



www.ec-aiss.it

Testata registrata presso il
Tribunale di Palermo
n. 2 del 17 gennaio 2005
ISSN 1970-7452 (on-line)

© EIC · tutti i diritti riservati
gli articoli possono essere riprodotti a
condizione che venga evidenziato che
sono tratti da www.ec-aiss.it

Per una semio-energetica del teatro. Il sacro in Antonin Artaud¹

Luca Di Tommaso

Grazie al senso del tatto, l'arte drammatica è un gioco fondamentalmente carnale, sensuale. La rappresentazione teatrale è una mischia collettiva, un atto di vero amore, una comunione sensuale di due gruppi umani. L'uno si apre, l'altro tocca e penetra: i due non fanno che uno, ci si mangia... [...] L'arte del teatro indirizzandosi essenzialmente al senso del tatto, è dunque prima di tutto l'Arte della sensazione. Si trova all'opposto di ogni preoccupazione intellettuale.

J. Luis Barralult
Le phénomène théâtrale

Se le qualità irradiano attorno a sé un certo modo d'esistenza, se hanno un potere ammaliante e ciò che prima chiamavamo un valore sacramentale, è perché il soggetto senziente non le pone come oggetti, ma simpatizza con esse, le fa sue e trova in esse la sua legge momentanea.

Merleau-Ponty
Fenomenologia della percezione

Perché presentare un intervento sul sacro in Artaud? Innanzi tutto mi sembra interessante di per sé, nell'ottica quantomeno di una storia delle teorie del sacro, e poi perché una riflessione sul sacro nella teoria del teatro della crudeltà può giovare a una semiotica del teatro che attraverso il confronto con le categorie artaudiane potrà forse raffinare le proprie. Il mio intervento si dividerà in due parti. Nella prima tematizzerò il sacro nel teatro della crudeltà, con particolare riguardo per gli aspetti semiotico-teatrali che *Il teatro e il suo doppio* presenta (ho scelto di limitare il corpus a questo libro – e ad alcuni altri scritti – degli anni 30). Nella seconda spo-

¹ Comunicazione presentata al XXXV Congresso dell'Associazione Italiana di Studi Semiotici, *Destini del Sacro*, Reggio Emilia, 23-25 novembre 2007.

sterò la prospettiva e porrò un paio di questioni di pertinenza più strettamente semiotico-teatrale, a partire dalle indicazioni artaudiane sul sacro.

Quando si studia Artaud, se ne scrive o se ne parla, ci si imbatte giocoforza in alcune questioni che riguardano molto da vicino la teoria semiotica. Ad esempio la questione del simbolo, quella della comunicazione, quella del gesto e dello spazio. *Il teatro e il suo doppio* contiene una vera e propria teoria del linguaggio teatrale, la quale presuppone inoltre una precisa concezione del linguaggio verbale. Per comprenderne la portata rivoluzionaria, sarà forse opportuno partire da quella che per comodità analitica chiamerò la sua *pars destruens*. Innanzitutto il suo attacco al testo letterario: “È anzitutto importante spezzare la soggezione del teatro al testo”². Per Artaud il teatro doveva chiudere con lo statuto d’eterogeneità a cui lo condannava la tradizione borghese (ma, più in generale, post-rinascimentale): cessare di rappresentare sulla scena un testo letterario, già di per sé colpevole di ri-presentare la realtà quotidiana. Non c’è nulla di più lontano dal discorso di Artaud che la categoria di *mimesi*, in qualsiasi modo la si voglia intendere (in quello aristotelico-rinascimentale di copia, o nel modo in cui l’ermeneutica del 900 l’ha reinterpretata, vale a dire come momento di creazione in cui il mondo viene non restituito tale e quale, bensì ricompreso e ricreato dal racconto). Quello con cui il teatro doveva farla finita era proprio la struttura classica della *représentation*, vale a dire presentazione replicata, presenza ripetuta. A monte della questione concernente lo statuto di mera copia o ricomprensione e restituzione creativa, in odio a Artaud era la logica del “rimando a”, dell’eteronomia. Il teatro doveva acquisire definitivamente la propria autonomia e assumersi la responsabilità del proprio linguaggio, fatto non tanto (non solo) di parole (men che meno in quanto significanti), ma di rumori, suoni, gesti, luci, movimenti, colori, forme, volumi, ritmi.

Secondo punto della *pars destruens*: il linguaggio verbale:

“Per me è un presupposto che le parole non significhino tutto e che per loro natura, per il loro carattere determinato, codificato una volta per tutte, blocchino e paralizzino il pensiero anziché permetterne lo sviluppo”³.

Ogni parola è un *termine*, vale a dire fine, conclusione del processo vitale iniziato con l’impulso al linguaggio, della necessità che determina l’espressione linguistica. Tale impulso muore, secondo Artaud, nel sistema della langue, e ogni parola diventa (pirandellianamente) una cristallizzazione della vita. Una camicia di forza. Naturalmente questo attacco alla lingua è strettamente collegato a quello portato al testo letterario, che si compone di parole, scritte, tra l’altro, cioè ancora più congelate. Tuttavia si tratta di due attacchi diversi: l’uno contro l’eteronomia del linguaggio teatrale rispetto a quello letterario, l’altro contro il linguaggio verbale (scritto). Com’è noto, la proposta di autonomia per il linguaggio teatrale non corrisponde in Artaud a una negazione della parola sulla scena. Quello verbale rimane un elemento della scena e del suo linguaggio, solo che muta di funzione: da rappresentante (di) un testo letterario che era, ora diventa elemento materiale, potenza vibratoria. La voce di Artaud non è ridotta a supporto necessario di una significazione concepibile in assenza dell’elemento corporeo; è prolungamento della carne individuale e connessione materiale di corpi. Se sia o meno portatrice di un qualche significato, in questa sua nuova veste, è una questione difficile da risolvere. Ne tenterò una risposta in seguito. Quanto si può affermare ora per certo, è che tali significati non sarebbero comunque di ordine concettuale o lingu-

² A. Artaud, 1961, *Le théâtre et son double*, Paris, Gallimard; trad. it *Il teatro e il suo doppio*, Torino, Einaudi, 2000, p. 204.

³ Ivi, p. 220.

stico. Terzo fronte d'attacco: la psicologia e l'umanesimo: "poiché lungi dal ritenere il soprannaturale e il divino un'invenzione dell'uomo, io penso che l'intervento millenario dell'uomo ha finito per corrompere il divino"⁴. Sulla scena borghese, ripresentare un dramma, voleva dire innanzitutto replicare dei dialoghi tra individui borghesi. Dialoghi fatti di termini, convenzioni, espressioni dirette dei vizi e delle virtù degli uomini. Teatro fatto di personaggi-caratteri, di conversazioni, di attori che fingono di vivere sul serio una storia che non è la loro, e un pubblico di voyeurs che sta al gioco della finzione per godere del suo sguardo nascosto nell'ombra. Teatro dei caratteri, teatro insopportabilmente "umano quanto antipoetico"⁵, per Artaud, vale a dire digestivo, passatempo narcisistico per individui inconsapevolmente intrappolati (e vigliaccamente rifugiati) nelle proprie convenzioni:

"Dato il teatro che siamo abituati a vedere, sembrerebbe che la vita si riduca a sapere se faremo bene l'amore [...] se e come sapremo adattarci alle nostre piccole angosce morali, se prenderemo coscienza dei nostri 'complessi' [...]. Tutte le preoccupazioni qui elencate puzzano inverosimilmente di uomo, di uomo provvisorio e materiale, direi anzi di *uomo-carogna*"⁶.

Il bersaglio di Artaud non è dunque solo il teatro tradizionale, ma tutta la tradizione di cui questo teatro è rappresentante, dal rinascimento in poi. Un testo scritto in Messico avvicina la civiltà post-cortèsiana alla civiltà post-cartesiana⁷. Cortès e Cartesio diedero vita a tradizioni che hanno cancellato le qualità vitali proprie del medioevo europeo e delle culture indigene latinoamericane, tradizioni perdute che vengono lette da Artaud come culture ancora aderenti alla vita e alla sua sacralità.

Ma che cos'è, precisamente il sacro per Artaud? Vengo quindi alla *pars costruens*. Bisogna ritrovare

"l'accezione religiosa e mistica di cui il nostro teatro ha completamente smarrito il senso. Che poi basta che qualcuno pronuncii le parole *religioso* o *mistico* perché lo si scambi per un sagrestano o per qualche bonzo profondamente illetterato ed estrinseco di un tempio buddista, buono tutt'al più per manovrare una sonagliera fisica di preghiere, questo denuncia soltanto la nostra incapacità di trarre da una parola tutte le sue conseguenze, e la nostra profonda ignoranza dello spirito di sintesi e di analogia"⁸.

Spirito di sintesi e di analogia, vale a dire spirito capace di cogliere, al di là delle cose e dei loro confini, la profonda unità del tutto. Spirito di sintesi e di analogia, contro intelligenza d'analisi e pensiero del medesimo. Il sacro in Artaud ha dunque strettamente a che fare con il 'pensiero selvaggio', non a caso il teatro vi viene spesso definito un rito sacro, l'attore uno stregone, lo spettacolo un esorcismo o una cerimonia guaritrice. Non a caso per Artaud, la questione che si pone è "la questione delle origini e della ragion d'essere (o della necessità primordiale) del teatro"⁹, dove per primordiale si intende radicale, ma anche originaria, *primitiva*. Ora, la concezione "primitiva" del mondo e dell'individuo, della *persona*, è radicalmente diversa da quella occidentale:

⁴ Ivi, p. 108.

⁵ Ivi, p. 159.

⁶ *Ibidem*.

⁷ Artaud, *L'homme contre le destin*, in *Oeuvres complètes*, VIII, Paris, Gallimard, 1971, p. 189.

⁸ Id., *Il teatro e il suo doppio*, cit. p. 164.

⁹ Ivi, p. 167.

“In Occidente, colui che pensa che i suoi sentimenti, ciò che ha sentito o percepito nel suo corpo, le sue emozioni o le sue idee non gli appartengono personalmente e solo a lui, è rimandato alla follia, all’alienazione [...] al contrario [...] come ha sottolineato Mauss, nella ‘mentalità primitiva’[...] ‘l’uomo si identifica con le cose e identifica le cose a se stesso avendo, al contempo, il senso sia delle differenze sia delle somiglianze che stabilisce’”¹⁰.

È con questo orizzonte di pensiero che dobbiamo misurare il sacro de *Il teatro il suo doppio*: di esso hanno idea e soprattutto esperienza, secondo Artaud, i popoli vergini dalle imposizioni culturali occidentali: così è per alcune popolazioni messicane, dove “il mondo è in uno stato di esaltazione perpetua”, mondo che “partecipa alla danza degli dei senza voltarsi né guardarsi indietro, pena l’essere trasformato, come noi ci siamo trasformati, in disgregate statue di sale”¹¹; così è per i Tarahumara, così è per la Siria di Eliogablo, e la lista potrebbe continuare.

Ma del contatto sacro con il tutto, sono stati capaci anche alcuni pittori della nostra tradizione: Balthus (che curò anche le scene per la messa in scena de *I cenci*), ad esempio:

“Tutta la sua pittura, al ritmo di un respiro umano è impregnata di una vasta armonia respiratoria che va dal soffio precipitato della collera, al respiro lento e largo dell’agonia. C’è in un ritratto di Balthus quel *principio di sintesi* che appartiene all’antica calligrafia cinese e a certi quadri dei *primitivi*.”¹²

E primitivi sono, in Artaud, molti pittori precedenti al rinascimento:

“Nella pittura precedente il Rinascimento, può darsi che i volti abbiano qualcosa di morto per la psicologia, ma il fatto è che l’arte reputata primitiva è stata in tutti i tempi la manifestazione sovranaturale di una scienza; e al di là della psicologia umana, che essa disdegna, i volti umani nella pittura primitiva ci trasmettono una vibrazione dell’anima, i profondi sforzi dell’Universo. [...] pittori come Piero della Francesca, Simone Martini, Piero di Cosimo, Tura, Antonello da Messina e Mantegna conciliano le esigenze del sole, del tempo, delle tenebre, la psicologia umana, l’attualità in una parola, con quelle della *vecchia arte sacra che si appoggia sulla conoscenza di ciò che io chiamerei l’energetica dell’Universo*”¹³.

Ma primitivo per eccellenza è Luca Di Leida, autore del dipinto *Le figlie di Lot*, particolarmente familiare ai semiologi per essere stato fatto oggetto d’analisi da Thürlemann, e che “rende a mio parere inutili e vani i quattro o cinque secoli di pittura che lo hanno seguito [...] e l’orecchio ne è scosso quasi quanto l’occhio”¹⁴.

Veniamo dunque ad una categoria cruciale per comprendere il sacro in Artaud: la *sinestesia*, intesa non nel senso linguistico-retorico, bensì in quello fenomenologico merleau-pontiano¹⁵. La sinestesia come *con-tatto* delle dimensioni sensoriali, messa in discussione dei

¹⁰ M. Borie, *Antonin Artaud, Il teatro e il ritorno alle origini*, Bologna, Nuova Alfa editoriale, p. 159.

¹¹ Artaud, *Il teatro e il suo doppio*, cit., p. 131.

¹² Artaud, *La jeune peinture française et la tradition*, in *Oeuvres complètes*, VIII, cit., p. 252 (c. m.).

¹³ Ivi, pp. 249-250 (c. m.).

¹⁴ *Il teatro e il suo doppio*, p. 151 (c. m.).

¹⁵ “La percezione sinestesica è la regola e, se non ce ne accorgiamo, è perché il sapere scientifico rimuove l’esperienza, perché abbiamo disimparato a vedere, a udire e, in generale, a sentire, per dedurre dalla nostra organizzazione corporea e dal mondo quale lo concepisce il fisico ciò che dobbia-

confini del quotidiano. Il sacro primitivo è luogo della fusione dei livelli del reale, che si realizza attraverso un riattivazione sinestesica delle potenzialità percettive, in un improvviso ritorno all'antepredicativo.

Ma la pittura è "teatro muto"; il linguaggio teatrale ha in più la possibilità di associare alle componenti visive quella verbale uditiva, perciò la sua potenza vibratoria è ancora maggiore e il teatro balinese, modello per Artaud, può essere descritto come "teatro sacro"¹⁶ e sinestese: "E le più imperiose corrispondenze fondono di continuo la vista all'udito, l'intelletto alla sensibilità"¹⁷. "Non esiste transizione, fra gesto grido e suono, tutto si fonde quasi passasse attraverso bizzarri canali scavati all'interno dello spirito"¹⁸.

Il sacro è in Artaud, luogo di coincidenza fra corpo e spirito, ma questa coincidenza si realizza a partire dal corpo: alla sua rivalutazione corrisponde la svalutazione dell'intelligenza: "Profondamente convinto che il pubblico pensa anzitutto con i sensi e che è assurdo, come fa il teatro psicologico, rivolgersi anzitutto al suo raziocinio..."¹⁹.

È infatti per il tramite del corpo che il teatro balinese esercita sullo spettatore un'azione magica e trasformatrice e, se esso "ci rende palpabili, trasferendole in segni concreti, non tanto le cose del sentimento, quanto quelle dell'intelligenza"²⁰, è perchè agisce su un'altra intelligenza:

"Il problema non consiste nel sapere se il linguaggio fisico del teatro può permettere le stesse soluzioni del linguaggio verbale, se può esprimere sentimenti e passioni bene come le parole, ma se non esistono nel regno del pensiero e dell'intelligenza atteggiamenti che le parole non sono in grado di cogliere, e ai quali i gesti, e tutto ciò che partecipa del linguaggio spaziale, possono arrivare con maggiore precisione"²¹.

Il linguaggio teatrale balinese si colloca su un piano non intellettualistico, realizza una comunione dei sensi e di questi con lo spirito, è linguaggio sacro, composto di segni-geroglifici:

"Gli attori compongono con i loro costumi autentici geroglifici, vivi e in movimento. E questi geroglifici a tre dimensioni, sono a loro volta ricamati da un certo numero di gesti, di segni misteriosi che corrispondono a qualche ignota realtà oscura e favolosa che noi occidentali abbiamo completamente represso"²².

I corpi degli attori diventano simboli di una realtà che li trascende ma che non per questo ne è separata. Una realtà ignota e oscura che corrisponde a quei segni non perché sia situata su un altro piano, ma perché si nasconde dietro di essi.

mo vedere, udire e sentire." M. Merleau-Ponty *Fenomenologia della percezione*, Milano, Bompiani, 1965. Per l'eredità della fenomenologia raccolta dalla semiotica, naturalmente il riferimento obbligato è Greimas, 1988, *Dell'imperfezione*, Palermo, Sellerio, dove tra l'altro il concetto di sacro torna esplicitamente varie volte (pp. 53, 57, 70, 71). Per la sinestesia in Artaud, cfr. anche De Marinis, 2000, *Drammaturgia dell'attore*, Roma, Bulzoni (in particolare il cap. 8 "Verso l'azione efficace", già pubblicato altrove con titolo "Fra sinestesia e cinestesi. L'azione efficace nel teatro del '900").

¹⁶ Artaud, *Il teatro e il suo doppio*, cit., p. 175.

¹⁷ Ivi, p. 172.

¹⁸ Ivi, p. 174.

¹⁹ Ivi, p. 201 (c. m.).

²⁰ Ivi, p. 179.

²¹ Ivi, p. 188.

²² Ivi, p. 177.

“Ogni autentica effigie ha un’ombra che costituisce il suo ‘doppio’; e l’arte cessa d’aver importanza a partire dall’istante in cui lo scultore, nel modellare, pensa di aver liberato una sorta d’ombra la cui esistenza strazierà il suo riposo”²³.

La decadenza culturale europea dipende dalla separazione fra “le idee e i segni che le rappresentano”²⁴. Contro questa separazione, l’attore balinese aderisce all’ombra che costituisce il suo doppio e la incarna; agisce in stato di *trance*: il suo corpo è il luogo della comunione-comunicazione tra interno ed esterno, visibile e invisibile, concreto e astratto.

L’etimologia di “geroglifico”, parola usata anche nell’ultima frase del saggio forse più suggestivo e concreto insieme de *Il teatro e il suo doppio, Un’atletica affettiva* (“E io posso con il geroglifico di un respiro, ritrovare l’idea di un teatro sacro”²⁵), è *hieros*, che significa sacro.²⁶ Il sacro, dunque, piuttosto che costituire una questione marginale per la teoria semiotica artaudiana, ne occupa invece il cuore.

Gli studi antropologici novecenteschi hanno dimostrato la stretta relazione che intercorre tra la magia con le sue pratiche e la religione con le sue pratiche (ne è espressione il corrente utilizzo del termine “magico-religioso”) nell’ambito della visione primitiva del mondo. Alla base di questa relazione, dice Borie, c’è la nozione di *forza*: “Nella logica pagana la magia, come la religione, è sistema di rappresentazione e contemporaneamente esercizio di una pratica. Gli dei sono nomi dati a forze inserite in una rete di relazioni, e non vi è dissociazione tra l’ordine delle rappresentazioni e quello delle pratiche. La religione e la magia si basano entrambe su una teoria della forza e delle potenze”²⁷. In Artaud, “sacro”, come “crudeltà”, è un’altra parola per dire “efficacia”.

Vorrei sottolineare che per quanto si sia detto circa l’efficacia nel teatro artaudiano²⁸, per quanto in definitiva se ne sia fatto la cifra dell’antirappresentativo, non mi pare che molti studiosi si siano spinti oltre la dimensione del *segno* efficace. Ma un segno non è mai efficace

²³ Ivi, p. 131.

²⁴ Ivi, p. 127.

²⁵ Ivi, p. 249

²⁶ La scienza teatrale auspicata da Artaud intratteneva un legame strettissimo con la dottrina della Qabbalà (Cfr. il bel saggio di Michele Baraldi, *La Qabbalà e Antonin Artaud*, in «Teatro e storia», n. 1, 1991). Questo riferimento mi fornisce l’occasione per osservare che il linguaggio artaudiano, per quanto astruso possa apparire, non si finisce mai di scoprirlo come linguaggio tremendamente concreto, una volta che si sia individuato il giusto modello esplicativo, il che non significa per forza le sue fonti, bensì una strumentazione linguistico-concettuale che eventualmente delle fonti possono contribuire a costituire (così è stato per Baraldi nel caso della Qabbalà, e così è stato per il libro della Borie nel caso dell’antropologia culturale). Il che rappresenta un monito metodologico importante per il semiologo che sia tentato di spiegare l’estetica artaudiana ricorrendo pedissequamente ai propri modelli e al proprio lessico. Un esempio particolarmente significativo (e negativo) in questo senso è un saggio di Iris Smith (*The semiotics of the theater of cruelty*, in «Semiotica», n. 56-3/4, 1985, pp. 291-307), che ha tentato di leggere Artaud con Peirce incorrendo in pericolose sovrapposizioni terminologiche, senza tra l’altro evitare spesso i fraintendimenti. La mia impressione è che se la semiotica vuole comprendere Artaud deve certo ricorrere ai suoi modelli, ma nemmeno deve temere di confrontarli con lo stesso oggetto e, nel caso si rivelasse necessario, parzialmente rimodellarli.

²⁷ M. Borie, *op. cit.*, p. 237.

²⁸ Tra i più importanti (la bibliografia è sterminata), oltre ai già citati studi di De Marinis e Borie: Fernando Taviani, *Quei cenni famosi oltre la fiamma* (Introduzione a M. Borie, *op. cit.*); Franco Ruffini, 1994; *Il messaggio di Antonin Artaud*, in «Teatro e storia», XIV, Id, *I teatri di Artaud. Precisione e corporeità*, Bologna, il Mulino, 1996.

di per sé, ha bisogno di uno spazio, di un ritmo, una serie complessa e articolata di altri segni con i quali istituire una rete di relazioni, per esercitare la sua azione su chi lo esperisce. Ha bisogno, in definitiva, di essere inserito in un *testo*, un *testo efficace*. Un testo fissato, il che non significa congelato ma, come nel rito, vivo di una vita tanto più viva quanto più rigorosamente sostenuta dal rigore di una *scrittura*.

Una scrittura, un testo, non letterari, bensì: *spaziali*. Il linguaggio della crudeltà agisce nello spazio, è *linguaggio dello spazio*:

“Noi sopprimiamo la scena e la sala, sostituendole con una sorta di luogo unico, senza divisioni né barriere di alcun genere, che diventerà il teatro stesso dell’azione. Sarà ristabilita una comunicazione diretta fra spettatore e spettacolo, fra spettatore e attore, perché lo spettatore, situato al centro dell’azione sarà da essa circondato e in essa coinvolto. Questo accerchiamento sarà dovuto alla configurazione stessa della sala. Così, abbandonando i teatri attualmente esistenti, prenderemo un capannone o un granaio qualsiasi, che faremo ricostruire secondo i procedimenti utilizzati nell’architettura di certe chiese o luoghi sacri in genere, e di certi tempi dell’Alto Tibet”²⁹.

Come un tempio, anche l’edificio teatrale artaudiano deve essere un luogo separato dal contesto della quotidianità: infatti la parola “*templum*” (greco: *temenos*), che risale alla radice *tem* (tagliare), sta ad indicare proprio la delimitazione, il distacco dal quotidiano.

Non conta che il tempio del teatro sia un granaio piuttosto che un capannone, conta il modo in cui lo si orienterà, vale a dire, ad esempio, secondo i quattro punti cardinali, nel rispetto di alcune forze cosmologiche³⁰.

Lo spettatore non è più posto nello spazio del *soggetto* (“soggetto” come “punto di vista” nella prospettiva classica, a partire dal quale il mondo viene ordinato; ma anche in senso filosofico, come fondamento della *Vorstellung*, della visione regolativa e sovrana nell’ordine dell’evidenza); non più sguardo di fronte, distante, separato, bensì al centro³¹.

Il *centro* costituisce il luogo in cui le apparenze si con-fondono. Esso è il luogo in cui si uniscono i contrari. René Guénon, maestro dell’esoterismo citato da Artaud, scrisse: “In tutte le tradizioni antiche [...] Il centro è prima di tutto l’origine, il punto di partenza di tutte le cose; è il punto principale, senza forma e senza dimensioni, dunque invisibile e, di conseguenza, la sola immagine che si possa dare dell’Unità primordiale. Da esso sono prodotte per irradiazione tutte le cose”³².

²⁹ Artaud, *Il teatro e il suo doppio*, cit., p. 211.

³⁰ Anche a questo proposito, Artaud pare particolarmente vicino al pensiero mitico: in Levi-Strauss e Pierre Bourdieu, il villaggio Bororo e la casa Kabyla rispettivamente rispondono sempre all’esigenza dell’ “orientamento secondo i punti cardinali attorno a un centro. [...] Il senso della formalizzazione dello spazio secondo lo schema cosmogonico fondatore, si libera pienamente attraverso l’azione rituale che non ha valore solo in quanto organizza una visione del mondo ma serve anche di base alla prassi. [...] Artaud da parte sua, immagina proprio uno spazio teatrale costruito secondo la formalizzazione esatta degli schemi mitico-rituali di uno spazio-cosmo totalizzante... in modo da permettere una circolazione tra tutti i piani del sensibile, dall’uomo al cosmo” (M. Borie, *op. cit.*, pp. 210-211).

³¹ Su questa valenza filosofica della riforma artaudiana ho sviluppato la mia tesi di laurea in Estetica, all’Università Federico II di Napoli, discussa il 15/06/2005 (*Artaud o della sinestesia. Il teatro e il suo doppio*), alla quale mi permetto di rimandare. Importante in questo senso è lo scritto di Richard Schechner *Rasaesthetics*, in «Teatro e Storia», XIII- XIV, 1998-1999.

³² René Guénon, *Simboli della scienza sacra*, cit. in Chiara Vivarelli, *Lo spazio teatrale secondo Antonin Artaud*, in “Biblioteca teatrale”, luglio/dicembre 2000. Artaud cita Guénon p. 161 de *Il teatro e il suo doppio*. A proposito del centro, Artioli evoca la “struttura mandalica dei templi buddhisti”, di cui il teatro artaudiano sarebbe “un evidente corrispettivo”. Lo studioso richiama anche le *Upanishad*, che dicono:

Ma a monte di qualunque riferimento esoterico, se lo spettacolo gli si svolge intorno, il pubblico è obbligato ad attivare il corpo, nel tentativo cinetico di comprendere con lo sguardo ciò che lo circonda; la destabilizzazione della visione intellettuale comincia con l'inaugurazione di un disordine nell'ordine del vedente-visibile corporeo.

La riforma spaziale di Artaud è innanzitutto una *riforma dello sguardo*, del mondo in cui l'occidente l'ha concepito, verso una visione che definirei sinestesica. Una visione che non si dia nella distanza del giudizio estetico, ma nella prossimità del *con-tatto* prensivo estetico, cinetico e cinestesico: “Nel teatro della crudeltà – scrive Derrida – la pura visibilità non è suscettibile di voyeurismo”³³. E Artaud:

“Bisognerebbe modificare la disposizione della sala e secondo le esigenze dell'azione spostare la scena... Il pubblico verrebbe non tanto per vedere quanto per partecipare”³⁴.

“Si tratta in primo luogo di smettere di fare dello spettacolo una cosa vista, che si dispiega davanti al pubblico e di sostituirla con una cosa agita, che gira intorno al pubblico e lo bagna con le sue onde, le sue luci, le sue sonorità, i suoi riflessi”³⁵.

La visione dello spettatore artaudiano, in termini greimasiani, è la visione di un non-osservatore, poiché (leggo alla voce “Comunicazione” de *Dizionario*) “l'installazione [in un rituale] di un osservatore (del pubblico, per esempio) lo snatura non soltanto perché lo trasforma in spettacolo, ma anche perché il comportamento dell'osservato diventa equivoco e si sdoppia”³⁶.

Leggo ancora nel *Dizionario* alla voce “Semiotica teatrale”: “La definizione dello spettacolo [...] implica la presenza di un attante osservatore (il che esclude da questa definizione le cerimonie, i rituali magici, per esempio, dove la presenza dello spettatore non è necessaria)”³⁷. In quest'ultima citazione, Greimas dice *non necessaria* la presenza dell'attante osservatore, che nella precedente aveva invece definito *snaturante* per il rito. E' senza dubbio questa prima e più drastica definizione che può adattarsi ad Artaud: nel teatro-rito della crudeltà, l'osservazione è *snaturante* la condivisione rituale dell'azione, dannosa al coinvolgimento totale, corporeo e spirituale; l'attore non è osservato, con Greimas, “non diventa equivoco e si sdoppia”, non si dissocia in un soggetto (d'azione) e in un oggetto (d'osservazione). E il pubblico non osserva, bensì, cinestesicamente e sinestesicamente, partecipa l'azione.

“E come tutti i raggi di una ruota sono contemporaneamente infissi nel mozzo e nel cerchio della ruota, così pure in questo atman, sono infissi tutti gli esseri, tutti gli dei, tutti i mondi, tutti i prana, tutti i singoli individui’. Corrispondente al ‘vuoto’ da cui la Manifestazione origina, il centro è non solo abisso, ma anche coscienza luminosa, il movimento attraverso cui il molteplice è riassorbito e riportato all'Uno... Luogo dell'intimità segreta dove l'Io conicide con Dio” (U. Artioli, F. Bartoli, 1978, *Teatro e corpo glorioso. Saggio su Antonin Artaud*, Milano, Feltrinelli, p. 163).

³³ J. Derrida, *Il teatro della crudeltà e la chiusura della rappresentazione*, in Artaud, *Il teatro e il suo doppio*, cit. p. XII.

³⁴ Riporto il passo da Chiara Vivarelli, *Lo spazio teatrale secondo Antonin Artaud, Un universo totalizzante e genesico*, in “Biblioteca teatrale”, luglio/dicembre 2000, p. 297 (poiché non sono riuscito a reperire l'edizione ampliata delle *Oeuvres Complètes* in cui è contenuto).

³⁵ Anche in questo caso l'indicazione di Chiara Vivarelli (*op. cit.*, p. 298) si riferisce ad un'edizione del tomo V delle *Oeuvres* non reperita (1979).

³⁶ A. J. Greimas, J. Courtès, 2007, *Semiotica. Dizionario ragionato della teoria del linguaggio*, Milano, Bruno Mondadori, pp. 47-48.

³⁷ Ivi, p. 353.



Mi sono soffermato sulla questione dello spazio, ma uno sguardo semiotico rivelerebbe argomenti stimolanti in riferimento alle altre componenti del linguaggio teatrale, prima fra tutte, forse, quella del ritmo.

Vorrei ora passare alla seconda parte del mio intervento, e porre un paio di questioni di pertinenza più strettamente semiotico-teatrale, a partire dalle proposte artaudiane. Rifletterò in particolare su due concetti: significazione e comunicazione.

1. Significazione

Perché ci sia significazione ci vogliono un piano dell'espressione e un piano del contenuto. Ma *Il teatro e il suo doppio* dichiara che l'occidente è malato della distanza fra i segni e le cose che rappresentano, quindi propone di richiudere la forbice semiotica mediante una nozione nuova di linguaggio simbolico-sacro, luogo di una comunione fondamentale tra il concreto e l'astratto, "i segni e le cose che rappresentano". E' possibile concepire questo linguaggio simbolico in termini significazione?

Ruffini ha risposto negativamente a questa domanda e, radicalizzando la lettura di Derrida, ha affermato la chiusura non (solo) della rappresentazione, ma della significazione:

"La battaglia contro la rappresentazione si definisce subito, per Artaud, come una *battaglia contro il significato* o, più precisamente, *contro la statuto della significazione*, per cui il segno *non è qualcosa, ma sta per qualcosa* (altro). Dovendo significare – cioè sottostare allo statuto della significazione – il segno è impossibilitato ad essere; e di conseguenza il teatro, che si esprime per segni, è obbligato a rappresentare"³⁸.

Certo, da un punto di vista ontologico, in Artaud è abolita la logica del "rimando a" e l'attore balinese è simbolo in quanto realizza una coincidenza di concreto e astratto; ma nulla vieta di considerare come differenti, *a livello analitico*, due piani ontologicamente coincidenti. In altre parole, nulla vieta di considerare il piano del contenuto come composto di forze, energie, veicolati dal piano testuale dell'espressione articolato in forme di volta in volta da specificare. In questa prospettiva leggeremo, ad esempio, il corpo e i gesti dello spettacolo balinese come il piano espressivo che veicola dei contenuti formalmente articolati in termini non di unità discrete e intelligibili, bensì di energie e ritmi. In questo modo, volendo recuperare Artaud, ma guardando al futuro della semiotica del teatro, l'analisi potrebbe dedicarsi agli spettacoli nella pertinenza dell'efficacia, studierebbe le forme, le sostanze e le dinamiche espressive spettacolari con le quali le energie corporali-spirituali dello spettatore vengono mobilitate; e fenomeni come lo spazio e il ritmo potrebbero essere studiati a livello della forma dell'espressione, ma anche della forma del contenuto.

In questa direzione (che si colloca in un panorama di ricerche molto recenti in semiotica, ma nel quale il teatro, uno dei luoghi e dei modi più interessanti per lo studio delle relazioni tra i corpi e del loro ruolo nella produzione del senso, viene raramente contemplato), la semiotica del teatro potrebbe senz'altro nuovamente incontrare l'antropologia teatrale di Barba, che ha fatto, per prima, di Artaud, un maestro a partire dal quale sviluppare le proprie ricerche.

Si tratta di un programma ancora tutto da attuare; ma si potrà partire da Pavis che, recuperando Lyotard³⁹, Derrida e le critiche postmoderne alla concezione classica del segno, propone di indagare lo spettacolo secondo nuovi parametri analitici: "Il termine *energia* è sicu-

³⁸ F. Ruffini, *I teatri di Artaud...*, cit., p. 9 (tranne l'ultimo, i corsivi sono miei).

³⁹ J.-F. Lyotard, 1973, *Le dent, la paume*, in *Des dispositifs pulsionnels*, Paris, UGE.

ramente utile per indicare il fenomeno non rappresentabile di cui parliamo (...) Si tratta per esempio di leggere il corpo come leggiamo quello dei danzatori...⁴⁰; Pavis suggerisce quindi una serie di modelli analitici che integrino, alla prospettiva semiotica classica, un' *energetica* in base alla quale, ad esempio, si valuteranno i *vettori* di desiderio o, più genericamente, d'energia, tanto attoriale quanto spettatoriale. Integrazione, e non sostituzione, dei nuovi modelli ai vecchi: “questo ricorso, ovvero ritorno, alla nozione di energia non mira a rimpiazzare un teatro dei segni (una semiologia occidentale) con un teatro delle energie (come richiederebbe Lyotard), ma piuttosto a (ri)conciliare semiologia ‘cartesiana’ e vettorizzazione ‘artaudiana’⁴¹. In questo quadro, la segmentazione dello spettacolo avverrebbe in virtù di caratteristiche ritmiche piuttosto che diegetiche ecc.

Mi sembra opportuno riferirmi, infine, a un saggio recente di Paolo Fabbri, che ha posto la semiotica alla prova della scrittura glossolalica e della riflessione sulla pittura artaudiana. La semiotica del teatro potrebbe forse riferirsi a tale metodologica sperimentazione, per tentare di tradurla nel suo campo⁴².

2. Comunicazione

Artaud: “Sarà ristabilita una *comunicazione* diretta fra spettatore e spettacolo, fra spettatore e attore, perché lo spettatore, situato al centro dell'azione sarà da essa circondato e in essa coinvolto⁴³. Per essere efficace, la poesia teatrale deve strappare “ai principi di tutte le arti ciò che possono avere di *comunicativo e magnetico*”⁴⁴.

In Artaud, il comunicativo è accostato al magnetico; se la comunicazione teatrale ha a che fare con la comunicazione alchemica (il passo è tratto da *Il teatro e l'alchimia*) ciò dipende dalla sua capacità non solo di significare forze attraverso forme espressive, ma di trasmetterle allo spirito dello spettatore mediante il corpo; dipende dalla capacità magnetica che ha il corpo – con le sue evoluzioni gestuali e ritmiche – di provocare evoluzioni spirituali, in termini di emozioni, sentimenti, pensieri. Tale comunicazione ha poco a che vedere con un puro intelletto: i segni del teatro balinese, infatti, “hanno un preciso significato, che *si comunica* soltanto al nostro intuito, ma con violenza sufficiente a rendere *inutile qualsiasi descrizione in un linguaggio logico e discorsivo*”⁴⁵.

Si pensi alla peste, modello del teatro della crudeltà, che agisce sui corpi e sugli spiriti degli individui mediante meccanismi non razionalizzabili; e si pensi al richiamo di Artaud al riso provocato dai fratelli Marx, fenomeno definito da Taviani “grado zero del segno efficace”. Scrive il teatrologo italiano:

“Tutti gli altri mutamenti ‘chimici’ che il teatro, secondo Artaud, sarebbe in grado di produrre negli spettatori [...] possono essere per facilità considerati come ‘risate’ di livello o di sottigliezza superiore, sommovimenti psicofisici che in qualche modo manipolano in noi le nostre energie senza passare attraverso la consapevolezza dei nostri giudizi e delle nostre intenzioni”⁴⁶.

⁴⁰ P. Pavis, 2004, *L'analisi degli spettacoli. Teatro, mimo, danza, teatro-danza, cinema*, Torino, Lindau, p. 35.

⁴¹ Ivi, p. 356.

⁴² P. Fabbri, 2005, “Le forze del segno”, in *E/C*, rivista on line dell' AISS (<http://www.ec-aiss.it/archivio/saggi.html>).

⁴³ Artaud, *Il teatro e il suo doppio*, cit., p. 211 (c. m.).

⁴⁴ Ivi, p.167 (c. m.).

⁴⁵ Ivi, p.171 (c. m.).

⁴⁶ Taviani, *op. cit.*, p. XXIII.

Come il riso, anche l'alchimia e la peste devono la loro efficacia ad un concreto potere di *contagio* (metafora comunicazionale già adoperata, tra gli altri, da Landowski⁴⁷). Potere di contagio che il teatro deve acquisire imparando a coinvolgere i corpi a distanza, scavalcando l'intelligenza, o ritornando ad essa a parire dal corpo, e poi trasformandola.

La comunicazione crudele non ha a che fare con il passaggio di informazioni ed è lontana da qualunque concezione che la riduca a trasmissione di sapere o la releghi a un livello puramente mentale; essa si riconfigura, in Artaud, come un *vibrare all'unisono di corpi* che non è nulla di astratto, bensì qualcosa di rintracciabile, in nuce, per riprendere l'esempio di Landowski, nel *fou de rire*: quel riso scatenato e incontrollato che coinvolge i corpi *senza ragione*, riattivandone la presenza nelle occasioni sociali più solenni, che vorrebbero gli astanti – puri spiriti. Di questo tipo anti-informazionale e anti-mentale di comunicazione, sono esempi di “grado zero” anche tutti quei fenomeni che la psicologia raccoglie sotto il nome di “empatia”⁴⁸ e che, di recente, Patrizia Violi ha ripreso parlando della sintassi somatico-motoria nella interazione madre-bambino, non già e non necessariamente come empatia emotiva, ma innanzi tutto come adattamento reciproco dei corpi ad esempio sul piano intonazionale, motorio, ritmico.⁴⁹ La comunicazione per contagio prescinde dal mentale (ma non necessariamente dal culturale) in quanto lo scavalca, e riguarda il sacro nel senso che genera una comunità, una comunione: non di intenti e di responsabilità (come vorrebbero le loro etimologie: cum-munus), ma piuttosto di energie, di ritmi vitali, “ad esempio”: il respiro. Non a caso Landowski, sviluppando ancora l'eredità fenomenologica della semiotica greimasiana, propone di considerare il contagio estesico come metafora di una comunicazione che si colloca non più nel regime di giunzione (regolato dalla logica dell'avere-possedere) ma nel regime di unione (regolato dalla logica del semplice essere in co-presenza)⁵⁰. Un tale concetto di comunicazione rimette in discussione gli orientamenti fondamentali del dibattito verificatosi in semiotica del teatro a partire dai suoi albori⁵¹. Non si tratta, naturalmente, per segui-

⁴⁷ Id., “Al di qua o al di là delle strategie: la presenza contagiosa”, in G. Manetti, L. Barcellona, C. Rampoldi, a cura, 2000, *Il contagio e i suoi simboli. Saggi semiotici*, Pisa, ETS.

⁴⁸ “Per ricostruire la catena, la catena di un tempo in cui lo spettatore cercava nello spettacolo la propria realtà, bisogna permettere a questo spettatore di identificarsi nello spettacolo, in ogni suo respiro e in ogni suo ritmo” (Artaud, *Il teatro e il suo doppio*, cit., p. 249).

⁴⁹ Patrizia Violi, 2005, “Enunciazione testualizzata, enunciazione vocalizzata: arti del dire e semiotica dell'oralità”, in *E/C*, rivista on line dell' AISS (<http://www.ec-aiss.it/archivio/saggi.html>).

⁵⁰ Greimas, in *Dell'imperfezione*, parla ancora di congiunzione a proposito della prensione estesica, e tuttavia non mi pare che in quel caso tale regime fosse retto dalla logica dell'appartenenza dell'oggetto di valore al soggetto dell'azione. L'estesia è anzi, in questo libro, anche e soprattutto momento emergente dell'oggetto ad insaputa e a sorpresa del soggetto, ciò che determina una specie d'inverisione attanziale. Il concetto landowskiano di unione, si distacca quindi *solo* da quello più classico di giunzione (cfr. *Semiotica. Dizionario...*, cit., p. 146), che *Dell'imperfezione* aveva già provveduto (implicitamente) a riformare. E d'altra parte sembra che Landowski assuma una posizione apologetica nei confronti dell'ultimo libro di Greimas, riservando invece la critica di aver ripreso il modello giuntivo ad alcuni interventi di Fontanille posteriori, tra cui pure *Semiotica delle passioni* (Cfr p. 33 e sgg. di Landowski, *op.cit.*).

⁵¹ Mi vedo costretto a confrontarmi con quel dibattito perché, a differenza che in semiotica generale, in semiotica del teatro (una disciplina da tempo tutto sommato scomparsa) concezioni più complesse e più moderne di quei concetti fondamentali come appunto è quello di *comunicazione* (che invece in semiotica generale è stato affiancato ad altri come *contagio*, *strategia*, ecc.), sono state solo suggerite di sfuggita. Non sarà inutile ricordarne alcuni momenti fondamentali. Nel 1969 Mounin (*Introduction à la sémiologie*, Paris, les éditions de Minuit) proponeva di chiamare quella teatrale “stimolazione” e non “comunicazione”, perché condizione fondamentale della comunicazione era, secondo lui, non solo la



re Artaud, di contrapporsi a tutte le acquisizioni seguite a quel dibattito, ma proprio di sviluppare le più interessanti attraverso uno sguardo obliquo capace di riflettere l'opera dell'autore francese. E non si tratta nemmeno di giudizi di valore su alcune di esse, come se l'elaborazione del modello informazionale della comunicazione, ad esempio, fosse il risultato di una cultura logocentrica malata. Queste conclusive, volevano essere soltanto delle considerazioni di massima sulle possibilità di un confronto che potrebbe arricchire la semiotica teatrale e rendere le sue categorie analiticamente più *efficaci*.

pubblicato in rete il 20 marzo 2008

conoscenza, da parte di emittente e destinatario, del codice e del canale comunicativi, ma soprattutto della reversibilità dei ruoli emittente-destinatario stessi. La scena non comunicherebbe, per Mounin, con il pubblico, bensì lo stimolerebbe, perché gli spettatori non possono recitare essi stessi. Si trattava di un modello elaborato evidentemente per rendere conto della comunicazione verbale, e che comunque contemplava soltanto la forma più classica e sedentaria del teatro, dove il pubblico non è mai coinvolto direttamente nell'azione. Varie obiezioni vennero mosse a Mounin. Ad esempio Ruffini (*Semiotica del testo. L'esempio teatro*, Roma, Bulzoni, 1978), negava che la comunicazione teatrale avvenga solo nel caso in cui il destinatario possa farsi emittente secondo gli stessi canali e gli stessi codici stabiliti dal testo spettacolare, e affermava che basta che il destinatario conosca quei codici e sia in grado di inviare segnali a suo modo, ad esempio applaudendo, ridendo ecc. Quello che ci interessa notare è che le critiche di Ruffini correggevano il modello di Mounin, ma non ne intaccavano la sostanza informazionale. Nel 1980 (*The semiotic of theater and drama*, London, Methuen) Elam avanzava la sua proposta muovendo dal modello elementare di comunicazione proposto da Eco, per adattarlo al teatro. Ma si soffermava particolarmente sul carattere informativale (semantico-drammatico e semiotico-performativo) del messaggio stesso, sovrapponendo spesso il concetto di codifica e decodifica a quello di comprensione, e quello di messaggio a quello di informazione. In questo modo venivano inevitabilmente trascurate tutte le componenti "contagiose" che evidentemente giocano un ruolo cruciale anche nella più classica e rappresentativa delle rappresentazioni teatrali. Nel 1982, De Marinis (*Semiotica del teatro. L'analisi testuale dello spettacolo*, Milano, Bompiani) muoveva a Mounin delle obiezioni decisamente più radicali: negava che la reversibilità dei ruoli costituisca condizione in alcun modo valida per definire la comunicazione teatrale. Il contratto comunicativo, scriveva, si instaura in maniera tacita a partire dal fatto che il pubblico ha deciso di assistere allo spettacolo, ha pagato un biglietto e quindi si è disposto alla ricezione dei segnali dello spettacolo, oltre che all'emissione dei propri. De Marinis proponeva inoltre di "sottoporre la categoria stessa di 'comunicazione' a una revisione profonda, [...] perché così come essa continua a essere comunemente intesa, appare del tutto inadeguata a rendere conto della complessa rete di azioni (segniche e non) che lo spettacolo teatrale mette in opera nel suo funzionamento discorsivo" (Ivi, p. 164). Così si riferiva ad un articolo di Volli in cui si parlava non tanto di segnali o di messaggi, quanto del *fare* dell'attore e della scena in termini di strategie deduttive, il che poteva costituire ancora, per Volli, materia semiotica. De Marinis giungeva sulla sua scia a parlare di *manipolazione*, in termini greimasiani, cioè della comunicazione teatrale come un far-fare e un far-credere. Nel richiamare infine le teorie teatrali classiche, che sono innanzitutto teorie delle passioni teatrali (Aristotele, il *Natya-Shastra*, Artaud stesso), De Marinis affermava quindi la necessità di un allargamento di prospettiva: la semiotica delle passioni avrebbe dovuto essere integrata dalla teoria dell'azione, dalla teoria degli atti linguistici e da un'analisi psicanalitica. Riguardo al succitato libro di Pavis, del 1996, se esso non dedicava paragrafi specifici alla questione della comunicazione teatrale, ciò dipendeva evidentemente non da una scarsa attenzione al fenomeno, ma da una diffusione estrema, anche se non sempre esplicitata, della pertinenza comunicativa lungo tutto il suo discorso teorico. Le sue proposte di recupero dell'ottica fenomenologica e di quella che chiamava teoria dei vettori non erano altro che tentativi di spiegare la comunicazione teatrale in una complessità inclusiva del discorso artaudiano.



Bibliografia

- Artaud, A., 1961, *Le théâtre et son double*, Paris, Gallimard, prima ed.1938; trad. it. *Il teatro e il suo doppio*, Torino, Einaudi, 2000
- Artaud, A., 1971, *Oeuvres complètes*, VIII, Paris, Gallimard.
- Artioli, U., Bartoli, F., 1978, *Teatro e corpo glorioso. Saggio su Antonin Artaud*, Milano, Feltrinelli.
- Baraldi, M., 1991, “La Qabbalà e Antonin Artaud”, in *Teatro e storia*, n. 1.
- Borie, M., 1989, *Antonin Artaud. Le théâtre et le retour aux sources*, Paris, Gallimard; trad. it. *Antonin Artaud, Il teatro e il ritorno alle origini*, Bologna, Nuova Alfa Editoriale, 1994
- De Marinis, M., 1982, *Semiotica del teatro. L'analisi testuale dello spettacolo*, Milano, Bompiani.
- De Marinis, M., 2000, *Drammaturgia dell'attore*, Roma, Bulzoni.
- Derrida, J., 1967, “Le théâtre de la cruauté et la cloture de la représentation”, in Derrida, *L'écriture et la différence*, Paris, Seuil; trad. it. “Il teatro della crudeltà e la chiusura della rappresentazione”, in Derrida, *La scrittura e la differenza*, 1971; riportato come *Introduzione* in Artaud, 2000.
- Elam, K., 1980, *The semiotic of theater and drama*, London, Methuen; trad. it. *Semiotica del teatro*, Bologna, il Mulino, 1982
- Fabbri, P., 2005, “Le forze del segno”, in *E/C*, rivista on line dell' AISS, Associazione Italiana di Studi Semiotici
- Greimas, A. J., 1987, *De l'imperfection*, Fanlac, Périgueux; trad. it. *Dell'imperfezione*, Palermo, Sellerio, 1988
- Greimas, A. J., Courtès J., 1979, *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Hachette, Paris; trad. it. ampliata *Semiotica. Dizionario ragionato della teoria del linguaggio*, Milano, Bruno Mondadori, 2007.
- Landowski, E., 2000, *Al di qua o al di là delle strategie: la presenza contagiosa*, in G. Manetti, L. Barcellona, C. Rampoldi, a cura, 2000 *Il contagio e i suoi simboli. Saggi semiotici*, Pisa, ETS.
- Lytotard, J. F., 1973, “Le dent, la paume”, in *Des dispositifs pulsionnels*, Paris, UGE.
- Merleau-Ponty, M., 1945, *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard; trad. it. *Fenomenologia della percezione*, Milano, Bompiani, 1965
- Mounin, G., 1969, *Introduction à la sémiologie*, Paris, les éditions de Minuit.
- Pasi, C., 1998, “Lo specchio della crudeltà: Antonin Artaud”, in *La comunicazione crudele da Baudelaire a Beckett*, Torino, Bollati-Boringhieri.
- Pavis, P., 2004, *L'analyse des spectacles*, Paris, NATHAN; trad. it. *L'analisi degli spettacoli. Teatro, mimo, danza, teatro-danza, cinema*, Torino, Lindau, 2004.
- Ruffini, F., 1978, *Semiotica del testo. L'esempio teatro*, Roma, Bulzoni.
- Ruffini, F., 1994, “Il messaggio di Antonin Artaud”, in *Teatro e Storia*, XIV.
- Ruffini, F., 1996, *I teatri di Artaud. Precisione e corpo-mente*, Bologna, il Mulino.
- Schechner, R., 1998-1999, “Rasaesthetics”, in *Teatro e Storia*, XIII- XIV.
- Smith, I., 1985, “The semiotics of the theater of cruelty”, in *Semiotica*, 56-3/4.
- Taviani, F., 1994, “Quei cenni famosi oltre la fiamma”, *Introduzione* a Borie, 1994.
- Violi, P., 2005, “Enunciazione testualizzata, enunciazione vocalizzata: arti del dire e semiotica dell'oralità”, in *E/C*, rivista on line dell' AISS, Associazione Italiana di Studi Semiotici
- Vivarelli, C., 2000, “Lo spazio teatrale secondo Antonin Artaud”, in *Biblioteca teatrale*, luglio/dicembre.