciato, le quali tendono a modificarsi in base al contesto comunicativo, come ad esempio la prosodia. I segnali vocali non verbali invece sono quei segnali che riguardano la qualità della voce di una persona, la sua impronta vocalica, prodotta dall'insieme delle caratteristiche paralinguistiche. Per caratteristiche paralinguistiche Anolli (2002) intende quelle caratteristiche fondamentali per comprendere la comunicazione non verbale, le quali sono determinate da tre parametri: il tono che è dato dalla frequenza della voce e varia frequentemente durante un discorso. Esso permette di interpretare le intenzioni dell'interlocutore e capire anche l'avvicendamento dei turni: ad esempio un tono di voce discendente indica la fine del discorso. Il secondo parametro è l'intensità che riguarda il volume della voce tramite il quale è possibile sottolineare, accentuare ed enfatizzare particolari elementi del discorso. E infine come terzo indicatore Anolli (2002) parla di tempo, il quale determina la velocità dell'eloquio e le eventuali pause, che possono essere pause piene (pause che sono riempite con vocalizzazioni) o pause vuote, cioè periodi di silenzio.

Alcuni studi sul silenzio e sul suo ruolo all'interno dell'interazione conversazionale (pausologia), condotti da Goldman-Eisler (1968), hanno messo in evidenza che le pause sono funzionali al parlante per la pianificazione delle espressioni verbali; altri contributi sono stati forniti da Sacks, Schegloff e Jefferson (1974) che hanno proposto una classificazione del silenzio all'interno della conversazione. Essi distinguono:

- la pausa interrotta quando un parlante perde il turno, chiamata *gap*, la quale è tipica della conversazione continua;
- il silenzio in cui nessun parlante prende il turno, definito *lapse*, tipico della conversazione discontinua;
- il silenzio, interno a un turno o che denota un ritardo di un parlante nel rispondere a una domanda, una richiesta, definito *pause*.

Il silenzio ha quindi un'importante funzione comunicativa, soprattutto se è associato ad altri segni verbali; ad esempio se una persona sta in silenzio all'inizio del proprio turno, obbliga gli altri a concentrarsi sul suo turno di parlato. Ciò può avvenire soprattutto nei discorsi in pubblico, quando un oratore utilizza la strategia del silenzio per attirare l'attenzione, soprattutto quando l'audience si mostra distratta. Ed è proprio all'interno degli studi di retorica che Paolo Valesio (1986) riprende un'ulteriore importante distinzione all'interno del silenzio: il silenzio inteso come *interruzione* e silenzio inteso come *plenitudine*. Per quanto riguarda il primo tipo di silenzio, si tratta di un silenzio interruttivo che volge in crisi ogni continuità del discorso; significa assenza di comunicazione e contrasta con le forme del dire: è interruzione, frattura, distacco, un «silenzio bruno, non solare» (Valesio 1986, p. 381). Il silenzio come pienezza invece è un tipo di silenzio totalmente diverso; è un silenzio che comunica, che acquista il suo significato dall'essere inserito come parte del discorso; è un non-detto che allude a quanto potrebbe essere detto, un prolungare il discorso in un modo diverso dal parlato.

Il silenzio risulta avere un ruolo così importante che il semiologo Caprettini ha ripreso il modello comunicativo di Roman Jakobson e ha accostato il silenzio a ciascuno dei sei elementi della comunicazione e alle corrispettive funzioni (Caprettini 1989).

Il silenzio riferito al mittente concentra l'attenzione sulla sua figura (funzione emotiva): è il silenzio eloquente di chi tace. Si tratta di una modalità di comunicazione poiché, per quanto l'emittente stia in silenzio, è chiaro che esso ha l'intenzione di trasmettere un messaggio; il suo silenzio può essere reticenza, distacco o partecipazione, ma questo potrà essere definito solo dall'intervento di altre funzioni e fattori. Il silenzio nella funzione conativa del dialogo invece ha principalmente due conseguenze: quella di creare lo spazio in cui il dialogo possa esistere e quella dell'ascolto. Nella prima costituisce lo spazio quasi fisico, in cui avviene la comprensione degli interlocutori; un discorso infatti nel suo momento di assimilazione necessita di qualche secondo di silenzio prima che venga

pronunciata una risposta (è detto silenzio pre-espressivo). Il silenzio dell'ascolto è invece un atto intenzionale: un voler sentire in modo pienamente cosciente; questo tipo di silenzio dà delle risposte indirette al mittente il quale può anche sentirsi portato a controllare maggiormente la propria produzione verbale. Per quanto riguarda la relazione tra contesto e silenzio è opportuno citare le parole di Caprettini:

Il silenzio del contesto (a funzione referenziale, secondo il modello di Jakobson) è, almeno da un punto di vista pragmatico, il vero silenzio. Il vero silenzio che si ottiene non cancellando il soggetto, non cancellando l'oggetto del discorso, ma rimuovendo il contesto, l'intorno della parola (Caprettini, 1989).

Non c'è più quindi un riferimento alle circostanze, al contesto, non c'è un hic et nunc del discorso. La funzione poetica del silenzio del messaggio può essere intesa sia come il momento dell'attesa, ma anche, in termini positivi, come il luogo della pienezza e della risposta. Il silenzio, come abbiamo già visto, è il momento preparatorio all'apparizione della parola, quando favorisce la sua comprensibilità attraverso pause e interruzioni. Il silenzio diviene in questo caso un silenzio rituale o messaggero, un silenzio contemplativo o "pre-comunicazione". Quando invece il silenzio si fa strumento della comunicazione, stabilendola e mantenendola, ricopre una funzione fatica. Il silenzio come strumento può avere una duplice valenza, sia positiva che negativa. Ad esempio all'interno di una rappresentazione teatrale, il silenzio che si crea prima dell'entrata in scena dei personaggi è un silenzio con valore positivo in quanto sta ad indicare l'instaurarsi del contatto con il pubblico. Il silenzio può avere anche però una valenza negativa nel momento in cui significa fallimento nella scelta del canale. Come canale inoltre può essere legato alle pause: pause interne al discorso o pause che scandiscono l'avvicendamento dei turni di parola. Infine quest'analisi del silenzio si può concludere con la distinzione, all'interno della funzione metalinguistica, tra silenzio come codice e silenzio del codice. Per quanto riguarda il primo aspetto si tratta di un silenzio socialmente

riconosciuto, che permette di individuare i rapporti di potere e l'orientamento gerarchico di una comunicazione. Per quanto riguarda invece il secondo aspetto, è un segnale «di una scelta sbagliata o per insufficienza del codice a raffigurare e a dare senso o per errore di valutazione» (Caprettini 1989, p. 430).

Anche da questa veloce trattazione, dovrebbe apparire evidente l'importanza del silenzio nella comunicazione non verbale e il suo necessario collegamento ad altri segnali di comunicazione non verbale per essere interpretato al meglio. Vedremo poi nei capitoli successivi il ruolo del silenzio e delle pause all'interno del linguaggio teatrale, dove ovviamente assumerà sfumature e significati diversi.

1.2 Comportamento cinesico

Il sistema cinesico comprende sia i movimenti del corpo sia i gesti delle mani. Essi comunicano diverse informazioni quando vengono utilizzati insieme al parlato nelle interazioni sociali e sono strettamente influenzati dal contesto e dalla cultura. Uno dei maggiori studiosi in questo campo è Birdwhistell (1970). Egli sostiene che i movimenti del corpo funzionino in modo simile al linguaggio perché veicolano messaggi a cui vengono attribuiti diversi significati. Sull'integrazione tra gesti e linguaggio si è espresso anche Kendon (1970), che li considera parte integrante del discorso; egli inoltre, durante le sue ricerche, notò che durante un'interazione i due interlocutori tendono a copiarsi a vicenda, ovvero a compiere movimenti del corpo affini. Si tratta di una caratteristica tipica dell'interazione sociale umana e influenza tanto le componenti verbali quanto quelle non verbali.

Abbiamo già anticipato come l'analisi del comportamento cinesico si occupi anche dei gesti delle mani, quelli più strettamente legati al parlato. Per esaminare quindi questa sfaccettatura del comportamento non verbale in relazione alla comunicazione, bisogna

studiare come esso si sviluppa (*origine*), perché e in quali situazioni si usa (*uso*), e infine quali sono i suoi significati (*codice*) (Ekman, Friesen 1969a).

Con il termine *uso* si fa riferimento alle circostanze regolari e costanti che forniscono il contesto per un segnale non verbale. Queste circostanze possono comprendere: le condizioni esterne (l'ambiente) che favoriscono, inibiscono o causano un gesto; la relazione tra l'atto in sé e il comportamento verbale associato; la consapevolezza di compiere quel gesto; la volontà della persona di comunicare con un'altra persona; il feedback esterno e infine il tipo di informazione comunicata dall'atto.

Con *origine del gesto* si intende invece come il gesto è divenuto parte del repertorio non verbale di una persona, riguarda cioè l'aspetto diacronico dell'acquisizione. L'origine del gesto può essere di tre tipi: un'origine innata, come i riflessi; un'origine connessa all'esperienza comune a tutti i membri di una specie; infine un'origine connessa con l'esperienza che varia con la cultura, la classe o l'individuo (Ricci Bitti, Cortesi 1977).

Infine la *codificazione del gesto* è la corrispondenza tra un determinato gesto e un significato specifico.

Sulla base di questi criteri Ekman e Friesen (1972) hanno individuato cinque categorie in cui la gestualità può essere suddivisa:

- **gesti emblematici**: si tratta di gesti codificati, convenzionali e quindi comprensibili dagli appartenenti a una stessa cultura. Si tratta di gesti che possono sostituire completamente la comunicazione verbale e sono eseguiti a distanza, esprimendo concetti che potrebbero essere detti anche attraverso le parole; per questo motivo sono stati anche definiti gesti autonomi, gesti simbolici o gesti semiotici;

- **gesti illustratori**: a differenza dei primi questi sono strettamente legati al discorso e servono per spiegare meglio il significato, illustrando appunto con le mani il concetto

espresso attraverso il linguaggio; essi inoltre variano per estensione spaziale, forma e durata;

- **segni regolatori**: si tratta di movimenti del capo o espressioni del volto che regolano e modificano l'andamento della conversazione; sono gesti scarsamente convenzionati e dal punto di vista semiotico sono caratterizzati dalla sinteticità;

- **espressioni dell'emozione**: comprendono, come suggerisce il nome, espressioni del volto che veicolano emozioni primarie; i gesti espressivi affondano le loro radici in atti la cui funzione primaria non era la comunicazione;

- **gesti adattatori**: ovvero gesti inconsapevoli e per questo motivo non strettamente legati al discorso.

A questa classificazione vengono aggiunte altre quattro categorie (Anolli 2002):

- **pantomima**: gesti che costituiscono la rappresentazione motoria e l'imitazione di azioni, scene o situazioni; essi di norma sono svincolati dal linguaggio e non sono convenzionalizzati; sono definiti anche gesti mimici;

- **gesti deittici**: sono quei movimenti che indicano un certo oggetto o un evento a distanza; di norma sono compiuti con l'indice;

- **gesti motori**: sono movimenti semplici, in successione e ritmici che talvolta accompagnano il discorso;

- **linguaggio dei segni**: è il sistema di segni impiegato dai sordomuti e costituisce un linguaggio vero e proprio.

Questo tentativo di categorizzazione non deve essere inteso in modo esclusivo in quanto più di un elemento trattato può appartenere a più categorie. L'aspetto rilevante è che la maggior parte dei gesti sono portatori di significati dal punto di vista comunicativo, accompagnando, sostituendo o integrando il discorso parlato. Ovviamente la gestualità è portatrice di moltissime sfumature di significati, i quali sono quindi strettamente legati al contesto, alla situazione o alla cultura di appartenenza.

La gestualità ha un ruolo molto importante anche dal punto di vista teatrale, come vedremo in seguito; essa infatti è uno degli espedienti attraverso cui si passa dal testo scritto alla messa in scena, dando vita allo spettacolo teatrale.

1.3 Prosemica

La prosemica è quel campo di studi che si occupa della percezione, dell'uso e dell'organizzazione dello spazio. Essa consiste nello studio dei movimenti dell'individuo nell'ambiente fisico, del livello di contatto fisico o della distanza che tende a stabilire tra sé e gli altri. Dalle ricerche empiriche condotte in questo campo è risultato che il comportamento spaziale dell'uomo è strettamente condizionato da fattori culturali, socio-emozionali e dalla struttura fisica dell'ambiente. Gli elementi o variabili che determinano il comportamento spaziale dell'uomo possono essere la distanza interpersonale, il contatto corporeo, l'orientazione e la postura. Anche attraverso questi fattori un interlocutore riesce a comunicare all'altro, senza l'uso delle parole, le proprie intenzioni, le proprie preferenze e i propri scopi relazionali. La distanza interpersonale è un segnale fondamentale a livello sociale perché mostra chiaramente il rapporto che intercorre tra gli interlocutori, l'esistenza di relazioni di dominanza o di una differenza di status tra gli interlocutori. Come per i precedenti indicatori della comunicazione non verbale anche il comportamento spaziale è dettato da regole che variano da cultura a cultura.

Gli studi di Hall (1968) hanno avuto un ruolo fondamentale nello sviluppo della prosemica. Hall ha fornito una rappresentazione della distanza interpersonale suddivisa in quattro forme diverse, sulla base delle ricerche condotte su popoli nordamericani.

Per prima, egli parla di *distanza intima*, intesa come la distanza propria dei rapporti stretti, di intimità, entro la quale, rispetto all'altra persona, si attivano l'apparato tattile e olfattivo, data la stretta vicinanza. A questa distanza si usa parlare sottovoce o addirittura bisbigliare. La seconda tipologia è rappresentata dalla *distanza personale* intesa come

l'area invisibile che circonda in maniera costante il nostro corpo, una sorta di bolla spaziale personale. È la distanza propria delle relazioni tra amici; una distanza in cui ci si trova abbastanza vicini tanto da potersi toccare, ma non tanto da attivare in modo totale l'apparato olfattivo. Hall parla poi di *distanza sociale*: è la distanza che intercorre nelle relazioni formali e impersonali, entro la quale l'individuo ha libertà di movimento. In questa distanza non è permesso il contatto fisico, ma vengono attivati solo gli apparati visivo e uditivo; anzi è utilizzata per isolare o schermare reciprocamente gli individui. Infine la *distanza pubblica* è la distanza tipica delle situazioni pubbliche durante le quali si verifica un'enfaticizzazione dei movimenti e un'intensità elevata della voce; è una situazione in cui spesso si trovano, come vedremo, gli attori, i quali sono costretti ad amplificare al massimo la gestualità e la mimica e ad esagerare il tono di voce affinché il pubblico percepisca, nonostante appunto la distanza, le espressioni del volto e le loro parole.

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.

Il 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 in modo positivo, in altre invece innesca un sentimento di disagio e di fastidio in quanto è visto come un gesto di invasione della già citata bolla spaziale personale. Anche in questo campo esistono rilevanti differenze culturali; a fianco a culture cosiddette del contatto come quella araba e latina, esistono le culture del non contatto come quelle nordiche (Anolli 2002).

All'interno della prossemica possiamo inserire anche il parametro dell'orientazione, cioè il modo in cui una persona si orienta verso l'altra durante l'interazione. La sua funzione principale, dal punto di vista comunicativo, è quella di far emergere le intenzioni relazionali e gli atteggiamenti interpersonali degli interagenti di una comunicazione sottolineando se si tratti di rapporti di intimità, di collaborazione o di gerarchia. In genere le orientazioni assunte dalle persone sono due: o "faccia a faccia" o "fianco a fianco". Quella fianco a fianco è tipica dei rapporti cooperativi e delle relazioni intime o tra amici; invece l'orientazione frontale implica una posizione di sfida, di confronto ed è tipica delle situazioni competitive e formali.

Infine ultima variabile appartenente a questa categoria di comunicazione non verbale è la postura che rappresenta la posizione del corpo consapevolmente o inconsapevolmente assunta dal soggetto in relazione al contesto e all'altro. La postura non riguarda solo il modo di sistemare il proprio corpo in relazione a un appoggio, ma riguarda anche il modo di camminare in quanto «camminare, come ballare, fornisce molte opportunità per impersonare dei ruoli» (Montagu, Matson 1981). Questo segnale non verbale ha sia un significato universale al pari dell'espressione del viso, sia un significato culturalmente definito. Esistono infatti delle convenzioni circa la postura da adottare in particolari contesti o situazioni. Essa è difficilmente sottoposta a rigido controllo da parte del comportamento e quindi lascia trasparire più facilmente emozioni e stati d'animo durante un'interazione: ad esempio durante una chiacchierata tra amici, entrambi gli interattori tendono a copiare le rispettive posture. Questo fenomeno è stato chiamato "eco posturale" (Morris 1977) e avviene in modo inconscio. Infine un particolare tipo di postura può essere utilizzata anche per specificare atteggiamenti interpersonali e può comunicare uno stato di salute, l'umore o anche uno status sociale.

1.4 Mimica, facial behaviour

Con mimica facciale si intendono tutti quei fenomeni osservabili sul volto di una persona come i lineamenti facciali, il contatto oculare, la direzione dello sguardo, le espressioni del volto, e i diversi movimenti del capo come ad esempio l'annuire. Si tratta di segnali che vengono compresi più facilmente quando sono incongrui rispetto alla comunicazione verbale; in caso contrario, qualora i due tipi di comunicazione veicolano uno stesso messaggio, cogliere questi segnali facciali sarebbe molto più difficile in quanto la concentrazione sarebbe fissa sul linguaggio e non prenderebbe in considerazione i restanti segnali come invece può avvenire nel primo caso, quando con il volto si esprime un messaggio (ad esempio di noia) e con il linguaggio si esprime il suo opposto (ad esempio si sta dicendo quanto si è interessati). Inoltre rispetto ad altri segnali della comunicazione non verbale, per quanto riguarda le espressioni del volto riusciamo ad avere un controllo un po' più cosciente e quindi a gestire, anche se non avviene sempre, questo segnale in base alle nostre intenzioni comunicative, come fa notare Mark Knapp: «poiché siamo consapevoli del potenziale comunicativo del nostro volto cerchiamo di controllarlo con cura, inibendolo ed esibendolo quando vogliamo» (Montagu, Matson 1981).

Lo studio dell'espressione facciale si suddivide in due parti, la mimica e la fisiognomica, intendendo con quest'ultima i tratti che caratterizzano il volto di una persona e che Birkenbihl chiama "mimica acquisita". Anche il volto ha un'ulteriore sua suddivisione: una parte frontale, una parte mediana (occhi, naso, guance) e infine la parte della bocca.

Per quanto riguarda la prima parte, quella frontale, ci occuperemo dell'analisi delle pieghe della fronte che si possono creare in determinati contesti e che possono veicolare determinati significati. In genere infatti le pieghe orizzontali della fronte indicano che l'attenzione è fortemente attratta da qualcosa che può produrre molteplici reazioni: spavento, ansia, difficoltà di comprensione, stupore, meraviglia, perplessità o sorpresa. Le pieghe verticali della fronte invece indicano che tutta l'attenzione è concentrata su

qualcosa o qualcuno e compaiono durante attività particolarmente difficili o faticose, che quindi richiedono un alto grado di concentrazione.

Passando alla parte mediana analizziamo lo sguardo e le informazioni che gli occhi possono trasmettere. Partiamo da un enunciato fondamentale di Birkenbihl: «il contatto oculare si chiama così perché stabilisce un contatto» (Birkenbihl 1995, p.104).

Il contatto oculare, definito da Anolli (2002) anche sguardo reciproco in opposizione alla fissazione oculare, è fondamentale per l'avvio di qualsiasi rapporto interpersonale e per fornire informazioni in modo immediato circa l'interazione in corso: ecco perché lo sguardo è un canale privilegiato della comunicazione non verbale. Esso consta di molteplici variabili e sfumature come la direzione degli occhi, il contatto visivo, l'occhiata, il fissare, e il distogliere lo sguardo. Il guardare è strettamente collegato con la comunicazione verbale, dal momento che è usato per ottenere informazioni, per regolare i turni di un discorso e per avere un feedback dal partner. Senza il contatto oculare le persone hanno la percezione che non sia in atto una comunicazione vera e propria. Lo sguardo svolge quindi tre funzioni (Anolli, Lambiase 1990): di sincronizzazione (per evitare sovrapposizioni durante i turni di parlato), di monitoraggio (per controllare le reazioni del partner) e infine di segnalazione (per manifestare le proprie intenzioni).

Oltre al contatto oculare possiamo notare uno sguardo duraturo e prolungato – definito infatti fissazione oculare – il quale ha un forte impatto nella conversazione: esso può essere inteso in maniera negativa come una minaccia oppure in maniera positiva come sinonimo di ricompensa e consenso o in situazioni di seduzione. In generale fa piacere essere osservati, ma uno sguardo troppo duraturo ha come effetto quello di mettere in soggezione o creare fastidio nell'interagente. La fissazione oculare inoltre è significativa anche nelle interazioni di dominanza: chi fissa a lungo è tipicamente chi è in una

situazione di potere o di vantaggio; mentre chi distoglie lo sguardo si trova in una situazione di imbarazzo o di sottomissione (Bonaiuto, Maricchiolo 2003, p. 47).

Anche sull'interpretazione dello sguardo ricadono differenze culturali: ad esempio i giapponesi e i popoli nordeuropei evitano di guardare in modo prolungato il proprio interlocutore; al contrario le culture latine e arabe intendono lo sguardo prolungato come un elemento di sincerità e interesse (Bonaiuto, Maricchiolo 2003, p. 48).

Secondo Ekman (1982) tutte le fondamentali emozioni dell'uomo (felicità, sorpresa, paura, tristezza, collera e disgusto) si presentano a livello di mimica facciale e sono facilmente riconoscibili grazie a determinati movimenti. Ad esempio, la tristezza sembra implicare il maggior numero di movimenti e di posizioni del viso: otto delle sopracciglia e della fronte, otto degli occhi e delle palpebre e dieci della parte inferiore del viso.

Un'espressione rilevante sotto il profilo comunicativo è il sorriso, che riguarda la bocca, l'ultima zona in cui è scomposto il volto. Il sorriso non sempre è un segnale univoco e uniforme, ma anzi copre un vasto sistema di significati. Il sorriso è strettamente legato all'interazione sociale e, secondo Anolli, è il promotore dell'affinità relazionale in quanto è usato per stabilire e mantenere una relazione con gli altri (Anolli 2002, p. 225).

Il volto, in tutti i suoi aspetti, partecipa attivamente agli scambi interpersonali di attrazione e avvicinamento, di indifferenza e di distanziamento e, come abbiamo detto all'inizio, è strettamente combinato con il linguaggio: un parlante infatti accompagna le sue emissioni con espressioni facciali adeguate, utilizzate per inquadrare o modificare quello che sta dicendo, attribuendo così un valore alle sue parole. La coordinazione tra sguardo, espressioni del volto e parlato illustra bene l'integrazione tra le diverse modalità comunicative.

1.5 Atteggiamento, aspetto esteriore

L'aspetto esteriore può essere considerato parte della comunicazione non verbale, anche se non presente come categoria fondamentale, in quanto trasmette informazioni sugli individui e provvede all'autopresentazione. L'aspetto esteriore si articola in due sottocategorie definite da Cook (1973) "statiche", in quanto non possono subire mutamenti durante il periodo dell'interazione. Queste due categorie sono da un lato la conformazione fisica, dall'altro l'abbigliamento. La conformazione fisica comprende tutte quelle caratteristiche legate alla costituzione fisica di una persona; mentre l'abbigliamento comprende oltre ovviamente gli abiti, anche il trucco, gli accessori e gli oggetti o i segnali che danno informazioni su un particolare stato sociale. Entrambe queste variabili possono fornire informazioni su un individuo ma è bene tener presente che spesso capita che queste informazioni vengano confuse o addirittura connesse con stereotipi e pregiudizi; in questo caso non si può più parlare di comunicazione non verbale.

Spesso questa categoria non verbale ricopre un ruolo importante all'interno delle rappresentazioni teatrali, dove la scelta di costumi, accessori e trucchi servono alla costruzione del personaggio, dal punto di vista caratteriale e sociale.

1.6 Comunicazione non verbale come strumento di comunicazione

Dopo questo breve excursus, appare evidente che la comunicazione verbale umana quindi comprende non solo

le parole e la musica, la pittura e la stampa, ma anche le grida e i sussurri, i cenni con il capo e i segni con le mani, le varie posture assunte dal corpo e il tipo di abiti indossati: ogni movimento e ogni suono, quindi, che colpiscono lo sguardo o l'udito di un altro (Montagu, Matson 1981).

I segnali non verbali vengono usati con grande abilità nei rapporti sociali i quali spesso sono determinati da piccole mosse strategiche. Si tratta certamente di un repertorio di movimenti di cui non tutti sono consapevoli ma che vengono sfruttati a proprio vantaggio da chi li sa usare e ne conosce i diversi significati o effetti (Ricci Bitti, Cortesi 1977). Ma la domanda che sorge spontanea è se tutti i segnali non verbali che ciascuno di noi può emettere o compiere abbiano un preciso significato comunicativo.

Il rapporto tra segnali non verbali e comunicazione è un rapporto complesso e non sempre è facile distinguere i due campi; il comportamento non verbale, nei confronti della comunicazione, può accompagnarla, completarla ma anche, in alcune occasioni, sostituirla. Per contestualizzare questo problema si può riportare un passo di Eco e Volli

Si pensi per esempio quanto resta ancora da fare circa una esatta definizione del *gesto*. Attraverso tutte le discussioni di questo libro si manifesta una duplice nozione di comportamento significativo: uno è il comportamento intenzionalmente e specificamente *significante*, come i linguaggi dei sordomuti e dei monaci trappisti (e qui non c'è dubbio che si tratti di una gestualità intesa a comunicare, a trasmettere informazione). Ma quando si analizzano le posture corporali, si vuole parlare di una gestualità o posturalità intesa a comunicare o di un comportamento spontaneo che tuttavia gli altri usano per inferire informazioni? Si apre qui la via per una riconsiderazione globale di quella che Greimas chiama una *semiotica del mondo naturale*, dove il problema del significato semiotico si fonde con quello del significato percettivo, e cioè con la tematica fenomenologica del significato (Eco, Volli 1970).

Approfondire questa distinzione comporterebbe un allontanamento dal focus di questa tesi; basti ricordare quindi che il comportamento non verbale non sempre è veicolo di significati e distinguere la volontà o meno di significare qualcosa con un determinato segnale non è così scontato. Spesso capita che l'origine di un certo tipo di gestualità, di

postura o di prossemica siano semplicemente dettati da regole etniche proprie di ciascun individuo e indipendenti dalla volontà di trasmettere per forza un significato (Eco 1975).

Per completare questo sguardo complessivo circa il comportamento non verbale prendiamo in esame il punto di vista di alcuni studiosi, Argyle da una parte, Ekman e Friesen dall'altra, circa le funzioni o i ruoli del comportamento non verbale.

Argyle (1972) attribuisce tre diverse funzioni alla comunicazione non verbale: la prima funzione è quella di comunicare atteggiamenti ed emozioni per controllare la situazione sociale immediata. La seconda funzione ha il compito di sostenere e integrare la comunicazione verbale; in questo caso essa si coordina con il linguaggio e con esso crea un completo sistema di comunicazione, dotato di regole e di strutture. Infine la terza funzione prevede che i segnali non verbali possano arrivare addirittura a sostituire la comunicazione verbale, come per quanto riguarda il linguaggio dei sordomuti o di particolari linguaggi gestuali. Si tratta ovviamente di casi particolari che meriterebbero un'analisi approfondita ma che allontanerebbero dal centro di questa tesi.

Vediamo ora il punto di vista di altri due studiosi: Ekman e Friesen. Essi si sono posti l'interrogativo del perché sia fondamentale lo studio del comportamento non verbale e hanno dato rilevanza a questo aspetto. Anzitutto questi due studiosi definiscono il comportamento non verbale come un linguaggio di relazione e come il mezzo primario per intuire i mutamenti di qualità durante le interazioni. Per quanto riguarda la seconda funzione anch'essi rilevano la stessa importanza del comportamento non verbale come supporto, individuata da Argyle. Le altre due funzioni riguardano rispettivamente da una parte la capacità di esprimere attraverso un linguaggio del corpo atteggiamenti forse inconsci, ereditati probabilmente dall'infanzia; dall'altra una funzione metacomunicativa, ovvero il comportamento non verbale fornirebbe degli strumenti per interpretare le espressioni verbali.

A conclusione di questo primo avvicinamento a una disciplina così complicata possiamo dire che, benché in questa sede il comportamento non verbale sia stato affrontato in modo per così dire categorizzato, esso deve essere in realtà inteso come un tutt'uno che si manifesta insieme alla comunicazione verbale: infatti mentre un interlocutore parla compie dei movimenti con il corpo, con le mani, fa determinate espressioni del volto, si orienta in un determinato modo e questo senza accorgersene del tutto consciamente. Contemporaneamente l'altra persona che sta ad ascoltare cerca di percepire le informazioni più evidenti; come abbiamo già detto infatti se i due tipi di comunicazione combaciano sicuramente l'attenzione sarà catturata dalle parole dell'oratore, ma se i due tipi divergono e quindi la gestualità, la mimica facciale o i segnali paralinguistici sono portatori di significati antitetici rispetto alle parole, l'interattore sarà portato a decifrare maggiormente questo genere di segnali. I segnali non verbali quindi dovrebbero essere tenuti in grande considerazione durante un'interazione sociale perché spesso sfuggono al controllo umano e quindi sono indicatori veritieri del messaggio che si vuole trasmettere. Non sempre è facile interpretarli o addirittura percepirli, ma dopo questa breve analisi dei tantissimi significati che un piccolo gesto potrebbe nascondere, è forse opportuno prestare maggiore attenzione a questo genere di comunicazione, anche per evitare situazioni spiacevoli o che creano imbarazzo. Abbiamo visto infatti come il comportamento non verbale non sia unico e standardizzato per tutte le culture, ma che anzi ogni paese o cultura attribuisca significati diversi o addirittura viva uno stesso atteggiamento in modi diametralmente opposti: basti ricordare infatti come la gestione dello spazio o il contatto corporeo siano interpretati in maniera differente dalle culture latine e arabe rispetto a quelle nordiche e giapponesi.

Anche il comportamento non verbale, al pari della comunicazione, è governato da regole precise, che ne stabiliscono l'uso e l'aspetto semantico. Non conoscere queste norme e quindi utilizzare un comportamento verbale scorretto nei confronti della cultura che si va

ad incontrare, non significa solo offendere magari il proprio interlocutore o infastidirlo ma comporta un rischio ben più grande: compromettere l'intera comunicazione.

Concludendo si può affermare che il comportamento verbale, correttamente studiato e analizzato, è fondamentale al linguaggio verbale per la riuscita di una comunicazione completa, dove l'emittente trasmette al destinatario un messaggio attraverso un codice condiviso e capito da entrambi. Solo in queste condizioni entrambi i tipi di comunicazione raggiungono il loro obiettivo: essere funzionali e portatrici di significazione.

Dopo questa ampia panoramica sulla comunicazione, verbale e non, l'analisi passerà ora a concentrarsi su uno specifico tipo di comunicazione, quella teatrale. Si tratta, come vedremo, di una comunicazione simile per certi aspetti alla comunicazione umana e che fa largo uso di comportamenti non verbali, con significati propri.

1.7 Comunicazione teatrale

Finora si è parlato di comunicazione verbale e non verbale umana intesa all'interno delle interazioni sociali che si svolgono ogni giorno. La comunicazione che si può instaurare durante uno spettacolo teatrale è molto simile al tipo di comunicazione che si svolge durante un'interazione sociale. Come sottolinea Silvia Magnani (1991) i due tipi di comunicazioni hanno caratteristiche molto simili. Quella teatrale infatti è multimodale, pluricodica e volontaria; infatti ogni produzione artistica è volontaria, in quanto è pensata, studiata e organizzata da qualcuno che ha intenzione di mettere in scena un testo (inteso nel senso più generale possibile). La rappresentazione artistica è anche pluricodica in quanto utilizza ogni tipo di codice possibile; basti infatti pensare alla molteplicità di sistemi segnici che vengono utilizzati durante una realizzazione artistica. A tal proposito, risulta interessante riportare uno schema che riprende il sistema di comunicazione multilineare individuato da Kowzan, il quale sostiene che il teatro si svolge su più linee parallele, definite linee di codice (Molinari, Ottolenghi 1979, p. 57).

1-parola 2-tono	Testo detto	Attore	Segni auditivi	Tempo	Segni auditivi
3-mimica 4-gesto 5-movimento	Espressione corporea		Segni visivi	Spazio e tempo	Segni visivi (attore)
6-trucco 7-acconciatura 8-costume	Aspetto esteriore dell'attore			Spazio	
9-accessori 10-scenografia 11-illuminazione	Aspetto del luogo scenico	Fuori dall'attore		Spazio e tempo	Segni visivi (fuori dall'attore)
12- musica 13-rumori	Effetti sonori non articolati		Segni auditivi	Tempo	Segni auditivi (fuori dall'attore)

Come si vede, all'interno di una rappresentazione teatrale la comunicazione si avvale dell'utilizzo di diverse linee di codice, le quali tutte concorrono alla resa dello spettacolo. Infine, tornando alle caratteristiche della comunicazione teatrale, essa è multimodale ed è strettamente collegata all'esistenza di un fruitore, cioè di un destinatario finale a cui si

rivolge. Di questi tre aspetti, quello più interessante per il nostro lavoro è quello al cui interno si inseriscono i diversi sistemi segnici. Infatti durante una rappresentazione teatrale non esiste solo il dialogo tra gli attori, ma alla resa dello spettacolo concorrono molti altri elementi come le luci, la scenografia, la gestualità, lo spazio, come ben sintetizzato nello schema precedente. È chiaro che questi sistemi segnici facciano parte della comunicazione non verbale e possano essere categorizzati secondo le distinzioni generali della comunicazione non verbale. Prima però di dedicarci a ciò, conviene dare una definizione di spettacolo teatrale:

gli spettacoli teatrali sono quei fenomeni spettacolari che vengono comunicati a un destinatario collettivo (il quale è presente fisicamente alla ricezione) nel momento stesso della loro produzione (De Marinis 1982, p.156).

Quando si vede uno spettacolo teatrale si pensa che alla base ci sia un testo letterario; questo è un presupposto sbagliato per due motivi: in primo luogo non sempre uno spettacolo è la rappresentazione di un testo e in secondo luogo perché il testo non necessariamente è letterario (può essere un testo drammatico o musicale). Esistono ovviamente anche occasioni in cui la rappresentazione teatrale trae la sua genesi proprio da un testo; ma, come afferma Roberto Tessari

anche i personaggi, le situazioni, i monologhi e i dialoghi posti su carta [...] nascono e prendono forma da ben altra inclinazione mentale: quella che guarda alle parole della pagina scritta come a segni pienamente fruibili – e collettivamente fruibili – soltanto se *vivificati* da una finzione in atto che sappia farli propri (Alonge, Tessari 1996, p. 35).

In questa prospettiva, quindi, ritorna utile quella molteplicità di codici accennati prima, che potremmo racchiudere nelle cinque direttrici della comunicazione non verbale: il corpo e lo spazio, la mimica facciale, l'uso della voce, la gestualità e la prossemica.

Per quanto riguarda la prima categoria l'attore in scena occupa sempre una posizione e uno spazio ben precisi, legati al suo agire. Gli spostamenti, le entrate in scena, le posizioni assunte sono tutti decisi a priori, seguendo le indicazioni previste dal copione con lo scopo di ottenere determinati effetti. Al di là di queste indicazioni, però, l'attore può sfruttare tutto lo spazio del palcoscenico e, anzi, l'utilizzo corretto dello spazio è un'abilità generalmente richiesta agli attori in quanto una posizione sbagliata, uno spazio lasciato vuoto o un altro troppo pieno può rovinare la rappresentazione teatrale.

L'analisi della mimica facciale di un attore è molto difficile in quanto, rispetto al cinema dove attraverso un'inquadratura ravvicinata è possibile vedere ogni minimo movimento facciale, durante una rappresentazione teatrale è molto più difficile accorgersene in quanto il pubblico si trova, in genere, ad una distanza che non permette di cogliere dettagli così piccoli. È ovvio quindi che un attore ha due espedienti per trasmettere al pubblico le emozioni e le espressioni del volto: da una parte con l'utilizzo di una maschera fissa, che spesso è associata al teatro greco e riproposta anche nella Commedia dell'Arte o nel teatro nō giapponese; oppure, nell'avanspettacolo di Totò, ad esempio, con la deformazione espressiva esasperata al massimo livello tanto che il volto sembra diventare una maschera esso stesso.

L'utilizzo della voce è un elemento importante durante uno spettacolo. La vocalità dell'attore infatti si modula sulla base di tre canoni: l'altezza, l'intensità e il timbro. L'elemento incisivo all'interno di questa categoria è rappresentato dalle pause che sono uno strumento utilizzato per modificare il ritmo, il quale ha una sua propria portata espressiva. Come vedremo in seguito nel teatro contemporaneo le pause spesso sono utilizzate per destrutturare la logica della frase; infatti vengono inserite tra «l'ausiliare e il verbo, fra l'articolo o la preposizione e il sostantivo, fra l'avverbio e l'aggettivo» (Molinari, Ottolenghi 1979, p. 132). La pausa, all'interno del dialogo, ha una duplice natura: esiste la pausa interna alla battuta che viene valutata sulla base della sua frequenza,

posizione e durata; e la pausa che separa un intervento da un altro, la quale è valutata solo per la sua durata. In ogni caso bisogna sempre tenere presente che la forte accentuazione della vocalità o ad esempio un uso prolungato di pause sono entrambi dovuti anche alla distanza che esiste tra attore e pubblico.

Alla voce si affianca poi un altro importante codice, quello della gestualità. È possibile fare una distinzione tra due tipi di gesti: il gesto pratico e il gesto mitico.

Per gesto pratico si intende quel gesto che tende a modificare una situazione ambientale, o a rispondere operativamente a uno stato di necessità, e quindi non intenzionato alla comunicazione, anche se tale da comunicare il significato della propria funzione (Molinari, Ottolenghi 1979, p. 98).

È un tipo di gesto che si attua attraverso movimenti che non differiscono dalla vita quotidiana, ma che possono assumere significati ben precisi durante uno spettacolo.

Il gesto mitico è invece intenzionato a comunicare. Esso si distingue in altre tre sottocategorie:

- Gesti paralleli che servono a sottolineare il contenuto di un discorso verbale, sia tracciando i percorsi dello schema di pensiero sia scandendo il ritmo del contenuto; questa gestualità caratterizza un personaggio pensieroso o alla ricerca del modo migliore per esprimere i propri pensieri;
- Gesti oggettivi o autosemantici, i quali fanno convergere le informazioni su un referente oggettuale senza l'ausilio del parlato. Essi possono essere deittici (indicano l'oggetto), iconografici (descrivono la forma dell'oggetto), cinetografici (rappresentano un'azione).
- Gesti simbolici, i quali rappresentano un oggetto in modo convenzionalizzato.

La gestualità è quindi un canale della comunicazione non verbale molto ampio e molto importante al punto che può essere analizzata secondo il già citato schema di Roman Jakobson circa le sei funzioni della comunicazione. Il discorso gestuale in ambito teatrale ha quindi (Ubersfeld 2008, p. 166):

- Funzione referenziale, nel momento in cui il gesto è un informatore, dicendo qualcosa;
- Funzione conativo, in quanto il gesto può supplicare, dare ordini, difendere, incolpare ecc.;
- Funzione fatica, spiegata nella capacità del gesto di creare contatto, di chiamare la comunicazione;
- Funzione emotiva, legata appunto all'espressività del gesto stesso;
- Funzione poetica, realizzata nel rapporto dei gesti gli uni con gli altri;
- Funzione metalinguistica, quando il gesto risulta essere il commento ad un altro discorso, verbale o gestuale che esso sia.

Il discorso gestuale inoltre può essere analizzato anche da un altro punto di vista della semiotica, ovvero seguendo le nozioni di atti del linguaggio proposta da John L. Austin. La gestualità corporea ha quindi una funzione locutoria, una funzione perlocutoria inducendo delle emozioni nel destinatario, che nel linguaggio teatrale è duplice (pubblico e altro/i attore/i) e infine ha una funzione illocutoria in quanto attraverso la sua attualizzazione agisce, ordinando, negando, pregando, supplicando ecc. Si capisce quindi come la gestualità sia a tutti gli effetti un livello di comunicazione sfruttato appieno nel linguaggio teatrale.

L'ultima linea in questa analisi è la prossemica, intesa come lo studio dei rapporti di vicinanza e lontananza tra gli attori compresenti sulla scena. Come è stato detto nella gestione dello spazio, anche in questo caso la gestione della distanza tra gli attori è frutto di un meticoloso calcolo e di precise indicazioni registiche. Durante uno spettacolo

teatrale possono essere messe in atto tutte le quattro dimensioni che Hall aveva individuato parlando di prossemica. Ognuna di queste ovviamente avrà un significato preciso e servirà per far capire allo spettatore il tipo di rapporto che intercorre tra i personaggi in scena o il tipo di situazione che si sta svolgendo. Prendendo due attori sono riscontrabili sei posizioni di reciprocità (Molinari, Ottolenghi 1979, p. 121):

- Fronteggiarsi
- Volgersi le spalle
- Guardare nella stessa direzione
- Guardare in direzioni opposte
- Guardare chi guarda davanti a sé
- Volgere le spalle a chi guarda davanti a sé

Ciascuna posizione ovviamente mette in luce l'interesse o il disinteresse, la concordanza o discordanza di attenzione tra i due attori.

La comunicazione teatrale è dunque un tipo di comunicazione che attribuisce molto valore al comportamento non verbale. Ma come è cambiato l'utilizzo di questi segnali non verbali nel corso della storia del teatro? È ovvio che la gestualità di una tragedia greca del tempo appare differente da una rappresentazione del teatro contemporaneo, o la gestione del corpo, dello spazio scenico differiscono nelle due realtà. Nei prossimi capitoli prenderemo in analisi il canale della gestualità e il canale della prossemica e dello spazio scenico e vedremo come essi siano mutati nel tempo, confrontandoli tra il teatro greco del V secolo a.C. e il teatro contemporaneo, che significati si siano aggiunti o persi, che valore aggiuntivo attribuiscono a uno spettacolo teatrale.

La tragedia greca

Analizzare la tragedia greca nei suoi aspetti scenici risulta molto difficile in quanto non abbiamo molte testimonianze e restano quindi dubbi e lacune. L'aspetto che risulta chiaro però è sicuramente il fatto che il teatro greco di V secolo a.C. è totalmente diverso dal teatro moderno a cui siamo abituati. Prima di addentrarci nell'analisi degli elementi della scena greca, è il caso di fornire un inquadramento generale.

Anzitutto bisogna dire che le rappresentazioni teatrali tragiche di V secolo erano inserite all'interno di un sistema agonistico e avevano un carattere pubblico. Avvenivano durante le Grandi Dionisie, una festa molto importante, la cui organizzazione era affidata all'arconte. Durante queste feste, tre giorni erano completamente dedicati al concorso tragico durante il quale si presentavano tre poeti, ognuno dei quali rappresentava una "tetralogia", ovvero un insieme di tre tragedie e un dramma satiresco. Un elemento importante da sottolineare, che verrà ripreso più avanti, è il fatto che i poeti erano anche i registi delle rappresentazioni e istruivano personalmente gli attori: ecco spiegato il motivo della mancanza di didascalie riguardanti la scena all'interno delle loro opere. Questa è una grande differenza rispetto al teatro moderno e soprattutto rappresenta una grave carenza per noi oggi nell'analisi degli aspetti scenici. Altro elemento che distingue i due teatri è la disposizione dello spazio scenico. Quello del teatro ateniese del V secolo a.C. è costituito dall'*orchestra*, uno spazio circolare di venticinque metri al cui interno si muovevano attori e coreuti, che in genere erano tra i dodici e i quindici. A questa zona si accedeva attraverso due entrate laterali (*eisodoi*) e, data la sua ampiezza, per raggiungere il centro dello spazio scenico gli attori dovevano percorrere una certa distanza; ecco perché le entrate e le uscite degli attori avevano una certa rilevanza ed erano a volte sottolineate da un annuncio del Coro. Altra caratteristica dello spazio scenico è la scenografia che era completamente convenzionale e doveva essere immaginata dagli

spettatori, i quali venivano aiutati in questa operazione da alcune battute pronunciate da attori o Coro; per questo motivo la scenografia di V secolo era una scenografia “verbale” (Ercolani 2000, p. 2).

I protagonisti delle rappresentazioni erano ovviamente gli attori, la cui invenzione è da attribuire a Tespi. Il numero degli attori aumentò nel corso degli anni (due con Eschilo, tre con Sofocle) ma non superò mai il numero tre. Essi ricoprivano tutti i ruoli e quindi nel corso di una rappresentazione potevano trovarsi a recitare una parte sia maschile che femminile. Fino alla metà del V secolo non si trattava di attori professionisti; in seguito anche l'attore acquistò prestigio personale. Un tratto caratteristico degli attori era l'utilizzo della maschera che riduceva la mimica facciale ma permetteva al pubblico di identificare un personaggio. Non potendo utilizzare l'espressione del volto l'attore era quindi costretto ad utilizzare la gestualità del corpo, anche se sembrava essere scarna e convenzionale, e la voce, che invece era il pilastro portante della rappresentazione scenica. L'importanza della voce rispetto alla gestualità è dovuto al fatto che gran parte della produzione tragica si sviluppa all'interno di una civiltà aurale, dove la voce rappresenta il mezzo non solo primario, ma pressoché esclusivo di diffusione. La gestualità invece, essendo ridotta al minimo, rientra in un contesto convenzionale e stabilito: i pochi gesti che venivano utilizzati nel teatro con la funzione di comunicare col pubblico erano gesti ritualizzati, con un significato preciso che spesso traevano origine da contesti situazionali ben chiari al pubblico. Si tratti di gesti che il “drammaturgo” riprendeva dai riti religiosi, dalle feste o, come ad esempio la pantomima legata alla condizione di morte, dai funerali. In questo modo l'artefice dello spettacolo teatrale era sicuro che il pubblico avrebbe interpretato quel gesto nel modo corretto, in quanto facente parte del contesto culturale e sociale della Grecia.

Da questa panoramica iniziale si capisce come il teatro greco, sebbene sia l'antenato del teatro moderno, se ne diversificò per tantissimi aspetti. Cerchiamo di vedere ora come

alcune categorie della comunicazione non verbale risultino importanti per i molteplici significati veicolati dalla tragedia greca.

2.1 L'abbigliamento e gli accessori scenici

Un primo aspetto fondamentale che caratterizza gli attori greci è l'abbigliamento, categoria già vista nella comunicazione non verbale. Il costume degli attori era molto simile ai vestiti della vita quotidiana ma aveva delle differenze: anzitutto il costume tragico aveva le maniche lunghe (per coprire le braccia troppo maschili degli attori che doveva interpretare anche ruoli femminili) ed era stretto da una cinta subito sotto il petto; inoltre anziché essere costituito da una semplice tunica di stoffa bianca spesso era abbellito con colori o con immagini particolari dipinte. Questo serviva sia a risaltare la figura dell'attore tragico sia a permettere al pubblico di capire la condizione sociale del personaggio o il suo lavoro o anche il suo stato d'animo. Ad esempio sappiamo che le tinte scure come il nero venivano indossate per simboleggiare situazioni di lutto o sventura, mentre il porpora era utilizzato per le tuniche destinate a delineare la figura della regina. Vediamo altri esempi individuati da Allardyce Nicoll

Polluce ci informa che Telefo e Filottete erano vestiti di stracci, essendo in stato di spregevole miseria e si può presumere che i personaggi di estrazione sociale più bassa, ad esempio i servi o i messaggeri, portassero abiti più simili a quelli della vita di ogni giorno. Piccoli particolari nell'abbigliamento aiutavano pure a individuare i personaggi. I re portavano la corona come nel teatro elisabettiano. Un persiano ostentava il turbante sopra l'abito di scena normale. Ercole portava la clava e la pelle del leone. I vecchi si appoggiavano stancamente su di un bastone o una stampella (Nicoll 1972, p.39).

L'abbigliamento dell'attore quindi non risultava né storico, nel senso che non ricalcava l'abbigliamento del ciclo omerico da cui venivano tratte le opere, né naturale, ma era stilizzato, atto a simboleggiare e rendere chiaro al pubblico il ruolo di ogni attore. La stilizzazione è un aspetto fondamentale della tragedia greca che contraddistingue anche

la gestualità. Ma tornando agli accessori simbolici, vediamone alcuni (Di Benedetto – Medda 1997): ad esempio per contraddistinguere personaggi altolocati come re e regine, oltre all'utilizzo di corone e di vesti purpuree, veniva utilizzato uno scettro. Nel primo episodio degli *Eraclidi* Demofonte, re di Atene, impugna lo scettro per minacciare l'insolente Araldo di Euristeo; oppure nel primo episodio dell'*Ifigenia in Aulide* Menelao, sempre con lo scettro, minaccia il Vecchio di insanguinargli il capo con un colpo di scettro se non consegnerà la lettera di Agamennone. Oltre ad essere legato alla minaccia lo scettro poteva essere simbolo di disperazione come nell'esodo dell'*Andromaca* quando viene gettato via da Peleo per la morte del nipote; oppure può essere l'identificazione di personaggi appartenenti alla sfera sacra e religiosa come indovini e profetesse.

Un accessorio strettamente connesso a una situazione frequente nella tragedia greca, e connotato anche dal punto di vista gestuale, è il ramo coronato di fiocchi di lana che veniva portato dai supplici che si rifugiavano presso un altare in cerca di protezione. L'esempio più pertinente è quello rappresentato dalle *Supplici* di Eschilo in cui l'insieme di κλάδος, nome greco per indicare il ramo, andava addirittura a costituire la scenografia della rappresentazione, in modo del tutto suggestivo.

Questo è un breve excursus sull'abbigliamento utilizzato dagli attori; quello che bisogna tener presente è che non si tratta di vestiti fissati una volta per tutti e utilizzati in tutte le tragedie, anzi ogni poeta-regista era libero di rivedere l'abbigliamento secondo il proprio punto di vista e il proprio progetto di rappresentazione; l'importante era comunque trasmettere un messaggio, un'informazione al pubblico riguardo al personaggio. Su quest'ultimo appunto mi sembra interessante riportare il confronto individuato dagli studiosi Di Benedetto e Medda (1997, p.188) sulla figura di Elettra rappresentata diversamente dai tre tragici. Nelle *Coefore* di Eschilo Elettra è vestita a lutto per mettere in evidenza l'effetto evocato dal rituale magico-religioso con il quale i due fratelli tentano di rievocare il padre affinché collabori con loro nel piano di vendetta. Diverso è il personaggio nell'*Elettra* di Euripide, in cui viene rappresentato vestito di poveri stracci,

tessuti da Elettra stessa, probabilmente a simboleggiare la sua situazione di povertà, in conformità con l'ambientazione: la povera capanna in cui vive Elettra. Diversa ancora è nell'*Elettra* di Sofocle in cui veste in modo trasandato in netto contrasto con l'abbigliamento di una principessa, pur vivendo nella casa di suo padre: l'intento qui è quello di sottolineare la situazione di emarginazione che Elettra vive nei confronti della famiglia.

Da questo confronto si intuisce abbastanza bene come l'abbigliamento fosse importante all'interno della tragedia e come veicolasse in modo chiaro certi significati o suggerisse certi dettagli fondamentali per il pubblico per capire la situazione durante la quale si svolgeva la scena.

2.2 *La gestualità*

È chiaro che oltre all'abbigliamento l'altra componente della comunicazione non verbale che caratterizza una performance teatrale è la gestualità. Come abbiamo già detto, però, in quest'ambito abbiamo grosse lacune in quanto non abbiamo didascalie riguardanti le indicazioni date dai registi agli attori, dal momento che i poeti-registi davano direttamente agli attori i suggerimenti nel momento di allestimento della tragedia. Alcune delle informazioni però sono ricavabili dai testi stessi, o meglio dalle battute del coro o degli attori che, con le loro parole, provvedevano a chiarire quanto stesse accadendo sulla scena o aiutavano il pubblico ad immaginare quanto sulla scena non poteva essere rappresentato in modo realistico (Susanetti 2003, p. 43).

2.2.1 *Entrate e uscite*

I primi movimenti che catturano l'attenzione degli spettatori sono le entrate e le uscite. Come accennato sopra, l'orchestra era uno spazio di venticinque metri e quindi le entrate o le uscite dei personaggi richiedevano un certo tempo. Più volte sono state trovate indicazioni nel testo di come i personaggi dovessero entrare, ad esempio di corsa con

l'idea di urgenza e tradizionalmente si distingueva tra l'entrata a destra che simboleggiava la provenienza di un personaggio dalla città, dall'entrata a sinistra che simboleggiava invece un provenienza o dalla campagna o da spazi estranei alla città (Susanetti 2003, p. 37). In alcune entrate sono proprio le parole del Coro a determinare l'andatura del personaggio che sopraggiunge, come accade nell'entrata del Messaggero nei *Persiani* di Eschilo quando il Coro stesso annuncia: «È lampante: corre persiano quest'uomo che arriva, che riporta schietta la fine. Sentiremo se buona o maligna...Irrompe un Corriere, disfatto dallo sforzo e dall'angoscia della notizia» (vv.246-248); stessa scena nell'*Oreste* quando Oreste annuncia l'arrivo di Pilade: « Ma Pilade qui veggo giunger di corsa» (v. 726). Indicazioni simili valgono anche per le uscite. Esse infatti potevano avvenire in diverse modalità ed essere portatrici di significati. Seguendo le parole di Shisler si capisce come le uscite dei personaggi siano degli espedienti per trasmettere emozioni specifiche:

The exit is strikingly used by the dramatists for the portrayal of emotion. It is not the manner of exit,-though that is usually hasty, often silent,-but the exit itself, the fact of unexpected departure, that shows emotion (Shisler 1945, p. 387).

L'uscita del personaggio può veicolare anche l'idea di vergogna o ansia o dolore come in *Antigone* al verso 1244 quando il Coro annuncia che Euridice, dopo aver sentito il racconto del messaggero, se ne va senza dire una parola; oppure nell'*Edipo Re* al verso 1072 dove la vergogna e l'angoscia di Giocasta sono dimostrate dal suo movimento di uscita di fronte alla presenza di Edipo. Oppure l'uscita può corrispondere ad un sentimento di ira come in *Antigone* quando Emone (v. 765) scappa via, fuori di sé dalla rabbia; oppure nell'*Agamennone* quando Clitemnestra (v.1068) abbandona la scena perché si accorge di non essere riuscita a persuadere Cassandra a parlare con lei o almeno a seguirla. Le entrate e le uscite costituiscono quindi un buon punto di partenza per l'analisi della gestualità tragica; ma di certo non sono esaustive.

2.2.2 *La gestualità corporea*

Per quanto riguarda la gestualità, appare verosimile che la recitazione greca tendesse più che al realismo alla stilizzazione e alla formalità (Baldry 1972). Nonostante ci fossero lunghi periodi durante i drammi in cui gli attori erano costretti a rimanere più o meno impassibili, esistevano anche momenti in cui l'attore era chiamato a fare movimenti ampi che fossero visti da tutto il pubblico. Inoltre, come sottolinea Taplin:

stance, large use of the arms, and the whole style of movement must convey both the ethos of the characters and the significant action of the play (Taplin 1978, p. 15).

Visto l'importanza quindi che il gesto ricopre durante la rappresentazione tragica, anche se come sappiamo ha un'importanza minore rispetto all'utilizzo della voce, vera caratteristica essenziale per un attore, cerchiamo di capire a che tipo di movimenti ci si riferisce: lo stare seduto rispetto allo sdraiarsi, il piegare la testa in segno di supplica o di vergogna, l'abbracciare o l'inginocchiarsi. Insomma una serie di piccoli movimenti che però veicolano grandi significati e che spesso corrispondono a una vera e propria convenzione (Taplin 1978).

Analizziamo ora i gesti utilizzati dai drammaturgi per trasmettere al pubblico certe emozioni, seguendo lo studio di Shisler, ricordando che le informazioni che ricaviamo sulla gestualità attoriale sono tratte dal testo greco che, per fortuna, abbiamo di molte tragedie (Shisler 1945).

Il primo gesto utilizzato per esprimere certe emozioni è l'utilizzo della violenza o contro di sé o contro qualcun altro; ma in entrambi i casi i significati veicolari sono differenti. Per quanto riguarda la violenza attuata su di sé, che comprende tirarsi la barba o i capelli o strapparsi le vesti, essa dimostra non solo il dolore provato dal personaggio ma anche il suo stato attuale di apprensione. Esempi per questi tipi di azioni li troviamo nell'*Oreste* quando ai versi 961 e seguenti Elettra mette in mostra la sua tristezza per l'annuncio di morte rivolto a lei e a suo fratello.

Una situazione simile si ritrova nelle *Troiane* al verso 793 quando Ecuba piange per la morte imminente di suo nipote, colpendosi la testa e il seno, sostenendo che non può fare nient'altro.

Per quanto riguarda invece la violenza attuata su qualcun altro, essa si risolve in diverse forme e in genere trasmette rabbia o odio. Nell'*Oresteia* ai versi 1516-1518 Oreste minaccia lo schiavo frigio con la sua spada; nello *Ione* vediamo che Ione minaccia Xuto di infilargli una freccia nei polmoni (vv. 524) se non smette con le sue proposte amorose; nelle *Supplici* di Eschilo vediamo l'araldo che inizia un discorso minaccioso in cui è pronto a lacerare le vesti senza alcuna pietà (vv. 909-910).

Altro gesto fondamentale nella realizzazione della tragedia è quello della supplica, legato a sentimenti di paura o angoscia. Il gesto che più frequentemente è realizzato dai supplici è quello dell'inginocchiarsi, come fa Elettra (in *Elettra* v. 221) quando, essendo spaventata, si rivolge ad Apollo per chiedere aiuto; o nell'*Andromaca* quando il figlio si getta alle ginocchia di Menelao (v. 530) e poco dopo (v. 572) è Andromaca stessa a gettarsi ai piedi di Peleo in segno di supplica. Sempre legato alla parte delle ginocchia è il gesto che prevede il congiungere o l'aggrapparsi alle ginocchia altrui: scena che ritroviamo nell'*Andromaca* ai versi 892-895 quando Ermione preoccupata per il ritorno del marito e della conseguente punizione nei suoi confronti, si getta alle ginocchia di Oreste e lo prega di aiutarla e di proteggerla. Troviamo altri esempi in *Medea* al verso 324, quando Medea sta cercando di implorare Creonte: «Ti imploro, per le tue ginocchia e per la giovane sposa»; nell'*Ippolito* ai versi 605-607 in cui durante il dialogo tra la nutrice e Ippolito, la nutrice in due modi si fa supplice: prima cercando di prendere la mano di Ippolito e poi, dopo il suo rifiuto, si stringe alle sue stesse ginocchia. Anche Ecuba, nella tragedia a lei dedicata, si fa supplice ai piedi di Agamennone e ai versi 752 e seguenti leggiamo «Agamennone, toccando le tue ginocchia, e la tua guancia, e la mano destra, segno del tuo prospero potere, supplico il tuo aiuto». Oltre al toccare le ginocchia o le mani, in alcune tragedie si vede che il supplice tenta di toccare la barba o il mento.

Passando a un altro tipo di gestualità, analizziamo l'utilizzo del volto, non tanto per le sue espressioni quanto per i suoi movimenti. Infatti in molte scene spesso viene chinato il capo e abbassato lo sguardo verso terra con l'intenzione di trasmettere esitazione, dolore, vergogna. È proprio il senso di vergogna quello che Fedra nell'*Ippolito* cerca di dimostrare nella sua richiesta alla nutrice di coprirle il capo in quanto appunto si vergogna per le cose dette (vv. 243-246). Analoga situazione si trova nell'*Eracle* euripideo, nel momento in cui l'eroe si copre con il mantello per la vergogna della strage che ha perpetrato a causa della sua follia (vv. 1159 sgg.). Nell'utilizzo del volto rientra anche il pianto e il baciarsi, entrambi gesti che dovevano essere stilizzati in quanto le maschere impedivano il loro reale compimento. E quindi sebbene il bacio potesse essere mimato in modo abbastanza convincente (Di Benedetto – Medda 1997, p. 199), il pianto in genere era affidato alle indicazioni verbali. Ad esempio a Medea, nell'omonima tragedia, al verso 1012 viene chiesto perché tenga gli occhi bassi e sia un torrente di lacrime: viene detto a parole per sottolineare anche al pubblico questo gesto che sicuramente non veniva visto dal pubblico.

Per quanto riguarda poi il contatto fisico. Oltre al tocco delle ginocchia in segno di supplica, abbiamo anche l'abbraccio o il semplice contatto con l'altra persona per indicare sia momenti di gioia ma anche momenti di dolore. Elettra e Oreste si aggrappano l'un l'altra in un momento di disperazione (*Elettra* euripidea vv. 1321-1333); Agave si stringe, abbracciandolo, a Cadmo, suo padre, triste per l'esilio (*Baccanti* v. 1364).

Non sempre l'azione scenica richiedeva movimenti particolarmente studiati; a volte si trattava di suggerire all'attore il momento in cui un dato gesto doveva essere eseguito come accade (Di Marco 2009, p. 113) nell'*Alceste* in cui ai vv. 266 e seguenti troviamo l'indicazione da parte della protagonista di essere aiutata nel distendersi perché ormai sfinita e prossima alla morte oppure nelle *Eumenidi* quando Atena annuncia di voler accompagnare alla loro sede le dee benevole insieme alle sue ancelle: in questo caso è un

annuncio rivolto agli attori che impersonavano le sue sacerdotesse affinché uscissero dal tempio e si unissero a lei nel tragitto.

Da questa panoramica generale si deduce che l'attore greco facesse grande uso della gestualità, pur non essendo il fulcro della rappresentazione. A tal proposito, questo elemento di analisi della comunicazione non verbale potrebbe essere concluso dalle parole di Quintiliano nelle *Istituzioni oratorie* XI, 3, 85-87 in cui spiega l'importanza dell'utilizzo delle mani:

le altre parti del corpo aiutano chi parla, ma oserei dire che le mani parlano da sole. [...] domandano promettono, chiamano, congedano, minacciano, supplicano, respingono, manifestano timore, interrogano, negano, indicano gioia, tristezza, dubbio, confessione, pentimento, misura, quantità, numero e tempo. Non hanno il potere di incitare, di proibire, di approvare, di manifestare meraviglia, pudore? Non si sostituiscono ad avverbi e pronomi per designare luoghi e persona?

A conclusione di questo primo approccio a diversi canali della comunicazione non verbale nella gestualità, risulta interessante analizzare alcune tragedie e vedere attraverso le didascalie interne le informazioni che ci vengono fornite. Per fare ciò seguiremo l'attenta descrizione condotta da Gine Capone (Capone 1935, pp. 53-89).

Nell'*Alceste* troviamo didascalie interne sulla gestualità ai versi 136-7 che indicano il pianto, al verso 388 in cui Admeto dice ad Alceste di sollevare il viso, ai versi 611-13 in cui il coro annuncia l'arrivo del padre di Admeto il quale arriva con passo lento a causa della vecchiaia, al verso 773 in cui si fa riferimento ad uno sguardo triste e preoccupato e infine ai versi 1067-8 in cui torna il motivo del pianto. Per quanto riguarda l'abbigliamento il verso più esplicito in questo senso è il verso 1050 in cui Admeto delinea il personaggio come giovane donna per le vesti e gli ornamenti, richiamando così l'attenzione del pubblico su quei dettagli.

Nella *Medea* le prime indicazioni gestuali che troviamo sono ai versi 100 e 105 in cui la nutrice si rivolge ai figli di Medea e dice loro di muoversi "più in fretta"; ci sono poi due

momenti legati al gesto della supplica: da una parte abbiamo Medea che abbraccia le ginocchia di Creonte al verso 324, e ai vv. 709-10 troviamo sempre Medea che si getta ai piedi di Egeo. Troviamo poi diverse indicazioni sul pianto, ai versi 689, 899, 905-6, 922-23; ai versi 1040-1 e 1043 ci sono indicazioni per gli attori su dove rivolgere lo sguardo. Alla fine troviamo sia gesti di affetto ai versi 1069-72 in cui Medea abbraccia i suoi figli, sia gesti furiosi al verso 1317.

Nell'*Ippolito*, come abbiamo già detto molteplici sono i gesti legati alla supplica e alla vergogna: ai versi 243-5 e 250 la nutrice porta il velo a Fedra affinché si copra il capo in segno appunto di vergogna; ai versi invece 325-6 e 605-7 ritorna il tema della gestualità della supplica: dapprima è Fedra che si getta alle ginocchia della nutrice abbracciandole, e inseguito è la nutrice che si fa supplice presso le ginocchia di Ippolito. Altro tema portante in questa tragedia è la debolezza del corpo e l'incapacità di sostenerlo: ai versi 198-202 Fedra chiede ai servi di sorreggere il suo corpo perché troppo debole e lo stesso tema è trattato al verso 274 da parte del corifeo che appunto indica il corpo debole. Infine al verso 297 si fa riferimento a una parte della comunicazione non verbale molto importante e spesso sfruttata nel teatro per attirare l'attenzione del pubblico: il silenzio. L'*Ippolito* è una tragedia suddivisibile in quattro sene culminanti in cui la gesticolazione trova la sua espressione nelle battute stesse del dialogo e molte indicazioni sceniche assumono valore e senso realistico.

Nello *Ione* ritorna la gestualità della vergogna (v. 967 Creusa chiede al vecchio perché si copre il capo e piange), del pianto (v. 876 e vv. 241-2 Creusa piange), del silenzio collegato all'abbassamento dello sguardo (vv. 582-4 Xuto ne chiede il motivo a Ione) e infine importante è anche la gestualità legata al contatto fisico: infatti, in più di una scena troviamo lunghi abbracci come nel caso di Ione che abbraccia sua madre Creusa ai versi 1437-8 e viceversa (v. 1440), o Xuto che abbraccia Ione (v. 519) o la profetessa che abbraccia Ione come se fosse un figlio (v. 1363). Disseminati per la tragedia ci sono anche

molteplici riferimenti alle entrate o alle uscite come ad esempio ai versi 515-516 in cui il coro sente il rumore delle porte e quindi indica l'entrata di un personaggio.

Queste didascalie sceniche sono molto numerose nelle tragedie di Euripide, mentre scarseggiano negli altri due tragediografi, soprattutto in Eschilo. Ad esempio nell'*Agamennone* l'azione è molto concisa e di conseguenza lo sono anche le indicazioni per quel poco che riusciamo a individuare. Da riportare all'interno delle solite tematiche troviamo la capacità di trasmettere al pubblico la felicità: sia il coro (v. 270) che l'araldo (v. 541) sono costretti a dire a parole che l'eccessiva felicità che li travolge si manifesta in pianto. Sono costretti a questa scelta stilistica in quanto il gesto effettivo del pianto era impedito dalla maschera. Un'altra indicazione invece sull'entrata di un personaggio si trova al verso 957 in cui Agamennone si avvia molto lentamente verso la casa.

Vediamo ora in Sofocle come sono le didascalie interne. In *Antigone* le principali didascalie riguardano le entrate o le uscite dei personaggi: escono di corsa a causa dell'ira violenta (Emone v. 766), o le guardie procedono troppo lentamente (vv. 931-2), o Creonte sollecita le guardie a correre per spostarsi (vv. 1108-12). C'è qualche accesso ai sentimenti come il pianto di Ismene reso visibile dalle parole del corifeo ai versi 526-530 o il silenzio di Euridice che esce senza proferire parola e di conseguenza porta il corifeo a interrogarsi sulle motivazioni di questo suo silenzio. In Sofocle l'indicazione scenica non è precisa come abbiamo visto in Euripide e assume un tono di riflessione etica o addirittura di sentenza se non di ordine.

Dopo questo elenco molto veloce sulle didascalie sceniche è possibile notare come esse vengano utilizzate in maniera differente dai tre tragediografi (la scelta di mostrare più tragedie di Euripide non era casuale) e diano indicazioni all'incirca sempre sullo stesso tipo di gestualità che a grandi linee abbiamo visto nei paragrafi precedenti. In Eschilo queste indicazioni non sono date di proposito ma incidentalmente; in Sofocle le indicazioni scaturiscono da una situazione psicologica e le pongono in risalto; in Euripide le indicazioni assumono un aspetto proprio, con l'intento informativo. Questo ovviamente

è dovuto al diverso tipo di teatro dei tre drammaturghi: si passa infatti da un teatro molto rudimentale e semplice di Eschilo fino ad arrivare al teatro di Euripide che è un vero e proprio spettacolo.

2.3 *Lo spazio e la prossemica*

Un aspetto interessante, che tuttora però non è molto studiato e approfondito, riguarda il configurarsi dei rapporti spaziali tra gli attori sulla scena e il loro valore comunicativo. La collocazione degli attori sulla scena ha un valore semioticamente pregnante. Lo spiega bene Di Marco:

il fatto che due personaggi si confrontino da lontano o si parlino a distanza ravvicinata, che si dispongano l'uno di fronte all'altro o che uno di essi appaia defilato o addirittura volti le spalle, e ancor più il modificarsi di questi rapporti di spazio nel corso della medesima scena sono messaggi extraverbali che contribuiscono a definire, talora non meno delle parole, quale tipo di relazione drammatica si instauri o come essa si evolva (Di Marco 2009, p. 124).

Oltre alla vicinanza, importante nella prossemica è anche l'orientamento; infatti se ad esempio due attori si trovano in una posizione frontale è molto probabile che la scena preveda un confronto, uno scontro o più un generale un senso di antagonismo; se invece la posizione assunta dai due è parallela ci sarà un evento di cooperazione. Vediamo un esempio in cui una posizione può sottolineare l'esistenza di un rapporto di dominanza. Nell'*Edipo re* ai versi 1119-1122 si vede come un personaggio inferiore rispetto ad un altro assuma una posizione di rispetto nei confronti di quest'ultimo. Un'analisi completa di questo passaggio ci è offerta da Rossi (Rossi 1988, p. 72). Nei versi precedenti Edipo chiede conferma al messaggero dell'identità del vecchio pastore, il quale era entrato dieci versi prima che Edipo parlasse. In quest'arco di tempo il pastore è rimasto fermo in attesa di essere chiamato e per di più con gli occhi bassi, in segno di rispetto per una persona a lui superiore. Come abbiamo già accennato, si può fare una simile deduzione

sulla gestualità di questa scena grazie alle didascalie interne; infatti Edipo si rivolge al pastore dicendo: «Guarda verso di me e rispondi», e ciò implica l'atteggiamento e la posizione del vecchio pastore nei confronti di Edipo.

Azione e spazio si integrano e si completano a vicenda e credo che questa relazione tra i due campi sia ben delineata dalle parole di Wendell Berry in *Standing by Words*:

Action can only be understood in relation to place; only by standing in place can the imagination conceive or understand action in terms of consequence, of cause and effect.

The meaning of action in time is inseparable from its meaning in place.

Prendiamo come primo caso l'*Antigone*; in quest'opera lo spazio rappresentato dalla scena è contaminato da altri due luoghi che sono molto più distanti: la terra deserta dove il corpo morto di Polinice è stato abbandonato e la grotta dove Cronte mura Antigone. Questi due luoghi sembrano trovarsi sulla stessa strada che esce dalla scena da una delle due *eisodoi*; mentre l'altra era utilizzata per gli arrivi e le partenze per e dalla città. La distinzione delle due possibili vie di entrata ed uscita assume un significato preciso grazie ad Emone il quale entra (v. 631) dall'*eisodos* appena descritta, ma anziché uscire dalla stessa, esce (v. 765) dalla strada che porta ai due luoghi distanti definiti sopra e questa decisione serve per far capire, senza spiegare ulteriormente al pubblico attraverso le parole, lo stato emozionale di Emone, il quale ha deciso di sostenere e stare dalla parte di Antigone e di suo fratello morto, abbandonato senza degna sepoltura.

Certamente va detto che l'utilizzo e l'arrangiamento della scena nella Grecia di V secolo a.C. variano per ciascuno dei tre maggiori tragediografi: Eschilo, Euripide e Sofocle. Cerchiamo quindi di capire come ciascuno di loro si è approcciato all'arte scenica. Per quanto riguarda la scenografia, essa era molto scarna se non addirittura inesistente o comunque poco realistica: essa era per lo più affidata all'immaginazione del pubblico che doveva compiere i cambiamenti di scena necessari per comprendere le diverse scene soprattutto nelle tragedie eschilee. Sofocle invece cercava di dare i dettagli necessari circa l'ambientazione all'inizio della tragedia, ma come Eschilo era abbastanza vago e si

affidava all'immaginazione del pubblico. Con Euripide le cose cambiano e infatti le sue rappresentazioni presentano maggiori agevolazioni per il pubblico, definendo in modo preciso l'ambiente in cui si svolge la scena.

L'obiettivo di Eschilo era quello di ottenere un effetto maestoso e di fatto le sue tragedie sono rivestite con gli ornamenti tipici delle processioni rituali e solenni, con balletti e cortei. Eschilo quindi sulla scena utilizza elementi semplici ed essenziali, comprensibili facilmente a tutti e il motivo di ciò ci viene spiegato da Peter Arnott:

they suit the sublimity of his themes, arising naturally from a time when plays were more ritual than action, more dance than drama, and more chorus than actor (Arnott 1962, p. 113).

Sofocle è più difficile da analizzare in quanto abbiamo poche informazioni; possiamo dire che non riprese né il cerimoniale tipico di Eschilo, né la bravura nell'organizzare spettacoli di Euripide. Egli fu molto parsimonioso nell'utilizzo di comparse e *personae mutae*, sfruttando solo gli attori essenziali per la realizzazione della tragedia.

Infine se Sofocle è un drammaturgo essenzialista, Euripide è invece il più teatrale. La sua scena drammatica è un continuo andare e venire di attori, un movimento costante degli attori e delle numerose comparse utilizzate.

L'utilizzo dello spazio è quindi un elemento della comunicazione non verbale importante al fine della rappresentazione scenica. Vediamolo dal punto vista semiotico. Anne Ubersfeld distingue tre tipi di spazio: lo spazio scenico, teatrale e drammatico (Ubersfeld 2008, p. 57-58). Lo spazio scenico è

l'insieme astratto dei segni della scena. [...] Allo spazio scenico appartengono non solo segni come i praticabili o gli accessori, ma anche il numero degli attori e la loro distanza, le figure che disegnano, il loro rapporto con l'illuminazione scenica. Lo spazio contiene tutti gli elementi che trovano posto sulla scena drammatico (Ubersfeld 2008, p. 57-58).

Lo spazio teatrale invece è lo spazio complessivo dello spazio scenico, dello spazio del pubblico e della relazione tra i due. Infine lo spazio drammatico è lo spazio dedicato al

testo, che include sia ogni spazio immaginario costruito a partire dal testo, sia lo spazio concreto del testo di teatro con battute e didascalie. Per quanto riguarda il teatro greco è abbastanza difficile distinguere in modo netto tra spazio teatrale e spazio scenico in quanto lo spazio dedicato alla recitazione esiste solamente in relazione all'edificio stesso che lo ospita. Lo spazio teatrale nelle tragedie aveva significati precisi soprattutto nelle opposizioni: destra-sinistra, est-ovest, dentro-fuori. Le entrate e le uscite, la collocazione di certi oggetti o personaggi erano strettamente connessi con i valori attribuiti a ciascuna diade secondo la mentalità del tempo. La scenografia abbiamo detto essere molto scarna e tutt'altro che realistica, ma i tragediografi sapevano sfruttare al meglio la simbologia celata dietro a un consapevole utilizzo dello spazio per trasmettere al proprio pubblico determinate informazioni che magari con la scenografia non era possibile. Vediamo anzitutto la coppia destra-sinistra e est-ovest che è connessa. Anzitutto il teatro greco offriva ai suoi attori tre punti di entrata: la porta centrale (in genere della casa), e due entrate laterali, ciascuna rappresentante un diverso spazio di provenienza, connotato sia topograficamente che simbolicamente (Wiles 1997, p. 134). Ad esempio su questa distinzione è giocata tutta la tragedia di Eschilo delle *Supplici* o l'*Edipo a Colono* di Sofocle, dove sicuramente una entrata rappresenta Atene e l'altra Tebe. Lo spazio scenico in cui gli attori recitano diventa quindi una zona liminale tra due mondi opposti, che seguendo Wiles possiamo così sintetizzare (Wiles 1997, p. 147):

LEFT	RIGHT
Thebes	Athens
Chthonians	Olympians
Goddesses	Male god
Nature/wild	Civilization
Individual	Social
Female	Male

Si vede quindi come Sofocle abbia utilizzato lo spazio in modo del tutto schematico e come a ogni luogo abbia attribuito dei significati e dei valori precisi. Lo stesso rigore nell'utilizzo dello spazio lo ritroviamo in Brecht, in cui «the austerity, formality and symmetry of his staging maximized the significance of stage positions» (Wiles 1997, p. 152).

Vediamo ora la distinzione tra dentro e fuori, che corrisponde all'opposizione tra visto e non visto, caratteristica distintiva dello spazio teatrale greco. A collegare questi due ambienti spesso è un messaggero che racconta sulla scena (“*in*”) quello che è accaduto altrove, fuori dalla portata della vista degli spettatori (“*out*”). A questa separazione dei luoghi spesso è collegata anche la sfera del privato e della morte; si tratta di due sfaccettature della vita che in genere non vengono messe in scena pubblicamente, ma ciò che accade tra le mura domestiche o il modo in cui un personaggio muore spesso vengono semplicemente riportate attraverso le parole di alcuni personaggi, la cui descrizione vivifica l'immagine stessa dell'accaduto. Lo spazio nel teatro greco non è dunque così semplicistico come si potrebbe pensare, anzi, condividendo l'opinione di Wiles, si può dire che

We should see the space of Greek tragedy in geometric terms, as a grid upon which symbolic oppositions are organized, rather than in pictorial terms, as an image of the reality perceived by a single human eye. The non-representational nature of the *skênê* allows it to be polysemous [...]: a Greek shack can become the towers of Ilium, the door can become the Bosphorus, the darkness of the *skênê* becomes the darkness of the underworld (Wiles 1997, p. 165).

Infine l'ultima dimensione che caratterizza lo spazio scenico è costituita dall'asse verticale, il quale simboleggia la tripartizione dell'universo tra mortali, immortali e morti. La tragedia dell'*Edipo re*, secondo Charles Segal, ha molto da dire sulla dimensione verticale percepita dal testo e articolata nello spazio teatrale. Segal ha realizzato un diagramma al cui centro ha posto Edipo (Segal 1981, p. 22). L'asse verticale che collega

le due sfere di alto (a cui sono collegate le tematiche della divinità, delle leggi di alto livello morale, della natura del figlio della sorte come divinità) e di basso (a cui invece sono legate le tematiche della bestialità e di conseguenza della natura di figlio della sorte come bestia e dell'oscurità) è un aspetto fondamentale in un'opera come questa che narra di un uomo che aspira a diventare una divinità, che riesce a risolvere tutti i problemi, ma che risulta essere troppo potente. L'asse verticale collega quindi il mondo degli immortali, delle divinità, con quello dei morti, l'aldilà, il basso, passando per il mondo terreno dei mortali. Si tratta di una rappresentazione del mondo ben definita che si riscontra nella visione di altri tragediografi, come Euripide, nelle cui opere le divinità appaiono sempre sul tetto della *skênê* a dimostrare il loro dominio dall'alto. Quest'asse infatti talvolta sta a simboleggiare il potere, mentre l'asse orizzontale simboleggia la sottomissione.

Sempre dal punto di vista semiotico, per concludere anche l'analisi di questo canale della comunicazione non verbale, possiamo guardare alla distinzione in categorie fatta da Rehm a proposito dell'utilizzo dello spazio, distinzione attraverso cui si possono forse capire meglio certe relazioni che si instaurano tra i personaggi sulla scena e sulla trasformazione degli spazi occupati durante la rappresentazione (Rehm 2002, p. 201):

- juxtaposition (corpi differenti che condividono uno spazio vicino);
- contact (il risultato fisico della presenza di un corpo su un altro);
- union (l'arrivo in contemporanea di due personaggi diversi) e fusion (effetto ottenuto con la trasformazione di alcuni elementi in un qualcosa di estremamente inaspettato);
- separation (the drawing apart of formerly united or fused elements),
- confusion (interazione caotica di differenti elementi che contribuiscono alla mancata stabilità) e fragmentation (dannosa divisione di un'entità che c'era in origine che viene così disgregata).

Lo spazio e la prossemica sono quindi due elementi importanti nella rappresentazione scenica e i tragediografi se ne servono per trasmettere al pubblico tutte le informazioni inerenti alla scena che non potevano essere espressi verbalmente o concretamente.

2.4 Il silenzio

Passiamo ora ad un altro sistema utilizzato per trasmettere emozioni: il silenzio. Molto spesso si trova abbinato con repentine uscite, sottolineate dal coro, come capita in *Antigone* al verso 1245 o nell'*Edipo re* ai versi 1071-1072 e 1075. Si tratta comunque di un espediente registico, per utilizzare un termine a noi oggi chiaro, con obiettivi precisi. Eschilo è il tragediografo che più fa uso di questo elemento soprattutto nell'*Agamennone* per trasmettere tutto l'orrore provato da Cassandra (vv 1035-1071). I personaggi silenziosi fanno parte della tradizione omerica: basti pensare all'*Iliade* nel momento in cui il vecchio Priamo piange Ettore, totalmente avvolto nel suo mantello e in silenzio; altro riferimento si ha nell'*Odissea* quando Penelope rimane totalmente in silenzio finché tenta di riconoscere Ulisse. Quindi Eschilo si ispira ai grandi classici per dimostrare come il silenzio spesso sia un valido mezzo comunicativo per trasmettere emozioni. I silenzi di Eschilo si dividono in due categorie: i "silenzi eschilei" e i "silenzi in Eschilo". I primi sono quei silenzi che hanno caratteristiche ben precise e si trovano all'inizio della rappresentazione; essi non servono assolutamente a prendere tempo sulla scena ingannando gli spettatori nell'attesa, ma sono rivelatori di una grande abilità tecnica messa in campo dal tragediografo. Il personaggio che resta in silenzio, escluse ovviamente le figure che sono costrette a stare mute nel momento in cui il numero degli attori che possono parlare è già stato raggiunto, è generalmente posto al centro della scena e quindi dell'attenzione del pubblico e quando interrompe il momento di silenzio, le sue parole, già rimarcate dal silenzio antecedente, diventano addirittura ancor più sorprendenti e importanti.

Per quanto riguarda invece i silenzi cosiddetti “in Eschilo” non hanno delle caratteristiche così specifiche, ma sono semanticamente vuoti (Aelion 1983-1984, pp. 31-52). Si dice che il maestro dei silenzi sia stato Eschilo, ma anche Sofocle ed Euripide utilizzarono questo valido mezzo di comunicazione. Vediamo ora il silenzio nell’*Agamennone* di Eschilo e nell’*Ippolito* di Euripide. Nell’*Oresteia* il silenzio è sinonimo di scandalo, vendetta e paura. Numerosi sono nell’*Agamennone* i silenzi che si susseguono interrotti dalle parole dei personaggi che a poco a poco spiegano le figure dei delitti già compiuti e che dovranno compiersi nel palazzo degli Atridi. Il silenzio nell’*Agamennone*

Segnala i punti opachi della vicenda mitica e della turbolente storia recente cui la vicenda allude. Invece che predisporre, oltre che predisporre gli effetti speciali per le azioni e le parole che seguiranno, risucchia gli spettatori nella dimensione del segreto, del nascondimento, nel cono d’ombra dell’indicibile (Anna Beltrametti 2015, p. 157).

E poche righe sotto leggiamo, sempre inerente alle funzioni del silenzio in questa tragedia disagio, voci di dentro, assenza di speranza, cattive premonizioni. I segreti affiorano nelle emozioni, battono su tutti gli organi sede degli affetti e non diventano *logos*: questo è il senso del silenzio che avvia l’*Agamennone* e l’intera trilogia sotto il segno della paura (Anna Beltrametti 2015, p. 157).

Funzione in parte diversa è quella svolta dal silenzio nella tragedia dell’*Ippolito* di Euripide, in cui si fa portatore invece di valori legati al tabù e alla diversità. Il silenzio durante tutta l’opera garantisce una forma di rispetto della norma, non svela l’indicibile, mentre, in un secondo momento, le parole, in netto contrasto, portano allo scoperto l’intero pensiero che fino ad allora era rimasto celato. In quest’opera il silenzio, essendo sinonimo di vergogna, è legato a un chiaro segno già indicato sopra: il fatto che l’attore in questione fosse velato. E di fatti Fedra viene portata in scena con il capo velato; non mangia, non parla e non ha forze, insomma è l’emblema di tutte le privazioni possibili. Finché resta in questa situazione, niente viene svelato al pubblico, ma nel momento stesso in cui si lascia andare alle parole, tradisce immediatamente il suo segreto rivelando la

passione illecita per Ippolito. Una volta messa in chiaro questa debolezza, è Ippolito stesso a chiudersi in un silenzio vincolante per due motivi: egli non sa parlare in pubblico e di Fedra non sa se gli è lecito dire di più; addirittura si vincola al silenzio con un giuramento (vv. 986-987 e 1032-1034).

Nei casi citati dunque il silenzio costituisce il fulcro drammatico attorno al quale si sviluppa la scena e talvolta viene utilizzato per richiamare l'attenzione su quanto sta per accadere. I "silenzi eschilei" per eccellenza sono quelli di Achille e Niobe, che avevano una vera e propria pregnanza semantica e potevano essere definiti "silenzi eloquenti"; purtroppo l'opera è andata persa e quindi risulta difficile approfondire l'argomento. In ogni caso anche i silenzi dei personaggi sopra citati sono silenzi pieni, con una funzione e un valore. In conclusione potremmo dire che il silenzio di un personaggio muto non risulta vuoto se non è solo fisico ma si carica di significati; vediamo altri esempi. Nelle *Trachinie* in una scena troviamo Deianira che rivolge delle domande a Iole, la prigioniera che ha scatenato la passione di Eracle. Di fronte alle domande di Deianira però Iole non risponde e il suo mutismo sta a dimostrare la nobiltà dell'animo percorsa dal dolore (Albini 1999, p.18). Un altro esempio significativo lo individuiamo nel finale dell'*Alceste* dove un personaggio per ragioni sceniche – la tragedia aveva bisogno di soli due attori ma nella scena finale compare un terzo – tace. In scena troviamo Admeto, Eracle e una donna velata, che ipoteticamente potrebbe essere Alceste. Questo personaggio può suggerire diverse interpretazioni allo spettatore: questo silenzio potrebbe essere legato al passaggio di purificazione attraverso cui deve passare la regina, rimanendo in silenzio per tre giorni; oppure Alceste, avendo visto l'aldilà, è al di sopra degli accadimenti umani e per questo motivo non prende parte al dialogo sulle vicende terrene; infine, ultima interpretazione, potrebbe essere legata alla presenza di Alceste sulla scena come ombra: essa è tornata dall'aldilà ma senza riacquistare la dimensione quotidiana. Come si vede il silenzio può farsi carico di molteplici significati; è un espediente utilizzato dai tragediografi per trasmettere al pubblico determinate immagini o sensazioni e non sempre

il suo significato è unico e preciso, ma può variare a seconda delle interpretazioni. D'altronde anche nelle interazioni umane, analizzare il significato veicolato da un momento di mutismo non è sempre facile e anzi, talvolta, può essere motivo di incomprensioni.

Ricordiamo infine che la tragedia greca era per lo più una rappresentazione incentrata sul *logos* e quindi i momenti di totale silenzio non erano mai lunghissimi; essi piuttosto venivano rimarcati dai personaggi che chiedevano al personaggio il motivo del silenzio o discutevano tra di loro sul silenzio di un terzo personaggio. Si tratta di una modalità di attirare l'attenzione del pubblico sul silenzio di un particolare attore; modalità del tutto diversa rispetto ai silenzi e alle pause su cui Beckett e Pinter hanno fondato la propria scrittura scenica.

2.5 Il coro e la sua gestualità

Una relazione molto importante, anche se non propriamente spaziale, è quella che si instaura tra attori e coro, i quali condividono la stessa area per recitare. Spesso si è privilegiata l'attenzione per l'attore con la sua gestualità a discapito del coro. Per capire che cosa il coro fa durante una rappresentazione bisogna fare un passo indietro e tener presente che la tragedia greca è stata disegnata su una serie di antiche forme di danza, che possono comprendere il lamento, la danza della guerra, il dolore, le danze di iniziazione, le quali subiscono l'effetto del contesto drammatico e mutano di significato (Wiles 1997, pp. 89-90). I passi che costituiscono questo tipo di danze servono a comunicare un'immagine e sono creati dal ritmo delle parole che vengono pronunciate dal coro stesso; infatti il coro quando parla segue una sequenza stilistica precisa che va a formare un ritmo a cui si abbina quindi anche il movimento. Vediamo un esempio nei versi 205 e seguenti dello *Ione*. Prima di guardare alla coreografia, bisogna osservare la disposizione dello spazio da parte di Euripide. Il coro in modo fittizio è posizionato di fronte alla facciata est del tempio, mentre la gigantomachia che viene descritta era collata sul fianco ovest;

sembra quindi inverosimile che il coro riesca a vederla. Come è già stato detto, però, la rappresentazione dello spazio non era data da una scenografia realistica, come avviene nel teatro contemporaneo, ma era suggerita: in questo caso sarà il coro con movimenti adeguati a trasmettere il senso di quello che vede. Per quanto riguarda i movimenti che il coro compie all'interno di questi versi (vv. 205-236) possiamo intuire che indirizza lo sguardo verso la *skênê* e fissa lì lo sguardo per descrivere la gigantomachia che dovrebbe essere scolpita nel marmo. La coreografia poi dovrebbe assumere un movimento circolare ad indicare sia lo scudo di Atene sia l'ombelico del mondo, custodito nel tempio di Febo, raffigurato come una pietra (Wiles 1997, pp. 101-102). Questo è solo un esempio di come i gesti del coro servissero sia a dare un senso dell'ambiente in cui si svolgeva l'azione sia a dare al pubblico un'immagine concreta di quello che non poteva effettivamente essere visto o percepito.

Del gesto nel teatro greco si può dire che esso sia codificato e che spesso rispecchi gesti o situazioni tipici dei rituali; una situazione analoga si può trovare nelle forme asiatiche di teatro, in particolare nel teatro indiano, Kathakali e Bharata Natyam. In queste forme il gesto è assolutamente codificato e corrisponde precisamente ad una parola o ad una frase. Alcuni di questi gesti certamente sono iconici come ad esempio mimando un serpente il gesto riprenderà il movimento dell'animale, o mimando un fiume si farà ricorso al glissare dell'acqua. Ma oltre a questi, esistono gesti del tutto arbitrari, come le *mudras*, che sono posizioni delle mani che indicano convenzionalmente certe attitudini psichiche. Si tratta comunque di gesti che vengono letti dal pubblico in modo naturale e vengono codificati facilmente e senza equivoci come avverrebbe per un discorso verbale, in quanto sono movimenti culturalmente codificati, convenzionali che appartengono sia alla sfera quotidiana sia alla sfera prettamente teatrale, e in quest'ultimo caso richiedono una conoscenza specifica del linguaggio teatrale (Ubersfeld 2008, p. 165).

2.6 Teatro greco e Teatro cinese a confronto

In conclusione a questo secondo capitolo credo sia interessante vedere come un tipo di codice teatrale così distante – temporalmente parlando – da noi come quello greco abbia in realtà dei riflessi in un teatro più contemporaneo, mantenendo certe caratteristiche particolari. Ricapitolando, abbiamo detto che la rappresentazione greca di V secolo a.C. delle tragedie sfruttava diversi canali della comunicazione non verbale come la gestione dello spazio, la gestualità, l'abbigliamento anche se l'elemento più importante rimaneva comunque la voce dell'attore, essendo la civiltà greca una civiltà prevalentemente aurale. Per quanto riguarda la gestualità abbiamo poi detto che essa non era intesa secondo il modello naturale di Stanislavskij che caratterizza gran parte del teatro contemporaneo occidentale, ma era più una gestualità codificata, stilizzata, volta a trasmettere con un gesto una determinata informazione o gesto; stesso discorso valeva per la scenografia che a differenza di quella odierna era semplice e spesso non concreta, ma visualizzata da parte del pubblico attraverso le parole degli attori o del coro che dovevano renderla viva nell'immaginazione degli spettatori. Tutti questi elementi, per quanto possano apparire distanti dal teatro odierno, si ritrovano pressoché identici invece nel teatro cinese. Anzitutto bisogna sottolineare come il teatro cinese fosse un teatro dell'ascolto, soprattutto all'inizio, fino al XIX secolo quando non era permessa l'illuminazione e le rappresentazioni iniziando a metà pomeriggio e finendo al tramonto non sempre erano illuminate perfettamente. Quando l'illuminazione pubblica giunse anche a Shanghai negli anni settanta dell'Ottocento, anche i teatri se ne servirono per illuminare le rappresentazioni e così si passò dal termine "tingxi" che significa "ascoltare l'Opera" al termine "kanxi" che significa "guardare l'Opera", sebbene la dimensione aurale non venne persa ma venne piuttosto integrata con quella visiva (Musillo 2014). Dal punto di vista visivo, vediamo come l'attore si muoveva sulla scena. Prima di tutto anche nel teatro cinese l'abbigliamento è un importante canale di comunicazione non verbale come nel teatro greco e veicola precise informazioni e valori: indica se il personaggio sia civile o

militare, ne suggerisce l'età, il genere e l'estrazione sociale; «addirittura si può sostenere che il costume rappresenti l'elemento scenografico più importante dell'Opera», secondo le parole di Marco Musillo (Musillo 2014). Questo probabilmente è dettato anche dal fatto che come la scenografia greca fosse molto semplice, lo stesso discorso può essere fatto per la scenografia cinese, la quale non è mai una rappresentazione realistica dello spazio che deve essere messo in scena, ma piuttosto è occupata da elementi che restituiscono una visione simbolica, cioè di un qualcosa che è immaginato da parte del pubblico e attraverso quegli stessi elementi viene richiamato. Questa scenografia se non può essere definita "verbale" come quella greca ha comunque delle somiglianze con quest'ultima, a partire dal fatto che non è presente fisicamente e realisticamente ma si affida all'immaginario del pubblico. Altro piccolo collegamento tra i due teatri è il fatto che i personaggi femminili fossero interpretati da attori maschili.

Passiamo ora alla gestualità che risulta essere forse l'aspetto più interessante. L'attore compie movimenti precisi e codificati e attraverso il suo corpo cerca di mettersi in comunicazione con la platea. Come abbiamo già visto il corpo dell'attore è avvolto in ricchi costumi e talvolta il volto è ricoperto da trucchi facciali, o copricapi e capigliature particolari, sempre codificabili da parte del pubblico attraverso il codice condiviso nella cultura cinese. Quindi l'abbigliamento e la gestualità del corpo dell'attore sono i veri pilastri della scenografia dell'Opera di Pechino. L'attore fa uso di cinque tecniche durante la sua performance: uso delle mani, uso degli occhi, uso del tronco, andatura e *fa*, che possiamo tradurre con soggettività. È l'attore col suo corpo che dà senso alla rappresentazione: mostra le passioni attraverso le espressioni facciali (questo forse differisce dalla tragedia greca); fa intuire la situazione in cui è ambientata la scena attraverso l'abbigliamento indicando così se si tratta di una scena militare o civile; indica il tempo e lo spazio attraverso movimenti precisi e codificati: ad esempio un piede alzato sta ad indicare uno spazio percorso (Musillo 2014). Spesso a questo genere di recitazione è stato affiancato il concetto di recitazione straniante in senso brechtiano, intesa

ovviamente non come recitazione priva di emozioni, ma come recitazione che descrive le emozioni. Infatti per quanto la gestualità, la scenografia e il corpo dell'attore siano codificati e stilizzati, l'attore si mette in comunicazione con il pubblico e attraverso il simbolismo della scena, che è la parte visibile, cerca di trasmettere l'aspetto spirituale, che invece è invisibile, al suo pubblico, puntando su una resa emotiva: non dimentichiamoci infatti che accanto alle quattro tecniche prettamente gestuali, la quinta è invece legata alla soggettività dell'attore.

2.7 Lo straniamento di Brecht

All'interno di questo capitolo è stato più volte citato Bertolt Brecht e il suo effetto straniante, sia per quanto riguarda la tragedia greca sia per quanto riguarda il teatro cinese. Proviamo ora quindi a capire questa tecnica e perché, anche se talvolta in senso ampio e generale, questa etichetta possa essere attribuita a queste due tradizioni teatrali. Va anzitutto detto che il teatro di Brecht si sviluppa in più fasi e non segue sempre una linearità teorica ma piuttosto si evolve passando da una fase ad un'altra modificandosi di volta in volta, aggiungendo o togliendo linee guida nelle sue rappresentazioni. Il teatro di Brecht è un teatro molto legato alla società e si rivolge al suo pubblico con l'intento non di distrarlo ma piuttosto di farlo riflettere; l'aspetto del divertimento del teatro infatti arriverà solo negli ultimi anni della sua esperienza teatrale. Già da questo primo aspetto vediamo una somiglianza con il teatro della tragedia greca di V secolo, la quale oltre al divertimento, che si era perseguito, aveva come obiettivo anche quello di suscitare forti emozioni negli spettatori e riflettere, attraverso la tragedia mitologica narrata, su aspetti legati alla società, al culto, alla politica.

Nel teatro brechtiano spesso si fa riferimento all'effetto di straniamento o di alienazione (termine tedesco *Verfremdungseffekt*). Si tratta di un concetto molto complicato e che comprende diverse sfaccettature e significati; per noi è interessante nel momento in cui intende la separazione tra l'attore e il personaggio con lo scopo di evitare che lo spettatore

si immedesima completamente e perda il senso critico sulla rappresentazione. Lo straniamento nella tragedia greca era ottenuto attraverso l'utilizzo di maschere; nel teatro brechtiano e nel teatro cinese era invece ottenuto con una particolare gestualità. L'attore brechtiano infatti:

deve trovare un'espressione percettibile, esterna, per le emozioni del suo personaggio, possibilmente un'azione scenica che ne tradisca le intime vicissitudini. L'emozione deve venire alla luce, emanciparsi, per poter essere trattata con maestria. Da un gesto di particolare eleganza, forza e grazia scaturisce lo straniamento. Esemplare nel trattamento del gesto è l'arte drammatica cinese: il fatto di studiare visibilmente i propri movimenti è quello che permette agli attori cinesi di raggiungere l'effetto di straniamento (Brecht 1971, p. 100).

La gestualità in questo caso diventa un canale di comunicazione col pubblico: l'attore infatti dà un'opinione, una versione della vicenda e del personaggio che sta interpretando, ma lascia la possibilità allo spettatore di crearsi un'opinione tutta sua al riguardo. Insomma la gestualità in questo tipo di teatro non punta ad impressionare, ma a raccontare la vicenda così come è e come avveniva anche nella tragedia greca: pensiamo infatti alla gestualità sfruttata dagli attori per far capire al pubblico certe situazioni o certe vicende che a parole risultavano troppo complicate; o ancora pensiamo alla funzione del messaggero o dell'araldo, i quali avevano proprio il compito preciso di narrare dettagliatamente quanto fosse avvenuto lontano dalla scena o simboleggiare quanto il pubblico non riusciva a vedere.

Il gesto in Brecht assume una valenza precisa: è «il linguaggio che dimostra determinati atteggiamenti che colui che tiene assume di fronte ad altre persone» (Brecht 1971, p. 212). Ecco perché si parla di “gesto sociale”, inteso come un gesto rilevante per la società, che permette di trarre delle informazioni sulle condizioni sociali del personaggio. Non ogni gesto può definirsi sociale, ma solo quelli che appunto hanno un messaggio sociale, sono portatori di un significato: ad esempio è un gesto sociale il difendersi da un cane, se in

esso si vuole esprimere la lotta che un uomo rappresentato in modo misero deve condurre contro dei cani da guardia (Brecht 1971, p.213). Si tratta quindi della funzione legata alla gestualità durante una rappresentazione teatrale, già osservata sia nella tragedia greca di V secolo a.C. sia nell'Opera di Pechino, e fondamentale ai fini della resa scenica.

Lo straniamento è ottenuto infine, oltre che dalla gestualità, anche attraverso una scenografia spoglia, semplice, che non ricrei l'atmosfera di un determinato ambiente sulla scena che potrebbe causare la perdita di attenzione dello spettatore.

2.8 Dalla tragedia greca all'Opera di Pechino passando per Brecht

Abbiamo analizzato come la comunicazione non verbale sia stata fondamentale nel teatro greco e come lo sia nel teatro cinese, ognuno con le proprie caratteristiche e differenze, avendo come denominatore comune Brecht. Rimane difficile per noi oggi definire con esattezza il tipo di recitazione eseguita nell'Attica di V secolo, se fosse più di stampo naturalistico o se seguisse un codice formalizzato di intonazione e di comunicazione non verbale (gesti, posizioni, spazio) come avviene appunto nello straniamento di Brecht. Le analisi condotte e i confronti fatti anche in relazione ai teatri orientali ci spingono a propendere verso la seconda ipotesi,

anche per ragioni che hanno a che fare con le condizioni fisiche del mezzo di comunicazione, come le rappresentazioni all'aperto e l'ampiezza dei teatri, che hanno condizionato alcune scelte e la loro conservazione, come quella (originariamente sacrale) delle maschere. Altre scelte sono invece dettate da ragioni socio-culturali, come l'uso di avere solo attori maschi, ma anche questa risulta coerente con una recitazione di tipo brechtiano, e cioè altamente convenzionale (Rossi 1988, p. 76).

Dall'altra parte abbiamo invece i teatri orientali, la cui base è costituita dalla fisicità dell'attore, dalla codificazione dei suoi movimenti scenici, dal legame con la religione e dall'uso del colore e dei costumi come scenografia. Anche in questo tipo di teatri, soprattutto in quello indiano e cinese, la comunicazione non verbale è importante ai fini

della rappresentazione. Se in Brecht lo spazio è straniante, non ricrea cioè l'esatta ambientazione della scena, se lo spazio nella tragedia greca si carica di significati a seconda delle entrate o delle uscite ed è realizzato attraverso l'immaginazione degli attori, nel teatro orientale lo spazio è incarnato dall'attore stesso, il quale con il suo corpo e con l'abbigliamento definisce lo spazio scenico e l'ambientazione stessa. Oltre allo spazio e al corpo dell'attore anche l'utilizzo degli oggetti risulta simbolico all'interno del teatro cinese: «per lo più tavoli sedie e sgabelli accostabili a costruire torri, montagne, ponti; e attori che attraversano la scena con bandiere nere indicano tempeste, con bandiere blu indicano inondazioni» (Cruciani 1992, p. 85).

In conclusione si vede come l'analisi di una rappresentazione teatrale dal punto di vista semiotico sia non più solo legata alle parole recitate dall'attore, ma prenda in considerazione tutto un mondo meno scontato e meno evidente quale quello della comunicazione non verbale. Se nelle relazioni umane è difficile codificare in modo preciso il significato di un segnale non verbale, durante una rappresentazione teatrale lo è ancora di più, soprattutto nel teatro odierno. Abbiamo visto invece come nella tragedia greca il pubblico conoscesse perfettamente il sottotesto utilizzato dal drammaturgo durante l'allestimento scenico e nulla era lasciato al caso: una entrata a destra stava ad indicare la precisa provenienza del personaggio che non doveva essere confusa con la provenienza del personaggio che entrava da sinistra, così un particolare gesto serviva a mettere in risalto una particolare situazione che a parole non era possibile spiegare e così via.

La semiotica teatrale del teatro contemporaneo occidentale nel corso degli anni è profondamente cambiata: vedremo nel prossimo capitolo come da una gestualità convenzionale si passi piuttosto ad una gestualità naturale e come da un'importanza precisa affidata alla parola, talvolta caricata ancora maggiormente di significato dal silenzio, si sia passati oggi alla destrutturazione completa della parola a favore di un silenzio – per così dire – straniante.

Il teatro contemporaneo

In questo terzo capitolo verrà preso in considerazione il teatro del Novecento o teatro contemporaneo e – visto il lasso di tempo che scorre dalla tragedia greca fin qui – sarà normale notare numerose differenze. Va detto ovviamente che i cambiamenti non sono avvenuti solo in quest’ultimo periodo ma piuttosto si è trattato di un continuo modificarsi del teatro e del suo modo di comunicare con il proprio pubblico nel corso degli anni.

3.1 Le differenze con la tragedia...

La prima grande differenza che si pone in evidenza con la tragedia greca è la messa per iscritto delle soluzioni registiche adottate per ogni rappresentazione. I modi in cui si è cercato di registrare su carta questi dettagli sono stati i più vari e soprattutto nella seconda metà del secolo hanno aperto a nuove strade che in qualche modo potevano richiamare quelle di antica tradizione: facciamo qui riferimento infatti alle sinossi particolarmente schematiche che costituivano i canovacci dei comici della Commedia dell’Arte, momento teatrale importante anche per la ripresa di altri elementi nel teatro contemporaneo come vedremo in seguito. Tutti i tentativi intrapresi nel corso del Novecento di mettere per iscritto le informazioni più importanti della struttura di ogni rappresentazione hanno avuto come base comune l’idea di perfezionare il copione degli attori aggiungendo tutti i dettagli in modo preciso fino ad arrivare al cosiddetto “copione di regia”, o – seguendo i termini tedeschi e francesi – “Regiebuch” (libro di regia) e “Livre de la mise en scène”. Il termine tedesco è stato coniato dal grande regista viennese Max Reinhardt, il quale ne ha dato anche un’ottima realizzazione pratica. A tal proposito è opportuno citare le parole del drammaturgo Hugo von Hofmannsthal, uno degli autori preferiti di Reinhardt:

ognuno di questi libri di regia indica per ogni singola scena dell’opera e per ogni riga del testo le variabili tonali, ogni singola pausa col suo significato musicale e sentimentale; inoltre i mutamenti delle luci e dei colori, dell’illuminazione scenica in accordo con i

mutamenti della Stimmung, i rumori che accompagnano l'azione del più lieve alito di vento fino alla sonorità della musica, utilizzata da Reinhardt con particolare ricchezza; infine ogni gesto degli attori, fino all'ultima comparsa e tutto quello che in questi rientra: la corporeità dell'attore, definita a seconda dell'immagine fantastica che il regista ha in mente, i costumi e, infine, gli accessori (Ascarelli 1980, p. 31).

Questa differenza risulta fondamentale nel nostro studio perché attraverso le indicazioni registiche e le didascalie appuntate nei testi possiamo capire meglio il tipo di comunicazione non verbale che nel teatro contemporaneo è stato utilizzato, senza doverlo dedurre dal testo come avveniva con le tragedie greche.

Da queste indicazioni poi risulta evidente la seconda grande differenza rispetto all'arte teatrale attica, ovvero un utilizzo maggiore e soprattutto più consapevole del corpo degli attori a scapito del logocentrismo. Nel teatro precedente erano la vicenda, la storia e il plot narrativo ad essere i veri protagonisti delle rappresentazioni teatrali, i quali si svolgevano tenendo in gran conto gli usi e i costumi di ogni epoca. Tutto lo spettacolo poggiava su una perfetta orchestrazione linguistica e una netta distinzione tra palcoscenico e pubblico: l'attore recitava sul palco e tutta l'attenzione del pubblico era concentrata sull'ascolto delle parole che fuoriuscivano dalle bocche degli attori, senza possibilità di interazione tra le due sfere. Nel Novecento si assiste però a una ribellione a questa gerarchia così rigida degli elementi costitutivi dello spettacolo e si inizia a dare più spazio al corpo umano, che in questo modo inizierà a prevalere sulla parola, la quale certo non verrà eliminata, ma rimarrà confinata come «una componente dello spazio linguistico (la meno autentica)» (Biner 1968). Il corpo ora diventa esso stesso strumento di comunicazione: si racconta ed è agente teatrale, oltre ad essere in continuità con la gestualità del pubblico; esso infatti non è più isolato nello spazio della mimica teatrale, ma si insinua anche nella quotidianità degli spettatori. Le avanguardie del Novecento infatti miravano a condividere un'ideale col proprio pubblico, a spingere il pubblico

attraverso la propria rappresentazione ad agire in modo diverso, sentendosi parte di un qualcosa di più grande. Si nota dunque un passaggio dal punto di vista attoriale dalla parola al movimento, inteso come migliore canale di comunicazione tra agente e destinatario. In un suo libro – *Il corpo poetico* –, il famoso pedagogo e attore francese Jacques Lecoq ci spiega la sua forte visione del movimento e l'importanza che quest'ultimo ha nel teatro. Lecoq nell'insegnamento dei suoi attori prima di arrivare alla gestualità parte dall'utilizzo di una maschera. A primo impatto potrebbero sorgere dei dubbi sul legame esistente tra la maschera e la gestualità; ma seguiamo i suoi ragionamenti. Spesso nella costruzione di un personaggio viene data agli attori una maschera neutra con cui esercitarsi. La maschera permette all'attore di concentrarsi sul resto del corpo: in generale quando si cerca di instaurare una comunicazione con qualcuno si osserva per prima cosa il suo volto o la sua espressione dimenticandosi di tutto il resto, ma in questo modo essendo l'espressione volutamente neutrale si è costretti a osservare il corpo con le sue movenze e la sua gestualità (Lecoq 2000, p. 52). Questo esercizio permette poi all'attore di mantenere questo livello di comunicazione anche durante la rappresentazione, pur non portando più la maschera. Mentre nella tragedia attica e in altre tradizioni la maschera serviva come canale di comunicazione con il pubblico, in questo caso essa viene utilizzata come mezzo per permettere all'attore di sfruttare al meglio un altro canale della comunicazione non verbale molto potente, ovvero la sua gestualità. «A teatro compiere un movimento non è mai un atto meccanico, deve essere un gesto *giustificato*»: queste sono le parole di Lecoq per spiegare il suo insegnamento di tecniche dei movimenti agli attori (Lecoq 2000, p. 83). Il movimento viene giustificato in tre modi a ciascuno dei quali corrisponde un orientamento teatrale: il primo è l'indicazione, l'indicazione di un luogo, di uno spazio, di un oggetto o di una persona ed è vicina alla pantomima; il secondo modo è l'azione, come prendere in mano un oggetto, e si avvicina alla commedia dell'arte; e infine ultimo modo è lo stato, ovvero sentire una motivazione che spinge a fare un determinato gesto, e questo si rifà al dramma. Per ottenere la

giustificazione dei gesti Lecoq sostiene che inizialmente si parte sì da un movimento meccanico, ma poi si cerca sempre di inserirlo in uno spazio, di creare una relazione con un oggetto, fino ad attribuirgli un obiettivo che deve essere raggiunto per comunicare l'intenzione. Lecoq successivamente analizza i diversi linguaggi del gesto e dell'espressività del corpo che vanno dalla pantomima alla *bande mimée*. Nella pantomima – primo linguaggio – i gesti prendono completamente il posto della parole, sostituendole. Il secondo livello è rappresentato invece dalla figurazione mimata: attraverso questo linguaggio l'attore attraverso il suo corpo deve essere in grado di rappresentare non più semplici parole ma oggetti, elementi di arredamento o altro. Vediamo due esempi tratti direttamente dalle parole di Lecoq:

si offrono due principali possibilità: con il suo corpo l'attore fa la porta che un altro attore apre e richiude (il corpo dell'uno diviene allora l'accessorio dell'altro) oppure l'attore disegna virtualmente la casa nello spazio, il tetto, i muri, le finestre, la porta, affinché essa prenda forma davanti al pubblico e il personaggio possa entrarvi e uscirne (Lecoq 2000, p. 122).

Infine l'ultimo linguaggio gestuale che un attore dovrebbe imparare è la cosiddetta *bande mimée*, la quale permette di rendere la dinamica che è contenuta all'interno delle singole immagini. Un esempio chiarirà meglio il concetto. Possiamo immaginare un personaggio che entra in una casa con le luci spente e in mano una candela: questo tipo di linguaggio esorta gli attori a rappresentare tutto della scena dalla fiamma della candela, dal fumo che scaturisce, alle ombre che si stagliano sulle pareti e le eventuali porte delle stanze che man mano si incontrano. Tutte queste rappresentazioni vengono eseguite attraverso i movimenti degli attori durante una recitazione silenziosa. È un linguaggio molto suggestivo in quanto mira attraverso il corpo a trasmettere delle immagini, non solo azioni.

È abbastanza evidente che nel percorso di formazione di un attore, quest'ultimo impara a usare il proprio corpo per esprimere una situazione nella sua interezza di elementi costitutivi. L'allievo infatti man mano acquista consapevolezza delle diverse forme del linguaggio mimato che poi dovrà saper usare per comunicare. Le principali forme sono: il linguaggio di situazione, ovvero un linguaggio che descrive la situazione in cui si trova: ad esempio l'attore è seduto su una panchina al parco, sente un cespuglio muoversi, si gira e di scatto esce uno scoiattolo; il linguaggio d'azione, usato semplicemente per comunicare un'azione o una serie di azioni; il linguaggio di suggestione, utile per comunicare un'immagine come suggerito sopra; e infine il mimeage profondo che forse è il più complesso per un attore in quanto attraverso il suo gesto deve rappresentare qualcosa di astratto, che non ha immagine, qualcosa che si trova nello spazio interiore del proprio corpo. Si tratta di varie forme di linguaggio che sfruttano il corpo dell'attore: il compito dell'attore è quello di saperle utilizzare applicando ciascuna forma alla situazione che lo richiede e talvolta saperle integrare l'una con l'altra per creare una comunicazione fluida; un po' quello che accade nel linguaggio verbale quando si scelgono le parole per costruire una frase e comunicare, lo stesso deve saper fare l'attore con i movimenti del proprio corpo.

Lecoq non è stato l'unico a porre l'attenzione sull'importanza del corpo nella comunicazione teatrale. Un importante contributo è scaturito da Rudolf Laban che, pur essendo un danzatore e coreografo, sosteneva che i principi della danza potevano essere applicati anche al teatro in quanto il soggetto comunicante era sempre lo stesso, ovvero il corpo dell'attore-danzatore:

ciò che distingue l'attore-danzatore è il fatto che egli non lavora con alcun altro strumento che il suo corpo. I materiali scenici di cui può far uso non sono veri strumenti od oggetti, ma accessori dei suoi movimenti [...] L'artista teatrale deve mostrare movimenti che

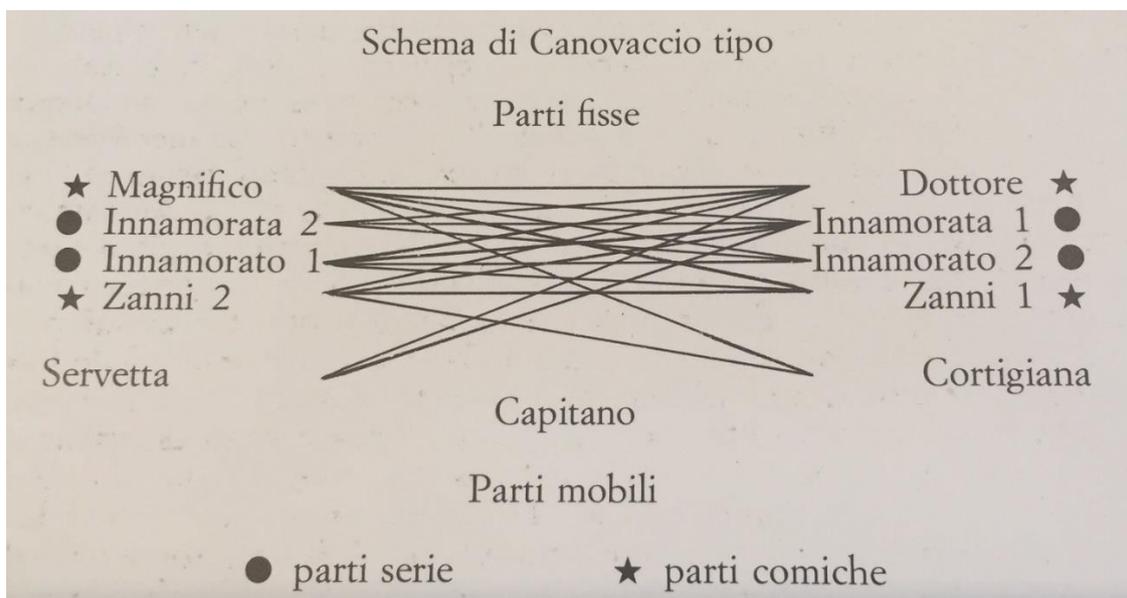
caratterizzano il comportamento di una personalità umana e il suo sviluppo in una serie di situazioni diverse (Laban 1999, p. 91).

Il movimento di un attore è quindi fondamentale dall'inizio della rappresentazione fino alla fine, dalla sua entrata in scena fino alla sua uscita, anche se è chiaro che per lo spettatore osservare e dare un senso ad ogni movimento dell'attore risulta difficile in quanto l'attenzione è catturata da diversi elementi come la scenografia, i costumi o la parola; sta all'attore saper attirare l'attenzione del pubblico sul giusto elemento in base al tipo di messaggio che si vuole trasmettere.

Prima però di passare a vedere le varie scuole che hanno animato il teatro contemporaneo e osservare come la comunicazione non verbale sia cambiata e abbia ottenuto maggior rilievo in ambito teatrale, è opportuno fare un passaggio sulla Commedia dell'Arte, senza alcuna pretesa di esaustività, ma mettendo in luce i fattori di continuità con la tragedia greca e le migliorie apportate nelle rappresentazioni che ci tragheranno poi al teatro contemporaneo.

3.2 ...passando per la Commedia dell'Arte

Anzitutto va detto che si tratta di un fenomeno teatrale che ha interessato l'Italia per circa due secoli – dal Cinquecento al Settecento – e che nel corso di quest'arco di tempo così ampio è andato modificandosi, cambiando addirittura nomi e modi di rappresentazione. Procedendo per sommi capi, quello che a noi, come primo punto, interessa è la fissità dei personaggi che ricompare in tutta la tradizione della Commedia dell'Arte di cui abbiamo attestazione scritta. I personaggi interpretati sono: due vecchi, due innamorati maschi, due innamorate femmine, due zanni interpreti dei ruoli dei servi e qualche figura di contorno. Questo è l'elenco dei personaggi di un canovaccio-tipo, la cui unica modifica talvolta era la duplicazione dei ruoli. Ludovico Zorzi ha rappresentato mediante uno schema grafico le relazioni che si instaurano tra questi personaggi che costituiscono la base appunto del canovaccio (Zorzi 1983, p.70).



In questo schema Zorzi mette in evidenza con le linee orizzontali il rapporto di simmetria esistente tra le coppie dei personaggi e con le linee trasversali indica invece i rapporti asimmetrici tra i personaggi, come ad esempio i rapporti di parentela. Si tratta di uno schema fisso che funziona bene per il racconto di tradizione popolare, basti pensare allo schema individuato da Propp per catalogare personaggi, funzioni e struttura delle fiabe russe. Al di là di questa fissità di personaggi, che può rimandare alle rappresentazioni greche, quello che più accomuna queste due forme teatrali e che riguarda la comunicazione non verbale è l'utilizzo di costumi e maschere. Come abbiamo già visto per la tragedia greca, anche gli attori della Commedia dell'Arte erano soliti portare costumi – che permettevano l'immediato riconoscimento da parte del pubblico – e la maschera che era funzionale alla tipizzazione. Abbiamo già visto i pro e i contro dell'utilizzo della maschera da parte dell'attore; vediamo ora invece come la fissità della maschera venga trasformata dalla gestualità tipica degli attori. Seguendo le parole di Dario Fo «tutto il corpo funge da cornice alla maschera [...] Questi sono i gesti che, variando i ritmi e la dimensione, modificano il significato e il valore della maschera

stessa» (Fo 1987, p. 41). La gestualità tipica della Commedia dell'Arte non è ancora quella naturale, per così dire, del teatro novecentesco, ma non è nemmeno assai ridotta come quella della tragedia greca. Essa prevede una selezione dei gesti, i quali devono essere essenziali, ponderati e l'attore deve esserne totalmente cosciente per non sminuire l'importanza del gesto stesso. Molto spesso il movimento dell'attore è imperniato sul gioco del bacino. Vediamo alcuni esempi sempre tratti da Dario Fo:

per esempio la figura del vecchio è caratterizzata dalla protensione molleggiata in avanti del bacino. L'Arlecchino settecentesco, detto classico, si muove con il ventre in avanti e i glutei all'infuori, è costretto in una posizione che gli impone una continua danza con salto e raddoppio. L'Arlecchino seicentesco-arcaico, invece, sta più piazzato sul tronco spostandosi in «fuoriequilibrio» con un ancheggio non danzato ma camminato (Fo 1987, p. 52).

Come risulta da queste poche righe già solo l'utilizzo dell'anca e quindi del movimento generico del corpo serviva al pubblico a riconoscere un personaggio. Nella Commedia dell'Arte il linguaggio corporeo era ritenuto il linguaggio comunicativo per eccellenza, senza canoni e senza stereotipi fissi dal momento che la maschera cancellava tutte le espressioni del volto che in genere sono quelle maggiormente utilizzate per creare mistificazioni, incomprensioni e menzogne. Con il corpo invece è molto più difficile mentire in quanto non siamo abituati a controllare la gestualità mentre parliamo e, come dice Étienne Decroux, maestro della tecnica dell'espressione corporea, «se tu guardi e sai leggere il linguaggio delle mani, delle braccia, del corpo, niente ti sfugge della menzogna altrui» (Fo 1987, p. 53).

La brevità e la sommarietà con cui in questo capitolo è stata trattata la Commedia dell'Arte sono spiegabili per il fatto che si tratta di un genere teatrale molto ampio e molto complesso, che però esula dal *focus* centrale di questa tesi. È però stato molto utile per cercare un collegamento tra la tragedia greca e il teatro contemporaneo, permettendoci di

vedere come alcuni elementi fossero ancora simili al teatro attico e come invece si iniziasse a dare maggior spazio ad altri, come appunto la corporeità dell'attore. Come già detto, questo accenno non voleva essere esaustivo dal momento che la Commedia dell'Arte è un fenomeno teatrale molto esteso e molto più complesso da come risulta da queste poche righe; ma è pur sempre fondamentale per questo confronto.

Torniamo ora al teatro contemporaneo e vediamo come il centro di uno spettacolo non risulti più essere la voce, la parola ma il corpo dell'attore, con il suo movimento e la sua gestualità. Questo cambio di prospettiva è ben delineato da De Marinis:

[...] le sperimentazioni novecentesche su quella che sto chiamando la drammaturgia dello spazio individuano, di solito, proprio nell'*attore* il collaboratore principale, il soggetto creativo centrale dell'opera teatrale. Ma si tratta di un attore ricondotto alla sua dimensione basica, potremmo dire etimologica: *un corpo in movimento, in azione in uno spazio* (De Marinis 2000, p. 38).

Come si evince da queste poche righe nel Novecento c'è un cambio di centralità sul palcoscenico ovvero l'attenzione si concentra sul corpo dell'attore e non più solo sulla parola; anzi il teatro occidentale novecentesco è stato il promotore di un attacco alla parola come principale mezzo d'espressione drammatica, senza ovviamente eliminarla del tutto ma cercando di eliminare quel logocentrismo che aveva caratterizzato molta della tradizione precedente. Si punta quindi più alla presenza scenica che ad un "teatro dialogato", come lo definisce Artaud (Craig 1971, p. 169). La gestualità e il movimento vengono così visti come unici mezzi di comunicazione per esprimere l'ineffabile, il profondo, l'essenziale, azione che non poteva più essere svolta dalla parola, la quale cade in questo periodo in uno stato di abbandono come mezzo unico per esprimere l'esperienza umana. Il teatro novecentesco – in linea con alcune teorie e correnti filosofico-culturali come la psicanalisi e l'esistenzialismo – ritiene che il linguaggio verbale non sia un mezzo completo e sufficiente per esprimere la condizione umana, in quanto troppo razionale e

poco poliedrico. A questo punto si pone quindi il problema di trovare un valido elemento comunicativo che possa superare questo impedimento e possa permettere di rappresentare tutto, anche l'ineffabile, l'impossibile a dirsi, quello che sfugge alla parola. Si ricorre così all'utilizzo del corpo, della gestualità, della mimica. Ad esprimersi su questo limite della parola è anche un noto regista russo, i cui insegnamenti analizzeremo più tardi; ora seguiamo il suo ragionamento:

come la frase cantata dall'interprete nel "dramma musicale", così 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 (Mejerchol'd 1975, pp. 42-43).

Si parla tanto di gesti, movimenti e corporeità; ma come devono essere sfruttati questi elementi per creare comunicazione con il pubblico? È ovvio che il movimento del corpo di un attore non deve essere fine a se stesso o meccanico perché altrimenti si verrebbe a perdere l'obiettivo comunicativo e lo spettatore sarebbe di nuovo costretto ad aggrapparsi solo alle parole o ai dialoghi della rappresentazione per poterla interpretare e capire. Questa corporeità va intesa in due modi: da una parte abbiamo la presenza fisica dell'attore come base della rappresentazione scenica e di conseguenza la riscoperta di un'educazione dell'attore stesso del concetto di corporeità; dall'altra il corpo dell'attore diventa un mezzo teatrale di comunicazione fondamentale e slegato dalla parola.

Tra le *stage arts* che sfruttarono appieno il corpo ci furono il mimo corporeo e la danza moderna, entrambi linguaggi comunicativi ripresi anche nel teatro contemporaneo.

Agli inizi del Novecento dunque l'obiettivo dei grandi riformatori che vogliono riportare – per così dire – il teatro a se stesso è “*rethéâtraliser le théâtre*” (Allegri 2008, p. 264).

Per ottenere ciò viene messo ai margini il testo e la parola: questi due elementi che nella tragedia erano il punto di partenza per una realizzazione teatrale, nel Novecento vengono – almeno nelle prime fasi di creazioni di uno spettacolo – messe in secondo piano, relegate a una funzione secondaria. Abitati come siamo al teatro greco sorge quindi spontanea la domanda di che cosa resti del teatro se gli togliamo le sue fondamenta, il testo. La risposta ci viene offerta da Allegri:

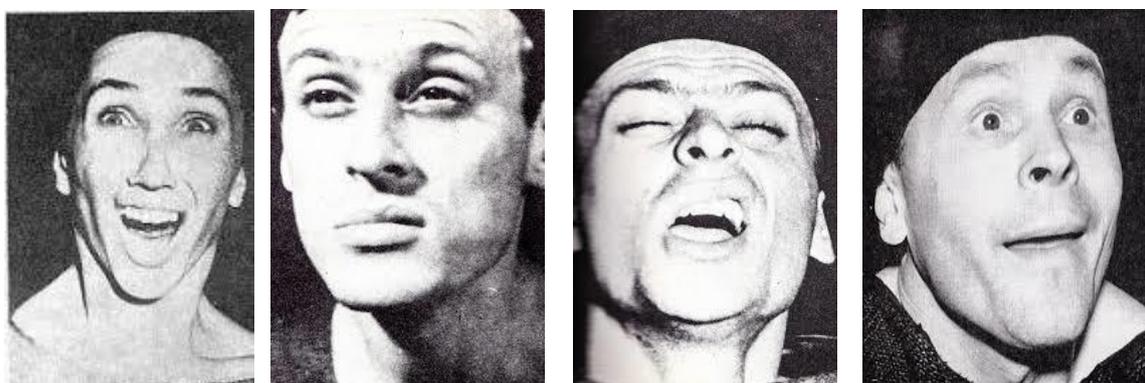
resta sostanzialmente il *corpo* dell'attore, con i suoi gesti, i suoi movimenti, le sue posture (le sue produzioni sonore anche). Ecco quindi che critica della parola, riteatralizzazione del teatro e riscoperta del corpo dell'attore sono tre aspetti strettamente intrecciati nelle esperienze di punta del teatro del Novecento (Allegri 2008, p. 265).

Tentando di mantenere le categorie della comunicazione non verbale distinte, vediamo ora come i grandi registi del Novecento le hanno sfruttate all'interno delle proprie rappresentazioni e all'interno dei loro metodi di insegnamento.

3.3 *L'utilizzo della maschera*

La maschera nella tradizione teatrale occidentale ha scarsamente goduto di considerazione positiva; basti pensare ai riformatori del Settecento che censurano ogni utilizzo della maschera sulla scena. Nel Novecento assistiamo invece a un recupero e a una riabilitazione di questo elemento scenico. I registi del Novecento ricorrono alla maschera come mezzo espressivo ma soprattutto come strumento pedagogico, per rendere ancora più consapevoli gli attori di tutti i mezzi espressivi che hanno a disposizione, al di là del testo drammatico. Il regista che più di tutti si affida alla maschera è sicuramente Gordon Craig, il quale afferma che «l'unico mezzo espressivo adatto a rappresentare l'espressione dell'anima mediante l'espressione del volto è la maschera» (Craig 1980, p.10). La maschera per questi registi non deve essere intesa solo come l'elemento fisico che si appoggia sul viso dell'attore; la maschera veniva realizzata anche attraverso il trucco dipinto sui volti o addirittura con la sola mimica facciale, che però era spinta

all'estremo come nella creazione appunto di una vera propria maschera. Altro regista che utilizza la maschera è Mejerchol'd, nella Russia postrivoluzionaria: nei suoi allestimenti basati sul concetto di personaggio come maschera sociale ricorre a parrucche e a un trucco pesante come avviene per *La foresta* nel 1924 (Picon-Vallin 2006, p. 172). Fino ad arrivare a Grotowski, il quale richiede ai suoi attori di creare una maschera con la sola muscolatura del volto, in quanto il suo teatro povera non ammetteva né il trucco né l'utilizzo della maschera fisica. In *Akropolis* (1963) ogni attore dall'inizio alla fine dello spettacolo mostrerà quindi sul proprio volto la stessa identica espressione di disperazione, indifferenza e sofferenza. Ecco di seguito alcune immagini (Grotowski 1970, p.86).



All'interno di questo nuovo percorso teatrale che prevede diversi utilizzi del concetto "maschera", vedremo ora come per alcuni registi l'oggetto fisico della maschera venisse sfruttato anche per educare l'attore all'utilizzo del corpo; l'attore infatti avendo il volto coperto e non potendolo sfruttare per comunicare emozioni sarà costretto a concentrarsi sul suo corpo e sulla relativa gestualità come mezzo di comunicazione della situazione teatrale. Della sua funzione pedagogica ci spiega Copeau il quale utilizza la maschera con una duplice funzione strumentale: da una parte l'uso che si fa di essa contribuisce alla nascita di un attore nuovo, più completo e creativo, consapevole soprattutto delle sue

potenzialità espressive, a partire da quelle fisiche; dall'altra la maschera può aiutare l'attore nella ricerca all'autenticità del suo personaggio, dell'interpretazione del dramma.

La maschera come si legge da questi esempi viene ancora utilizzata, ma con scopi del tutto differenti sia dalla tragedia che dalla Commedia dell'Arte, in cui fungeva proprio da canale di comunicazione nell'individuazione stilizzata dei personaggi della rappresentazione. Nel teatro contemporaneo, diventa un espediente per migliorare un altro tipo di comunicazione, quella gestuale, e soprattutto è uno strumento pedagogico sfruttato dai registi per ottenere il meglio dei propri attori. Occorre infine notare come dalla tragedia al Novecento si sia verificato anche uno slittamento di significato nel termine "maschera": mentre nella Grecia si intendeva proprio l'elemento concreto che gli attori applicavano al proprio volto – anche per una migliore acustica oltre che a un semplice effetto di riconoscimento – nel teatro contemporaneo si intende più il contenuto della maschera, la quale è realizzata come abbiamo visto sia con il trucco sia con la mimica facciale. Stanislavskij stesso quando parla di maschera intende il trucco e dedica alcune righe all'importanza della tecnica del trucco per l'attore:

l'attore deve dedicarsi a truccare il proprio volto non in modo meccanico ma in modo, per così dire, psicologico, pensando all'anima e alla vita del personaggio. Così la ruga più piccola trova la propria motivazione interiore nella vita stessa che ha segnato un volto con questa traccia di sofferenza umana (Stanislavskij 1989, p.178).

Alla maschera è legata l'educazione corporea, la riscoperta della gestualità dell'attore attraverso il suo corpo, alla quale si sono dedicati quasi tutti i registi del Novecento.

3.4 Gestualità

Da Stanislavskij a Barba, ognuno ha adottato un proprio insegnamento e un proprio metodo, dando più o meno importanza al cosiddetto naturalismo, o all'interpretazione, o alla semplice esecuzione fisica di azioni, ma tutti riponendo una grande fiducia nel gesto.

Il gesto infatti nel Novecento viene considerato come l'unico mezzo di comunicazione in grado di esprimere l'ineffabile, il profondo e l'essenziale, andando al di là del razionale e del superficiale, a cui invece si ferma la parola, il linguaggio verbale. Ecco spiegata perché tanta attenzione dedicata al corpo degli attori e all'educazione alla gestualità. Va detto che questa riscoperta del corpo non parte dal teatro, ma piuttosto dalla danza; nonostante ciò però i registi che ora analizzeremo tennero in grande considerazione se non addirittura considerarono il corpo dell'attore il punto di partenza della creazione dello spettacolo.

3.4.1 Konstantin Stanislavskij

Konstantin Stanislavskij è il primo regista che affrontiamo. Fu un grande attore e regista russo che concentrò il suo lavoro sull'attore, inteso come unione di gestualità e interiorità. Stanislavskij sostiene che la prima cosa che uno studente-attore deve imparare sono i movimenti liberi sulla scena, ovvero deve imparare a concentrarsi su un gruppo di muscoli e imparare a muoversi come se tutta l'energia fosse concentrata solo in quel punto. La prima impressione che un attore suscita nello spettatore è il suo aspetto esteriore, il quale però se fine a se stesso non ha alcuna importanza; infatti il portamento dell'attore colpisce già dal primo momento in cui entra in azione e se quest'ultimo non è in armonia né con la figura dell'attore stesso né con la sua parte, in modo automatico si distrugge tutta l'impressione che si era creata nello spettatore attorno a quella figura (Stanislavskij 1989, p. 123). L'attore deve tenere sempre a mente il compito, l'obiettivo della sua azione e concentrare tutto se stesso sullo svolgimento dei propri movimenti dall'inizio alla fine, come se fosse un'azione indivisibile. Infatti il modo di stare sulla scena, di camminare, di compiere un particolare movimento risulta più importante nel catturare l'attenzione e il giudizio dello spettatore rispetto a un dialogo ben riuscito.

La gestualità, come abbiamo già visto, può tradire l'attore stesso perché se fatta in modo automatico e senza energia, senza concentrazione su ogni singolo movimento, rischia di

far cadere l'interesse dello spettatore, il quale anticipa le mosse dell'attore, i suoi movimenti e di conseguenza non segue più lo svolgimento della scena. Certo non è facile per l'attore esercitarsi e porre l'attenzione sui movimenti più piccoli (ad esempio alzarsi, allungare una mano o dirigere lo sguardo) ma, come afferma Stanislavskij stesso:

il gesto e il portamento richiedono moltissimo lavoro, e vi ricordo ancora che nell'arte tutto dipende dal lavoro e dalla capacità di rendere ciò che è difficile abitudinario, l'abitudinario renderlo qualcosa di facile, e il facile bello. [...] Bisogna saper osservare acutamente e disporre di una buona memoria muscolare per poter non soltanto rappresentare comportamenti e gesti, ma per arrivare all'armonia di movimento di pensieri e corpo (Stanislavskij 1989, pp. 126-127).

Stanislavskij a questo proposito sottopone i suoi allievi a diversi esercizi che possono comprendere la danza per rendere i movimenti ampi e completi, la ginnastica per migliorare e correggere il portamento dell'attore, che deve essere studiato e non lasciato al caso, e infine anche l'acrobatica per rendere gli attori agili e scattanti sulla scena. Durante le prove, nella costruzione di un personaggio a partire da questi esercizi che riguardano l'allenamento di tutto il corpo, si forma una partitura, che è la linea generale dell'azione, suddivisa poi in sottoinsiemi più piccoli ideati dallo scrittore che ha immaginato e predisposto come dovrà essere messo in scena il proprio testo. Per allenare l'attore alla gestualità Stanislavskij non partiva dal testo ma creava una specie di canovaccio, astraendo semplicemente lo schema delle azioni scena per scena; a questo punto a partire dalle didascalie ogni attore doveva decidere quale tipo di microazione il suo personaggio potesse fare, perché e come, e poi mostrarlo a Stanislavskij stesso e ai compagni, senza l'utilizzo delle parole; solamente alla fine venivano riprese le parole del testo originale. Si vede così come il punto di partenza del teatro sia cambiato radicalmente, o meglio si sia capovolto rispetto alla tragedia: là infatti si partiva dal testo e le parole erano l'elemento fondante e in assoluto più importante; ora invece si parte

dalle azioni per poter comunicare con lo spettatore e solo in un secondo momento ci si dedica al testo scritto.

Al di là dell'esercizio fisico, però, per Stanislavskij è molto importante anche l'aspetto emozionale e psicologico che deve trasparire dall'attore. Anzi il regista russo sfrutta gli esercizi somministrati ai propri allievi per far scaturire le passioni e le emozioni in modo verosimile, e affinché queste possano essere portate poi sul palcoscenico e possano trasparire in modo naturale. Il lavoro di Stanislavskij parte dal fisico e quindi dalla gestualità ma per arrivare a un'interpretazione il più naturale possibile del personaggio da parte dell'attore. Chi invece si concentra solo ed unicamente sulla gestualità e sull'utilizzo del corpo dell'attore è il suo allievo Vsevolod Ėmil'evič Mejerchol'd.

3.4.2 Vsevolod Mejerchol'd

Fin dall'inizio vediamo come Mejerchol'd punti tutto sull'idea di movimento, abbandonando il concetto di partitura fisica fino ad allora utilizzato per indicare le serie di azioni sottostanti ad una rappresentazione ed utilizzando piuttosto i termini di “disegno dei movimenti” o di “movimenti plastici” (De Marinis 1997, p. 66). Mejerchol'd dà grande importanza alla gestualità, agli sguardi e ai silenzi, tanto da ritenerli addirittura i canali su cui basare una vera comunicazione all'interno dei rapporti umani. Mette però subito in evidenza il fatto che il gesto non deve essere inteso come un qualcosa che l'attore fissa una volta per tutte e che non modifica più nell'arco della preparazione del proprio ruolo per uno spettacolo, ma è piuttosto un qualcosa che va modificato di volta in volta; capita di dover modificare, leggermente si intende, la propria gestualità anche durante la rappresentazione in base alla risposta che si ha dal pubblico. In questo caso la rappresentazione teatrale è vista veramente come una interazione umana, al cui interno non sempre si segue uno schema fisso, ma si è portati a mutare la propria espressione, la propria gestualità in relazione al destinatario. La stessa cosa, in parte, fa l'attore quando comunica con il suo corpo su un palcoscenico: deve sapere come attirare l'attenzione

dello spettatore, come comunicare con lui e cosa modificare se il pubblico è distratto o inizia ad annoiarsi.

Mejerchol'd definisce il suo metodo biomeccanica, o metodo dell'attore biomeccanico: si tratta di un tipo di educazione teatrale in cui il vero protagonista è appunto il corpo dell'attore, visto nella sua interezza e complessità e ritenuto il mezzo più comunicativo nella creazione artistica di uno spettacolo. La biomeccanica è costituita da 44 principi pedagogici che indirizzano l'attore nel suo mestiere, decretando anche il tipo di relazioni che esistono e che devono essere sfruttate durante una rappresentazione.

Come abbiamo già visto sia la relazione con l'altro (contatto) sia la relazione con lo spazio (prossemica) sono due canali della comunicazione non verbale che possono essere sfruttati per trasmettere informazioni e in questo caso per poter comunicare con il pubblico. Vediamo ora che tipi di rapporti deve intrattenere l'attore secondo Mejerchol'd. La prima relazione è quella con ogni parte del proprio corpo:

non c'è parte del corpo, è il primo principio della biomeccanica, che non partecipi a ogni movimento, per minimo che sia, che non intervenga nella costante ricerca dell'equilibrio specifico a quel movimento. Tutta la biomeccanica si basa sul fatto che, se si muove la punta del naso, si muove tutto il corpo (Mejerchol'd 1993, p. 11).

Di seguito si fa accenno anche all'utilizzo dello sguardo e delle mani, che devono appunto acquisire un proprio linguaggio comunicativo. La seconda relazione importante che l'attore deve imparare a gestire è quella tra il proprio corpo e lo spazio scenico, come vedremo nel prossimo paragrafo. Gli ultimi rapporti sono quelli con gli altri attori, con i vari ed eventuali oggetti scenici e infine con il pubblico. Mejerchol'd quindi educa i suoi attori ad entrare in contatto con tutte queste dimensioni e a capire il potenziale di comunicazione che da ogni relazione potrebbe nascere; sempre partendo dal corpo come primo elemento, in linea con la tradizione del teatro novecentesco.

Da questo primo approccio sembra che il lavoro dell'attore sia tutto impostato su uno schema abbastanza rigido, su un *iter* che avviene per passaggi. In realtà, alla base si esiste uno schema, ma poi contribuiscono alla rappresentazione anche la fantasia e la carica emotiva che accompagnano ogni azione; infatti Mejerchol'd stesso affermava «dell'allenamento che coinvolge il corpo e non il cervello, non so che farmene» (Mejerchol'd 1993, p. 12).

È evidente quindi che nell'attore pensiero e movimento convivono e devono entrare in armonia affinché si possa parlare di un buon attore. Ma la biomeccanica mette in risalto come il pensiero venga realizzato anzitutto plasticamente o, per meglio dire, come prima venga il movimento, in un secondo momento le parole che accompagnano tale movimento e infine emerge anche il necessario coinvolgimento emotivo a rendere il tutto vera e propria comunicazione. Essendo allievo di Stanislavkij certo non poteva eliminare la componente psicologica, così fondamentale nel suo maestro, ma ad essa ci arriva solo come step finale. Dare però tutta questa importanza alla gestualità e al movimento sulla scena ha portato Mejerchol'd ad essere criticato di poca spiritualità, di poca profondità nei suoi personaggi. A queste critiche che spesso gli venivano rivolte – come accadde con il teorico Ajchenval'd – risponde che è proprio grazie alla gestualità che si manifesta quella profondità tanto ricercata negli attori, la quale non potrebbe scaturire dal semplice testo o dalle parole pronunciate durante una rappresentazione (Mejerchol'd 1993, p. 20).

In una lezione di regia tenuta da Mejerchol'd nel 1921 ai Laboratori Superiori di Stato viene detto che il movimento è lo strumento più efficace per creare una rappresentazione. All'interno del movimento c'è da considerare anche la pausa che in genere è considerata assenza o interruzione e invece in teatro risulta essere un importante e potente strumento espressivo, sia essa una pausa fisica o verbale. Al di là di ciò, il movimento è fondamentale perché si potrebbero eliminare dal teatro costumi, scenografie, battute, luci ed esso funzionerebbe comunque anche con il solo movimento dell'attore. È ovvio, come

abbiamo già notato, che non si parla di un teatro in cui viene tolta completamente la parola e si sfrutta solamente la comunicazione non verbale, altrimenti si parlerebbe di altri generi teatrali come il mimo, la pantomima o il balletto; ma piuttosto è un teatro in cui prima si imparano i movimenti e si gestisce il proprio corpo all'interno di un designato spazio scenico e poi si aggiunge la parola.

Gestualità e gestione dello spazio sembrano quindi essere i canali comunicativi su cui Mejerchol'd punta per stabilire una relazione col proprio pubblico; due canali innovativi rispetto al passato ma che si inseriscono perfettamente nel nuovo clima novecentesco e che permettono, probabilmente, di sfruttare al meglio tutte le potenzialità insite in un attore, e non solo la sua voce come avveniva nella tragedia greca. Ciò è possibile anche perché la società è cambiata, il pubblico è diverso: ad Atene la comunità era strettamente legata all'auralità, si era abituati ad ascoltare i poemi antichi, gli aedi, gli oratori e anche a teatro si verificava la stessa situazione. Nel Novecento la società è cambiata, come anche oggi, ed è basata più sull'immagine visiva che sulla parola; non si è più abituati a rimanere ad ascoltare una narrazione per ore e ore, oppure magari lo si fa ma senza un minimo coinvolgimento. L'immagine, il movimento, il gesto arrivano molto di più e spesso riescono a comunicare meglio un concetto rispetto a tante parole. Ma andiamo avanti ora ad analizzare i diversi approcci al movimento nel corso del teatro contemporaneo.

3.4.3 Jerzy Grotowski

Spostandoci geograficamente incontriamo Jerzy Grotowski, regista polacco che diede una svolta tecnica nell'educazione attoriale, eliminando tutto il superfluo. Egli si concentrò in modo quasi assoluto sulla partitura fisica dell'attore intesa come una serie di azioni fisiche che egli deve compiere, tralasciando invece tutto ciò che riguarda il semplice testo scritto. Grotowski diede vita nel 1959 al Teatro Laboratorio che, come dice la denominazione

stessa, era un teatro incentrato sulla ricerca dell'arte teatrale, i cui risultati vennero poi messi in pratica negli spettacoli.

Grotowski persegue l'ideale di un teatro povero in netta antitesi con il teatro da lui definito "ricco", intendendo con quest'ultima etichetta il teatro contemporaneo realizzato tramite scenografie complesse, giochi di luce, costumi e maschere. Egli invece per la sua comunicazione teatrale punta tutto sulla corporeità dell'attore: sarà l'attore stesso a farsi unico canale di comunicazione col pubblico. Abbandona quindi la maschera per una mimica facciale accentuata, abbandona l'utilizzo di oggetti ma fa dei gesti dell'attore gli oggetti più ovvi (Grotowski 1970, p. 28). Come vedremo più avanti qualche elemento scenico come gli oggetti o i costumi verrà comunque ripreso, ma sempre nella sua semplicità, lasciando l'attenzione concentrata sul corpo dell'attore.

Grotowski sottolinea come il lavoro sulle azioni fisiche degli attori sia fondamentale, anzi addirittura sia «la chiave del mestiere dell'attore» (Richards 1993, p. 41). Una volta stabilita durante le prove la partitura fisica, l'attore deve memorizzare la linea delle azioni fin nei minimi dettagli e saperla riprodurre un numero infinito di volte, senza però renderla monotona o senza dare l'impressione che sia solo una sequenza di azioni imparate a memoria: ciò infatti comporterebbe un fallimento dello spettacolo intero perché non trasmetterebbe nulla allo spettatore. L'attore perciò ogni volta deve rendere la sua performance precisa e viva, avendo perso la meccanicità iniziale nella gestione del proprio corpo. Mettendo alla base dunque l'importanza del gesto durante la rappresentazione, Grotowski però fa una netta distinzione tra azioni fisiche e movimenti; una distinzione che riguarda da vicino la comunicazione stessa di questo canale non verbale sfruttato nel teatro. Infatti seguendo le sue parole:

è molto facile confondere movimento con azione fisica. Se, per esempio, faccio un movimento così [Grotowski stende il braccio e la mano di fronte a sé] – non è ancora un'azione fisica. Se faccio lo stesso movimento ma per indicare quella signora, è

un'azione fisica. Se faccio così [Grotowski stende il braccio e la mano di fronte a sé] – non è un'azione fisica, è solo un movimento. Ma se c'è un obiettivo – semplice – lei! [Grotowski indica la persona nella stanza] indico lei, in questo momento, è un'azione fisica. L'errore di molti registi, è di fissare il movimento e non l'azione fisica (Richards 1993, p. 86).

Risulta evidente dalle sue parole come un movimento se dotato di obiettivo, di intento, diventa un'azione fisica o un segno, come più avanti Grotowski stesso lo definisce. Questa definizione risulta essere la base di ogni tipo di comunicazione: come abbiamo visto nel primo capitolo la comunicazione ha sempre un emittente, un destinatario e un messaggio e svolge diverse funzioni. Se manca uno dei tre elementi la comunicazione non avviene proprio.

Grotowski sfrutta la gestualità dell'attore per sopperire alla mancanza di tutti gli altri elementi scenici: come abbiamo detto la sua linea teatrale è quella di un teatro povero, essenziale, non pomposo. Nella rappresentazione di *Akropolis* colpisce la semplicità degli oggetti presenti sulla scena: pur essendo presente sulla scena sempre uno stesso oggetto, esso ricopre diverse funzioni a seconda del significato che scaturisce dai movimenti degli attori che lo utilizzano con diversi scopi: ad esempio la stessa vasca da bagno è utilizzata appunto come vasca da bagno, come altare o addirittura come letto nuziale. E proprio in questo sta la bravura dell'attore allenatosi secondo il metodo di Grotowski: attraverso i suoi gesti e i suoi movimenti, nella semplicità della scenografia e degli oggetti utilizzati, deve sapere comunicare al pubblico le diverse funzioni che la vasca ricopre durante la rappresentazione. L'esperienza ha dimostrato che a parità di condizioni la parte visiva attrae maggiormente l'attenzione dello spettatore: ecco perché l'attore deve riuscire a catturare l'attenzione dello spettatore con l'utilizzo del proprio corpo, attraverso i gesti e i movimenti (Barba 1965, p. 62).

Altro elemento non verbale presente nella realizzazione di *Akropolis* sono gli accessori. I costumi rispettano i diktat del regista e infatti sono costituiti da semplici sacchi con dei buchi indossati dai corpi nudi degli attori, con berretti in testa che rendono tutti anonimi, l'uno identico all'altro. Si tratta ovviamente di una scelta registica con un preciso intento comunicativo: il regista vuole dare al suo pubblico l'idea che non si tratta di individui a sé stanti ognuno con la propria personalità, età, sesso; ma devono essere visti piuttosto come una massa uniforme di corpi martirizzati dal campo di concentrazione (Barba 1965, p. 163). In questo allestimento si può affermare che ogni canale della comunicazione non verbale è stato sfruttato dal regista per avere un impatto sul pubblico.

3.4.4 Eugenio Barba

Sempre inserito nella discendenza maestro-allievo, facciamo un breve accenno anche alla tradizione italiana con Eugenio Barba, allievo di Jerzy Grotowski e brillante regista del teatro contemporaneo. Anche Barba si inserisce nella tradizione del movimento, ma modifica un po' la tecnica del maestro reinserendo la ricerca interiore, come aveva fatto Stanislavskij.

Eugenio Barba sostiene che un attore, spesso, con la sua presenza scenica stimola l'attenzione dello spettatore, il quale pensa che la sua bravura sia dovuta ad un'abilità particolare dell'attore stesso, maturata nel corso degli anni di formazione. Questa abilità non è altro che l'utilizzazione particolare e sapiente del suo corpo. Barba, dopo questa prima considerazione, nei suoi lavori si concentra sulla distinzione tra tecnica quotidiana dell'utilizzo del corpo e una tecnica extra-quotidiana, che riguarda appunto la rappresentazione. Nel contesto quotidiano la tecnica del corpo è condizionata dalla società, dal mestiere, dallo stile di vita e quei movimenti che noi compiamo e che riteniamo naturali, in realtà, sono culturalmente determinati (Barba 1993). Una prima differenza tra le due tecniche è l'impiego di energie: nel quotidiano si punta al minimo sforzo, nell'extra-quotidiano invece l'attore è chiamato ad uno spreco di energia,

utilizzata talvolta al massimo magari per un minimo risultato (basti pensare ad esempio all'energia che si deve mettere per realizzare una maschera facciale e il risultato è una semplice espressione sul volto dell'attore, talvolta impercettibile). Anche in questo caso, come già anticipato prima, l'attore deve considerare indissolubile il «matrimonio fra l'azione ed il significato ad essa associato» (Barba 1993, p. 133). L'azione dell'attore infine risulta reale se segue una partitura e il termine partitura implica (Barba 1993, p.184):

- la forma generale dell'azione, il suo andamento per grandi linee (inizio, acme, conclusione);
- la precisione dei dettagli fissati: definizione esatta dei singoli segmenti dell'azione e dei loro snodi (*sats*, mutamenti di direzione, diverse qualità dell'energia, variazioni di velocità);
- il dinamo-ritmo, la velocità e l'intensità che regolano il tempo (in senso musicale) di ogni singolo segmento. È la *metrica* dell'azione, l'alternarsi di lunghe e brevi, di arsi (tratti accentati) e tesi (tratti non accentati o di passaggio);
- l'orchestrazione dei rapporti fra le diverse parti del corpo (mani, braccia, gambe, piedi, occhi, voce, espressione facciale).

Alla gestualità è poi affidato il compito di far intuire agli spettatori le relazioni che intercorrono tra i personaggi nella rappresentazione e questo è possibile tramite l'osservazione di piccoli dettagli, come minimi movimenti delle mani, sguardi, assunzione di particolari posizioni o gestione dello spazio e delle distanze tra un attore e l'altro. Tutto ciò è compito del regista che deve far agire l'attore in modo che il pubblico non apprenda solo le parole del dialogo ma approfondisca la situazione rappresentata nel suo insieme.

3.4.5 *Living Theatre*

A conclusione di questo breve excursus sui diversi approcci alla gestualità è opportuno soffermarsi brevemente anche su una compagnia teatrale americana, fondata da Judith Malina e Julian Beck e ritenuta l'esempio teatrale meglio riuscito nell'utilizzo del corpo. Il Living Theatre è figlio delle prime avanguardie novecentesche e si inserisce nel periodo successivo alla Seconda Guerra Mondiale. La compagnia decide di sfruttare solo ed unicamente il corpo dell'attore: esso infatti non riproduce solo gesti e movimenti, ma anche oggetti e suoni. Si ritorna in questo modo ad affidare tutta la comunicazione solo al corpo dell'attore, forse qui spingendosi fin dove altri non si erano spinti: il corpo dell'attore è il teatro, è la rappresentazione, senza bisogno di altro. Tutto ciò è ben rappresentato dalla realizzazione di *Antigone* nel 1967; il Living theatre recita il copione di Bertolt Brecht, mettendo però al centro del lavoro le azioni fisiche. Seguendo le parole di Judith Malina, fondatrice della compagnia, si sa che il gruppo funzionava

Come un corpo fatto di tante persone, ma un corpo, che trema, che si muove verso ciò che ama e si allontana da ciò che teme. L'uso totale del corpo tende a colmare la distanza fra espressione fisica e significato verbale (Valenti 1995, p. 173).

Un elemento significativo per la nostra analisi, è come si presenta la scena: completamente spoglia, senza sipario, oggetti di scena o costumi particolari, legati magari alla tradizione greca; il senso della rappresentazione era affidato solo ed esclusivamente al corpo degli attori che quindi dovevano essere in grado non solo di muoversi ma addirittura creare con i propri movimenti gli oggetti che servivano sulla scena come le macchine da guerra o i vari seggi utilizzati (Perrelli 2007, p. 74). Ad esempio quando Tiresia ha bisogno di un sedile per sedersi, un attore piega il proprio corpo in modo da offrirgli appoggio; oppure le macchine belliche che Cronete invia verso Argo sono formate da «un attore dai muscoli rigidi che viene maneggiato come una specie di martello meccanico da due altri, che lo tengono al di sopra delle loro teste» (Biner 1968, p. 153).

Nella realizzazione di *Antigone* il testo base di Brecht – che si basa sulla traduzione di Hölderlin – viene recitato integralmente, a eccezione del prologo che viene tagliato e sostituito da una pantomima iniziale. È stato chiesto a Malina come si sia sviluppata la creazione di questa rappresentazione e lei ha risposto: «io avevo semplicemente detto saliamo sul palcoscenico e muoviamoci» (Valenti 1995, p. 173). Lei insieme a Jenny Hecht, l'attrice che interpretò Ismene, la sorella di Antigone, erano salite sul palco e avevano iniziato a improvvisare i movimenti che regolano il sottotesto della rappresentazione. Subito dopo sono saliti sul palcoscenico anche tutti gli attori per un'azione corale creando delle formazioni veramente significative. Tutta questa attenzione rivolta al gesto era dovuta anche al fatto che la rappresentazione sarebbe avvenuta in lingua inglese di fronte a spettatori di lingua tedesca che quindi non avrebbero capito il testo verbale: «ci rendevamo conto che avremmo dovuto rendere comprensibile il significato del testo attraverso il linguaggio dei nostri corpi» (Valenti 1995, p. 174). Il lavoro attorno a questa rappresentazione, come anche attorno ad altre rappresentazioni, per gli attori del Living Theatre parte dalla creazione delle azioni fisiche, le quali determineranno le conseguenti posizioni ed emozioni.

3.5 *Lo spazio*

La portata innovativa all'interno del teatro contemporaneo comprende anche il concetto di spazio. Riprendendo le parole di De Marinis la rivoluzione dello spazio teatrale

È consistita principalmente:

- a) nell'aver posto il problema dello spazio teatrale come *problema unitario*, rifiutando le tradizionali divisioni di competenze fra scena e sala, e cioè, sostanzialmente, fra scenografo e architetto;
- b) nell'aver valorizzato lo spazio teatrale come *spazio di relazione e di esperienza* (dello spettatore oltre che dell'attore); ma soprattutto e prima di tutto

c) nell'aver fatto dello spazio un *elemento, o dimensione, della drammaturgia*, cioè un'entità drammaturgicamente attiva (De Marinis 2000, p. 31).

Questo per dire che i registi non consideravano più lo spazio come un contenitore precostituito che non poteva essere modificato, ma anzi lo spazio divenne un elemento fondamentale da considerare durante la costruzione della rappresentazione scenica in quanto elemento di comunicazione. Per quanto riguarda la drammatizzazione dello spazio sono state seguite due vie: da una parte abbiamo la via elaborata dal regista e scenografo Appia il quale sostiene che è il movimento dell'attore a creare lo spazio scenico, che deve essere materiale, praticabile e percorribile dall'attore; la scena non si può quindi affidare solo ad un fondale dipinto. Elemento fondamentale sulla scena per Appia è la luce che mette in relazione attore, opera e spazio creando così «un'atmosfera che non descrive ma suggerisce» (Cruciani 1992, p. 118). Tra corpo dell'attore e spazio scenico si instaura un rapporto dialettico basato sull'opposizione: i volumi sono ad angoli retti e sono rigidi, in modo che contrastino con il movimento ritmico del corpo umano. Prossemica e gestualità sono per Appia una relazione fondamentale e indissolubile.

L'altra via è quella intrapresa invece da Jacques Copeau e prevede la poetica del *tréteau nu*, ovvero del teatro nudo. In questa visione lo spazio entro cui l'attore agisce viene evocato nella mente dello spettatore attraverso le parole del drammaturgo, rese visibili poi dai movimenti dell'attore. Questo secondo modo di interpretare lo spazio ricorda, anche se vagamente, la concezione dello spazio nella tragedia greca: la differenza sta nell'aggiunta del movimento creato dal corpo dell'attore.

Vediamo, anche se brevemente, come alcuni dei registi sopra citati hanno deciso di organizzare lo spazio scenico nelle rispettive rappresentazioni. Stanislavskij ebbe un rapporto conflittuale, per così dire, con la scenografia: dapprima si affidò a un pittore, il quale però doveva essere esperto non solo nel dipinto ma anche nell'arte del teatro; in seguito abbandonò i fondali dipinti per sfruttare i bozzetti; alla fine ricercherà l'uso di

tendaggi di velluto nero. Quello che però al fine di questo studio risulta importante è la concezione di Stanislavskij sullo spazio:

lo spazio del teatro è l'ambiente dell'attore, la scena genera la sala come relazione con gli spettatori, il luogo scenico è in funzione dell'azione drammatica e deve significarla (Cruciani 1992, p. 124).

Il regista russo inoltre sostiene di non essere riuscito a trovare – durante la sua carriera – uno sfondo scenico che aiutasse e favorisse l'attore nel suo complesso compito, uno sfondo che doveva essere nelle sue idee semplice ma artisticamente ricco.

Mejerchol'd considera la relazione tra attore e spazio la seconda relazione più importante: lo spazio può essere inscritto in un quadrato o in un cerchio immaginario all'interno del quale avviene l'azione scenica e in cui devono essere eseguiti i movimenti. Mejerchol'd nelle sue rappresentazioni fa recitare gli attori su spazi ridotti e ristretti, costringendo così gli attori a conoscere perfettamente le leggi della biomeccanica e avere consapevolezza del movimento in relazione alla forma dello spazio (che può essere un trapezio o un'ellisse), alla superficie (tenendo conto dell'equilibrio, dell'inclinazione e dell'appoggio), alle dimensioni dello spazio e infine alla relazione con il partner (Picon-Vallin 2006, p. 293). Il regista pretende che il proprio attore sia ben allenato e sia consapevole di ogni parte del suo corpo, di ogni movimento che deve compiere. Addirittura Mejerchol'd suggerisce ai propri attori di ricordare la propria parte sulla base della *memoria loci*, ovvero in base al luogo e alla posizione del proprio corpo in quel luogo e in un determinato momento (Mejerchol'd 1993, p. 70).

Prendiamo ora in considerazione Grotowski e in particolare l'allestimento di *Akropolis*, un testo scritto da Stanislaw Wyspianski. Quello che più colpisce in questo spettacolo è la gestione dello spazio: nel teatro laboratorio gli attori dovrebbero recitare in mezzo agli spettatori; in questo caso invece tra i due c'è una netta separazione e questo perché

entrambi rappresentano idealmente una realtà scenica. Da una parte infatti abbiamo gli attori che rappresentano i morti, dall'altra ci sono gli spettatori che rappresentano invece i vivi: non vi è quindi contatto diretto tra attori e pubblico, ma il pubblico viene circondato dagli attori che compaiono in punti differenti, simultaneamente o a catena, dando l'impressione di essere i protagonisti di un incubo. La gestione dello spazio risulta quindi funzionale alla comunicazione da parte del regista nei confronti del suo pubblico di un'idea di costrizione, di vertigine. In Grotowski, come poi vedremo anche nel Living Theatre, la suddivisione dello spazio ricorda un po' le categorie dello spazio greco, in cui in base all'entrata in scena dell'attore, il pubblico sapeva perfettamente da che luogo provenisse o appartenesse.

Anche nel Living Theatre la gestione dello spazio è simbolica, soprattutto nella rappresentazione di *Antigone*: il palcoscenico rappresenta Tebe mentre il resto della sala rappresenta Argo. La distinzione spaziale è resa dalla presenza scenica degli attori che si dividono nei due poli geografici: infatti non tutti sono sul palcoscenico, ma alcuni sono innestati tra il pubblico e recitano da quella posizione.

Quindi da questi esempi si vede come lo spazio viene usato come un linguaggio non verbale attraverso cui il regista mette in comunicazione gli attori con il pubblico. Spesso le modalità ricordano un po' la schematicità che caratterizzava le rappresentazioni greche, ma la novità della gestione dello spazio nel teatro del Novecento riguarda la considerazione che si ha di essa: lo spazio infatti non è considerato come qualcosa di secondario, di fisso e stabile, ma diventa un elemento che contribuisce alla creazione della drammaturgia, un elemento che alcuni registi addirittura mettono al primo posto nel momento in cui si accingono a realizzare lo spettacolo. Come la maschera, anche lo spazio è strettamente legato alla gestualità dell'attore: è la relazione tra corpo dell'attore e spazio che comunica col pubblico.

L'ultimo canale della comunicazione non verbale che ci manca da analizzare nel Novecento è quello relativo al silenzio: rispetto alla tragedia, nel teatro contemporaneo l'utilizzo del silenzio è legato agli ideali di alcune correnti filosofiche che in quel periodo erano diffuse.

3.6 Parola e silenzio: Samuel Beckett

Nel Novecento – come abbiamo già detto – si vede chiaramente la fine della monarchia della parola a teatro, la quale non scompare dalla rappresentazione teatrale, ma non è più l'elemento reggente; l'attenzione ora è rivolta all'azione dell'attore, non più solo alla sua dizione (Stanislavskij 1989, p. 16). Il problema poi che si poneva con forza con le avanguardie del Novecento era quello di mettere in secondo piano la dimensione di dicatore-interprete dell'attore e dare maggior importanza e dedicare maggiore interesse agli altri mezzi espressivi che un attore può sfruttare; primo fra tutti il corpo il quale finalmente si svincola dalla parola nella creazione dei suoi significati (Valentini 2007, p. 91).

La parola e il dialogo sono comunque presenti nelle rappresentazioni del teatro contemporaneo, ma subiscono delle menomazioni, se così si possono definire. Soprattutto nel teatro dell'assurdo – il cui massimo esponente è Samuel Beckett – la parola verrà completamente destrutturata, i dialoghi non seguiranno un filo logico durante la narrazione ma serviranno solo a riempire il vuoto che altrimenti occuperebbe la scena, e infine ci saranno molti momenti in cui le parole lasceranno il posto alle pause, all'immobilità e al silenzio.

È strano come al silenzio in genere si dia poca importanza in relazione alle rappresentazioni o sia esclusivamente abbinato ai nomi di Samuel Beckett e Harold Pinter. Nel teatro contemporaneo dove spesso si cercano di riprodurre situazioni sociali, la riproduzione del silenzio durante uno spettacolo teatrale si inserisce perfettamente in

questo obiettivo perché anche nelle interazioni umane spesso si verificano momenti di silenzio o pause all'interno di un dialogo. Il silenzio poi viene utilizzato per interrompere un flusso ininterrotto di parole per dare l'idea di impazienza; oppure può essere utilizzato come forma di trasgressione, ribellione o disobbedienza a qualche ordine imposto (Murray 1996, p. 44). Nel teatro, il silenzio spesso è collegato con il corpo dell'attore: quando l'attore non parla con la bocca deve comunicare con il suo corpo, come avviene nel mimo. L'uso del silenzio sul palco si può distinguere in relazione ai personaggi, alle azioni, ai dialoghi e alla *mise-en-scène*. Per quanto riguarda i personaggi, abbiamo già visto nella tragedia greca come alcuni siano muti per convenzione come i servi o i bambini, mentre altri sfruttino il silenzio per mettersi in opposizione ad altri personaggi presenti sulla scena.

Il teatro di Beckett è sicuramente un teatro di parola, ma rappresenta comunque una svolta nel teatro contemporaneo in quanto via via si muove sempre più verso l'annullamento, l'immobilità e il silenzio, come accade in *Giorni Felici* dove il movimento scompare del tutto, in quanto la protagonista, Winnie, è interrata fin sopra alla vita. Il silenzio scenico viene protratto fino al limite estremo anche nelle rappresentazioni di *Aspettando Godot* e *Finale di partita*. Beckett utilizza vari espedienti per rappresentare il silenzio nelle sue opere: esistono infatti i silenzi legati all'immobilità dell'azione, silenzi resi con un continuo ricorso a ripetizioni, a personaggi muti, a domande che non ricevono mai una risposta e a esitazioni linguistiche; ci sono infine le pause e una logorrea senza confine. Il silenzio di Beckett, come si capisce da queste prime righe, non è un silenzio inteso come assenza di parola, o meglio non solo. Il suo silenzio è un silenzio che mira a destrutturare piuttosto la parola, il dialogo che normalmente avviene all'interno di una conversazione. Il teatro di Beckett, pur essendo inserito nel teatro contemporaneo, può essere ancora considerato come un teatro di parola, ma si tratta di una parola completamente diversa rispetto al *logos* greco: se da una parte infatti il *logos* è

fondamentale per la chiarezza dell'intera rappresentazione teatrale, dall'altra la parola viene destrutturata, protratta in un dialogo senza fine per creare un senso di straniamento nello spettatore.

La rappresentazione che più interessa all'interno di questo studio è però *Atti senza parole*. Come fa intuire il titolo, in queste opere in cui la parola è del tutto assente e la narrazione è affidata alla gestualità, al mimo dell'attore. Si tratta di uno spettacolo che si inserisce perfettamente nel teatro contemporaneo viste le altre esperienze sopra elencate, le quali tendono a minimizzare appunto la parola a favore della gestualità. Si tratta di una delle tante ricerche che Beckett compie all'interno della sua carriera, e che lo porta ad affrontare quello che lui definisce "primitive theatre", inteso appunto come riscoperta dell'originarietà del teatro, capace di portare sulla scena una rappresentazione che segue il linguaggio dei gesti, dei movimenti e dei segni. Si tratta di due rappresentazioni (*Acte sans paroles I e II*) che devono essere considerate nel loro insieme in quanto si completano a vicenda. Al centro sta sempre l'uomo, soggetto agente, il quale non ha nemmeno un nome ma è contraddistinto nelle note didascaliche da P nel primo testo, e dalle lettere A e B (sono due uomini) nel secondo testo. Quello che colpisce nel primo è un continuo gioco di sottrazione: a P vengono posti davanti diversi oggetti che lui vorrebbe usare sfruttando la sua reattività e ingegnosità per affrontare la situazione. Egli non si può nemmeno muovere al di fuori dello spazio che gli è stato assegnato: ogni volta che ci prova viene ributtato in scena. Alla fine, una volta sottratti tutti gli oggetti che a ritmo di un fischietto erano entrati in scena, il gioco potrebbe ricominciare, ma Beckett limita l'attore dentro uno stato di immobilità, lo blocca nel gesto di fissarsi le mani. Nel secondo testo i personaggi sono due, uno lento e goffo, l'altro preciso e vivo, i quali rappresentano l'esistenza secondo due tipologie di uomo distinte, una arcaica e l'altra moderna, l'uomo attivo e l'uomo riflessivo.

La loro giornata-vita, o la loro fase di storia si svolge su una stretta piattaforma che corre da una quinta all'altra, la nascita e la morte, l'alfa e l'omega, l'inizio e la fine della storia (Cascetta 2000, p. 147).

I due personaggi si trovano avvolti nei loro sacchi, i quali hanno per Beckett una chiara valenza comunicativa: essi possono rappresentare il grembo della nascita, la tomba, la propria dimora. A e B compiono in sequenza operazioni essenziali sotto l'azione di un pungolo che corre sulle ruote; una volta finite le rispettive azioni si richiudono nel proprio sacco fino a quando il pungolo non li spinge a ricominciare le azioni. Come nel primo caso anche qui l'azione si potrebbe ripetere ciclicamente ma il finale viene lasciato all'ambiguità. Beckett in entrambe queste opere trasmette l'aspetto tragico della condizione umana; ma se il messaggio è appunto negativo, con un finale ambiguo, affida alla gestualità degli attori un alleggerimento della tematica riprendendo i movimenti di clownerie, a lui noti. In *Acte sans paroles I* alcune di queste tecniche sono rappresentate dalle ripetute cadute di P quando viene spinto in scena («l'uomo barcolla, cade, si rialza immediatamente»), dalla sua goffaggine, dalle sue numerose pose plastiche in cui si ferma a pensare («l'uomo riflette»), o dalla gag

Che devia a sorpresa le aspettative connesse a una situazione, come l'allentamento della corda mentre P sale, il tendersi di essa mentre P tenta di tagliarla e la pronta reazione di lui che, in una gara con l'oggetto, riesce a tagliarla e a farne un cappio (Cascetta 2000, p. 152).

Nel secondo testo si legge invece una continua frantumazione della fluidità delle azioni, anche qui le continue pose accentuate durante la meditazione («medita»), i tic e le inadeguatezze dei rispettivi corpi.

La funzione del fischiotto è strettamente legata alla gestione dello spazio da parte dell'attore P: i fischi laterali provenienti dalle quinte delimitano l'area entro cui P può

muoversi (e di fatto viene respinto da entrambe le quinte) mentre i fischi provenienti dall'alto segnalano gli oggetti che in quell'area già delineata egli può disporre. Si nota quindi una comunicazione che avviene, seppur silenziosamente, attraverso solo un rumore, tra attore e spazio scenico (Segre 1974, p. 255). Quello che emerge da questa rappresentazione teatrale è il silenzio e la solitudine, la limitazione a movimenti e gesti da parte dell'attore, riscontrabile anche in altre rappresentazioni beckettiane.

Un discorso simile può essere fatto per *Aspettando Godot* la cui regia la prima volta fu affidata a Roger Blin il quale valorizzò i segni non verbali della partitura offerta da Beckett. L'intera rappresentazione fu basata sulla semplicità: la scena era vuota con i corpi in movimento, un albero fatto di grucce di ferro, recipienti a olio per creare l'atmosfera. Gli attori misero in campo le loro abilità mimiche e da clown, seguendo un insegnamento del tutto fisico e concreto. Ovviamente al di là di questa gestualità messa in campo viene richiamato un elemento riscontrato in molte opere di Beckett ovvero la discontinuità, con fermate e ritorni durante l'andamento dei personaggi, con numerose rotture, silenzi e vuoti tra due azioni. Le didascalie offerte nella partitura di Beckett sono molto dettagliate nella descrizione della gestualità e delle pause, come anche i richiami ai momenti di silenzio. Addirittura talvolta i silenzi e le pause presente nei dialoghi si estendono fino al limite della sopportazione e sembrano suggerire allo spettatore di riflettere su quanto successo, scavare a fondo per trovare un significato altro. Spesso infine a questi momenti di pausa corrisponde il concetto di inazione, intesa sia come dilatazione temporale, come attesa – in Beckett è evidente che il concetto di tempo esiste solo come attesa della fine – sia come organizzazione dello spazio scenico: infatti le azioni dei personaggi spesso sono limitate dalla loro infermità e si distinguono tra le azioni che avvengono in uno spazio interno e quindi sicuro rispetto a quelle che avvengono in uno spazio esterno e corrispondente al concetto di morte. Anche in Beckett

dunque lo spazio ha una valenza simbolica ben precisa, denotando una contrapposizione che deve essere chiara anche allo spettatore.

In questo paragrafo l'utilizzo del silenzio, delle pause, dell'inadeguatezza della parola è stato legato al nome di un grande drammaturgo, Samuel Beckett, ma ciò non significa che i registi sopra citati non ne facessero uso, anzi; molti di loro ricorrevano all'utilizzo delle pause proprio per cercare di far corrispondere la naturalezza dei movimenti del corpo dell'attore alla naturalezza del dialogato, in modo che non ci fosse una discrepanza troppo eccessiva.

Conclusioni

Questa dissertazione ha cercato di indagare come la comunicazione non verbale si sia evoluta nel mondo teatrale. Lo studio della comunicazione non verbale è alquanto recente, ma ciò non significa che essa non sia stata sfruttata e che non fosse esistente già nella tragedia greca. Abbiamo visto infatti come, seppur limitatamente in quanto non considerata il mezzo primario di comunicazione dell'epoca, la comunicazione non verbale fosse utilizzata dagli attori greci come un linguaggio stilizzato, convenzionale, simbolico.

A livello linguistico è comune, dopo Saussure e Hjelmslev, distinguere tra arbitrarietà verticale e orizzontale del linguaggio. Nel teatro attico il linguaggio non verbale era prevalentemente arbitrario in senso verticale: l'agire non verbale degli attori era associato infatti a certi contenuti, prevalentemente in virtù di convenzioni, di codici condivisi e fissati. Per avere invece una comunicazione non verbale naturale nel teatro si deve aspettare l'avvento del teatro contemporaneo e delle rispettive correnti filosofiche del linguaggio che in quegli anni andavano diffondendosi. La naturalità nel non verbale si sviluppa in questi anni proprio perché si inizia a dare maggior importanza e maggior credito alla potenzialità comunicativa del non verbale. Nella tragedia greca il non verbale era stilizzato e convenzionale perché si riteneva che solo il linguaggio verbale fosse adatto a comunicare. Nel corso del Novecento questa convinzione viene a cadere: la parola non è più ritenuta capace di esprimere aspetti centrali dell'esperienza umana; si ricorre quindi ad altri metodi, il non verbale appunto, che risulta quindi il modo più naturale per poter comunicare ed esprimersi, oltrepassando il limite della parola.

Tutti – o quasi – i registi del Novecento hanno dato grande importanza all'utilizzo del corpo e al suo potenziale comunicativo. Qui infatti la stilizzazione o la convenzionalità sono molto ridotte, e quello che può nascere tra attore e persona del pubblico varia ogni

volta, a seconda di come lo spettatore interpreti un determinato gesto dell'attore o a seconda di come l'attore voglia far arrivare al pubblico una determinata impressione, con più o meno forza, con più o meno precisione. C'è molta più libertà nella realizzazione di un testo drammaturgico e nella gestione della comunicazione, sicuramente più simile al tipo di comunicazione che avviene all'interno delle interazioni umane.

Il regista che per eccellenza ha fatto affidamento sul concetto di naturalezza è stato sicuramente Stanislavskij, il cui metodo non a caso è stato definito metodo naturale. Certo è difficile capire come possa essere naturale la comunicazione che nasce dalla recitazione, che è finzione. Ma questo passaggio lo si può fare pensando di inserire la naturalezza in un linguaggio costruito. Questo implica un grande sforzo da parte degli attori: essi devono rendere il loro comportamento, la loro gestualità, la loro espressione emotiva comunicativi in primo luogo, e in secondo luogo devono renderli veri, reali, naturali. Lo spettatore deve riuscire a interpretare quel gesto, non perché convenzionale, istituito dal teatro in un linguaggio a lui sconosciuto, ma perché simile ai gesti da lui compiuti nelle interazioni umane che avvengono ogni giorno.

Oltre alla gestualità un altro elemento sfruttato nel linguaggio teatrale che può creare comunicazione tra attore e spettatore è la maschera. La maschera è usata in modo molto diverso nella tragedia attica e nel teatro contemporaneo. Nel primo caso abbiamo visto che essa serviva come strumento di riconoscimento, di identificazione di un personaggio da parte del pubblico, e quindi era sempre all'interno di quella comunicazione non verbale che puntava sulla convenzionalizzazione. Nel secondo caso invece essa veniva utilizzata nell'educazione per i giovani attori per far sì che sviluppassero al meglio il canale non comunicativo della gestualità, non potendo contare sull'espressione del volto. Una volta passato questo step, quello successivo comprendeva l'abilità da parte dell'attore di rendere il proprio volto espressivo tramite i muscoli facciali fino a creare per così dire

una maschera. Maestro in questo è stato sicuramente Grotowski come abbiamo visto precedentemente nella realizzazione di *Akropolis*.

In questo percorso lineare quindi si è visto uno sviluppo sempre maggiore dell'utilizzo della comunicazione non verbale nel teatro. O almeno fino ad arrivare al Teatro dell'Assurdo con Samuel Beckett. Questa corrente teatrale pur inserendosi nel teatro contemporaneo, non ne condivide pienamente i propositi. Infatti con Beckett assistiamo a un lieve ritorno alla tragedia. Il regista infatti utilizza sì la componente non verbale della comunicazione, ma non in modo naturale; anzi, fa perdere alla comunicazione tutta la naturalezza. Questo lo si nota sia nella gestualità sia nei dialoghi: in entrambe le forme comunicative Beckett inserisce pause e silenzi, immobilità e inazione che destrutturano completamente la comunicazione. Lo spettatore percepisce che i gesti e i movimenti degli attori non sono genuini, veri, ma studiati a tavolino per ottenere un particolare effetto sul pubblico. In genere l'effetto ricercato è quello della riflessione; riflessione sulle tematiche che traspaiono dalla rappresentazione per quanto sia difficile comprenderle fino in fondo dato lo stile così frammentario tanto nei gesti quanto nei dialoghi. A questo effetto si lega anche l'effetto di straniamento che riprende almeno in parte lo stile brechtiano: la gestualità di Beckett, come quella di Brecht, non punta ad impressionare, ma a rendere lo spettatore critico nei confronti di quello che vede, evitando che si immedesimi nel personaggio e si lasci trasportare dalle emozioni senza analizzare e riflettere su quanto accade.

A conclusione di ciò vorrei sottolineare come la comunicazione non verbale sia un elemento fondamentale nel teatro, oggi più di ieri. Infatti in una società abituata all'immagine più che all'ascolto, un gesto ha molte più possibilità di essere interpretato, compreso dal pubblico che si siede a teatro, rispetto a un lungo monologo dove spesso capita di perdere alcune parole, alcuni fili rossi del ragionamento dell'attore. La componente non verbale risulta quindi essere espressiva tanto quanto, se non addirittura

di più, rispetto alle singole parole, in particolar modo quando ci si trova su un palcoscenico e si deve creare un'interazione comunicativa non con un'altra persona, ma con molte più persone di cui spesso non si sa nulla.

Ringraziamenti

Un ringraziamento speciale va anzitutto alla mia famiglia per il supporto ricevuto in questi cinque anni di università; anni di difficoltà, ostacoli ma anche soddisfazioni. Grazie per avermi permesso di intraprendere questo percorso e per avermi sostenuto, passo dopo passo, anche nelle scelte fatte. Spero che ne siate orgogliosi.

Un ringraziamento altrettanto sentito va alle due persone più importanti della mia vita, mia sorella Giulia e il mio fidanzato Mattia: grazie per avermi ascoltato e sopportato alla vigilia di ogni esame e alla vigilia di entrambe queste due lauree. Grazie perché so di essere stata intrattabile a causa dello stress, ma voi con il vostro affetto, il vostro amore e il vostro sorriso siete riusciti a farmi affrontare al meglio ogni momento difficile, rialzandomi ad ogni caduta.

Il terzo ringraziamento va a Chiara, la mia collega di studi nonché amica in questi due anni di magistrale. Grazie perché – come ti ho sempre detto – se non ci fossimo trovate e non avessimo deciso di affrontare tutti i corsi e tutti gli esami insieme, probabilmente saremmo ancora lì. Grazie di cuore, sei stata un incontro speciale e fondamentale in questo percorso magistrale.

Un grazie va anche ai miei amici; siete tanti e non posso ringraziarvi uno per uno. Grazie perché con piccoli gesti, attenzioni e una parola di conforto, siete stati presenti nella mia vita universitaria.

Infine un ringraziamento al Professore Spolaore, per aver condiviso il mio progetto di tesi e per aver collaborato con me.

Bibliografia

Aelion R., *Silences et personnages silencieux chez les Tragiques*, in “Evphrosyne:Revista de filología clásica”, No. 12, pp. 31-52, 1984.

Albini U., *Nel nome di Dioniso: il grande teatro classico rivisitato con occhio contemporaneo*, Garzanti, Milano 1999.

Allegrì L., *Breve storia del teatro per immagini*, Carocci, Roma 2008.

Alonge R. – Tessari R., *Lo spettacolo teatrale. Dal testo alla messinscena*, Led, Milano 1996.

Amietta P. L. – Magnani S., *Dal gesto al pensiero*, F. Angeli, Milano 1998.

Anolli L. – Lambiase L., «*Giochi di sguardo*» nella conversazione, in “Giornale Italiano di Psicologia”, No. 17, pp. 27-60, 1990.

Anolli L., *Psicologia della comunicazione*, Il Mulino, Bologna 2002.

Argyle M., *Il corpo e il suo linguaggio. Studio sulla comunicazione non verbale*, Zanichelli, Bologna 1992.

Argyle M., *Non-verbal communication in human social interaction*, in R. A. Hinde, “Non-verbal communication”, pp. 243-269, Cambridge University Press, Cambridge 1972.

Arnott P., *Greek scenic. Convention in the fifth century B.C.*, University Press, Oxford 1962.

Ascarelli R., *Max Reinhardt. Il giullare e il teatro di massa*, in “Quaderni di Teatro”, No. 9, p.31, 1980.

- Baldry H. C., *I greci a teatro*, Laterza, Roma-Bari 1972.
- Barba E., *Alla ricerca del teatro perduto*, Marsilio Editori, Padova 1965.
- Barba E., *La canoa di carta*, Il Mulino, Bologna 1993.
- Beltrametti A., *Quali silenzi per quali segreti in tragedia: scandali, tabù, sapienza*, in
 “Le funzioni del silenzio nella Grecia antica: antropologia, poesia, storiografia, teatro”. Convegno del Centro internazionale di studi sulla cultura della Grecia antica, Urbino, 9-10 ottobre 2014.
- Bettetini G. – De Marinis M., *Teatro e comunicazione*, Guaraldi, Rimini-Firenze 1977.
- Biner P., *Il Living Theatre*, De Donato Editore, Bari 1968.
- Birdwhistell R. L., *Kinesics and Context: Essays on Body Motion Communication*, University of Pennsylvania Press, Philadelphia 1970.
- Birkenbihl V. F., *Segnali del corpo*, Franco Angeli, Milano 1990.
- Birkenbihl V. F., *Segnali del corpo: come interpretare il linguaggio corporeo*, FrancoAngeli, Milano 1995.
- Bonaiuto M. – Maricchiolo F., *La comunicazione non verbale*, Carocci, Roma 2003.
- Brecht B., *Scritti teatrali*, Einaudi, Torino 1971.
- Capone G., *L'Arte scenica degli attori tragici greci*, Cedam, Padova 1935.
- Caprettini G., *Per una tipologia del silenzio*, in “Le forme del silenzio e della parola” Atti del convegno «Il silenzio e la parola» tenuto a Trento il 15-17 ottobre 1987, Brescia 1989.
- Cascetta A., *Il tragico e l'umorismo. Studio sulla drammaturgia di Samuel Beckett*, Le Lettere, Firenze 2000.

- Cook M. – Lalljee M. G., *Verbal substitutes for visual signals in interaction*, in “Semiotica”, No. 6, pp. 212-221, 1973.
- Craig G., *Il mio teatro*, F. Marotti (a cura di), Feltrinelli, Milano 1971.
- Craig G., *Il mio teatro*, F. Marotti (a cura di), Feltrinelli, Milano 1980.
- Cruciani F., *Lo spazio del teatro*, Laterza, Roma-Bari 1992.
- De Marinis M., *Drammaturgia dell’attore*, I Quaderni del Battello Ebbro, Bologna 1997.
- De Marinis M., *In cerca dell’attore. Un bilancio del Novecento teatrale*, Bulzoni Editore, Roma 2000.
- De Marinis M., *Semiotica del teatro*, Bompiani, Milano 1982.
- Di Benedetto V. – Medda E., *La tragedia sulla scena*, Einaudi, Torino 1997.
- Di Marco M., *La tragedia greca*, Carocci, Roma 2009.
- Eco U., *La struttura assente*, Bompiani, Milano 1970.
- Eco U., *La struttura assente: introduzione alla ricerca semiotica*, Bompiani, Milano 1968.
- Eco U., *Trattato di semiotica generale*, Bompiani, Milano 1975.
- Ekman P. – Friesen W. V., *Hand Movements*, in “Journal of Communication”, No. 22, pp. 353-374, 1972.
- Ekman P. – Friesen W. V., *The Repertoire of Nonverbal Behavior*, in “Semiotica”, No. 1, pp. 49-98, 1969.

- Ercolani A., *Il passaggio di parola sulla scena tragica: didascalie interne e strutture della rheseis*, Metzler, Stuttgart 2000.
- Ferroni G.(a cura di), *La semiotica e il doppio teatrale*, Liguori, Napoli 1981.
- Fo D., *Manuale minimo dell'attore*, Einaudi, Torino 1987.
- Goldman Eisler F., *Psycholinguistics*, New York Academy Press, London 1968.
- Grotowski J., *Per un teatro povero*, Bulzoni Editore, Roma 1970.
- Hall E. T., *La dimensione nascosta*, Bompiani, Milano 1968.
- Kendon A., *Movement coordination in social interaction*, in "Acta Psychologica", Vol. 32, pp. 101-125, 1970.
- Key M. R., *Nonverbal communication: a research guide and bibliography*, Princeton University Press, New Jersey 1977.
- Laban R., *L'arte del movimento*, Coop. Ephemeria Editrice, Macerata 1999.
- Lecoq J., *Il corpo poetico. Un insegnamento della creazione teatrale*, Ubulibri, Milano 2000.
- Lotman J. M., *Semiotica della scena*, in "Strumenti critici", Vol. 15, No. 1, pp. 1-29, 1981.
- Magnani S., *Comunicare a teatro*, Omega, Torino 1991.
- Mejerchol'd Vs. E., *I primi tentativi di teatro "della convenzione"*, in "La rivoluzione teatrale", G. Crino (a cura di), Editori Riuniti, Roma 1975.
- Mejerchol'd Vs. E., *L'attore biomeccanico*, F. Malcovati (a cura di), Ubulibri, Milano 1993.

- Molinari C. – V. Ottolenghi, *Leggere il teatro. Un manuale per l'analisi del fatto teatrale*, Firenze 1979.
- Montagu A. – Matson F., *I linguaggi della comunicazione umana*, Sansoni, Firenze 1981.
- Morris C., *Segni, linguaggio e comportamento*, Longanesi, Milano 1977.
- Mounin G., *La comunicazione teatrale*, in “Introduzione alla semiologia”, Ubaldini, Roma 1972.
- Murray C., *Theatricalizing silence: soundings in semiology*, in C. Locatelli (a cura di), “I silenzi dei testi e I silenzi della critica”, Università degli Studi di Trento, Trento 1996.
- Musillo M., *L'attore e il corpo nell'Opera di Pechino: traduzioni cinesi e omissioni occidentali*, in Gagliardi Mangilli E., Gianinazzi B. (eds.), “Jingju. Il teatro cinese nella Collezione Pione”, Silvana Editoriale, Milano 2014, pp. 63-73.
- Nicoll A., *Lo spazio scenico. Storia dell'arte teatrale*, Bulzoni, Roma 1972.
- Pagnini M., *Per una semiologia del teatro classico*, in “Strumenti critici”, No. 12, pp. 121-140, 1970.
- Perrelli F., *I maestri della ricerca teatrale*, Laterza, Roma-Bari 2007.
- Picon-Vallin B., *Mejerchol'd*, Micro Teatro Terra Marique, Perugia 2006.
- Rehm R., *The Play of Space*, Princeton University Press, New Jersey 2002.
- Ricci Bitti P.E. – Cortesi S., *Comportamento non verbale e comunicazione*, Il Mulino, Bologna 1977.
- Richards T., *Al lavoro con Grotowski sulle azioni fisiche*, Ubulibri, Milano 1993.

- Rossi L., *Livelli di lingua, gestualità, rapporti di spazio e situazione drammatica sulla scena attica*, in “Scena e Spettacolo nell’antichità”. Atti del Convegno Internazionale di Studio, Trento, 28-30 marzo 1988.
- Ruffini F., *Pseudosemiotica, pseudoteatro: presentazione*, in “Biblioteca teatrale”, No. 20, pp. 1-13, 1978.
- Sacks H. – Schegloff E. A. – Jefferson G., *A Simplest Systematics for the Organization of Turn-Taking for Conversation*, in “Language”, Vol. 50, No. 4, pp. 696-735, 1974.
- Scherer K.R. – Ekman P., *Handbook of methods in nonverbal behavior research*, Cambridge University Press, Cambridge 1982.
- Segal C., *Tragedy and civilization*, University Press, Cambridge 1981.
- Segre C., *Le strutture e il tempo*, Einaudi, Torino 1974.
- Shisler F. L., *The Use of Stage Business to Portray Emotion in Greek Tragedy*, in “The American Journal of Philology”, Vol. 66, No. 4, pp. 377-397, 1945.
- Stanislavskij K. S., *L’attore creativo*, F. Cruciani, C. Falletti (a cura di), La casa Usher, Firenze 1989.
- Susanetti D., *Il teatro dei greci: feste e spettacoli, eroi e buffoni*, Carocci, Roma 2003.
- Taplin O., *Greek Tragedy in Action*, University Press, Cambridge 1978.
- Trager G. L., *Paralanguage. A first approximation*, in “Studies in Linguistics”, No.13, pp. 1–12, 1958.
- Ubersfeld A., *Leggere lo spettacolo*, Carocci, Roma 2008.

Ubersfeld A., *Leggere lo spettacolo*, M. Fazio – M. Marchetti (a cura di), Carocci, Roma 2008.

Valenti C., *Conversazioni con Judith Malina*, Elèuthera, Milano 1995.

Valentini V., *Mondi, corpi, materie. Teatri del secondo Novecento*, Mondadori, Milano 2007.

Valesio P., *Ascoltare il silenzio*, Il Mulino, Bologna 1986.

Wiles D., *Tragedy in Athens. Performance Space and theatrical meaning*, University Press, Cambridge 1997.

Zorzi L., *Intorno alla commedia dell'arte*, in D. Sartori, B. Lanata (a cura di) "Arte della maschera nella Commedia dell'arte", La casa Usher, Firenze 1983.