

SCUOLA MATERNA

per l'educazione dell'infanzia

17

**Conosciamo il teatro:
dalla stesura del testo alla messa in scena**

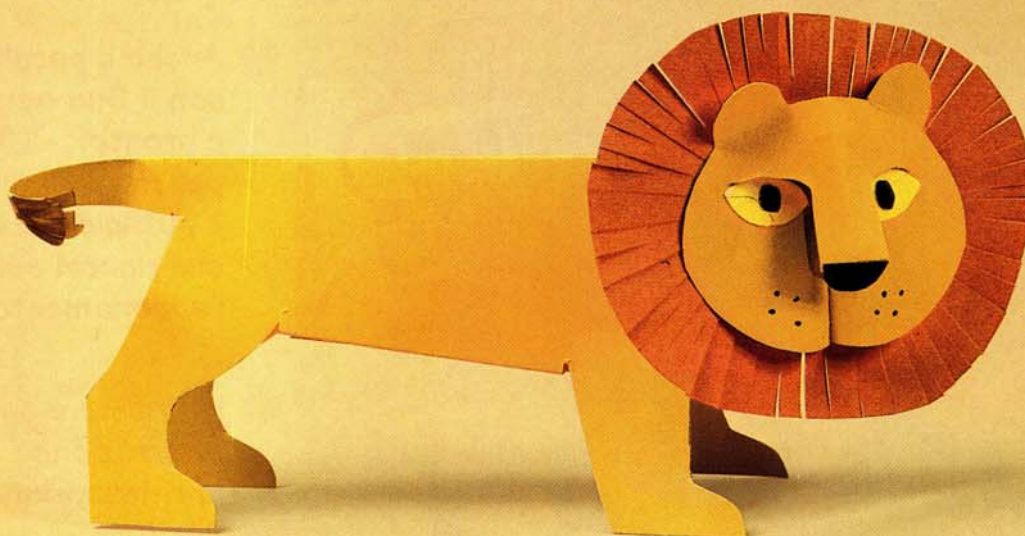
Breve viaggio tra le riviste per bambini

10 giugno 2002

Sped. in a.p. 45%
art.2, comma 20/b, legge 662/96
Filiale di Brescia
Editrice La Scuola - 25124 Brescia
Expédition en abonnement postal
taxe perçue - taxa riscossa
Pubblicazione quindicinale

Anno 89°

EDITRICE LA SCUOLA



INDICE 17

Anno 89°

SCUOLA MATERNA
per l'educazione dell'infanzia

10 giugno 2002

EDITRICE LA SCUOLA

SCUOLA, CULTURA, EDUCAZIONE

EDITORIALE Italo Fiorin, "Per" o "contro"?	7
Aldo Specchia, Documentare l'esperienza	9
Angelo Nobile, Giornalini per bambini: un mondo poco conosciuto	14
Andrea Bobbio, Pedagogia ed affettività: i bambini "difficili"	20
Tamara Marchetti, Il legame madre-bambino	22
Piergiorgio Guizzi, L'ascolto nelle narrazioni e nelle rappresentazioni grafiche	24
Adriano Grossi, La scrittura tra SMS, smiles e video	26
Damiano Felini, Internet: proteggere ed educare i bambini	29
Gian Leonildo Zani, Il colore è un mondo	31
lettere alla rivista	35
Pietro Diambri, La funzione terapeutica del gioco sonoro	36
Margherita Bellandi, Dalle pagine de "il Passatempo" alla valutazione formativa	40
Gaetano Oliva, Conosciamo il teatro. Dalla stesura del testo alla messinscena	45
QUADRANTE a cura di Mario Falanga	
Mario Falanga, Forme negoziali	57
testi ministeriali Per il nuovo anno scolastico complesso di adempimenti, <i>N. m. 27-3-2002</i> , <i>prot. n. 190</i> . Formazione docenti, <i>Com. di Ser. 12-4-2002</i> . Contratti di lavoro, nelle scuole paritarie, <i>Circ. 24-4-2002, n. 46</i>	59
attività fism	61
documenti Carta sull'educazione ai media e alle tecnologie nell'Italia del nuovo millennio	62
dalle province	63

Direttore: Cesare Scurati
Comitato di Direzione:
Italo Fiorin (Coordinatore)
Alessandro Antonietti,
Paolo Calidoni, Sira
Serenella Macchietti
Redazione: Michele Busi

Quindicinale per l'educazione dell'infanzia - Anno 89° - N. 18 fascicoli all'anno - Direttore responsabile: Cesare Scurati - Autorizzazione del Tribunale di Brescia n. 15 del 4.2.1949 - Spedizione in abbonamento postale /45%, art. 2, comma 20/b, legge 662/96 - Filiale di Brescia (ITALIA) - **Direzione, Redazione, Amministrazione:** LA SCUOLA S.p.A., 25186 Brescia - Via Luigi Cadorna, 11 - **Sito Internet:** www.lascuola.it - c.c.p. n. 14407258 - codice fiscale - partita I.V.A. n. 00272780172 - Tel. centr. (030) 29 93.1 - Tel. Ufficio Abbonamenti (030) 29 93.246-29 93.286 - Telefax (030) 29 93.299 - **Filiali: 00193 Roma** (Via Crescenzo, 23 - Tel. (06) 6875179-68803989 - Telefax (06) 6874939) - **80137 Napoli** (Salita S. Elia, 19/21 - Tel. (081) 441200-441308 - Telefax (081) 441934) - **20136 Milano** (Viale Bligny, 7 - Tel. (02) 58300261 - 58301579 - Telefax (02) 58301315) - **70124 Bari** (Via Giulio Perroni, 21 A/E - Tel. (080) 5428647 - Telefax (080)5428647) - **65124 Pescara** (Via Donatello, 7/11 - Tel. (085) 74792 - Telefax (085) 74792) - **35129 Padova** (Via della Croce Rossa, 116 - Tel. (049) 8076775 - Telefax (049) 8076776) - **Pubblicità:** Ufficio Inserzioni Pubblicitarie Editrice La Scuola, via Cadorna, 11, 25186 Brescia - Tel. (030) 29 93.287 - Telefax (030) 29 93.299 - Stampa: Officine Grafiche La Scuola - 25186 Brescia.

Abbonamento annuo 2001-2002: € 46,48 pagabile in un'unica soluzione (estero: Europa e Bacino Mediterraneo € 75,40 - Paesi extraeuropei € 94,00). Il presente fascicolo € 2,58 (arretrato il doppio).

L'impegno di abbonamento è continuativo, salvo regolare disdetta da notificarsi a mezzo lettera raccomandata. I dattiloscritti non richiesti, anche se non pubblicati, non vengono restituiti. Non si accettano testi manoscritti.

Fotografie: Photo Studio 56
Grafica: Alpo
Disegni: Silvia Balzaretto

L'illustrazione di copertina è tratta da **Cartastorie** (La Scuola, Brescia)

I diritti di traduzione, di memorizzazione elettronica, di riproduzione e di adattamento totale o parziale, con qualsiasi mezzo (compresi i microfilm), sono riservati per tutti i Paesi. Fotocopie per uso personale del lettore possono essere effettuate nei limiti del 15% di ciascun fascicolo di periodico dietro pagamento alla SIAE del compenso previsto dall'art. 68, comma 4, della legge 22 aprile 1941 n. 633 ovvero dell'accordo stipulato tra SIAE, SNS e CNA, CONFARTIGIANATO, CASA, CLAAI, CONFCOMMERCIO, CONFESERCENTI il 18 dicembre 2000. Le riproduzioni ad uso differente da quello personale potranno avvenire, per un numero di pagine non superiore al 15% del presente fascicolo, solo a seguito di specifica autorizzazione rilasciata da AIDRO, via delle Erbe n. 2, 20121 Milano, telefax 02.809506, e-mail aidro@iol.it

Contiene IP

Dalla stesura del testo alla messinscena

(Gaetano Oliva, *Dalla stesura del testo alla messinscena*, Scuola materna per l'educazione dell'infanzia, anno 89 n. 17, 10 giugno 2002, pp. 45-56).

Dalla stesura del testo alla messinscena

Scopriamo l'affascinante mondo del teatro, soffermandoci sui vari elementi che lo costituiscono, a partire dalla stesura del testo fino alla messa in scena. Sono tanti i tasselli che compongono questo mosaico: l'autore, il testo, l'organizzazione dello spazio scenico, il regista, gli attori e il pubblico.

IL TESTO

Il testo drammatico a dramma, nel significato di "forma letteraria destinata alla scena", è un testo scritto da un autore, il drammaturgo, "colui che scrive il dramma, perché venga rappresentato da attori davanti a un pubblico. Essa, dunque, rimanda a qualcos'altro di non scritto (la rappresentazione); quando il testo viene effettivamente rappresentato, la sua esecuzione si chiama messinscena e in essa si attua il progetto, di cui il testo drammatico era il primo passo.

In passato si tendeva a dare un'importanza assai maggiore al testo drammatico ovvero drammaturgia rispetto alla messinscena. Soltanto da qualche decennio, gli studiosi di teatro hanno messo in giusta prospettiva il testo drammatico, relativizzandolo rispetto alla transcodificazione spettacolare.

L'attenzione si è perciò allargata all'insieme delle componenti sceniche, grazie a cui il testo di partenza può divenire teatro. I testi drammatici sono quelli scritti dagli autori non come testi letterari, per essere cioè letti, ma piuttosto come testi per lo spettacolo. I grandi autori della storia del teatro abitualmente scrivevano a stretta cantata con la scena: i drammaturghi elisabettiani e Shakespeare, ad esempio., consegnavano i testi manoscritti direttamente alle compagnie teatrali; lo stesso è sovente accaduto ad autori come Goldoni e Pirandello, che solo nella rappresentazione trovano la loro massima valorizzazione. Gli attori che reciteranno sul palcoscenico dovranno infatti pronunciare le battute del testo seguendo le regole del parlare: si aiuteranno con gesti, con pause e accelerazioni; marcheranno certe parole, produrranno emozioni e reagiranno, a loro volta, di fronte all'atteggiamento del pubblico. Di tutto ciò deve tener conto l'autore teatrale: il suo testo appartiene alla categoria degli scritti, ma è destinato alla comunicazione orale, e quindi deve riprodurre alcune caratteristiche, come ad esempio la spontaneità, la colloquialità, la mimica, le reazioni immediate, tipiche del parlato. Il linguaggio teatrale è dunque una via di mezzo tra lo scritto e il parlato; è un genere di scrittura testuale che ha un suo nome (la drammaturgia) e proprie regole.

L'autore drammatico. L'autore drammatico, nel momento in cui campeggia le proprie opere, ha già in mente un'ipotesi di messinscena; immagina l'allestimento che ne verrà fatto e lo incorpora, per così dire, nelle battute, nelle didascalie, ecc. È la cosiddetta messinscena virtuale. Spesso, anzi, gli autori scrivono pensando a un preciso attore protagonista, alla sua fisionomia, alla sua gestualità, alle inflessioni della voce. Ma l'autore di teatro sa anche che le cose potranno andare diversamente, ed è disposta ad accettare il rischio. Tranne pochi casi, nella storia del teatro in cui gli autori allestivano i propri testi (così accadeva nel caso della tragedia greca e del teatro elisabettiano), la storia ci mostra allestitori quasi mai disposti a "servire" in tutta e per tutta il testo, rispettandone alla lettera direttive e istruzioni.

Nel processo di messinscena, infatti, tutto, dalle battute alle didascalie, andrà poi soggetto alla concreta traduzione degli attori, del regista, dei tecnici dello spettacolo. Si tratta di una traduzione libera per due motivi fondamentali: prima perché il testo drammatico non prescrive mai un'unica soluzione di allestimento; secondo perché una descrizione verbale (i dialoghi e le didascalie del testo) non può in nessun caso registrare adeguatamente tutte le componenti non verbali della messinscena.

La comunicazione teatrale. Essendo concepito per essere rappresentato, il testo drammatico presenta caratteristiche specifiche, che lo rendono molto diverso dagli altri testi letterari. In un romanzo o in un racconto, infatti, c'è sempre qualcuno che racconta: il narratore tiene le fila della storia, fa agire i personaggi, dispone i colpi di scena, ecc. In una poesia lirica, per fare un altro esempio, la voce del poeta parla di sé e delle proprie esperienze soggettive. Nell'uno e nell'altro caso, il lettore è guidato per mano dalla voce narrante, che interviene a ricapitolare il passato, a presentare i vari personaggi e a commentare la vicenda, a parlare di sé e a proiettarsi nel mondo. Nel teatro, al contrario, il rapporto tra autore e pubblico è, un rapporto solo indiretto, che necessita di una mediazione tecnica (l'opera degli attori, le scene, il lavoro del regista, ecc.). Tutto, a teatro, si svolge come se stesse accadendo in quel momento sotto gli occhi dello spettatore, nel preciso momento in cui i personaggi vivono i fatti o ne prendono coscienza. Perciò il teatro esige da parte del lettore-spettatore un'intensa collaborazione, che lo integri come parte attiva nella storia, quasi come un personaggio tra gli altri.

A guidare il lettore-spettatore sono soprattutto i personaggi che, attraverso i dialoghi, determinano lo sviluppo della vicenda ovvero della "fabula drammatica". L'autore non prende mai direttamente la parola; la presta ai suoi personaggi. Saranno le loro battute a costruire il mondo che il testo evoca sulla scena.

La struttura del testo drammatico. La struttura di un testo drammatico si presenta nel modo seguente:

- un elenco (o tavola) dei personaggi;
- una suddivisione interna in più atti e ciascuno di essi in più scene;
- uno sviluppo del testo in battute di dialogo, affidate ciascuna ai personaggi del dramma. Esse sono talora introdotte e/o intervallate dalle didascalie (o istruzioni dell'autore, stampate in corsivo).

Personaggi e ruoli: il personaggio è, nel teatro, il vero fulcro di tutta la vicenda, il punto di partenza e di arrivo della storia. Mancando un narratore esterno, è infatti il personaggio che ha il duplice compito di narrare la storia e di incarnarla, facendola progredire da un punto a un altro e vivendo in sé i valori e il messaggio che il testo vuol comunicare.

Il personaggio teatrale deve presentarsi come assoluta individualità: un carattere, come dice Aristotele, perfettamente costruito, dotato di una sua storia, di una psicologia, di un certo modo di agire e di parlare. Il ruolo, nel teatro tradizionale, è quel tipo di personaggio che è congeniale a un certo attore, sia per prestanza fisica sia per doti vocali o di temperamento: ci sono così ruoli drammatici (per esempio il tiranno) e ruoli brillanti (per esempio il caratterista).

Ulteriori distinzioni riguardano l'organico o cast delle singole compagnie di prosa: c'è il primattore e la primattrice, l'attor giovane e l'amorosa, ecc. La fine del teatro tradizionale, a partire dal naturalismo di fine Ottocento, segnò il declino di questa rigida classificazione, per una maggiore aderenza alle contraddizioni e alle diverse sfumature della vita reale.

Possiamo identificare, nella storia del personaggio teatrale, due momenti principali nella sua evoluzione. Un primo momento è quello legato alla fortuna del grande testo normativo, la *Poetica* di Aristotele. Essa sostiene che i personaggi nell'opera teatrale sono caratterizzati da ciò che fanno; alla favola o azione drammatica è subordinata la loro psicologia, il loro *ethos* o carattere. Gli autori cioè, dice Aristotele: concepiscono certi personaggi in funzione della particolare favola o vicenda che hanno in animo di raccontare. Sulla scia della *Poetica* aristotelica, il teatro tradizionale ha così ridotto il personaggio a essere solo una funzione. Circa fino alla metà del diciannovesimo secolo in genere i drammaturghi rimasero fedeli a un teatro di tipo tradizionale, incentrato sull'intreccio e quindi sui diversi ruoli dei personaggi; un secondo momento significativo cominciò a delinearsi già ai tempi di Shakespeare: questo grande autore infatti cominciò a dare maggiore rilievo all'*ethos*, al carattere dei suoi personaggi rispetto alla loro funzione nel meccanismo drammatico. La stessa riforma promossa da Goldoni a metà del Settecento era finalizzata al ripudio delle maschere fisse della commedia dell'arte e a farle evolvere verso tipi umani più complessi e sfumati.

Ma è soprattutto nel teatro contemporaneo che i personaggi hanno preso consistenza psicologica, diventando individui, persone nel senso moderno, degni di attenzione anche quando non fanno nulla. Personaggi di questo tipo non possono essere subordinati all'azione, né essere ricondotti ad alcun ruolo fisso. Il loro è un carattere più raffinato, dotato di una psicologia complessa e quindi non determinabile a priori.

Atti e scene: il testo drammatico si divide, generalmente, in alcune parti o sezioni, chiamate atti. Il numero degli atti varia a seconda dei generi drammatici e dell'epoca di composizione dei testi. Tragedie e commedie, i generi classici del teatro letterario, vennero scritte dagli autori senza suddivisioni interne, ma furono poi frazionate in cinque segmenti, gli atti, appunto, dagli editori rinascimentali. La suddivisione in 5 atti è, da allora in poi, rimasta caratteristica del teatro letterario europeo; così, per esempio, sono strutturate le tragedie di Shakespeare (*Macbeth, Romeo e Giulietta, Otello, Re Lear*).

Invece il cosiddetto dramma borghese, un genere ibrido nato nel Settecento, si strutturava di solito in 2 o più spesso 3 atti. Questa è rimasta la forma tradizionale del dramma o commedia moderna. L'atto unico, come dice il nome, prevede viceversa un tempo solo. Il teatro del Novecento, infine, ha abbandonato quasi del tutto le partizioni interne, ritornando così alla strutturazione indifferenziata propria del teatro delle origini.

Gli atti, poi, si dividono in scene anche nel caso del testo drammatico strutturato in un unico atto. La scena teatrale è una sequenza facilmente riconoscibile: essa dura fino a quando restano in scena i medesimi personaggi, senza nuove entrate o uscite di scena.

Le scene vengono per lo più numerate coi numeri romani (scena I, II, III e così via); la numerazione ricomincia ad ogni cambiamento d'atto. Il numero delle scene varia grandemente, a seconda del tipo di testo.

Le battute: sono, nel gergo teatrale, le frasi del testo drammatico pronunciate, alternativamente, dai vari personaggi. Le battute hanno un'estensione assai variabile: da poche parole (o una soltanto) a diverse pagine di testo. Ciascuna battuta è delimitata dalle battute degli altri personaggi, e/o dall'inizio o dalla fine della scena o dell'atto.

Alcune battute costituiscono delle frasi compiute in sé; altre non sono neppure frasi compiute. Così del resto succede anche nella vita reale, quando due o più interlocutori parlano: le loro frasi talvolta si interrompono, si sovrappongono l'una sull'altra, si confondono vicendevolmente. Il teatro, come si è detto, cerca di imitare il "parlato" quotidiano. Perciò autori e interpreti ricorrono ai puntini di sospensione, alla spezzatura e sovrapposizione delle frasi, alla mimica facciale o gestuale, all'alternanza di toni e inflessioni, ecc.

Oltre al dialogo, che è lo scambio di battute a botta e risposta, esistono diversi altri tipi di battuta teatrale. Il teatro è in grado di comunicare anche con una serie di altri elementi, non necessariamente verbali, parole e frasi di senso compiuto; ma ugualmente semantici, cioè portatori di significato. Tali sono gli elementi della paralinguistica teatrale: le intonazioni, le inflessioni della voce, il diverso significato di un sussurro, un dubbio, un fonema, perfino un singhiozzo o uno sbadiglio.

Il monologo (o soliloquio): è la battuta del personaggio che, rimasto solo sulla scena, pensa a voce alta, mettendo a parte il pubblico dei suoi pensieri, intenzioni, stati d'animo. In 'tal modo, si rende accessibile al pubblico una serie di informazioni che, di solito, gli spettatori possono ricavare solo dal dialogo tra i vari personaggi. Gli autori delle diverse epoche hanno usato il monologo in modi molto diversi. Tra gli altri tipi di battuta teatrale, spiccano gli "a parte": battute, o porzioni di battuta, pronunciate da un qualche personaggio che, per un attimo, si stacca dagli altri e riflette appartato.

Le didascalie: sono le "istruzioni" di scena contenute nel testo drammatico: l'ambientazione della vicenda in un certo tempo e luogo, le indicazioni per la recitazione e i movimenti degli attori, le descrizioni di scenografia, ecc. Quando il testo drammatico viene stampato, le didascalie, per convenzione, compaiono di solito in corsivo e tra parentesi, prima della battuta di dialogo e qualche

volta nel corpo di essa. Per quanto accurate o precise siano le didascalie, non si può pretendere che esse siano eseguite alla lettera dal regista e dai suoi collaboratori attori, scenografo, ecc.

Ci sono autori molto stringati nelle loro didascalie e altri invece, come ad esempio Pirandello o Brecht, che amano dilungarsi nelle didascalie, le quali vengono a costituire una porzione importante di testo drammatico e addirittura sostituiscono, in certi casi, larghe porzioni di parlato. Una regola precisa non c'è: è necessario che la didascalia sia funzionale al testo, questo sì; il resto è lasciato alla libertà dell'autore. Certo è che il semplice lettore del testo drammatico, che non ha magari la possibilità di assistere direttamente allo spettacolo, può ricavare proprio dalle didascalie elementi e indicazioni preziosi per immaginare le scene del dramma, ricreandole nella propria fantasia.

I generi della drammaturgia. Se analizziamo da vicino le opere della letteratura, vedremo che ogni testo si iscrive idealmente in una certa categoria, che lo rende riconoscibile ai suoi lettori. Sussiste tra i testi, anche se scritti a distanza di secoli, una reciproca solidarietà, una interconnessione o intertestualità. Anche i testi drammatici mostrano cioè alcuni tratti in comune, a cui gli autori fanno, più o meno esplicitamente, riferimento. Si definisce dunque "genere" una certa classe o tipo di testi che presentino elementi costanti: il genere è il luogo dove, un'opera entra in una complessa rete di relazioni con altre opere. Se consideriamo i generi del teatro scopriamo che, a seconda dei loro caratteri, del pubblico, a cui mirano, dei modi di allestimento, possiamo raggrupparli nel modo seguente.

Ci sono anzitutto i testi scritti per il teatro di prosa, in cui la parola (le battute di dialogo tra i diversi personaggi) costituiscono l'aspetto essenziale. Si possono distinguere in alcuni generi principali: la tragedia, la commedia, il dramma borghese, la farsa. C'è poi un tipo di testo drammatico fondato sul gesto, sulla mimica dell'attore: è il mimo, la pantomima, il mimodramma. C'è infine un tipo di testo drammatico in cui la parola si pone al servizio della musica: è il libretto d'opera, che costituisce la base del melodramma (o opera per musica).

I vari generi si sono imposti, nel tempo, come convenzioni più o meno rigide; essi sollecitano le attese del pubblico e inducono negli stessi autori certe scelte e certi comportamenti in qualche modo obbligati. Ad esempio, il genere tragedia impone che l'eroe senz'altro dovrà morire; l'agonia sarà lunga, drammatica la lotta per non soccombere, ma la sua fine è segnata in partenza. Ancora. La tipologia dei costumi e delle maschere antiche metteva lo spettatore della commedia classica in grado di riconoscere a colpo d'occhio i vari personaggi e di fare previsioni sulle loro future peripezie.

Nel teatro medioevale il pubblico conosceva già, in linea di massima, il contenuto dei Misteri e delle Sacre Rappresentazioni; era impensabile che una Via Crucis si staccasse dallo schema dei racconti evangelici. Lo stesso accadeva nella Commedia dell'Arte del Seicento, in cui personaggi e situazioni erano i più "tipici". Se gli autori fanno costante riferimento ai "generi" e ai loro caratteri prefissati, in che cosa consiste, dunque, la loro originalità? Si può dire che essa si misura nella capacità degli autori di muoversi all'interno di un certo genere, ma aggiungendovi o sottraendovi qualcosa, introducendo elementi presi da altri generi, mettendo insomma "in tensione" il sistema prestabilito. Finisce così che, talvolta, gli autori facciano scandalo presso i critici e il pubblico; ma se l'innovazione riesce, essi vengono poi guardati come grandi innovatori. Così è accaduto, per esempio, alla riforma che Goldoni operò nel Settecento sulla commedia delle maschere o alla rivoluzione promossa da Pirandello sulle strutture della commedia e del dramma ottocenteschi.

Non bisogna, in ogni caso, pensare alle convenzioni di genere in termini troppo negativi. Ogni testo letterario, e anche ogni testo spettacolare, risulta comprensibile solo su un più vasto sfondo intertestuale fatto di relazioni, citazioni, riferimenti. C'è un "sapere condiviso" su cui il teatro tende a fondarsi: una "memoria comune" per la quale ogni testo rimanda a un qualche tipo preesistente. Esso esercita convenzioni più o meno rigide, e comunque suggerisce allo spettatore alcune possibili chiavi di lettura dell'opera. Ogni testo, infatti, per essere compreso e interpretato correttamente, va ricondotto al suo genere di riferimento; indizi e segnali (il titolo, il numero dei personaggi, recensioni giornalistiche, ecc.) lo riportano a uno sfondo comune. Gli stessi autori, quando scrivono,

obbediscono a certe regole conosciute dai recettori, senza le quali non si può neppure attivare il canale della comunicazione; ogni comunicazione, sempre, esige che l'emittente e il destinatario condividano alcuni fondamentali codici di riferimento. Anche nel teatro, insomma, autori e allestitori si riferiscono a una serie di competenze: esse daranno contenuto allo spettacolo, se e in quanto saranno riconosciute dai lettori-spettatori.

È un fatto tuttavia che il teatro contemporaneo mostri una generale tendenza ad abbandonare le convenzioni di genere, o comunque a relativizzarle. L'avanguardia novecentesca ha operato una sistematica trasgressione dei codici, da Mejerchol'd a Brecht, da Artaud, a Grotowski, e ha cercato di porre all'interno del singolo spettacolo le regole per la sua leggibilità e comprensibilità.

LA MESSINSCENA

Quando ci rechiamo a teatro e vi ammiriamo una rappresentazione ben fatta dinanzi a noi sfilano gli attori, una certa scenografia e poco altro. Ma dietro le quinte, alle spalle della rappresentazione, c'è tutto un complesso lavoro di realizzazione e armonizzazione, senza il quale le battute dei personaggi resterebbero sulla carta. Il testo drammatico, infatti, è solo un punto di partenza. Il drammaturgo, scrivendo il suo testo, lo predispone sulla base di una certa idea di messinscena: una messinscena virtuale. Anche i lettori del testo drammatico, prima di assistere allo spettacolo, si immaginano, leggendo le battute e le didascalie, un'ipotesi di allestimento: si figurano mentalmente lo spazio in cui collocare i personaggi, attribuiscono con la fantasia a ciascun personaggio un certo volto e un certo atteggiamento.

Con la messinscena reale, quel progetto o ipotesi di partenza si attua. L'allestimento spettacolare è ciò che si chiama, in termini semiotici, una transcodificazione: una parola solo scritta (il testo drammatico) viene tradotta e mutata in un diverso genere di comunicazione. Dal testo drammatico si passa al testo spettacolare: al suo interno l'originale testo drammatico si trasforma incarnandosi negli attori, rivestendosi di luci e suoni, occupando uno spazio. Solo nel testo spettacolare si realizzano pienamente tutte le potenzialità insite nel testo drammatico. Unicità della rappresentazione teatrale. Ogni messinscena costituisce, in realtà, un *unicum*, perché a teatro l'emissione è simultanea alla ricezione. Per questo motivo il fenomeno teatrale è unico e irripetibile: nonostante i tentativi di standardizzazione (le prove teatrali, le registrazioni, il repertorio), le singole repliche di un qualunque spettacolo costituiscono degli eventi compiuti e definiti in se stessi.

Il teatro non è duplicabile, come invece lo sono un film, o un romanzo; lo si può replicare, ma mai in modi esattamente identici. Lo spettacolo teatrale, inoltre, non è durevole: non può appoggiarsi a supporti tecnici definiti (come un libro, una tela, una pellicola cinematografica). Il teatro lascia qualche traccia dietro di sé, come il copione, le note di regia, il diario delle prove, eventuali registrazioni audio e video, descrizioni di spettatori e recensioni critiche; ma sono tracce labili, poco somiglianti alla complessità dell'evento spettacolare. Mentre nel caso del cinema o della letteratura possiamo parlare di copie materialmente identiche, per il teatro si deve parlare di esecuzioni dalla somiglianza imperfetta, che dipendono dalle caratteristiche del "supporto materiale" dello spettacolo (attori in carne ed ossa, ecc.): un medium non riproducibile tecnicamente. Si tratta di una condizione di debolezza, che il teatro condivide, in parte, solo con la musica, anch'essa alle prese con esecuzioni che non possono mai essere perfettamente identiche a se stesse. Forse proprio in questo risiede una delle maggiori cause del fascino del teatro. Allo spettatore si presenta ogni volta qualcosa di diverso, di unico, di irripetibile: ogni messinscena è un'occasione che non si ripresenterà mai più.

Un lavoro individuale in un lavoro di gruppo. Perché un testo drammatico possa essere rappresentato, è necessario che sia realizzato un lavoro di mediazione. Mediare significa predisporre e utilizzare gli strumenti (media) più efficaci attraverso i quali il regista e gli altri allestitori esercitano sul testo drammatico la loro interpretazione.

Ciò che era stilla carta diviene così immagine e suono in atto; ciò che era previsto dall'autore del testo come astrazione e teoria viene rivestito di voci, di gesti, di oggetti.

In questo lavoro di mediazione (transcodificazione) sono necessarie molte persone e parecchi elementi tecnici. Dietro agli attori operano il regista, lo scenografo, i tecnici delle luci e dei suoni, il costumista, i truccatori, gli assistenti alla regia, gli addetti al montaggio e allo smontaggio delle scene. C'è dunque una vasta équipe di persone che coopera alla realizzazione dello spettacolo. Essa è il vero e collettivo autore dell'evento teatrale. Lo schema della messinscena. Il lavoro d'équipe per dare origine alla messinscena è assai complesso e composto da diversi elementi che interagiscono tra loro. Le parole pronunciate dagli attori sono soltanto una delle componenti di un sistema comunicativo alquanto eterogeneo, che produce significati utilizzando molti altri elementi non verbali: segni visivi (i gesti degli attori, la scenografia, le luci) e segni uditivi (il tono e l'inflessione della voce degli attori, le musiche d'accompagnamento, i rumori di scena).

Di fronte a tale complessità, il pubblico è chiamato a stare in ricezione attiva: dovrà leggere tutti questi segni e ricomporne una sintesi. Il teatro esige, anche per gli spettatori, fedeltà, frequentazione, esercizio. Le parole che compongono un romanzo sono state scritte proprio perché vengano lette e gustate nella lettura silenziosa; quelle che compongono un testo drammaturgico non possono essere lasciate a sé. Entrano in gioco altri elementi: la vista viene sollecitata dalla bellezza delle scene, delle luci, dei costumi; le parole giungono allo spettatore attraverso l'udito (la pronuncia degli attori); ci sono infine gesti, movimenti, pause e riprese che s'intrecciano alle parole e le ritmano.

Il linguaggio verbale, a teatro, è dunque arricchito e integrato dal linguaggio dei gesti, della pittura-architettura (le scene), della musica e persino della danza, che possono accompagnare e sottolineare certi momenti dello spettacolo.

Lo spazio scenico. Appare chiaro che si avrà un effetto diverso a seconda che la rappresentazione abbia luogo in una sala spaziosa ed elegante, appositamente costruita, piuttosto che in uno scantinato oppure all'aperto, in piazza o sul sagrato della chiesa. La configurazione stessa della scena teatrale segnala uno spazio che viene delimitato come lo spazio del teatro (spazio della finzione), distinto da ciò che sta fuori (lo spazio della realtà). Si istituisce così un rapporto tra il mondo interno e il mondo esterno; c'è chi "entra" e chi "esce" nello/dallo spazio del teatro, in una dialettica continuata di presenza/assenza che è, a sua volta, l'immagine visibile dell'altro rapporto, quello temporale: presente/passato, presente/futuro.

Lo spazio e il tempo, a teatro, sono strettamente intrecciati: l'opera teatrale scandisce il tempo e lo spazio in diversi segmenti tra loro collegati (atti, scene; e poi destra/sinistra, il primo piano del proscenio, la prospettiva del fondale) e tale intreccio è la metafora del nostro vivere nel qui e ora, che è la dimensione comune dell'umana esistenza. La scena del teatro è uno spazio fisico, concreto, e contemporaneamente uno spazio convenzionale, simbolico. Sul piano materiale, la scena è un luogo fisso, un recinto delimitato e non oltrepassabile (tranne che in casi eccezionali) dal pubblico. Tale spazio è ricavato, di solito, all'interno di un edificio scenico apposito, chiamato appunto teatro: un edificio che ha avuto, nei secoli, forme anche molto diverse.

Non è obbligatorio, per fare teatro, che la rappresentazione avvenga dentro l'edificio teatrale. Si può recitare anche altrove: in una piazza, per strada, in una stazione ferroviaria, ecc. Tuttavia, pure in questi luoghi solo occasionalmente adibiti a teatro, resiste una distinzione fondamentale tra lo spazio della finzione e lo spazio della realtà, ovvero tra lo spazio di chi fa il teatro (gli attori che interpretano i loro personaggi) e lo spazio di chi lo guarda (gli spettatori). Questa distinzione risulta evidente osservando l'architettura degli edifici teatrali. In essi lo spazio scenico è costituito da tre elementi principali: 1) la *platea*, che è il luogo in cui si trova il pubblico; 2) la *scena* vera e propria, che è lo spazio (il palcoscenico) in cui gli attori si muovono e recitano, in cui cioè avviene l'azione drammatica; 3) il *retroscena*, non visibile dagli spettatori, in cui sostano i tecnici e in cui si muovono gli attori, per spostarsi da un ingresso all'altro della scena (da destra a sinistra o viceversa).

Sul piano simbolico, la scena teatrale è il luogo della finzione, di quella realtà altra che il teatro rappresenta. Quando, ad esempio, un personaggio entra in scena, bisogna che il pubblico immagini

che egli venga da dove dice di arrivare e non, più semplicemente, dal retroscena; quando un personaggio esce di scena, affermando di andare qua o là, gli spettatori sono invitati a credergli, anche se sanno perfettamente che sosterrà dietro le quinte.

Questa simbolicità del teatro è un ingrediente decisivo. Entrando in un teatro, lo spettatore accetta di prendere come vera ciò che sa essere una finzione; nel magico istante in cui, si spengono le luci e si apre il sipario, il pubblico accetta di immedesimarsi nei personaggi, dimenticandosi degli attori che danno loro corpo e voce e concentrandosi invece sulle figure immaginarie che essi interpretano. Lo spettatore accetta cioè, per due o tre ore, di vivere con quei personaggi nel luogo che l'autore ha pensato (un castello del Medioevo o la sala da pranzo borghese, una piazza rinascimentale o una sala di locanda). E se poi allo spettatore capiterà, nel corso della rappresentazione, di assistere a un qualche improvviso cambio di scena, nel tempo e nello spazio, egli sarà disposto a fingere che lo stesso palcoscenico che ha di fronte a sé possa rappresentare nel giro di pochi istanti il presente e il passato, il qui e l'altrove. Senza questo ingrediente di convenzionalità, senza questa dose di simbolismo, il teatro non vivrebbe.

La scenografia. L'allestimento dello spazio teatrale è compito dello scenografo, che lavora a stretto contatto col regista. Organizzare uno spazio teatrale coerente è compito assai delicato. Nella scenografia rientrano infatti tutti gli elementi visivi e uditivi, che servono per ambientare lo spettacolo entro una certa cornice di luogo e di tempo: si tratta dunque di un testo estremamente complesso, che a sua volta s'inserisce all'interno del più ampio e ancora più complesso testo spettacolare, con tutte le sue prerogative percettive, spaziali, iconografiche, ecc. Sulla scena ogni oggetto si trasformerà in un segno che comunicherà in modo tanto espressivo, quanto maggiore sarà, sulla scena, la coordinazione tra cose, voci, figure e movimenti. Lo scenografo disegna anzitutto i bozzetti delle scene in cui sarà ambientata la rappresentazione; la realizzazione pratica è poi affidata, sotto la sua guida, a un pittore e/o un architetto. Nel teatro tradizionale, le scene sono per lo più realizzate su quinte mobili, sostituibili da altre quinte nel corso dello spettacolo; le quinte sono collocate al fondo della scena e dipinte in modo da suggerire una forte impressione di profondità. Il teatro contemporaneo, invece, preferisce di solito scene realizzate con arredi od oggetti simbolici.

Tutti gli elementi del quadro visivo (fondali, teloni, luci, arredi, macchine sceniche) devono passare sotto la supervisione dello scenografo. Egli decide gli arredi dei vari ambienti di scena; concorda col regista e il costumista i costumi di scena, che saranno poi realizzati dalla sartoria; coordina il lavoro dei tecnici delle luci e dei suoni, in modo tale che i diversi effetti di scena siano tutti amalgamati tra loro.

Il regista. Il regista è colui che dirige l'esecuzione e la realizzazione dello spettacolo, guidando l'équipe dei tecnici e degli attori. A lui spettano molti compiti delicati: in primo luogo scegliere il modo più opportuno per far rivivere sulla scena un certo testo; decidere come vadano interpretati, da parte degli attori, i diversi personaggi; coordinare e dirigere il lavoro dei tecnici (lo scenografo, il costumista, il direttore delle luci, ecc.).

La figura del regista in quanto "direttore dello spettacolo" si è affermata in particolare agli inizi del '900 (il vocabolo "regia" fu coniato da Bruno Migliorini nel 1932). La regia, in realtà, è sempre esistita, seppure in forme diverse dall'attuale. Qualcuno che si assumesse la responsabilità dell'allestimento e della conduzione dello spettacolo c'è sempre stato, dal corego e dal *dominus gregis* dell'antichità al festaiolo che dirigeva le sacre rappresentazioni fiorentine, fino ai capocomici del Sette-Ottocento.

È solo dal finire dell'Ottocento in poi che tale funzione di coordinamento e di direzione tecnica è uscita dall'anonimato, per assumere più specifiche responsabilità artistiche, che hanno conferito al regista (e, in subordine, all'attore) quel primato della comunicazione teatrale fino ad allora detenuto dal drammaturgo.

Il regista, oggi, risponde a un diffuso bisogno di comprendere sempre meglio e di aggiornare i testi, specie per quanto riguarda i classici, poiché siamo ormai tanto distanti da loro, per cultura e mentalità, che occorre qualcuno in grado di mediare tra l'antico e il moderno, di rileggere o rivisitare il testo per renderlo accessibile e significativo. I testi, infatti, non sono monumenti intangibili. Si può e si deve, di volta in volta, interpretarli e adattarli alle diverse esigenze. Soprattutto i testi classici vanno continuamente re-interrogati, alla ricerca della loro sostanza, della verità che ne deve scaturire. Si è imposto così, nel '900, un nuovo "teatro di regia": un tipo di allestimento fortemente guidato e ri-scritto da quel "neo-autore", che è il regista. Il teatro di regia è venuto come risposta all'anarchia e alla trasgressione delle avanguardie di primo Novecento e dopo le provocazioni del "teatro di ricerca" promosso da registi come Brecht, Copeau, Piscator, Artaud, Mejerchol'd, Grotowski, Barba o da attori-animatori come Franco Passatore, Dario Fo e Carmelo Bene.

Il teatro di regia non rifiuta né il testo né la sala tradizionale; recupera i classici e scommette su una loro attualità, da ritrovare sotto forme magari nuove e inattese. L'immagine del nuovo regista-poeta, che estrae dal testo la sua perenne novità e che quindi si pone in gara con lo stesso drammaturgo, è stata consolidata in Italia da Luchino Visconti e soprattutto da Giorgio Strehler, fondatore e direttore del Piccolo Teatro di Milano. Attualmente i registi più noti e originali sono, nel nostro paese, Massimo Castri, Giuseppe Patroni-Griffi, Luca Ronconi; fuori d'Italia, ricordiamo il francese Patrice Ghéreau, il tedesco Peter Stein.

Il compito più importante del regista è di unificare le varie componenti della messinscena, dando loro equilibrio e armonia. Il regista cura dunque che ciascuna operazione parziale corrisponda a un progetto coerente. Perciò assieme allo scenografo crea le scene, adeguandole alle caratteristiche dei vari personaggi e degli attori, e, disegnandole sullo stesso stile con cui verranno elaborati i costumi di scena, il trucco, ecc. Poi, col responsabile delle luci, sceglierà l'illuminazione più pertinente alle varie scene, casi da valorizzare la scenografia degli ambienti, la gestualità e la mimica degli attori, e in modo da sottolineare con un'illuminazione fortemente simbolica i momenti-chiave dell'allestimento. Decisivo è, soprattutto, il lavoro che il regista compie con gli attori. Il più delle volte egli sceglie personalmente i suoi interpreti; li guiderà quindi a riconoscere la volontà originaria dell'autore, li porterà a "entrare" nei rispettivi personaggi e suggerirà loro il modo più adeguato per valorizzarli, anche in rapporto agli altri elementi dello spettacolo.

Questo vasto lavoro, che il regista compie per armonizzare elementi così disparati, è finalizzato a fare della messinscena un testo spettacolare. Un testo, in termini semiotici, è un sistema comunicativo ordinato e coerente, tale da produrre senso. Ebbene, a partire dal testo drammatico, il lavoro del regista si muove verso quest'altra testualità, assai più complessa, dello spettacolo nel suo insieme.

Sulla base di quali criteri il regista opera? Quali regole egli segue per realizzare il suo compito di interpretare e attualizzare un testo, facendolo eseguire sulla scena nel modo più armonico dal cast degli attori e dallo staff dei tecnici? Esistono davvero regole del genere? Sono quesiti difficili, che nascono da una domanda ancora precedente: il regista si limita ad armonizzare gli elementi che trova, già pronti, nel testo; oppure si appoggia al testo, ma per elaborare qualcosa che non c'era? Un tempo si pensava che il regista dovesse esser vincolato al rispetto dello "spirito" originario del testo. Il lavoro del mettere in scena veniva perciò subordinato al testo, dal drammaturgo ritenuto il vero portatore del messaggio teatrale. Recentemente qualche studioso ha sottolineato i "vincoli" a cui un regista deve attenersi. Le possibilità di messinscena sono certo le più svariate, ma il testo non consente violazioni se non a livello "discreto", come avviene spesso in molta regia, soprattutto di avanguardia, di questi anni. I vincoli potrebbero individuarsi almeno nei seguenti punti:

- non liceità di falsare la linea dell'azione spostando l'ordine delle scene, e degli atti;
- non liceità di apportare tagli indiscriminati e ridurre drasticamente il numero dei personaggi;
- non liceità di mescolare pezzi scomposti del testo.

Altri teorici non accettano il criterio per il quale ci sarebbero operazioni lecite e operazioni non lecite; rifiutano perciò di porre vincoli all'opera del regista, accusandolo quindi di "tradire" correttamente il testo in caso di tagli, interpolazioni, ecc.

Su questa base si sono rivalutate anche sul piano teorico le potenzialità e la libera creatività dell'operazione registica, che peraltro si erano già da tempo largamente imposte nella pratica teatrale del Novecento. Si può concludere che il lavoro del regista si muove tra due estremi, con un'ipotesi intermedia. Il regista può allestire il testo nel modo più neutro, rispettando alla lettera i dialoghi e le indicazioni contenute nelle didascalie, attenendosi a un criterio di verosimiglianza storica nella scena grafica, nei costumi, ecc.; può interpretare il testo in modo più libero, mettendo in luce alcuni aspetti a scapito di altri, e manipolandolo con una certa libertà; può attualizzare il testo con piena libertà, tagliando molte scene e/o personaggi, modificandone l'ambientazione, chiedendo agli attori una recitazione "straniata". Tra queste possibilità e tra le molte soluzioni intermedie, ogni regista sceglie poi, in base alla sua sensibilità, al messaggio che vuole comunicare, alle aspettative del pubblico.

Gli attori. Come già affermato l'attore è un elemento decisivo del teatro: senza di lui non esisterebbe la rappresentazione. Possiamo perciò definire il teatro come ciò che avviene tra lo spettatore e l'attore: tutto il resto è supplementare. La parola attore deriva dal latino *agere*, cioè fare, agire. L'attore è dunque "colui che agisce": colui che, attraverso la voce, l'inflessione dei toni, le pause di silenzio, il movimento il corpo, i gesti, dà vita al personaggio che è chiamato a interpretare.

Da questo semplice elenco risulta chiaro che un attore di teatro lavora con tutto il proprio corpo: le parole che dice sono soltanto uno degli strumenti espressivi da lui sollecitati. Fu a partire dall'antico teatro greco che si è imposta, nella tradizione occidentale, un'idea di teatro essenzialmente parlato, che privilegia il dialogo sul gesto. Da qui l'idea che l'attore lavori essenzialmente con la voce, come un cantante d'opera. Il teatro classico è un teatro di parola, che anche quando mette in scena azioni e fatti preferisce raccontarli, piuttosto che viverli direttamente. A questa impostazione si ribellato il teatro d'avanguardia, che ha ripreso la tradizione gestuale propria del teatro orientale e ha così ristrutturato profondamente il ruolo e il lavoro dell'attore. Perciò registi contemporanei come Grotowski e studiosi di teoria teatrale hanno approfondito la "biologia teatrale", che studia le basi fisiche (peso, spostamento, equilibrio) e corporee della comunicazione attorale: la mimica (cenni del capo, espressioni del volto, movimenti degli occhi) e la prossemica delle distanze, ritmo dell'avvicinamento/ allontanamento).

Gli attori sono artisti dalla personalità assai forte e spesso rischiano di prevaricare gli altri elementi della messinscena: i personaggi, il testo, la volontà del regista. Essi devono invece porsi al servizio di un progetto globale di spettacolo: bisogna dunque che ciascun attore lavori in équipe, a sua volta di retta e coordinata dal regista, che si assume la responsabilità ultima dell'allestimento. Seguendo i suggerimenti del regista, l'attore dà vita al suo personaggio nel modo più vicino possibile allo "spirito" originario del testo, ma anche nel modo che meglio si uniformi all'insieme della rappresentazione.

La recitazione. Col tempo si sono affermate diverse idee di recitazione attorale. Alcuni teorici hanno posto l'accento sulla necessità della naturalezza secondo cui bisogna che l'attore interpreti il suo personaggio come se questi fosse un individuo della vita reale, quotidiana. Questa è la teoria classica della recitazione attorale. Nel teatro romantico dell'Ottocento, invece, si impose una recitazione artificiosa, convenzionale: era la recitazione dei grandi "mattatori", attori celebri che interpretavano i loro personaggi mettendosi come in "posa", amplificando i gesti e la voce. Si creò così un repertorio di gesti e di toni convenzionali, atti a strappare l'applauso; il pubblico attendeva la "tirata" del grande interprete, anche al di fuori dello spirito del testo.

Un'altra teoria vuole che l'attore reciti "straniandosi" dal suo personaggio, forzando la voce e i gesti in modo da staccarsi da ogni verosimiglianza. La tecnica dello straniamento risale al filosofo

settecentesco Diderot, ma è stata valorizzata soprattutto da Brecht nel Novecento. Brecht ha messo in discussione il modello classico di “compassione” (il pubblico soffre e gioisce coi personaggi, immedesimandosi nelle loro pene e letizie). Il teatro, per Brecht, non deve più funzionare come un “incantesimo”: da qui la sua proposta di un teatro epico, che cioè si basi non sull'emozione ma sulla ragione, non sull'immedesimazione ma sulla distanza critica detta di straniamento.

Gli attori non devono incantare il pubblico? ma guidarlo a soppesare le alternative e a prendere decisioni. Altri, come il famoso regista russo Stanislavskij, hanno chiesto all'attore il massimo di immedesimazione nel proprio personaggio. Bisogna che l'attore giunga a una totale comprensione del personaggio interpretato; egli deve, in un certo senso, sostituire la propria psicologia con quella del personaggio, chiedendosi cioè che cosa proverebbe o farebbe egli al suo posto. L'attore, insomma, non deve semplicemente recitare, ma creare; il famoso “metodo” cerca di pervenire a una totale immedesimazione tra attore e personaggio, al punto cioè in cui ogni gesto, ogni reazione scenica nasce come spontanea reazione psicologica alle sollecitazioni del testo.

Un attore può dunque incarnare in modo molto diverso il proprio personaggio. Tuttavia bisognerebbe sempre salvaguardare lo spirito originario del testo: rispettare l'idea di personaggio che l'autore ha trasfuso sulla pagina resta un'esigenza irrinunciabile. Ciò impone all'attore e al regista che lo guida un lungo esercizio e un lungo studio. La bellezza del teatro è affidata alla pluralità delle possibili interpretazioni che si possono dare di un medesimo personaggio.

Ciò che conta di più è che la recitazione dell'attore, pur rimanendo visibilmente recitazione, cioè qualche cosa di fittizio, di simbolico, sia “vera” al massimo grado. La qualità della poesia è di trasformare in necessari segni che, fuori della poesia, sarebbero solo arbitrari. Qualcosa di simile ottiene anche il grande attore, coi suoi movimenti, i suoi gesti, il proprio corpo.

Il pubblico. Un altro elemento fondamentale del teatro è il pubblico, il destinatario della comunicazione teatrale; se non c'è pubblico, essa non si può realizzare. Il pubblico è il punto d'arrivo necessario di tutto il complesso itinerario che, partendo dal testo drammatico, passa attraverso il lavoro collettivo del regista, degli attori, degli altri allestitori giunge infine alla rappresentazione teatrale. Il pubblico teatrale ha però una funzione molto particolare. A differenza dei lettori di narrativa o anche degli spettatori del cinema, esso influisce infatti direttamente sulla comunicazione, esprimendo agli attori il proprio plauso o il proprio dissenso, noia o interesse e finendo col condizionare la rappresentazione stessa. Inoltre a differenza, ad esempio, dei singoli lettori di un romanzo, il pubblico teatrale è sempre un soggetto collettivo: lo spettatore riceve la comunicazione teatrale insieme ad altri spettatori, che influenza con le proprie reazioni e dai quali viene, a sua volta, influenzato. Lo spettatore teatrale è dunque un soggetto attivo e partecipante, molto di più di quanto non accada, per esempio, con la televisione o col cinema. Il contatto diretto, fisico, con gli attori e la scena nel suo complesso sollecitano il pubblico a reagire, a prendere posizione, a fare. Lo spettacolo teatrale, insomma, seduce, eccita le passioni: ecco l'elemento sottolineato da tutti i teorici teatrali, fin da Aristotele e dalla sua antica teoria della *kàtharsis*.

Il pubblico teatrale è una sorta di co-produttore dello spettacolo, costruttore attivo dei suoi significati, unico realizzatore, in definitiva, delle potenzialità semantiche e comunicative del testo spettacolare. Lo spettatore mette infatti in gioco tutte le sue attività di percezione, di valutazione, di conoscenza, di esperienza: come c'è un fare persuasivo da parte dell'emittente della comunicazione (drammaturgo, regista, attore), così c'è un fare interpretativo attivato dal destinatario. La risposta del pubblico è, peraltro, condizionata dalle concrete attese del pubblico. Esse sono indotte dalle passate esperienze teatrali degli spettatori, dai commenti dei critici e/o di altri spettatori, da segnali come locandine, manifesti luminosi.