

N. 3

Direzione

Alice Giannitrapani (Università di Palermo)

Ilaria Ventura Bordenca (Università di Palermo)

Comitato Scientifico

Juan Alonso-Aldama (Université Paris Cité)

Kristian Bankov (New Bulgarian University, Sofia)

Pierluigi Basso Fossali (Université Lumière Lyon 2)

Denis Bertrand (Université Paris VIII, Saint-Denis)

Lucia Corrain (Università di Bologna)

Nicola Dusi (Università di Modena e Reggio Emilia)

Jacques Fontanille (Université de Limoges)

Manar Hammad (Université Paris III)

Rayco Gonzalez (Universidad de Burgos)

Tarcisio Lancioni (Università di Siena)

Massimo Leone (Università di Torino)

Anna Maria Lorusso (Università di Bologna)

Dario Mangano (Università di Palermo)

Francesco Mangiapane (Università di Palermo)

Gianfranco Marrone (Università di Palermo)

Tiziana Migliore (Università di Urbino)

Claudio Paolucci (Università di Bologna)

Gregory Paschalidis (Aristotle University of Thessaloniki)

Paolo Peverini (LUISS, Roma)

Isabella Pezzini (Università La Sapienza, Roma)

Piero Polidoro (LUMSA, Roma)

Maria Pia Pozzato (Università di Bologna)

Franciscu Sedda (Università di Cagliari)

Marcello Serra (Universidad Carlos III de Madrid)

Stefano Traini (Università di Teramo)

Patrizia Violi (Università di Bologna)

FORME DEL SILENZIO

a cura di

Marco Giacomazzi, Martina Grinello,
Anna Maria Lorusso, Francesco Mazzucchelli

Il presente volume è stato sottoposto a *peer review*.

MIMESIS EDIZIONI (Milano – Udine)

www.mimesisedizioni.it

mimesis@mimesisedizioni.it

Collana: *I libri di E/C*, n. 3

Isbn: 9791222328850

DOI: 10.7413/1234-1234112

This is an open access publication distributed under the terms of the Creative Commons Attribution License (CC BY-NC-ND 4.0).

2026 – MIM EDIZIONI SRL

Piazza Don Enrico Mapelli, 75

20099 Sesto San Giovanni (MI)

Phone: +39 02 24861657 / 21100089

INDICE

INTRODUZIONE

<i>Marco Giacomazzi, Martina Grinello, Anna Maria Lorusso, Francesco Mazzucchelli</i>	13
---	----

ASPETTI TEORICI: LE SEMIOTICHE DEL SILENZIO

IL SENSO DEL SILENZIO PER LA SEMIOTICA

<i>Ugo Volli</i>	29
------------------	----

THE UNSPOKEN IN STRATEGIC COMMUNICATION

<i>Carlo Penco</i>	41
--------------------	----

PATEMI SILENTI: DAGLI STATI DI COSE AGLI STATI D'ANIMO

<i>Isabella Pezzini</i>	55
-------------------------	----

ROLAND BARTHES: IL SILENZIO COME FIGURA DEL NEUTRO

<i>Giorgio Borrelli</i>	69
-------------------------	----

USCIRE DAL VUOTO. STATI LIMINALI DEL SILENZIO

<i>Daniele Barbieri</i>	81
-------------------------	----

“CHI TACE ACCONSENTE”, “SILENZIO ASSENSO”

<i>Giorgio Lo Feudo</i>	93
-------------------------	----

“IL SILENZIO PER CANCELLATURA”

<i>Tiziana Migliore</i>	109
-------------------------	-----

IL SILENZIO È IL SILENZIO È IL SILENZIO. IL CORTOCIRCUITO TAUTOLOGICO DELL'IDEOLOGIA

<i>Simone Garofalo</i>	129
------------------------	-----

MANIPOLARE LA GRADUALITÀ DEL SILENZIO: INTERFERENZE E DOG WHISTLE <i>Christian Introna</i>	143
FROM SOUND: SILENCE. PERIPHERIES OF SENSE <i>Andrea Valle</i>	155
PER UNA TASSONOMIA DEI SILENZI MUSICALI <i>Mattia Merlini</i>	171
CHE COS'È LA PRESENTIFICAZIONE DELL'ASSENZA? DAL GHOSTING AL QUADRATO SEMIOTICO <i>Claudio Paolucci</i>	185
CERVELLI NELLA VASCA, MENTI FLUTTUANTI E IL SILENZIO DEI SENSI: SEMIOTICA DELL'ESPERIENZA E DEPRIVAZIONE SENSORIALE <i>Luigi Lobaccaro</i>	199
FANTASMI E SEGNI DEI FANTASMI <i>Paolo Martinelli</i>	213
SILENZI VIRTUALI, SILENZI VIRTUOSI. CONDIZIONI AUTISTICHE, MUSICALITÀ E VR <i>Flavio Valerio Alessi</i>	225
IL SILENZIO DEL NUMERO ZERO <i>Martina Bacaro</i>	241
IL SILENZIO MODELLO. L'INTERAZIONE MEDIALE COME ORIZZONTE COOPERATIVO <i>Marco Giacomazzi</i>	255
SILENZI RUMOROSI E PAROLE SENZA LINGUAGGIO. LA LETTURA DERRIDIANA DELLA <i>STORIA DELLA FOLLIA</i> DI FOUCAULT <i>Iulia Ponzio</i>	267

CULTURE E POLITICHE DEL SILENZIO

BREAKING THE SILENCE. FOUR CASE STUDIES <i>Aleida Assmann</i>	279
“LE MEMORIE SILENZIATE DEI TRAUMI PASSATI” <i>Patrizia Violi</i>	293
METAFORE VISIVE E PAROLE OLTRE IL SILENZIO NEL DISCORSO PUBBLICO: DAL “NON CI HANNO VISTO ARRIVARE” AL “FACCIAMO RUMORE” <i>Cinzia Bianchi</i>	305
LA RETICENZA E L’EUFEMISMO: IL CONFLITTO A GAZA COME ESEMPIO DELLA MANIPOLAZIONE INGANNEVOLE PERSEGUITA DAL GIORNALISMO MAINSTREAM <i>Alessandro Prato</i>	317
RUMORE ALL’ENNESIMA POTENZA: SILENZIARE L’AVVERSARIO ATTRAVERSO L’ECCESSO DI INFORMAZIONE NELLA COMUNICAZIONE POLITICA CONTEMPORANEA <i>Pierluigi Cervelli, Luigi Virgolin</i>	329
SUI SILENZI DELLE IDENTITÀ, SULLE IDENTITÀ DEI SILENZI <i>Flavia Politi</i>	343
ECO DI UNA VOCE INFAME. PER UN’ARCHEOLOGIA DEL SILENZIO MANICOMIALE <i>Mirco Vannoni</i>	357
IL SILENZIO DEI COLPEVOLI. VIVISEZIONE E DISCORSO ANIMALISTA <i>Beatrice Vanacore</i>	375
SILENZI DEL SENSO NELLA CRISI ECOLOGICA. TRAUMA CLIMATICO E (IM)POSSIBILITÀ DELLA SEMIOSI <i>Leonardo Balestri</i>	389
IDENTITÀ MESSE A TACERE <i>Antonio Cetani</i>	403

PRESTARE ASCOLTO. L'ECO-PROFUGO TRA RAPPRESENTAZIONE E TESTIMONIANZA <i>Irene Sorrentino</i>	417
DECOLONIZATION OF WASTE: TOWARD AN EDUSEMIOTICS OF RESIDUES <i>Martina Grinello</i>	431
VIAGGI MUTI. SILENZI, RESPONSI E DISCORSI RITUALI IN SICILIA <i>Claudia Urzì</i>	447
DEL RELIGIOSO SILENZIO <i>Alessandra Pozzo</i>	461
LA CERCA DI COLLESANO IN SICILIA: L'ATTO DEL MASCHERAMENTO TRA SILENZIO ED ENUNCIAZIONE <i>Maurilio Ginex</i>	471
UN SILENZIO PER CHI RESTA <i>Eleonora Minna</i>	485
IBRIDI SONORI: AVVENTURE IN CITTÀ <i>Ilaria Ventura Bordenca</i>	499
RESPONSABILITÀ SILENTE: TRA OPACITÀ ALGORITMICA E OMERTÀ INDUSTRIALE NEI DISPOSITIVI DI INTELLIGENZA ARTIFICIALE <i>Ilaria Ingrao</i>	513
"SORRY, THAT'S BEYOND MY CURRENT SCOPE". SEMIOTIC CONSIDERATIONS ON DEEPSEEK'S CONTENT MODERATION PRACTICES AS A SILENCING STRATEGY <i>Carla Fissardi</i>	527
SPAZI SOSPESI: NUOVE FORME DI SACRALITÀ NEL GIARDINO SEGRETO DI ST. DUNSTAN <i>Maria Giulia Franco</i>	545
AGENTI SILENZIOSI E STRATEGIE DI SILENZIAMENTO URBANO: IL PROBLEMA DELL'AGENCY DEI DISPOSITIVI DI CONTROLLO CITTADINO <i>Mirko Gentile</i>	559

IL BUONO E IL CATTIVO GUSTO DEL SILENZIO
Alice Giannitrapani 573

SCENOGRAFIE DELL'ISOLAMENTO.
LAVORARE TRA LE MURA DOMESTICHE
Elisa Sanzeri 589

UPCYCLING E ARCHIVI DIGITALI PER PRATICHE RESPONSABILI:
UN APPROCCIO DESIGN-DRIVEN
*Simona Colitti, Elena Formia, Valentina Gianfrate,
Riccardo Mercuri* 609

SILENZIO-ASSENZA. SETTE NOTE SUL RIFIUTO
Francesco Piluso 625

FATE TACERE QUESTI RIFIUTI!
TENTATIVI DI SILENZIAMENTO DEL RIMOSSO
Camilla Robuschi 641

RESONANT SILENCES:
INTERPRETING THE SEMIOTIC AMBIGUITY OF PLASTIC WASTE
Silvia Zanelli Quarantini Brini, Nicola Zengiaro 653

RICETTACOLI DI SILENZI.
DI VASI, MATERIALI E SEMIOTICA DELLE CULTURE
Giacomo Festi 667

GRAMMATICHE DEL SILENZIO: MUSICA, MEDIA, TEATRO, ARTI FIGURATIVE

LA ZONA D'INTERESSE E I GRADI DEL SILENZIO
Lucio Spaziente 683

GUIDA RAGIONEVOLE AL RUMORE PIÙ ATROCE
Gabriele Marino 695

THE BOY FROM 6B. THE SUBJECTIVE POINT OF AUDITION
IN AN EPISODE OF *ONLY MURDERS IN THE BUILDING*
Piero Polidoro 709

L'IMMAGINE DEL SILENZIO <i>Lucia Corrain</i>	717
IL SILENZIO DELLE IMMAGINI. SUL NEUTRO <i>Angela Mengoni</i>	737
LA LACUNA COME SILENZIO VISIVO: DUE REAZIONI NELL'AMBITO DEL RESTAURO <i>Elena Ramazza</i>	753
NEL SILENZIO DELLE FORME, COSA C'È DA VEDERE?" IL CASO PINTON E L'EDUCAZIONE MUSEALE INTORNO AD AGNES MARTIN <i>Enrico Barbetti</i>	767
ABITARE IL MARGINE: EMANCIPAZIONE E SCHERMATURA <i>Miriam Rejas Del Pino</i>	785
ROLAND BARTHES: SUL SILENZIO FOTOGRAFICO, NONOSTANTE TUTTO <i>Matteo Maria Paolucci</i>	801
RIVESTIMENTI PARLANTI. ALLA RICERCA DI UNA MODA SILENZIOSA <i>Eleonora Chiaia</i>	813
IL SILENZIO DELLA STAND-UP. FORZA ESPRESSIVA E SOVVERSIVA <i>Bianca Terracciano</i>	823
IMMAGINI NELLA VOCE. RILIEVI SUL SILENZIO E ALTRE QUESTIONI DEL RACCONTO AUDIO <i>Giuditta Bassano</i>	839
L'UTILIZZO STRATEGICO DEL SILENZIO NEL PODCASTING <i>Carlo Alberto Bondi</i>	853
ESPRESSIONI DEL SILENZIO NEL LINGUAGGIO PUBBLICITARIO <i>Marianna Boero</i>	865
POLIFONIA, STRATI SEMIOTICI E SILENZIO NELLA PUBBLICITÀ TELEVISIVA <i>Stefano Lombardi Vallauri, Marco Spagnolo</i>	877

ECO-ONTOLOGIA DELL'ASCOLTO: FUNZIONI ED EFFETTI SEMOTICI DEI SILENZI NELLE PRATICHE TEATRALI <i>Massimo Roberto Beato</i>	891
UNHEARD NARRATIVES: THE ROLE OF SILENCE IN BECKETT'S TRILOGY <i>Marina Nikolova, Sebastian Nabon</i>	905
I SENSI DEL SILENZIO NE <i>IL GIORNO DELLA CIVETTA</i> DI LEONARDO SCIASCIA <i>Caterina Marrone</i>	915
UN PECULIARE CASO DI ENUNCIAZIONE MACCHINICA: IL SILENZIO PRODOTTO <i>Paolo Piccirillo</i>	927
TRE INTERPRETAZIONI VISIVE DELLA CONCEZIONE DEL SILENZIO IN MUSICA DI JOHN CAGE <i>Leonardo Romei</i>	937
IL SILENZIO SONORO DI JOHN CAGE. NUOVE POSSIBILITÀ SEMIOTICHE AI TEMPI DELL'HORROR PLENI <i>Emiliano Battistini</i>	951
IL SILENZIO COME PRESENZA NELL'ASSENZA. UNA PROSPETTIVA MUSICOTERAPICA <i>Valentina Voto</i>	967
TRA IL NON DETTO E L'ASSURDO. SVINCOLI DEL SILENZIO NELL'AGOGICA DI SATIE <i>Valentina Carrubba</i>	979
RUMORI REDIVIVI. LA RESURREZIONE DIGITALE NEI CONCERTI OLOGRAMMATICI <i>Margaux Cerutti</i>	995
"LEGIONI DI FANTASMI". SUI SEGNI ZERO NEI MEME. <i>Emanuele Fadda</i>	1007

ATTRAVERSARE IL SILENZIO.

PER UNA SEMIOTICA DEL RITMO NEL VIDEOGIOCO

Giorgio Fraccon, Matteo Tuzi

1027

SILENZIO: NEGAZIONE E RESISTENZA

Francesca Padovano

1041

MASSIMO ROBERTO BEATO*

ECO-ONTOLOGIA DELL'ASCOLTO: FUNZIONI ED EFFETTI SEMIOTICI DEI SILENZI NELLE PRATICHE TEATRALI

1. *Introduzione*

Nel 2009, Umberto Eco suggeriva la necessità di indagare il silenzio come fenomeno semiotico, rilevandone le molteplici funzioni nei diversi contesti comunicativi, tra i quali menziona (a sorpresa) anche il “teatro”, il cui rapporto con la semiotica è stato sempre molto complesso in merito alla definizione del *testo* da analizzare (Beato 2023). Il presente contributo parte proprio da questa complessità, offrendo un approfondimento sulle forme e sugli effetti semiotici del silenzio nelle pratiche teatrali¹, con particolare attenzione alle più recenti modalità immersive di partecipazione. Infatti, in queste forme teatrali più contemporanee il silenzio acquista nuove valenze culturali, cognitive e performative, aprendo così spazi di indagine che intrecciano enunciazione, pragmatica e cognizione incarnata.

“[L]’idea di teatro che abbiamo in testa, che è il prodotto della cultura nella quale siamo cresciuti, non è l’unica forma possibile di teatro” (Allegri 2012, p. 6). Una premessa apparentemente banale, ma indispensabile per indagare la funzione del silenzio. Nella storia delle forme spettacolari, tale convenzione (assieme a quella del buio in sala) è vincolata, infatti, a norme relativamente tarde che regolano quei modelli teatrali che si sono

* Università degli studi della Tuscia. massimoroberto.beato@unitus.it

1 Parlare di pratiche teatrali comporta prima di tutto affrancarsi da una certa idea di teatro che ha condizionato per decenni il rapporto con la semiotica. Il termine /teatro/ si è prestato, infatti, a una varietà di interpretazioni e definizioni, impiegate spesso in senso metonimico (Allegri 2012), isolando singole parti di un ben più articolato complesso relazionale di pertinenze e pratiche (Prieto 1975).

consolidati col dramma moderno grossomodo a partire dall'Ottocento e che sono legati, peraltro, a una presunta passività ricettiva e contemplativa dello spettatore. Profondamente radicata nella tradizione teatrale occidentale, la nozione di "spettatore passivo" è una costruzione culturale che può essere fatta risalire a due momenti diversi della storia: l'antichità e la modernità (Pais 2015). Da un lato, nella tradizione classica la passività riguarda uno stato di ricettività. Implica l'idea di subire un'emozione (*passio*), di sopportare letteralmente l'influenza delle emozioni che provengono dal mondo esterno. Infatti, mentre l'attore è destinato a impersonare le emozioni e a trasmetterle, avendone quindi il pieno controllo – almeno in una certa misura – lo spettatore sarebbe esposto a esse. Questa concezione è ancorata alla teoria filosofica della retorica delle passioni, che ispira le teorie della recitazione fino al XVIII secolo. Dall'altro lato, invece, la modernità collega la passività con l'idea di inattività. Lo spettatore è sottomesso alla rappresentazione delle emozioni da parte degli attori, rimanendo, però, isolato e distaccato dalla scena.

Dall'anfiteatro all'aperto dell'antichità all'auditorium buio della fine del XIX secolo, lo spazio scenico viene progressivamente chiuso e separato dal pubblico. E in questo processo di separazione, il testo drammatico (ossia, la drammaturgia scritta), prima, e il testo spettacolare (ossia, la drammaturgia scenica), poi, diventano oggetto privilegiato dell'analisi, a discapito della relazione attore-spettatore. Il fenomeno teatrale, invece, è il prodotto emergente della relazione di co-presenza tra attore e spettatore, nella quale l'ultimo è a tutti gli effetti un co-autore dello spettacolo e riveste, dunque, un ruolo *attivo*. Sia le avanguardie storiche del primo Novecento che la performance art degli anni Sessanta e Settanta puntano, pertanto, alla rottura dei paradigmi estetici *naturalizzati* – contesti, strutture, materiali e processi – per ristabilire una connessione bidirezionale con lo spettatore, mettendolo al centro dell'esperienza performatica. Condividendo l'eredità di questi sforzi artistici, le pratiche contemporanee (ri)attivano uno spazio di interazione tra lo spettatore partecipante e il performer. Partecipazione e interazione mirano, infatti, a ripristinare un movimento reciproco di trasmissione degli affetti tra attori e spettatori, indipendentemente dai vincoli imposti dall'architettura teatrale. Un movimento che risemantizza, giocoforza, anche il silenzio stesso.

2. *Alle origini del silenzio teatrale*

Nelle pratiche teatrali fino al Settecento, il silenzio non era esortato né prescritto. Al contrario, il pubblico parlava, socializzava, arrivava tardi, si muoveva, commentava durante la rappresentazione. Lo spettacolo conviveva con il rumore di sala: l'attenzione dello spettatore, dunque, non era centralizzata né continua (McConachie 2008). Con l'imporsi del teatro naturalista e la convenzione della cosiddetta "quarta parete", però, cambia radicalmente il contratto spettatoriale. Il pubblico viene tacitamente invitato al silenzio e all'immobilità, per favorire l'illusione della realtà drammatica e la concentrazione sulla scena, non più dominata dalla sostanza espressiva verbale, dove anche i gesti, i corpi, i movimenti iniziano ad assumere una valenza semantica.

Fino all'Ottocento, gli spettatori erano illuminati tanto quanto gli attori in scena (a volte anche di più!). Con l'avvento dell'elettricità, invece, si stabilizza la configurazione palcoscenico/platea e la separazione tra le due realtà – controfattuale e fattuale – viene ulteriormente marcata dal buio in sala a inizio spettacolo, relegando gli spettatori al silenzio nell'oscurità. Nasce, così, la scena "a scatola ottica" sul modello del *proscenium theatre* in cui, cioè, spazio dell'azione e spazio della partecipazione sono separati da uno spazio liminale trasparente. In questo modo, la percezione uditiva è vincolata anche da una centralità della visione che condiziona la relazione soggetto-partecipante/ambiente. Le costellazioni sonore che abitano lo spazio dell'azione vengono perciò immediatamente associate alla realtà controfattuale istituita dal mondo possibile drammatico (semantizzazione). Quelle prodotte dalla realtà fattuale dello spettatore-partecipante, invece, sono direttamente confinate nell'universo delle perturbazioni (de-semantizzazione) – ovvero, quell'insieme di eventi non programmati che emergono nel corso dello spettacolo teatrale (reazioni inattese del pubblico, colpi di tosse, ecc.) – e scartate automaticamente (in quanto rumore) dal processo di appercezione attraverso il quale il soggetto conferisce senso a quanto vede nello spazio dell'azione. In altre parole, ciò che i nostri occhi vedono influenza ciò che le orecchie ascoltano, e viceversa.

È con Richard Wagner e la realizzazione dell'edificio teatrale di Bayreuth che verrà istituzionalizzato il silenzio ricetti-

vo e avviato, di fatto, quel processo che porterà il fare teatrale a fondarsi su opposizioni semantiche quali /buio/ vs /luce/, /palcoscenico/ vs /platea/, /agire/ vs /osservare/, /discorso/ vs /silenzio/ e così via. Allo spettatore è richiesta una immersione contemplativa e il silenzio non è più inteso solo come forma di rispetto, ma diventa condizione ontologica dell'ascolto estetico. L'esperienza wagneriana, infatti, mira a generare un'attenzione totalizzante, in cui il silenzio diventa condizione di possibilità per l'immersione empatica e l'attivazione dell'immaginazione, realizzando una forma di *musement*² peirciano, ossia uno stato di gioco mentale libero favorito proprio dall'assenza di distrazioni percettive. Il *musement* è favorito, cioè, da situazioni di sospensione sensoriale e riduzione del rumore informativo.

In questi modelli teatrali di visione e partecipazione, dunque, silenzio e buio (in quanto convenzioni normate) nascono proprio dal bisogno di aumentare l'effetto di immersività dello spettatore nello spettacolo. A tal fine, essi diventano dispositivi liminali che (solitamente) segnalano l'inizio e la fine dell'esperienza performativa. In questo scenario, il silenzio assume una funzione rituale che favorisce la costituzione di spazi abilitanti per la contemplazione, in cui lo spettatore può fluttuare cognitivamente tra impressioni, emozioni e immagini. Silenzio, quindi, come "tensione verso" lo spazio scenico, come dispositivo di connessione col mondo possibile drammatico. Secondo Rudi Laermans (1999), ad esempio, c'è una performatività in questo uso del silenzio, nel senso che crea uno spazio di morte (*death space*), "a frame that allows images, sounds, words 'to die out', to have a quasi-metaphysical effect, a heightened and more intensive psychic impact" (Laermans 1999, p. 2). In altre parole, ciò che viene detto o fatto su un palcoscenico è fittizio, ma grazie al silenzio attento del pubblico acquista slancio in quanto la qualità di evento sarebbe amplificata e allo stesso tempo nobilitata. È lecito supporre, allora, che abbia origine proprio da questa forma del silenzio quell'interpretante peirciano che

2 Con questo termine, Charles S. Peirce descrive una sorta di contemplazione giocosa, di apertura mentale, che si avvicina per certi aspetti alla forma più pura dell'abduzione, ma senza ancora orientarsi verso una ricerca di spiegazioni. È il momento preliminare in cui l'immaginazione prepara il terreno per possibili intuizioni, ipotesi o visioni (CP 6.458).

conferisce significato a quel modello che nella nostra cultura contemporanea siamo generalmente portati a ricondurre al termine “teatro”. Un modello, però, nel quale domina il prodotto spettacolo e non la relazione attore-spettatore. Mentre nelle precedenti forme, il teatro era prevalentemente un’esperienza sociale, non silenziosa.

Il silenzio contemplativo è associato, allora, a pratiche teatrali più “convenzionali” o “tradizionali” – termini entrambi contestabili e troppo vaghi, se dati in assoluto, con i quali però intendiamo far riferimento qui a quegli eventi performatici che si svolgono in luoghi organizzati intorno a codici di visione e partecipazione formalizzati e stabilizzati secondo certe modalità frontali e astantive. Si tratta, cioè, di quelle forme spettacolari in cui l’articolazione dell’intera esperienza avviene attraverso dispositivi quali, ad esempio, l’arco di proscenio che separa lo spazio dell’azione (palcoscenico) da quello della fruizione (platea). Sono, in altre parole, pratiche concepite secondo “rituali” normati di partecipazione: ingresso in sala, silenzio al calare delle luci, applausi e rientro alla vita quotidiana.

Per queste ragioni, la maggior parte degli studi sul fenomeno teatrale è stata influenzata da una ideologia di fondo secondo cui lo spettatore riveste un ruolo di soggetto riceettore passivo nella partecipazione alla performance, concepita perlopiù secondo una logica comunicazionale oggettivistica (cfr. De Marinis 1986). Da una prospettiva semiotica, questa premessa (fallace) ha portato gli studiosi a considerare la relazione teatrale tra attore e spettatore nei termini di un neutro scambio di informazioni. La svolta relazionale (Fisher-Lichte 2004) ha ampiamente mostrato, al contrario, quanto lo spettatore sia a tutti gli effetti un co-autore dello spettacolo, anche se la relazione attore-spettatore non si articola affatto secondo gli stessi parametri e le stesse valorizzazioni stabili nel tempo.

3. Dalla contemplazione all’interazione

Se dunque l’oggetto d’analisi di una sociosemiotica del teatro non sono (soltanto) gli spettacoli, ma soprattutto la relazione attore-spettatore, è necessario allora spostare l’attenzione dall’opera-prodotto al rapporto tra questi due soggetti e al ruolo che le forme del silenzio giocano in esso. Il campo interattivo che si

configura tra attore e spettatore può essere concepito come una forma di “dialogo” sul quale si fonda, secondo Fischer-Lichte (2004), la condizione mediale stessa degli spettacoli, ossia un *loop autopoietico di feedback*: ogni azione dell’attore genera reazioni nello spettatore, che a loro volta influenzano l’attore. La relazione attore-spettatore assume così una natura intersoggettiva, culturalmente determinata, in cui le norme sociali, le aspettative e i codici di comportamento modellano il processo enunciativo. Ed è all’interno di questo processo che va indagata la funzione del silenzio.

È ormai largamente attestato, nelle ricerche e negli studi degli ultimi trent’anni³, che il fenomeno teatrale sia sostanzialmente da ricondurre alla sua dimensione pragmatica di “fatto teatrale”, cioè, di insieme di processi produttivi e ricettivi intorno ai quali si articola processualmente una pratica performatica. Secondo Bruce McConachie (2008), ad esempio, molti studi accademici sul teatro, prendendo in prestito i principi (ma non sempre la metodologia) della semiotica, descrivono l’esperienza del pubblico come una forma di “lettura”. Dal punto di vista cognitivo, tuttavia, sussistono numerose differenze radicali tra un soggetto-lettore che conferisce senso ai segni su una pagina stampata e l’attività prevalentemente non simbolica della cognizione degli spettatori. Studi più scientifici, inoltre, non supporterebbero neanche le metafore che pretendono di esaminare la “reazione” o la “risposta” del pubblico. Questi concetti, infatti, deriverebbero soprattutto da un approccio comportamentista, il quale presupporrebbe che il teatro sia principalmente un sistema di trasmissione unidirezionale di messaggi o suggestioni a cui i soggetti coinvolti – presunti destinatari – rispondono in base ai condizionamenti passati o alla propria vita psichica. Al contrario, non va affatto sottovalutata la dimensione dell’azione e dell’interazione degli spettatori, ossia, ciò che essi fanno per impegnarsi e farsi coinvolgere da uno spettacolo.

Se analizziamo, allora, la relazione autopoietica a cui fa riferimento Fischer-Lichte all’interno di una teoria dell’enunciazione, potremmo affermare che l’interazione dialogica IO-attore/TU-spettatore possa essere concepita secondo la metafora della *conversazione*, seguendo il modello che Gianfranco Bettini (1984) propone per illustrare il meccanismo enunciativo

3 cfr. De Marinis 2008.

nell'audiovisivo⁴. Sarebbe possibile, così, interpretare le reazioni degli spettatori come “risposte” date all'interno di una situazione comunicativa prototipica articolata su una serie di turni conversazionali, attraverso i quali il soggetto emittente e il soggetto destinatario condividono informazioni, idee, sentimenti, chiarificazioni, ecc. realizzando, perciò, un comportamento interattivo. Una serie, cioè, di azioni e reazioni che influiscono, di fatto, sull'andamento dell'enunciato-spettacolo: gli attori, ad esempio, si possono sentire stimolati a improvvisare, oppure dimenticare battute, e via dicendo. Questo *loop di feedback*, dunque, ha ricadute anche sull'armatura enunciazionale stessa dell'evento performático dando luogo a una enunciazione autopoietica, effetto legato proprio alla sua flagranza e processualità⁵. Nell'organizzazione autopoietica, infatti, non assistiamo a una trasmissione di informazione, piuttosto a una reciprocità di comportamenti significativi. E qual è, a questo punto, il valore del silenzio in questa conversazione teatrale? In questo scenario, il silenzio diventa uno dei turni conversazionali possibili, sia come sospensione, sia come gesto comunicativo in sé.

Mentre nel cinema il destinatario può solo mentalmente completare il messaggio, nel teatro la presenza fisica del pubblico entra direttamente nel ciclo comunicativo enunciazionale. Quando Bettetini parla di conversazione nell'audiovisivo, fa riferimento a un modello di comunicazione in cui il prodotto audiovisivo anticipa le possibili inferenze dello spettatore, predisponendo un testo che simula un dialogo, anche se il destinatario non può rispondere direttamente. Nel teatro, invece, la conversazione non è solo simulata, ma diventa potenzialmente reale, anche se non sempre verbale. I turni non sono strettamente linguistici, ma possono consistere in (i) reazioni prossemiche, (ii) comportamenti attentivi (come appunto silenzio, rumori, risate, sospiri, sussurri, tensioni percettibili), (iii) reazioni emotive, (iv) interventi vocali non pianificati (nel caso, ad esempio, di improvvisazione o performance interattive); (v) feedback energetico implicito (vale a dire, l'atmosfera emotiva che il pubblico crea e che gli attori percepiscono).

4 Rispetto, però, all'audiovisivo in cui, come evidenzia lo stesso Bettetini, la conversazione è virtuale e asimmetrica, nel teatro, invece, la co-presenza introduce una maggiore immediatezza di scambio.

5 cfr. Beato 2023.

4. *Silenzio arpocratico e silenzio larundico*

Nel quadro della relazione enunciativa tra attore e spettatore, abbiamo mostrato come il comportamento di quest'ultimo non sia mai meramente passivo, ma partecipi in modi differenti ai processi di costruzione del senso. Tra questi processi, il silenzio assume un ruolo particolarmente rilevante proprio in quanto spazio di sospensione che può assumere diverse funzioni a seconda delle dinamiche di interazione attivate. Nel tentativo di approfondire la pluralità semantica del silenzio nelle pratiche teatrali, può essere utile fare riferimento alla distinzione proposta da Lisa Schwartz (1999), la quale individua almeno due differenti configurazioni semiotiche del silenzio che, a nostro avviso, possono essere ricondotte anche all'interazione attore-spettatore:

i) il silenzio *arpocratico*, dal dio egizio Arpocrate, a cui è associato il silenzio come “vuoto”, uno spazio aperto in cui tutto può ancora accadere, favorendo la libertà immaginativa, la proiezione soggettiva e la creatività interpretativa non vincolata da significati precedenti;

ii) il silenzio *larundico*, dalla dea romana Larunda, a cui è associato il silenzio come “pieno”, carico di senso, che agisce attivamente all'interno della comunicazione come pausa significativa, densamente connotata e capace di veicolare emozioni, tensioni narrative e aspettative.

A questo proposito, è opportuno precisare che anche all'interno delle pratiche teatrali *tradizionali* – codificatesi storicamente con il consolidarsi del naturalismo e del modello wagneriano – possono convivere entrambe le forme di silenzio. Lo spettatore, infatti, è certamente sollecitato ad attivare la propria immaginazione e i propri processi inferenziali durante i momenti di sospensione scenica. Tuttavia, questa attività immaginativa non si esercita in modo totalmente libero e indeterminato, ma resta orientata dalla struttura narrativa, dalla messinscena e dal contesto diegetico che l'enunciato spettacolare predispone. Di conseguenza, pur ammettendo una componente arpocratica – intesa come disponibilità a colmare mentalmente gli spazi vuoti lasciati aperti – il silenzio ricettivo nelle pratiche teatrali convenzionalmente articolate sul modello della scatola ottica

manifesta una configurazione prevalentemente larundica: esso funziona, infatti, come una pausa semiotica che non interrompe la comunicazione, bensì la sospende e la intensifica, guidando lo spettatore a elaborare cognitivamente ed emotivamente ciò che è stato visto e ciò che sta per accadere. È solo in altre forme teatrali contemporanee, come vedremo analizzando le pratiche immersive, ad esempio, che la componente arpocratica tende ad assumere un ruolo più marcato, svincolando maggiormente lo spettatore dalle griglie interpretative preordinate.

Il superamento di certe convenzioni teatrali legate principalmente al modello del dramma – tra cui la delocalizzazione dell'edificio come luogo deputato per lo spettacolo – ha comportato una serie di ri-codificazioni che riguardano, oltre che la dimensione spaziale, proprio la dimensione uditiva e l'opposizione silenzio/rumore. Infatti, nel momento in cui alcune forme post-drammatiche (Lehmann 1999), soprattutto nelle loro declinazioni immersive e partecipative, frantumano il confine tra azione e partecipazione, opacizzando la cornice performativa, nasce l'esigenza di ritracciare (o meglio risemantizzare) anche l'ambiente sonoro. L'obiettivo è quello di ridurre il più possibile quelle perturbazioni – intese come rumore nel canale della comunicazione performativa – che potrebbero interferire nella costruzione delle atmosfere sonore della performance stessa, non più inscritta in una cornice di enunciazione spaziale univoca (e, in quanto tale, trasparente)⁶. La delocalizzazione spaziale, la dissoluzione della quarta parete, la compresenza attore-spettatore e l'assenza di linearità narrativa, infatti, opacizzano il medium teatrale: la cornice performativa, cioè, diventa percepibile e variabile. Lo spettatore è (più) consapevole di essere parte di un dispositivo performativo che non si limita a raccontare una storia, ma che lo coinvolge come corpo presente nello spazio. L'enunciazione, dunque, diventa decentralizzata e multifocale, generando così una pluralità di punti di ascolto e di osservazione. In questo contesto, anche l'ambiente sonoro

6 Le forme drammatiche tradizionali, infatti, mirano a una trasparenza mediale: la quarta parete, la continuità della diegesi, l'omogeneità dello spazio scenico e sonoro tendono a far scomparire il dispositivo teatrale, immergendo lo spettatore nel mondo finzionale. L'enunciazione è centralizzata: palco e platea sono distinti, lo spazio della rappresentazione è ben definito, così come il punto di ascolto e di visione.

necessita di essere risemantizzato: l'obiettivo non è più semplicemente quello di sostenere un'illusione diegetica stabile, piuttosto quello di modulare selettivamente le interferenze (intese come rumore all'interno del canale performativo-comunicativo) che potrebbero compromettere la costruzione atmosferica e percettiva dell'esperienza performativa, ora priva di un'unica cornice enunciativa centralizzata. È quanto accade, ad esempio, nelle pratiche teatrali immersive, sia che ricorrano o meno a dispositivi tecnologici di ascolto (Dyson 2009).

5. *Risemantizzare il silenzio nelle pratiche teatrali immersive*

Negli spettacoli immersivi, ad esempio, della compagnia inglese Punchdrunk⁷, costruiti sul modello del *promenade theatre* – in cui i partecipanti, invece di stare seduti, sono in piedi e camminano osservando l'azione che si svolge in mezzo a loro seguendo persino i performer nell'ambiente – la drammaturgia sonora domina prepotentemente su tutto il resto, scoraggiando (devalorizzazione) l'emersione del silenzio. Sono adottate, dunque, nuove strategie sia sonore che spaziali per raccontare sospensioni, pause, creazione di suspense o altre transizioni che, nelle forme drammatiche del passato, sarebbero state generalmente associate al silenzio inteso come assenza di rumore. Nelle loro performance, infatti, è la maschera bianca (larva veneziana) indossata dagli spettatori ad avere la funzione di dispositivo di silenziamento rituale. La maschera connota il ruolo del pubblico rendendolo tematicamente invisibile agli attori e introducendo un silenzio visivo che sostituisce quello uditivo. Questo silenzio non elimina la comunicazione, ma la sposta su altri piani sensoriali, alimentando un gioco di presenza-assenza che ridefinisce i confini dell'interazione performativa.

In altre performance contemporanee, invece, come nel caso dei lavori pionieristici di Janet Cardiff e George Bures Miller (Ellis 2004; Beato 2021) la funzione dell'orecchio come organo di percezione dei suoni è rimpiazzata da cuffie per l'ascolto, protesi tecnologiche che diventano un vero e proprio agente somatico capace di modificare la percezione dello spettatore, ridisegnando così l'ambiente sonoro e condizionando, inoltre,

7 <https://www.punchdrunk.com>

la percezione dello spazio stesso (cfr. Feld, Basso 1996). Le proprietà del suono attraverso le pratiche di ascolto in cuffia (dette anche *headphone theatre*⁸) sono profondamente diverse da quelle dell'orecchio non guidato, perché non sono mediate dall'ambiente o dalle caratteristiche del corpo umano. L'ascolto in cuffia implica uno spazio singolare e individuale, isolato dall'esperienza degli altri. Le cuffie, infatti, sono progettate intenzionalmente per sottolineare questa sensazione di essere racchiusi in un mondo sonoro interno, riducendo o cancellando i suoni ambientali esterni provenienti dall'ambiente di ascolto (Schmidt 2023). Si genera, così, un "effetto bolla" nello spettatore che offre una percezione in prima persona capace di realizzare nel soggetto percipiente l'effetto di senso "tu-sei-lì" (*you-are-there*).

Le cuffie producono una cancellazione selettiva del rumore ambientale, estendendo e aumentando la percezione soggettiva, trasformando il silenzio in uno spazio sonoro autoreferenziale. In questi contesti, il rumore non viene semplicemente escluso, bensì è attivamente modulato per costruire ambienti sonori sintetici, che avvolgono lo spettatore e lo isolano dagli altri corpi presenti.

In questi casi illustrati qui brevemente, possiamo notare come il silenzio larundico tenda a essere devalorizzato a favore di un silenzio arpocratico, in cui la libertà percettiva individuale prevale sulla co-costruzione interattiva di significati.

6. Conclusioni

Le pratiche teatrali aurali immersive riorganizzano la relazione enunciativa attore-spettatore, compromettendo la dinamica autopoietica tradizionale. L'assenza di conversazione rende lo spettatore testimone immerso in una narrazione che non richiede più il suo contributo dialogico interattivo. Dall'indagine condotta, emerge dunque come l'ascolto debba essere concepito, seguendo la lezione di Roberto Marchesini (2023), secondo una concezione eco-ontologica. In altre parole, l'ascolto non è mai puro o isolato, ma avviene sempre in relazione con l'ambiente (architettura sonora), con i dispositivi protesici eventualmente

impiegati (cuffie, maschere, amplificazioni, filtri), con l'organizzazione della pratica e, soprattutto, nella relazione con l'altro. Silenzio e rumore, dunque, non esistono come categorie assolute, ma sono prodotti situati nella relazione tra soggetto ascoltante, ambiente, tecnica e azione performativa.

Questa eco-ontologia, inoltre, implica che il soggetto dell'esperienza si trovi in un ambiente che non risponde, ma risuona, in cui il silenzio non è assenza di suono, bensì sospensione di reciprocità. Come osserva Merleau-Ponty (1964), il visibile e l'invisibile coesistono nel percepito: analogamente, il silenzio immersivo è insieme presenza e negazione, vuoto percettivo e pieno fenomenologico.

Il silenzio nelle pratiche teatrali, dunque, non è univoco, ma stratificato e mutevole. Dalla sua funzione rituale e larundica nei modelli teatrali drammatici articolati sull'opposizione palcoscenico/platea, esso evolve in forme più arpocratiche nelle esperienze immersive, dove l'ascolto si fa personale e isolato. La proposta di una eco-ontologia dell'ascolto permette così di ripensare il silenzio non solo come vuoto o sospensione, ma come condizione attiva e strutturante dell'esperienza performativa.

In conclusione, l'indagine semiotica del silenzio nei contesti performativi contemporanei rivela una complessa articolazione tra tecnica, percezione e cultura. In un'epoca di sovraccarico informativo e di incessante produzione di segnali, l'analisi delle forme contemporanee del silenzio rappresenta non solo un approfondimento disciplinare, ma anche un contributo cruciale per comprendere le mutazioni delle pratiche estetiche e comunicative nel presente infosferico.

Bibliografia

- Allegrì, L.
 2012 *Prima lezione sul teatro*, Laterza, Roma-Bari.
 Beato, M. R.
 2021 "Presence effects in the immersive binaural audio experiences", in AA. VV., *Audiovisual e Industrias creativas*, McGraw-Hill, Madrid, pp. 715-728.
 2023 *Ecosistemi performatici: dalla frontalità all'immersività (e ritorno)*, Alma Mater Studiorum Università di Bologna, Dottorato di ricerca in Philosophy, science, cognition, and semiotics (pscs), 35 Ciclo, DOI 10.48676/unibo/amsdottorato/10580.

- 2024 "Auralità postumana. Corpi estesi e tecnofisiologia nelle pratiche immersive di ascolto", in *Connessioni Remote*, n. 7, pp. 58-80.
- Bettetini, G.
1984 *La conversazione audiovisiva*, Bompiani, Milano.
- De Marinis, M.
1986 "Ricezione teatrale: una semiotica dell'esperienza?", in *Carte Semiotiche*, 2, pp. 36-45.
- 2008 *Capire il Teatro. Lineamenti di una nuova teatrologia*, Bulzoni, Roma.
- Dyson, F.
2009 *Sounding new media: Immersion and embodiment in the arts and Culture*, University of California Press, Berkeley, CA.
- Eco, U.
2009 *Le nuove modalità della comunicazione politica*, comunicazione presentata al XXXVII congresso dell'Associazione Italiana di Studi Semiotici, "Politica 2.0. Memoria, etica e nuove forme della comunicazione politica", Bologna 23-25 ottobre 2009.
- Ellis, J.
2004 "Sound, space and selfhood: Stereoscopic apprehension in The Paradise Institute", in *Canadian journal of film studies*, Vol. 13, n. 1, pp. 28-41.
- Feld, S., Basso, K.H. (a cura di)
1996 *Senses of Place*, School of American Research Press, Santa Fe-New Mexico.
- Fischer-Lichte, E.
2004 *Ästhetik desn Performativen*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main; trad. it. *Estetica del Performativo. Una teoria del teatro e dell'arte*, Carocci, Roma 2014.
- Laermans, R.
1999 "Performative Silences", in *Performance Research*, Vol. 4, n.3, pp. 1-6, DOI: 10.1080/13528165.1999.10871683.
- Lehmann, H. T.
1999 *Postdramatisches Theater*, Verlag der Autoren, Frankfurt; trad. it. *Il teatro postdrammatico*, Cue Press, Bologna 2017.
- Marchesini, R.
2023 *Technophysiology, or How Technology Modifies the Self*, Cambridge Scholars Publishing, Newcastle.
- McConachie, B.
2008 *Engaging Audiences: A Cognitive Approach to Spectating in the Theatre*, Palgrave Macmillan, Londra.
- Merleau-Ponty, M.
1964 *Le visible et l'invisible*, Gallimard, Paris; trad. it. *Il visibile e l'invisibile*, Bompiani, Milano 2003.

Pais, A.

- 2015 "From effect to affect: narratives of passivity and modes of participation of the contemporary spectator", in *STUDIA UBB DRAMATICA*, 2, pp. 123-146.

Peirce, C.S.

- 1931-1935 *Collected Papers of Charles Sanders Peirce*, voll. I-VI, a cura di C. Hartshorne, P. Weiss, Belknap Press, Cambridge 1931-1935.

Prieto, L. J.

- 1975 *Pertinence et pratique*, Minuit, Paris; trad. it. *Pertinenza e pratica*, Feltrinelli, Milano 1976.

Schmidt, U.

- 2023 *A Philosophy of Ambient Sound. Materiality, Technology, Art and the Sonic Environment*, Palgrave Macmillan, London.

Schwartz, L.

- 1999 "Understanding Silence: Meaning and Interpretation", in *Performance Research*, Vol.4, n.3, pp. 8-11, DOI: 10.1080/13528165.1999.10871685.

