

Marco De Marinis

Ricezione teatrale:

una semiotica dell'esperienza? *

Un'esperienza al quadrato?

In un meditato intervento di qualche tempo fa, Eugenio Barba, regista del famoso gruppo teatrale danese Odin Teatret, toccando il **problema** del significato dello spettacolo dal punto di vista dello spettatore, **così** scriveva: «...quanto più diventa **difficile** per lui [cioè per lo spettatore] interpretare o valutare immediatamente il senso di ciò che accade sotto i suoi occhi e davanti alla sua mente, tanto è più forte per lui la sensazione di vivere un'esperienza. Oppure, detto in maniera più oscura, ma forse più vicina alla realtà: tanto più è forte l'esperienza di un'esperienza» (Barba, 1983, p. 45). Con il che, prima ancora di cominciare, il mio compito sembrerebbe complicarsi oltre misura: in effetti, se già il parlare di semiotica dell'esperienza può suscitare **nell'ascoltatore** qualche legittima apprensione, che cosa mai dovremo aspettarci (temere) da una **semi-**otica dell'esperienza di un'esperienza, insomma da una semiotica della esperienza « al quadrato »? In realtà è innegabile che l'affermazione di Barba colga e dia voce a una sensazione largamente diffusa; nello stesso tempo, però, se assunta troppo rigidamente in sede teorica (come talvolta è accaduto), essa rischia di trasformarsi nella affrettata promozione di un pregiudizio a verità dimostrata, con la spiacevole conseguenza di bloccare sul nascere ogni ulteriore tentativo di **indagine** in proposito.

Faccio questo preambolo anche per cercare di giustificare un titolo forse un poco astruso e per propiziarmi, nello stesso tempo, una via d'accesso abbastanza diretta al « cuore » dei problemi che vorrei affrontare; o più esattamente accennare, in questa sede. L'intenzione infatti era che dal mio titolo trasparisse (ed ecco anche la ragione del punto interrogativo) qualcosa come il riflesso di un pregiudizio diffuso, che potrei formulare nei seguenti termini interrogativi: se sia davvero possibile (e soprattutto utile) studiare **scientificamente**

un fenomeno così complesso e sfuggente come *la comprensione teatrale dello spettatore comune*, nel momento in cui rinunciamo, correttamente, a vederla come un'ideale e un po' meccanica « estensione » dello spettacolo, una sua semplice funzione, e cominciamo invece a considerarla nella sua più adeguata e ben più autonoma dimensione esperienziale.

Il discorso che cercherò di fare qui non rappresenterà comunque, se non molto indirettamente, un tentativo di risposta a questa domanda; e neppure tenterò di esporre in maniera dettagliata le linee complessive della mia proposta per quanto riguarda l'approccio semiotico ai fenomeni della ricezione teatrale. Per quali ragioni? In primo luogo perché, in entrambi i casi, avrei bisogno di molto più tempo di quello che è a mia **disposizione** oggi; inoltre perché, per quanto riguarda la seconda ipotesi, si tratta di un tentativo (non so quanto riuscito, ovviamente) che ho già fatto in due lavori pubblicati da poco (cfr. De Marinis, 1984, 1985). Ciò che mi pronongo invece nella presente occasione è, da un lato, di rivisitare sia pur brevemente lo *status quaestionis* riguardo allo studio semiotico della ricezione teatrale (cosa sicuramente meno inutile di quanto potrebbe sembrare a prima vista) e, dall'altro, di presentare qualche rapida annotazione personale su quelli che sono, a mio giudizio, alcuni fra i punti più scottanti del problema, e con i quali, quindi, non può fare a meno di misurarsi ogni tentativo serio di proposta semiotica al riguardo.

Dallo spettacolo alla relazione teatrale

Un riesame dello « stato dell'arte » per quanto riguarda la ricezione teatrale non può non partire da una constatazione preliminare: e cioè che essa sta portando, anzi in buona misura ha già portato, a un radicale cambiamento dell'oggetto dell'analisi in semiotica del teatro (e, più ampiamente, in ambito **teatrologico**): dallo spettacolo allo spettatore, appunto, dal testo spettacolare (come si è ormai convenuto di chiamare la messa in scena in quanto fenomeno semiotico) alla comprensione di **questo** testo **spettacolare** da parte del suo ricevente emoirico, il pubblico di teatro. Quello che **voglio** rimarcare, insomma, è che lo spettatore, da qualche tempo a questa parte, non costituisce più soltanto una delle caselle (e, di solito, fra le meno importanti) nella griglia degli studi di semiotica teatrale ma è diventato — ripeto — l'oggetto teorico principe, e quindi anche l'elemento a partire **dal** quale dovrebbero essere reimpostate pure le questioni per così dire classiche, addirittura i lineamenti complessivi dell'intero approccio della semiotica al fatto teatrale. Devo aggiungere subito, però, che questa importante riconversione *tematica* in atto da qualche tempo ha purtroppo prodotto, finora, risultati ben più esili di quelli sperati per due ragioni di fondo: innanzitutto perché ad essa non ha sempre fatto **seguito** un'analoga, indispensabile riconversione *metodologica* (che potremmo riassumere,

date le ristrettezze di spazio, nella formula « dallo strutturalismo alla pragmatica »¹; in secondo luogo perché la messa dello spettatore al centro del discorso ha provocato non di rado una vera e propria « sbandata » teorica, forse non del tutto imprevedibile, riportando **disgraziatamente** in auge alcuni vecchi e meno vecchi luoghi comuni dell'**ideologia** teatrale (luoghi comuni, diciamo subito, per esser chiari, di tipo vitalistico-romantico).

Ma, dal momento che ho parlato di « ideologia teatrale », vorrei porre subito un'altra questione. Basta infatti dare uno sguardo al complesso degli studi tradizionali sul teatro per notare come quella che avrebbe dovuto essere una scelta **ovvia** ed obbligata (dato il carattere eminentemente relazionale del fatto teatrale, data la sua natura di processo comunicativo in presenza), dico la scelta dello spettatore quale oggetto teorico centrale, è stata invece una scelta lungamente disattesa. Nonostante la sua crucialità (o forse proprio a causa sua), lo spettatore è sempre stato un vero e proprio « buco » negli studi teatrali: si può addirittura affermare che, a dispetto delle apparenze, esso non è mai stato davvero costituito in oggetto di conoscenza. Naturalmente ho detto « a dispetto delle apparenze » per cautelarmi da un'ovvia obiezione. In effetti non si può certo sostenere che dello spettatore non si sia parlato e non si parli continuamente nella teoria teatrale: lo si fa e lo si è fatto, anzi, fin troppo. Lo spettatore è da sempre presente in ogni discorso di teatro e sul teatro. Il fatto è, però, che si è trattato quasi sempre di uno spettatore immaginario, esistente solo nel limbo delle visioni teatrali, insomma uno spettatore « di carta », rispetto al quale ci si è preoccupati di dire (meglio, di prescrivere) che cosa egli dovrebbe o non dovrebbe **dare**, come lo spettacolo dovrebbe influire su di lui eccetera. Molto meno, invece, ci si è occupati dello spettatore reale, di ciò che questi fa effettivamente a teatro e del tipo di azione che lo spettacolo compie **realmente** su di lui. Il risultato ne è stato che, accanto a una lunga serie di poetiche dello spettatore, del tutto legittime al loro livello — sia chiaro —, sono **malauguratamente** fioriti — come dicevo prima — pure alcuni fra i più tenaci e insidiosi luoghi comuni dell'ideologia teatrale; primo fra tutti quello dell'accordo unanime fra attori e spettatori, fusi, per magica virtù dello spettacolo, in un solo sentire, in una comunione spirituale (ma anche fisica, ideologica ecc., a seconda dei gusti)².

Tre (o quattro) concezioni

Venendo adesso a considerare rapidamente le principali concezioni teoriche disponibili riguardo alla relazione teatrale, cioè appunto al rapporto attore-spettatore, è proprio **dall'ideologia** dell'accordo unanime che possiamo cominciare.

1) Concezione oggettivistica (o comunicazionale). In effetti, la prima concezione teorica in cui ci imbattiamo in proposito (e che chiamerei oggettivistica, o comunicazionale) non è altro che una **riedi-**

zione aggiornata, in veste, diciamo così, semiotica o più genericamente « scientifica », del mito della comunione fra gli attori e gli spettatori. È **la** concezione per la quale a teatro esiste, **o** si può, comunque, postulare, una sostanziale identità fra i significati proposti dai produttori dello spettacolo e i significati ricevuti dal pubblico: in sostanza, secondo tale visione, i significati teatrali circolerebbero da un polo all'altro della relazione teatrale un **po'** come viaggia da una « cassetta » **all'altra** il messaggio-lettera secondo il modello « **po-**stelegrafico » della comunicazione sul quale **ironizzava** qualche tempo fa **Jurij** Lotman in un saggio dedicato, fra l'altro, proprio **alla** Semiotica della scena (**Lotman**, 1980). Occorre aggiungere subito che questo modello oggettivistico della relazione teatrale, con **la** concezione **ontologica** del segno e della significazione che fra **l'altro** presuppone, appare nettamente in declino in ambito semiotico, **un** ferrovicchio ormai inutilizzabile e inutilizzato, il quale però continua a provocare danni « postumi », se così si può dire, come quando, ad esempio, si insiste da troppe parti nel fare d'ogni erba un fascio, svalutando a priori ogni possibile punto di vista semiotico sul fatto teatrale con **l'argomento**, fallace, che esso non potrebbe non fondarsi, fatalmente, sul principio dell'**identità** fra il significato dell'attore e quello dello spettatore, da un lato, e su di una concezione della relazione teatrale in termini di asettico e neutro scambio di informazioni o di messaggi, cioè in termini **comunicazionali**, dall'altro ³.

2) Concezione nichilista. Dalla parte opposta rispetto alla concezione oggettivistica, ma **oggi** ben più diffusa e pericolosamente vitale, **c'è** quella che chiamerei una concezione nichilista della relazione teatrale, vale a dire una concezione secondo la quale, non **solo** esiste sempre una radicale e imprevedibile **sfasatura** fra la visione **dell'attore** e la visione dello spettatore, **ma** tale sfasatura (o scarto, o béance) fa sì che, in definitiva, non ci siano più **significati** nella relazione teatrale e che questa si sostanzi, dunque, di valori altri da quelli semantici (emozioni, sensazioni ecc.) e di operazioni ben diverse da quelle della comprensione e dell'interpretazione. È stato notato, molto giustamente, che l'atteggiamento nichilista si rivela altrettanto **deleterio** di quello oggettivistico: esso **infatti** abbandona la superstizione dell'unanimità non con il tranquillo distacco con cui si trascura un'idea sbagliata, ma con il pathos con cui si abbandona una fede (Taviani, 1983^a, p. 228). In effetti, e per più di un verso, questa concezione vitalistica e neo-romantica del rapporto teatrale sembra proprio un figlio degenero del veteroromanticismo **dell'ideologia** unanimitistica, soprattutto se si guarda agli stessi esiti **intuizionistici** e antianalitici in cui essa sfocia pur partendo da premesse opposte, quando mette in primo piano gli aspetti emotivi **dell'esperienza** teatrale, svincolandoli completamente dai concomitanti aspetti **cognitivi** (ma su questo tornerò più avanti).

3) Concezioni relativistiche. Questa terza rubrica può contenere punti di vista teorici così diversi fra loro per quanto riguarda il modo

d'intendere i processi ricettivi dello spettatore che conviene procedere subito a un'ulteriore ripartizione al suo interno. Non senza aver prima chiarito qual è l'elemento comune a tutti questi punti di vista e che li caratterizza, appunto, come relativistici. L'elemento in questione è ovviamente costituito dalla convinzione che esista sempre, di necessità, un certo scarto, una non completa coincidenza fra i significati proposti dallo spettacolo (e, in primo luogo, dall'attore) e i significati effettivamente recepiti dallo spettatore. Naturalmente, occorre anche ricordare che a monte di ogni ipotesi relativistica sulla comunicazione teatrale non può che esserci una concezione **non-ontologica** del segno e del significato, vale a dire una concezione per la quale segni e **significati** non esistono di per sé ma solo to *somebody*, come diceva Peirce, e quindi, per lo spettatore, non si tratta di ritrovarli o di riconoscerli nello spettacolo quanto piuttosto di « costruirli » insieme ad esso, insieme all'attore, **cooperativamente**⁴. Ecco perché possiamo considerare queste concezioni **relativistiche** anche come delle concezioni *pragmatiche* della relazione teatrale. Per tentare poi di rendere conto delle principali varianti che — come ho già detto — l'approccio **relativistico-pragmatico** alla ricezione teatrale può prevedere, è opportuno procedere almeno alla distinzione fra una concezione relativistica integrale e una concezione relativistica parziale.

3a) Relativismo integrale (o radicale). Le concezioni relativistiche integrali (o radicali) della ricezione teatrale risultano caratterizzate da una netta tendenza a destoricizzare e quindi a metafisicizzare la suddetta sfasatura semantica fra spettacolo e spettatore, facendone una sorta di norma assoluta non graduabile. Di conseguenza, queste posizioni finiscono anch'esse, di solito, per mettere decisamente in secondo piano il significato e la comprensione intellettuale dello spettacolo e per privilegiare unilateralmente i processi percettivi ed emotivi dello spettatore, spesso concepiti, per giunta, come reazioni immediate, non-culturali e **pre-cognitive**.

3b) Relativismo parziale. Le concezioni relativistiche parziali appaiono invece contraddistinte proprio dalla preoccupazione di non **assolutizzare** lo scarto (per altro indiscutibile e **costitutivo**) fra spettacolo e spettatore, interpretandolo in rapporto alle diverse variabili socio-semiotiche in gioco: il « genere » teatrale, le convenzioni produttive in questione, la competenza dello spettatore ecc. Inoltre, e di conseguenza, questo secondo tipo di concezioni relativistiche tende a conservare un'importanza centrale agli aspetti cognitivi della ricezione dello spettatore, in rapporto ai quali si cerca anche di rendere conto, per quanto è possibile, dei processi affettivi che quella ricezione indubitabilmente comporta. Naturalmente, per tentare almeno di fare ciò, è indispensabile cominciare a concepire il rapporto spettacolo-spettatore nei termini di un'interazione simbolica che mette in gioco molto più di valori semantici asetticamente definiti, coinvolgendo i suoi partecipanti in dinamiche interpretative e **passionali** molto più complesse, le quali pertengono insomma, per rifarsi

alla ben nota teoria greimasiana della manipolazione, non tanto alla modalità del far-sapere quanto piuttosto a quelle del far-credere e del far-fare, ovvero (e qui nei termini della teoria degli *speech acts*) mettono in **gioco** atti illocutori e perlocutori oltre e più che semplici atti **locutori** (o « *fáticos* », come li chiama Austin).

Le emozioni dello spettatore
(e quelle del semiologo)

In definitiva, sia la concezione nichilista che quella relativistica **radicale**, pur divergendo su altri punti, concordano sostanzialmente sulla svalutazione **degli** aspetti intellettuali della fruizione dello spettatore: tanto per l'una che per l'altra, quest'ultima sembra considerare soprattutto in reazioni percettive e affettive immediate, indipendenti dai processi cognitivi di interpretazione, valutazione, ecc., e pertanto andrebbe considerata nient'altro che un'esperienza vissuta, irripetibile e inanalizzabile.

Purtroppo non stupisce che in un momento, come l'attuale, di indiscutibile logoramento dei **paradigmi** « forti », tornino a dilagare siffatte visioni contemplativo-sentimentali dell'esperienza estetica, e tanto di più in relazione a un fenomeno, il teatro, che è sempre stato, per ragioni fin troppo evidenti, il campo di esercitazioni preferito per ogni estetica romantica, **neo-** **post-** o pseudo-romantica, nelle varie versioni vitalistiche e spiritualistiche. Stupisce un po' di più, per la verità, che, da qualche tempo, questa ideologia **emozionalistica** abbia cominciato a contagiare anche i semiologi del teatro, alcuni dei quali, animati da uno zelo piuttosto sospetto, si sono messi a protestare perché la semiotica si starebbe occupando solo dell'interpretazione dello spettatore, trascurando le sue emozioni, quand'invece — oppongono loro, ricorrendo forse con troppa disinvoltura alla celebre coppia terminologica dell'ultimo Barthes — non è lo *studium* ad essere importante **nell'esperienza** teatrale ma proprio il *punctum*, quella « ferita » che lo spettacolo ci infligge venendo a noi, « quel tipo di piacere doloroso e costruttivo che non è cercato ma che attivamente cerca e colpisce il ricevente » (Elam, 1985, p. 58).

Ora, a parte il fatto che scrivere — come fa l'amico Elam — di « espulsione del **pathos** nella ricerca semiotica contemporanea » (ivi, p. 60) mi sembra quantomeno affrettato (dove li mettiamo, altrimenti, tutti i lavori della scuola greimasiana sulle passioni o quelli dei teorici **degli** atti linguistici sul perlocutorio?)⁵, è su un altro punto di questo tipo di argomentazione che vorrei soffermarmi un attimo. Quando si sostiene che la semiotica del teatro ha sbagliato, e sta ancora sbagliando, a occuparsi soltanto, o soprattutto, della comprensione razionale dello spettatore invece che del suo **pathos**, ovvero del suo **punctum**, che cosa si vuol dire con questo? Si sottintende forse che quello della comprensione intellettuale dello spettacolo è un problema da poco e comunque già risolto o in via

di facile risoluzione? O forse si vuole insinuare che i processi cognitivi della ricezione teatrale sono sostanzialmente scollegati dai processi emotivi e che quindi una possibile modellizzazione semiotica di questi ultimi potrebbe, e dovrebbe, largamente prescindere dai primi? Quanto al presupposto, o sottinteso che sia, riguardante la comprensione coerente dello spettacolo come problema di poco conto o comunque già risolto, direi che si commenta da solo e non è il caso di parlarne oltre. Molto più delicato appare invece il secondo, ipotetico sottinteso, quello riguardante la pretesa primarietà e indipendenza degli aspetti affettivi della ricezione teatrale rispetto ai contigui aspetti cognitivi, considerati di conseguenza, come secondari e di scarsa importanza.

Di fronte a questo pregiudizio emozionalistico, è indispensabile cercare di mettere a punto una teoria che si sforzi, invece, di rendere conto, per quanto possibile, degli aspetti patemici e assiologici della ricezione dello spettatore nel quadro di una semiotica cognitiva, pragmaticamente orientata, della relazione teatrale. Un tale tentativo trascende evidentemente le ambizioni di questo intervento, e non mi resta che rinviare il lettore ad un articolo recente nel quale sono abbozzate alcune possibili linee di sviluppo di un approccio semio-cognitivo alle emozioni teatrali (cfr. De Marinis, 1985). In questa sede mi limiterò a una precisazione riguardante quella che potremmo chiamare la determinazione cognitiva a priori dei processi **passionali** dello spettatore.

Le teorie psicologiche delle emozioni umane si trovano ormai largamente d'accordo nel ritenere che — come scrivono Schachter e Singer (1962, p. 380) — « i fattori cognitivi possano essere i maggiori determinanti degli stati emotivi », owerosia che, in altri termini, uno dei fattori basilari dell'esperienza emotiva consista — per citare lo psicologo George Mandler — nell'« interpretazione e nell'analisi dell'ambiente mediante vari sistemi sensoriali e cognitivi » (Mandler, 1975, p. 66).

E già qui, se non vado errato, casca rovinosamente l'asino dell'emozionalismo teatrale, perché quest'ultima formulazione, in particolare, ci consente di mettere in luce un fattore cognitivo, come dire, generale, preliminare, a priori, appunto, che in ogni caso fonda e marca qualsiasi esperienza emotiva a teatro (senza con ciò escludere ulteriori e più precise determinazioni a posteriori, per le quali rinvio, ancora una volta, a De Marinis, 1985). In che cosa consiste infatti, primariamente, nel caso dello spettatore di teatro, questa « interpretazione e analisi dell'ambiente per mezzo di vari sistemi sensoriali e cognitivi », se non nella attivazione delle implicazioni logiche ed epistemiche contenute in quello che è stato chiamato il presupposto teatrale di base, vale a dire il presupposto sul quale si fonda il contratto *fiduciario* fra l'attore e lo spettatore e che può essere verbalizzato mediante asserzioni del tipo « Siamo a teatro » o simili? (Segre, 1983; Ubersfeld, 1983; Helbo, 1985).

Mi pare persino banale dovervi insistere sopra, ma va comunque

ribadito che è, prima di tutto, da questo tipo di sapere, è dalle conoscenze e dalle competenze legate a questo presupposto fondamentale, che discende il piacere teatrale, in tutta la vastissima gamma delle sue possibili forme, ivi comprese — beninteso — quelle legate alla sospensione (epoché) volontaria di tale sapere (e saperfare). Questa frontiera cognitiva, che marca la separazione fra il dentro e il fuori del teatro, è la stessa che determina la differenza intrinseca, sostanziale, esistente fra le emozioni, diciamo così, reali e le emozioni teatrali, da intendersi quest'ultime come specie di emozioni estetiche, sulla cui genesi, intensità e qualità incidono in maniera determinante i ben noti fattori pragmatici (o contestuali) della situazione teatrale, da un lato, e gli aspetti **materici-espressivi-stilistici** del testo spettacolare, dall'altro.

Si tratta, ripeto, di una circostanza abbastanza ovvia, anche se qualche teorico postmoderno sembra, a volte, volersene dimenticare. In ogni caso è una circostanza che la teoria teatrale ha ben presente da parecchio tempo come dimostra, per esempio, la bimillennaria discussione filosofica sul perché lo spiacevole piace a teatro, una discussione che va da Aristotele fino a Freud e oltre (passando, fra altro, per Plutarco, Sant'Agostino e Rousseau)⁶, e alla quale si collega l'almeno altrettanto antica riflessione sulla particolare natura dell'esperienza sentimentale dello spettatore: esperienza *vicaria*, la quale non attinge direttamente le passioni, come nella vita reale (quando ciò accade, evidentemente), ma le assapora mediatamente, per interposta persona, attraverso la loro evocazione sulla scena (a questo proposito, oltre e più che la celeberrima *Katharsis* aristotelica, bisognerebbe citare la ben più ricca Teoria dei Sapori proposta dal Natya *Sastra*, il trattato del teatro indiano classico, con la sua sottile distinzione fra le emozioni propriamente dette, i Bhava e, appunto, i sapori di queste emozioni, i Rasa [cfr. De Marinis, 1982, pp. 166, 2741]).

È ora di concludere e vorrei farlo sbarazzando il campo da un possibile equivoco. Per quanto mi riguarda, infatti, la critica della concezione nichilistica e di quella relativistica radicale della relazione teatrale, e la proposta in loro vece di una concezione relativista parziale fondata sull'ipotesi di un funzionamento cognitivo delle emozioni dello spettatore, non implicano in alcun modo che ci si debba continuare a rinchiudere nel razionalismo sterile e riduttivo che ha spesso caratterizzato, fino ad oggi, l'approccio semiotico al teatro (e questo sia detto anche in senso autocritico, ovviamente). Al contrario, uno dei compiti più urgenti di una semiotica della relazione teatrale mi sembra proprio quello di provvedere un quadro teorico all'interno del quale sia possibile — al di là di ogni eccesso emozionalistico — cominciare a rendere conto adeguatamente anche del ruolo importante che gli impatti patemici e gli investimenti affettivi e assiologici svolgono nella comprensione dello spettatore, quegli impatti e quegli investimenti che concorrono in maniera de-

cisiva a fare delle interazioni comunicative, e in particolare di quelle d'ambito estetico, delle « imprese di persuasione e interpretazione all'interno di una struttura polemico-contrattuale », fondate sulla relazione fiduciaria del far-credere e del credere (Greimas, 1983, p. 15).

* Questo testo rappresenta una versione molto ridotta della relazione letta a Mantova. Una più ampia traduzione spagnola dello stesso intervento è in corso di pubblicazione sulla rivista « Gestos. Revista de Teoría y Práctica del Teatro Hispanico » (University of California, Irvine), 1, 1986.

¹ Per alcune osservazioni sugli aspetti e gli effetti di tale riconversione metodologica nell'ambito degli studi semiotici sul teatro, cfr. De Marinis, 1982^b.

² Contro l'ideologia dell'accordo e dell'unanimità a teatro, ha scritto considerazioni molto penetranti Ferdinando Taviani (cfr. Taviani, 1983^a, 1983^b, e 1983, quest'ultimo in collaborazione con Stefano Geraci). E tuttavia, al di là della indubbia finezza delle sue analisi e del fascino degli esempi letterari sui quali esse principalmente si appoggiano, va anche detto che da questi interventi di Taviani sullo spettatore affiorano qua e là i rischi tipici delle concezioni che più avanti chiamerò « relativistiche integrali », vale a dire concezioni eccessivamente sbilanciate

— a mio parere — nella sottolineatura destoricizzante della indipendenza dello spettatore e nella enfattizzazione del *misunderstanding* (svista, distrazione, fraintendimento, fantasticheria, ecc.) come tratto costitutivo della ricezione teatrale.

³ Questa, tutto sommato, mi sembra essere anche l'opinione del già citato Taviani, 1983^a.

⁴ Naturalmente qui cooperazione è termine tecnico neutro che copre sia i casi (rari, almeno nella cultura occidentale) di forte coesione fra scena e pubblico sia quelli, ben più frequenti, di più o meno forte distanza fra di essi.

⁵ Cfr. per esempio, al riguardo, l'interessante tentativo, attuato recentemente da Fabbri e Sbisà (1985), di abbozzare, su basi greimasiane, i fondamenti di una semiotica delle passioni.

⁶ Alcuni momenti di questa discussione sono esaminati da Taviani (1983^b), il quale si sofferma in particolare sulle celebri pagine delle *Confessioni* rievocanti le esperienze di Agostino come spettatore teatrale a Cartagine.

Riferimenti bibliografici

Barba, E.
1983

« Drammaturgia », in Nicola Savarese, ed., *Anatomia del teatro*, Firenze, La casa Usher.

De Marinis, M.
1982^a

Semiotica del teatro. L'analisi testuale dello spettacolo, Milano, Bompiani.

1982^b

Capire il teatro: per una semiotica storica come epistemologia delle discipline teatrali, « Versus », 32-33.

1984

L'esperienza dello spettatore. Fondamenti per una semiotica della ricezione teatrale, « Documenti di Lavoro », 138-139, Centro Internazionale di Semiotica e di Linguistica, Università di Ur-

bino.

1985

Toward a Cognitive Semiotic of Theatrical Emotions, « Versus », 41 (n. speciale dedicato alla *Semiotica della ricezione teatrale*, a cura di M. De Marinis).

Elam, K.
1985

Much Ado about Speech Acts: Atti, fatti, effetti e affetti nella rappresentazione drammatica, « Versus », 41, cit.

Fabbri, P., Sbisà, M.
1985

Appunti per una semiotica delle passioni, « Aut-aut », 208.

Greimas, A. J.
1983

Du sens II, Paris, Seuil (trad. it. Milano, Bompiani, 1984).
Helbo, A.

1985

Approches de la réception, « Versus », 41, cit.

Lotman, J.

1980

Semiotika sceny, « Teatr », I (trad. it. *Semiotica della scena*, « Strumenti critici », XV, 1, 1981).

Mandler, G.

1975

Mind and emotion, New York, Wiley.

Schachter, S., Singer, J. E.

1962

Cognitive, social and physiological determinants of emotional state, « Psychological review », LXIX, 5.

Segre, C.

1983

« Manipolazione e finzione teatrale », relazione al Congresso Internazionale *Semiotica del teatro: el texto de la representación*, Roma, Instituto Espa-

ñol de Cultura, 25-27 novembre (in corso di pubblicazione negli atti presso La casa Usher).

Taviani, F.

1983^a

« Visione dell'attore, visione dello spettatore », in N. Savarese, ed., *op. cit.* 1983^b

« Sullo spettatore: tre minuti esempi », in AA. VV., *Scritti in onore di Giovanni Macchia*, vol. II, Milano, Mondadori.

Taviani, F., Geraci, S.

1983

La svista a teatro, « Il piccolo Hans », 40.

Ubersfeld, A.

1983

« De quelques réflexions en forme d'apologie pour la théorie des actes de langage au théâtre », relazione al Congresso Internazionale *Semiotica del teatro*, cit.